



Universidad Nacional Autónoma de México

**Facultad de Filosofía y Letras
Posgrado en Historia del Arte**

***EL CUERPO, LA VIDA Y LA FOTOGRAFÍA
ÁLBUM DE ANA CASAS***

T E S I S

que para obtener el grado de
Maestría en Historia del Arte
Presenta:

KARLA AZUCENA HERNÁNDEZ LARA

**Directora: DRA. REBECA MONROY NASR
Asesoras: DRA. MARGARITA MARTÍNEZ LÁMBARRY
DRA. MARICELA GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ**



**Facultad de
Filosofía y Letras**

México D.F., septiembre 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

EL CUERPO, LA VIDA Y LA FOTOGRAFÍA

ÁLBUM DE ANA CASAS

Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte

Presenta

KARLA AZUCENA HERNÁNDEZ LARA

Directora de la tesis: DRA. REBECA MONROY NASR

Asesoras: DRA. MARGARITA MARTÍNEZ LÁMBARRY

DRA. MARICELA GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ

México, D.F., septiembre 2011.

Dedicada a las mujeres...

y a todo lo que habita en nuestro interior.

Gracias...

A la Universidad Nacional Autónoma de México por fomentar y continuar la investigación en humanidades a pesar de las circunstancias del país.

A la Dra. Rebeca Monroy quien confió en este proyecto y lo hizo crecer.
A la Dra. Elia Espinosa por ser maestra y amiga.

A la Dra. Margarita Martínez y a la Dra. Maricela González Cruz,
por sus comentarios y apoyo.

A mis profesores y compañeros del posgrado en Historia del Arte, por las experiencias compartidas, la diversidad de ideas, las discusiones y los ratos de ocio que me brindaron la oportunidad de crecer y finalizar esta tesis.

A mi familia y amigos que me animaron con sus palabras y acciones cuando sentí la tarea demasiado grande y creí que no podía más.

A mi padre que me demuestra que los sueños se cumplen
con trabajo y constancia.

Y muy especialmente a mi madre por creer de manera inquebrantable en mí...
tu fe siempre me ayuda a salir adelante.

ÍNDICE

Introducción	i
1. Preparando el terreno	
1.1 Un vistazo a la fotografía moderna mexicana	1
1.2 Aquello que llamamos posmoderno y la mujer	8
1.3 El cuerpo posmoderno	12
1.4 Intimidad expuesta	16
2. Fotografía y Vida	20
2.1 Identidad reconstruida	21
2.2 El momento congelado	29
2.3 La nostalgia de lo real	31
2.4 El mundo como función de la fotografía	42
Conclusiones	47
Hemerografía, entrevistas y bibliografía	54
Otras referencias	58
Índice de Imágenes	59
Apéndice	60

INTRODUCCIÓN

Ana Casas Broda nació en 1965 en Granada, España. Los contrastes culturales y geográficos que vivió debido a los cambios de residencia de sus padres, la llevan de Austria a España de ahí a Estados Unidos y finalmente a México; estas condiciones se convirtieron en un elemento definitorio de su vida y de su obra. Con los retratos de su familia la artista construye su *Álbum*, nombre del libro publicado en el año 2000, proyecto que comprende 14 años de imágenes autorreferenciales en el que narra, mediante fotografías y textos, la historia familiar y la suya propia. Desde pequeña la artista se halló en un ir y venir de ciudades, casas y afectos. En este transitar Viena fue su punto de partida, ahí vivía su abuela que la amó y la cuidó, fue aquí donde instaló su memoria, los recuerdos de su infancia, sus raíces, es por ello que la historia comienza y termina en Viena.

A través de las imágenes la autora estructura su presente y su pasado, uniendo los fragmentos de memoria familiar para construir una historia. En el libro, la carga semántica está centrada en el cuerpo, en lo que éste cuenta de la vida, de los individuos, elemento que la cámara registra sin titubeos. La obra mantiene así una relación indivisible entre la vida y la imagen.

Una fotografía en un álbum obedece a razones muy particulares, son objetos que narran historias muy personales, son objetos privados, eventualmente semipúblicos, sólo la misma familia o las personas de más confianza tienen acceso a ellos. En el caso de Ana Casas, al morir la abuela, los álbumes se convirtieron en parte de su herencia, las imágenes son centrales en los actos de dar, recibir y utilizar, no tan sólo de manera simbólica,

por su contenido, sino en su forma material y su poder como objeto antiguo, un objeto de registro también, de la memoria familiar.

La abuela de Ana, Hilda Broda (llamada cariñosamente *Omama*), usó las fotografías como una estrategia para recordar su juventud y a su esposo. La casa, el jardín, sus hijas, su hermana y ella misma forman parte de su galería, son imágenes sin mayor pretensión que captar un momento considerado clave en su vida. Estos retratos familiares forman parte de las primeras imágenes fotográficas que Ana observó, construyendo su infancia y armando su memoria

Años más tarde y habiendo iniciado su instrucción como fotógrafa en la Ciudad de México, retoma las imágenes de su abuela, capta los mismos lugares donde su abuela la retrató siendo una niña. La casa de Viena, su jardín, las habitaciones, los objetos se convierten en el punto donde comienza a reescribir su historia.

Casas desarrolla un trabajo intimista, y sin embargo se expone, pero la exhibición es para sí misma, ya que pareciera que sólo observándose desde lejos podría reconocerse, de la misma manera en que miramos al mundo, sus objetos, lugares y personajes, buscando diferencias y coincidencias que constituyen el cimiento de una identidad.

Los textos que conforman el libro son fundamentales no solo para apoyar la imagen sino que funcionan como guía de la obra, en ellos distinguimos muchas voces que constituyen la historia de *Álbum*. Varios de éstos fueron tomados de cartas o diarios, otros fueron expresamente escritos para el libro. La autora compaginó imágenes y palabras, ambos se complementan y cobran fuerza por sí mismos logrando un trabajo completo de

solida narración. Las fotografías del libro fueron elegidas de un universo desconocido de imágenes de las cuales la misma autora no tiene conteo, algunas de las cuales se perdieron. Dentro de él localizamos aproximadamente doce series que se entrelazan en el relato, cada una tiene un número distinto de imágenes con diferentes características, unas son en blanco y negro otras en color, algunas de autoría de Ana Casas otras son de su abuela, incluso los formatos llegan a cambiar.

El presente texto hace un breve análisis sobre la construcción de estas imágenes desde su propio contexto histórico y las tendencias existentes en su momento como el fotodocumentalismo y la fotografía contemporánea mexicana, ya con toques de posmodernismo. Se pretende hacer eco al trabajo plurilingüista de Ana Casas, se intercalan imágenes y textos del libro *Álbum*, mismos que dan énfasis y a la vez ilustran los conceptos tratados a lo largo del ensayo. Es importante mencionar que si bien se estudió *Álbum* como una obra completa, el libro contiene muchas imágenes y series de gran calidad técnica y compositiva, que pueden estudiarse separadamente, por tener elementos icónicos y un discurso propio cada una de ellas.

La identidad y el cuerpo femeninos desde la obra de Ana Casas fueron los conceptos de interés principal a desarrollar, y como objetivo primordial se pretendía determinar la mirada que los jóvenes fotógrafos de los años noventa del siglo XX tenían sobre el cuerpo en estrecha relación al género. A partir del análisis de esta obra en particular, es factible encontrar los elementos que construyen la identidad de Casas a partir de lo corporal, lo familiar, lo iconográfico y lo conceptual dentro de las imágenes. Para ello fue necesario abordar el problema desde los estudios de género fundamentalmente, y bajo

un enfoque interdisciplinario, se conjuntó el análisis histórico de contexto general, con una historia individual que obligó a sondear algunos rasgos de psicología social que se presentaron también gracias a la historia oral y familiar. Con esta herramienta se enfrentó el análisis de la imagen, en su contexto general y particular.

El propio trabajo de *Álbum* es un ejercicio de relaciones entre la imagen, los textos y los personajes, de la misma forma la tesis relaciona la antropología corporal con las imágenes de sus *cuadernos de dieta*, el concepto de identidad con las fotografías de la casa de Viena y la concepción de lo íntimo y lo público con los retratos de su madre y su abuela que junto con las palabras de Casas (escritas y contadas) conformaron los ejes de este entramado de actores y disciplinas. Al aunar la historia oral, en la entrevista realizada se enriqueció el trabajo y la perspectiva de análisis estético formal.

En la primera parte se expresan brevemente los antecedentes de la fotografía contemporánea en México y cómo la artista forma parte de una generación que consolida esta práctica fotográfica en el país. Se incluyen también los conceptos fundamentales para estudiar la obra dentro de la posmodernidad y el planteamiento de la intimidad en un cuerpo en constante cambio.

La segunda parte está dedicada a las relaciones que mantiene la fotografía con sus sujetos y con el tiempo. Organizada como soporte del mundo la imagen reconstruye el pasado perdido, rescata los anhelos, aísla el presente para poder observarlo, y comprenderlo para que al final se reconstruya la identidad. En esta parte se presenta el análisis de la imagen para comprender

ya con conceptos sólidos la obra de Ana Casas y su representación a fines del siglo XX, alojando el cimiento de sus nuevas propuestas visuales.

A través de todo el ensayo, la intención es conjugar la producción fotográfica de una artista, con una teoría, una práctica y sus posibilidades como el medio expresivo y estético que eligió como forma de vida. Al compartirlo, Ana Casas ha cambiado la manera de ver y de mirar el interior desde el exterior, sin tapujos ni problemas muestra sus más íntimos miedos y conflictos, haciendo público un mundo privado. Desde la manera de enfocar y colocar su cámara se postula como el/la sujeto mismo(a) de su discurso. No es feminista, pero sí es un trabajo de género, no es ya íntimo pues se ha hecho público, no es individual pues en ella nos observamos de manera colectiva con nuestras más ancestrales inquietudes y claras representaciones corporales.

I. PREPARANDO EL TERRENO

1.1 UN VISTAZO A LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA MEXICANA

La fotografía es una forma de arte que a la vez adopta y subvierte su presunta naturalidad y transparencia, y lo hace con fines abiertamente políticos.
Jorge Ribalta. *Efecto Real*. 2004.

Todo trabajo artístico proviene de una serie de factores que involucran tanto al artista como a su contexto,¹ Ana Casas no es la excepción. Nacida en la segunda mitad de los años sesenta cuando las ciudades se habían apropiado ya de la modernidad, junto con su ideología, tecnología y forma de vida. Al final de esta década en el ámbito nacional e internacional diversos sucesos coadyuvaron a replantearse la idea de lo moderno y su validez.

La fotografía era usada de forma cotidiana en periódicos, revistas para ilustrar artículos y publicidad, los fotomurales se convirtieron en recurso museográfico, adorno de oficinas y publicidad monumental.² Las vanguardias influenciaron la mirada de los fotógrafos y los resultados fueron visibles en las imágenes, las diferentes tendencias artísticas de esos momentos tomaron la fotografía para expresar lo que habían hecho ya con otros materiales, en México esta exploración dio origen a grupos de fotógrafos³ que fueron un parte aguas en la búsqueda de prácticas fotográficas más abiertas.

¹ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993. pág. 7.

² Alfonso Morales, "La Venus se fue de juerga" en *Imaginario y fotografía en México, 1839 - 1970*, Barcelona, Lunewerg, 2005. pág. 183.

³ Un ejemplo de ellos fue el grupo *La Ventana* Fundado en 1956 por Ruth D. Lechuga, Ricardo Calderón, Armando Meyer, Mario Nader Márquez, José Báez Esponda, Guillermo Smurz, entre otros ex integrantes del Club Fotográfico de México como grupo [...admitía como buenas todas las teorías que tengan como base la emoción, la inquietud y la poesía...].

A partir del 68 a raíz de los Juegos Olímpicos, las marchas estudiantiles de protesta y la masacre de estudiantes ocurrida en Tlatelolco, la fotografía documental [...se erigió como un medio ineludible, inmediato e innegable, en tanto surgía de la realidad tangible...].⁴ Los fotógrafos retrataron de manera franca a los grupos indígenas, el campo, la metrópoli, la arquitectura, y prácticamente todas las manifestaciones sociales del país, las imágenes mantenían un aliento de progreso, pero también de crítica y mensaje social.

La práctica documental cambiaba poco a poco haciendo evidente cada vez más la mirada del fotógrafo sobre el contexto social, grupos como *35:6x6*⁵ y *Arte Fotográfico*⁶ fueron puntos de partida para fotógrafos jóvenes de una generación con preocupaciones e intereses que iban más allá de la intención de expresar la realidad social, sus inquietudes se relacionaban con la experimentación del medio en clara relación con la composición y el tema de la imagen.

Por su parte otro tipo de fotografía era reconocida ya como un arte y ganaba espacio en museos y galerías, debido al fenómeno de la tardomodernidad. Éste brindó autonomía a los artistas y a las disciplinas artísticas ya que a partir del aspecto formal, de técnica y materiales propios, permitió la legitimación de un arte despolitizado. En la fotografía esta tendencia se basó en una concepción hiper-estetizada de la especificidad del medio fotográfico a partir de los principios del estilo y la tradición documental, representado por una recuperación de los principios de la *straight*

⁴ Rebeca Monroy Nasr, "Gamas, facetas y recuadros del fotodocumentalismo en México", *Revista Tierra Adentro*, Núm. 105, pág. 20.

⁵ Fundado en 1968 por Lázaro Blanco y José Luis Neyra. Participaron también Domingo Hurtado, Manuel Alvarado, Luis López, y Gustavo Hernández.

⁶ Fundado en 1962, activo hasta 1970. Con la participación de Pedro Meyer, Raúl Díaz y Alain Rosenberg, Héctor Rivera, David Warman, Carlos Fernández, Antonio Plá y Blas Cabrera.

photography.⁷ No obstante, la década de los sesenta se caracterizó por el empleo de una diversidad de medios y formas en las prácticas artísticas que incorporaron en técnica y temática la fluidez y dinamismo heredados del modernismo con las formas y contenidos provenientes de la vida cotidiana.

La generación de los setenta entiende la práctica artística en un sentido más amplio, no solo se trabaja en el estudio también en la calle, lo que trae como consecuencia la desmitificación de la figura del artista que se traduce en una pluralidad de posibilidades para hacer público el trabajo artístico. Es entonces cuando la fotografía se convierte en una herramienta indispensable para el quehacer del arte, sobre todo en artistas conceptuales y de *performance*, cuyo trabajo efímero o inmaterial es difundido a través de la fotografía entendida como testimonio. La experimentación artística se da desde diferentes perspectivas como las neográficas y los diferentes recursos que ofrece la fotografía, fueron empleados por ejemplo en fotocomposiciones, murales, collages, instalaciones por grupos como TAI, SUMA, Proceso Pentágono, No Grupo, Mira y Germinal entre otros.⁸

En 1977 se creó el Consejo Mexicano de Fotografía, al año siguiente en Pachuca, Hidalgo, se organiza el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía,⁹ culminando en una exposición llamada *Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, donde creadores de múltiples

⁷ Denominada como fotografía directa, por la manera en que buscaba representar una escena muy cercana a la realidad, tan cercana como lo permitiera el medio, renunciando a la manipulación de cualquier tipo, tuvo un gran auge en los años treinta en los Estados Unidos. Algunos de sus representantes fueron Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams, Edward Weston y Paul Strand. En Europa esta tendencia se denominó nueva objetividad. Iniciada por Albert Renger-Patzsch sus imágenes mantenían un carácter documental y gran cuidado en la técnica, también participan en este grupo John Heartfield, Karl Blossfeldt, Josef Sudek por mencionar algunos.

⁸ Los grupos, cada uno de ellos con sus particularidades, usaron la fotografía como punto de partida para su gráfica política, desde volantes hasta murales. Para mayor referencia consultar el libro *Siete grupos de artistas visuales de los setenta* de Cristina Hajar.

⁹ Miguel Ángel Yáñez Polo, *op.cit.*, pág. 19.

geografías conjuntaron sus imágenes reflejando los problemas y anhelos de sus regiones. Las políticas de representación que mantuvo el Consejo fueron claras, el fotógrafo “debía interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos, las derrotas y las aspiraciones de su pueblo”.¹⁰

Si bien años atrás algunos fotógrafos ya se habían alejado del marco formal, las propuestas de algunos miembros de la generación de fotógrafos de los años ochenta se aproximaron a una forma de construir más cercana a la composición pictórica¹¹ de tono artístico deslindándose de la documental. Las fotoconstrucciones¹² conformaban el discurso de los fotógrafos,¹³ sobrepasaban los marcos provocando una reflexión no solo por el contenido de la imagen, sino también por su factura y exhibición.

Hay una previa decisión de lo que se quiere fotografiar. En vez de tomar una foto, hay un interés por hacer una foto. En vez de salir a buscar una realidad fotografiable hay un proceso intelectual de construcción de imágenes fotografiables.¹⁴

En 1981 se organizó el Segundo Coloquio de Fotografía Latinoamericana donde se observaron propuestas muy personales, la fotografía continuaba siendo realista, pero la estructura compositiva permitía al espectador ir más allá de la imagen.¹⁵

¹⁰ Alfonso Morales, *op.cit.*, pág. 207.

¹¹ Según la crítica de la época las imágenes eran construcciones sobre aspectos particulares de la realidad con lo que se acercaban más a la pintura y no tenían ninguna utilidad social.

¹² Las fotoconstrucciones son múltiples y variadas pero por su factura pueden catalogarse *grosso modo* en dos vertientes, la primera donde en las imágenes hay una construcción de situaciones, una escenificación. Y una segunda vertiente cuando la imagen dialoga con textos y objetos en el mismo espacio haciendo de la fotografía un elemento de la obra y no la pieza final en sí.

¹³ Ejemplo de ello fueron Miguel Flematt sus imágenes de desnudos en escala fotomural, Gerardo Suter con sus acercamientos al ritual y a la mitología prehispánica, Pedro Hiriart con la exploración de texturas y formas en objetos cotidianos.

¹⁴ Juan Antonio Molina, “Entre el objeto y el concepto. La buena fama de la fotografía construida”, en *Revista Tierra Adentro*, Núm.102 febrero-marzo, México. D.F. Año 2000, pág. 60.

¹⁵ En las fotografías no solamente se observaba un momento de la realidad, sino que ésta se resignificaba estableciéndose con ello nuevas relaciones y sentidos a partir de la imagen como en el caso de las fotografías de gran formato de Gerardo Suter.

La Bienal de Fotografía de 1982, tuvo como piezas ganadoras series [...con una tendencia conceptual – social...],¹⁶ es decir imágenes que reflejaban una realidad sin modificaciones, pero bajo una mirada particular de fotógrafo, evidente mediante la composición y la técnica. En este periodo se originaron grupos como la Asociación de Fotógrafos Independientes y el Taller de la Luz (1982).¹⁷ Este último integrado por Gerardo Suter, Javier Hinojosa y Lourdes Almeida quienes recibieron fuertes críticas por parte del Consejo Mexicano de Fotografía debido a que sus propuestas parecían no representar ninguna utilidad social porque con la exploración y experimentación de la técnica se alejaban del modo realista y fotodocumental.

El hecho de que los criterios de selección y premiación hubiesen cambiado para elegir prioritariamente lo conceptual sobre lo real, obedece a que el arte de esa década hace [...hincapié en el presente o en lo que aún queda por venir].¹⁸ En ese sentido la imagen ya no es cerrada, ni contiene toda la verdad en sí misma, sino que está sujeta a que el espectador añada la última pieza, que le confiera su sentido particular. Rebeca Monroy ubica este periodo a principios de los ochenta, como el afianzamiento de la fotografía documental contemporánea en México.¹⁹ Las propuestas eran de gran calidad, enfocadas hacia el espectador, la técnica o el concepto, por ello la gran mayoría no fueron bien recibidas por las instituciones. Un ejemplo de ello lo narra Monroy: [...la fotógrafa Laura González, fue condenada y poco comprendida cuando sus planteamientos giraban en torno a la revisión de una historia personal, una

¹⁶ Laura González, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar” en Issa Ma. Dueñas coord., *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias*, vol. IV, México, Conaculta, pág. 92.

¹⁷ Rebeca Monroy, *op.cit.*, pág. 21.

¹⁸ Regis Durand, *El tiempo de la imagen*, Salamanca, Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pág. 90.

¹⁹ Rebeca Monroy, *op.cit.*, pág. 21.

vida interna expresada en imágenes...],²⁰ a este concepto también se acercan las fotografías Eugenia Vargas y Nereyda Gracia Ferraz quienes en su conjunto van explorando la intimidad y lo femenino, que se pueden considerar las primeras que abordan esta temática con imágenes autorreferenciales en el país.

Al final de la década de los ochenta se abrieron espacios institucionales para estos creadores, con otras formas de hacer y de concebir las mismas realidades, pero desde una perspectiva propia, contada desde el interior de sus vidas y de sus cuerpos. El cambio no fue gratuito, las ideas que después se englobaron en el concepto de posmodernidad abrieron el panorama a la comprensión y aceptación de grupos socialmente “invisibles”, hubo una búsqueda de identidad a través del cuerpo y a través del entendimiento del otro, a partir de que la experiencia humana no es exclusiva dando pie a formas múltiples e incluyentes de pensamiento y acción.

Ana Casas se adhiere a la naciente generación de jóvenes fotógrafos, tomando clases de 1983 a 1985 en la Casa de las Imágenes, organismo que años más tarde daría origen al Centro de la Imagen. Desde 1985 y hasta 1989 participó en el famoso Taller de los Lunes,²¹ fundado por Pedro Meyer donde compartió experiencias con otros jóvenes fotógrafos. En esta generación cuyo trabajo fue más visible en los noventa, la concepción de la obra estaba en la imagen, pero también en los materiales, la impresión, los formatos, la forma de exhibición, lo que permitió que se involucraran en procesos de distribución y promoción de la obra convirtiéndose en editores, curadores, museógrafos,

²⁰ *Ibid.*, pág. 22.

²¹ Impartido de 1985 a 1988, tuvo como integrantes a Oscar Necochea, Mariana Dellekamp, Ana Casas, entre otros.

historiadores y críticos.²² Además, al no estar avalados del todo por instituciones, tuvieron que buscar espacios alternativos dentro y fuera del país para dar a conocer su obra. Es en ese entonces cuando Ana Casas sale de México trabajando entre 1990 y 1993 en el Área de Fotografía del Círculo de Bellas Artes, en Madrid.

En 1993 con la VI Bienal de Fotografía y bajo el auspicio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, se inaugura el Centro de la Imagen, creado para albergar las propuestas fotográficas innovadoras, pero también las tradicionales; en este espacio se interrelacionaron las políticas culturales del Estado con el movimiento fotográfico de los noventa cuyas ofertas no se quedan en la imagen, sino que juegan con el espacio y el tiempo, mediante instalaciones, videos, *performances* y otros objetos que dialogan con las imágenes fotográficas bidimensionales.

En palabras de Laura González: “Para los noventa la fotografía no solo habrá ganado un estatus artístico sino que se habrá convertido en uno de los ejes fundamentales del arte posmoderno”.²³ La generación de los noventa apuesta por una fotografía conceptual, donde la imagen está mezclada con el medio para conformar una idea integral.

Con su interés centrado en la imaginería digital, construida o manipulada, así como por su aproximación a temas que reflejan una razón universal para crear imágenes [refiriéndose a la inclusión de estas imágenes en un ámbito internacional y no únicamente mexicano],...lo que en las palabras de la curadora Ana Casas: Es la necesidad profunda de afirmar la vida.²⁴

²² En 1988 Osvaldo Sánchez y José Antonio Rodríguez fueron curadores de la muestra *Looking at the 90s*. Junto con ellos los fotógrafos Miguel Femmat y Ana Casas, que también trabajó como curadora y en la coordinación de los Talleres en el Centro de la Imagen.

²³ Laura González, *op.cit.*, pág. 106.

²⁴ Elizabeth Ferrer, “Fotografía mexicana en los Estados Unidos. Una mirada cercana y distante”, *Revista Tierra Adentro*, Núm. 105, pág. 16.

No hay una tradición formal que dicte estándares para la creación de imágenes y no hay tampoco una sola vertiente, sino múltiples expresiones del acontecer a finales del siglo XX.

En los noventa el Centro de la Imagen se convirtió en un espacio expositivo que promovió la fotografía nacional, mediante su programa de talleres, asesorías, concursos, bienales y posteriormente ediciones de libros y revistas como *Luna Córnea*. Además su Centro de Documentación fungió casi como la única institución que fomentó la fotografía contemporánea y posmoderna en México. No es extraño entonces que Ana Casas se haya integrado prontamente al Centro de la Imagen, coordinando los programas de talleres y también como asesora y tutora del Seminario de Fotografía Contemporánea, actividad con la que continúa hasta el día de hoy.

1.2 AQUELLO QUE LLAMAMOS POSMODERNO Y LA MUJER

La posmodernidad es un concepto que agrupa una serie de tendencias filosóficas y artísticas nacidas en los setenta y desarrolladas en los ochenta, puede ser entendida como una ruptura concreta con la modernidad y sus instituciones,[...en primer lugar, el museo; en segundo, la historia del arte, y finalmente en un sentido más complejo puesto que la modernidad depende tanto de su presencia como de su ausencia, la fotografía].²⁵ La teoría posmoderna se entiende más como un [...proceso intelectual-discursivo que multiplica las opciones críticas y al mismo tiempo las une en formas

²⁵ Douglas Crimp, “La actividad fotográfica de la posmodernidad “en *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 150.

reconocibles].²⁶ Mantiene un compromiso con la indeterminación, apertura y multiplicidad, opera en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el “arte elevado”, entre el presente y el pasado, [...no encuentra su objetivo ni en el terreno cultural ni en el crítico-institucional, sino en un espacio de tensión entre ambos].²⁷ La posmodernidad trata de la pluralidad del arte y de su dispersión, de su separación con respecto a lo anterior en múltiples formas.

En 1979 Jean-Francois Lyotard publica *La Condición Posmoderna*, aunque este libro es un conjunto de planteamientos que había estado desarrollando con anterioridad, su título es uno de los que inaugura formalmente este periodo. Lyotard propone el resquebrajamiento de los grandes mitos y relatos, en su lugar conviven infinidad de *micronarraciones*²⁸ de autonomía dispersa, y se mezclan conformando *Metanarraciones*, es decir [...relatos que subordinan, organizan y analizan otras narraciones].²⁹ Estas se legitiman a sí mismas gracias a su carácter único, formando un todo de identidad propia e intransferible. La caída de estas grandes narraciones favoreció aún más la entrada de nuevas estructuras identitarias, permitiendo que otras corrientes como el feminismo encontrasen un terreno más abierto, propicio para el estudio y crítica tanto de las prácticas hegemónicas, como de sus propias estructuras políticas, sociales y artísticas.

En los setenta y ochenta el feminismo mantenía una visible división, por un lado estaba el grupo de las Esencialistas, que defendían [...la existencia de una identidad femenina esencial y común a todas las mujeres, susceptible

²⁶ Steven Connor, *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996, pág. 20.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 12.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 28.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 27.

de ser recuperada a través de un arte basado en la experiencia].³⁰ De otro lado, estaban las Construccinistas que, concebían la identidad como un constructo cultural, basada en una autoconcepción que se gesta en un proceso de identificaciones y exclusiones organizadas aparentemente de forma coherente en términos tanto individuales como colectivos, operando por y en referencia a un orden simbólico.³¹

Tanto las Esencialistas³² como las Construccinistas³³ exploraban las formas de ser mujer en lo conceptual y en lo visual. Las construccinistas impulsaron una práctica artística centrada en el análisis de los procesos sociales a partir de los cuales el individuo se construye como sujeto, donde: [la experiencia de nuestra propia subjetividad es una construcción mediada por y basada en un discurso social que se halla más allá del control individual].³⁴ Esta última tendencia es la que da origen al feminismo nómádic³⁵ [...basado en la multiplicidad, la complejidad y sobre todo en el antiesencialismo, lo que ayudó a tomar en consideración al cuerpo ligado al inconsciente en la constitución de la subjetividad].³⁶

Gracias a la apertura del posmodernismo, el feminismo y la deconstrucción, la subjetividad es legitimada como soporte de la creación y lo subjetivo en el individuo se hace evidente como un proceso del cual los artistas dan testimonio. Si bien desde los años sesenta algunos autores comenzaron a

³⁰ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 125.

³¹ Estela Serret, *El género y lo simbólico: la constitución imaginaria de la identidad femenina*, México, UAM, Azcapotzalco, 2001, pág. 49.

³² Según la historiografía feminista estadounidense de los años ochenta, son artistas que centraron sus propuestas en el cuerpo y la sexualidad identificándose con su constitución biológica, como Judy Chicago, Miriam Schapiro, Helen Chadwick, Carol Sheeman entre otras.

³³ Artistas que centraron su práctica en la crítica de la mujer y lo femenino como construcción social, entre ellas las Guerrilla Girls, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sophie Calle.

³⁴ Patricia Mayayo, *op.cit.*, pág. 129.

³⁵ Para más referencia consultar la tesis de Isis Ortiz Reyes *La he visto, estrategias subversivas de representación en la obra de Sophie Calle*, México, UAM Unidad Xochimilco, 2009.

³⁶ Martha López Gil, *El cuerpo, el sujeto y la condición de mujer*, Buenos Aires, Biblos, 1999, pág. 147.

trabajar en sus historias personales, en los ochenta y noventa, independientemente del medio de expresión, técnica y soporte una buena parte de la producción del arte se basó en relatos individuales pues la experiencia personal es aceptada como una forma de conocimiento.

“La subjetividad del sujeto es una pasividad incomprensible sujeta a los otros también inaprensibles. El sujeto es un yo singular que hospeda a otros singulares”.³⁷ A través de estos singulares múltiples, las artistas indagan en su psique, buscando encontrarse o separarse, definirse o diluirse, contando historias íntimas, algunas apegadas a la realidad fundamentadas en la “Historia”, otras más, son puramente ficciones que nos acercan a un mundo soñado. Las diferencias de raza, edad, condición social, educación, religión y preferencia sexual, adquieren diferentes matices, se acepta la diversidad de mujeres y la multiplicidad en el interior de cada una de ellas, con ello nacería la época *posfeminista*.³⁸

Dentro de este intersticio de posmodernismo y posfeminismo,³⁹ se sitúa la obra de Ana Casas, debido a que ésta se define como una *metanarración*,⁴⁰ existe en ella una mezcla entre su presente y su pasado, es una reestructuración de lo que una vez fue, bajo una perspectiva de autor. La fotógrafa cuenta parte de su historia, pero también la de su abuela y su abuelo, la de su madre y su padre, la de la casa de Viena, y de las mujeres de su familia, brindándoles una narración y relacionándolas con la fotografía. Su

³⁷ *Ibíd.*, pág. 110.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 146.

³⁹ El posfeminismo o posfeminismo, nace como una reacción al feminismo radical, sin ser contrario a él, está enfocado en los procesos, cambios de enfoque y oposición a definiciones cerradas, forma un conjunto de posiciones muy variables y en ocasiones contradictorias ofreciendo opciones abiertas que se basan en la diferencia como identidad.

⁴⁰ Relato que subordina, organiza y analiza otras narraciones. En el *Álbum* de Casas se reestructura la memoria de su familia, subordinada por las fotografías y textos de su abuela. Organizados y analizados por la propia artista.

práctica artística se presenta y representa como una actividad autorreflexiva. Deja a un lado así oposiciones binarias⁴¹ características del modernismo, uniéndose a estructuras narrativas más abiertas que obedecen a la exploración de experiencias personales mutiladas o sepultadas, haciendo de la subjetividad el elemento sustancial en la obra.

1.3 EL CUERPO POSMODERNO

El posmodernismo ha desmantelado ideas dominantes y formas culturales anteriores. De igual forma ha deconstruido la idea del cuerpo como sistema cerrado, reforzándolo como símbolo del ser,⁴² además de destacar su carácter como propiedad del individuo, brindándole así por sus características únicas, legitimación a cada cuerpo y a cada individuo. Es mediante su cuerpo y el de su familia que la artista Casas va reconstruyendo la historia, la relación con los espacios de la casa de su abuela en Viena, el jardín, las habitaciones se convierten en lugares ocupados por recuerdos borrosos que busca reencontrar. Sus cuerpos reorganizan el espacio y junto con él, los objetos, la significación, la sublimación y la memoria.

El cuerpo humano como estructura simbólica es un producto cultural e histórico, es un cuerpo significado, es una estructura dinámica en la que se tejen procesos fisiológicos y simbólicos en igual medida. De ahí la complejidad

⁴¹ El modernismo, entre otros postulados, planteó la centralidad del sujeto, la existencia de una razón universal y un ordenamiento histórico, separando el saber en términos opuestos. Entre sus oposiciones se encuentran la esencia y la apariencia, lo latente y lo manifiesto, lo real y su representación, el significante y el significado, el ser y la materia, lo maquinal y lo orgánico, la naturaleza y la cultura, lo objetivo y lo subjetivo.

⁴² Martha López Gil, *op.cit.*, pág. 160.

del acercamiento al cuerpo como eje de la práctica artística que involucra tanto lo físico, como lo psicológico.⁴³

Erhard U. Heidt sostiene que el cuerpo puede determinarse culturalmente desde diferentes perspectivas⁴⁴ puede ser un símbolo en y para la sociedad y también es entendido como expresión del ser, de la individualidad. El primero de ellos puede entenderse como [...una metáfora del orden político y social...]⁴⁵ es el medio simbólico, natural y oblicuo de las relaciones sociales y su ordenamiento. El cuerpo como símbolo atañe al individuo como una encarnación de su filiación con respecto a un grupo social determinado. Sin embargo, el concepto que subyace en el transcurso de este ensayo es el del cuerpo como expresión del ser, de la individualidad.

El cuerpo ante todo vive en la experiencia de las cosas, con los proyectos e intenciones que lo dirigen, vive de sus relaciones e interrelaciones: [Podríamos decir que el cuerpo es la forma escondida de ser de sí mismo...],⁴⁶ cada encuentro corporal, proporciona una experiencia comprensiva. El cuerpo es el vehículo del ser en el mundo, se tiene conciencia del mundo por medio del cuerpo y éste se relaciona con él, con sus objetos y sus individuos, tener un cuerpo es también fundirse con ciertos propósitos, intenciones y hábitos sin alguna posibilidad de separación. El ser y el cuerpo se compenetran pareciendo uno solo.

La experiencia del cuerpo, de su ser en el mundo no es privada, está mediada por nuestras continuas interacciones con otros cuerpos de seres

⁴³ Estela Serret, *op.cit.*, pág. 49.

⁴⁴ Erhard U. Heidt, "Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano", en *Certeza Vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 47.

⁴⁵ *Ídem.*

⁴⁶ Martha López Gil, *op.cit.*, pág. 165.

humanos y objetos. Merleau Ponty afirma que más allá de una corporeidad hay una *Intercorporeidad*,⁴⁷ nuestro cuerpo se experimenta por la mediación de la experiencia corporal de nuestro prójimo.⁴⁸ [El cuerpo del otro y el mío son un todo, el derecho y el revés de un solo fenómeno de existencia anónima de la que mi cuerpo es en cada momento el trazo y que habita los dos cuerpos a la vez].⁴⁹ Existe un vínculo inquebrantable de la vida del individuo con otras vidas, de su cuerpo con las cosas visibles, un enlazamiento que permite una reversibilidad de su ser y la del otro, ésta le permite a la vez observarse, entenderse y reestructurarse mediante el otro.

Es posible decir que en las imágenes del *Álbum*, Ana Casas utiliza esta *Intercorporeidad* para restablecer sus relaciones de infancia y estrechar el vínculo entre ella y su abuela. Merleau-Ponty sostiene: [Es necesario que mi vida tenga un sentido que yo no constituya, que haya en rigor una intersubjetividad...]⁵⁰ es decir que a través del otro, de su cuerpo de sus límites yo me comprenda como ser, mediante el examen y reconocimiento de las estructuras que lo conforman, pueda mirarme, observarme y entenderme a mí mismo. La primera alteridad se encuentra en el propio individuo y en la forma en que asume su cuerpo y se establece un patrón para las relaciones con los otros.

Como el otro se vuelve un punto fundamental en el autoconocimiento, Ana Casas se coloca frente a las mujeres de su familia como si de un espejo se tratase. Se miran a través de la lente, buscan un entendimiento mediante las

⁴⁷ *Intercorporeidad* es la corporeidad en presencia del otro, Merleau Ponty plantea este término en el que el cuerpo del individuo amplía o se extiende en los cuerpos de otros, lo que encontramos en el otro es una variación posible de mi propio cuerpo, de mi propio comportamiento donde los gestos ademanes e intenciones de otro constituyen en cierto modo una extensión de mi propia corporeidad.

⁴⁸ Martha López Gil, *op.cit.*, pág. 167.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994, pág. 408.

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 456.

imágenes que en la mayoría de las veces sustituyeron las palabras, contemplan el pasado y enfrentan los cambios que la vida ha dejado en sus cuerpos. Ante la cámara parecen estoicas, plenas, sin fracturas (a pesar de tenerlas incluso físicamente, por la mastectomía de la abuela), retratadas en una realidad que de otra forma parecería tan frágil, que se escapa de las manos.

Viena, 29 de mayo, 1992.

Siempre he pensado que mi cuerpo es muy parecido al suyo. Me contaron que mi padre se enojó porque pensaba que yo había heredado sus piernas.⁵¹



Ana Casas, "Sin título", *Ana y Omama*, Viena 1992, s/f.*

En la obra de Ana Casas su cuerpo está esencialmente traspasado por la actividad con la que se identifica (la actividad fotográfica). Y ésta, a su vez, anima y da forma a sus deseos en el mundo. Su cuerpo expresa la existencia

⁵¹ Ana Casas, *Álbum*, Murcia, Mestizo, 2000, s.n.p.

*El título entre comillas pertenece a *Álbum*, las itálicas a la autora de este texto.

total no como un acompañamiento exterior, sino porque ella se realiza en él.⁵² En sus imágenes los cuerpos de su abuela, su madre, su hermana y el de ella misma, se convierten en sitios en los que convergen y donde se proyecta tanto el discurso como la práctica fotográfica, no son neutrales ni pasivos. Por un lado hablan de la experiencia individual del cuerpo, pero también [...de un cuerpo social, de un cuerpo rasgado y exhibido como un espectáculo, en suma de un cuerpo político abierto a la esfera pública de la experiencia].⁵³

1.4 INTIMIDAD EXPUESTA

Viena, 27 de junio, 1999
...Quería saber por qué hago el libro, [Johanna Broda a su hija, Ana Casas]
¿por qué me haces algo tan agresivo? Preguntó. Sin embargo por primera
vez dijo que está dispuesta a leerlo. He aprendido de ti que cada uno tiene
su versión de la historia...⁵⁴

Cuando fotografiamos a nuestra familia, generalmente las imágenes son miradas por personas cercanas a la misma o amigos solo a ellos mostramos la intimidad. Sin embargo lo privado es un concepto cuyos límites cambian de acuerdo al contexto, lo que en algunos lugares es considerado del ámbito público, en otros solo atañe al individuo. La distinción público-privado no es unitaria, no comprende una oposición única, Nora Rabotnikof plantea tres criterios entre esta distinción.

En primer lugar el término público aparece como perteneciente o concerniente a todo un pueblo y por lo tanto tiene una referencia a la autoridad colectiva, al Estado. En oposición lo privado designa lo que es singular y particular, que, en su origen, pretende sustraerse a ese poder público (colectivo). El

⁵² Martha López Gil, *op.cit.*, pág. 165.

⁵³ Ana María Guasch, "Los cuerpos del arte de la posmodernidad", en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo* Murcia, Cendeac, 2004, pág. 60.

⁵⁴ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

segundo criterio refiere a la visibilidad contra el ocultamiento, a lo que es ostensible y manifiesto, contra lo secreto. Público designa lo que es visible y se despliega a la luz del día, en oposición a lo privado entendido como aquello que se sustrae a la mirada, a la comunicación y al examen. El tercer criterio es la apertura-clausura. Lo público entonces designa lo que es accesible, abierto a todos, en oposición a lo privado entendido como lo que se sustrae a disposición de los otros.⁵⁵

Las imágenes de *Álbum* fueron realizadas en espacios íntimos, seguros para la fotógrafa. La casa de Viena, sus habitaciones, el baño, el jardín, son sitios privados, que pertenecen solo a la historia de la familia, generalmente están ocultos de las miradas extrañas, debajo de lo que es accesible para el mundo. [El espacio privado es el marco de los matices, del despliegue de las capacidades singulares y únicas, es el ámbito de la separación y de la diferencia...],⁵⁶ inmersos en él los individuos no tienen por qué aparentar, no hay ojos que los puedan juzgar. Sin embargo, el habitar un espacio privado precisa la activa contribución de cada uno, el compromiso de ser y estar ahí. Por ello los sitios privados, son los refugios donde todos se conocen y se prestan apoyo, en los hogares dentro de las habitaciones el ser se constituye, pues [...la familia es el ámbito de autenticidad en el marco de unas relaciones templadas al calor de la intimidad].⁵⁷

Ana Casas, sin embargo altera esta privacidad, la revela haciendo pública su historia, y con ella su casa, su cuerpo y sus relaciones. La investigadora Blanca González escribe sobre la exposición realizada en el Centro de la Imagen en la que también se presentó *Álbum*. Ella nos ofrece un panorama del montaje y sus implicaciones con el espectador y las imágenes:

⁵⁵ Nora Rabotnikof, "Público-Privado", en *Debate Feminista*, pág. 4.

⁵⁶ Helena Béjar, *El ámbito íntimo: Privacidad, individualismo y modernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 61.

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 62.

Las obsesiones de Ana por su gordura se manifiestan en grandes impresiones digitales que al representar el cuerpo desnudo de la fotógrafa, detonan una mezcla de morbo y pudor. La intimidad de las escenas de su infancia en España y Viena están contenidas en pequeñas cajas de luz que obligan al espectador a acercarse tanto, que logra romper la barrera entre lo ajeno y lo familiar...⁵⁸

Las imágenes de la fotógrafa son íntimas y a la vez públicas, recordándonos que [...lo que constituye realmente la diferencia entre lo público y lo privado es la percepción imaginaria social de tales espacios y las prácticas que se producen en consecuencia].⁵⁹



Ana Casas, "Sin título", *Madre de la artista, en el jardín de la casa de Viena 1991*, s/f.

Todo lo que estaba oculto, lo privado, la fotografía lo revela cargándolo de verdad, lo hace accesible a cualquier mirada [...es en el momento donde se

⁵⁸ Blanca González, "Álbum", *Revista Proceso*, México, D.F., 2 de diciembre 2001.

⁵⁹ Estela Serret, *op.cit.*, pág. 90.

muestran las cosas en su forma más auténtica es donde puedes realmente hablar de algo].⁶⁰ Pese a que la autora está inscrita en lo posmoderno y bajo el cobijo y libertad que dan sus prácticas, es necesario recordar que son contadas las artistas latinoamericanas que muestran abiertamente su vida mediante la lente de una cámara, para después darla a conocer exponiendo cuerpo y subjetividad. La artista menciona [...la frontera de la intimidad es donde la ponga la otra persona, bueno mientras más auténtico es ese instante, más probable es que logre tocar o transmitir ciertos temas importantes, que salga de la generalidad].⁶¹ De la misma manera reflexiona sobre lo que es ser visible y lo que no, fuera de juicios morales, la artista más que preguntarse sobre la percepción de sus imágenes, se preocupa por su carga emocional y significativa elaborando un trabajo honesto y auténtico.

⁶⁰ Karla A. Hernández, entrevista a Ana Casas, 12 Julio 2010, México, D.F. *Vid.* Apéndice del presente texto, pág. 69.

⁶¹ *Ídem.*

II. FOTOGRAFÍA Y VIDA

El arte como la ciencia
es un medio para apropiarse del mundo,
un instrumento.
Andrey Tarkovski. *Esculpir el tiempo*. 1993.

La fotografía es una de las técnicas artísticas de las que se vale el ser humano para dejar testimonio de la vida, mediante la imagen no solo se presenta el objeto, se encapsula un fragmento de una acción, una idea, una sensación o un sentimiento. Es plasmar un pasado que se actualiza en cada parpadeo. Esta idea está relacionada con la concepción de la fotografía como espejo del mundo y “portadora de verdad”, desde una transformación de lo real, hasta una huella de lo real.⁶² La fotografía adquiere sentido cuando es estudiada en función de las relaciones que mantiene con sus receptores y productores. Como técnica y como disciplina no deja de evolucionar, explora y trabaja todas sus dimensiones posibles, es un arte abierto que se relaciona con otras artes. Se actualiza e incluye los más diversos temas, los torna reales y presentes al reflexionar en ellos al mismo tiempo que reflexiona sobre ella misma.⁶³

Precisamente en esto consiste el interés de una foto: ella permite aprender, no a ver, sino a recibir una imagen visual de otro modo. Frente a una foto el espectador obedece a otra estructura expectativa, en cuanto a la representación, el reconocimiento, la rememoración, la emoción, lo imaginario, el deseo, la muerte.⁶⁴ El creador es el que mediante la técnica y según sus propias reglas decide darnos este fragmento de mundo visible. El fotografiar es

⁶² Regis Durand, *El tiempo de la imagen*. Salamanca, Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pág. 52.

⁶³ Douglas Crimp *op.cit.*, pág. 152.

⁶⁴ Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* menciona que un fotógrafo es un agente de la muerte. La fotografía es una intrusión en la sociedad moderna de una muerte asimbólica, debido a que en ella se muestra lo que ha sido, no es posible cambiar nada siendo un testimonio seguro pero fugaz.

captar y observar una relación del creador con el mundo, vemos entonces de otra manera y otra cosa.⁶⁵

Es justamente esta particularidad en la relación entre el creador, el espectador y el mundo lo que hace de la fotografía el objeto predilecto de la posmodernidad, ya que la fotografía: [es siempre una representación, un siempre –ya-visto]⁶⁶ depende tanto de su presencia como materia e imagen, como de su ausencia, tanto del momento decisivo como del referente. A través de ella se puso en tela de juicio la realidad como representación y su veracidad, así como las instituciones, y los mecanismos culturales que de una u otra forma se implicaron en el análisis, exhibición, compra o conservación de la fotografía.⁶⁷

2.1 IDENTIDAD RECONSTRUIDA

Todas las biografías,
como todas las autobiografías, como todos los relatos
cuentan una historia en lugar de otra historia.
Helene Cixous. *Fotos de raíces*.2001.

Las imágenes que se encuentran en *Álbum*, como en toda fotografía, se definen bajo los ejes del tiempo, el espacio y los objetos, la fotografía permite un deslizamiento desde el objeto del deseo hacia el sujeto del deseo. Ana Casas lo constituye así, en un deseo de reconstruir los fragmentos de una historia que desea entender a través de los retratos de su abuela, su madre, su hermana y el suyo propio. Mediante el retrato conseguimos conocimientos sobre nosotros mismos, la imagen actúa como espejo. La fotografía se volvió

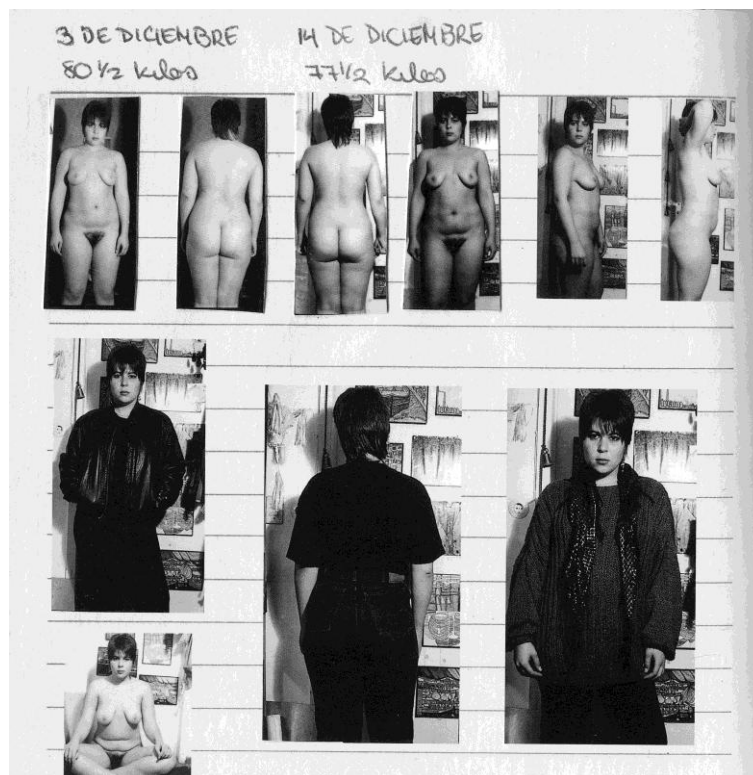
⁶⁵ François Soulages, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005, pág. 93.

⁶⁶ Douglas Crimp *op.cit.*, pág. 157.

⁶⁷ Para mayor referencia consultar *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental* que coordina Ileri de la Peña que se ocupa sobre la veracidad y movilidad de la fotografía.

entonces, para ella, una actividad fundamental que la define, que [...abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el autoconocimiento...]⁶⁸ en sus propias palabras: “Es un acto de atención y una forma de relacionarme vitalmente con el mundo”.⁶⁹ Fotografiar es plasmar una relación del fotógrafo con el mundo, la imagen se convierte en realidad y la realidad en imagen.

*Tomar fotos se volvió una obsesión.
Me tomaba fotos desnuda que pegaba en cuadernos de dieta y anotaba todo lo que comía. Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad.⁷⁰*



Ana Casas, “Sin título”, *Fragmentos de los Cuadernos de dieta*, 1986.

Desde 1986 y hasta 1994 Ana se retrató desnuda, observando cómo cambiaba su cuerpo y anotó cada una de las cosas que ingería, así se componen los *Cuadernos de dieta*, pieza que está integrada en *Álbum* de

⁶⁸ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pág. 56.

⁶⁹ Ana Casas, texto inédito proporcionado a la autora de esta tesis en la entrevista el día 12 de Julio de 2010 en la casa de la artista, Colonia Roma, Ciudad de México, ahora disponible en <http://www.anacasasbroda.com/>

⁷⁰ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

forma breve, y que después retomaría como narración aparte. Los cuadernos de dieta en especial conforman una etapa de la artista, donde el mirarse a sí misma se convierte en una forma de vida y de construcción. Esta serie contiene fotografías muy eróticas, la fotógrafa orgullosa de su cuerpo se permite jugar con su sensualidad y en cierta medida seducir al espectador, su actitud hacia la cámara es diferente con resultados muy afortunados.⁷¹



Ana Casas, "Sin título", *Fragmentos de los Cuadernos de dieta*, 1989.

La identidad puede definirse como [...un proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social y le dan estructura significativa para asumirse como unidad].⁷² Ésta se forma mediante un proceso ideológico, psicológico, de reconocimiento que opera con referencia

⁷¹ Las imágenes de sus *cuadernos de dieta* y algunas otras donde retrata a su madre y a su abuela poseen una fuerte sensualidad. Sin embargo el presente texto no aborda especialmente el erotismo en la obra de Ana Casas aunque sí reconoce que en las fotografías existe cierta tensión sexual a veces velada y otras explícita.

⁷² José Aguado Vázquez, *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Facultad de Medicina, México, 2004, pág. 44.

a lo simbólico y no a lo real, obedece al contexto y al carácter del individuo, es siempre compleja, contradictoria y cambiante, pero construida, por lo general, en la ilusión de coherencia y solidez.

La identidad está determinada por la manera en la que los otros la ven, es un proceso social y en él se distinguen dos aspectos [...de dentro hacia fuera que sería la necesaria identificación del sujeto con el otro, y a partir del otro, y de afuera hacia adentro, la identificación que se le asigna a un sujeto como miembro de un grupo o de una cultura].⁷³ Es, en principio, una construcción que parte del proceso de reconocimiento-diferenciación. La construcción de la identidad implica un proceso de reflexión, una toma de distancia consigo mismo o en otros términos, de extrañamiento.

En las imágenes de su *Cuaderno de dieta*, Ana Casas logra verse como otra, bajo un proceso de extrañamiento; de esta manera se observa y se define. Mediante su mecanismo técnico, la cámara corta transversalmente un tiempo, lo detiene y eterniza en un fragmento y así se puede conservar y transportar a otro lugar. Parecería que al mismo tiempo que corta un momento y arranca un fragmento de vida, le otorga a éste una inmutabilidad transformando en objeto lo que fotografía. Por ello la imagen fotográfica es un instante de captación y de muerte, se apodera de la imagen de la persona y lo vuelve objeto inanimado, la separa, la aísla y la traslada a otro espacio y tiempo desconocido, la perpetúa, la congela. Esta característica es la que permite a la artista conocerse “Nunca pensé en mostrar las fotos a nadie, las tomaba guiada por una profunda necesidad de mirarme, verificar los mínimos cambios que lograba con las dietas, explorar mi cuerpo desnudo desde ángulos

⁷³ *Ídem.*

que no me daba el espejo”.⁷⁴ Con la idea de observar cómo se reconfiguraba y reconstruía su cuerpo, la artista se observa en sus imágenes como si fuera la lente ajena de otro fotógrafo.

La identidad depende de autoperfecciones ficticias, de cómo uno se siente percibido por los otros, [...la construcción del yo es más conceptual que natural...].⁷⁵ El cuerpo se constituye a sí mismo en objeto de atención, por ello se establece una distancia virtual entre el observador y lo observado. A este principio de dualidad se le añade el proceso de reconocimiento-diferenciación que da pie a la autoconciencia y al autoconocimiento. Las fotografías de los *Cuadernos de dieta* de Ana Casas, cumplen este doble proceso, por un lado ella reconoce su cuerpo cambiante y, por el otro, se hace observar por otros recibiendo la mirada en ambas direcciones. En esta etapa, la fotógrafa necesita ser vista para identificarse y definirse. En las imágenes finales de esta serie, la actitud de la artista cambia, usando accesorios como collares, zapatillas y lencería que conforman el único vestido de la artista, se muestra de forma sensual, cautivando al espectador, éstas últimas en particular, fueron tomadas por su pareja. Se confirma con ello que la imagen se reconfigura de acuerdo al otro y más aún cuando ese otro tiene una profunda relación con el sujeto-objeto de la imagen.

La imagen corporal es la configuración específica. Da las evidencias de cada individuo sobre sí mismo, requiere a la vez de plasticidad y permanencia. Es donde observamos el proceso ideológico de “cambiar-conservando”.⁷⁶ La imagen corporal [...posibilita los procesos de diferenciación y semejanza que

⁷⁴ Ana Casas, texto inédito, s.n.p.

⁷⁵ Ana Maria Guasch, *op.cit.*, pág. 60.

⁷⁶ José Aguado Vázquez, *op.cit.*, pág. 51.

construyen la identidad].⁷⁷ Involucra tanto a las sensaciones, las percepciones, las emociones como a sus procesos cognitivos, fenómeno en constante movimiento, que se genera a través de la experiencia.

*Viena, 1 de diciembre, 1995.
Parece que las vivencias se quedaron en el aire, en las cosas.... Cada uno de mis movimientos tiene ese extraño sabor de los rituales.*⁷⁸



Ana Casas, "Sin título", Ana en el jardín de la casa de Viena 1989, s/f.

*Viena, 30 de julio, 1998.
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.*⁷⁹

“La imagen corporal se configura a partir de un proceso de carácter ritual en el que se van delineando evidencias sobre el cuerpo del sujeto”,⁸⁰ se estructura mediante el cuerpo orgánico, pero son especialmente [los procesos

⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 44.

⁷⁸ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

⁷⁹ *Ídem.*

⁸⁰ José Aguado Vázquez, *op.cit.*, pág. 46.

emocionales, la fuerza y la fuente de energía de esos procesos constructivos...]⁸¹ Los sucesos experimentados y significados (conscientes o inconscientes) se vinculan con las necesidades de cada sujeto. El curador Ganado Kim comenta: [El cuerpo es un mapa que se modifica y en este continuo proceso el conocimiento de uno mismo y su identidad es determinado por la apariencia corporal. Yo soy en tanto cuerpo, y éste cambia].⁸² Las imágenes de Ana Casas forman su imagen corporal y, ésta es también memoria o mejor dicho, historia. Cualquier cambio físico del sujeto implica un ajuste de identidad, cuando la imagen cambia, el sujeto también cambia, reordenándose las relaciones del sujeto con el mundo, [...se reestructura su historia, se actualiza su experiencia y se adquiere una nueva identidad que permite integrar las imágenes previas con la nueva...].⁸³

Los *Cuadernos de dieta* de la fotógrafa, constituyen una forma de exploración tanto de su cuerpo como de su psique, la acción de modificar su cuerpo mediante una dieta nace de la profunda necesidad de encontrar seguridad. La artista buscó algo de lo cual tuviera pleno control; su cuerpo. Al no controlar las circunstancias externas y sin una certeza del futuro, sintió que lo único que dependía de ella, que en realidad le pertenecía, era su propio cuerpo. Mediante un proceso que se hace hábito u objeto obsesivo, construye mediante la imagen y el texto una forma de vigilancia de su ingesta de calorías y de su cuerpo, así Ana Casas: [trataba de controlar aquello que yo pensaba podía hacer mi identidad menos frágil].⁸⁴ Haciendo de su cuerpo algo seguro a

⁸¹ *Ibíd.*, pág. 48.

⁸² Edgardo Ganado Kim, “‘Álbumes’, Cultural” en *Milenio*, México, D.F., 6 de Diciembre, 2001.

⁸³ José Aguado Vázquez, *op.cit.*, pág. 51.

⁸⁴ Ana Casas, texto inédito, s.n.p.

lo cual asirse, mantiene un autocontrol que constituye una identidad más firme, manifestando así la expresión de su ser interior con mayor estabilidad.

“La captación fotográfica del instante equivale a la detención y congelación de la presencia... es la declaración de la absoluta integridad de lo real... La imagen fotográfica no es solo un trofeo de esa realidad, sino una prueba documental de su unidad”.⁸⁵ La fotografía ofrece a la artista el medio idóneo para darle contundencia a sus cambios corporales, testifica y afirma su nueva realidad. Al ser la representación de un rasgo intrínseco con el medio fotográfico [...construye de lo representado un—objeto inamovible...],⁸⁶ el objeto es la propia artista. [La fotografía es una impronta o transferencia de lo real; es una huella fotomecánicamente procesada, conectada causalmente a aquella cosa del mundo real a la que remite de manera similar a las huellas dactilares...],⁸⁷ el carácter indicial⁸⁸ de la foto con el mundo hace de la fotografía el medio idóneo que le brinda fidelidad y credibilidad. Así, la imagen en el papel le permite establecer una relación innegable con el mundo, donde sus relaciones interpersonales parecen ser más sólidas que como lo son en la realidad, como si el hecho de haberlas capturado y observarlas le brindara confiabilidad. La fotografía como documento inamovible se vuelve una defensa contra el exterior y un signo de control.

⁸⁵ Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996. pág. 123.

⁸⁶ Jeff Wall, *Señales de diferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág. 214.

⁸⁷ Rosalind Krauss, *op.cit*, pág. 126.

⁸⁸ Philippe Dubois, *op.cit*, pág. 57.

2.2 EL MOMENTO CONGELADO

*Viena, 23 de julio, 1996.
Tomo fotos de todo para no perderme ningún detalle.
Quiero despedirme con los ojos abiertos.⁸⁹*

El momento de la toma es siempre irreplicable en el tiempo, puede ser parecido o semejante pero nunca igual, en un sentido cronológico el momento pasó y ya no sucederá más, se puede crear toda una puesta en escena con los mismos objetos, rehaciendo el ambiente ideal para que la imagen luzca igual a otra. Sin embargo el tiempo será siempre diferente, [...lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez, ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente...].⁹⁰ Cuando se habla de una foto, se refiere siempre al pasado. El hecho de tomar una foto, la relega ya a la categoría de pasado, pues ese momento que acaba de fotografiarse ya ha desaparecido y el presente es otro.



Ana Casas, "Sin título", Ventana, casa de Viena 1995, s/f.

⁸⁹ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

⁹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, España, Paidós, 1989, pág. 65.

“El presente que presenta es inasible: todavía no es o ya no es presente. Para captar la presentación misma y presentarla, siempre es demasiado temprano o demasiado tarde”.⁹¹ La imagen dentro de una fotografía proporciona la ilusión de detener el momento. La imagen fotográfica queda plasmada casi de un solo golpe y en toda su extensión en la película fotosensible, sin que el fotógrafo pueda cambiar casi nada en su transcurso.

“Durante años mi abuela tomaba fotos de todo. Era su manera de estar presente”.⁹² Cualquier movimiento, acción, instante es [...solo presente... este presente es inasible, es absoluto. No puede sintetizarse directamente con otros presentes. Los otros presentes con los cuales puede ponerse en relación son necesaria e inmediatamente transformados en presentes presentados, es decir en pasados].⁹³ Salvamos la existencia de la muerte por el hecho de fotografiarla. La fotografía se convierte en la señora de los pasados, y por lo tanto, es imposible transformar la génesis de la imagen una vez que el obturador se ha cerrado, para que el olvido en apariencia no lo asole todo. Una imagen remite a una realidad no solo exterior, sino también interior y anterior, este alejamiento entre presente y pasado funciona tanto en el tiempo como en el espacio, ya que la fotografía mantiene una relación de conexión física distante con respecto a su referente.

Las fotografías de Ana Casas nos presentan una proximidad temporal soñada y aparentemente perdida. En ellas notamos varios instantes: el instante del deseo fotográfico, el instante del acto fotográfico, el de la contemplación fotográfica, todos son a la vez cercanos y lejanos como en una proximidad temporal que se antoja imposible. Fotografiar es a la vez estar cerca y

⁹¹ Jean Francois Lyotard, *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998, pág. 66.

⁹² Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

⁹³ Jean Francois Lyotard, 1998, *op.cit.*, pág. 66.

separado, es vivir siempre, como una separación insuperable, el espacio que nos relaciona y nos separa de las cosas y los seres. Barthes menciona que en la fotografía hay una doble posición conjunta de realidad y de pasado.⁹⁴ La fotografía no dice lo que ya no es, sino lo que ha sido, manteniendo una relación temporal innegable en este pasado con respecto a lo fotografiado.

2.3 LA NOSTALGIA DE LO REAL

Cada fotografía atestigua la existencia de una realidad, es un certificado de una presencia y una emanación del pasado, como objeto material es su propio testigo, [...posee por si misma su identificación].⁹⁵ En determinadas circunstancias la fotografía puede mentir sobre el sentido, ser ambigua en el significado, pero no puede mentir sobre su existencia. [La fotografía es el *memento mori* del mundo, se considera prueba de su ser, cuando no de su verdad...],⁹⁶ mediante ella, no es posible dar un solo sentido, no es general sino profundamente particular e incluso ambigua. Ana Casas se refiere a las fotografías que captó su abuela como “muestras de afecto y a la vez rastros de momentos que nunca terminaré de descifrar”.⁹⁷

Una fotografía siempre es la articulación de una pérdida del tiempo, del espacio y del objeto a fotografiar, pero al mismo tiempo es testigo y testimonio de estos. “La grandeza y la ambigüedad del arte consiste en no probar nada,

⁹⁴ Roland Barthes, *op.cit.*, pág. 154.

⁹⁵ Marga Clark, *op.cit.*, pág. 55.

⁹⁶ Geoffrey Batchen, “Ectoplasma, la fotografía en la era digital”, en; Jorge Ribalta, editor, *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

⁹⁷ Ana Casas, texto inédito, s.n.p.

en no explicar y no contestar preguntas”.⁹⁸ La fotografía no da una respuesta, no es posible terminar con una foto porque a través de la tensión entre su material y su referente, ella se nos escapa igual que el presente. La cámara fotográfica ha conseguido captar lo abstracto del tiempo y del espacio, suspendiendo al individuo en la reflexión sobre su propia existencia. [La foto es más un producto que interroga lo visible, que un objeto que lo da...],⁹⁹ lo visual siempre es el resultado de un encuentro momentáneo irrepetible, la fotografía nos enseña ese existir frente a nuestra vida.

El tiempo que se produce en la imagen es un tiempo que reemplaza al tiempo real y al tiempo vivido, también sustituye al tiempo de la memoria. “Me sumerjo en los álbumes como si escondieran un secreto, la clave de algún misterio. No distingo entre las fotos y mis recuerdos, ya no sé si los he construido a partir de imágenes”.¹⁰⁰ El tiempo construido por las fotografías familiares se convirtió en el tiempo de la historia de Ana Casas, la memoria (archivo) muchas veces reemplazó la memoria del sujeto. Hilda Broda, la abuela de la artista, construyó sus vivencias a través de fotos, con los años y la enfermedad fue perdiendo la memoria, Ana Casas quiere congelarla.

Aparentemente la artista reconstruyó esa memoria, tanto para su abuela como para ella misma... “México, 15 de febrero, 2000... De nuevo me sorprende la necesidad de mi 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...”.¹⁰¹ Mediante la memoria las personas registran, conservan y finalmente evocan información de tipo emocional, mental

⁹⁸ Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, México, D.F. UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993, pág. 60.

⁹⁹ François Soulages, *op.cit.*, pág. 109.

¹⁰⁰ Ana Casas, *op.cit.* s.n.p.

¹⁰¹ *Ídem.*

o sensible, [...la memoria consiste esencialmente, estando dentro del acontecimiento, ante todo, en no salir [de él], en permanecer [en él], y en remontarlo por dentro...]¹⁰² la artista lo remonta y lo desplaza afuera en forma de imágenes, las mismas que formaron parte de los álbumes de su abuela.

El libro parte de una historia familiar para reestructurar la memoria de un tiempo vivido y una identidad. La fotógrafa busca establecer nuevas relaciones entre ese pasado cronológico como instante, y la imagen estática del mismo, En las fotos hay una cierta nostalgia, la artista regresa para reconstruir, retomando las imágenes de su abuela. Se retrata en los mismos lugares, en las mismas posiciones, con los mismos ángulos e incluso con la misma cámara que uso su abuela, una Rolleiflex 6 x 6 que le regaló, la había usado por más de cincuenta años.¹⁰³

Viena, 28 de julio, 1998.

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.¹⁰⁴



Hilda Broda,
“Fotografía de las 4 generaciones”, s/f.



Ana Casas,
“Fotografía de las 4 generaciones”, circa.1988.

¹⁰² Gilles Deleuze en Regis Durand, *op.cit.*, 1998, pág. 63.

¹⁰³ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

¹⁰⁴ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.



Hilda Broda, "Sin título",
Ana sentada en el jardín de la casa de Viena, s/f.



Ana Casas, "Sin título",
Sentada en el jardín de la casa de Viena
circa. 1989.

La artista tomó la elección de retratar con el mismo equipo fotográfico, y con una película en blanco y negro los mismos lugares que retrató su abuela como una necesidad [...empecé siguiendo eso, como construyendo un lazo de afecto con ella [su abuela] que creo que fue... salvó mi infancia],¹⁰⁵ esto proporciona un profundo sentido emocional a la obra que le permite conectarse con los sentimientos de Ana Casas. Las características visuales y materiales de las fotos son una decisión estética, ellas retoman y reafirman la historia de su familia, al mismo tiempo que le permiten reinterpretarse y redefinirse.

Lo que fui descubriendo es que era una manera de relacionarse, tomar fotos era una manera de demostrar afecto y de tener atención hacia otra persona, entonces en ese sentido el tomar fotos no me parece que es una intromisión en la vida de alguien, ni en la mía misma sino al contrario, como una mirada que a través de la atención genera un vínculo y abre puertas a muchas cosas...¹⁰⁶

¹⁰⁵ Karla A. Hernández, *Vid.* Apéndice del presente texto, pág. 67.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 65.

Una imagen verdaderamente acertada es aquella que ayuda al espectador a organizar, y por tanto a experimentar una vivencia propia o ajena. La fotógrafa emplea la imagen para enfocar su atención en su familia y en sus relaciones, de esta forma las reconstituye usando la atención como su método. En las fotos, la intención es muy clara, la resignificación de lugares, objetos y de las relaciones entre su abuela, su madre y su hermana. Así las imágenes no son fortuitas ni son el recuerdo de un momento, sino que son claramente construidas. Las elecciones de las imágenes son decisiones afectivas que construyen y responden a significantes y consecuencias de las cosas, de las relaciones humanas con las cuales están directamente asociadas. Ana Casas rehace las imágenes pasadas para reconstruir su pasado, darle firmeza y así entenderlo mejor. Si la fotografía es un medio que da una huella de lo real, la artista consolida su realidad, creada mediante la imagen.



Ana Casas, "Sin título", Ana Casas, en una banca, casa de Viena 1988, s/f.

Con esta imagen Casas comienza a rehacer su historia en Viena, a partir de aquí, *Álbum* se convierte en el receptáculo de sus imágenes mentales. Sentada desnuda en una rústica banca con la casa de Viena como fondo y con el jardín envolviéndolo todo, la artista con su mirada triste parece traspasar la cámara, su cuerpo generoso apenas es acorde con la exuberancia del jardín y la grandeza de la casa. Ese cuerpo que consideraba gordo le da presencia, la edificación al fondo representa su pasado la nostalgia de algo que nunca sucedió, pero se asoma latente en espera para ser reconstruido de forma diferente. La planta con flores del primer plano parece acariciar el hombro de Ana Casas, la esconde pero también la descubre, como si la fotógrafa tuviese miedo de lo que develarán sus siguientes imágenes, pero sabe que éste develar le es requerido, necesita entender tanto el presente como el pasado y esto lo logra solo mediante las fotos.

Creo que me reconstruí a través de mis fotos, de mi abuela (como si lo hubiera reordenado todo). Por primera vez en mi vida me sentía ligera. ...Pensaba que si mantenía el control no volvería a perderme.¹⁰⁷

“Fotografiar es registrar irreversiblemente lo irreversible”,¹⁰⁸ la cámara registra irremediamente un pasado inamovible, la fotografía es un arte que se retrata a sí mismo, y también al ser humano. “La irreversibilidad es aquel punto en el que una catástrofe pequeña pero esencial, se da en el interior del ser en el proceso de su construcción (acto de fotografiar)”.¹⁰⁹ “Irreversible es el cambio de la lógica existente: lo que significa que de ahora en adelante, cuando este tránsito ha sido revelado, todos los elementos deben ser

¹⁰⁷ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

¹⁰⁸ François Soulages, *op.cit.*, pág. 322.

¹⁰⁹ Antonio Negri, *Por una estética trascendental del cuerpo*, Madrid, Akal, 2006, pág. 227.

organizados por una nueva lógica. Irreversibilidad es el cierre de un proceso genético y la apertura de nuevas genealogías...”¹¹⁰

Ana Casas usa esta irreversibilidad en la imagen para dar origen a un juego de tensiones que van y vienen, tanto en emociones como en significados, la imagen fotográfica funciona como signo de existencia de la imagen pasada, [...la foto parece darse como un índice de potencialidades icónicas y de potencialidades simbólicas...],¹¹¹ es el resultado de la captación del mundo objetual, o de alguna idea.¹¹² Registra a la vez algo de mundo exterior, mediante la mirada de un artista que explora una forma de ver un mundo interior, cada uno de ellos con tiempos y espacios propios; es un registro de lo “real” a través de una figuración personal e íntima, [...fotografiar es buscar posibilidades cubiertas, estar en busca de imágenes aún no vistas...].¹¹³



Ana Casas, “Sin título”, *Jardín de la casa de Viena* 1989, s/f.

¹¹⁰ *Ídem.*

¹¹¹ François Soulages, *op.cit.*, pág. 99.

¹¹² La imagen fotográfica se convierte en un testigo, en un sentido puede ser igual al elemento fotografiado, pero también se abre a la representación de abstracciones. Ideas, sueños, sentimientos se hacen tangibles en el mundo material a través de la imagen fotográfica y a su vez el carácter testimonial del medio les brinda verosimilitud.

¹¹³ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001, pág. 36.

Viena, 13 de octubre, 1989.

A veces me pregunto por qué vinimos a vivir a Viena. Creo que sentía que sólo aquí podía encontrarme. Miro las fotos que he tomado en estos meses. Busco atrapar la extrañeza que siento al estar aquí. No veo esta realidad, se me aparecen mis propias alucinaciones todo el tiempo. Eso quiero retratar.¹¹⁴

Con la posmodernidad Jean Baudrillard diagnostica una producción incesante de imágenes que no pretenden representar a la realidad, indicando que son solo simulacros,¹¹⁵ Ana Maria Guasch va mas allá diciendo que no solo es [...representar, presentar o reproducir la realidad sino simularla, en una especie de re-duplicación de la misma].¹¹⁶

Sin embargo, Ana Casas en gran parte del libro, se constituye mediante estos simulacros. Las fotografías que toma en Viena, en la casa de su abuela, van reconstituyendo sus relaciones. En un principio con su infancia y sus objetos, la casa, el jardín, los juegos, en ese transcurso reconoce su cuerpo, el de su abuela, el de su madre, registra el paso del tiempo y de la vida. Observa de frente el vacío, la incertidumbre y su miedo aferrándose a las imágenes de su mente, a las ideas que dan sentido a su existencia.

La realidad de las imágenes la constituyen sus ficciones, sin embargo como [...respuesta a la conciencia del desvanecimiento de lo real aparece también un esfuerzo de manufacturar estas imágenes en una consecución de la verdad, de experiencia viva...].¹¹⁷ La artista considera como fundamental que lo que se encuentra en sus imágenes es real, [en ese sentido si tengo una relación con lo documental [...] creo que el valor de lo que puede transmitir una imagen viene de que toque aspectos muy profundos de la realidad. Incluso la

¹¹⁴ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

¹¹⁵ Baudrillard en su artículo simulacro y simulación entre otros textos, plantea que los signos de una simulación siempre pertenecen al orden de lo real, y que estos signos artificiales son irremediamente mezclados con elementos de lo real haciendo pragmáticamente imposible aislar el proceso de simulación.

¹¹⁶ Ana Maria Guasch, *op.cit.*, pág. 61.

¹¹⁷ Steven Connor, *op.cit.*, pág. 46.

construcción ficticia tiene que ver con la realidad].¹¹⁸ Esta importancia de la realidad, de la veracidad en la imagen es primordial en el trabajo autorreferencial [si realmente pudieras volver la vista y entender cómo la fotografía se relaciona con la experiencia, se relaciona con la identidad, con la memoria y como nuestro universo [...] poder reflexionar cómo la foto se relaciona con los instantes y que se ven esas relaciones es como una especie de reflexión sobre el *performance*, de otra manera...].¹¹⁹

Viena, 8 de agosto, 1991.

...Temí hacerle daño. ... Cuando se desnudó algo cambió en mí interior... Su cuerpo es profundamente humano, frágil. Estaba al alcance de mi mano. La abracé. También me desnudé y nos tomamos fotos juntas.¹²⁰



Ana Casas, "El abrazo", 1991

Su fotografía de "El abrazo", es un ejemplo claro, más que una imagen donde se muestra a dos mujeres desnudas, lo que está expuesto ahí no es

¹¹⁸ Karla A. Hernández, *Vid.* Apéndice del presente texto, pág. 72.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pág. 75.

¹²⁰ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

solo la piel, sino la afectividad de dos mujeres, unidas por la tristeza, desavenencia y cierta incomodidad ante el mundo, colocando como cómplice y testigo a la fotografía.



Ana Casas, "Sin título", Ana Casas, su madre, su abuela y su hermana, casa de Viena 1989, s/f.

La evidencia de presencias femeninas hace que sin desearlo así *Álbum* se convierta en una referencia obligada para la fotografía de género en México. El aspecto femenino en la obra de Ana Casas aunque aparece en todas las imágenes no las encadena a una visión feminista. El distanciamiento con su madre, la complicidad con su abuela, un extrañamiento con su hermana son vínculos afectivos, tensiones que se perciben en las imágenes y le brindan un carácter abierto.

La misma fotógrafa se desmarca del feminismo¹²¹ confesando [no es algo que yo necesite para defender una postura [...] ni en la vida [...] no me resulta necesario para enfrentar al mundo, articularlo desde ahí],¹²² en su existencia personal busca mantener relaciones más tradicionales, el tener una familia y conformar un hogar son elementos fundamentales en su vida. La artista no se considera feminista, sin embargo las imágenes son una ventana al mundo de relaciones femeninas que mantiene. Las representaciones masculinas en *Álbum* aparecen como figuras lejanas, borrosas, o por completo ausentes sin vínculos tan fuertes como los de las mujeres.

En su producción actual, la fotógrafa rompe con presencias femeninas para sustituirlas por las de sus hijos Martín y Lucio, a quienes retrata en sus actividades cotidianas en la casa (esta vez su casa, no la de su abuela) como telón de fondo.¹²³ Con estas imágenes en color, Ana Casas continua elaborando su trabajo a partir de su familia y de circunstancias reales, [finalmente donde se da la imagen es en ese punto de unión entre la construcción y lo real [...] si ellos [refiriéndose a sus hijos] no estuvieran haciendo lo que se les da la gana y eso no mostrara algo importante de nuestra relación, no existiría la imagen].¹²⁴ Sus fotografías son realizadas ahora bajo una óptica más madura, en un sentido técnico, compositivo y conceptual claramente consecuente con *Álbum*.

¹²¹ Karla A. Hernández, *Vid.* Apéndice del presente texto, pág. 70.

¹²² *Ibid.*, pág. 70.

¹²³ Sitio en internet, <http://www.anacasasbroda.com/kinderwunsch.html> consultado en Noviembre 2010.

¹²⁴ Karla A. Hernández, *Vid.* Apéndice del presente texto, pág. 72.

2.4 EL MUNDO COMO FUNCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y la realidad [...en vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan; se colocan en lugar del mundo...]¹²⁵ a través de ellas se entiende y más que ello: se existe. El hombre vive en función de sus propias imágenes, hacemos fotografías para construir con ello nuestra historia y vida.

Para la artista la realidad es tan densa, tan incomprensible que busca entenderla y recrearla con los elementos a su alcance: la imagen y la palabra, mediante este nuevo renombrar y con una diferente estructuración, le da un nuevo sentido a lo real. Ana Casas sostiene que esta circunstancia es como un camino en muchas direcciones, [tratar de ir entendiendo qué significa tomar una foto [...] cómo puedes hablar de un tema y cómo puedes lograr que se vea en la imagen].¹²⁶ Las imágenes van sustituyendo a lo real, en un ir y venir de reflexiones y emociones. Esta sustitución proviene en gran medida de la herencia fotográfica que Hilda Broda dejara a su nieta.

Ella [Hilda Broda] llegó a un punto en el que tenía una distancia con lo que la rodeaba y llegó a generar imágenes que iban mucho más allá del registro [...] ella no estaba nada más haciendo un registro de una realidad a la que pertenecía, sino que estaba fotografiando algo de lo que ella en realidad estaba muy ausente y distante y tenía como una relación muy problemática,¹²⁷ por eso se tomaba autorretratos...¹²⁸

¹²⁵ Vilem Flusser, *op.cit.*, pág. 12.

¹²⁶ Karla A. Hernández, *Vid. Apéndice del presente texto*, pág. 75.

¹²⁷ Ana Casas sostiene que su abuela mantenía una relación problemática con su realidad, por ello tomaba fotos. Sus imágenes con el transcurrir del tiempo fueron sustituyendo sus relaciones. Parece que Hilda Broda no solo recordaba sino vivía y digería la realidad a través de sus fotos.

¹²⁸ Karla A. Hernández, *Vid. Apéndice del presente texto*, pág. 66.

El curador José Antonio Rodríguez afirma: [...la fotografía se fue convirtiendo en Omama en una memoria de construcción silenciosa. Una forma de vínculo. Una forma de saber las cosas de los otros. La fotografía como el único diálogo hacia los demás. Una forma de necesaria presencia].¹²⁹ La foto actúa en ella como una sustitución de lo real, protegiéndola de las incoherencias del mundo. Forma un reemplazo al que se añadieron deseos y aspiraciones, es por ello que la misma artista menciona que se convierte en: [algo que me resulta más bien natural [...] una necesidad de entender ciertas cosas que no logro entender de otra manera, estructurar vivencias, explorar maneras de relacionarse y explorar la fotografía en sí misma].¹³⁰ Podemos no tener el objeto, pero sí su representación, tal y como la anhelamos, tal y como la construimos. Existe [...una fe desesperada en el poder de la fotografía, ese arte de magia que pretende reparar la ausencia...].¹³¹ Así la fotografía encubre la [...ausencia a la vez que la verifica].¹³²

La iconicidad¹³³ del medio le imprime a cada imagen la ilusión de verdad, parecería que la foto muestra lo que está oculto, una realidad que es más real que lo real, ilusión creada por el congelamiento que brinda la imagen fija, un fragmento que está ahí, inmutable para poder analizar y entender cada detalle, cada objeto, cada grano de plata, cada pixel de luz y tiempo. Sin embargo,

¹²⁹ José Antonio Rodríguez, “‘El álbum de Ana’. Clicks a la distancia” en *El Financiero*, México, D.F., 22 de noviembre de 2001.

¹³⁰ Karla A. Hernández, *Vid.* Apéndice del presente texto, pág. 64.

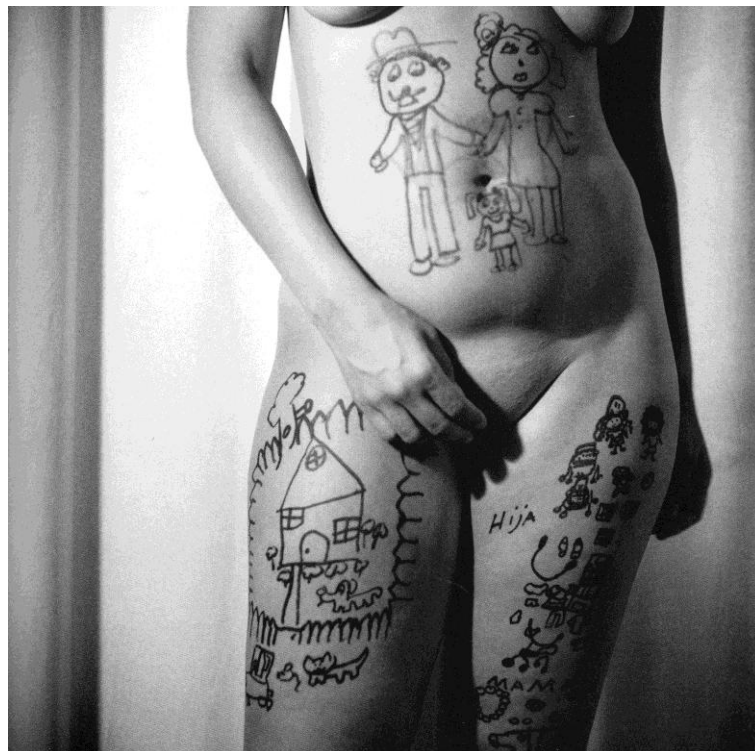
¹³¹ Cuauhtémoc Medina, “‘Una línea ondulada’. El ojo breve”, en *Reforma*, México, D.F., 5 de diciembre, 2001.

¹³² Jana Leo, “La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte”, en *Certeza Vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 206.

¹³³ Se refiere al máximo grado de referencialidad que existe en la imagen fotográfica, lo representado es casi igual al objeto lo que confiere veracidad casi absoluta a la imagen.

también la imagen habla sobre las cosas que no enseña, a las que alude, las que no son posibles de descifrar, incluso con palabras. La fotografía [...enseña lo que no debe mostrarse y no muestra lo que enseña...],¹³⁴ las imágenes se hacen importantes por lo que está detrás de ellas.

México, 2 de octubre, 1988
*Ana ¿quién mierda es Ana? Afuera está mi vacío de siempre.
Ahora otro vacío muy diferente. ¿Fotos? La vida pasa muy rápido.*¹³⁵



Ana Casas, *Sin título*, "Ana y su infancia, 1991 ", s/f.

Hacer una foto es hacer vacío en sí mismo en lo que se fotografía, tomar posesión de lo real a la vez que afirmar la incapacidad de intervenir en ello, pues cada acto de recreación es uno de creación y cada uno de afirmación de la realidad es un punto más a la negación de su existencia.¹³⁶

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

¹³⁶ Jana Leo, *op.cit.*, pág. 206.

Mediante las fotografías reconstruimos la memoria, pero es la imagen la que subsiste, ella nos hace recordar las cosas tal y como aparecen, sus características absorben los fragmentos de realidad que pudieron quedar en nuestro interior, nuestro pasado se conforma a su imagen y semejanza. [...De un lado nos alivia al traernos lo real entre sus huellas y, de otro, evidencia la pérdida, al recordarnos que es solo una representación...].¹³⁷ Ana Casas lo sabe y reconoce que [la fotografía es un medio que ha cambiado la manera de entendernos, la manera de concebirnos, de recordarnos, de construir la identidad],¹³⁸ lo ha hecho para ella, tanto así que menciona: [se trata de una reconstrucción de una parte de mi infancia que no logré reconstruir a través de *Álbum* que apenas ahora estoy empezando a entender].¹³⁹

Para la mayoría de los fotógrafos la imagen no es el reflejo de una realidad, es la forma de comprender el entorno, es una forma de estructura que le hace existir. [...El mundo se convierte, así, en *una función de la fotografía*. La obra, entonces reconfigura momentáneamente el mundo y la mirada que fijamos en él...].¹⁴⁰ El campo de la fotografía es el exterior, los objetos, los espacios, los sujetos, pero lo es también el interior, las emociones, los deseos, las ideas, los miedos; el campo de la fotografía es el universo mismo.

*...lo que pasa es que para mí la foto es una manera de explorar mi vida, y la vida y la existencia real y los vínculos y la manera en como poder sobrevivir.*¹⁴¹

¹³⁷ *Ídem.*

¹³⁸ Karla A. Hernández, *Vid.*, Apéndice del presente texto, pág. 76.

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 64.

¹⁴⁰ Régis Durand. “Autonomía y Heteronimia en el campo fotográfico contemporáneo”, en *Alen dos limites: a fotografía contemporânea: ciclo de conferencias CGAC, Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pág. 143.

¹⁴¹ Karla A. Hernández, *Vid.* Apéndice del presente texto, pág. 75.

Al fotografiar, Ana Casas se encuentra con ella misma, la imagen le proporciona la estabilización del mundo y sus relaciones; a través de ella analiza, desentraña, comprende, da diversos sentidos a su ser y a su existencia. A pesar de mantenerse en una tensión entre lo real y lo imaginario, el pasado y el presente, la ausencia y la presencia, la fotografía ofrece seguridad brindando algunas certezas, aunque ésta parezca encontrarse solo en la ficción de la imagen.

CONCLUSIONES

El libro *Álbum* de Ana Casas además de un compendio de fotografías e historias, imágenes y textos dialogando entre sí, es sobre todo una pieza que se identifica plenamente con el momento histórico, la necesidad expresiva y las obsesiones de la autora. Es precisamente esta relación entre texto e imagen la que dio origen a la intertextualidad en esta tesis, ciertos párrafos del libro fueron seleccionados para apoyar los conceptos vertidos aquí, en un diálogo que más allá de ser un simple ejemplo permite completar la significación.

Las imágenes seleccionadas son de autoría de Ana Casas, todas hechas con la cámara de su abuela una Rolleiflex 6 x 6 cm. mayoritariamente en blanco y negro, mediante ellas se establecieron relaciones entre cuerpo, identidad, y memoria. Existen 12 series y aproximadamente 142 fotografías en *Álbum*, de todas ellas se observan que más de 20 son excepcionales gracias a la calidad técnica, composición, manejo lumínico y carga emotiva que las hacen obras complejas, de tal modo que la misma fotógrafa las ha usado como piezas individuales.

La artista proviene de una generación que asume la fotografía como técnica, pero también como concepto, buscando abrir espacios para el diálogo presencia y exposición de imágenes. Su trabajo es una consecuencia y una dislocación de la generación anterior que logró conservar la atención en el trabajo fotográfico documental, para Ana Casas esos antecedentes la hicieron buscar una legitimación mediante una práctica rigurosa, consciente y con una visión muy personal e intimista. Ella completa una labor de muchos años, en la cual es posible distinguir la problemática de la imagen fotográfica como

representación desde la necesidad de crearse una identidad, un ser, un estar y una esencia en su proceso de individuación desde el ser mujer con una presencia clara y precisa de necesidades expresivas sobre su corporeidad.

Álbum se inscribe en las prácticas autobiográficas que dan voz al sector artístico femenino, manifestándose en temáticas poco conocidas y poco exploradas del arte fotográfico en México, el individuo y su subjetividad, de ahí su importancia. A partir de imágenes privadas, tomadas en la casa de Viena, en las habitaciones, el baño, la sala, el jardín, y con sus desnudos, se asoma un mundo interior. Estas fotografías íntimas son necesarias para recomponer con ellas las carencias emocionales, ausencias y relaciones conflictivas con su familia y con ella misma. El libro legitima esta subjetividad como proceso brindándole un sentido, pero un sentido abierto y profundamente humano, de ahí que *Álbum*, con su particular estructura narrativa nos recuerde nuestras propias historias de mujeres, lo que se logra solamente cuando el trabajo es honesto con las propias dudas e identidades en juego. El libro fue creado para rescatar la memoria de su abuela antes de morir, pero más allá de esta intención, Casas también encuentra su identidad y busca salvar su infancia, reconciliarse con su pasado.

En este ámbito es necesario mencionar la importancia del relato individual, la historia oral fundamental en los estudios contemporáneos y que dan grandes luces en la historia de las mujeres. A raíz de la entrevista con la artista, la hipótesis inicial que planteaba un cuestionamiento de los estereotipos de género, abarcando lo privado en el relato íntimo y lo público en su exhibición, además de pensar en la existencia de un rompimiento con la generación anterior de los fotógrafos documentalistas, la cual sufrió cambios

sustanciales, afortunados. Se pudo constatar que no hubo una separación absoluta con los fotodocumentalistas, por el contrario el desplazamiento se dirigió a la esfera de lo íntimo, pero utilizando la misma estrategia: la captura de la imagen partiendo de acciones cotidianas de los sujetos, (control de peso y *cuadernos de dieta*) de su ambiente y modo de vida (retratos de su abuela y de su familia en Viena, como la fotografía de “*el abrazo*”) es importante señalar que a diferencia de otras fotografías, Ana Casas está inmersa en la imagen, su ambiente exterior (el jardín, los cuartos, los pasillos, la casa) es reflejo y cómplice de lo que sucede en su interior y con ello da origen a lo que se puede llamar un documentalismo intimista, que la fotógrafa explora para dar sentido a su identidad. De igual forma se establecieron parámetros más abiertos en cuanto a la concepción de lo público y lo privado, de lo que es visible y de lo que no lo es en su trabajo, logrando con ello tener otra perspectiva del *corpus* total de la obra.

La artista dio una vuelta de tuerca en el trabajo de la fotografía Latinoamericana retratando con sus imágenes las problemáticas personales y femeninas, en un momento en el que los relatos individuales comenzaban a visibilizarse. Sus fotos contribuyeron al cambio en manera de mirar a la mujer en lo colectivo y lo social en el inicio del siglo XXI bajo una evidente propuesta de género sin ser por ello feminista (conceptos que ahora se diferencian y detallan claramente)¹⁴². En este sentido sí hay una clara diferencia con los fotógrafos de la generación anterior en la manera de abordar lo personal y lo íntimo, las imágenes se colocan en un intersticio entre lo producido ex profeso

¹⁴² Para más detalles sobre la construcción del concepto de género se sugiere consultar, Bourque. S.C., *et al*, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Marta Lama comp., México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.

y lo documental. Este nuevo acercamiento daría origen a una de las vertientes de la fotografía construida actual donde a partir de circunstancias muy cotidianas los ambientes se transforman para dar origen a escenas surrealistas. Ana Casas desde sus imágenes en *Álbum*, indaga sobre los límites de lo documental y lo construido, navegando entre acciones cotidianas retratadas bajo luces poco naturales, composiciones que se acercan a lo teatral sin sacrificar la naturalidad del famoso instante decisivo.

Hasta el momento, *Álbum* es uno de los pocos trabajos hispanoamericanos expuesto ya en varios países, que conjunta cuatro generaciones de imágenes y textos traspasados por una búsqueda de conciencia e identidad, contado desde la intimidad de una casa y de un cuerpo que han sido sus refugios. En su momento fue presentado y difundido en algunos espacios culturales (no tanto como la autora lo hubiera deseado), sin embargo hace unos meses el libro dejó de circular en el ámbito comercial. Por lo tanto, su estudio es más que oportuno ya que reactiva la mirada hacia la intimidad de las mujeres, su construcción y valoración en la historia del arte.

Estas fotografías navegan entre: el pasado y el presente, la “realidad” y su representación, la “verdad” y la mirada subjetiva, la materia y la imagen latente, no es posible referirse a una sin tener detrás a la otra y viceversa. La técnica fotográfica logra estos binomios que parecerían en su naturaleza contrarios, pero que en *Álbum* alcanzan una cohesión conceptual permitiéndonos conocer la historia de varias generaciones de mujeres, de vidas relacionadas con honestidad.

Ana Casas conoce la fotografía, la magia de la luz, la plata y la imagen la seducen hasta convertirse en soporte de su existencia. Las improntas que captura van conformando un todo corpóreo que puede ordenar y reordenar, eso le brinda a partir de la imagen una solidez del y con el mundo a partir de las imágenes. Es así como reconoce su cuerpo y lo transforma, encuentra puntos de coincidencia con el cuerpo de su abuela, establece nuevos lazos. Con las fotos de su abuela, las de la casa y sus raíces en Viena, logra establecer un vínculo, una identidad y una cohesión multicultural que más tarde retomaría como memoria.

La artista eligió el medio adecuado a su necesidad expresiva para develar su vida y la de su familia, la fotografía y sus binomios se enlazan perfectamente con sus deseos, obsesiones y realidades. La fotografía repara el mundo, recompone una historia incompleta brindándole un sustrato a los huecos de la memoria y a las fantasías de la ficción, más que un registro es una forma de relacionarse con el mundo.

A partir de la frase de Casas: “Creo que me reconstruí a través de mis fotos, de mi abuela (como si lo hubiera reordenado todo). Por primera vez en mi vida me sentía ligera...Pensaba que si mantenía el control no volvería a perderme”,¹⁴³ me di cuenta que la artista hace y reestructura sus vivencias a través de la foto, sus imágenes son para ella un referente directo que, le permiten mantener la atención y entenderse a sí y a las demás mujeres de su casa.

¹⁴³ Ana Casas, *op.cit.*, s.n.p.

La abuela de Casas de manera intuitiva lo sabía y lo vivió, pero es la nieta la que años después se encarga de organizar los recuerdos y construir las ficciones que buscan completar la realidad fragmentada de sus vidas, ya sea por rupturas afectivas o separaciones geográficas. Es entonces cuando la fotografía y sus binomios se convierten en una forma de relación, mediante ella se interioriza de tal manera que ya no es posible para la artista, entender o incluso vivir sin que la imagen esté presente, la mirada fotográfica es su forma de aprender y conocer el mundo. Las imágenes son entonces formas de presencia y son la manera de ser y de estar presente, son depósitos y formas de la existencia.

Tanto la fotógrafa como su abuela parten de un solo imaginario, un mismo vehículo visual incluso la misma cámara, temática, composición y factura, sin embargo persiguen fines distintos. Ana Casas busca su identidad, encontrarse. La postura de la abuela era muy diferente, "...ella no estaba nada más haciendo un registro de una realidad a la que pertenecía, sino que estaba fotografiando algo de lo que ella en realidad estaba muy ausente y distante..."¹⁴⁴ buscaba una forma de relación. Ambas aspiran a un encuentro con el mundo y con sus emociones, la imagen fotográfica se los da, les permite alcanzar ahora lo que no pudieron tener en el pasado: identidad y memoria.

El trabajo artístico de Ana Casas nos recuerda que el sujeto es portador de una realidad o una ficción por sí mismo, y sus imágenes también lo son, no por ser representaciones fieles del mundo, sino porque son construcciones de una mirada particular, porque a partir de ellas el individuo puede completarse y acercarse más a lo propio, con la imagen, que ha sido una de las funciones

¹⁴⁴ Karla A. Hernández, *Vid. Apéndice del presente texto*, pág. 66.

prioritarias de la fotografía: el verse y saberse a través de la mirada oblicua y de espejo que permite la cámara.

El proyecto que actualmente desarrolla Ana Casas sobre la maternidad que presenta a sus dos hijos varones, es una clara evolución de *Álbum*, y queda aún por investigar el enlace de estas dos etapas y cómo en ellas hay claros puntos de coincidencia, pero también se advierte un cambio personal y creativo por parte de la autora a otros rumbos que rebasan lo femenino para advertir la ausencia masculina en el seno de la familia y reivindicar su presencia a partir de sus hijos confrontando algunas de las miradas de la abuela, la madre, la hermana y, completando la suya propia.

El libro *Álbum* fue realizado con imágenes encontradas, retomadas, hechas desde la naturalidad, nunca preconcebidas para un libro, esta circunstancia junto con la honestidad y las ideas con las que la artista habla de su propio trabajo, permitieron que esta investigación también fuese eliminando ideas preconcebidas. Fue necesario replantear la estructura y a partir de ahí, trabajar con varias disciplinas como la sociología, psicología y estudios de género entre otras, que ayudaron a explicar y analizar lo complejo del contenido de la obra de Ana Casas. Este texto aporta una visión de género a la historia del arte y sin embargo no está definido desde el feminismo, sino desde la historia intimista que si bien es poco visible ahora, forma parte indiscutible en la constitución de lo humano: la mujer.

HEMEROGRAFÍA

Ferrer, Elizabeth, "Fotografía mexicana en los Estados Unidos. Una mirada cercana y distante", en *Revista Tierra Adentro*, no. 105, México. D.F., págs. 10 - 17.

Ganado Kim, Edgardo, "Álbumes", *Cultural, Milenio*, México, D.F., 6 de diciembre, 2001

González, Blanca, "Álbum", *Revista Proceso*, México, D.F., 2 de diciembre 2001.

Medina, Cuauhtémoc, "El ojo breve. Una línea ondulada", *Reforma*, México, D.F., 5 de diciembre 2001.

Molina, Juan Antonio. "Entre el objeto y el concepto. La buena fama de la fotografía construida", en *Revista Tierra Adentro*, no.102 febrero-marzo, México. D.F., 2000, págs. 58-63.

Monroy Nasr, Rebeca, "Gamas, facetas y recuadros del fotodocumentalismo en México", en *Revista Tierra Adentro*, Núm. 105 agosto-septiembre, México. D.F., 2000, págs. 19-24.

Rodríguez, José Antonio, "Clicks a la distancia. El álbum de Ana", *El Financiero*, México, D.F., 22 de noviembre de 2001.

Rabotnikof, Nora, "Público – Privado", en *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, México, Epiqueya, octubre, págs. 3-13.

ENTREVISTAS

Ana Casas Broda entrevista realizada por Karla A. Hernández Lara el día 12 de Julio de 2010, en la casa de la artista en la colonia Roma, Ciudad de México.

BIBLIOGRAFÍA

Aguado Vázquez, José Carlos, *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Facultad de Medicina, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 366 pp.

Azara, Pedro, *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 160 pp.

Baque, Dominique, *La fotografía plástica: un arte paradójico*, Tr., Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, 284 pp.

Barthes, Roland, *La Cámara Lucida*, Tr., Joaquim Sala-Sanahuja, España, Paidós, 1989, 207 pp.

Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, Tr., Antonio Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 251 pp.

_____, "Ectoplasma, la fotografía en la era digital", en *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, Jorge Ribalta ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 313-334.

Béjar, Helena, *El ámbito íntimo: Privacidad, individualismo y modernidad*, Madrid, Alianza, 1988, 261 pp.

Bourque, Susan, et. al., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Marta Lama comp., México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género - Miguel A. Porrúa, 1996, 367 pp.

Casas, Ana, *Álbum*, Murcia, Mestizo, 2000, s/p.

_____, texto inédito proporcionado a la autora el día 12 de Julio de 2010 en la casa de la artista, Colonia Roma, Ciudad de México, ahora disponible en <http://www.anacasasbroda.com/>

Cixous, Helene, et. al., *Fotos de raíces: memoria y escritura*, Tr., Silvana Rabinovich, México, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2001, 270 pp.

Clark, Marga, *Impresiones fotográficas: el universo actual de la representación*, Madrid, J. Ollero, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1991, 155 pp.

Crimp, Douglas, "La actividad fotográfica de la posmodernidad" en *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, Jorge Ribalta ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp.150-162.

Connor, Steven, *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Tr., Amaya Bozal, Madrid, Akal, 1996, pp. 10-81.

De la Peña, Ileri, et. al., *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, México, D. F. Siglo XXI, 2008, 220 pp.

Dubois, Philippe, *El Acto Fotográfico*, Tr., Víctor Goldstein, Barcelona, Paidós, 1995, 192 pp.

Durand, Regis, *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*; Salamanca, Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, 140 pp.

_____, "Autonomía y Heteronimia en el campo fotográfico contemporáneo", en *Alen dos limites: a fotografía contemporánea: ciclo de conferencias CGAC, Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

Edwards, Elizabeth y Janice Hart ed. *Photographs Objects Histories: on The Materiality of Images* London, Routledge, 2005, 222 pp.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Tr., Josep Elías, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, pp. 7-13.

Flusser, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001, 78 pp.

Fontcuberta, Joan, *El beso de judas: fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 192 pp.

Gilmore, Leigh, *Autobiographics: a feminist theory of women's self-representation*, New York, Cornell University, 2005, 255 pp.

González Flores, Laura, "Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar" en *Hacia otra historia del arte en México*, Issa Ma. Dueñas coord., Disolencias, vol. IV, México, Conaculta, pp.79 – 108.

Guasch, Ana María, "Los cuerpos del arte de la posmodernidad" en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Juan Vicente et. al, Aliaga, Murcia, Cendeac, 2004, pp. 59 -74.

Heidt, Erhard, "Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano", en *Certeza Vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Pérez David ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 46-64.

Híjar, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, documentación e información de artes plásticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, 206 pp.

Huyssen, Andreas, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Tr., Pablo Gianera, Buenos Aires, A. Hidalgo, 2002, pp. 306 – 380.

Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Tr., Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996, pp. 101-132.

Leo, Jana, "La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte", en *Certeza Vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Pérez David ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 206-215.

López Gil, Marta, *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*, Buenos Aires, Biblos, 1999, 246 pp.

Lyotard, Jean Francois, *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*, Tr., Mariano Antolin Rato, México, Rei, 1990, 119 pp.

_____, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Tr., Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1998, 204 pp.

Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 89-136.

Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México, D.F. Consejo Mexicano de Fotografía, SEP, INBA, 1978, 100 pp.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Tr., Jem Cabanes, Barcelona, Península, 1994, 469 pp.

Meskimmon, Marsha, *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*, New York, Columbia University Press, 1996, 236 pp.

_____, *Women making art: history, subjectivity, aesthetics*, London, Routledge, 2003, 225 pp.

Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y Plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, (Col. Alquimia núm. 2), 185 pp.

Morales, Alfonso., "La Venus se fue de juerga" en *Imaginario y fotografía en México, 1839 - 1970*, Casanova, Del Castillo Rosa, et. al, Barcelona, Lunweg, 2005, pp. 181-267.

Negri, Antonio, "Por una estética trascendental del cuerpo" en *Fábricas del sujeto, ontología de la subversión: antagonismo, subsunción real, poder constituyente, multitud, comunismo*, Madrid, Akal, 2006, p.p. 222 – 225.

Ortiz Reyes, Isis, *La he visto: estrategias subversivas de representación en la obra de Sophie Calle*, Tesis Maestría en Estudios de la Mujer , UAM, Unidad Xochimilco, División Ciencias Sociales y Humanidades, México, 2009, 126 pp.

Ribalta, Jorge ed., *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 370 pp.

Serret, Estela, *El género y lo simbólico: la constitución imaginaria de la identidad femenina* México, UAM, Azcapotzalco, 2001, 172 pp.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Tr., Carlos Gardini, México, Alfaguara, 2006, 286 pp.

Soulages, François, *Estética de la fotografía*, Tr., Víctor Goldstein, Buenos Aires, La Marca, 2005, 364 pp.

Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*, México, D.F. UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993, 307 pp.

Wall, Jeff, "Señales de diferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", en *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Picazo, Gloria, coord. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 213-249.

Yáñez Polo, Miguel Ángel, *Fotografía latinoamericana: Tendencias actuales, con una aproximación crítica a la fotografía latinoamericana actual*, Sevilla, Universidad Hispanoamericana Sta. Ma. de la Rabida, 1991, 208 pp.

Yates, Steve. ed., *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Tr., Antonio Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 311 pp.

Otras referencias

http://www.pedromeyer.com/biography/talleres_en.html Consultado el 30 de junio 2010.

<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=4300> – Consultado el Febrero de 2011.

Álbum. Ana Casas Broda, sitio de Internet con información electrónica de algunas imágenes y textos del libro. Disponible en:

<http://www.zonezero.com/EXPOSICIONES/fotografos/casas/indexsp.htm>
Consultado el 18 de febrero 2009.

http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/casas_ana.htm. Consultado el 29 de octubre 2009.

<http://www.anacasasbroda.com/> Consultado el 28 de noviembre 2010.

Índice de imágenes

1. Ana Casas, "Sin título", *Ana y Omama, Viena 1992, s/f.* pág. 15
2. Ana Casas, "Sin título", *Madre de la artista, en el jardín de la casa de Viena 1991, s/f.* pág. 18
3. Ana Casas, "Sin título", *Fragmento de los Cuadernos de dieta 1986, s/f.* pág. 22
4. Ana Casas, "Sin título", *Fragmento de los Cuadernos de dieta 1989, s/f.* pág. 23
5. Ana Casas, "Sin título", *Ana en el jardín de la casa de Viena 1989, s/f.* pág. 26
6. Ana Casas, "Sin título", *Ventana, casa de Viena 1995, s/f.* pág. 29
7. Hilda Broda, "Fotografía de las 4 generaciones", s/f. pág. 33
8. Ana Casas, "Fotografía de las 4 generaciones", circa. 1988. pág. 33
9. Hilda Broda, "Sin título", *Ana sentada en el jardín de la casa de Viena, s/f.* pág. 34
10. Ana Casas, "Sin título", *Sentada en el jardín de la casa de Viena 1989, s/f.* pág. 34
11. Ana Casas, "Sin título", *Ana Casas, en una banca, casa de Viena 1988, s/f.* pág. 35
12. Ana Casas, "Sin título", *Jardín de la casa de Viena 1989, s/f.* pág. 37
13. Ana Casas, "El abrazo", 1991. pág. 39
14. Ana Casas, "Sin título", *Ana Casas, su madre, su abuela y su hermana, casa de Viena 1989, s/f.* pág. 40
15. Ana Casas, *Sin título, "Ana y su infancia, 1991 "*, s/f. pág. 44

Apéndice

Entrevista Realizada a Ana Casas Broda por Karla A. Hernández Lara el día 12 de julio de 2010 en la casa de la artista, colonia Roma, Ciudad de México.

Karla Hernández (KH): Antes que otra cosa me gusta mucho tu trabajo *Álbum* y vengo a platicar sobre éste, sé que es un proyecto que tiene ya 10 años de editado, pero las fotografías tienen mucho más tiempo.

Ana Casas (AC): Hasta los 8 años estuve allá [España] a los 8 y medio llegue aquí [México], en realidad todo fue aquí.

AC: Pero no es muy interesante, comencé a estudiar pintura en la ENAP [Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México] al mismo tiempo empecé a estudiar foto en la Activa [escuela de fotografía] y luego en Casa de las Imágenes; estuve trabajando ahí y después buscaron a un asistente para Álvarez Bravo y me mandaron a mí, estuve como 6 meses, pero él ya estaba muy mayor y estaba abriendo un museo de foto en Televisa, entonces estuve trabajando ahí un tiempo con él, ayudando a revisar la colección. Después me fui a España, a Austria y a España, regresé y estudié algo de historia, pero en realidad ya ahí comencé a dedicarme a la foto.

KH: ¿Tú crees que en tu trabajo haya sido una influencia Álvarez Bravo?

AC: No, digo me gusta mucho, pero como influencia no.

KH: No como influencia ¿Alguien que consideres que te influyó?

AC: Me gustaba mucho Duane Michals, en esa época veía muchos autores, pero ninguno en especial eran más bien puestas en escena, me gusta mucho Graciela Iturbide y en aquel entonces estaba en un taller que se llamaba el *Taller de los Lunes*, con Pedro Meyer, pero estaban varios fotógrafos jóvenes y no era tanto el trabajo de Pedro Meyer, sino el del grupo... y así que digas influencias importantes...es que, bueno, más bien, eso era mi formación fotográfica.

KH: Claro y ¿alguno de tus compañeros de generación que te haya gustado o que consideres que tenga alguna relación fotográfica con tu trabajo?

AC: Son todos los mismos, la verdad la mayor parte de la gente que estuvo en esos lugares son los que han hecho trabajo pero en aquel entonces... había un amigo que él sí dejó de hacer foto, se fue a vivir a España y de los demás en aquel entonces, la verdad es que todavía no estaban haciendo nada de lo cual yo te pudiera decir que era mi influencia, no. No, sí tenía yo una veta muy particular que tenía más que ver con mi abuela [Hilda Broda]. Entonces comencé a intentar algo como de tipo documental o algo así, como que agarré ésta cosa con mi abuela y tomé un camino muy mío, pues como muy marcado por lo que yo necesitaba hacer.

KH: Entonces no hay mucha influencia de otras cosas, lo que pasa es que tu trabajo, con respecto al de los otros, se desmarca mucho.

AC: Porque estaba muy marcado desde la cámara, Viena, como que toda esa cosa yo creo que venía mucho más de descubrir que mi abuela sí era una influencia y no de otro lado.

KH: Sí, claro.

AC: Porque sí intenté hacer documental, intenté hacer otras cosas, creo que era necesario.

KH: Pero tu trabajo si se desmarca de los otros, para el tiempo en el que se realizaron.

AC: Bueno luego hizo cosas Tatiana Parceró, hizo una serie padre, estaba Eniac Martínez que era bueno, pero siempre ha sido documental, Pablo Cabalo pero siempre han sido como muy documentales todos.

KH: ¿Tú sentiste en algún momento que estabas muy ligada a lo documental? Lo que sucede es que tu trabajo es muy íntimo y de cierta forma estás documentando... a tu familia, a tu memoria...

AC: Lo que sucede es que cualquier fotografía es documentación ¿no?

KH: Pero en este sentido lo fotodocumental estaba muy cerca y no había...

AC: No, pero no me siento cerca de lo documental.

KH: No, en absoluto.

AC: No, ya no.

KH: Nada mas por el hecho de haber tomado la foto y que ésta es como una memoria, nada más...

AC: Sí, me interesa mucho la reflexión entre lo que es... entre la realidad y su documentación y su representación eso sí me interesa mucho , muchísimo, eso es realmente con lo que estoy trabajando todo el tiempo, pero así, fotografía documental como tal, realmente no.

KH: No, ¿Nunca fue tu intención?

AC: No, intenté en algún momento hacer algunas pequeñas series, pero era más un ejercicio, para ver si lo podía hacer.

KH: ¿Mediante tu abuela fue tu primer acercamiento a la foto?

AC: Si, pero de eso ya me di cuenta hasta después porque como me metí a estudiar foto, en realidad empecé a hacer fotos en la escuela y hasta que empecé a hacer las fotos con ella, me di cuenta de que las estaba haciendo por ella.

KH: Por ella, si.

AC: Si, fue un proceso más largo.

KH: ¿Qué edad tenias?

AC: Dieciocho.

KH: Dieciocho y según lo que recuerdo fue más o menos la misma época cuando comenzaste a retratarte desnuda, con tus cuadernos de dieta.

AC: Comencé antes con los cuadernos de dieta.

KH: Bueno no te diste cuenta de que había esa unión entre las fotos de tu abuela, la idea de registrarlo todo y también tus cuadernos de dieta, que esta idea estaba muy en tu inconsciente...

AC: Sí, lo que pasa es que los cuadernos de dieta sí tenían que ver con mi abuela, pero también con algo muy natural de...

KH: Sí, me imagino que los cuadernos de dieta los empezaste sin pensar en tu abuela ¿Sino más bien como un registro propio?

AC: Sí, la verdad es que nunca pensé que fuera a hacer algo con eso, seguramente quería ver las fotos nada más. Ahora lo voy a subir a la página, [de Internet] estoy armando mi página tengo un texto y estoy armando la parte de los cuadernos de dieta.

KH: ¿Te consideras una *voyerista* de tí misma, de tu cuerpo?

AC: No, en realidad no, curiosamente no, me parece algo como muy natural. Un *voyeur* sería alguien a quien le parece como muy emocionante o que siente algún tipo de emoción, como un espía de algo.

KH: O tal vez ¿Cómo un placer?

AC: No. Tanto así, no; como una necesidad más bien y como algo que me resulta más bien natural, siento que es una manera de poder explorar otras cosas.

KH: Claro.

AC: Pero no siento así como una emoción intensa al fotografiarme.

KH: ¿Por qué crees que te resulte natural el fotografiarte o fotografiar a tu familia?

AC: Siento que es una necesidad de entender ciertas cosas que no logro entender de otra manera, estructurar vivencias, explorar maneras de relacionarse, explorar la fotografía en sí misma, me permite trabajar una serie de cosas que me interesan o que necesito y que de otra manera no podría yo abordar.

KH: Claro. Hay una frase de Hélène Cixous que dice que todas las biografías como todas las autobiografías, como todos los relatos cuentan una historia en lugar de otra historia, entonces, qué historias querías contar en *Álbum*,

Finalmente es una historia grandísima de toda tu familia pero, ¿te gustó *Álbum*, tal y como quedó terminado?

AC: Hay cosas que quitaría, sí siento que se trataba más de algo esencialmente relacionado a mi abuela y a mi familia, y hay partes de la historia de mi vida que no son necesarias que las metí, porque tuve diálogo con otras personas que insistían en que le diera mas contenido a mi parte, y yo siento que no enriquecen la idea general de lo que se trataba, de lo que se trataba...

KH: De la historia de tu abuela y tuya...

AC: De eso y de una reconstrucción de una parte de mi infancia que no logré reconstruir a través de *Álbum* que apenas ahora estoy empezando a entender.

KH: Me comentaste que estuviste algún tiempo en España, ahí tuviste alguna influencia.

AC: Estuve trabajando en el Círculo de Bellas Artes de España, eso está en el curriculum, y sí vi muchos autores. En Austria también estuve trabajando con varios, bueno tomé varios talleres y conocí varios fotógrafos y no es que sea una influencia así muy radical, pero eran cosas importantes. Por ejemplo, en Austria trabajan mucho en relación a la tradición del Accionismo, entonces con quien trabajé fue con Cibulka que es uno de los fotógrafos que se formaron con los Accionistas y él era modelo y trabajaba en las acciones, pero su trabajo es como muy... utiliza muchas instantáneas mucho antes que se volviera una moda; en el mundo trabaja con instantáneas y una imágenes entonces tenía esta cosa como muy inmediata de reflexión con el entorno de una manera muy poco prejuiciosa, realmente con una manera muy directa de fotografiar sin pasar por ideas estéticas muy preconcebidas. Entonces era muy interesante porque era una reunión de detalles del entorno que después se articulaba en un discurso, pero ya a través de unir imágenes y ya después de series completas. Eso me gustó.

KH: Si, claro.

AC: Y luego en España, pues ya me gustaba Saudek, por ejemplo y ahorita me está dando un taller y hubo varios fotógrafos ahí que eran interesantes. Luego estaba Koldo Chamorro, aunque él tampoco es una influencia... Jan Saudeck sí me gusta mucho...mmm quien más,...luego te doy más datos porque no sé si fue en ese tiempo o después que fui conociendo más autores que me gustaban.

KH: Esta idea de la estética preconcebida, tu abuela tomó muchas fotografías, así como todos lo hacemos, tomamos de las reuniones familiares, de la niña en el jardín etcétera. ¿Cómo es que te apropias de estas fotos, de esas imágenes, por qué esas y no otras?

AC: Lo que pasa es que ella [Hilda Broda] iba mucho más allá de las fotos normales de familia, entonces sí realmente creo que llegó un punto en el que tenía una distancia con lo que la rodeaba y llegó a generar imágenes que iban mucho más allá del registro. Porque además, creo, por cómo era la constelación familiar, que ella no estaba nada más haciendo un registro de una realidad a la que pertenecía, sino que estaba fotografiando algo de lo que ella en realidad estaba muy ausente y distante y tenía como una relación muy problemática, por eso se tomaba autorretratos, como que se iba... como que dio un paso bastante más allá de...

KH: De la foto familiar...

AC: Tenía una inquietud de expresar algo a través de unas imágenes que tal vez ella [Hilda Broda] de plano, no articuló de otra forma.

KH: ¿Cuándo te diste cuenta de eso?

AC: Pues es que primero era la atracción de ésta, de este nudo de infancia que sigue vivo y dar seguimiento a un lazo a través de la foto, que yo creo que eso ha marcado la constancia de eso y... esa creo que sería una de las respuestas a la naturalidad, porque yo creo que a través de ella, [Hilda Broda] lo que fui descubriendo es que era una manera de relacionarse, tomar fotos era una manera de demostrar afecto y de tener atención hacia otra persona, entonces en ese sentido el tomar fotos no me parece que sea una intromisión en la vida de alguien, ni en la mía misma sino al contrario, como una mirada que a través

de la atención genera este vínculo y abre puertas a muchas cosas... la atención en sí misma, mirar y poner atención a lo que es un ser humano a través de la cámara, creo que yo lo vivo de esta manera.

KH: ¡Qué bien!, nunca pensé que fuera así.

AC: Sí primero empecé siguiendo eso, como construyendo un lazo de afecto con ella [Hilda Broda] que yo creo que fue... salvó mi infancia y después en realidad yo iba explorando primero eso, después mi conexión con ella, mi relación con la foto y ya hasta el final, dí como un salto a sus imágenes y a su archivo y entonces desde ahí realmente comencé a verlo desde otra perspectiva. Ya no estaba nada más en pos de las fotos de mi infancia o de mi lazo con ella, pero digamos que fue algo relativamente simultáneo, pero el proceso de edición vino mucho después, porque luego decidí comenzar a trabajar con sus fotos.

KH: Claro, me imagino que a partir de ahí ya te imaginaste cómo sería *Álbum*, el proyecto ya terminado.

AC: Si empecé, es que, bueno, al principio no tenía la intención de hacer un libro pero en este caso fue lo que salió.

KH: Y en este caso y por todo eso llamarlo *Álbum*.

AC: Bueno en realidad nunca he sido buena para los títulos.

KH: Pero me parece muy acertado.

AC: Bueno quería algo sencillo que correspondiera al contenido.

KH: ¿El trabajo para sacar este libro con las fotos de tu abuela fue algo natural entonces?

AC: No, me costó mucho trabajo, lo que pasa es que primero hice esa primera serie, luego, acabé esa primera serie y pasó un tiempo en medio y estuve tomando video y se vendió la casa [Viena] y a partir de la deconstrucción de toda la realidad allá, empecé a pensar en construir la historia, entonces a partir de que encontré los diarios, éstos de la gente que murió en los campos de concentración, entonces empecé a armar texto e imagen y ahí empecé a

pensar en la idea de armar un libro. Pero me costó mucho, estuve varios años armando el libro, estuve trabajando los textos, estuve trabajando la edición de las fotos, tomé nuevas fotos para el libro, realmente sí fue trabajo. Lo importante de ese libro es que no es un libro donde pongas un trabajo que ya esté terminado, sino que el libro en sí mismo fue el trabajo, y eso yo creo que sí hace una diferencia con otros libros, porque creo que la mayoría de los libros acaban siendo la documentación de un trabajo ya hecho y en este caso realmente el libro fue el trabajo.

KH: Claro, y además de que hay muchas fotos en *Álbum*, pero después sigues haciendo exposiciones y sigues haciendo cosas e integras fotos que no están ahí.

AC: Sí, porque en realidad sí.

KH: Sí se nota que fue mucho trabajo. En un porcentaje ¿qué tantas fotos incluiste en el libro, del universo de imágenes que tenías?

AC: ¡Uy!, no sé, pero de las fotos que yo hice si la edición es más porque pues tampoco puedes ampliarla muchísimo no, pero los cuadernos de dieta no están ahí, o sea hay muchas cosas que no están ahí.

KH: En el libro hay fotos de tu madre, de tu abuela en momentos que yo consideraría muy íntimos, por ejemplo en el baño. Generalmente esos momentos pertenecen solo a la familia. ¿Cómo es que te decides a publicar estas imágenes? Bueno, en primer lugar, a tomar las imágenes y, en segunda, a publicarlas como parte del libro. Me comentaste que el hecho que tú fotografíes algo, te permite mantener la atención en ello. No te molesta que así como tú mantienes una atención en las fotos, los demás tengan una atención de algo íntimo.

AC: No, quieres decir que en las fotos hay momentos en que...

KH: Me refiero a que en algunas de las fotos son momentos muy íntimos y que solo podrían permanecer dentro de la familia, y no para ser publicadas...

AC: Así acabaríamos con la mayoría del trabajo de los fotógrafos que me interesan; bajo ese principio nadie haría nada.

KH: Claro, me refiero a que: de alguna manera ¿no sientes invadida tu intimidad? finalmente te estás mostrando.

AC: No, no lo haría, yo realmente creo que el momento donde se muestran las cosas en su forma más auténtica es donde puedes realmente hablar de algo. De otra manera, estarías hablando siempre de algo muy general y además me parece que sería como partir de un juicio moral de lo que es visible y lo que no es visible y eso no me parece aceptable. La frontera de la intimidad es donde la ponga la otra persona y si esa otra persona se siente invadida. Pero yo, evidentemente, no me siento invadida, sino que así puedo hablar de algo que me interesa, hablar y en el momento que aboradas, mientras más íntimo o mientras más... bueno, mientras más auténtico es ese instante, más probable es que logre tocar o transmitir ciertos temas importantes, que salga de la generalidad.

KH: Bien, eso consideras como fotógrafa, pero ¿hubo algún problema con tu madre o con tu abuela, al tomar las fotos y decirles que las ibas a publicar, o algo así?

AC: Mi madre tenía problemas en general como con todo el tema, y con Viena y con todo, pero finalmente sabía que yo estaba haciendo las fotos, incluso posó para ellas; ella [Johanna Broda] no va a las exposiciones, eso no la hace muy feliz, pero sabe, ha visto el libro. Y mi abuela no, mi abuela [Hilda Broda] fue educada en los veintes y treintas y no tiene una serie de prejuicios que se dan después, como en la década de los cincuenta. Así, ella no participaba tanto de ellos y sus amigos eran como bastante abiertos andaban desnudos en el jardín, o sea no tenían esta cosa como tan...

KH: Si es que de este lado, me salta mucho el hecho de que se permitieran tomar las fotos desnudas de manera tan natural, siendo que en otros lugares y familias eso sería casi impensable.

AC: Sí, bueno, depende mucho del contexto ¿no? .Mi mamá no es que sea prejuiciosa pero tampoco... mi abuela tenía una relación más clara con la foto ... pero hay un montón de gente que lo hace en México quizás menos, pero si hay un montón de gente que lo hace en otros lados.

KH: Sí, a eso voy, en otros lados sí depende del contexto: tú abuela y tu madre fueron educadas de forma más liberal.

AC: Sí, pero curiosamente con el tema del cuerpo y la foto mi madre era bastante más cerrada que mi abuela, eso sí era muy interesante porque esa generación de los veintes en Austria era una generación padrísima, con imágenes muy abiertas y era la época más interesante de Austria no, como [inaudible] con la guerra.

KH: Sí, se vino abajo.

AC: Si pero era gente muy inteligente y todavía la gente que rodeaba a mi abuelo era gente de la posguerra, pero venía de esa manera de pensar, era gente de mentalidad muy abierta.

KH: Mencionaste que hay imágenes que quisieras sacar de *Álbum* y me imagino que no incluiste muchas, ¿esta no inclusión de las fotos fue solamente por una cuestión de edición o porque en algunas consideraste que eran demasiado tuyas y decidiste que no se vieran?

AC: No, no más bien no incluiría otras... ahora, más bien sacaría algunas y no, fue un proceso de edición, lo que quería era construir una narración y que en las imágenes se pudiera sentir. Siempre lo más importante es empezar a sacar.

KH: ¿Consideras tu trabajo como feminista?

AC: Pero involuntariamente, o sea no soy feminista. Ahora he estado leyendo con esto de la maternidad, la verdad es que hay bien poquita gente que trabaje la maternidad como tema, he estado leyendo feministas de Estados Unidos de los 70 y se me hace muy interesante, pero no me considero feminista.

KH: ¿No pensaste en una narración feminista cuando hiciste *Álbum*, en absoluto?

AC: No, en absoluto, ni tantito... y ahora tampoco, curiosamente porque ahora que estoy trabajando un tema que realmente es muy de la mujer y que podría ser muy feminista, no lo veo desde ese punto.

KH: ¿Alguna vez te han vinculado con tendencias feministas?.

AC: No, no, tampoco. No sé si es algo bueno o malo, pero no.

KH: Bueno, personalmente creo que está bien.

AC: No, no me percibo así y además creo que tengo un hueco, debería leer una serie de cosas pero no me atraen mucho, no me siento... quizás porque mi mamá es una mujer completamente independiente y sola y tal, mas bien no me interesa en lo más mínimo unirme a eso ¿sí me entiendes?

KH: Claro.

AC: No es que quiera volverme tradicional, pero hasta considero que es bueno, retomar un poquito ciertas cosas de la vida prefeminista, por así decirlo, porque no sé, mi madre siempre vivió sola, entonces como que siento que no es algo que yo necesite para defender una postura ... ni en la vida, ¿sí me entiendes no?, me resulta necesario como para enfrentar al mundo, articularlo desde ahí ¿sabes?... Más bien, al revés: volver a ciertas cosas que siento que no aprendí, que son las otras, como las más tradicionales.

KH: Claro, finalmente a tu mamá le tocó esta generación de una búsqueda de autonomía, cosas que tu ya tienes como asimiladas, y que no te causan conflicto, no te hacen tanto ruido.

AC: Y no, al contrario, quisiera deshacerme de ellas porque quisiera poder ser capaz de construir bien una familia y cosas que para ella [Johanna Broda] no tienen ninguna importancia, por lo que sea no, por motivos personales o por otros elementos. Pero ahora me interesaría, he estado..., sobre todo a través de una curadora inglesa que me está ayudando, estoy leyendo textos que me interesan mucho. Sí, he encontrado cosas muy interesantes.

KH: Hay cosas interesantes sobre todo por el hecho de *Álbum*, muestra historias de cuatro generaciones y que todas sean mujeres, que muestran su intimidad y con esta naturalidad donde también hay una cierta tensión. Bueno, eso es un punto que están manejando las mujeres como tema.

AC: Nunca me han invitado las curadoras que son como feministas, pensaba el otro día... en el Chopo, no sé si viste la exposición.

KH: No, no la he visto.

AC: La exposición que curó Karen Cordero y José Antonio Rodríguez, había cosas que trataban el mismo tema que mis cuadernos de dieta, pero desde una construcción digital. En ese sentido es la respuesta a lo documental, sí me interesa. Para mí sí es importante que lo que está en las fotos es real. En ese sentido, sí tengo una relación con lo documental o sea que creo que el valor de lo que puede transmitir una imagen viene de que toque aspectos como muy profundos de la realidad, en ese sentido sí hay una relación con lo documental. Me parece que el valor de la imagen sí tiene que ver con su relación con la realidad y no con una construcción imaginaria. Incluso la construcción ficticia tiene que ver con la realidad. Por ejemplo, lo que estoy haciendo ahorita es un equilibrio entre acciones, entonces finalmente depende de lo que hacen los niños en ciertas situaciones, finalmente depende de la realidad, aunque sean más construidas.

KH: Si es una construcción más elaborada...

AC: Sí, son situaciones construidas donde sucede una acción...

KH: Pero aún así, no es una acción construida, son acciones normales, cotidianas.

AC: Por ejemplo, esa serie, finalmente donde se da la imagen, es en ese punto de unión entre la construcción y lo real, entonces en ese sentido es lo real, si ellos [refiriéndose a sus hijos] no estuvieran haciendo lo que se les da la gana y eso no mostrara algo importante de nuestra relación no existiría la imagen. Me explico: no es una documentación de la vida cotidiana, por eso está como en un punto algo diferente, por ejemplo cuando está enojado sí es una documentación de un estado de ánimo, pero puesto en contexto se puntualiza muchísimo más de lo que se trata ¿no? ... se trata del trabajo con esas emociones.

KH: Después de 10 años de publicado consideras que el trabajo de *Álbum* marcó un cambio en el trabajo autorreferencial.

AC: Sería muy ambicioso decir eso.

KH: Bueno, tal vez no en el mundo, pero ¿de manera local?

AC: Sí yo creo que sí, porque sí me busca gente y... pues sí, creo que no conozco muchos trabajos así, no hay muchos que unan los diferentes hilos, lo que pasó es que me quedé con las ganas de que se distribuyera mejor, siempre hubo un poquito, como una tristeza, de que no se difundiera como a mí me hubiera gustado. Pero sí creo que en México, de alguna manera, sí es una referencia para algunas gentes.

KH: Sí, bueno, yo lo veo así porque sé que has tenido varias exposiciones a partir de tu trabajo con las fotografías de *Álbum*.

AC: No, no creas que tanto, expuse primero la serie de Viena antes de que fuera *Álbum* aquí en el Chopo. Después hice otras cosas, expuse *Álbum* y luego los cuadernos de dieta, o sea que he expuesto pedacitos de eso. Si he sacado fotos de eso fuera de contexto, pero no es tanto, bueno en colectivas no, porque en colectivas no puedes exponer todo. A lo que voy es a que no he construido discursos alternativos, quizás lo que está ahorita en el Chopo sí porque son los cuadernos de dieta solos y no los había enseñado más que en contexto y me había negado a exponerlos porque me los pidieron en su momento y yo me había negado a enseñarlos... Como el chiste de los cuadernos de dieta es que es la obsesión de la persona que se retrata sin ninguna finalidad era esta etapa donde los curadores se empezaban a volver como más importantes, entonces ponían a africanos que se hacían estudios y pensé que no era necesario que se exponga en ese contexto como el descubrimiento de un curador, porque no, o sea si va a ser un descubrimiento va a ser un descubrimiento mío y ahora bueno como ya pasó tanto tiempo, me lo pidió José Antonio Rodríguez, y era la reapertura del Chopo dije bueno va, órale. Por eso no los había enseñado, pero me gustan mucho aunque no sabía bien qué hacer con ellos y finalmente no he hecho nada, nada más los voy a subir a la *página web* con un texto.

KH: Bueno, pero eso ya es hacer algo.

AC: Sí, pero eso lo estoy haciendo yo y nadie más, eso es lo que yo quiero.

KH: Eso también es mucho de tu labor como productora y editora del libro de tus propias imágenes, pero también has estado haciendo trabajo de curaduría, selección, bueno entonces esto también le da otra perspectiva y permite que tú seas mas crítica de la movilidad de tu obra.

AC: Así es, bueno, hasta ahora no era el trabajo nada más de tomas, sino de edición y otras cosas.

KH: ¿Te consideras una influencia para fotógrafos de tu misma generación o fotógrafos más jóvenes?

AC: Es que es muy difícil decir eso, bueno hubo un momento en el que mucha gente lo conocía [*Álbum*] pero, por ejemplo, ahorita que estoy dando clases en el Seminario, casi todos quieren hacer fotos como Gerardo Montiel, o sea hasta el año pasado había muchos chavos que decían que conocían mi trabajo y ahora ya no...

KH: ¿Dónde estás dando clases?

AC: En el Centro de la Imagen, este año y el pasado no los he coordinado, pero soy tutora y este año no estoy coordinando pero sí estoy como tutora y ahora está como de moda la construcción de imágenes, y a nadie le interesan como los temas muy reales no, son como tiempos no, todavía el año pasado había varios que si tenían una idea de algo. Este año sí, como que todos quieren tomar fotos como Daniela Edburg, este año nadie ha dicho nada.

KH: Bueno, tus imágenes se me hacen muy interesantes porque son muy accesibles.

AC: Sí, eso siempre he querido, no sé si ahora me voy a volver más complicada, pero siempre he querido porque no sé, siento que en la medida en la que apelas a algo que nos pasa a todos, en la medida en que hablas de experiencias que compartimos con otras personas, puedes tocar la historia personal de cada quien, entonces se arma otro... Lo que pasa es que para mí, la foto es una manera de explorar mi vida, y la vida y la existencia real y los vínculos y la manera en cómo poder sobrevivir.

KH: Si, claro.

AC: Finalmente, sí tiene que ver con siempre tratar de ir entendiendo qué significa tomar una foto, qué se ve en una foto, cómo puedes hablar de un tema y cómo puedes lograr que se vea en la imagen; se vuelve un camino en muchas direcciones porque con eso estoy todo el tiempo yendo y viniendo. Si tengo una imagen que es como muy importante y lo quiero ver, luego la imagen misma me lleva a otra reflexión, entonces es un trabajo en muchas direcciones.

KH: Siempre a partir de la foto...

AC: Sí.

KH: ¿Estás trabajando análogo o digital?

AC: No, ya todo es digital. No me gusta mucho la técnica y para esto lo que realmente necesito es que sea digital, me gusta mucho la computadora, me gusta mucho el *Photoshop* y como trabajo con los niños si yo trabajara en análogo tendría que disparar una cantidad infinita de negativos, tendría que esperar a revelarlos y verlos. De esta manera veo la foto y sé que es lo que tengo que cambiar... me gustan muchísimo las cámaras digitales, no tengo ningún problema con ellas, además, estoy trabajando con cosas inmediatas, si me pusieran el problema de ir y dejar, revelar etcétera, no es consecuente con lo que estoy haciendo, con otras cosas sí. Creo que la elección de cómo trabajas tiene que ver con lo que trabajas y lo análogo y lo digital incide igual o sea es una herramienta, es como decir pinta con pincel o pinta con espátula.

KH: ¿Te considerarías como influencia?... yo considero que si...

AC: Bueno me ha tocado mucha gente que trabaja con la familia, pero lo padre de esto es que como ninguna familia es igual y particularmente no hay ninguna abuela como la mía, está padre porque siempre tiene que ver con que pueda generar una reflexión sobre ciertos temas, me parece una influencia bonita y habrá gente que le interese... me gustaría pensar que puede ser una influencia en la manera de reflexionar sobre ciertos temas, porque la manera de tomarlo, como que no hay gente que haya hecho trabajos muy parecidos a *Álbum*.

KH: No, no recuerdo a nadie.

AC: Bueno, hay mucha gente que ha fotografiado a su abuela, ahora con los niños es más complicado, porque no hay gente que haya hecho este tipo de trabajos, apenas se va a publicar algo en Hungría de esto, poquito.

KH: Finalmente ¿qué crees que aportó *Álbum* a la foto?

AC: Es muy difícil decir eso , yo quisiera que hubiera aportado eso, como una manera de reflexionar sobre el universo personal, sobre una forma de trabajar la puesta en página, sobre una manera de construir una historia, porque finalmente mi intención es que, de manera muy sencilla, es una reflexión muy complicada sobre la foto porque yo creo que la fotografía es un medio que sí ha cambiado la manera de entendernos, la manera de concebirnos, la manera de recordarnos, de construir la identidad y lo que quería, era ya no aproximarme desde un punto de vista teórico, sino desde un punto de vista muy esencial, para generar esa reflexión. Lo que pasa es que luego, cuando no lo escribes de manera muy rimbombante no necesariamente llegan a esa reflexión, solo a la gente que le interesa más, si es la que le interesa, que si realmente pudieras volver la vista y entender cómo la fotografía se relaciona con la experiencia, se relaciona con la identidad, con la memoria y cómo nuestro universo en los últimos 150 años que tiene de vida, la foto, seguramente ha cambiado profundamente. Sobre eso, poder reflexionar cómo la foto se relaciona con los instantes y que se ven esas relaciones, cómo tiene una vinculación con tantos temas porque tiene que ver con acciones, es como una especie de reflexión sobre el *performance*, de otra manera. Entonces, si se lograra como esa reflexión, para mí sería como interesante, lo que pasa es que es muy relativo porque lo que queda es tu trabajo con la abuela, o que sea un trabajo autorreferencial.

KH: Gracias.

Esta obra se concluyó en septiembre de 2011.

México D.F.

Imágenes Ana Casas Broda.

Imagen de portada. Karla A. Hernández Lara.