



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

## UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“La fotografía de auto representación como constatación de una  
experiencia de vida”**

**Tesis**

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

**Presenta:**

Xtabay Zhanik Alderete Cruz

**Director de tesis:**

Mtra. Gale Ann Lynn Glynn

México, D.F. 2010



DEPTO. DE TITULACIÓN  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS

M 242221

11/11



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**

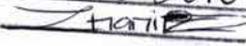
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Xtabayz Alderete Cruz

FECHA: 4. Marzo. 2010

FIRMA: 

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco enormemente a todas las personas que colaboraron en este proyecto: Fabián Rodríguez, Illari Alderete, Pavka Segura, Roxana Allison, Josefina Díaz

A mi familia: Olga Cruz, José Luis Alderete, Itandehui Alderete, Tonatihu Alderete, Cecilia Ramos, José Antonio Moreno, Juan Carlos Lagarde, Miguel Rodríguez

A la memoria de Noé Alderete

A las personas cercanas y amigos que estuvieron al tanto de este proyecto: Iris García, Juan Sánchez Rull, Nirvana Paz, Marco García

## **INDICE**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>CAPÍTULO 1</b>	11
<b>LOS GÉNEROS FOTGRÁFICOS Y LA UBICACIÓN DE UN DIARIO VISUAL DENTRO DE ELLOS</b>	
1.1 Breve descripción de los géneros fotográficos	12
1.1.1 Retrato	17
1.1.2 Naturaleza muerta o bodegón	22
1.1.3 Paisaje	27
1.1.4 Desnudo	31
1.1.5 Documental	35
1.2 ¿Qué es un diario visual?	37
1.2.1 Posición de un diario visual dentro de un género	38
1.3 Fotografía de autorepresentación	41
1.3.1 ¿Por qué utilizar fotografías para hacer un diario?	43
1.3.2 Función de un diario visual para un fotógrafo	44
<b>CAPÍTULO 2</b>	47
<b>AUTORES REPRESENTATIVOS, DE LA DÉCADA DE LOS 80'S Y 90'S, QUE HACEN DIARIO VISUAL</b>	
2.1 Nan Goldin	48
2.2 Wolfgang Tillmans	64
2.3 Sophie Calle	77
2.4 Richard Billingham	85
2.5 Fotógrafos mexicanos que retoman esta manera de fotografiar	92
2.5.1 Katya Brailovsky	93
2.5.2 Ana Casas	100

<b>CAPÍTULO 3</b>	111
<b>MI PROPUESTA FOTOGRÁFICA</b>	
3.1 La fotografía como constatación de mi experiencia de vida	112
3.1.1 Diario Visual	113
3.1.2 La Caja Transparente	116
3.1.3 Desde Arriba	127
3.1.4 Optofobia	139
<b>CONCLUSIONES</b>	149
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	153
<b>HEMEROGRAFÍA</b>	154
<b>INFORMACIÓN ELECTRÓNICA</b>	154

## INTRODUCCIÓN

“Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar.”  
Vilém Flusser, *Sobre la memoria* (electrónica o cualquier otra).

El presente proyecto de investigación tiene como objetivo recopilar el trabajo fotográfico de distintos autores, el cual no sólo refleja un cuestionamiento antropológico acerca del nacer, crecer, y morir, si no también expresa a través de imágenes, distintos procesos de vida, mismos que pueden ser contenidos en diarios visuales.

La vida y la muerte son los temas centrales del trabajo fotográfico de estos autores al igual que de mis proyectos personales. Si bien sus obras podrían parecer estudios sociológicos o psicológicos, éstas registran visualmente los momentos más íntimos de su existencia y describen la agonía de la vida y la muerte.

Dentro del pensamiento, la memoria cumple la función no sólo de hacer recordar, pues también dentro de ésta ocurre otra; la de olvidar. Si bien nuestro contexto y nuestra manera de ser, forman parte esencial en la manera en que elegimos qué instantes de vida recordar, la memoria sirve como herramienta de abstracción y elimina las acciones que ocurrieron alrededor de un recuerdo en específico. La memoria de la misma forma que la fotografía al enfocar un elemento desenfoca todos los demás o los elimina. La fotografía, también nos sirve como un recordatorio de lo que somos, por lo tanto nos lleva por los caminos del olvido y el recuerdo.

El interés por esta forma de fotografiar, se da porque a través del tiempo me di cuenta de lo importante que es preservar la memoria mediante imágenes. Esta idea surge a partir de la relectura de un diario que escribí hace mucho tiempo, en él descubrí que la persona que lo había escrito ya no existía, sentí extrañeza por los razonamientos que en él percibí, y nostalgia por el tiempo pasado. Pensé en todo lo que en ese diario no había escrito y experimenté una fuerte sensación de pérdida. Fue entonces que decidí fotografiar cada momento importante en mi vida personal, así que mis intereses de creación giran entorno a esta necesidad de conservar la memoria.

No hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida. Utilizar el recurso fotográfico para recordar y seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto, finalmente eso es lo que somos: un recuerdo, recordamos para reconstruir la estructura de nuestra existencia, la memoria junto con la fotografía podrían funcionar como elementos que reconstruyen un futuro, un pasado y un presente. Mi trabajo fotográfico no representará una especie de monumento sino evidenciará una manera de vivir y mostrará todos los caminos por los que una persona cruza y se interpone ante una vasta gama de imágenes que aparecerán como un pequeño fantasma que guarda una distancia entre lo real y lo ilusorio.

Este proyecto centra su investigación en aquellos autores, que utilizan la fotografía para constatar su experiencia de vida. Esto es importante ya que la premisa principal de esta tesis es que si la fotografía de auto representación es capaz de constatar la manera de vivir de un individuo dentro de su mundo personal entonces es posible utilizar el medio fotográfico para desarrollar un proyecto artístico que refleje esto. En el desarrollo de esta investigación se tratará de probar mediante la descripción, la ejemplificación, y la realización de mis proyectos si es que un diario visual tiene la posibilidad de ser un proyecto artístico.

En el primer capítulo, se desarrollará una búsqueda, que permita entender la estructura de clasificación de un diario visual. Una de las grandes preguntas que se desarrollan para esta investigación es ¿los diarios visuales pertenecen a un género?, si es así, ¿a qué género pertenecen? Esencialmente la definición del género responde a la pregunta fundamental de, ¿qué es?, y en la respuesta a esta pregunta, está el motivo principal de esta investigación, por eso fue importante describir y hacer un acercamiento a algunos de los estudios que hay sobre géneros fotográficos, para poder ubicar al diario visual dentro de éstos. No obstante la investigación que tiene lugar aquí no es del todo exhaustiva ya que lo que se pretendió hacer es un acercamiento a lo que puede ser y significar hacer diario visual.

Finalmente hay la necesidad de demostrar que este tipo de trabajo no se puede clasificar de ninguna manera, pues muchas veces el trabajo se torna ilógico y demasiado personal. En mis proyectos personales esta actividad no nace tanto de un deseo de hacer arte

sino de la necesidad de entregarme a mis obsesiones, de vivir mi vida exactamente como deseo vivirla, observarme y mirar cómo son todos y cada uno de los personajes que nos acompañan durante el transcurso de nuestra existencia.

De ahí es de donde surge el pretexto, para esto será necesario hacer una recopilación acerca de fotógrafos que se retoman a sí mismos y así denunciar su propia individualidad, para mostrarnos cuáles son las perspectivas de su mirada y como los han influenciado ciertas corrientes que aparecen en la década de los ochentas en la escena internacional los cuales influyen a nuevas generaciones de fotógrafos mexicanos.

Dentro del marco teórico de esta investigación, existe la preocupación por encontrar los motivos personales para generar un discurso que involucra sentimientos íntimos, pues en algunos casos la crudeza de la realidad que se muestra —dentro del trabajo de los autores que se considera en esta investigación incursionan en diario visual— es más palpable, libre de prejuicios establecidos por una sociedad incapaz de abordar temas esenciales como los del amor, el dolor, la alegría, la tristeza, la muerte, etc.

En el capítulo 2 se retoma el trabajo de distintos fotógrafos como Nan Goldin, quien ha fotografiado de manera exhaustiva su propia vida; Wolfgang Tillmans que nos confunde atravesando una delgada línea entre la fotografía de moda y la autoreferencial; Richard Billingham, con su particular interés en analizar su infierno familiar; Sophie Calle, artista conceptual preocupada por observar con detenimiento las distintas facetas de un proceso de vida, artistas que se ubican en la escena internacional.

Dentro de la escena nacional mexicana, se analiza el proyecto de Katya Brailovsky, cuyo cuerpo de trabajo podría asimilarse a un cadáver exquisito, el de Ana Casas quien con su fascinante investigación nos lleva del pasado al presente transmitiéndonos una fuerte sensación de control sobre los problemas que se cruzan en su camino.

La búsqueda que hacen estos fotógrafos está fuertemente ligada con la necesidad de detenerse en el tiempo para prestar atención a los momentos con una fuerte carga emocional los cuales permiten reflexionar acerca de su trascendencia como catalizadores dentro de la vida. En sus colecciones de fotografías personales, se puede observar que la fotografía les funciona para afirmar aquello que les complace, para detener el tiempo y al menos para posponer la ineludibilidad de la muerte. Sus fotografías funcionan a manera de testimonio y constatan una forma de vida. Vida que comúnmente nos es mostrada a manera de retrato familiar. Vida que no sólo muestra el vivir sino el morir.

Finalmente, se relacionan los planteamientos de los distintos fotógrafos recopilados con mis proyectos personales, todos éstos reflejan el interés por el entorno inmediato y una fuerte preocupación por la preservación de la memoria, la cual nos permite distinguir con qué imágenes nos quedamos. En mis proyectos además de desarrollar distintas formas de

contener estas memorias, se plantea la posibilidad de poetizar instantes de vida y replantear la manera en la que estas memorias (imágenes) se pueden mostrar.

Éste último capítulo trazará las distintas posibilidades por las que mi proceso, al hacer diario visual, atraviesa, tales como; fotografiar no sólo los momentos felices que se dan dentro de una familia sino también tomar las vicisitudes que un individuo puede enfrentar dentro de una sociedad, para así, mostrarlas mediante un registro que contendrá las distintas reflexiones que surgen día a día.

# **CAPÍTULO 1**

---

LOS GÉNEROS FOTOGRÁFICOS Y LA UBICACIÓN DE UN DIARIO  
VISUAL DENTRO DE ELLOS

## 1.1 Breve descripción de los géneros fotográficos

Durante el desarrollo de este proyecto de investigación ha habido la preocupación por saber a qué tipo de clasificación pertenece un diario visual. Indiscutiblemente existen muchas confusiones, pero lo que queda claro es que un diario visual está compuesto por distintos géneros. En el libro *La cámara lucida* Roland Barthes dice lo siguiente:

Me embargaba con respecto a la fotografía, un deseo <<ontológico>><sup>1</sup>: quería, costase lo que costase, saber lo que aquella era <<en sí>>, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes.

Tal deseo quería decir que en el fondo, al margen de las evidencias procedentes de la técnica y del uso, y a pesar de su formidable expansión contemporánea, yo no estaba seguro de que la fotografía existiese, de que dispusiese de un <<genio>> propio.

Desde el primer paso, el de la clasificación (pues es necesario clasificar, contrastar, si se quiere constituir un corpus), la fotografía se escapa. Las distribuciones a las que se la suele someter son, efectivamente bien empíricas (profesionales/aficionados), bien retóricas (paisajes/objetos/retratos/desnudos), bien estéticas (realismo/pictorialismo), y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, la cual no puede ser (si es que existe) más que la Novedad de la que aquélla ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas antiguas de representación.<sup>2</sup>

Al respecto Barthes se cuestiona al igual que otros autores ¿cuál es la mejor manera de clasificar las distintas formas fotográficas? Desde mi propia experiencia pienso que una de las clasificaciones más usuales es la retórica.<sup>3</sup>

Con relación al término *retórica* Barthes lo utiliza pensando que los géneros más usuales provienen de la clasificación utilizada para la pintura, ya que durante mucho tiempo la fotografía estuvo fuertemente relacionada con ésta. Si se analiza a groso modo la historia de la pintura se encontrará la misma forma de clasificación (Retrato, Desnudo, Bodegón, Paisaje) esta organización genérica es de la que se vale la fotografía para clasificar los distintos aspectos representados por esta manera de reproducir la realidad, recordemos que antes de que existiera la fotografía el modo de representar la realidad era la pintura, ésta es un lenguaje que tiene la capacidad para deleitar, persuadir o conmover al espectador. Es por eso que Roland Barthes dice que esta clasificación surge a partir de un lenguaje retórico,

<sup>1</sup> Ontología.- f. Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales. [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), 16 de julio de 2008.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *La cámara lucida...* p.29

<sup>3</sup> Retórica.1. f. Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover. "Retórica" en el diccionario de la Real Academia Española, <http://www.rae.es/rae.html>, [en línea]. Madrid, Real Academia Española. 20 de julio de 2008.

el cual está digerido por el espectador. Es retórico entonces porque persuade y conmueve al espectador y facilita la comunicación con el mismo. Pero todavía hay algo que no satisface la búsqueda. Es claro que existen distintos modos de clasificar, no obstante, para qué sirven en el momento de retener un instante, el género no determina el momento en el que él fotógrafo decide captar una imagen y esto precisamente es una de los puntos al que se quería llegar, encontrar a alguien que lo afirmara, Barthes cumple con este objetivo y explica cuál es la razón.

Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: La Fotografía remite siempre al corpus que necesito al cuerpo que veo, es el particular absoluto, la contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto, y no la foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable.

Esta fatalidad (no hay foto sin algo o alguien) arrastra la fotografía hacia el inmenso desorden de los objetos —de todos los objetos del mundo: ¿Por qué escoger? (fotografiar) Tal objeto, tal instante, y ¿no otro?—

La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto.<sup>4</sup>

De alguna manera Barthes trató de explicarlo obviando la utilización del lenguaje común dentro del quehacer fotográfico para acercarnos hacia la respuesta del uso del género. Gran parte de estas reflexiones tienen que ver con el texto que a continuación se mencionará y que se retomó porque este autor utiliza un lenguaje más contemporáneo y se acerca más al problema de deconstrucción de los géneros.

El género es una noción operatoria que se halla en el punto de encuentro de distintos discursos: historia natural, filosofía del conocimiento, historia de las artes literarias y plásticas, crítica de arte. A la pregunta “¿Qué es esto?”, el género responde de forma pertinente pero insuficiente. Supongamos que la cosa designada es una fotografía. Se contestará, por ejemplo: Es una imagen que representa una persona, así pues es un retrato”. El género es a la vez un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes. Puede completarse, para cada imagen, con múltiples informaciones: es una foto tomada el año pasado, de ella se han hecho dos copias, etc. El género permite clasificar a las imágenes según criterios esenciales (que responden de forma adecuada a la pregunta de qué es) pero insuficientes (ya que no determinan la individualidad de lo que es). ¿Cómo conocer de forma suficiente esta fotografía? ¿Acaso es posible?

El primero, Aristóteles, establece la noción de género en el punto de encuentro de una ontología, de una biología, de una lógica, de una poética y de una retórica. Según él, no

<sup>4</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 31.

existe una ciencia del individuo, sólo existe una ciencia de la especie, predicable, definible, allende las variaciones. Sólo hay una ciencia de las formas fijas que perduran a través del tiempo y de las generaciones. Dicho esto, frente a una fotografía, a diferencia de frente a un ser, es difícil saber dónde se sitúa la frontera entre género y especie. Ninguna fotografía podrá ser objeto de una definición, mientras que todas aquellas se prestaran a la descripción. Así pues, la definición se opondría a la descripción de igual modo que el objetivo del género a partir de lo individual se opone al objetivo de lo individual por medio de lo universal, el lenguaje. De esta manera el campo de las representaciones nos sirve para el “qué es” clasificatorio, no descriptivo, mientras que el género se utiliza profusamente en los discursos históricos y críticos sobre la fotografía.<sup>5</sup>

Esto es importante, por que al aplicar a un diario visual la pregunta ¿qué es? no se podrá obtener una respuesta concreta. Según Valerie Picaude el género nos ayuda a organizar una serie de elementos que responden a características generales entre sí, y bien, la dificultad por la que atraviesa esta investigación es que el diario visual no pertenece a un género, mas bien los géneros le pertenecen para estructurar adecuadamente la forma en la que cada autor describe su modo de vivir. Revisando el libro *La confusión de los géneros* de Jean Marie Schaeffer se encontró que:

La expresión la confusión de géneros trae consigo al menos dos cuestiones. La primera es saber si existen géneros fotográficos y si la respuesta es afirmativa -cuál es su estatuto. La segunda se refiere a la relación entre estos géneros y el arte fotográfico, dando por supuesto que el uso del término “confusión” no se limita a plantear la cuestión sino que sugiere ya una respuesta muy precisa: se supone que la práctica artística de la fotografía, de un modo u otro, desenclava, neutraliza, trastorna, etc., en resumen, deconstruye los géneros.<sup>6</sup>

La práctica artística deconstruye los géneros, es decir los hace suyos para armar una especie de *frankenstein* visual.

Una pregunta fundamental, en este estudio, es saber atinadamente ¿cuántos tipos de clasificación existen en fotografía? y si existen distintas clases ¿cuáles son las más usuales? para poder escribir más concretamente acerca de ellos. Jean Marie Schaeffer explica:

Se puede esbozar una subdivisión de la fotografía por extensión en diferentes clases, según los medios utilizados (por ejemplo blanco y negro o color polaroid, imagen por ordenador, etc.), según los tipos de práctica social (publicidad, arte, comunicación, etc.), según los soportes a través de los cuales accedemos a ella (libro, exposición, periódico, etc.) y según los objetos representados (familia, cuerpo, retrato, paisaje, etc.) Por un motivo u otro, todas estas clasificaciones resultan pertinentes. Sin embargo, ¿Es en todos los casos, con-

<sup>5</sup> Valérie Picaudé, “Clasificar la fotografía, con Percec, Aristóteles, Searle y algunos otros...” en *La confusión de los géneros en fotografía...* p.23.

<sup>6</sup> Jean-Marie Schaeffer, “La fotografía entre visión e imagen” en Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar (eds.) en *La confusión de los géneros en fotografía...*p. 16.

veniente la noción de “género”? No lo parece. Al mirar de cerca las categorizaciones más usuales, con ayuda de las cuales nos situamos en el ámbito de la fotografía, constatamos que las que se imponen son cuestiones funcionales (por ejemplo, fotografía documental, fotografía de arte, fotografía científica, fotografía publicitaria...) distinciones referenciales (paisaje, fotografía de arquitectura, naturaleza muerta, retrato desnudo...) o bien categorías que combinan ambas distinciones (la fotografía familiar, la instantánea, la fotografía de reportaje, la fotografía erótica o pornográfica ,etc.) Ahora bien, estos tres tipos de distinciones que corresponden a las categorías genéricas “nativas” en el ámbito fotográfico identifican los géneros en tanto que prácticas intencionales, ya sea abordándolas desde la perspectiva de su objeto, es decir por el punto de lo que se proponen representar.<sup>7</sup>

En conclusión estos dos autores hablan de las diferencias en el momento de clasificar. Ambos van por el mismo camino, uno se refiere a un modo de clasificación retórico y otro referencial, en este punto pienso que indirectamente se refieren a lo mismo.

Esta forma de clasificación es retórica, porque este ente ya representado es parte de un lenguaje visual, el cual, nos habla de una manera superficial de la imagen, pues esta manera de describir tiene como referencia el haber sido retomado de un lenguaje visual (pintura), la cual, es identificado por la mayoría y a su vez forma parte de un discurso que conmueve al espectador en el momento en el que este lo identifica referencialmente. Por otro lado se habla de un modo de clasificación referencial en el momento en que la clasificación nos remite a la descripción del objeto representado.

Según Jean Marie Schaeffer:

La importancia del segundo criterio genérico, el de las categorizaciones referenciales, está, en su caso ligada al estatuto específico de la imagen fotográfica, es decir al hecho de que es una huella analógica y que, como tal, su modo de recepción se fundamenta en la realización mimética de las competencias de percepción visual. Ahora bien la realización mimética de las competencias visuales -hay que recordarlo-, tiene un anclaje biológico, tal como demuestra sobre todo el hecho de que los bebés de pocos meses son capaces de reconocer representaciones fotográficas, por ejemplo, de animales comunes. Esto significa, en gran parte, las categorizaciones que están en la base de la imagen fotográfica se relacionan con mecanismos más elementales que los esquemas culturales que asociamos generalmente con la noción de género. En este sentido, la idea por la cual el dispositivo fotográfico percibiría la realidad “a través de las formas a priori de la sensibilidad técnica” no resulta del todo satisfactoria. Es cierto que la forma por la cual la fotografía nos facilita el acceso a la información visual que se halla limitada por las particularidades técnicas del dispositivo, pero dichas particularidades están a su vez, limitadas por una finalidad funcional, la voluntad de producir una información visual que pueda ser explotada miméticamente, es decir que el dispositivo técnico de por sí tiene como finalidad ser la prótesis mimética de nuestro acceso visual al mundo.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. p. 16 y 17.

<sup>8</sup> *Ibidem.* p. p. 17 y 18.

Pensando en esta deconstrucción de los géneros de la cual habla Jean Marie Schaeffer hay que observar como el *feed back* emocional nos lleva a reflexionar al respecto de cómo suceden nuestras vidas. Despertamos y nos vemos al espejo (retrato), elegimos una forma de vestirnos y los accesorios que nos acompañan (bodegón), observamos las condiciones del clima (paisaje) nos bañamos (desnudo) y si todo esto lo juntáramos para hacer una propuesta visual entonces tendríamos que hablar quizás de un género híbrido. Entonces estas pequeñas piezas se juntan para crear un diario visual.

Es importante resaltar en este proyecto el cómo inconscientemente, los autores que hacen diario visual, retoman distintas categorizaciones genéricas para construir sus propias narrativas personales, obviamente sin que ellos tengan la completa consciencia de este collage genérico al cual pertenecen sus proyectos.

Resumiendo, las categorizaciones genéricas pretenden describir de una forma sencilla, en este caso, las formas fotográficas, además, son necesarias para estructurar y así interpretar un discurso visual.

A propósito de las clasificaciones se hablará de las particularidades de estos géneros que son pieza fundamental en cada uno de los proyectos de *Diario Visual*. Y me enfocaré a describir, cómo cada uno de ellos constituye una pieza más de este híbrido de géneros.

Para hablar de dichos géneros es pertinente decir que como seres humanos sólo podemos abstraer el mundo por medio de las categorizaciones por lo tanto es importante retomar de manera muy general algunas de las particularidades de estos géneros desde el punto de vista retórico, referencial o funcional.

La razón de todo ello es banal: como seres humanos sólo tenemos acceso al mundo a través de las categorizaciones que recortan la realidad en un campo diferenciado, y por lo tanto estructurado. No podríamos concebir práctica humana alguna, artística o de otra índole, que sea radicalmente genérica, es decir no categorizada. Todo lo que podemos hacer, dado el número indeterminado de recortes categoriales posibles, es reemplazar una categorización por otra (la historia de la evolución de las artes es, entre otras, la de estos desplazamientos categoriales). Las prácticas transgenéricas y destructoras no son más agénéricas que los géneros “tradicionales”, simplemente su categorización es diferente.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Ibidem.* p. p. 19 y 20.

### 1.1.1 Retrato

“El Retrato: Es la descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.”<sup>10</sup>

De acuerdo con esta definición es importante remarcar que en términos visuales el retrato no tan sólo es la representación física de una persona, sino que a través de cierta mirada, la cual depende del fotógrafo, es como se puede llegar a describir no únicamente un perfil antropológico sino también mostrar a una persona concreta en un estado único de existencia (cualidad que nos da la fotografía), es decir que a través del género retrato se logra transmitir una concepción de la identidad subjetiva del retratado.

En esta parte es importante retomar una cita acerca de un artista muy importante en la historia de la fotografía, Gaspar Félix Tournachon (Nadar) el cual fue uno de los primeros fotógrafos que logró captar estas características esenciales en sus retratos. Y nos da una idea en general de cómo se inició en el retrato y también cuáles fueron sus primeras experiencias. Esta descripción que podría ser muy técnica, es importante agregarla a esta investigación porque nos habla en términos muy generales de qué es lo que nos debe expresar un retrato.

“Al comienzo, la persona era inevitablemente retratada de cuerpo entero. Para los norteamericanos las primeras *cartes-de-visite*<sup>11</sup> importadas de Francia resultaban cómicas. Un veterano daguerrotipista de Nueva York, llamado Abraham Borgadous, recordó que se trataba de algo muy pequeño: un hombre de pie junto a una columna acanalada, de cuerpo entero, y su cabeza era el doble de una de alfiler. Me reí de eso, sin pensar que un día no muy lejano haría un millar diario de esos retratos.

Como retratos las *cartes-de-visite*, poseen en su mayor parte, un escaso valor estético. No se realizaba ningún esfuerzo para que el carácter de la persona en cuestión apareciera mediante sutilezas de iluminación o tras elegir su actitud y su expresión. Las imágenes eran tan reducidas que los rostros no podían ser estudiados y la pose era decidida con demasiada rapidez para que se le dispensara una atención individual.

Es a fotógrafos más serios, que trabajaron con formatos mayores, que debemos volvernos para encontrar los mejores retratos de mediados del siglo XIX. Especialmente en Francia,

<sup>10</sup> “Retrato” en el Diccionario de la Real Academia Española, <http://www.rae.es/rae.html>, [en línea]. Madrid, Real Academia Española. 20 de julio de 2008

<sup>11</sup> *Cartes-de-visite*: El nombre alude a su similitud de tamaño con una tarjeta de visita, por que se trataba de una copia en papel, pegada sobre una montura que medía 4 x 2.5 pulgadas. Para obtener estos pequeños retratos, Disdéri hacía primero un negativo de placa húmeda, con una cámara especial que poseía cuatro lentes y un soporte de placa que podía ser deslizado de izquierda a derecha. Se hacían cuatro exposiciones en cada mitad de la placa, o sea que se conseguían ocho poses sobre un negativo. Una sola copia podía así ser separada en ocho retratos separados. Véase fig. 1 y fig. 2.

toda una escuela de fotógrafos desarrolló un estilo audaz y vigoroso, muy adecuado para interpretar a aquellas personalidades tan individuales que convirtieron a París en un centro del mundo literario y artístico.

Los más prominentes han sido mayormente los jóvenes románticos del Barrio Latino, que atravesaban la *vie de bohème* como pintores de segunda clase, como caricaturistas y como escritores.”

Cuando Nadar comenzó su estilo retratista era simple y directo: posaba a cada uno contra fondos lisos, bajo una alta claraboya, habitualmente de pie y a tres cuartos del cuerpo. Los rostros aparecen fotografiados en forma directa e incisiva, lo que se debe en parte a que conocía muy bien a cada persona, pero sobre todo el poder de su visión.

En 1856 escribió:

“La fotografía es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ha atraído a los mayores intelectos, un arte que excita a las mentes más astutas... y que puede ser practicada por cualquier imbécil... La teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día. Pero lo que no puede ser enseñado es tener el sentimiento de la luz... Es la forma en que una luz cae sobre un rostro lo que usted como artista debe capturar. Ni tampoco puede ser enseñado cómo captar la personalidad de cada persona. Para producir un parecido íntimo y no un retrato trivial ni el resultado de un mero azar, usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo.”<sup>12</sup>

Nadar sabía realmente que al hacer un retrato, no solamente tenía que reproducir a la persona como si se tratara de un objeto sino que además debía indagar en las personas y generar los llamados “retratos psicológicos”. Desde este enfoque, el retrato más fuerte e interesante, sucede cuando la luz nos muestra el estado psíquico de las personas.

Mediante estas definiciones, las cuales hablan de algo tan preciso como es la delimitación de una persona a través de una imagen, se hará hincapié en la parte en la que Manuel Marín habla, en una publicación titulada *Intenciones del ver*, del retrato: “El retrato es el que se hace para cubrir la única necesidad de ver a una persona concreta en un estado único de existencia.”<sup>13</sup> Esta definición describe a grandes rasgos el trabajo fotográfico de Nan Goldin, quien con su propuesta visual nos muestra este estado.

En el autorretrato *Nan one month after being battered*<sup>14</sup> (Nan un mes después de ser golpeada), Nan Goldin evidencia un estado de ánimo, reflejando una fuerte realidad. En el autorretrato podemos aguzar los sentidos al observar a esta fotógrafa. En la imagen vemos a Nan Goldin al centro de la composición y de frente observando a la cámara. Nan Goldin utiliza el flash directo y sin suavizar, este efecto hace notarla con más claridad y darnos cuenta de la terrible golpiza a la cual fue sometida un mes antes de disparar el obturador.

<sup>12</sup> Beaumont Newhall, “Retratos para millones” en *Historia de la fotografía...* p.66.

<sup>13</sup> Manuel Marín, *Intenciones del Ver...* p. 15.

<sup>14</sup> Véase fig. 3.

El flash se ve reflejado en sus ojos amoratados, su mirada es de confianza, tristeza y aceptación, el ojo derecho tiene un derrame que provoca que se distinga más rojo que otro y por lo tanto más pequeño, resaltan el color de sus labios en un tono rojo intenso, y la hinchazón del pómulo derecho, se le observa pálida, la forma en la que está peinada ayuda a determinar la época en la que esta imagen fue tomada (1984), ella viste de negro, detalle que enfatiza más la situación de tristeza, se nota consciente de lo que está pasando, parece como si fuera la primera vez que se atreviera a dar la cara, la imagen es muy honesta y directa, se siente la fuerte situación sentimental por la que está pasando y el atrevimiento al mostrarlo, a muchos nos duele mirar, y nos preguntamos ¿cuál es la razón para mostrar esta realidad?

Ésta es la importancia al narrar géneros referenciales, se describen no porque nadie sepa cuál es el concepto de retrato, sino porque éstos han ido modificando sus estructuras. A través de la lente de Nan Goldin podemos ver su realidad personal, un retrato, que desde mi perspectiva, rompe con su propia estructura, porque no estamos acostumbrados a mirar a través de esa rendija que es; la vida íntima.

Entonces el retrato también forma parte de este híbrido genérico, y es uno de los más utilizados para mostrar en imágenes fotográficas un estado de existencia y una parte de los procesos que hay en la vida.



Fig. 1 **Cartes-de-visite**, 1865, fotografías, Allyes & Bonniwell



Fig. 2 **Nadar**, Victor Hugo en su lecho de muerte, 1855



Fig. 3 **Nan Goldin**, *Nan one month after being battered*, 1984, fotografia, New York

## 1.1.2 Naturaleza muerta o bodegón

Bodegón: Es una composición pictórica que presenta en primer plano alimentos o flores, junto con útiles diversos.<sup>15</sup>

Al introducirnos al tema desde una perspectiva histórica encontramos que: “Las naturalezas muertas entran abiertamente como género al final del XVII y lo son por la única intención concreta del ver, esa intención será la de ver eso ahí y durante todo el tiempo.”<sup>16</sup>

“Al igual que la fotografía, la naturaleza muerta está de acuerdo con el mundo de los objetos por la lógica del referente y no por la de la significación: al igual que ella tampoco representa un campo homogéneo sino híbrido.”<sup>17</sup>

Haciendo un análisis acerca de lo que es una naturaleza muerta, podríamos hablar casi de todos los objetos que puedan ser fotografiados como tales. Es por eso que Valérie Picude nos habla de este campo híbrido el cual puede traspasar las barreras de los cánones estrictos de la naturaleza muerta, al respecto el autor nos habla de unas fotografías tituladas *Illustrations of china and its people*<sup>18</sup> en el cual Jhon Thomson, fotografía: objetos, paisajes y personas que nos describen las características antropológicas de China. Muchas fotografías de este álbum suscriben dicha exigencia (las características formales de una naturaleza muerta), escapan a las categorías convencionales “paisaje, retrato, escena de género” y acceden de este modo, a un registro personal, más libre.

Me refiero a esta parte del texto porque es importante recalcar que en nuestra época, los fotógrafos contemporáneos crean sin importar si están rebasando los límites de los géneros. Por lo tanto las naturalezas muertas en estos tiempos suelen ser retratos o paisajes simulados.

El mejor ejemplo para hablar de naturaleza muerta es el del fotógrafo Wolfgang Tillmans, quien con sus fotografías nos ha impactado porque borra los límites de lo que estrictamente es una naturaleza muerta. Su composición formal puede estar conformada por elementos que enriquecen a la imagen tales como la textura de los objetos, el color, el ritmo, la yuxtaposición, etc. Características que aluden al significado visual y no a una acción determinada, las cuales, nos arrojan este análisis antropológico acerca de un tiempo muy específico, mismo que también nos puede proporcionar información acerca de estas

<sup>15</sup> “Bodegón” en el Diccionario de la Real Academia Española, <http://www.rae.es/rae.html>, [en línea]. Madrid, Real Academia Española. 23 de julio de 2008

<sup>16</sup> *Ibidem*. p. 14.

<sup>17</sup> Carol Armstrong. “La más bella naturaleza muerta del mundo” en *La confusión de los géneros en fotografía*...p. 146.

<sup>18</sup> Véase fig.4

personas: ¿quiénes son? ¿cómo viven? ¿qué piensan? y ¿cómo se comportan?. De este modo encontramos que este género también nos da una serie de pruebas que muestran una parte del proceso de vida al cual me refiero en el título de esta investigación.

En algunas de las imágenes<sup>19</sup> de Tillmans observamos: pantalones de mezclilla colgados de un barandal de escalera; artículo de vestimenta que nos da testimonio de una época específica, salchichas hervidas en una sartén; imagen que nos lleva a determinar un estilo de vida como la denominada cultura del *fast food*, una pierna con un calcetín a medio pie; situación que subjetivamente podría hablarnos de un ritmo de vida, moras azules congeladas; las cuales nos recuerdan aquellas fotografías de Irving Penn (*Frozen Foods with String Beans*) quien nos muestra una versión contemporánea de lo que es una naturaleza muerta hablando en términos objetivos y subjetivos. Un sillón morado de un auto muy lujoso, botellas de jugo de uva y naranja que remarcan su frescura con colorantes artificiales, una radio en el pasto, un guante de piel, etc.

Estos objetos no tan sólo tienen una forma, también cumplen con una función utilitaria, reflejan una época, una acción y un sentimiento, además por su relación tan íntima con los seres humanos son la referencia de cada uno de los autores que hacen diario visual.

<sup>19</sup> Véase fig. 5 y 6 *Untitled*.

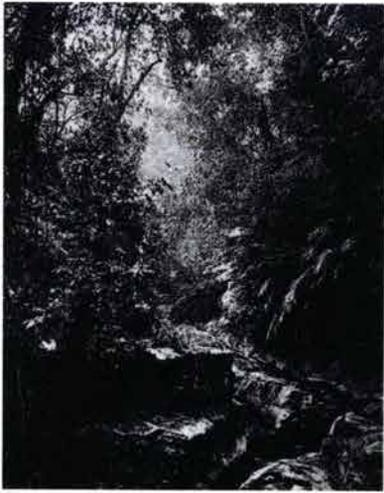


Fig. 4 **Jhon Thompson**, illustrations of China an its people, 1873, Fotografía

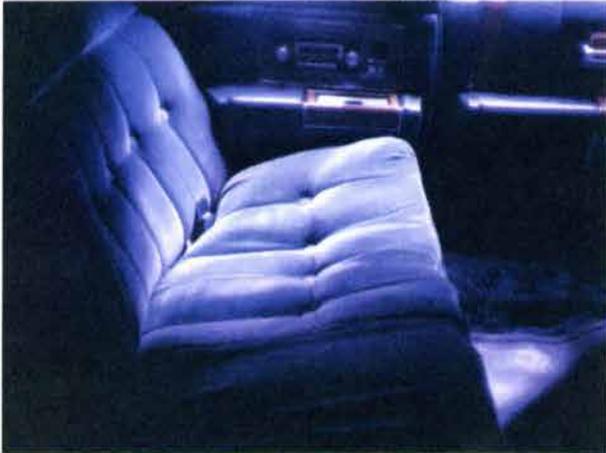


Fig. 5 **Wolfgang Tillmans**, untitled, 1991

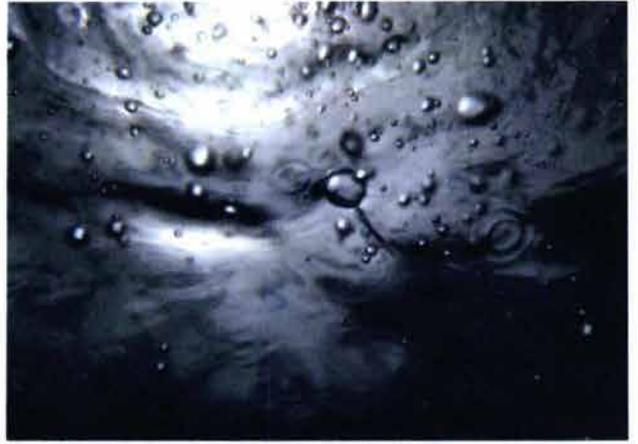


Fig. 6 **Wolfgang Tillmans**, untitled, 1991

### 1.1.3 Paisaje

El paisaje, en su aspecto artístico es la representación visual de un terreno extenso.<sup>20</sup>

Éste ha sido uno de los motores de evolución en la Historia de la fotografía. No podemos olvidar que la mirada fotográfica más antigua de la que tenemos conocimiento resulta ser un paisaje rural que Nicéphore Niepce nos legó en su fotografía titulada *Punto de vista desde la ventana de Gras*, 1826. Vista urbana o vista natural nuestros pioneros documentaron el desarrollo social de nuestras comunidades partiendo de aquellos paisajes muertos, donde nadie parecía habitar.<sup>21</sup>

Desde esta perspectiva hablar de paisaje en fotografía es hablar del entorno natural o urbano en el que cada uno de nosotros coexistimos, es por esto que los paisajes en un diario visual tienen un papel importante.

En el libro *La confusión de los géneros...* el fotógrafo Jean-Luis Garnell habla de su propia experiencia al hacer paisaje y nos dice: “Dos puntos de vista analíticos se superponen a mi obra. Uno exterior; que cataloga mi trabajo mediante géneros fotográficos (paisaje). Otro mío sumergido en la vida”.<sup>22</sup>

Este autor habla de la relación que los críticos se han empeñado a hacer entre él y la fotografía de paisaje y subraya que este modo de clasificar sus imágenes es muy superficial.

Al observar el trabajo de Garnell<sup>23</sup> encontraremos que esta categorización limita la interpretación de las imágenes. En sus fotografías es posible notar una confusión porque al desmenuzar cada uno de los elementos que aparecen en ellas se advierte que las imágenes están compuestas por otros géneros. Sin lugar a dudas y como dice el autor sus fotografías “emergen de la vida”. Lo siguiente en palabras del autor lo confirma:

El paisaje es una cuestión de fotografía, no de paisaje. Además los procesos importantes no son fotografiables... ¿Cómo se puede tratar lo esencial con la fotografía? Las lógicas que operan en el paisaje se nos escapan. Nadie ha dominado esto, nadie ha hecho esto, y tenemos esto. Se trata de paisaje ‘indecidido’. Pero la imagen debe sostenerse en color, en gran formato. Sobre el terreno, el combate es terrible: ¡llegar a realizar una imagen de paisajes por lógicas indefinidas! Busco el umbral del caos, el punto de deslizamiento hacia lo transitorio, evitando la literalidad, la literalidad es la documentación de la realidad...

<sup>20</sup> “Paisaje” en el Diccionario de la Real Academia Española, <http://www.rae.es/rae.html>, [en línea]. Madrid, Real Academia Española. 27 de julio de 2008

<sup>21</sup> “La fotografía de paisaje”, en [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org). [en línea] Véase fig.7. 22 de julio de 2008

<sup>22</sup> Jean-Luis Garnell, “Paisaje, relaciones de incertidumbres”, en *La confusión de los géneros en fotografía...* p.132.

<sup>23</sup> Véase fig. 8. *Díptico*.

Holderin decía “es de forma poética que el hombre permanece sobre esta tierra”.<sup>24</sup>

Se retomó esta cita porque como dice Garnell, al fotografiar un paisaje mostramos las huellas que dejamos en él. El paisaje es el espacio que nos sostiene, es el horizonte, el viento, la lluvia, el mar, el agua, las montañas, el sol, la naturaleza, la vida. Todos estos elementos hacen que nuestros estados de ánimo cambien. Para mí son el reflejo de los sentimientos, son nuestro sostén tangible, físico y material. Lo que extrañamos cuando estamos lejos son; el olor, la sensación, la firmeza, la tierra que pisas.

Richard Billingham, en su libro *Ray's a laugh*,<sup>25</sup> utiliza el paisaje a manera de pausa con la intención de conducir al espectador a la contemplación de la calma.

En muchos de los proyectos de *Diario Visual* el paisaje funciona como escenario, o como emisor de sensaciones, da cuenta de nuestra permanencia en estas tierras, es por eso que los paisajes participan en esta mezcla de géneros en donde no tan sólo aparece como tal, además lo encontramos mezclado con otros géneros.



Fig. 7, **Jhoseph-Nicéphore Niépce**, vista desde la ventana de Gras, 1826

<sup>24</sup> Jean-Luis Garnell, *op.cit.* p. 133.

<sup>25</sup> Véase. fig. 9



Fig. 8, **J.L. Garnell**. *Díptico I*, 1995



Fig. 9, **Richard Billingham**, *untitled*, 1996

### 1.1.4 Desnudo

Hablar del desnudo parece cosa fácil, los textos con los que me he encontrado con referencia a este género ahondan en términos de belleza y de los cánones estéticos, quizás el diccionario nos describa a detalle cuál es su definición.

Desnudo: adj. sin vestido.<sup>26</sup>

Al respecto razoné: ¿qué pienso cuando se habla de desnudo fotográfico? y el inconsciente me limita a sólo recordar una imagen de una mujer desnuda envuelta entre sabanas ¿qué significa esto para un diario visual?

El término desnudo desde el punto de vista denotativo nos refiere a la figura humana sin vestido. Pero hablando en términos connotativos, el desnudo me remite a la intimidad y naturaleza de un ser, si hacemos una revisión de los desnudos en la historia del arte observaremos reproducciones de cuerpos estéticos, generalmente las representaciones se hacen formalmente, (proporción, volumen, masa, peso, belleza, etc.)

¿Qué sucede en un diario visual?

El autor nos hace mirar a través de la verdad, en donde no prevalecen los estereotipos. Entonces encontramos cuerpos actuando en una realidad sustentada por imágenes. Al decir desnudo, pienso en el trabajo de Nan Goldin<sup>27</sup>, en el reflejo de su mirada, en la que encontramos situaciones de indiscreción o de verdadera confianza, la mirada no estorba y los cuerpos coexisten.

En Wolfgang Tillmans,<sup>28</sup> encontramos imágenes en las que hay algo más, estos cuerpos de la era contemporánea nos hablan de una estética totalmente distinta, sus desnudos son tan desfachatados, síntoma de una generación, de una preferencia sexual y de un estatus.

Richard Billingham<sup>29</sup> no es tan explícito pero deja ver pequeños pedazos de cuerpo que nos hacen presenciar una realidad cruda, la libido queda detrás, pero ahí está la naturaleza del cuerpo. En conclusión la fotografía de desnudo en un diario visual nos conduce a la intimidad. La intimidad es una peculiaridad de un diario visual.

<sup>26</sup> "Desnudo", En el diccionario de la Real Academia Española, <http://www.rae.es/rae.html>, [en línea]. Madrid, Real Academia Española. 22 de julio de 2008

<sup>27</sup> Véase fig.10. *Ryan in the tub*.

<sup>28</sup> Véase fig. 11. *Untitled*.

<sup>29</sup> Véase fig. 12. *Untitled*.

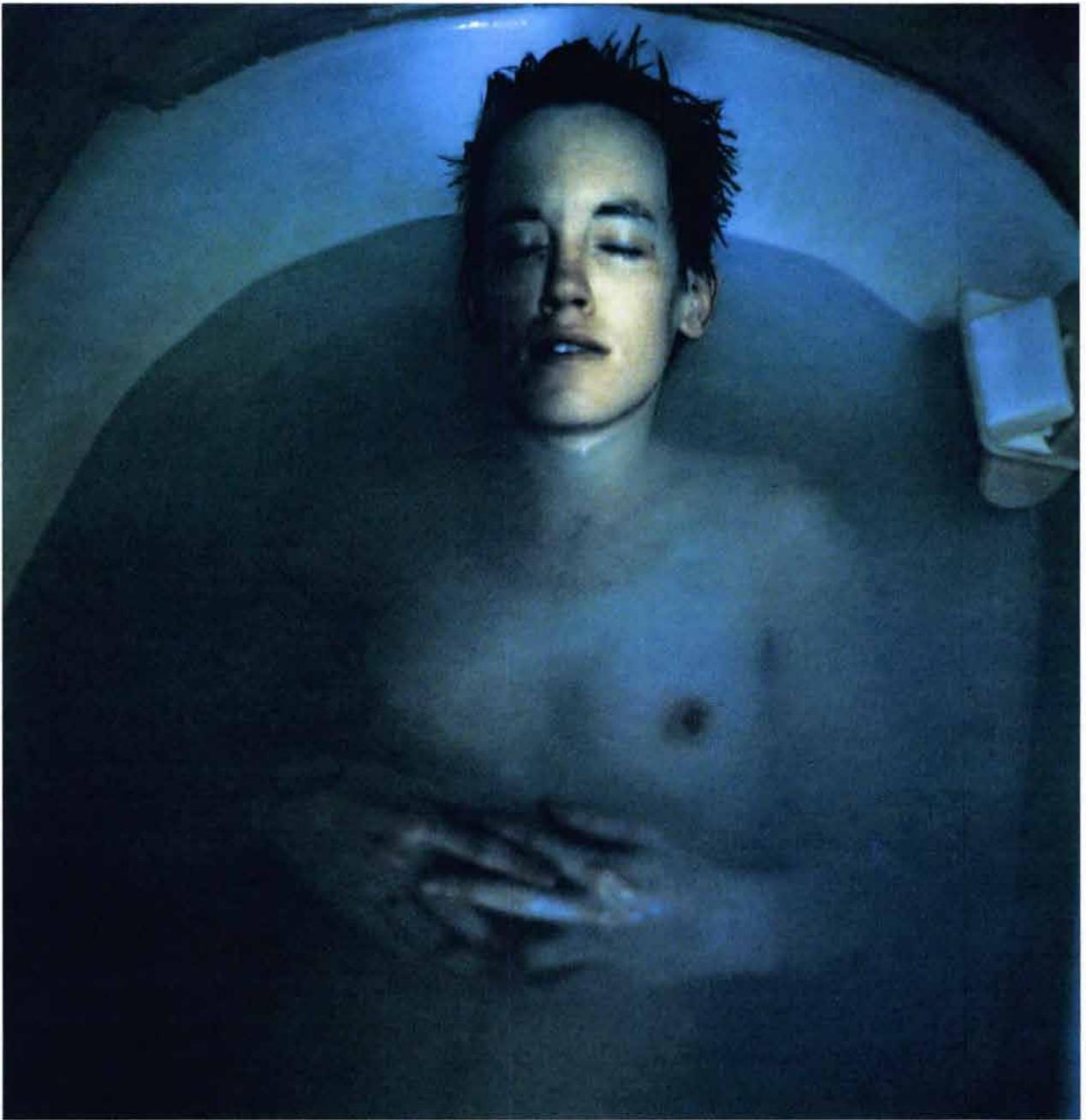


Fig. 10 **Nan Goldin**, *Ryan in the tub*, 1976, Massachusetts.



Fig. 11 **Wolfgang Tillmans**, untitled, 1991.



Fig.12, **Richard Billingham**, *untitled*, 1996

## 1.1.5 Documental

Para esta investigación es muy importante rescatar al género documental. La forma en la que se relaciona con mis proyectos personales es porque la esencia de éste es fotografiar distintas formas de vida.

La cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada <<documental>> según la definición del diccionario: <<Un texto original y oficial, en el que se descansa como base, prueba o apoyo de alguna otra cosa, en su sentido más extendido, incluyendo todo escrito, libro o soporte que transmita información>>.

Así, *cualquier* foto puede ser entendida como un documento si se infiere que contiene información útil sobre el tema específico que se estudia. El término fue utilizado con frecuencia durante el siglo XIX en un contexto fotográfico: *The British Journal of Photography* urgió la formación de un vasto archivo de fotos que contuvieran <<un registro, tan completo como se pueda lograr... de la situación actual del mundo>>, concluyendo que tales fotos <<serán los más valiosos *documentos* dentro de un siglo>>.

Una de las características de la fotografía documental en un sentido formal es que lo documental constituye una de las características esenciales de la fotografía, de esta forma podemos decir que todo lo que es representado por medio de la fotografía es una evidencia.<sup>30</sup>

El género documental se refiere al registro de las condiciones, del medio en el que se desenvuelve el hombre, tanto en forma individual como en el aspecto social, en este sentido su nivel de complejidad es muy profundo, la fotografía documental se interesa siempre por los espacios y condiciones del hombre en sociedad, no está atado a lo circunstancial, por lo tanto constituye una reflexión, un intento de comprender y naturalmente mostrar al hombre en todos sus aspectos.

Cuando las sombras de la depresión económica cayeron sobre el mundo en la década de 1930, muchos artistas reaccionaron de inmediato ante ella. En el campo de la pintura hubo una pronunciada vuelta al realismo; tras el camino iniciado por los muralistas mexicanos, los pintores comenzaron a instruir al público mediante su obra. Un grupo de realizadores cinematográficos independientes había comenzado ya a filmar obras que, en contraste con las habituales para el entretenimiento, estaban arraigadas en problemas y situaciones reales, donde los participantes mismos eran los actores, como portavoz de un grupo británico, Jhon Grierson recuerda que entendieron que este tipo de cine [...] en el

<sup>30</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía...* p.253

registro y en la interpretación de los hechos, era un nuevo instrumento de influencia pública, que podría aumentar la experiencia y llevar al nuevo mundo de nuestra ciudadanía hacia la imaginación. Nos prometía hacer dramas teatrales con nuestras vidas cotidianas y hacer poesía con nuestros problemas.<sup>31</sup>

Otro de los objetivos del documentalismo es generar consciencia, la cual puede tener un carácter de denuncia con la intención de producir un cambio o una transformación. Eso ha sido el principal objetivo de los fotógrafos testimoniales a través de la historia. Pero también tiene como finalidad el conocimiento en sí mismo y la comprensión de la humanidad.

Desde el punto de vista estético, el documentalismo ofrece un amplio campo de realización a los fotógrafos creativos, puesto que la aproximación a cualquier tema transita por la visión y la forma personal de interpretar la realidad.

Del género documental, se rescata la característica principal de registrar sistemáticamente una realidad cotidiana. En contraste con el documental, en el diario visual se fotografía sistemáticamente un entorno vinculado a lo inmediato.

En el género documental los fotógrafos dirigen su mirada de dentro hacia afuera, los que utilizan el diario visual para denunciar su propia existencia lo hacen desde afuera hacia adentro, de tal forma que no existen los grandes acontecimientos, aunque estos no dejen de ser situaciones de vida llevados al extremo como el auto retrato de una golpiza. Imágenes que surgen al límite de lo fotografiable como el caso de Wolfgang Tillmans y sus imágenes de relaciones sexuales o la problemática de una familia disfuncional que nos impacta porque esta problemática se da en una economía primer mundista. Todas estas características hacen que los diarios visuales sean también un medio de denuncia. En el trabajo de Sophie Calle, se podría pensar que es difícil identificar lo documental, mas, en el proyecto *Los durmientes* realiza sistemáticamente un estudio de campo claramente enfocado hacia lo documental.

Desde esta perspectiva, la razón por la que se incluye al género documental dentro del cuerpo que constituye a un diario visual es porque el documental extiende el conocimiento con respecto a la vida personal, no tan sólo evidencia una realidad mediante imágenes, también la amplía a través de documentos existentes, escritos, videos, investigación de campo, observación, etc. Tal es el caso de *Álbum* de Ana Casas, en él se hace una recopilación de imágenes que remontan en el pasado y regresan al presente prediciendo el futuro, ésta es complementada con información visual, textos, video, etc.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 238.

## 1.2 ¿Qué es un diario visual?

Para desarrollar esta parte de la investigación se decidió, buscar la forma más sencilla para describir este concepto, por ello se acudió al diccionario de la Real Academia Española: “Un diario personal es un documento escrito en el cual se relata lo ocurrido cada cierto periodo de tiempo, generalmente un día. La mayoría de los diarios se pueden considerar textos con carácter privado”<sup>32</sup>

Esta definición describe a grandes rasgos la esencia de lo que involucra hacer un Diario. La diferencia está en que habitualmente, los diarios son documentos escritos sin imágenes.

Un diario visual, es aquél que evidencia situaciones de la vida cotidiana de un individuo acompañados de imágenes y texto. Muchos de los fotógrafos que hacen diario visual no necesariamente se ayudan del texto para narrar ciertas situaciones ya que la mayoría priorizan el mensaje de las imágenes, las cuales, tienen la característica de ser registros fotográficos muy constantes de la vida personal.

Para profundizar en el tema, se retomaron algunos fragmentos del libro *¿Cómo se escribe un Diario?*, el cual resuelve muchas de las preguntas que me he hecho al realizar este proyecto. Una de ellas es ¿cuáles son los motivos para escribir un diario? En palabras de Alan Pauls encontré:

Todo diario está fundado en registrar el principio de la posteridad. Es cierto que su afán más inmediato y pueril consiste en registrar, desmenuzar y naturalmente alucinar el flujo de una vida, pero también que el diario es un libro que recién suele salir a la luz cuando la vida se ha extinguido para siempre y cuando su autor, el autor de sus días, ya no está allí para sostener con su propio cuerpo la primera persona que confesó, apremiado por la métrica del calendario, sus preciosas insignificancias y sus dramas triviales<sup>33</sup>

Es significativo que este escritor hable del principio de posteridad, pues básicamente ésta es una de las razones principales para fotografiar situaciones de la vida íntima, sostener mediante imágenes la memoria personal. En los diarios podremos encontrar situaciones que rebasan los límites del acto fotográfico ya que así como al leer un diario el espectador se inmiscuye en la vida de otras personas, al observar un diario visual se sumergirá en la vida personal del autor. Las imágenes se convierten en la escritura de situaciones muy personales.

<sup>32</sup> “Diario”, en el diccionario de la Real Academia Española, <http://www.rae.es/rae.html>, [en línea]. Madrid, Real Academia Española. 28 de julio de 2008

<sup>33</sup> Alan Pauls, “Las banderas del célibe” en *Cómo se escribe el diario íntimo...* p. 2.

## 1.2.1 Posición de un diario visual dentro de un género

Ésta es una de las preguntas centrales de esta tesis, al inicio de esta investigación se hizo la pregunta ¿el diario visual a qué género pertenece?, por lo regular estamos acostumbrados a encontrar esta información totalmente desglosada y aclarada. Sin embargo, el diario visual podría ser catalogado dentro de un género, pero sus características lo posicionan como un híbrido, de acuerdo con esta hipótesis encontré en la descripción que hace Alan Pauls lo siguiente:

El diario, al parecer despreocupado de las formas, es capaz, como escribe Blanchot, de todas las libertades (“todo conviene: pensamientos, sueños, ficciones, comentarios acerca de sí mismo, acontecimientos importantes o insignificantes”), pero su docilidad y su poliformismo no invalidan las reglas del contrato que ha firmado, el único, sí, pero el más estricto de todos, y que es el contrato con el calendario. Fiel a la sucesión temporal, que convierte al género en puro ensimismamiento, este texto tan atado a las obligaciones del día que pasa, sin embargo, es el texto utópico por excelencia, determinado como está por ese advenimiento mesiánico que volverá necesario aquello que hoy, apenas es inconsistente, frívolo y provisorio. De ahí tal vez, esa fragilidad que es como el sello de la enunciación del diario: una cierta imposibilidad de afirmar o, en todo caso el gesto, reflejo de poner en suspenso el peso de cualquier aserción.<sup>34</sup>

Con respecto al mismo tema Valérié Picaudé señala:

¿Cómo clasificar hoy la fotografía?

Mi problema con las clasificaciones, es que no duran, apenas acabo de ordenar cuando ese orden ya caducó [...]. En resumen, me las arreglo.

Es lo mismo que ocurre con las historias del arte. Apenas se acaba de formular cuando otra nueva llega para invalidarla. Movimiento moderno, posmoderno, historia multiculturalista del arte..., con sus cortejos de categorías, y con las perturbaciones inducidas por cada una de ellas.

Tengo miedo de que no exista una buena doctrina, un método una forma segura de escribir la historia del arte y de que estemos condenados al bricolaje.

En resumen vivimos en un periodo formidable... de confusión.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 4.

<sup>35</sup> Valérié Picaudé, “Clasificar la fotografía, con Péric, Aristóteles, Searle y algunos otros...”, en *La confusión de los géneros en fotografía...* p. 22.

Actualmente encontramos que el arte contemporáneo en general está influido por esta hibridación, entonces un diario visual, es tan sólo uno de los reflejos de la situación actual del arte.

En muchos puntos de esta investigación se habla de “confusión de géneros” pero cómo surge, cuáles son los orígenes, parece que sucede algo que hace que los géneros rebasen sus propias barreras, pues bien, Valerié Picaudé nos explica a grandes rasgos desde dónde surge esta confusión y porqué es tan complicado encontrarle un lugar a los diarios visuales.

Todo se complica desde el momento en que el arte contemporáneo mezcla lo simplemente visual con algunos usos que son reflejos de la confusión. Le corresponde al espectador enumerar los grados de reflexión. Esta tarea se remonta al pop art, en el momento en que las artes visuales se “reapropiaron”, utilizando un término que ha pasado al lenguaje crítico con el nuevo realismo, de las imágenes invasoras de nuestro propio entorno. El arte institucional se veía desposeído de su monopolio en la fabricación de imágenes. De la confrontación del arte con las imágenes de todo tipo de todo “genero”, bueno o malo, que inspira las múltiples estrategias artísticas desde los años ochenta (asimilación, interferencia, recuperación, reproducción, cruce, transversalidad, desencasillamiento, mezcla, mestizaje, hibridación..., confusión) nació la cuestión crucial para el artista: la de saber qué hacer con las imágenes y cómo criticar el pluralismo de géneros.<sup>36</sup>

Es así como surge esta confusión, a partir de “la confrontación del arte con las imágenes de todo tipo, de todo género, bueno o malo, que inspira las múltiples estrategias artísticas desde los años ochenta”. Recordemos que las imágenes de una de las iniciadoras de esta corriente, Nan Goldin surgen en los años ochentas, entonces podemos deducir de dónde provienen sus influencias y cómo se origina esta hibridación de géneros.

De acuerdo con lo desarrollado un diario visual no pertenece a un género específico, y como ya lo adelantó Barthes, “La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto.”<sup>37</sup>

¿Cuáles son las circunstancias concretas que determinan qué situación de la vida cotidiana fotografiar? Ninguna.

La vida cotidiana es impredecible y como es impredecible entonces no sabemos cuáles son esas circunstancias. Sabemos que existen muchas formas más de clasificación, pero en la época del Postmodernismo<sup>38</sup> en donde sabemos que los rasgos más notables de este

<sup>36</sup> *Ibidem.*, pp. 31-32

<sup>37</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 207 e ils. p. 29

<sup>38</sup> El término postmodernismo o postmodernidad designa generalmente un amplio número de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos del siglo XX, definidos en diverso grado y manera por su oposición o superación al modernismo. Las diferentes corrientes del movimiento postmoderno aparecieron durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque se aplica a corrientes muy diversas, todas ellas comparten la

movimiento son la valoración de las formas industriales y populares, el debilitamiento de las barreras entre géneros y el uso deliberado e insistente de la intertextualidad<sup>39</sup> expresada frecuentemente mediante el *collage*<sup>40</sup> o *pastiche*.<sup>41</sup> Entonces no podremos concretar cuál es el género al que pertenece. Sí podemos notar que un diario visual contiene muchas de las características socio-psicológicas de la postmodernidad como: búsqueda de lo inmediato, culto al cuerpo, liberación personal, pérdida de fe en la razón y la ciencia, pero en contrapartida se rinde culto a la tecnología, el hombre basa su existencia en el relativismo<sup>42</sup> y la pluralidad de opciones, al igual que el subjetivismo<sup>43</sup> impregnan la realidad.

Además de estas características encontramos también que en cualquiera de los casos llámese: foto construida, documental, paisaje, etc. No existe una línea divisoria que los separe claramente, y es precisamente en una plática que impartió Jeff Wall en el Museo Rufino Tamayo, donde se habló de estos límites:

Con las fotos de Wall, el espectador a veces pregunta si lo que ve realmente pasó o fue provocado: “En muchas de mis imágenes colaboro con las personas, preparo cosas; en ese sentido son lo que llamo cinematográficas, porque están hechas a la manera de las tomas filmicas. Pero durante ese proceso muchos accidentes tienen lugar, muchos cambios suceden en el proceso de hacer esa película. Así que no existe una línea divisoria real, absoluta, clara entre lo que fue capturado y lo que fue ejecutado. Allí es donde está más ahora la fotografía, trabajando con la indefinibilidad de estos dos polos aparentes”.<sup>44</sup>

idea de que el proyecto modernista fracasó en su intento de renovación radical de las formas tradicionales del arte y la cultura, el pensamiento y la vida social. POSTMODERNIDAD, en [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) [en línea]. 28 de julio de 2008

<sup>39</sup> Se entiende por intertextualidad, en sentido amplio, el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de distinta procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima. INTERTEXTUALIDAD, en [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) [en línea]. 28 de julio de 2008

<sup>40</sup> El collage es una técnica artística que consiste en ensamblar elementos diversos en un todo unificado. El término se aplica sobre todo a la pintura, pero por extensión se puede referir a cualquier otra manifestación artística. Viene del francés *coller*, que significa pegar. Del *collage* se depuró un principio previo o técnica cuyo primer creador fue al parecer el dadaísta Marcel Duchamp: el “objeto encontrado”, según la cual cualquier cosa que elige un artista es sacralizada como “arte”, desde una piedra que llama su atención en un camino a una imagen que le gusta en una revista. De ahí a la amalgama de “objetos encontrados” o *collage* hay sólo un paso. COLLAGE, en [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) [en línea]. 28 de julio de 2008

<sup>41</sup> El pastiche es una técnica utilizada en literatura y otras artes, consistente en la imitación de diversos textos, estilos o autores en una misma obra. PASTICHE, en [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) [en línea]. 28 de julio de 2008

<sup>42</sup> El relativismo cultural es una ideología político-social que defiende la validez y riqueza de todo sistema cultural y niega cualquier valoración absolutista moral o ética de los mismos. RELATIVISMO, en [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) [en línea]. 29 de julio de 2008

<sup>43</sup> El subjetivismo en general es la postura filosófica que toma como factor primario para toda verdad y moralidad a la individualidad psíquica y material del sujeto particular, siempre variable e imposible de trascender hacia una verdad absoluta y universal. SUBJETIVISMO, en [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) [en línea]. 29 de julio de 2008

<sup>44</sup> Merry MacMasters, “Jeff Wall, un fotógrafo que no toma imágenes: las experimenta.” Cultura. La Jorna-

Es precisamente esta indefinibilidad de la que habla Jeff Wall la que provoca que nos encontremos dentro de esta confusión, debido a que la naturaleza de una imagen no depende de las clasificaciones, tal vez un poco más de las interpretaciones, pero como ya sabemos toda interpretación está sujeta a la subjetividad de las personas. Por esta razón es que se desvanece aun más la posición de un diario visual dentro de los parámetros de clasificación. Digamos entonces que para responder a la pregunta ¿qué es un diario visual?, según Valerie Picaudé, tendríamos más bien que definir si realmente estas ediciones de imágenes de diario visual, generan en sus espectadores interés, de qué le sirve a éstos adentrarse en la vida personal de los fotógrafos y saber cuál es el valor de la fotografía que funciona como constancia de una experiencia de vida.

### 1.3 Fotografía de autorepresentación

Sabemos que la fotografía nos ayuda a recordar y evidentemente ésta es la función de un diario (escrito o visual) recordar, desmenuzar, analizar, observar el medio en el que nos desenvolvemos, estos diarios funcionan como autobiografías visuales, y sirven para retroceder en el pasado y observar los cambios, físicos, intelectuales, espirituales, etc.

Ciertamente, estas serían las características esenciales de un diario, me parece muy importante que Alan Pauls al hablar de diarios escritos nos hable de manera muy poética y nos diga cuál es el valor de este híbrido y de alguna forma aclare cuáles son las razones que tengo para ser el personaje principal de mis proyectos fotográficos.

Se escribe un diario para dar testimonio de una época (testimonio histórico), para confesar lo inconfesable (coartada religiosa), para “extirpar la ansiedad” (Kafka), recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica), para mantener entrenados el pulso y la imaginación, el poder de observación (coartada profesional). Musil lleva un diario para historiarse a sí mismo, para examinarse el cuerpo bajo el microscopio de su propia prosa; Mansfield escribe con el propósito de “aliviarse y, por fin emerger”; Junger, para contrabandear el horror bajo la forma de “criptogramas” y “arabescos cifrados”; Pavese, para llevar a cabo un minucioso, implacable, “examen de conciencia” Barthes, para consumir un ejercicio meramente experimental...

¿Y si todo ese variado repertorio de funciones se redujera a una sola fórmula, arcaica pero eficaz: conocerse a sí mismo? ¿Por qué, en el impulso que mueve a un escritor a escribir su diario tendría que haber algo más o algo que no fuera la decepcionante humanidad de un deseo que se cansa pero no muere: el deseo de ser sincero?<sup>45</sup>

da, México, Lunes 2 de junio de 2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/06/02/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>. 30 de julio 2008

<sup>45</sup> Alan Pauls, *op cit.* p. 5.

Joan Fontcuberta a través de *El beso de Judas*, nos dice que la fotografía nos sirve para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal y es muy cierto, pero hay una diferencia, los fotógrafos que producen diarios visuales llevan al límite la idea de fotografiar eventos de la vida cotidiana. Ciertas propuestas de algunos fotógrafos nos permiten atravesar por caminos en los cuales se muestran situaciones de la vida que no son tan gratas, y que generalmente la gente común suele borrar o por lo menos no tener tan presente y tangible en la memoria.

Especialmente nos habla de la naturaleza del trabajo de Nan Goldin que con sus imágenes nos permite identificar estos límites de lo fotografiable y nos dice:

El remarcable esfuerzo de algunos fotógrafos contemporáneos, como Nan Goldin, consiste precisamente en ampliar el protocolo de lo fotografiable. Nan Goldin, por ejemplo, extiende el ámbito del álbum familiar, acogiendo no sólo bodas sino también funerales, no sólo velitas de cumpleaños sino también palizas y hematomas, no sólo amigos y amantes cuando nos hacen muecas divertidas o carantoñas cariñosas sino también cuando se drogan, mean o follan. Llevada al límite, esta actuación nos conduciría a una paradoja de naturaleza borgiana: tener que fotografiar sin concesiones cada instante de la existencia, para que absolutamente nada escape de la voracidad de la cámara.<sup>46</sup>

Pero cuáles serán las razones para preferir fotografiar estas situaciones, la repuesta la sigue teniendo Fontcuberta el cual habla sobre la naturaleza borgiana de estos fotógrafos y escribe:

Friedl Kubelka Bondi cuando sistemáticamente se fotografía a sí misma en cada uno de los días de su vida: al levantarse, en el aseo, en el desayuno, en el trabajo, etc. Al cabo de los años su constancia le permite recubrir los muros de galerías de miles y miles de pequeñas instantáneas intrascendentes que sistematizan la disposición de un yo proyectado hacia el infinito. Aun así, el gesto de esta artista austriaca, mas allá de la acumulación desenfadada y obsesivamente patológica, permanece en la esfera de lo simbólico y de lo testimonial que no llega a alcanzar el absoluto borgiano<sup>47</sup>. Y mientras no se dé este absoluto, seguimos condenados a fotografiar para olvidar: resaltamos unos hechos para postergar los intervalos anodinos y tediosos que fatigan el espíritu. *I photograph to forget*. Yo fotografío para olvidar.<sup>48</sup>

Dentro de esta disyuntiva entonces me pregunto si al hacer un diario visual ¿fotografío para recordar o para olvidar?, supongo que recordar y olvidar son conceptos que dependen

<sup>46</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas; Fotografía y Verdad...*p. 62.

<sup>47</sup> El absoluto borgiano del cual habla Fontcuberta tiene que ver con la historia de "Funes, el memorioso", referencia que aparece en el capítulo "Videncia y evidencia" del libro titulado el Beso de Judas. En 'Funes, el Memorioso' Borges articula una pesadilla: el de un hombre de una memoria prodigiosa que lo recuerda todo. Incapaz de olvidar diferencias, de generalizar y abstraer, Funes no era muy capaz de olvidar y pensar. En su abarrotado mundo no había sino detalles inmediatos. Véase. Jorge Luis Borges. *Ficciones*.

<sup>48</sup> Joan Fontcuberta, *op.cit.*, pp.59-62.

uno del otro. Fotografío para recordar, porque al encontrarme frente a uno de los álbumes de la familia hago una reconstrucción de lo sucedido. El pasado le da sustento a nuestras vidas, es “el andamiaje de nuestra mitología personal”, como dice Fontcuberta, pero también asevera que ningún fotógrafo logra retener como Funes el memorioso cada uno de los momentos de su vida, entonces olvidar también forma parte de este ejercicio, porque al seleccionar qué recuerdo (qué fotografía) está el ejercicio de olvidar el resto y así abstraer la realidad situación que acerca más a este híbrido a ser de carácter artístico.

Por último Alan Pauls señala otra de las razones que existen para hacer un diario visual:

Ni Jünger, ni Pavese, ni John Cheever escriben un diario para saber quienes son; lo escriben para saber en que están transformándose, cuál es la dirección imprevisible en la que está arrastrándolos la catástrofe. No es pues la revelación de una verdad lo que estos diarios quieren darnos, sino la descripción cruda, clínica, de una mutación.<sup>49</sup>

### 1.3.1 ¿Por qué utilizar fotografías para hacer un Diario?

A través de la fotografía recuperamos la memoria. La memoria humana, a diferencia de la memoria de los animales que actúa principalmente sobre la base de sus necesidades presentes, puede contemplar el pasado y planear el futuro. Esto es lo que sucede al observar un diario visual. Joan Fontcuberta en el libro *El beso de Judas* escribe al respecto: “No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la auto afirmación y el conocimiento”<sup>50</sup>

Olvidar es una acción involuntaria que consiste en dejar de recordar, o de guardar en la memoria información adquirida. A menudo el olvido se produce por el “aprendizaje interferente”, que es el aprendizaje que sustituye a un recuerdo no consolidado en la memoria, y lo “desaparece” de la consciencia. Debemos señalar que por lo regular se recuerda que se ha olvidado algo, es decir que se sabe que se tenía un conocimiento que ya no está allí, por lo tanto los recuerdos olvidados no desaparecen, si no que son sepultados en el inconsciente. De acuerdo con esta descripción, es posible entender la importancia de ver reflejado en imágenes tangibles (fotografía) ésta pérdida de los momentos pasados.

Fotografío para recordar, nos dice Pedro Meyer, y a poco lo pensemos lo poco que lo pensemos la obviedad parece tornarse tautológica. Porque siempre es así. Porque siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria ¿O no?<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Alan Pauls, *op. cit.*, p.10

<sup>50</sup> Joan Fontcuberta., *op. cit.*p.56.

<sup>51</sup> *Ibidem.*, *cit. pos.* Pedro Meyer. p. 58.

### 1.3.2 Función de un diario visual para un fotógrafo

Algunos autores como Fontcuberta, retoman proyectos fotográficos en los que el interés de cada autor radica en hacer imágenes acerca de su propio proceso de vida, y son estas situaciones en las que habitualmente el ser humano se encuentra en escenarios en las que socialmente no tendría por qué hacerse foto, como un funeral, una enfermedad una golpiza, etcétera.

Cuando la duda se instala en la implacabilidad de estos razonamientos, estamos en condiciones de abrirnos a una dimensión de análisis. Recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto. No hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida.<sup>52</sup>

Es decir, mas allá de los límites de lo fotografiable estará el momento en el que estos fotógrafos decidan disparar el obturador.

Jorge Luís Borges, en su relato Funes el Memorioso nos habla de la infelicidad que nos evoca una memoria excesivamente prodigiosa. Pero es en la novela *The man who never forgot* (1957) del prolífico autor de ciencia ficción Robert Silverberg, donde quizás más certeramente se pone el dedo en la llaga. En ella se plantea la historia de Tom Niles, un personaje dotado de una sobrehumana memoria capaz de recordar cada uno de los lances, por insignificantes que fueran, de cualquier anécdota vivida. Pero lo que en un principio parecía el don de un cerebro privilegiado resulta ser, en realidad una grave enfermedad, más perniciosa que mnemotécnica: la incapacidad para olvidar nada. Tom Niles tiene siempre presentes en su mente los malos pasos, es incapaz de perdonar o de superar traumas; la diversidad le pesa como una losa. En definitiva, la imposibilidad de pasar por alto los aspectos negativos de la vida acababa convirtiendo su relación con el prójimo en una catástrofe. Silverberg insinuaba que, de hecho, es la discriminación del recuerdo y, a la postre, el olvido lo que nos permite aspirar a ser felices.<sup>53</sup>

Fontcuberta tiene mucha razón al aseverar con el ejemplo de la película de ficción de Silverberg, y describir lo terrible que podría ser recordar todos y cada uno de los momentos de nuestra vida. El ser humano tiene esa facultad para desechar situaciones que no son gratas y que le afectan emocionalmente pero también existen otras posibilidades en cuanto a ficción, por ejemplo la película *Amnesia (Memento)*.

*Memento* en latín significa acuérdate, nos relata la historia de un investigador de seguros llamado Leonard que amanece en un cuarto de hotel, siempre ajeno a todo. Él es lo que

<sup>52</sup> *Ibidem.*, p. 58.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 58.

la ropa que lleva le indica, lo que sus fotos en polaroid con acotaciones escritas en el borde le ordenan. Lo que sus tatuajes “demenciales” en el cuerpo le recuerdan y lo que infinita cantidad de apuntes le sugieren. Su cerebro es una suerte de computadora dañada que pierde toda información reciente cada cierto tiempo, de manera que se las ha arreglado con fotos y notas escritas, para tener un hilo de conducta medianamente coherente.

¿Somos el producto de nuestros recuerdos? o ¿la verdadera materia prima de nuestra existencia es lo que se quedó oculto en los laberintos de nuestra memoria? ¿el mundo deja de existir sencillamente porque no lo recordamos?

En esta película el personaje principal se vale de distintos lenguajes para recordar el presente más inmediato; él sólo sabe que tiene que recordar y se vale de la fotografía y referencias escritas para sostener su realidad. Es eso exactamente lo que nos regala la fotografía; conocer la experiencia de lo vivido y reflexionar. Al respecto Fontcuberta nos dice:

Dejemos la ficción literaria y ocupémonos de nuestra propia situación: tomemos una colección de fotografías personales. Aparentemente sólo se incluyen situaciones agradables entendidas como excepciones de la cotidianidad: ritos, celebraciones, viajes, vacaciones, etc. Fotografiamos para reforzar la felicidad de estos momentos. Para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte. Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal.<sup>54</sup>

En conclusión un diario visual es un documento fotográfico que tiene la función, de ser el andamiaje de nuestra mitología personal, de abstraer una realidad personal, y no reproducir esta patología de carácter Borgiano en el cual Funes al ser incapaz de olvidar diferencias, de generalizar, de abstraer también lo es de pensar.

En el ejercicio de hacer diario visual sucede lo contrario, el fotógrafo olvida al fotografiar, generaliza al editar y abstrae su propia realidad. Asimismo al hacer un diario existe una razón arcaica que es la de simplemente ser sincero, observar nuestras propias mutaciones y así fotografiar para recordar a la vez que olvidar.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 59.

## **CAPÍTULO 2**

---

AUTORES REPRESENTATIVOS, DE LA DÉCADA DE LOS 80'S Y 90'S, QUE HACEN DIARIO VISUAL

## 2.1 Nan Goldin

Para mí, hacer fotos es una manera  
de acariciar a alguien, una expresión de cariño.  
Nan Goldin.<sup>1</sup>

Nan Goldin, comienza a utilizar su cámara antes de iniciar sus estudios como fotógrafa profesional. Por estas circunstancias sus primeras fotos aparecen organizadas a manera de álbum. El motivo que la lleva a iniciarse en la fotografía es la muerte, particularmente; el suicidio de su hermana. La muerte la hace pensar que somos pasajeros en este mundo y que es importante tener presentes a las personas que nos rodean utilizando para este fin la fotografía. “En la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia, su presencia fugaz –esa fugacidad– su evidencia es lo que la fotografía contiene. La esencia de la fotografía es precisamente la destinación del referente en estar siempre ahí.”<sup>2</sup>

Ese “estar siempre” era lo que hubiera querido que pasara con su hermana. La motivación de Nan Goldin por lo tanto es conservar eternamente (condición natural de la fotografía según Barthes<sup>3</sup>) la esencia de las personas.

Nan Goldin en una entrevista, nos habla de esta motivación:

-¿También ayudas a otros a sobrevivir? La memoria de ellos no desaparece porque está en tus imágenes.

Sí. Tiene que ver con guardar un registro de las vidas que he perdido, de esta manera no pueden ser borradas totalmente de la memoria. Mi trabajo se refiere en gran medida a la memoria. Para mí es muy importante que a las personas cercanas les tome fotografías. Las personas se van, como Cookie, quien es muy importante para mí, pero queda una serie de imágenes de ella que muestran lo compleja que era, estas fotos no representan estadísticas, ni son acerca de gente muriendo, sino *sobre vidas individuales*. En el caso de Nueva York, las almas más creativas y más libres de la ciudad han muerto. Nueva York ya no es Nueva York. Lo he perdido y me hacen falta. Aquellas almas murieron a causa del SIDA.<sup>4</sup>

Nan Goldin, abandona la estricta versión de lo que es un recuerdo. Las imágenes que nos presenta acerca de su vida y de sus relaciones son en algunos casos extremadamente fuertes. La aparición del SIDA fue oficial el 5 de junio de 1981, por lo tanto la amenaza

<sup>1</sup> Ulrike Lehmann, “Nan Goldin”, en *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI...*, p.p., 64-67. (Serie icons)

<sup>2</sup> Roland Barthes. *op. cit.*, p.p.23-24

<sup>3</sup> Cfr. Roland Barthes, *loc. cit*

<sup>4</sup> Entrevista a Nan Goldin, <http://fototapeta.art.pl/2003/ingle.php> [en línea] 15 de agosto de 2008

de la muerte está muy presente en los motivos de sus imágenes. Cómo una persona con lazos de cariño tan fuertes, puede apretar el botón del obturador de su cámara frente al cadáver de su mejor amiga y frente a la demás gente que sufre una pérdida sin pensar en su inoportuna participación. Al final estas fotografías cumplen la función de documentar el final del proceso de vida; la muerte.

En 1965 Nan Goldin fotografía sin descanso, las características de su trabajo inicial son polaroids y fotografía en blanco y negro.<sup>5</sup> En él se observan retratos. Éstos son, en términos compositivos, los característicos de un álbum familiar<sup>6</sup>, en donde no se cuida demasiado la luz, ni el enfoque porque lo importante para Nan Goldin es el momento.

Al respecto dice:

-Algunas de tus imágenes están fuera de foco ¿Lo haces a propósito?-

Realmente tomo fotos fuera de foco porque no me importa que tipo de luz hay. Si quiero tomar una foto no me interesa si hay luz o no la hay, sólo la tomo y ya. A veces utilizo una velocidad de obturación muy baja y salen desenfocadas, pero nunca es intencional, no es como, por ejemplo, lo que empezó a hacer David Armstrong a lo que ambos llamamos "*Fuzzy-wuzzy landscapes*". Miraba el fondo de mis fotos y los estudiaba. Comenzó a tomar imágenes similares a esos fondos pero sin la gente. Sólo son paisajes fuera de foco. Lo hacía de manera intencional, desenfocaba a propósito el objetivo de la cámara. Jamás lo he hecho. Tomo fotos, como en este lugar en el que nos encontramos, cuando no hay sol o con una luz con la que creo que las fotografías saldrán desenfocadas. Incluso las imágenes de Valerie y Bruno o cualquier otra cosa que he tomado salen así porque no hay suficiente luz por lo cual, manejo una velocidad de obturación muy baja. En el pasado ocurría porque estaba alcoholizada, pero ahora no lo estoy. Las drogas influenciaron toda mi vida. Tanto positivamente como negativamente. Sé de un artista en Polonia, Witkacy, que anotaba en sus pinturas todas las drogas bajo las que estaba y dependiendo de la cantidad que se había metido, cobraba por el retrato. Vi un retrato suyo en el National Museum (Museo Nacional), era una especie de expresionismo alemán, y me encantó.<sup>7</sup>

Ésta es una de las características estilísticas más utilizadas por Goldin, debido a ella algunos espectadores podrían pensar que existen errores técnicos, pero en la década en la que Nan Goldin comienza a generar su diario visual; se regeneran las formas de representación que tienen contenidos literales y descriptivos. El desvanecimiento, al final, refleja sensaciones vivenciales, porque el no cuidar la luz, el enfoque, el diafragma completamente, nos

<sup>5</sup> Ulrike Lehmann. *op.cit.* 67.

<sup>6</sup> Aparición de los primeros álbumes familiares: Bajo la forma de tapas de polveras, de dijes, cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo, del amante. Los retratos miniatura de los medios aristocráticos, y más por acentuar el encanto de la personalidad, fueron una de las primeras formas de retrato adoptadas por la capa ascendente de la burguesía; significaron para ésta una manera de expresar su culto a la individualidad. Gisele Freud, *La fotografía como documento social*...p.14

<sup>7</sup> Entrevista a Nan Goldin, <http://fototapeta.art.pl/2003/ingle.php> [en línea] 15 de agosto de 2008

habla de la preocupación de la artista por recuperar la esencia de los sucesos. Igualmente, la calidez de la imagen se pierde, las fotos tienden a ser muy referenciales, cargadas de problemas que no ofrecen alguna salida. Es entonces donde se da cuenta que al hacer este tipo de tomas, con mesurada frialdad, puede dejar salir la crudeza de los hechos.

En 1974 Goldin conoció a la fotógrafa Lisette Model e inició sus estudios en la escuela del Museum of fine Arts en Boston. Fue allí donde utilizó por primera vez un flash. Después lo emplearía incluso para las fotografías en exteriores con lo que las escenas retratadas parecían frías y artificiales <sup>8</sup>

Diane Arbus fotógrafa americana es posiblemente la influencia para que Nan, retrate con tanta desesperanza.

Aquí un testimonio de las influencias de Diane Arbus y cuales son las diferencias que existen entre ellas:

—¿Así que cambiaste de la fotografía del glamour a un enfoque muy personal así nada más? —

No, no cambié así nada más. Fue un proceso largo el aprender sobre la historia de la fotografía. Ella me introdujo en el trabajo de August Sanders, Weegee, Diane Arbus. Las drag queens odiaban el trabajo de Arbus. Fue prohibido en mi casa porque odiaban la manera en que ella fotografiaba drag queens. Ella intentó desnudar su identidad. No respetaba la manera en que deseaban ser. Arbus fue un genio, pero su trabajo es sobre ella. Cada imagen es acerca de ella. Nunca respetaba la manera de ser del otro en sus fotografías. Era casi una necesidad psicótica de intentar encontrar otra identidad, así que pienso que Arbus buscó hacerlo a través de otras personas. He escrito mucho sobre Arbus.

—Algunos críticos encuentran conexiones entre Arbus y tú. ¿Qué piensas de tales comparaciones?—

La hija de Arbus piensa que no hay conexión alguna. Yo pienso que sí hay una cierta conexión porque ambas tenemos un grado inusual de empatía hacia los demás pero se manifiesta de manera distinta. Ella era un genio de la fotografía en cambio yo no soy una genio de la fotografía. Mi genio, si tengo uno, está en las *slide shows*, en las narrativas. No reside en la fabricación de imágenes perfectas sino en la agrupación de imágenes. En las relaciones que tengo con la gente que me rodea.<sup>9</sup>

En 1978, Goldin se trasladó a Nueva York y muy pronto se internó en la vida nocturna de Manhattan. Así es como se hace de amistades con travestidos quienes aparecen en sus trabajos mostrándose sin máscaras. Para Goldin los principios de amistad son esenciales para poder desarrollar una especie de trabajo documental. Nuestra manera de

<sup>8</sup> Ulrike Lehmann, *op.cit.* 64.

<sup>9</sup> Entrevista a Nan Goldin, <http://fototapeta.art.pl/2003/ingle.php> [En línea]. 15 de agosto de 2008

ser es nuestra manera de conocer y la manera de conocer de Nan Goldin era la cámara con la que abrazaba a sus seres queridos.

Las fotografías que más sobresalen, es la serie en la que ya no tiene que estar como espectadora y sentarse detrás de la cámara, si no en la que ella es el personaje principal.

Cuando empecé a fotografiar me di cuenta que se trataba de una manera de establecer un registro real de aquello que había visto o hecho. Esta necesidad de registrar vino de un lugar muy profundo. Se trataba, básicamente de mantenerme sana y fuerte, de ser capaz de confiar en mi propia existencia.<sup>10</sup>

En 1993, París, aparece la última foto de sus amigos Gostcho y Gilles (pareja homosexual) quienes se observan, en las fotografías de Goldin, como una pareja con amor. Es ahí donde se puede ver el proceso por el que Gilles pasa al detectársele VIH-SIDA. En las fotos de Goldin se muestra la enfermedad que no distingue, y cómo sus efectos son devastadores al grado de que en la foto Gilles besando a Gostcho, Gilles es ya un esqueleto a punto de morir.

Lo curioso al mirar estas imágenes asomadas por la ventana de las fotografías de Nan Goldin, es que a través de su lente, la muerte significa no olvidar a la persona y tenerla siempre presente.

El SIDA entra a nuestro mundo en 1981. A mediados de los 80's cierto número de nuestros amigos había muerto y otros eran cero positivos y sobrevivían a duras penas. El Glamour —de la autodestrucción— había crecido con la muerte real entre nosotros. Todavía creo en la liberación sexual, todavía creo que el sexo es una afirmación de la vida. Ese deseo de intimidad y conexión es absolutamente positivo y el Sida no ha destruido esa creencia. Ahora simplemente es necesario practicar un sexo seguro.<sup>11</sup>

Nan Goldin con sus palabras y sus fotografías habla de la Esperanza. Las enfermedades como el SIDA, son síntomas de una cultura rota por el miedo, lo importante de sus fotografías es que nos muestran una experiencia vivencial y por lo tanto un aprendizaje.

El trabajo de Nan Goldin a lo largo de los años ha cambiado, las fotografías no se repiten puesto que las personas a las que fotografía, están dentro de un proceso de cambio. Algunos han muerto pero otros viven y siguen reafirmando el cariño y la amistad por Nan Goldin. La lente de confidente esta ahí, sus amigos acostumbrados a la cámara ya no posan, tan sólo existen.

<sup>10</sup> Maricela Murcua, *Las fotografías: Nan Goldin*, Revista poética Almacén, <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/005514.html> [En línea] 18 de agosto de 2008

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 3 y 4.

Barthes, en su libro *La cámara lúcida* nos habla de cómo una cámara puede modificar la actitud en las personas y cuál es el trasfondo de las actitudes que muchos tomamos al enfrentarnos a una de ellas.

Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo (demasiado ha menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <<Posar>>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa; siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica. Posando ante el objetivo, yo no arriesgo tanto al menos por ahora. Sin duda, mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria. La vivo con la angustia de una filtración incierta: una imagen —mi imagen— va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un Buen tipo?

¡Ah, si yo pudiese salir en el papel como una tela clásica, dotado de un aire noble, pensativo, inteligente, etc.!”<sup>12</sup>

En las escenas de Nan Goldin; la cámara se ha transformado para las personas en un camaleón, el personaje principal de estas escenas ya no posa y sólo actúa naturalmente, existe y vive sin pensar en las consecuencias de la fotografía, por lo tanto muestra características propias del ser humano, este es uno de los méritos de Nan Goldin, desaparecer frente a su sujeto fotografiado y dejarlo ser.

Haciendo un recuento de los proyectos que ha realizado Nan Goldin, las primeras fotografías que toma son polaroids, éstas tienen la peculiaridad de lo instantáneo, de esta manera mantiene la esencia de sus imágenes. El tiempo para ella es un factor importante por eso elige las polaroids. La presentación de este trabajo, es montado en una pared tapizada con sus imágenes. Esta manera de montar sus fotografías, recrea el efecto de una pared de alcoba con todos los recuerdos de los buenos y malos momentos. Sus recuerdos son presentados como un muro que la sostiene, es la pared del olvido y el recuerdo.

En su inicio como estudiante de fotografía en la Escuela del Museo de Bellas Artes de Boston, empieza a utilizar diapositivas y flash electrónico, esto para remarcar la idea realidad en sus fotos, de lo cotidiano que no es fácil de sobrellevar y con lo que logra un tono trivial, frío y triste. Los hechos violentos además son cargados por el efecto de fotografía que hace parecer que fue tomada por un aficionado, sus imágenes son personas que coinciden con su existencia. La metáfora no existe, las cosas son “así”, una especie de documentación objetiva, la cual nos informa del monto de la muerte. Las imágenes son sucesos que asemejan un álbum fotográfico familiar, las fotos de aficionados sólo atrapan el momento común de felicidad, la intervención de esta artista va más allá del álbum

<sup>12</sup> Roland Barthes, *op. cit.* p. 40.

familiar, el momento es lo que importa. Los momentos fotografiables cambian, el exceso de luz es el método del que se vale para exaltar ciertas situaciones.

El carácter con el que presenta estas imágenes es mediante series. “En 1981, Goldin le pone a una de sus series *The Ballad of sexual dependency* (La Balada de la dependencia sexual), tomando una canción de la ópera de cuatro cuartos de Bertolt Brecht y Kurt Weill (*Velvet Underground*). Las diapositivas son proyectadas, son aproximadamente 700 imágenes, aun sigue presentándolas cada vez en un orden distinto.”<sup>13</sup>

Esto debido a que sus imágenes se han multiplicado y sus personajes siguen con su vida hasta que ésta llegue a su final, en consecuencia su trabajo continúa siendo el registro de su proceso de vida, en el cual se origina uno de los caminos a seguir para hablar de diarios visuales contemporáneos. En el diario de Nan Goldin no encontramos literalmente la manera tradicional de recuperar recuerdos, no existe una organización por fechas ni una narrativa lineal de los sucesos, lo más rescatable para mi proyecto personal son las distintas asociaciones narrativas que se observan a partir de su constante fotografiar, la forma en que compulsiones visuales son presentadas sin un orden específico pensando en que la vida nos cambia.

<sup>13</sup> Ulrike Lehmann, *op cit.* p 68.



Fig. 13 **Nan Goldin**, *Skinhead having sex*, London, England, 1978



Fig. 14 **Nan Goldin**, *Suzanne crying*, New York City, USA, 1978



Fig. 15 **Nan Goldin**, *Sharon nursing Cookie on her bed*, Provincetown, Massachusetts, USA, 1989



Fig. 16 **Nan Goldin**, *Gotscho kissing Gilles*, Paris, France, 1993



Fig. 17 **Nan Goldin**, *Geno in the lake*, Bavaria, Germany, 1994

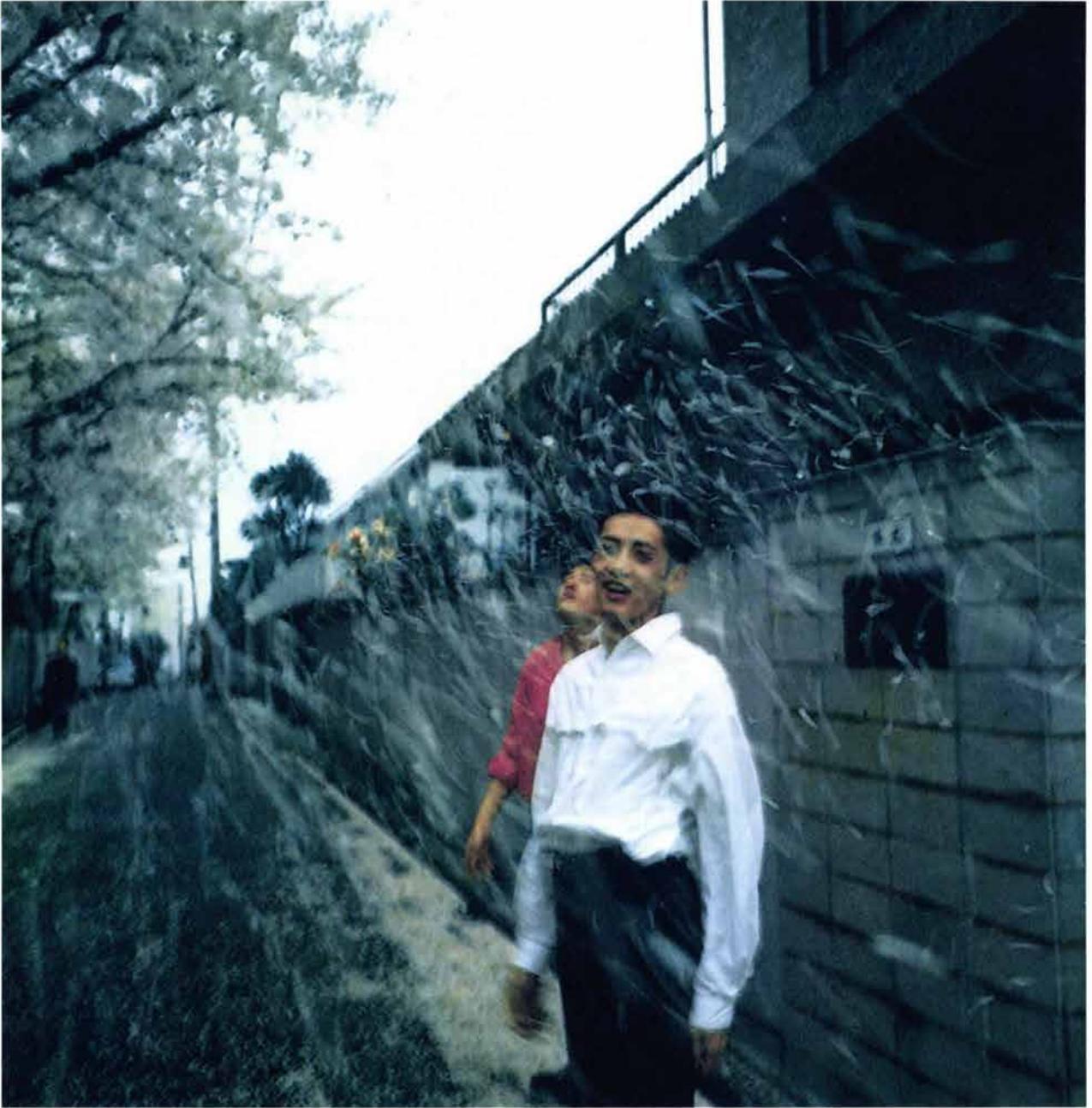


Fig. 18 **Nan Goldin**, *Honda brothers in cherry blossom storm*, Tokyo, Japan, 1994



Fig. 19 **Nan Goldin**, *Bruce in the smoke*, Pozzouli, Italy, 1995



Fig. 20 **Nan Goldin**, *Breakfast in bed*, Hotel Torre di Bellosguardo, Florence, Italy, 1996



Fig. 21 **Nan Goldin**, *Lili laughing*, Swampscott, Massachusetts, USA, 1996



Fig. 22 **Nan Goldin**, *Guido on the dock*, Venice, Italy, 1998



Fig. 23 **Nan Goldin**, *Gigi in the blue grotto with light*, Capri, Italy, 1997

## 2.2 Wolfgang Tillmans

Es un fotógrafo que utiliza su entorno inmediato para así reconfigurar la forma de fotografiar a una generación, una de las ventajas que tiene para lograr este fin, es la de pertenecer a la década de los 90's, época que no había sido tan fotografiada. Ésta estuvo marcada principalmente por movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura oficial (el mainstream). Es ahí donde se observa una libertad desenfadada al enfocarse en personajes salidos de las subculturas. Aparentemente Wolfgang Tillmans se vale de los estereotipos marcados por la fotografía de moda para generar imágenes, sin embargo, en muchas de ellas no utiliza modelos profesionales ni sets iluminados, en lugar de esto podemos ver las relaciones personales y cotidianas que se circunscriben en el entorno del fotógrafo y los sujetos fotografiados. Estas relaciones proyectadas en sus series fotográficas, son las que se han tomado en cuenta para decir que sus imágenes funcionan como un diario visual.

Para Wolfgang Tillmans su trabajo es un acto político, en donde se forman imágenes de las personas más cercanas a él, situadas en espacios que son más frecuentados por sus propios círculos sociales, como: conciertos, fiestas, antros, clubes, etc. Es por eso que parece que la intención principal de su trabajo es documentar de manera antropológica la forma de vestir, relacionarse y ser de sus personajes, de esta forma se reconocen Gays, Heterosexuales, Punks, Darks, Hippies, etc.<sup>14</sup>

Wolfgang Tillmans relaciona su trabajo con lo político porque su trabajo transmite los ideales de una generación que rompe con las normas establecidas por una sociedad muy preocupada por los valores morales. Por esto el autor es catalogado como un documentalista de su propia generación.

Sus fotografías son muy precisas, en muchos casos cargadas hacia la descripción de personajes y acontecimientos íntimos que se desarrollan en sus entornos, sus imágenes de moda generalmente interpretadas en dos aspectos: El primero nos describe ropa y accesorios, el segundo nos proporciona las asociaciones de género, culturales, el estatus social, las formas de comportamiento y la contemporaneidad con respecto al fotógrafo.

Los fotógrafos de moda tienden generalmente a imitar las características estilísticas de la fotografía para llamar la atención, Wolfgang utiliza la oportunidad de las publicaciones de sus fotografías para exhibir sus imágenes pero a diferencia de lo que constantemente observamos como fotografía de moda en este trabajo se observa una visión personal, el autor vive en esa cultura en la que se miran personajes vestidos en la época de la posmodernidad. Tillmans fotografía moda pero además utiliza un catalizador para mostrar otros contenidos.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Reimschneider Burkhard, "Wolfgang Tillmans", Taschen, Londres, 1995, p.6

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.6.

Como sus actividades al ejercer sus preferencias sexuales, su gusto por la música, las fiestas, sus amigos, su casa, el desorden, la moda, los objetos, los paisajes, las actividades que denuncian una postura política, las relaciones interpersonales que se suscitan entre personajes que constantemente habitan en su espacio. Por ejemplo en una de sus fotografías podemos observar a una mujer que está apretando su seno materno y de él sale un chorro de leche, al fondo podemos apenas ver a un bebé, hablamos de esta imagen no porque sea de las más trascendentes sino porque nos habla del devenir del autor: seguramente siempre trae una cámara a la mano para poder registrar las actividades que se suscitan.

En algunas de las citas encontradas se habla de que el autor contradice la visión documental.

Wolfgang Tillmans, ganador del premio Turner, se dio a conocer a comienzos de los años 90's con fotografías de la gente joven, saliendo y participando en el Love Parade de Berlín. Sin embargo la composición artística de las fotos y su puesta en escena contradice la visión documental<sup>16</sup>

Es importante rescatar este análisis de la obra de Wolfgang Tillmans, en el que se dice que fotografía la cotidianidad desde su subjetividad para así contradecirla. Al respecto esta cita narra el cómo algunos autores comienzan a contradecir esta visión.

Hasta los años setenta, la representación fotográfica de la vida cotidiana estaba dominada por el modelo del reportaje. Pero la pérdida del papel central del reportaje en el seno de la cultura de masas tuvo muchas consecuencias en la descripción de lo urbano y la cotidianidad.

El periodismo gráfico artístico surgió entre las décadas de 1920 y 1930 como un género dividido entre la revista, el libro de fotografía y la galería. Tipificado por las serenas descripciones de Walker Evans y los <<momentos decisivos>> de Cartier-Bresson, ese tipo de fotografía se benefició del trabajo de los reporteros que trabajaban por cuenta propia para lograr dotar de naturaleza poética a las imágenes periodísticas. Así nació la <<fotografía callejera>>, quizás el único género específico de ese medio; o al menos así lo consideraban los autores, escritores y comisarios del arte de finales de la década de 1950 y a de 1960. Sin embargo, pese a que sus imágenes resultaban duraderas y de que estaba firmemente arraigada en la consciencia popular, la fotografía empezó a decaer de forma paralela al retroceso del documental a principios de los años setenta. Mientras que en el contexto de la cultura de las masas la televisión marginaba a la fotografía, en el contexto artístico, el conceptualismo y sus planteamientos la reducían hacia la determinación ideológica del documental y de las estructuras del significado fotográfico. El periodismo gráfico empezó a romper su relación con el arte en el momento en que también la rompió con el periodismo. La fotografía callejera había generado algunas piezas magníficas en cincuenta años (en muchos aspectos no podían haber sido mejores teniendo en cuenta los estrictos parámetros que se había impuesto a sí misma). Las consecuencias negativas de convertirse en un género artístico independiente, consciente de su identidad, fueron, en primer lugar, una pérdida del formalismo y, en segundo lugar, un distanciamiento del compromiso social que la llevó a <<un modo de ver las cosas>> demasiado privado y obsesivo. Siguiendo sus pretensiones, cayó en la repetición de sus glorias pasadas y en una tendencia al

<sup>16</sup> Riemsneider Burkhard, "Arte Hoy" en *Wolfgang Tillmans* por Yilmaz Dziewior, de la serie Icons, Taschen, Italia, 2002, p160.

exotismo, con actitudes algo arquetípicas en cuanto a los temas. La mayoría de los artistas y escritores comprometidos políticamente sufrieron una gran decepción cuando vieron que el potencial creativo y vital de la fotografía de lo cotidiano se había desperdiciado, marginado o simplemente se había vendido a la estética pura. Ello fue objeto de crítica en artículos y obras de arte.

La sofisticada obra de Martha Rosler *The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975) consistía en una serie de 40 paneles de fotografías de puertas ruinosas y fachadas de tiendas acompañadas de un sin fin de eufemismos de <<embriaguez>>. La obra también se publicó en formato de libro. Las imágenes que incluía eran clichés visuales de los ya conocidos documentales sobre la pobreza (ella lo llama <<fotografía víctima>>). El tema de Rosler no era el distrito de Bowery de Nueva York en un sentido externo, sino el Bowery como producto del discurso fotográfico ordinario sobre la penuria. En un ensayo de la época, Rosler afirmó que <<la fotografía documental estaba en una posición mucho más cómoda en compañía del moralismo que al servicio de la retórica o de un programa de política revolucionaria>>. Su coetáneo Allan Sekula, por su parte, advirtió que <<el aspecto subjetivo de la estética liberal es la compasión y no la lucha colectiva. La compasión, mediante la prestación del gran arte, sustituye la comprensión política>>. Tanto los libros como los museos solían presentar el periodismo gráfico en exposiciones y formatos que separaban por completo las imágenes de su contexto, convirtiéndolas en objetos repetitivos de contemplación formal o ejemplos de <<la gran fotografía>>. La exasperación creciente por el modo en el que la cultura de masas y el arte habían refrenado el realismo fotográfico, manteniéndolo separado de la política, condujo a un replanteamiento necesario de los principios básicos del documental.

Además de todos estos dilemas políticos y éticos, la práctica del documental se tenía que enfrentar al hecho de que la vida cotidiana estaba cambiando radicalmente como resultado de la expansión del capitalismo escala internacional. Era el principio de la postmodernidad.<sup>17</sup>

La importancia del trabajo de Wolfgang Tillmans es esta contradicción de la que se habla. La fotografía documental nos mostraba imágenes que tenían que ver con representar la realidad de un mundo exterior alejado de las propias vivencias del autor, además de buscar la contundencia de las problemáticas a documentar, las imágenes nos cuentan historias que tienen que ver con narrativas muy lineales, se manejaba el uso de la objetividad y se tenía un rigor en cuanto a la estética: luz, encuadre, relación fondo y forma, perspectiva, manejo de sombra, tipos de encuadres, etcétera. Pero en la época de la postmodernidad los creadores se vuelcan por el presente, lo inmediato, el individuo, el cuerpo y la libertad personal. Es así como Wolfgang Tillmans contradice esta visión, partiendo del yo para después observar el entorno del sí mismo.

Al trabajar en una instalación, elige las imágenes posicionando, recalibrando, comparando, para así generar una especie de red con conexiones de imágenes recreando cada vez (que se presenta en galerías) una nueva y completa experiencia. A veces una pared cambia y se recontextualiza de un modo distinto.<sup>18</sup>

En el momento del montaje de su obra este fotógrafo presenta otra de sus particula-

<sup>17</sup> David Campany, "Prólogo" en *Arte y Fotografía; La ciudad y la cotidianidad*, Phaidon, Londres, 2006, p.p 27 y 28.

<sup>18</sup> Reimschneider Burkhard, *op. cit.* p 7.

ridades, Tillmans experimenta con las impresiones fotográficas, las maneras en las que los significados de las fotografías individuales son afectados dramáticamente por sus relaciones con otras imágenes. Él argumenta que la manera en que son presentadas tiene mucho que ver con la interpretación del espectador. Por lo cual en cada exposición cambia el acomodo a manera de “tarot fotográfico” en donde las interrelaciones cambian para generar, cada vez, un nuevo significado. En algunos casos las fotografías a color revelan un gran interés por los objetos. En otros las imágenes se transforman en algo muy íntimo, él insiste en que la intimidad es algo que se debe tomar cuidadosamente, para así no apropiarse invasivamente de los espacios íntimos. Por ejemplo la fotografía en la cocina de su madre, en un cuarto de hotel, en su alcoba y así sucesivamente, rechazando las convenciones académicas y profesionales, él se apoya en su intuición y en la sorpresa de la fotografía, ésta se genera cuando los personajes son tomados sin que se den cuenta.

Para este punto es importante retomar a Barthes, el cual nos habla de la situación tan peculiar que existe cuando el fotógrafo logra pasar desapercibido y sorprender a una persona.

Podía suponer que la emoción del Operator (y por tanto la esencia de la fotografía según el fotógrafo) tenía alguna relación con el <<agujerito>> (sténopé) a través del cual mira, limita, encuadra, y pone en perspectiva lo que quiere coger (sorprender) <sup>19</sup>

Y en otro apartado también señala la misma situación pero de forma más amplia:

Me imagino (es todo lo que puedo hacer puesto que yo no soy fotógrafo) que el gesto esencial del operator consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues perfecto cuando se efectúa sin que se lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio es el choque; puesto que el choque fotográfico no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo tan bien escondido que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía consciencia de ello. Y, por lo tanto toda una gama de <<sorpresas>> (eso es lo que son para mi), Spectator; Pero para el fotógrafo son <<éxitos>>. <sup>20</sup>

Al principio Tillmans, usó la fotografía de un modo semi-mágico, buscando y experimentando con la fotografía. Su atracción por crear, lo llevó a fotografiar tribus culturales que florecen y proliferan en el espacio urbano. De hecho es él la fotografía principal.

Para Tillmans la técnica no es lo primordial, el medio fotográfico es el que le ayuda a comprender su trabajo, que puede usarse en consecuencia de muchas maneras, en revistas, como fotografía de autor, en instalaciones, galerías, etc.

Es importante remarcar que al autor no le interesa que su trabajo pertenezca a ningún género. No se esfuerza por los colores obvios, como los colores brillantes de las revistas

<sup>19</sup> Roland Barthes. *op. cit.*, p. 39

<sup>20</sup> *Ibidem.* p. 73.

de moda. Su sentido del color es intenso, pero discreto, suntuoso y asociativo, utiliza la descripción y la sensibilidad para mostrar a alguien. Nunca utiliza al consciente e inconsciente para manipular a las masas mediante la retórica o para modelar una forma de ser estereotipada como en las fotos fashion en donde se hace una invención personal. Él empezó trabajando con situaciones hechas en un set, pero hace una distinción importante entre la foto encontrada y la construida, definitivamente él prefiere encontrar, los ambientes son importantes para contextualizar al sujeto. De este modo usa la fotografía para explorar su relación de la fotografía del antes y después. El después es incierto lleno de actividades cotidianas, sujeto a las nuevas posibilidades. El antes existe pero con estas posibilidades de conectarse con el futuro, es así como Tillmans nos muestra en esta especie de diarios, una reconfiguración de la realidad que va saltando entre el pasado, el presente y el futuro y nos muestra una de las posibilidades para explorar la fotografía de autorepresentación.



Fig. 24 **Wolfgang Tillmans**, *Joy*, New York, 1990

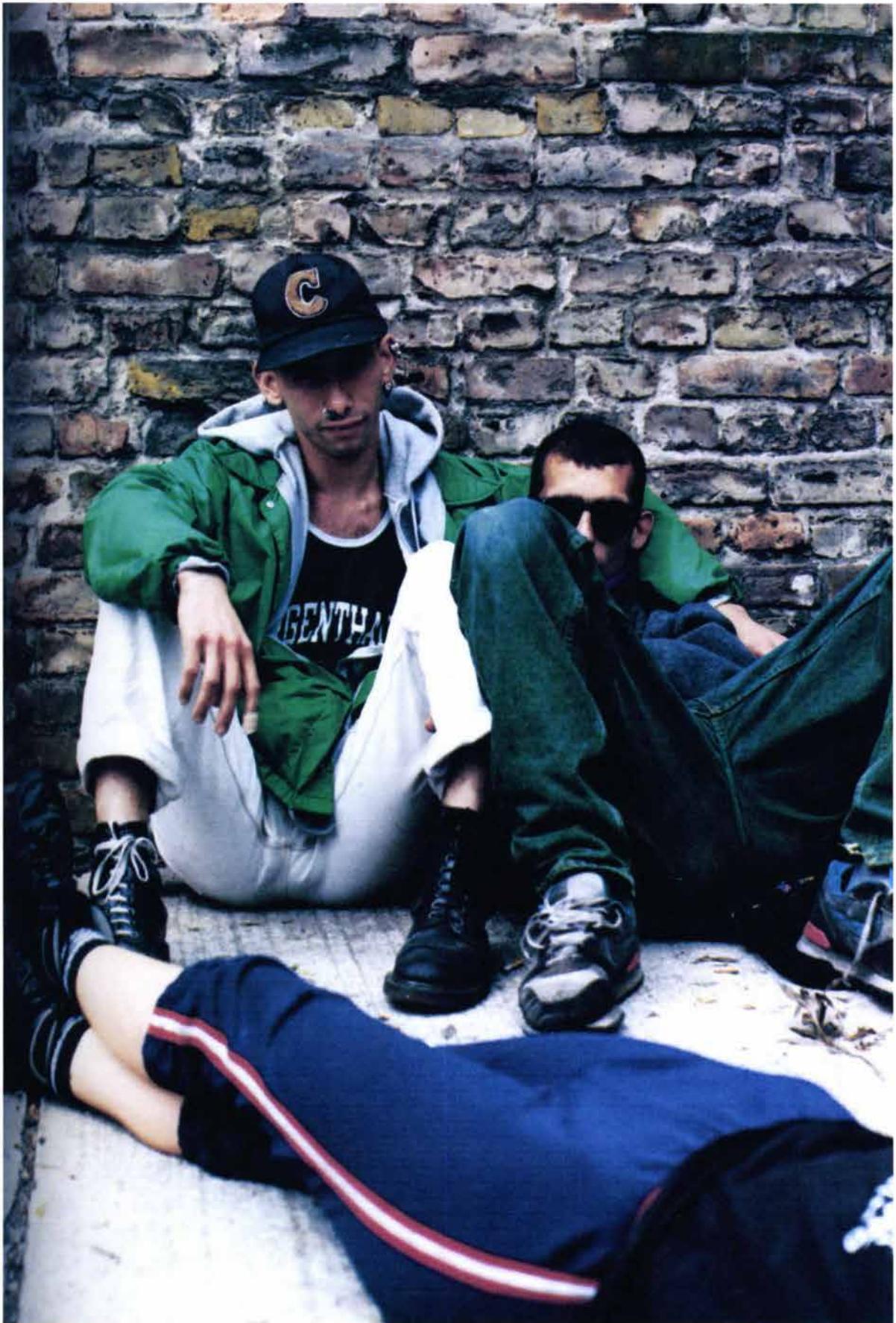


Fig. 25 **Wolfgang Tillmans**, *Planet, after hour*, Berlin, 1992

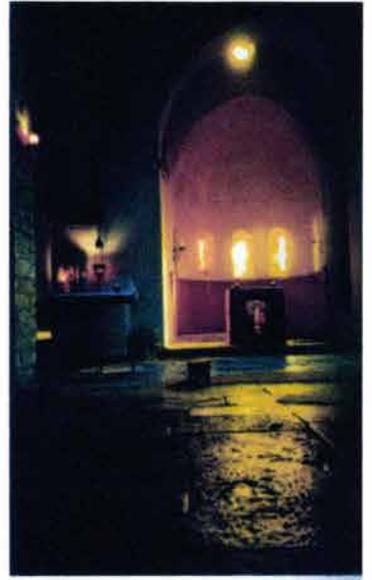
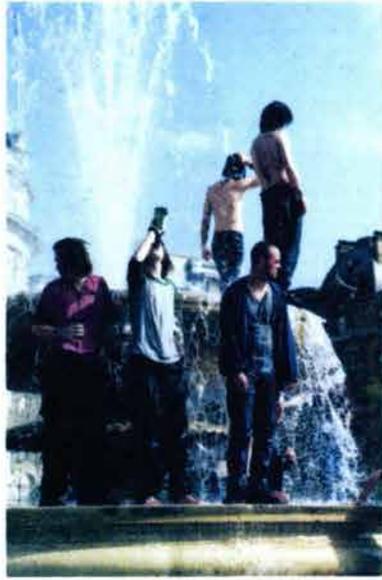


Fig. 26 **Wolfgang Tillmans**, *Untitled*, Berlin, 1992



Fig. 27 **Wolfgang Tillmans**, *Domenico*, 1991



Fig. 28 **Wolfgang Tillmans**, *Untitled*, 1992

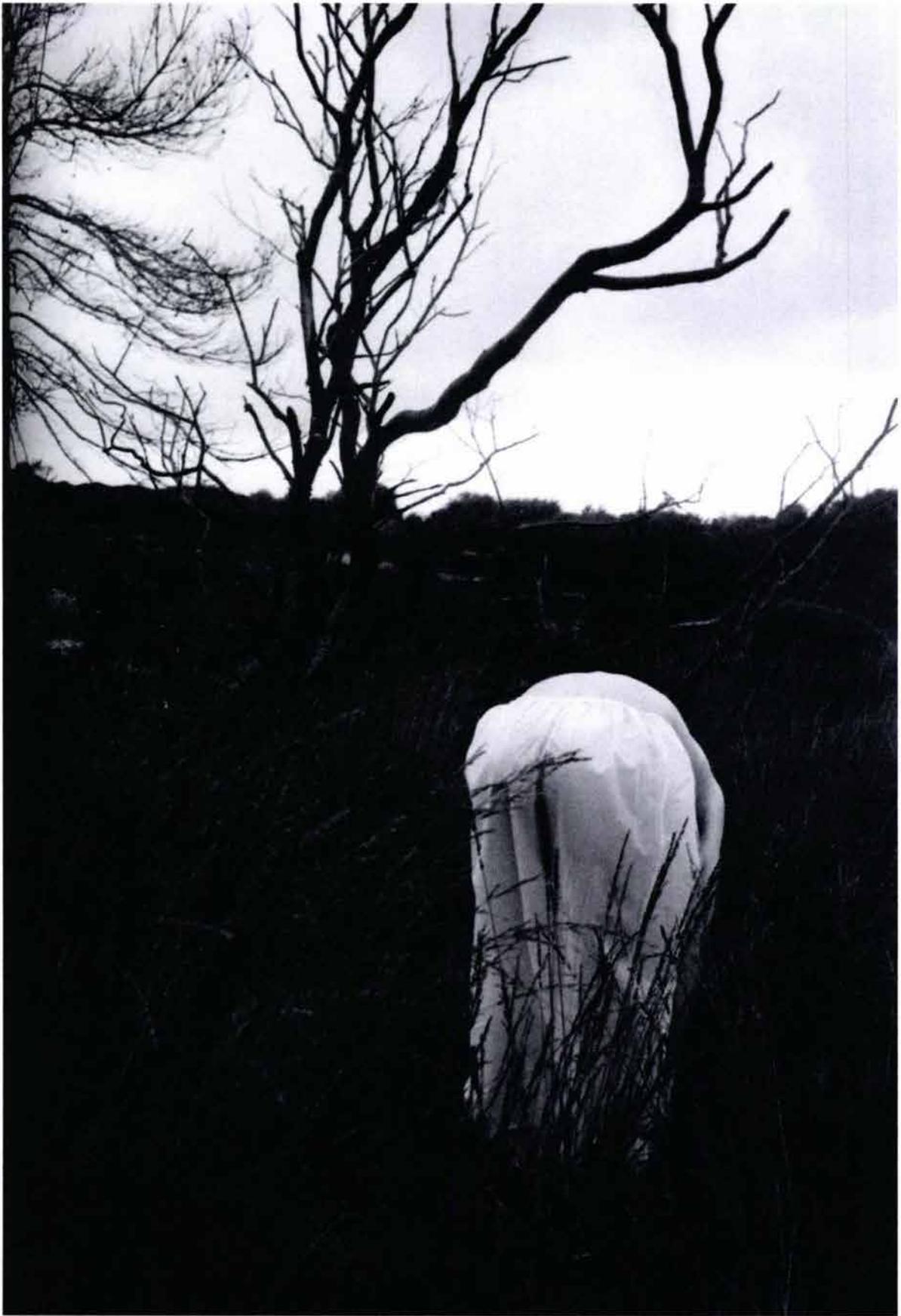


Fig. 29 **Wolfgang Tillmans**, *Untitled*, 1991

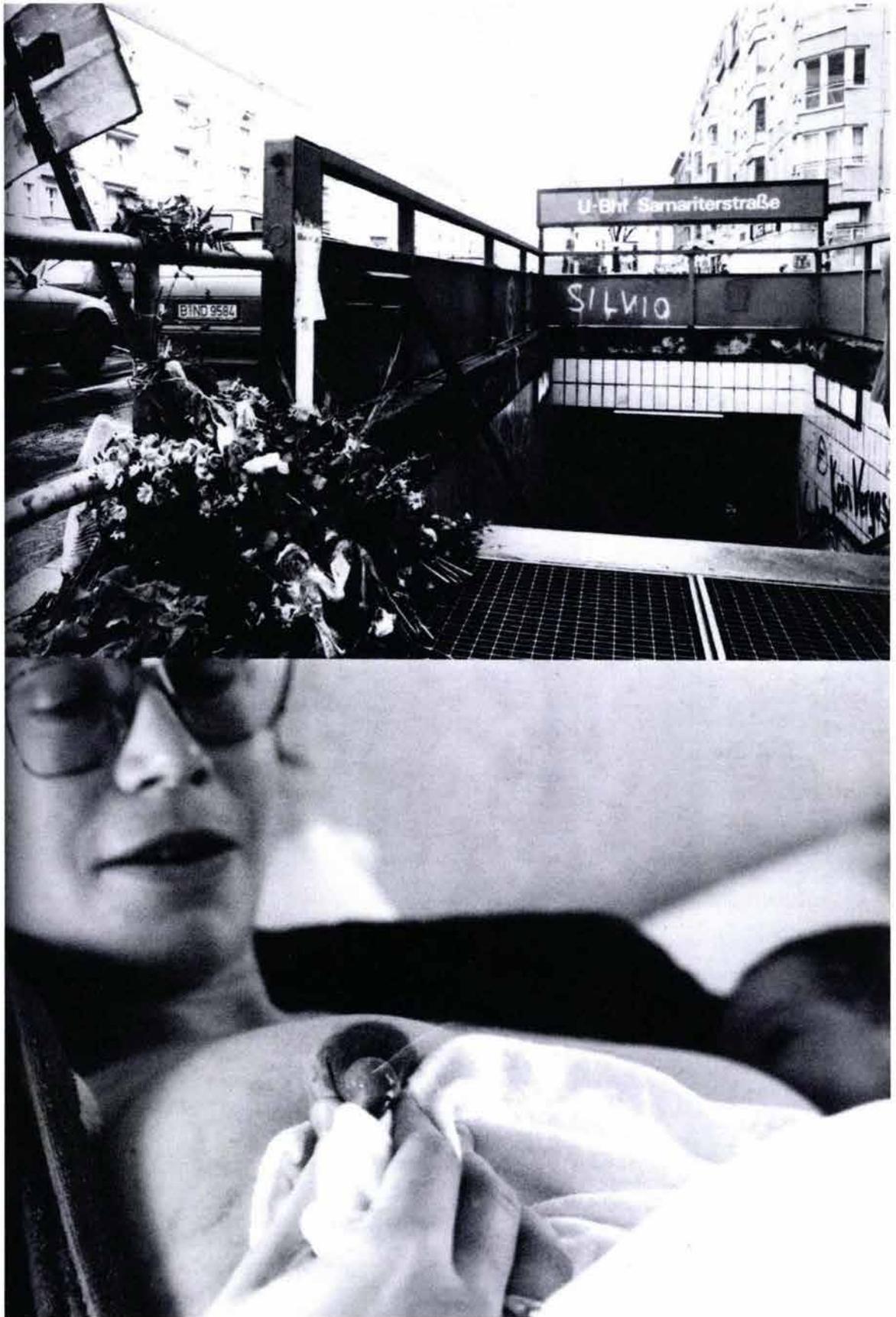


Fig. 30 **Wolfgang Tillmans**, *Untitled*, 1991



Fig. 31 **Wolfgang Tillmans**, *Untitled*, 1991

## 2.3 Sophie Calle

Para esta tesis se retoma el trabajo de Sophie Calle, artista conceptual, pues utiliza la fotografía como registro.<sup>21</sup> En este caso lo que la diferencia de los demás artistas mencionados en este proyecto, es el desarrollo conceptual que hace a partir de una idea que surge de la experiencia cotidiana, de este modo es que se puede contextualizar dentro de los parámetros que se asignan, para registrar procesos de vida. Por lo tanto, cuando se busca una categorización en su trabajo la encontramos bajo el nombre de “artista conceptual”. “Sophie Calle es una escritora de nuestro tiempo. Lo que pasa es que no escribe poemas, ni cuentos, ni novelas. Ha utilizado tantos géneros y tantas formas que es más fácil pensar que, en vez de una obra se trata de una vida”.<sup>22</sup>

Sophie Calle es un buen ejemplo para hablar del uso de distintos géneros, pues no sólo se limita al campo de la fotografía sino también se abre a otras posibilidades como la escritura, instalación, escultura, performance, etc.

Nació el 9 de octubre de 1953 en París y siempre fue consciente de su nombre y su apellido. Ella era artista, pero el trabajo que hacía no tenía que ver con la creación de objetos comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de estas descripciones era exacta, y en última instancia creo que no se le pudo clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado y demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podía exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir su vida exactamente como quería vivirla<sup>23</sup>

Las fotografías de Sophie Calle, intentan escapar de la cotidianidad. Lo habitual, es llevado al análisis de los detalles, generando mediante sus proyectos imágenes que se podrían interpretar hacia el infinito.

<sup>21</sup> La fotografía como registro empezó a funcionar en el caso las acciones de Gina Pane, happenings neoyorquinos, accionismo vienés, performances californianas, o land art: si hemos decidido reunir todas estas prácticas bajo una misma denominación de “arte actitud”, y si hemos intentado acercamientos y articulaciones es, precisamente, porque la fotografía desempeña cada vez un rol mayor. Se trata de un rol como mínimo ambiguo cuando no paradójico: de la simple y pura documentación a lo que quizás, pudiera ser la obra misma. Es decir, más que como documento, la fotografía aquí funciona como reliquia: esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que ha sido. Osborne Peter comp., “La estela”, en *Arte Conceptual* p.183.

<sup>22</sup> Mariza Jiménez Cacho. “Sophie Calle” en *Luna Córnea; Secretos*, p 29.

<sup>23</sup> María Turner, personaje de la novela *Leviatán* de Paul Auster inspirado en Sophie Calle. Mariza Jiménez Cacho. “Sophie Calle” en *Luna Cornea... cit. pos.* Paul Auster. p.28.

Todas las personas, se levantan y duermen diariamente Sophie Calle analiza este comportamiento y rompe con el secreto y la intimidad al invadir un espacio en el que hace un estudio mediante la documentación escrita y fotográfica de los movimientos, estados, flexiones, sueños de estas personas, en los cuales se genera una especie de entropía, los actos que realizamos día a día se vuelven cotidianos, el dormir es algo que realizamos sin pensar; Calle lleva al límite este detallado modo de aprender mediante su cámara. Cabe señalar que la metodología de trabajo de Calle tiene que ver con el estudio de sujetos y la documentación escrita, por eso es que su trabajo está completamente asociado al fototexto.

Desde sus inicios, la fotografía se ha presentado a la lógica del archivo. Los sistemas y modelos desarrollados en el siglo XIX para clasificar datos, adquirir conocimientos y fundamentar historias encontraron en la fotografía un medio extraordinariamente versátil para registrar la información. Más aún, podríamos afirmar que la técnica fotográfica se ha desarrollado en gran medida por la necesidad de archivar. La fotografía es un medio que se adapta a lo particular, pero también resulta idóneo para tareas de recopilación, comparación, reproducción y distribución, ha sido fundamental para los archivos de las ciencias, el sistema legal, la educación, la medicina, el comercio, la industria, la historia del arte, el ocio, las noticias y la vida privada. Específicamente en el trabajo de Sophie Calle observamos la particular forma de abordar su proceso de vida a manera de archivo.

Desde el primero de abril de ese año emprendió, entonces, uno de sus trabajos más recordados, *Los durmientes*: “Pedí a varias personas que me concedieran unas horas de su sueño. Que vinieran a dormir a mi cama. Que se dejaran fotografiar, que se dejaran mirar. Que respondieran a algunas preguntas. A cada persona le propuse una estancia de ocho horas: el tiempo que se acostumbra dormir diariamente. La cama empezó a estar ocupada el domingo 1 de abril de las 17 horas y dejó de estarlo el lunes 9 de abril a las 10 horas.

Así comienza *Los durmientes*. Las primeras dos, Gloria y Anne, llegan puntuales, se ríen un tiempo de ella —“Sophie, la verdad esto me parece una idiotez. Lo grabas todo, las cosas más íntimas. No puedes hacer esto, no es posible. O sea que nos ponemos a dormir— y después todo comienza a funcionar. Es increíble. Salvo una niñera paranoica, que no logra dormir porque siente que la artista va a degollarla, todo sale sin mayores problemas. Y ese episodio, incluso, termina bien: “Le doy las gracias por haber venido. Me sonrío. Me dice que se llama Beryl, que puedo decirlo.”<sup>24</sup>

Para este proyecto en específico pareciera como si el siguiente método se llevara a cabo:

**1. Observación:** Observar es aplicar atentamente los sentidos a un objeto o a un fenómeno, para estudiarlos tal como se presentan en realidad. De ahí es de donde vienen las ideas que provienen de la realidad de esta artista.

<sup>24</sup> Ricardo Silva Romero y E. *Revista E*, enero, 2003.  
[http://www.ricardosilvaromero.com/comentarios1.php?id\\_noticia=38&ano=&mes=&Id\\_Categoria=&id\\_resena](http://www.ricardosilvaromero.com/comentarios1.php?id_noticia=38&ano=&mes=&Id_Categoria=&id_resena) [ en línea] 10 de septiembre de 2008

**2. Inducción:** La acción y efecto de extraer, a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares, el principio particular de cada una de ellas. Ella determina que le interesaría saber qué es lo que sucede cuando las personas duermen e invita a algunas personas a dormir a su casa. Para así observar esta particularidad.

**3. Hipótesis:** Planteamiento mediante la observación siguiendo las normas establecidas por el método científico. La hipótesis para realizar este proyecto, está basada en la experiencia personal y el saber que ésta es una actividad cotidiana, la cual estamos acostumbrados a vivir, pero que genera una especie de curiosidad al saber que el dormir es una actividad íntima, por lo tanto difícil de registrar.

**4.** Probar la hipótesis por **experimentación**. Interacción con el sujeto observado, imágenes, escritos.

**5. Demostración de la hipótesis.** Resultados en obra terminada.

**6. Tesis o teoría científica** (conclusiones). Tal vez la teoría no sea tal cual con el peso de lo que implica la palabra teoría. El resultado, desde mi punto de vista, tiene que ver con la interpretación del espectador, la cual, es subjetiva.

Observar y ser observado, es el motivo por el cual Calle se involucra con otras personas para afirmar, con la existencia de otros, la suya. Registra mediante fechas, horas y notas sobre lo observado como si la realidad fuera un paciente al cual se tuviera que medicar. Siguiendo este mismo interés por las actividades cotidianas de otras personas que se circunscriben dentro de lo privado, Sophie Calle se emplea como mucama en un hotel para aprender mediante objetos fotografiados los estilos de vida que cada ocupante tenía.

“El lunes 16 de Febrero de 1981, tras un año de acercamientos y esperas, conseguí que me contrataran como camarera en un hotel veneciano, “*L. Hotel C.*”, en sustitución de otra mujer durante un periodo de tres semanas. Tenía a mi cargo doce habitaciones del cuarto piso. Durante mi jornada laboral examiné los efectos personales de los viajeros que se sucedieron en una misma habitación, signos de su instalación provicional en el hotel. A través de esos detalles pude descubrir vidas cuyas puertas estaban cerradas para mí. El viernes 5 de marzo, mi contrato de suplencia llegó a su fin.” Calle registró la sucesión de viajeros anónimos, y la prueba de su estancia, por medio de notas en diarios y fotografías. Anotó detalles como el contenido del basurero, los objetos personales que habían dejado esparcidos por la habitación, junto a la cama o en el baño, las ropas e incluso las notas de las agendas de los clientes. Cada habitación está documentada en dos paneles. Uno contiene una fotografía en color de la cama de la habitación acompañada por las notas correspondientes a esa habitación tomadas por Calle en su diario. Y el otro consta de una serie de fotografías en blanco y negro de los detalles idiosincrásicos de los huéspedes que suscitaron el interés por el artista.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Peter Osborne; comp, “La estela”. en *Arte Conceptual. cit. pos.* Sophie Calle p.183..

Había espiado todos los cuartos que debía arreglar, había entrado en sus basuras, en el olor de sus camas destendidas, en las maletas, en las cartas y en los libros que habían leído la noche anterior. Había sido capaz de leer un diario íntimo y un testamento. De cada cuarto había tomado “una fotografía de los objetos que encontró”, había hecho “una descripción, día por día, de lo que había ahí” y había escrito, con todo ese material, un extraño libro. Uno que no sabe si mirar -¿o no?-, finalmente lo mira. Uno que inquieta, da escalofríos, fascina. El relato se acaba el viernes 6 de marzo de 1981 a la una de la mañana. Y queda claro, porque tiene un final tan abrupto como el de todas las historias que Calle trata de contar, lo que le importa no es el encuentro sino la búsqueda.

“Para *El hotel*”, ha dicho, “Pasé un año buscando el lugar, dediqué tres meses a la revisión del texto que escribía día por día y otros tres revisando la calidad, la utilidad, el tamaño y el marco de las fotografías. Fue la última parte del proceso”. Lo que significa, también, que Calle no improvisa. Que, aceptemos o no su intromisión y sus métodos, ella se lo toma todo muy en serio.<sup>26</sup>

Esta búsqueda es lo que la diferencia de los demás autores ya que se inmiscuye en realidades que no le pertenecen, utilizando en algunos de los casos el azar, operando como un detective. La relación que tiene con los demás autores es el interés que tiene por situaciones de la vida privada y las imágenes que genera son el resultado de estos sistemas.

Unas tres semanas después de la aventura en el hotel, el 19 de abril de ese 1981, se empeñó en darle la vuelta a la experiencia. Llevaba demasiado tiempo siguiendo a los demás y quería, “de alguna manera, invertir las relaciones, así que le pedí a mi madre que contratara un detective privado para que me siguiera, sin que supiera que yo lo había arreglado, y me diera pruebas fotográficas de mi existencia”. Y así ocurrió. Salió temprano en la mañana, compró una flores, se encontró con sus amigas, con su editor y son su papá –dice el detective de la agencia Duluc: “1.78, delgado, con gafas de montura metálica van cogidos de la mano y pasean por el palacio”- y terminó su día en el Centro Georges Pompidou, en una exposición de autorretratos, y en una fiesta que se acabó a las tres de la mañana. La historia de *El detective* sería colgada, en unos años, en las principales galerías del mundo.<sup>27</sup>

Sophie Calle se pregunta -¿qué será lo que implica ser el sujeto observado?-. De esta manera decide ser la propia víctima de esta obsesión, entrometerse en la vida de los demás. Paul Auster en su novela *Leviatán* genera a partir de las actividades como artista de Sophie Calle, un personaje llamado María Turner. En esta novela utiliza hechos reales mezclados con ficción. Es por eso que es importante citar estas líneas en las que el propio Paul Auster describe el proyecto *El Detective* y da su propia interpretación al mismo.

Así fue más o menos como María (Sophie Calle) encontró accidentalmente su carrera como artista. Siguió otras obras, todas ellas impulsadas por el mismo espíritu de investigación, la misma pasión por correr riesgos. Su tema era el ojo, el drama de mirar y ser mirado, y

<sup>26</sup> Ricardo Silva Romero y E. *Revista E. Loc. cit.*

<sup>27</sup> *ibidem.*

sus piezas exhibían las mismas cualidades que uno encontraba en la propia María: una meticulosa atención al detalle, una confianza en las estructuras arbitrarias, una paciencia que rayaba en lo insostenible. Para una de sus obras contrató a un detective privado con objeto de que la siguiese por la ciudad. Durante varios días, este hombre le tomó fotos mientras ella hacía sus recorridos y registró sus movimientos en un cuadernito sin omitir nada, ni siquiera los sucesos más banales y momentáneos: cruzar la calle, comprar un periódico, detenerse a comprar un café. Era un ejercicio completamente artificial, pero María encontraba excitante que alguien se tomase su interés tan activo en ella. Acciones microscópicas se llenaron de un sentido nuevo, las rutinas más áridas se cargaron de emoción insólita. Después de varias horas le cogió tanto apego al detective que casi se olvidó de que le estaba pagando. Cuando él le entregó su informe al final de la semana y ella estudió sus propias fotografías y leyó la exhaustiva cronología de sus movimientos, se sintió como si se hubiese convertido en una extraña, como si se hubiese transformado en un ser imaginario.<sup>28</sup>

“Confianza en las estructuras arbitrarias”, eso es lo que define el trabajo de Sophie Calle, depender de situaciones absurdas, poco controladas en donde interviene el azar, el vivir de esta artista. Es como cuando se espera obtener un resultado, y en lugar de uno se obtienen miles, esta es una de las características de un proceso artístico en el cual el destino no está determinado y todo puede salirse de control. El arte tiene la particularidad de perder en el territorio del control y generar una entropía en donde hay un grado de incertidumbre constante en los resultados de la obra.

Casi todas las obras de Sophie Calle abordan la intimidad. Sus trabajos son indagaciones sobre la vida privada. Ella provoca y documenta situaciones insólitas que surgen de la realidad y tienen relación directa con su vida, su persona y su experiencia. Invita a amigos a dormir y los fotografía mientras duermen, conoce a un hombre y lo sigue de incógnito por Venecia; pregunta a un grupo de ciegos por la imagen que tienen de la belleza; recoge en la calle una libreta de teléfonos y llama a las personas para preguntarles cómo es el dueño de la libreta; en Jerusalén recorre lugares públicos que tienen que ver con connotaciones íntimas para quien la acompaña; hace que su madre contrate a un detective para que la siga durante todo el día.

El motivo inicial de cada uno de estos proyectos es inversamente proporcional a la curiosidad de su autora. Entre el territorio de la vida y de la obra no parece haber más frontera que la mirada. La mirada de Calle no juzga, ni elabora conclusiones, ofrece testimonio a la experiencia.

Sophie Calle se define a sí misma como artista narrativa. Fotografía y texto son el soporte de sus ideas. Hace exposiciones, libros, instalaciones, cine. La mayoría de sus fotografías carecen por sí mismas de interés; son registros, constancias visuales, de lugares, objetos y personas, imágenes para un relato. Los textos sobrios como un inventario, tienen la sencillez y el tono íntimo del diario o la bitácora.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Paul Auster, *Leviatán...* p.78.

<sup>29</sup> Mariza Jiménez Cacho, *op.cit.* p 29.



This is the first of four photos. The camera is positioned in the center of the room, looking towards the door. The person is standing in the doorway, their back to the camera. The light from the doorway creates a silhouette effect.

In the second photo, the person is standing in the doorway, but the camera is now positioned to the left. The person's back is still to the camera, but the lighting is different, highlighting the edges of the doorway.

The third photo shows the person in the doorway, with the camera now to the right. The person's back is to the camera, and the lighting is again different, showing the person's profile more clearly.

In the fourth photo, the person is in the doorway, and the camera is now in front of them. The person is looking towards the camera, and the lighting is very bright, almost washing out the scene.

The fifth photo shows the person in the doorway, with the camera now to the left. The person's back is to the camera, and the lighting is similar to the second photo.

The sixth photo shows the person in the doorway, with the camera now to the right. The person's back is to the camera, and the lighting is similar to the third photo.

The seventh photo shows the person in the doorway, with the camera now in front of them. The person is looking towards the camera, and the lighting is similar to the fourth photo.

The eighth photo shows the person in the doorway, with the camera now to the left. The person's back is to the camera, and the lighting is similar to the second photo.

The ninth photo shows the person in the doorway, with the camera now to the right. The person's back is to the camera, and the lighting is similar to the third photo.

The tenth photo shows the person in the doorway, with the camera now in front of them. The person is looking towards the camera, and the lighting is similar to the fourth photo.



Fig. 32 Sophie Calle, *La Filature*, 1981



CHAMBRE 28

Mardi 3 mars 1981. Jeudi au 28. Les lits innocents sont défaits. A gauche un drap avec des oreillers, à droite, sans. Je remarque le papier à l'homme en une rangée et sous, puis sur le chaise et les bahouches brulées par le feu. Ce sont les seuls éléments d'occupation visibles avec la valise (à gauche) sans des jupes à côté. Les vêtements sont vides hors des tiroirs superérieurs. Manne (deux ordinateurs) et un trou de corps dans le lit. Un paquet de la commode, quelques affaires de toilette (savon, brossin, dentifrice et brosse à dents), et des médicaments dans le bide de la table de bois. Il n'y a rien d'autre à voir. Je fais le ménage et quitte la chambre.

Mardi 4. Les valises sont toujours fermées à clé. Les bahouches et le pyjama à deux places respectives. Aujourd'hui, l'occupant du lit de droite s'est confectionné un petit oreiller avec un morceau de sofa protégé par une serviette. A gauche, maintenant un seul oreiller. Je remarque que la table adossée au lit a été inversée en sens inverse de façon à bloquer le tiroir contre le lit. Je la remets à l'endroit. En fait, le tiroir est vide.

Jeudi 5. Deux paires de basques (pantalons 36 et 32) ont fait leur apparition. Les valises sont toujours fermées à clé. Les tiroirs superérieurs n'ont pas bougé. Il n'y a rien au miroir, le pyjama et les bahouches.

Puis une paire d'oreillers sont restés tels que je les ai vu déposer. Il n'y a pas touché à la table.

Vendredi 6. La situation est la même (pyjama, bahouches, valises, table de bois, table, sous-vêtements, bas). C'est mon dernier nuit de séjour à l'Hotel C. Je laisse à ma remplaçante le soin d'observer les créations des oreillers du 28. Aujourd'hui celui de gauche, qui tombe légèrement du lit gauche l'empreinte normale d'une personne. J'y vois comme un signe d'absence.

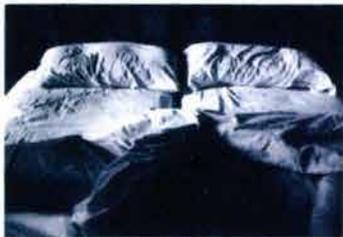


Fig. 33 **Sophie Calle**, *Chambre 28, 3 mars (de L'Hotel)*, 1981-1990

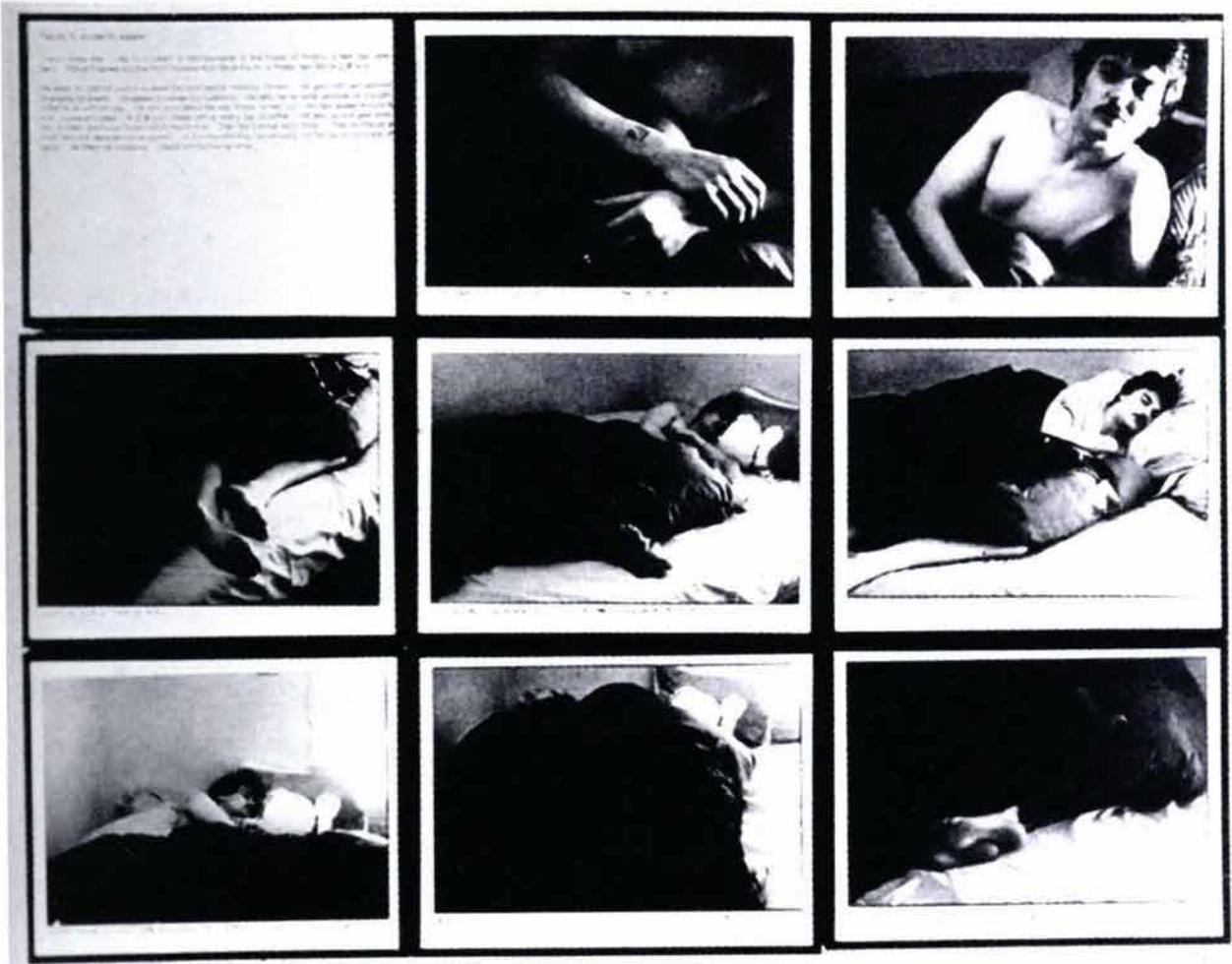


Fig. 34 **Sophie Calle**, *Les Dormeurs, Patrick X*, 1979

## 2.4 Richard Billingham

Richard Billingham, fotógrafo inglés, es sin duda uno de los principales exponentes de esta manera de acercarse a un entorno inmediato, uno de los parámetros que definen su trabajo, es la sencillez de los encuadres y la sensación tan directa que se observa al vivenciar su realidad. Los motivos que lo inician a registrar este entorno, es que su acercamiento con la fotografía tiene que ver con el uso de ella a manera de registro, para generar material de trabajo y hacer pintura.

Sus maestros al darse cuenta de la importancia de estos documentos como imagen fotográfica lo inducen a generar el proyecto titulado *Ray's a Laugh*, en el cual se observa a una familia disfuncional realizando sus actividades cotidianas, esta no es una familia cualquiera, a través de la mirada de Billingham, encontramos problemas familiares como el alcoholismo, la depresión, el matriarcado, pobreza en un país en el que se supone no existe, infelicidad, felicidad, estrés, violencia, obsesiones, etc. Desde la muy particular forma de acercarse a su familia reconocemos a una serie de personajes, tal vez hasta nos identifiquemos con alguno, pero lo que atrae a muchos es la cercanía con la realidad. Técnicamente sus imágenes no son de gran calidad, la justificación es que el autor sólo las quería para pintar, el material no importaba tanto además de los pocos recursos que tenía. De esta manera en el libro *Ray's a Laugh* observamos el uso excesivo del flash, y la técnica que hace parecer que estas imágenes han sido realizadas por un aficionado.

Lo que es interesante de su trabajo para esta investigación, son las imágenes en las cuales se observa su propia problemática familiar, en las que los participantes se muestran inmersos en sus naturalezas caprichosas.

Richard Billingham nació en Birmingham en 1970 y comenzó a tomar fotografías mientras estudiaba Bellas Artes en la Universidad Sunderland. Después de la universidad, regresó a Birmingham, en el que a su vez trabajaba y hacía arte por la noche. Billingham comenzó fotografiando a su familia como referencia para hacer pintura. Los temas son su padre alcohólico Ray, su madre obesa y tatuada Liz y su rebelde hermano menor Jason, el perro (otro personaje): fotografiado con el gato al lado de la nevera y con el café derramado.

Tomó tantas fotos que la familia dejó de notarlos y el resultado es que son retratos sin ningún artificio.

Sus fotos se muestran por primera vez en la galería de Arte Barbican, Londres en 1994 titulado, ¿Quién mira a la familia?

Dos años más tarde estas imágenes seleccionadas aparecen en el libro de Billingham, *Ray's a laugh*, publicado por Scalo, 1996.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Richard Billingham, en <http://www.designboom.com/eng/club/billingham.html>. [en línea]. 18 de noviembre de 2008

En esta publicación viene el siguiente texto en palabras del autor:

Raymond mi padre es un alcohólico crónico, a él no le gusta salir, Elizabeth mi madre apenas bebe, pero es adicta al cigarro, le gustan las mascotas y las cosas que son decorativas.

Mis padres se casaron en 1970 y yo nací poco después.

Mi hermano menor, Jason se fue de la casa a los 11 años, pero ahora vuelve con Ray y Liz de nuevo, recientemente se convirtió en padre.

Papá era una especie de mecánico, pero siempre ha sido un alcohólico, el cual ha empeorado en los últimos años. Porque se emborracha con cerveza hecha en casa y fuera de licencia. Bebe mucho en las noches y se levanta tarde.

Originalmente, nuestra familia vivía en casa propia, pero todo el dinero se acabó y en la desesperación, vendieron la casa. Así fue como nos mudamos a la torre del Consejo, donde Ray sólo se sienta y bebe.

Esta es la historia sobre mi padre, no hay otro tema en el que esté interesado, excepto la bebida.<sup>31</sup>

La mirada radical de Richard Billingham se observa a través de la forma tan honesta en que muestra el comportamiento de una familia cuyo estatus social es de clase baja. Así Billingham nos reafirma una realidad cruda y violenta que descubre en la década de los 90's; el tabú de la familia, círculo al cual sólo si eres miembro podrás dar parte de las problemáticas que en ella se tejen.

Su persistencia en trabajar con lo cercano y experimentado día a día le han situado como uno de los referentes más destacados entre los jóvenes artistas, que defienden el ámbito de su privacidad como material para la creación.

<sup>31</sup> Richard Billingham. *Ray's a Laugh...* contraportada.



Fig. 35 **Richard Billingham**, *Ray's a laugh*, 1996



Fig. 36 **Richard Billingham**, Ray's a laugh, 1996



Fig. 37 **Richard Billingham**, *Ray's a laugh*, 1996



Fig. 38 **Richard Billingham**, *Ray's a laugh*, 1996



Fig. 39 **Richard Billingham**, *Ray's a laugh*, 1996

## 2.5 Fotógrafos mexicanos que utilizan la fotografía de autorepresentación

En el marco de la fotografía mexicana, la influencia que ejercen fotógrafos como Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, Sophie Calle, Richard Billingham, tiene que ver con el surgimiento de espacios como el Centro de la Imagen y la retroalimentación que se genera específicamente en la segunda mitad de la década de los noventas.

En México se han gestado los primeros Coloquios de Fotografía Latinoamericana y los primeros Consejos Nacionales de Fotografía del continente. Las instituciones fotográficas del país son sólidas y cuentan con una gran tradición. Baste como ejemplo el Centro de la Imagen y los acervos fotográficos, de entre los que destaca la Fototeca Nacional del INAH. Estas y otras instituciones dan cabida a un gran número de investigadores y profesionales que tienen a la fotografía como objeto de su producción, haciendo de México un país de referencia en el panorama fotográfico.<sup>32</sup>

De la retroalimentación con instituciones en donde convergen distintas formas de abordar a la fotografía surgen tres generaciones de la fotografía mexicana, en las cuales se gestan nuevas formas de abordarla.

Después de Manuel Álvarez Bravo, es la generación de Graciela Iturbide, Pedro Meyer, Flor Garduño, Pablo Ortiz Monasterio y Marco Antonio Cruz –por mencionar sólo algunos nombres– la que pone nuevamente a la fotografía mexicana en el mapa internacional. Caracterizada por su producción por un fuerte tinte documental.

De esta generación surge el grupo que funda el Consejo Mexicano de Fotografía en 1978, que organiza los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía de 1979 y 1981, que participa en bienales de fotografía de los años ochenta (la primera de las cuales se organiza apenas en 1980), que colabora en la serie de exposiciones internacionales en torno al Centro de la Imagen en 1994. En definitiva, es una generación que carga con la responsabilidad –y la satisfacción– de llevar la fotografía mexicana a su madurez y plenitud moderna.

Hector García y Rodrigo Moya, dos fotógrafos de la generación anterior a la antes adscrita, así como la de otros fotógrafos de la misma generación, pero de tendencias constructivas cercanas al arte, como Lourdes Grobet, Adolfo Patiño, Lourdes Almeida, Javier Hinojosa y Gerardo Suter. Los primeros imprimieron un giro dinámico y autoral al fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta, y los segundos fueron responsables de articular un discurso experimental y conceptual que se opuso al canon realista, latinoamericanista, de izquierda y de denuncia social dominante a principios de los ochenta.

<sup>32</sup> Claudi Carreras, Prefacio en *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, G. G., Barcelona, 2007, p.12

La generación de los años noventa se inserta en una comprensión posmoderna que trasciende la oposición entre documentación y arte, y que permiten completar el retrato de la Fotografía mexicana actual.<sup>33</sup>

La fotografía para esos momentos empieza a convertirse en una herramienta de creación, en México fotógrafas como Katia Brailovsky y Ana Casas (por puntualizar en estas dos autoras) nos muestran en sus proyectos fotográficos un afán por desmenuzar y naturalmente alucinar el flujo de una vida. Además de claramente retomar esta estética que caracteriza a la fotografía de autorepresentación. Cada una desarrollando sus propios conceptos y formas de aproximarse esta forma de fotografiar.

### 2.5.1 Katya Brailovsky

En el trabajo de Katya Brailovsky<sup>34</sup>, se observa un interés por fotografiar instantes, los cuales se relacionan entre sí para formar una especie de regresión en el tiempo, los eventos que fotografía tienen que ver completamente con el registro de un proceso de vida aunque no necesariamente nos abre la puerta a su vida personal, puesto que la forma de observar su trabajo no tiene ninguna referencia a ningún acontecimiento en particular, pareciera como si en el fondo quisiera que cada uno de los observadores formaran una historia basada en la no linealidad.

Estas historias desafían las concepciones de principio y fin, cuestionan los límites de la autoría y a la vez plantean la posibilidad de ser continuadas y conectadas con otras historias, formando un extenso mapa de posibilidades, de recorridos y conceptos.

La no linealidad, se entiende como la ruptura de las convenciones relacionadas con los conceptos de tiempo, espacio, principio y fin; se da en diversos medios y de diferentes formas; y se ha desarrollado de la mano de las artes y de las letras para encontrar su reino en los nuevos medios, como un recurso que explora la multimedialidad y las redes de conexión dentro de una narrativa.

Desde las más antiguas representaciones gráficas como las que se observan en las cuevas de Lascaux y Altamira, los misteriosos jeroglíficos egipcios y algunos objetos griegos, se nota una inclinación por romper el orden estricto de desarrollo de una historia, tal vez en un afán de ocultar algunas cosas y evidenciar otras, o tal vez como una emulación del pensamiento humano y su multiplicidad de posibilidades de interrelación y conexión; tal vez y puede que esta sea la opción más romántica para que cada persona construya la historia como le gustaría que fuese.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Claudí Carreras, Prólogo: Instantáneas del fin de la fotografía mexicana en *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, G. G., Barcelona, 2007, p.12

<sup>34</sup> Ganadora de la Bienal Internacional de fotografía, *Frontera* 1999.

<sup>35</sup> Matilla García y Mariano Vázquez, *Determinismo, no linealidad y caos: comentarios y reflexiones sobre la obra "Caos y orden"*, en <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:Empiria-2000-E121981F-4750-0786-B9E3-18AF7D5CDE04/PDF> [en Línea]. 6 de febrero de 2009.

En el trabajo de Katya Brailovsky, se observa un afán por no ser interpretada linealmente para, de esta forma, extender el pensamiento y las capas de lectura que en ellas se generan, sus imágenes podrían formar parte de un sueño, o de las últimas imágenes que mitológicamente imaginamos pasan por nuestra mente antes de morir, escenas que inconscientemente editamos para que se guarden en la memoria y en el último aliento pulsarlas para así verlas pasar por nuestros ojos. De alguna manera es así como el trabajo de Katya Brailovsky es definido.

Recién recibí mi nueva impresora Epson, me hice el propósito de llenar todas las paredes de mi casa con las primeras fotos que imprimió.

Me vino a visitar mi hermana. Preguntó que cuál era el sentido de poner tantas imágenes juntas, si no tienen tema en común. Parece todo al azar. Osé decir que intento imitar la forma en que el tiempo actúa en mi memoria.

Yo, con el tiempo, acumulo eventos que pasan en un principio por azar. Sin embargo se filtran a través de mi criterio y mi voluntad. El tiempo construye eventos de forma azarosa, yo lo hago por capricho. Pero mantengo como materia prima lo que realmente ocurre.

Como una taxidermista, intento disecar la forma en la que funciona la memoria: quiero reflejar cómo recuerdo y, en consecuencia, cómo armo mi imagen de lo que es real.

Atrapada en mi condición de ser humano, sólo alcanzo a ver fragmentos de lo que pasa, de ahí que las formas que construyo son formas cuestionables, ¿como pequeñas frankens-teins?

Mi intención es revelar el lugar/memoria donde el tiempo se atasca y se amontona, resultando en formas "mounstruas" pero más o menos completas.

Al hacer esto por medio de mis fotos, espero producir en el espectador y en mí misma, ese exquisito vértigo que ocurre al evidenciar la tenue frontera de lo real.

Es un misterio: ¿cómo unir palabras y fotos de forma que las dos se sostengan y no se subordinen entre sí? Porque existe el peligro de convertirse en *totalmente palacio*.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Catálogo, Bienal Internacional de fotografía 1999.... p.p. 12-17.

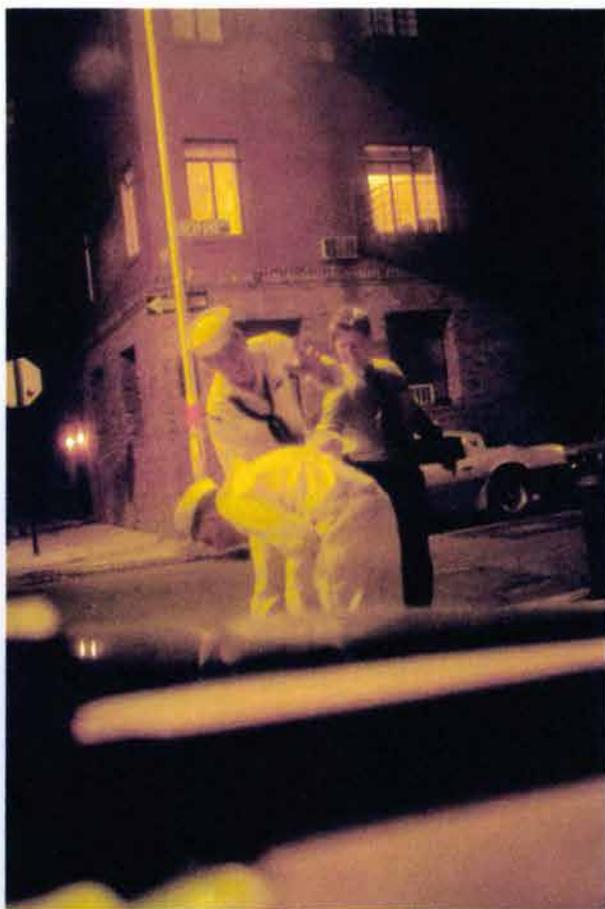


Fig. 40 **Katya Brailovsky**, Sin título, 1998



Fig. 41 **Katya Brailovsky**, Sin título, 1998



Fig. 42 **Katya Brailovsky**, Sin título, 1998

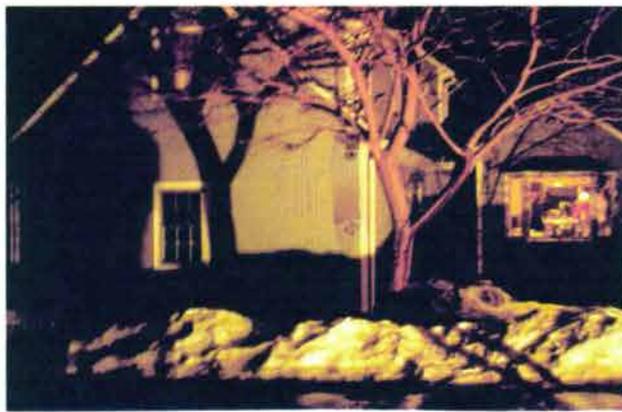
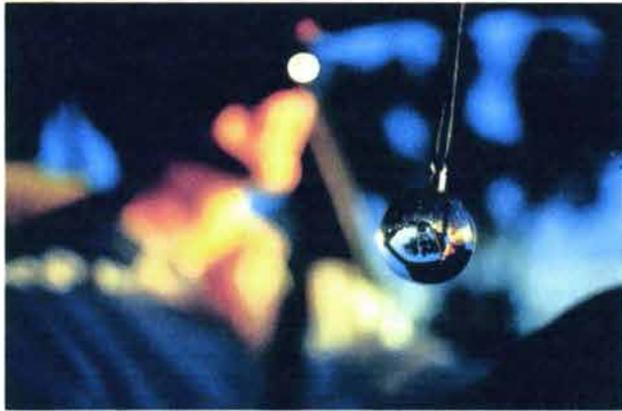


Fig. 43 **Katya Brailovsky**, Sin título, 1998



Fig. 44 **Katya Brailovsky**, Sin título, 1998

## 2.5.2 Ana Casas

El interés por el trabajo fotográfico de Ana Casas, tiene una relación directa con su libro *Álbum*, en el cual la historia de su familia es contada en un documento parecido a un álbum, con notas nos cuenta la historia de tres generaciones atrás, específicamente de las mujeres de la familia de cuales conocemos a través de imágenes. En él existe una particular manera de contar las cosas, pareciera que se forma una narrativa lineal que va del pasado al presente, pero de repente Ana Casas nos deja ver las particularidades de su existencia, como la obsesión por su peso y apariencia, situación que tiene un gran importancia para las mujeres, quienes en un afán por mantener sus atractivos realizan una serie de actividades para solucionar este problema.

Lo que se observa en este proyecto en particular es la preocupación por registrar lo que acontece en su vida que a diario tiene cambios muy sutiles pero que al detenerse a observar este proceso se observa que han sido mayores.

Una situación especial en el trabajo de Ana, es la relación que existe entre las mujeres de cada una de las generaciones de su familia, el pilar principal de ésta es la abuela Hilda Broda quien desde su juventud comenzó a hacer fotos, las cuales documentan distintas situaciones en la vida de la abuela, como la experiencia de la guerra, y la separación de su familia al pertenecer a una comunidad judía.

“Durante años mi abuela tomaba fotos de todo. Era su manera de estar presente. Cuenta que mi abuelo solía decirle: *Toma una más, por si acaso.*”<sup>37</sup>

Desde entonces la familia de Ana Casas cuenta con una extensa colección de etapas e historias de la familia. Las cuales dan evidencia de su acontecer diario. De lo que piensa, desea, y su particular manera de vivir. Imágenes que no están conformadas como una serie lineal sino que son filtrados por la atención de cada uno de los personajes de esta historia, en ellas podemos observar retratos, paisajes, naturalezas muertas, desnudos, etc. Todo esto para hablar de la vida.

Me puse a la tarea de anotar algunas cosas para ti, Johanna, que quizás puedan ayudarte a situaciones similares.

En tres días mi madre cumplirá 80 años. Es por ello que quiero empezar a escribir desde ahora, antes de que sea demasiado tarde, por que en unos años cuando hojee estas páginas pensaré diferente y quizás se me habrán olvidado cosas. Incluso ahora, muchas cosas ya se han esfumado de mi memoria, pero a pesar de ello, algunos sucesos reapareceran tal y como fueron.

H.B.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Ana Casas Broda, *Álbum...* p. 40.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.52.

Se retoma este fragmento para confrontar con lo investigado acerca de la memoria, del cómo ésta es tan volátil que una de las formas para remontar en ella es a través de la escritura y la imagen, si éstas van de la mano existe una complementación muy especial pues la información casi se vuelve tangible.

Martes, 27 de mayo, 1963.

Hoy, después de casi dos meses te ví otra vez: en la televisión. Primero me resultabas totalmente ajeno, pero después te veías tan dulce, te reías, y de pronto fue casi como si estuvieras en el cuarto.

H.B.<sup>39</sup>

Esta es una nota que hace la abuela de Ana Casas, y aunque en ella no existe una reflexión teórica acerca de la fotografía nos habla de lo que emite la fotografía, esa decisión de editar momentos de vida y lo demás olvidarlo.

De pronto parece que el uso de la fotografía, como constatación de una experiencia de vida, ayuda a inventar una realidad alterna que de alguna manera complace y reconforta al espectador.

Uno de los aspectos importantes del álbum de Ana Casas es la yuxtaposición de imágenes de archivo, textos escritos por su abuela y ella además de la aportación visual del trabajo de Ana, cabe mencionar que este proyecto lleva de la mano al espectador y lo sumerge en esta historia familiar, al grado de atrapar el interés del espectador por que se le permite inmiscuirse en la vida privada de la fotógrafa.

De las notas estas son las que me parecen más importantes;

Viena, 28 de julio, 1988

Estoy en la casa de Omama en Viena. Tomo las mismas fotos en los mismos lugares en los que ella me fotografió de niña con su cámara de entonces. Quiero mirarme hasta el cansancio para olvidarme...

Viena, 30 de julio, 1988

Las fotos de mi infancia me obsesionan, las miro una y otra vez, buscando entender algo que se me escapa. Estar aquí a veces me parece una ceremonia. La casa, el jardín lleno de plantas, la humedad en el aire, me despiertan sensaciones intensas y reconfortantes.

Me tomaba fotos desnuda que pegaba en cuadernos de dieta y anotaba todo lo que comía.

<sup>39</sup> *Ibidem*; p. 72.

Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad.

Viena, 5 de julio, 1991

Tomo retratos en los que trastoco la realidad, nace un momento nuevo. Cada vez que se desnudan para mis fotos se consume un deseo, un deseo de entrar al espacio privado de mi madre, abuela, Sayra. No busco retratar lo que hay, sino algo provocado por el acto de fotografiar. Mis fantasías no son concretas, cobran cuerpo en las fotos. Cierro las imágenes fluyen.

Viena, 7 de mayo, 1992

Hoy operan a Omama. Mientras esperábamos hicimos unas fotos. Acaban de llevársela a la sala de operaciones. Volveré a tiempo para escuchar la clase de español en la radio, dijo antes de irse. Se quitó el anillo de casada y me lo dio. Usa el de Kurt, quizás porque mi abuelo nunca le regaló uno. Espero con el anillo en el dedo.

La trajeron de vuelta atada a una botella de sangre y con una venda cubriéndole la herida. Está despierta y me cuenta cosas, dice que se alegra de verme. Tomo fotos. Así el miedo da un rodeo.

Yo también hacía fotos de mi madre enferma, dijo. Ella entiende sabe lo que me mueve.

Viena, 30 de julio, 1999

Mañana vuelvo a México. Por la tarde hice para Omama un álbum con fotos y textos. Pasé muchas horas pensando cómo ordenar las historias para responder a los huecos en su memoria.

Recordé los álbumes que ella hizo durante tanto tiempo de las fotos y que otros son recuentos posteriores, nuevas maneras de narrar la misma historia. Cuando mi abuelo cumplió setenta años, le armó tres pequeños cuadernos rojos con fotos donde recapitulaba su vida juntos.

De golpe comprendo que este libro es como uno de esos álbumes.

México, 7 de febrero, 2000

Mis diarios me sorprenden. La memoria todo lo condensa y ordena, y tantas cosas las había olvidado. Hoy comprendí que lo que escriba sobre mi presente tiene que ser igual, un diario.

México, 15 de febrero, 2000

Recordé los diarios de Omama que he traído a México. Cuando revisé las cosas de la casa los conservé todos. ¿Por qué no pensé en ellos antes? De nuevo me sorprende la necesidad de la abuela de registrar todo, antes de que la memoria lo transforme. Al leerlos tuve la sensación de que el libro tenía que existir, que no podía haber sido de otra manera.

En estos años Omama ha ido perdiendo la memoria como si dejara en mis manos el contar esta historia.<sup>40</sup>

Las influencias del proyecto de Ana Casas en mi trabajo personal tiene que ver con el recurso del álbum y el interés que tiene por la conservación de la memoria de su historia familiar, además de que posee una estructura similar a la de un diario visual.

Estéticamente hay imágenes que por el contenido visual no dicen nada, sin embargo se complementan con las historias ahí contadas, me parece muy interesante el enfoque que ella le da a su trabajo el cual se refleja en la siguiente entrevista.

**¿Y que es lo que te interesa transmitir con la fotografía?**

Creo que lo que me interesaba era tocar puntos de mis vivencias y las otras personas, los puntos comunes que hay en una serie de vivencias personales. Una reflexión sobre mi propio universo y, por extensión, tal vez del de los demás.

**¿Siempre has fotografiado tu entorno?**

Sí. No siempre, pero es lo que más me gusta. En algún momento he hecho otras cosas, pero lo que más me interesa tiene que ver con una reflexión sobre cosas personales que finalmente tienen un peso general, lo importante es que no se quede como algo propio. Me interesa tocar otros temas, como la relación de la fotografía con la memoria, la reflexión a través de la imagen, la construcción de la identidad, temas de ese tipo.

**¿Que relación crees que existe entre la fotografía y la sociedad?**

Es una relación muy amplia, aunque el punto que a mí me interesa es la relación con la memoria. Creo que la fotografía toca la existencia de todo mundo y la relación de las personas con su propio pasado, con su historia familiar, con su genealogía. Ya todo se sucede a través de la fotografía, aunque ahora haya video, realmente el álbum familiar sigue siendo fundamental. Se ha vuelto como la manera de estructurar la memoria familiar de cada uno, incluso empieza a haber confusión entre los recuerdos, la memoria, las fotos, como que ya la mayoría de la gente recuerda en imágenes. Es muy interesante ver cómo la gente estructura las historias familiares en los álbumes, que tienen unas narrativas muy variadas, dependiendo del tipo de persona y del tipo de medio y cultura.

<sup>40</sup> *Ibidem*; p. 79.

### **¿Y entre la fotografía y la realidad?**

Mmmm... pues es simplemente la evidencia de un suceso en un tiempo y en un lugar determinado. Lo que pasa es que generalmente revela instantes, o cosas que de otra manera no prestaríamos atención.

### **Y por último: ¿qué relación crees que existe entre fotografía y muerte?**

Lo primero que pensé es el cadáver de mi abuela. Finalmente la fotografía es lo único que preserva ciertas cosas de la muerte, o por lo menos hace que puedas evocarlas o que tengas un pretexto visual para poder reconstruir o revivir una serie de cosas que de otra forma se perderían. Es interesante que la relación con los antepasados suceda a través de imágenes fotográficas. Aunque a veces no haya consciencia en vida de personas que han sido antepasados tuyos, resulta emocionante que puedas verlos y que puedas transportarte a un tiempo que ya nada tiene que ver con el tuyo.

### **¿Y cómo catalogarías tu obra?**

No es un trabajo documental en absoluto. Sin embargo, en cierta manera, se aproxima al documento. Mi trabajo empezó con una serie de fotos que hice con mi abuela. Después, me fui a vivir a Viena para trabajar con ella y empecé a hacer fotos de los mismos lugares de mi infancia con la misma cámara que ella usaba pero veintitantos años después. Acabamos haciendo unos desnudos, ya la habían operado de cáncer una vez y la volvieron a operar a los 83 años. El desnudo se volvió, una parte muy importante de la dinámica entre las dos, porque ya de joven ella tomaba fotos y no tenía ningún tipo de problema con el tema, se volvió un elemento muy bonito de la relación entre ella y yo. Cuando empecé a hacer la serie me fui a vivir a Austria y pasaba mucho tiempo cuidando a mi abuela, que murió hace dos años. Hubo un momento en que se tuvo que vender la casa porque tenía que ir a un asilo, desmantelé la casa y empecé a trabajar con sus documentos. Ella tomó fotos a lo largo de toda su vida; es más conservaba fotos de parientes que murieron en campos de concentración, etcétera, etcétera. Vivió mucho a través de la foto. En ese sentido sí es un trabajo documental, porque estoy trabajando con lo que fue su manera de relacionarse con el mundo, a través de la foto, reconstruyendo la historia familiar como reconstruyéndola para mí. Trabajé con diarios de ella y diarios míos. De alguna manera el trabajo en el libro fue como un reordenamiento, por un lado interno y por otro lado visual, visual de la historia familiar a través de los documentos.

Y sí, traté todo, incluso a mí misma como un documento.<sup>41</sup>

Esta entrevista es importante porque en ella podemos observar algunas características del diario visual y es por eso que este proyecto forma parte esencial de la reconstrucción del cuerpo teórico para el desarrollo de mis propuestas personales.

<sup>41</sup> Claudí Carreras, *Ana Casas* en *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, G. G., Barcelona. p. p. 39 - 44.



Fig. 45 **Ana Casas Broda**, *Sin título*, Álbum, 2000



Fig. 46 **Ana Casas Broda**, *Sin título*, Álbum, 2000



Fig. 47 **Ana Casas Broda**, *Sin título*, Álbum, 2000



Fig. 48 **Ana Casas Broda**, *Sin título*, Álbum, 2000



Fig. 49 **Ana Casas Broda**, *Sin título*, Álbum, 2000



Fig. 50 **Ana Casas Broda**, *Sin título*, Álbum, 2000

# **CAPÍTULO 3**

---

MI PROPUESTA FOTOGRÁFICA

### **3.1 La fotografía como constatación de mi experiencia de vida.**

Mi vida está llena de momentos en ventaja y desventaja, el contexto social en que mi proceso de vida inicia es en un pueblo, por lo tanto las costumbres y tradiciones son fuertemente arraigadas. Viví en un lugar en donde el aire aun se conserva limpio, libre de tráfico, y edificios, el único edificio es la iglesia, desde donde se observa todo el panorama de San Nicolás Tetelco. Mi diario fotográfico, generalmente se centra aquí, en una casa que mi abuelo nos heredó. Mi familia está conformada por cuatro hermanos, una es mi hermana gemela Itandehui, los otros dos son Tonatihu e Illari, mis padres son los dos cimientos que me mantienen firme. Otro personaje que camina paso a paso por mi casa es mi abuela de 92 años de edad, quien con sus mejores dones, fabrica su propia vestimenta.

Hace apenas unos años las cosas en esta familia no estaban saliendo tan bien, el carácter explosivo que nos ha sido heredado, genera demasiados problemas. Al grado de crear distancias grandes entre unos y otros. La comunicación es algo que nos hace falta, a veces ni siquiera las miradas de los demás se cruzan con la mía. Los momentos más difíciles en mi vida son los que generalmente aparecen en mis imágenes, generando así un motivo para la creación, en donde los problemas familiares se funden. Mi vida como la de todos, está expuesta a instantes muy complejos.

El momento en el que una cámara se atraviesa en mí vida es uno de los puntos más difíciles en mí existir. Los ideales caen al suelo y yo intento detenerme, la fotografía para mí (como dice Mariana Yampolsky) es una extensión de mi corazón, la soledad se apropia de mí, los cambios no se dejan alcanzar y yo tengo que luchar a contracorriente. Quisiera no sonar demasiado romántica pero los sucesos fuertes también influyen en el trabajo de un artista.

La situación más dura que recuerdo fue llegar a mi casa un día y verla completamente deshecha, mi hermano la había destrozado, la computadora en el suelo destruida, cristales rotos en el patio, la sangre estaba regada por todas partes, mi abuela estaba espantada llena de sangre, el teléfono estaba totalmente desecho, mi hermano aún golpeaba a mi madre y a mi padre les decía: -No me educaron bien, por eso reacciono así. No entiendo como mi familia pudo llegar hasta este límite. Mi mamá, mis hermanas y yo tuvimos que salir de la casa huyendo. Mi cámara era mi aliada, la única que proporcionaba consuelo y nostalgia por aquella falsa idea de la vida feliz. Mi hermano nos enseñó que las cosas en mi familia no estaban tan bien. Que había que volver a tejer una nueva vida.

Pero, ¿cómo puede hacerse para reconstruir de nuevo ese andamiaje que por un momento me dejó flotando en el abismo?

Actualmente para mí la fotografía funciona como un catalizador para desarrollar distintas propuestas que se relacionan con el entorno inmediato como recuerdo y con la volatilidad de la memoria.

Los recuerdos son imágenes del pasado que se archivan en la memoria. Esos recuerdos nos sirven para traer al presente algo o a alguien. Asimismo, las evocaciones también se definen como una reproducción de algo anteriormente aprendido o vivido, por lo que están vinculados directamente con la experiencia.

### 3.1.1 Diario Visual

“Como ya había diagnosticado Roland Barthes, ‘el motor del postmodernismo sería el desplazamiento de la producción a la reproducción. El autor *escriptor*, despojado de toda subjetividad, desnudo de efectos, de pasiones y de humores, de ahora en adelante comparable a un inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede tener ninguna interrupción.’<sup>1</sup>

A medida que la investigación ha avanzado, he tratado de relacionar los resultados de mis fotografías, con las de los autores que influyeron mi propuesta fotográfica.

Es importante anotar que lo que me interesó en Nan Goldin, fue la constancia, y la relación que establece con los cambios en cuanto a la recopilación de evidencias de una presencia y una experiencia de vida. (Como la idea de grabar en el árbol para decir -yo estuve aquí-). Pensé que seguramente la actitud de Nan Goldin, era “traer consigo una cámara” y que el esquema básico era el de un documental. En los documentales de Salgado, Mariana Yampolsky, Ignacio López (por citar a unos cuantos). Se observa que detrás, hay una investigación de los personajes, un entendimiento y reconocimiento por parte del *operator* hacia el *spectrum*.<sup>2</sup> Personajes que están dentro del contexto histórico social de los autores, pero no dentro de su contexto íntimo – personal.

Nan Goldin y muchos otros más repiten este método, pero, investigando el árbol (por decirlo metafóricamente) que los sostiene. Es como revisar las estructuras del edificio y ver qué es lo que está a punto de romperse. Para mí eso es lo interesante. Rescatar esa naturaleza personal y transformarla en algo útil a los demás.

<sup>1</sup> Dominique Baquè, “Rastros, Huellas y Vestigios” en *La fotografía plástica...* p. 225.

<sup>2</sup> El *operator* es el fotógrafo, *spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto que yo llamaría en un buen grado el *spectrum*. Véase: Roland Barthes, *op cit*, p.p 38.

Relacionar la vida con el arte (Arte-Vida). Como diría Joseph Beuys. “El pensamiento de Beuys es también su obra; la sociedad en su conjunto y el ser humano en individual son obras de arte. El arte y la creatividad deben ser despertadas —“cada hombre es un artista”— de manera que cada uno a través de aquella pueda alcanzar la libertad. La creatividad es el verdadero capital de la humanidad. El arte ha de salir de la academia de la exclusividad de un medio concreto. Debe explorar otros terrenos. Esto es a lo que Beuys llama “Concepto de arte ampliado.”<sup>3</sup>

Claramente en las imágenes de Nan Goldin, de Richard Billingham y de Wolfgang Tillmans, existe, como dice Roland Barthes, el desplazamiento de la producción a la reproducción.

Imaginar un escritor”, “fotógrafo” significa desplegar los efectos de la paradoja mencionada anteriormente: la fotografía ironía de la historia, cuyos principales defensores no han cesado de reivindicar su derecho a ser autores, en igualdad de condiciones con los pintores, escultores o los cineastas, demuestra ser actualmente el medio más propicio para deconstruir la función autor. Y en consecuencia, el paradigma de laceración de la obra: del estatuto de la propia obra de su firma, de su unicidad, de su originalidad.<sup>4</sup>

En este caso todos reproducen, mas no interpretan una realidad directa.

¿Será esto un planteamiento, por parte de los fotógrafos en el sentido de que lo reproducible banaliza o comercializa las acciones cotidianas de un ser humano?

¿Por qué transgredir estas acciones?, ¿por qué fotografiar por fotografiar sin ningún *detenimiento*?, ¿será esto producto de una entropía<sup>5</sup> visual?

Supongo que lo reproducible propone que el espectador, entienda estas formas sin generar un pensamiento más profundo que el simple hecho de mirar como se mira cualquier telenovela comercial. El punto es que el reproducir una imagen de un acto cotidiano, puede descomponer la idea central. Y propiciar que cualquier fotógrafo oprima un botón para que ese ejercicio se convierta en algo que por su repetición pierda su sentido o acto mecánico.

A todo esto, yo planteo como actitud, fotografiar momentos no banales, importantes en mi desarrollo personal.

<sup>3</sup> Carmen Bernárdez Sanchís; *Joseph Beuys. ...* p. 105

<sup>4</sup> Dominique Baquè, *op. cit.* p. 226.

<sup>5</sup> Este concepto originario de la termodinámica significa en esta la medida del desorden de un sistema. La completa entropía se habría alcanzado cuando un sistema se hubiera disuelto en el caos. Análogamente la entropía es la medida de la incertidumbre existente en un mensaje. En este caso, el punto final sería un rumor sin significado. Véase: Lars Bang Larsen, *Arte de hoy. ...*p. 186.

Mis fotos, poseen rasgos tanto subjetivos como abstractos en donde el objetivo principal es recrear una sensación y un sentimiento. Metaforizar mediante imágenes los actos humanos en la vida.

La metodología en la cual me apoyé fue siempre llevar conmigo una cámara, (esteno-péica, 35mm, digital) y apretar el disparador en el momento en el que los sentimientos o las sensaciones se intensifican y reproducir así sentimientos; como la risa, el llanto, la tristeza, el amor, etc. Mis imágenes pretenden ser reacciones humanas.

“Beuys retoma su experiencia de vida y lo relaciona con el arte. El arte para él, es su salvación y la salvación de un mundo enfermo.”<sup>6</sup>

Al detenerme decidí preguntarme por la función de esos desechos en imágenes por parte mía, pensar en su orden ilógico.

Lo primero que pensé fue que me sentía incomprendida, pese a todo ese respaldo en imágenes. La solución fue: cerrar un poco la interpretación libre a mis abstracciones fotográficas. Dándoles un margen de referencia escrita, no describir la acción sino relacionar las imágenes con un razonamiento cargado hacia la poetización. Lo que no quiero es decir, esto ha sido, sino -esto es lo que viví-. El único objetivo en estas imágenes es pues, la fecha, porque en realidad así fue, los ojos del espectador están viendo una parte del proceso de mi vida.

Un diario posee, ideas, fechas, sentimientos, secretos, aprendizajes, y una impresión de posteridad y muerte. Este es un concepto muy fotográfico, es un “no olvidar” mediante el recurso de la narración no lineal, la descripción, el análisis, las pruebas, y dejar huella o pista del acto simple de existir.

¿Un diario se relee? Supongo que en la relectura está el aprendizaje, ver tu figura en el agua clara y transparente en la que se puede observar tu reflejo, mirar pues tus atributos y defectos.

Es por eso que decidí obviar un poco la idea del diario. Intercalé texto e imagen para generar no sólo prefiguración, también, sorpresa al observar la traducción en imágenes. El ¿cómo se imagina el *Spectator* y como interpreta el *Operator*? En consecuencia trato de no mostrar esa realidad directamente y dar un velo a la misma.

<sup>6</sup> Carmen Bernárdez Sanchís, *Joseph Beuys. op. cit.* p. 110.

### 3.1.2 La Caja Transparente

Había algo que le faltaba al diario, un toque que diferenciara mi propuesta de los demás. La idea era reforzar la melancolía y el recuerdo.

Lo primero que me pregunté es ¿cómo atesoran las personas sus joyas sentimentales? las cartas, los recuerdos y detalles. El ejemplo estaba ahí cerca. Recordé que mi mamá tiene una caja en donde guarda sus tesoros familiares (el cabello de mi hermana y el mío, cartitas, flores, un recorte de periódico, etc.). Contener y atesorar es la idea principal.

Generalmente estas cajas poseen una cualidad muy hermosa la máquina musical, la cual envuelve los tesoros más sentimentales y generan una atmósfera de melancolía.

Concretando estas ideas, hice una caja en acrílico transparente, invisible a los demás, ligera, sin llaves, por la cual se observa todo aquello que puede ser ocultado. Además me dedique a buscar una caja musical con la cual me identificara, a la que se le tiene que dar cuerda, para acompañar esos recuerdos.

El concepto es generar una interacción en donde exista un ritual y una actitud que prepare sentimentalmente al observador para ver mis imágenes. Para que, no se genere la observación por la observación. En mi *Diario* la gente tiene que tomarse su tiempo, pensar y observar.

Así pues termino, tratando de entender y compartiendo mis imágenes con los demás, completando así el círculo de la comunicación.



Fig. 51 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004



Fig. 52 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004



Fig. 53 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004



Fig. 54 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004



Fig. 55 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004



Fig. 56 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004



Fig. 57 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004



Fig. 58 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004



Fig. 59 **Xtabay Alderete**, *Sin título*, plata sobre gelatina, 2004.



Fig. 60 **Xtabay Alderete**, *Memorias*, plata sobre gelatina, fotografías montadas en libro hecho a mano y caja de acrílico con caja musical, 2004

### 3.1.2 Desde Arriba

Durante la infancia siempre me preguntaba ¿cuáles eran las normas que regían sobre cada individuo para hacer que éstos nunca hicieran cosas indebidas? La mayoría de las veces mi abuela nos inculcó el amor a Dios, por sobre todas las cosas, diciendo que este ser divino observaba cada una de nuestras buenas y malas acciones, muchas de las veces pensé en lo bien que me iría en el cielo actuando de buena manera, en cambio cuando mis actos incurrían en el pecado, me sentía con la mirada encima y no quería siquiera voltear la mirada al mismo punto, muchas veces pedí perdón y recé cuantas veces pude para limpiar mis pecados.

Este proyecto lo hice pensando en aquella mirada, que me amenazaba para no cometer actos indebidos, de esta manera, muestro los problemas por los cuales atraviesa mi familia, imágenes a los que pocos tenemos acceso, como el tener a un hermano con problemas de adicción, el cual como todos en la familia, no puede controlar sus impulsos y se abalanza a golpes en contra de la misma.

En una familia suceden cosas que pueden estar siendo monitoreadas por un ser divino, humano, o mecánico, (Dios, los visores de espionaje que tenemos repartidos por todo el planeta o el *Big Brother*). Es decir somos controlados, de uno u otro modo, por un sistema. A pesar de esta idea seguimos cometiendo pecados, delitos, errores, lo que puede acarrear culpabilidad.

En relación con el modelo panóptico, descrito por Bentham por primera vez en 1875 pero elaborado por él mismo a lo largo de dos décadas, el libro incluye una variedad de ilustraciones y planos arquitectónicos de cárceles y hospitales panópticos realizados por diferentes autores desde el siglo XVIII. El panóptico era un modelo de cárcel cuyo diseño arquitectónico, con una torre central rodeada por celdas visibles de ésta, permitía a los guardias vigilar a los reclusos sin ser vistos por ellos aunque prácticamente todos los ensayos aluden al panóptico de Jeremy Bentham como una piedra de toque en la cultura de la vigilancia (un “huevo de colón” en palabras del mismo Bentham) en muchos de ellos se señala a la teología mística de Nicolás de Cusa como el origen de aquella clarísima obsesión de nuestra cultura con la visión omnisciente. El mérito de Bentham habría sido el de formalizar, en un diseño arquitectónico, una idea que ya había estado flotando en la cultura desde varios siglos antes. En el ensayo de Astrid Schmidt-Burkhardt, el “ojo de dios que todo lo ve”, descrito por Cusa en el siglo XV, se transforma, en el siglo XVIII, en el diseño de Bentham, y se materializa, en el siglo X, en el internet y otras tecnologías de información.

Eludiendo describir la vigilancia y el control a través de asociaciones fáciles, los ensayos describen cómo, a lo largo del tiempo, más bien ocurren deslizamientos sutiles y varia-

bles entre valores como custodia e información, vigilancia y entretenimiento, dominio y autocontrol. El ensayo de Schmidt-Burkhardt antes mencionado, “*El que todo lo ve: el ojo de Dios como proto-vigilancia*” es particularmente interesante por su mención del carácter utópico y positivo que el ojo omnisciente tenía en la ideología del siglo XVIII, ya sea en la filosofía ilustrada, en las máximas de los revolucionarios franceses y los independentistas estadounidenses o, como se ha mencionado antes, en el utilitarismo de Bentham. El “ojo que todo lo ve” constituye, en esa época, un símbolo de la autoridad moral de la autodisciplina llevada a su aplicación como teoría social. Schmidt-Burkhardt muestra el deslizamiento de sentido del símbolo: si en *Los siete pecados capitales* del Bosco el “ojo que todo lo ve” tiene implicaciones religiosas (el ojo de Dios como omnipoder y omnisciencia), en la iconografía revolucionaria del siglo XIX las tendrá humanistas (el ojo como ética y conocimiento), y en el siglo XX, estéticas (el ojo como placer y entretenimiento).

La propuesta moderna del modelo panóptico de vigilancia y control a través de la transparencia y visibilidad podrá fracasar, pero no su efecto en la conducta del sujeto observado.

Ésta normalmente cambia con la observación, por razones psicológicas: al igual que el usuario de los baños de *Dahlberg*, que no los usa por temor a ser observado en una situación íntima e incómoda, prácticamente todos modificamos nuestra conducta al sabernos observados.<sup>7</sup>

El proyecto desarrollado esencialmente trata de recolectar situaciones de vida, mediante imágenes, tomadas desde distintos ángulos, con una cámara construida por mí, que emula el efecto del *panóptico*, recreando así cada uno de los momentos que han marcado a mi familia. Tratando siempre de hacer una crítica a las relaciones familiares que en ellas se tejen, para así dar al espectador una visión panóptica acerca de la familia en nuestro tiempo.

Probando que la sociedad del espectáculo nos ha fomentado el *vouyerismo* a través de los *reality shows*, en el cual se le obliga al espectador a tomar partido y enjuiciar cada uno de los actos. Siendo esta sociedad la que, en realidad, se conforma como el ser “divino” que inclina la balanza hacia el bien o el mal

<sup>7</sup> Laura Gonzales Flores, “Control + (Espacio) Retórica de la vigilancia de Bentham a ‘Big Brother’ en *Luna Córnea: Intimidad expuesta*, CONACULTA, Núm. 25,2002,



Fig. 61 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006



Fig. 62 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006

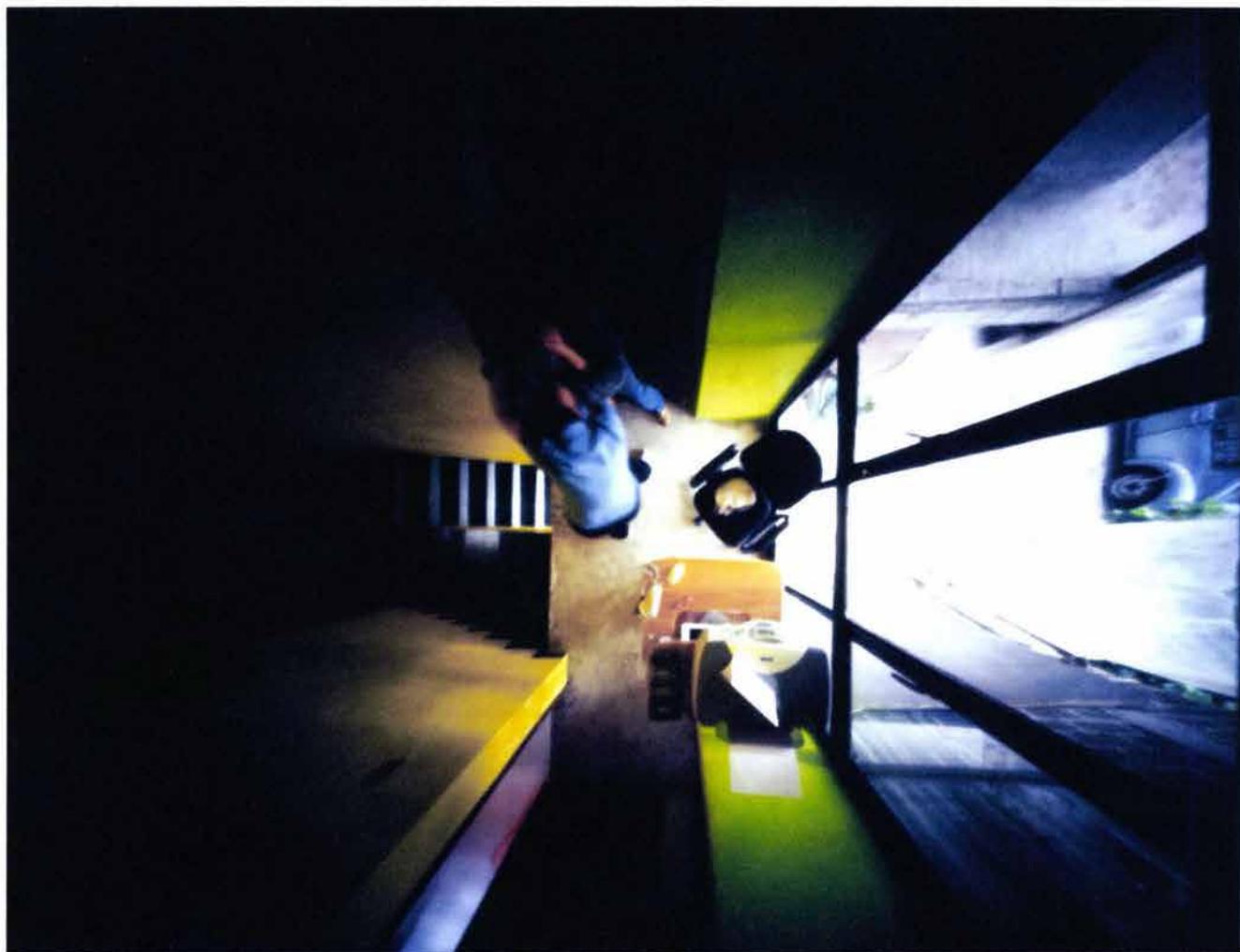


Fig. 63 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006

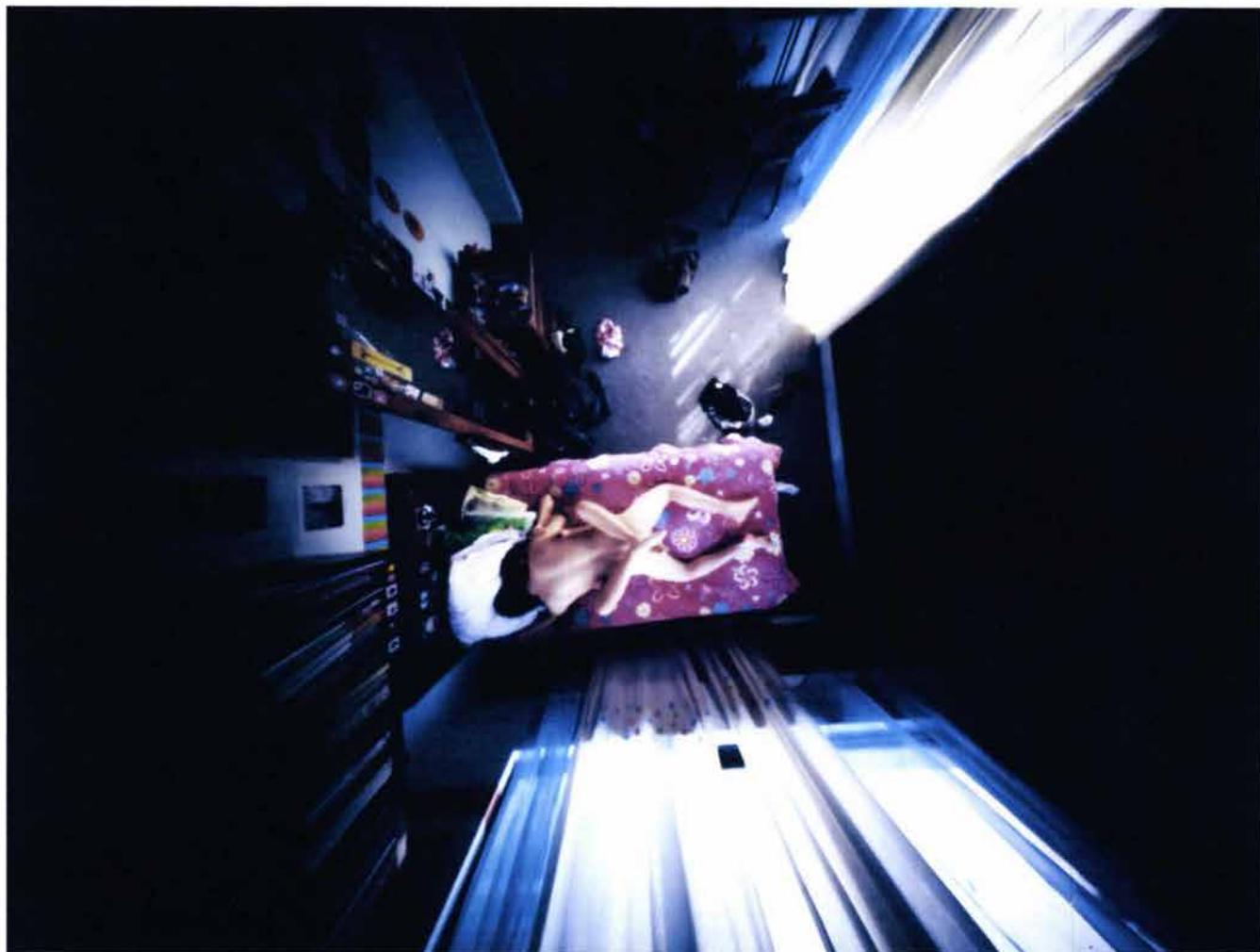


Fig. 64 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006



Fig. 65 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006

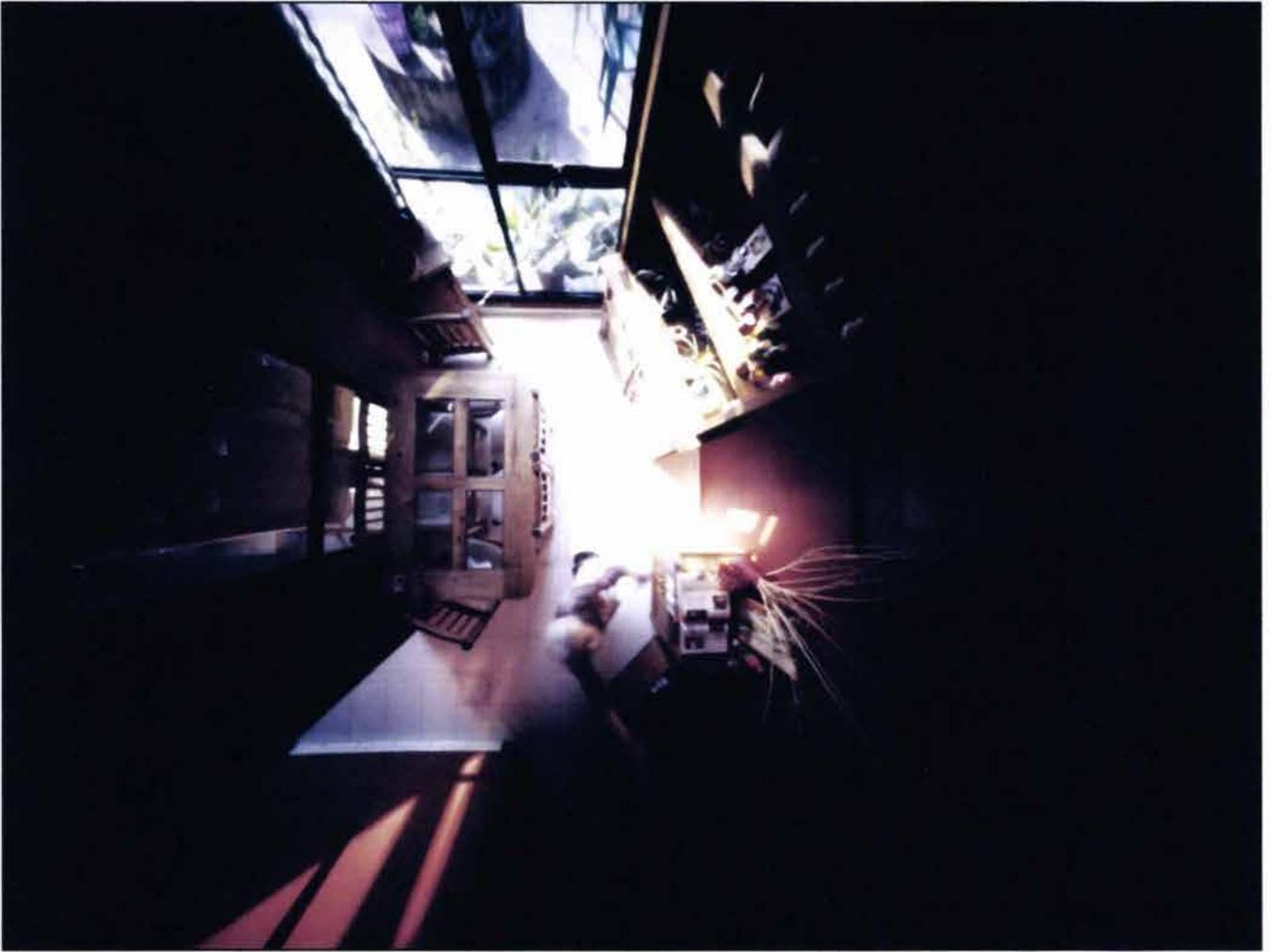


Fig. 66 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006



Fig. 67 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006



Fig. 68 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006

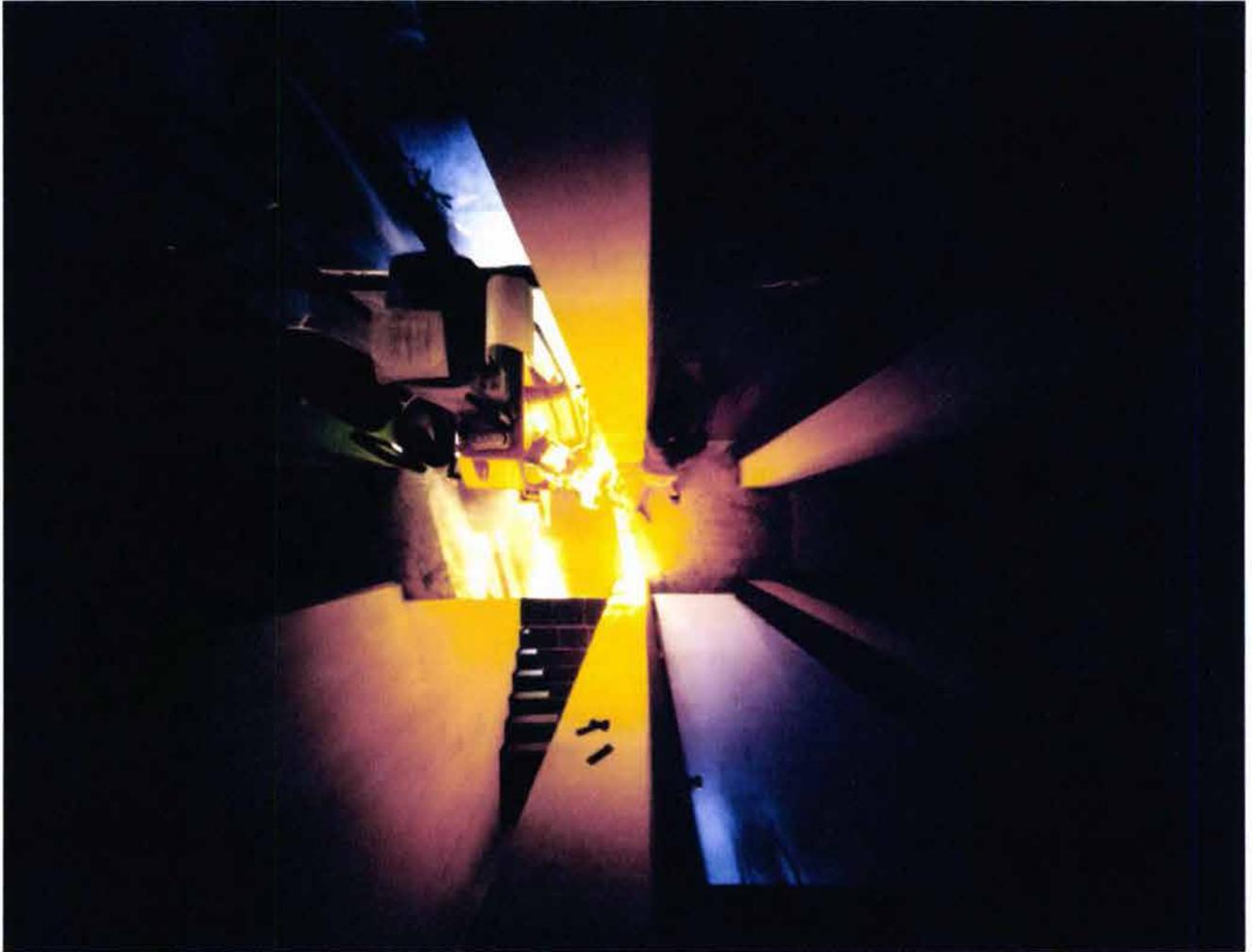


Fig. 69 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006



Fig. 70 **Xtabay Alderete**, *Desde arriba*, duratrans en caja de luz, 80 x 100 cm, 2006

### 3.1.3 Optofobia

Imaginemos que por miedo a ver la realidad nunca más pudiera abrir los ojos. ¿Cuál sería la edición mental de las imágenes que jamás olvidaría?

Optofobia pretende ser la cura al miedo más terrible como la ausencia de la luz, la reinterpretación de los detalles más sutiles, la sofisticación de la memoria, son la calma, mi solución a los problemas más complejos, la respuesta a la negación de la mirada, la estructura lumínica casi fantasmagórica con lo que me voy a quedar al sentirme imposibilitada de abrir los ojos.<sup>8</sup>

Este proyecto es un libro, hecho a mano, en forma de panfleto político, que al abrirlo recrea metafóricamente la manera en que las imágenes más importantes se nos vienen a la memoria, intenta que el observador, decida qué imágenes se yuxtaponen para reconfigurar un discurso visual. Las imágenes, fueron hechas durante un lapso de tiempo corto en el que distintas situaciones de vida se intercalan para conformar el andamiaje de nuestra existencia, y es de proporciones pequeñas, para representar el control, que cada uno de nosotros tenemos sobre nuestras vidas.

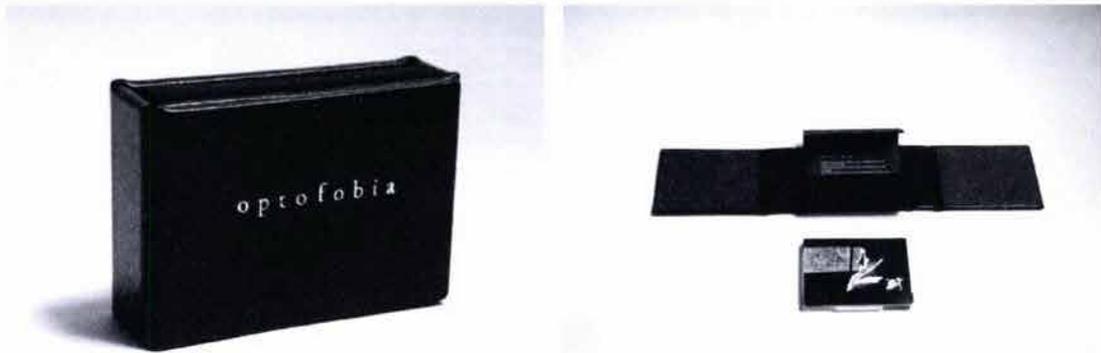


Fig. 71, 72 Xtabay Alderete, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 28 fotografías montadas en libro objeto, 2009

<sup>8</sup> Xtabay Alderete. Fragmento de *Optofobia*.



Fig. 73-76 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 2008



Fig. 77-80 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 2008



Fig. 81-84 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 2008



Fig. 85-88 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 2008



Fig. 89-92 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 2008

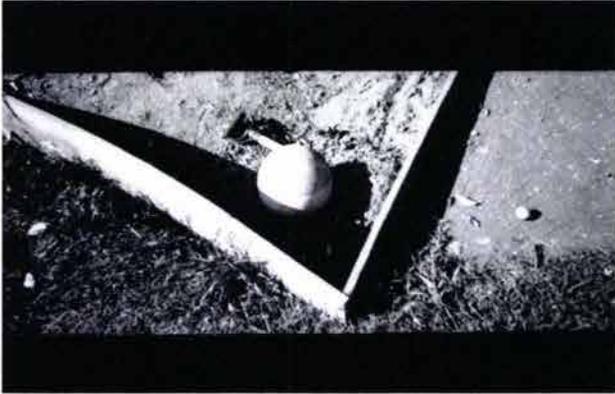


Fig. 93-96 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 2008



Fig. 97-100 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 2008



Fig. 101 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*,  
plata sobre gelatina, 2008



Fig. 102,103 **Xtabay Alderete**, *Optofobia*, plata sobre gelatina, 28 fotografías montadas en libro objeto, 2009

## CONCLUSIONES

En el primer capítulo, se desarrolló una búsqueda, que permitiera entender la clasificación de un diario visual. A lo largo de este capítulo se describen los distintos géneros y clasificaciones que existen en cuanto a la fotografía, basándome principalmente en Roland Barthes, Jean-Marie Schaefer, Valérie Picaude, Beaumont Newhall entre otros. Este capítulo es importante porque es la base para comprender qué es un diario visual y si existe un género al cual pertenece, es con esta excusa que da inicio esta investigación.

Los parámetros que descubrí según algunos autores, es que la fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar alguna de sus circunstancias en concreto, además el género permite clasificar a las imágenes según criterios esenciales que responden de forma adecuada a la pregunta de qué es, pero insuficientes ya que no determinan la individualidad de lo que realmente estamos observando.

Para obtener una conclusión profundicé en los principales géneros fotográficos, así encontré, que una de las formas más usuales de clasificación según Roland Barthes es la forma de categorización retórica (retrato, paisaje, naturaleza muerta, desnudo, fotografía documental) llegando a la conclusión de que esta forma de organización genérica es la más utilizada para clasificar a la pintura y la pintura antes de que existiera la fotografía era uno de los modos visuales más utilizados para registrar la realidad.

Teniendo la certeza de que los géneros existían se descubrió una respuesta que me pareció bastante pertinente según Jean Marie Schaefer la confusión de los géneros trae consigo al menos una respuesta, se supone que la práctica artística de la fotografía, de un modo u otro, desenclava, neutraliza, trastorna, etc., en resumen deconstruye los géneros.

Al tratar de definir a qué género pertenecía un diario visual, se encontró que un diario visual no pertenece a un género establecido, sin embargo emplea dichos géneros para formar su propio discurso, reconstituyendo así un género híbrido.

Otro de los aspectos significativos que se descubrió al hablar de cada uno de los géneros, es que el diario visual se conforma de géneros primarios tales como retrato, naturaleza muerta, paisaje, desnudo. Al describir al género documental se percibieron muchas coincidencias con un diario visual, específicamente en la definición del documental, la cual dice que “es un testimonio o una evidencia de la realidad”. Siendo estrictos con esta definición podría decirse que un diario visual pertenece al género documental, por el simple hecho de ser una evidencia así como lo es la fotografía en general, sin embargo, si los fotógrafos documentalistas se sumergen en distintas realidades y dan testimonio de las condiciones y del medio en que se desenvuelve el hombre en un sentido social e individual, los fotógrafos

que hacen diario visual se involucran en sus propias realidades, documenta su propia existencia, en esta característica radica la diferencia entrambos géneros, pues el diario visual es un documento que refleja en primera persona el flujo de una existencia, es decir habla del yo y el documental habla de terceras personas, objetos o medios. Esta sencilla razón es la que me interesó al pretender llevar un registro de determinadas situaciones de vida, las cuales me sirven para preservar el andamiaje de mi mitología personal, el poder remontar en el tiempo y la memoria y observar cada una de las metamorfosis por las que he atravesado, en conclusión en el diario visual encontré una forma diversa de reflejar mi propia realidad misma que se extinguirá hasta el último día de mi vida.

En el segundo capítulo el objetivo fue hacer una recopilación de algunos proyectos fotográficos que consideré importantes para tener una referencia de las distintas formas de hacer diario visual. Es importante señalar que aunque existen otros fotógrafos que practican este tipo de foto (documental, retrato), los que han sido recopilados en esta investigación fueron seleccionados debido a sus técnicas y a sus temas, los cuales según mi visión son los que más se acercan al diario visual, en otro trabajo de investigación sería interesante hablar sobre los autores que no han sido incluidos en esta tesis. Ahora bien si cada uno de los diferentes autores no son conscientes de que lo que hacen es diario visual, hablando específicamente de las características de las que éste se compone, la relación que establezco con sus propios proyectos fotográficos es que retoman sus procesos de vida.

La conclusión a la que se llegó en este capítulo es que al hablar de un diario visual podría pensarse que se determina la forma en la que el espectador se acerca a la vida personal del fotógrafo o la forma en la que el fotógrafo registra su vida sin embargo, no hay una sola forma de acercarse al diario visual y mucho menos de hacerla, la diferencia más importante, para que cada uno de estos diarios visuales tenga sus propias características, radica en que cada ser humano es distinto según sean sus propias circunstancias y por lo tanto se observan en cada uno de los autores diferencias.

Por ejemplo Nan Goldin hace una reflexión y nos habla de su vida con la única justificación de no volver a perder a ningún ser cercano a ella, el hecho que la marca es la muerte y de ahí se da a la exhaustiva tarea de no dejar de registrar ningún acontecimiento importante para ella. La diferencia de esto con Wolfgang Tillmans es que este autor habla de su propio entorno a partir del interés de reflejar en sus imágenes acontecimientos importantes que diferencian a su generación y que nos hacen remontar a las distintas problemáticas sociales por las cuales atraviesa. Desde este punto de vista al observar el trabajo de Richard Billingham notamos que rompe con los esquemas sociales de lo que es fotografiable y personalmente al descubrirlo me impacta la manera tan sencilla de aproximarse a realidades propias de la naturaleza del ser humano. La diferencia en cuanto a las imágenes de Sophie Calle radica en que nos habla de distintos procesos de vida a partir de un análisis más complejo de la realidad, observando así cada uno de los detalles por más insignificantes que

parezcan del proceso de dormir, ¿qué pasa cuando un ser humano metafóricamente deja de existir?. Todo esto en cuanto a la escena internacional, en la escena mexicana se revisó el trabajo de Ana Casas y de Katya Brailovsky.

Metodológicamente el trabajo de Ana Casas se acerca más a un diario visual, su manera de aproximarnos a su vida personal es a través de un libro titulado *Álbum*, el cuál refleja mediante imágenes, fechas y pensamientos el tránsito de su propia vida, pasando por distintos momentos que envuelven en una realidad en la cual muchos nos podríamos reconocer.

Katya Brailovsky a su vez nos acerca a una realidad que simula un sueño, plagado de tragedias que se observan entre líneas, literalmente este proyecto fotográfico no nos remonta a los hechos en sí, tal como lo hace Ana Casas, sin embargo se advierte un misterio, quizás ese misterio sólo lo observo yo desde mi propia experiencia.

Existen distintas posibilidades de abordar un diario visual, cada uno de ellos tiene la particularidad de reflejar diferentes existencias, determinadas por distintas circunstancias, el único hilo conductor es reflexionar en imágenes el proceso de la vida.

En el tercer capítulo se describieron tres proyectos los cuales desarrollé a partir de mi proceso de vida. En ellos se pretendió reflejar distintas experiencias de mi vida a través de la fotografía.

En el primer proyecto *La Caja Transparente*, se llegó a la conclusión de que una de las formas de hablar de un proceso de vida era mediante un diario visual, (fotografía de autorrepresentación), de ahí el interés principal por hablar de este tema, me pareció muy interesante seleccionar instantes de vida, para después analizar cómo es que mi vida fluía por distintas facetas, de alguna manera esta fue una etapa de reconocimiento, como mirarse al espejo y tratar de descubrir a quien realmente era, podrá sonar muy egocéntrico, sin embargo si no nos reconocemos, no podremos hablar del otro, y hablo de este reconocimiento no tan sólo en el aspecto de las cualidades que nos engrandecen sino hablar de mi, es hablar de los defectos.

El interés por hacer un diario visual tuvo como objetivo principal apreciar aspectos psicológicos, de cierta manera es así, pero me pareció importante no tan sólo analizarme psicológicamente, sino concretar a través de la fotografía distintos instantes que literalmente no describen una realidad por el simple hecho de ser fotografía, de alguna manera traté de emular aquellas sensaciones visuales que se generan a partir de estos momentos que me impulsan a disparar y retenerlos. En conclusión yo fotografío para recordar.

En el segundo proyecto *Desde Arriba*, se decidió recrear la sensación de una mirada que vigila estos procesos de vida, para este fin se construyó una cámara que me permitiera emular la vista omnipresente que en algún momento imaginé tenía este ser que todopoderoso. Al observar los primeros resultados, me sorprendí de la capacidad de la cámara estenopéica para representar lo que en algún momento imaginé, aún así mi primera intención no era impactar con el efecto de la cámara, mi particular interés fue hablar de lo que nunca había hablado, y reflejar a su vez esa sensación de ser vigilado, cuestionamientos que claramente sólo yo me hacía, guiada por una falsa consciencia moral de lo que socialmente está permitido. Al relacionar este proyecto con un diario visual se llegó a la conclusión de que existe el mismo interés por reflejar un proceso de vida, el cual formalmente no reproduce las características de un diario visual, pero tiene en esencia la misma preocupación de fotografiar para no olvidar y generar una reflexión personal al respecto.

El tercer proyecto titulado *Optofobia* pretendía ser un ensayo de cómo es que la memoria se apoya en las imágenes para recrear una situación de vida, lo que intenté reflejar es la indeterminación que a veces tiene la memoria para seleccionar distintos instantes de la vida, los cuales, nos resumen como un sueño algún tiempo. Así decidí generar una especie de rompecabezas fotográfico que tuviera la capacidad de yuxtaponerse y generar diferentes narrativas, determinadas por su posición y también por la interpretación de cada espectador. Con este proyecto se retomó la idea de que un diario visual está compuesto por distintos géneros los cuales construyen este híbrido llamado diario visual, reafirmando así que la fotografía en sí es inclasificable por el único hecho de que no hay razones para marcar las circunstancias que la determinan.

En la hipótesis de esta investigación se planteó lo siguiente: si la fotografía de auto representación es capaz de constatar la manera de vivir de un individuo dentro de su mundo personal entonces es posible utilizar el medio fotográfico para desarrollar un proyecto artístico que además refleje un proceso de vida también llamado *Diario Visual*. La conclusión a la que llegué es que mediante la fotografía se puede desarrollar un proyecto artístico, porque en la medida en que ésta constata un proceso de vida a partir de distintos géneros, es posible hablar de una deconstrucción de los géneros por lo tanto de una práctica artística, la cual se puede ver reflejada a lo largo tanto en los autores que describí dentro del capítulo 2 como en mis proyectos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTE CONCEPTUAL**, Peter Osborne, (edor), Phaidon, Londres, 2006.
- ARTE Y FOTOGRAFÍA**, David Company, (edor), Phaidon, Londres, 2006.
- AUSTER**, Paul, *Leviatán*. Barcelona, Anagrama, 1992.
- BANG**, Larsen Lars y Cristoph Blase, *Arte de hoy*, Taschen, Londres, 2002.
- BAQUÉ**, Dominique, *La fotografía plástica*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- BARTHES**, Roland. *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Editorial Paidós, Barcelona, 1980.
- BIENAL INTERNACIONAL 9 DE FOTOGRAFIA**, Bif-Frontera-Centro de la Imagen, México, 1999, (Catálogo).
- BILLINGHAM**, Richard, *Ray's a laugh*, SCALO, Berlin, 1996.
- BORGES**, Jorge Luis; *Ficciones*. 2ª edición Alianza Editorial-Emece Edores, Buenos Aires, 1972. (Libro de Bolsillo).
- CARRERAS**, Claudí, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona 2007.
- CASAS**, Ana, *Album*, Mestizo, Barcelona, 2000.
- COSTA**, Guido, (comp.), *Nan Goldin*, Phaidon, Londres, 2001.
- FONTCUBERTA**, Joan. *El beso de Judas; fotografía y verdad*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- FREUD**, Gisèle, *La fotografía como documento social*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- GOLDIN**, Nan, *I'll be your mirror*, Museum of American of art, New York, 1989.
- \_\_\_\_\_, *The ballad of sexual dependency*, 2a edición, Aperture Foundation, New York, 1996.
- \_\_\_\_\_, *The other Side*, SCALO, Zurich, Berlin, New York, 1993.
- KRAUSS**, Rosalind, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- MARÍN**, Manuel; *Intenciones del ver*. ed. CONACULTA, México, 2000.
- MUJERES ARTISTAS DE LOS SIGLOS XX Y XXI**, Uta Grosenick, comp., Taschen, Italia, 2001.
- NEWHALL**, Beaumont; *Historia de la Fotografía*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

*CÓMO SE ESCRIBE UN DIARIO ÍNTIMO*; Alan Pauls comp., El Ateneo, Buenos Aires, 1996.

PICAUDÉ, Valérie, Philippe Arbaizar et al, *La confusión de los géneros en fotografía*. ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

SANCHÍS Bernárdez, Carmen; *Joseph Beuys*. Nerea, Madrid, 1999.

WOLFGANG TILLMANS, Bukhard Riemschneider edit. Taschen, Londres, 1993.

## HEMEROGRAFÍA

LUNA CORNEA; *Secretos*, México, Núm. 14, D. F. CONACULTA, 1998.

\_\_\_\_\_; *Intimidad Expuesta*, México, Núm. 25, D. F., CONACULTA, 2002.

## INFORMACIÓN ELECTRONICA

GARCÍA, Matilla y Mariano Vázquez, *Determinismo, no linealidad y caos: comentarios y reflexiones sobre la obra "Caos y orden"*, (s. f.) en <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:Empiria-2000-E121981F-4750-0786-B9E3-18AF7D5CDE04/PDF> [en Línea]. 6 de febrero de 2009.

MACMASTERS, MERRY *Jeff Wall, un fotógrafo que no toma imágenes: las experimenta*. Cultura. La Jornada, México, Lunes 2 de junio de 2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/06/02/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>. [en línea] 30 de julio 2008

MAZUR, Adam y Paulina Skirgajlo; *Entrevista a Nan Goldin*, 13 Febrero 2003. <http://fototapeta.art.pl/2003/ingle.php> [en línea] 15 de agosto de 2008

MURCUA, Maricela; *Las fotografías: Nan Goldin*, Revista poética Almacén, <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/005514.html> [En línea] 18 de agosto de 2008

SILVA ROMERO, RICARDO; *Sophie Calle*; Enero 2003, [http://www.ricardosilvaromero.com/comentarios1.php?id\\_noticia=38&ano=&mes=&Id\\_Categoria=&id\\_resena](http://www.ricardosilvaromero.com/comentarios1.php?id_noticia=38&ano=&mes=&Id_Categoria=&id_resena) [en línea] 10 de septiembre de 2008.

*Richard Billingham*, (s. f.) en <http://www.designboom.com/eng/funclub/billingham.html>. [en línea]. 18 de noviembre de 2008