



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Acontecimientos fotográficos en la ciudad

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Abdel Cuauhtli Pérez Gutiérrez

Director de tesina:

Licenciado Francisco Quesada García

México, D.F., 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradezco profundamente:

A mi madre y a mi padre,
por su apoyo, confianza y
amor.

A la Universidad Nacional
Autónoma de México, a la
gente que la ha impulsado y
defendido para mantener su
carácter autónomo, laico y
gratuito.

Al director de este trabajo
Francisco Quesada, por su
valiosa ayuda y paciencia y sus
preguntas siempre certeras.

A mis sinodales y maestros
que me han brindado dudas y
enseñanzas.

A mi hermana y a las personas
cercanas que me han
acompañado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. DE LA FOTOGRAFÍA.....	8
1.1 BREVE RECUENTO DE LA FOTOGRAFÍA.....	9
1.2 LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA.....	14
1.2.1 <i>Intencionalidad</i>	20
1.3 IMAGEN PUBLICITARIA.....	22
1.4 ACONTECIMIENTO FOTOGRÁFICO.....	25
1.4.1 <i>Temporalidad</i>	27
1.4.2 <i>Movimiento</i>	31
1.5 EL FORMATO; SUS CONDICIONES PREDETERMINADAS.....	33
1.5.1 <i>Bidimensionalidad y Soporte</i>	35
2. DEL ESPACIO.....	37
2.1 ESPACIO URBANO.....	38
2.2 LA INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO; UNA MANERA DE INTERACTUAR.....	40
3. DE LA OBRA.....	41
3.1 REFERENCIALIDAD DEL LUGAR EN LA IMAGEN.....	42
3.2 LOS OBJETOS COMO SOPORTES.....	44
3.3 SENTIDO DE ACONTECIMIENTO FOTOGRÁFICO.....	44
3.4 APUNTES Y OBSERVACIONES.....	46
3.4.1 <i>De la primera intervención. San Ángel</i>	47
3.4.2 <i>De la segunda intervención. Miguel Ángel de Quevedo</i>	49
3.4.3 <i>De la tercera intervención. Barranca del Muerto</i>	52
CONCLUSIONES.....	56
BIBLIOGRAFÍA.....	60

Introducción.

Ciudades de sucesos inacabables. Uno y otros caracterizados por fenómenos similares o, ellos en sí, fenómenos indiscutiblemente amorfos. Ciudades impregnadas de humo, ruido, violencia, histeria, incoherencias...

Calles saturadas de imágenes que llaman la atención y que atraen al ojo; imágenes en la mayoría de los casos que se muestran masticadas para la rápida digestión del individuo. Imágenes que obedecen a una ideología global y a un fin que no va más allá de lo que en ellas se indica. Imágenes que no provocan pensamiento, crítica, ni reflexión.

Seres individuales que recorren estas calles, andando de un lado a otro como hormigas que corren de la comida a su hormiguero, sin parar, seres asediados por el tiempo que no deja de transcurrir; un tiempo que no para, y apura la hora de llegar o de partir, que apresura el andar de los individuos, sin que éstos puedan, en muchas ocasiones, percibir el espacio por el que ellos mismos y la gente transitan, rodeándose entre sí en su inseparable afán de “ciudadanizarse”.

La velocidad domina la ciudad; por sobre todo, moverse de un sitio a otro acortando tiempo y distancia son los principales temas en los que las decisiones de los individuos involucran un interés esencial. El traslado de un lugar a otro es parte de la vida del ser humano incluso en un sedentarismo dominante sobre la corporeidad. Sin embargo, en este traslado se desatiende la percepción desde el cuerpo; los espacios no son percibidos ni por su olor; la vista está limitada a mirar lo que está dentro del camino, en mayor medida lo que queda de frente y si acaso se mira lo que está dispuesto a los lados es porque generalmente tiene una escala espectacular. Así, el común de los individuos deja de observar, de sentir, de sensibilizarse en los espacios colectivos en los que transita.

Y es entre este interminable movimiento de seres y máquinas, de sucesos y devenires, donde ubico mi intención de provocar pequeñas variaciones espacio-temporales y captar en ese momento algunos acontecimientos fotográficos que en la ciudad existen.

Cuando un ser en específico se detiene sobre la ruta que lleva, se brinda la posibilidad de observar detalles o interacciones que ocurren en ese camino. La velocidad que impera en la ciudad es causante de que los individuos pierdan la atención sobre el espacio, los individuos están presionados por las obligaciones cotidianas encadenándose en su tiempo. La ciudad y su historia no pueden pensarse sin el tiempo, el tiempo no puede pensarse de la misma manera en la ciudad y en lo rural, y tampoco puede pensarse el tiempo sin el comportamiento de las personas.

Comprender el tiempo de la ciudad como precipitación que erosiona la relación entre ser y naturaleza, o mejor dicho entre las personas y su entorno; ya que en la ciudad la idea de naturaleza queda relegada al desarrollo de los centros comerciales y de los escasos parques. Sirve para darnos cuenta que dicha erosión afecta de manera significativa el entorno y la calidad de vida del ser humano; al no tener conciencia de la importancia que representa el entorno sobre el ser humano, este lo descuida tirando basura, matando árboles y contaminando de manera insensible. Comprenderlo así es también percatarse de que esta manera tan acelerada de vivir no corresponde a una mejor condición para la interacción entre seres, ya que degeneran en conductas que lejos de acercar a lo social y humano, presentan formas de actuar individualistas, groseras e históricas. Entonces ¿Cómo disminuir esa velocidad que se vuelve implícita en el desenvolvimiento de vida del ser humano en la ciudad? ¿Cómo hacer que la gente observe por un instante el espacio en el que está y hacerle notar que lo que hace en ese espacio de alguna manera lo convierte o transforma?

Es importante pensar de qué manera pueden cohesionarse los humanos, cómo puede generarse un respeto mutuo entre ellos y la naturaleza, y los espacios que los rodean. Disminuir la velocidad de acción en el tiempo de la ciudad devuelve a los individuos la posibilidad de reavivar su interacción entre ellos y su entorno, frente a la presente situación social del siglo XXI, en la que la gobernabilidad del Estado Global

modela las identidades de los seres humanos hacia un fin meramente individualista y competitivo, con el afán de impedir todo tipo de cohesión social y de pensamiento humanitario, crítico y solidario.

Frente a esta inercia del mundo que irrefrenable sucede, dispongo de la fotografía como una manera de mostrar la vida en imagen y de mostrar los espacios sobre los que transitan los peatones. Entiendo en parte la fotografía como una manera de detener el tiempo, de aprehender situaciones y momentos y de congelar en imagen pedazos de historia del mundo.

En el acontecimiento fotográfico una parte de la historia se resalta y es el que permite que el tiempo quede enmarcado en un espacio ficticio y que al ser reproducido se vuelve real, es el momento en el que se genera este detenimiento, es un contrapunto a la velocidad ensimismada en la que fluctúan los que en la ciudad se movilizan. El acontecimiento fotográfico es en la fotografía, la chispa que da cabida a la disminución drástica del transcurrir del tiempo.

En la obra que aborda este trabajo pretendí causar un sentido de *acontecimiento fotográfico* dentro de los espacios en los que realicé las instalaciones. Provocar en los peatones una variación dentro de su transcurrir fue generar este sentido de acontecimiento fotográfico, a partir de la utilización de la fotografía y de su inserción en el espacio urbano, como un pretexto para el reconocimiento del individuo y su entorno inmediato.

Mi intención en la obra llevada a cabo, fue generar desviaciones en las personas, ya fuera en su atención o inclusive en la ruta de su andar utilizando para ello las fotografías empleadas en las instalaciones.

Parte importante de la obra es la que se centra en el desarrollo de la misma, es decir, la parte de la especulación en donde varían las condiciones que generan ciertas posibilidades.

El trabajar en el espacio urbano (en la calle) implica una variante de posibilidades durante el proceso, muy distintos a los que se podrían dar en un taller o una galería. Llegar a un lugar al que no se pertenece, relacionarse con las personas, identificar factores que sirven para la integración de la obra, hacer cambios dentro de los esquemas presupuestos para las instalaciones, son algunas de las cosas en las que se centra la importancia del contenido.

Este trabajo escrito pretende hacer una reflexión sobre los factores que intervienen en la integración de la obra. El texto se divide en tres apartados generales: en el primer capítulo, que se refiere a la fotografía, se introduce brevemente la relación del tiempo con las personas y la cámara; en el segundo capítulo se aborda el tema del espacio, específicamente las características del espacio urbano y su relación con el tiempo; el tercer capítulo está destinado a la descripción y análisis de la obra, que consta de tres intervenciones en el espacio urbano que se realizaron con fotografías de los mismos lugares donde fueron montadas.

1. De la fotografía.

“La fotografía es ese beso etéreo al tiempo que graba la luz en algún soporte.”

Abdel Cuauhtli

Dado que en la obra que realicé hice uso de la fotografía y de conceptos relacionados con este medio, como base para la estructura significativa de dicha obra, me parece pertinente esbozar el significado de este medio dentro del contexto de su historia. De tal manera que comenzaré a hablar sobre la fotografía e intentaré dejar establecido cómo considero yo dicho concepto, que si bien es conocido podría causar alguna diferencia de interpretación.

Me referiré a la fotografía como el proceso que utiliza un medio para registrar la imagen en una superficie fotosensible (sensible a la luz), en sensores, o en memorias digitales, tomando como base la cámara oscura; en la que se proyecta una imagen externa a través de un estenopo (orificio), la cual se proyecta en el interior de la cámara en un tamaño reducido pero nítido. También es importante mencionar que el registro de la imagen puede resultar, aunque no necesariamente, en la materialización sobre papel, ya sea en proceso de revelado tradicional (con sustancias de laboratorio) o bien en impresión digital.

El proceso fotográfico está determinado también por otros factores tales como son: quien toma la fotografía (fotógrafo), el instante en el que se captura la imagen (instante fotográfico), el revelado o ampliación de la imagen registrada por la cámara, y por último, la posibilidad del montaje de la imagen fotográfica o momento de exposición.

La obra sobre la cual se centra el presente trabajo, retoma la importancia (y aquí es necesario hacer un paréntesis para afirmar que la obra no se centra únicamente en la fotografía), que cobran los distintos momentos del proceso de producción de la obra, desde el primer contacto con el espacio hasta el momento de montaje y registro.

La cámara es el instrumento que sirve para hacer de la fotografía un medio para la realización de esta obra.

Al utilizar una cámara fotográfica, se pueden captar objetos, formas, sucesos, momentos, que quedan al albedrío de quien captura la imagen, dando así un sinnúmero de registros posibles y que se pueden leer con innumerables denotaciones e incluso catalogaciones. Así, vemos que existen definiciones como fotografía comercial, aérea, documental, plástica, entre otras, y que son, como dije antes, generadas por la libertad creadora del fotógrafo al intencionar la toma fotográfica realizada.

En la obra llevada a cabo, el instante fotográfico juega un papel importante así como las posibilidades del montaje que se generaron por el hecho de colocarlas fuera de un recinto cerrado.

1.1 Breve recuento de la fotografía.

La fotografía se construye en sus inicios principalmente como una muestra del mundo asociada a los modelos pictóricos; inclusive, los motivos que hasta entonces habían servido a la pintura, fueron los mismos mediante los cuales la fotografía comenzó a detener el tiempo. De esta manera los paisajes rurales, los paisajes urbanos, los retratos, las naturalezas muertas, comenzaron a formar parte de las primeras fotografías.

Ya desde entonces el tiempo comenzó a ser un factor importante para la realidad fotográfica. Calcular los minutos en que debía estar abierto el obturador fue trabajo del fotógrafo para poder atrapar el cuento que se encontraba frente a sí. Y los que en ese lapso se encontraban delante de una cámara tenían que poner su empeño en quedarse estáticos para que la imagen pudiera recogerse con nitidez.

La calidad mimética de la fotografía y la facilidad para obtener una imagen a precio más asequible, y las características de inmediatez en comparación con los otros métodos de representación, hicieron que el retrato fotográfico permanezca hasta

nuestros días y que no se tratara simplemente de una moda pasajera, además de que influyó notablemente en la transformación del medio artístico al enclavarse como discurso propio de significación brindando posibilidades de hibridación con las demás artes.

En ese momento al posar ante la cámara fotográfica ocurría una situación poco común: quedaba registro de ese tiempo en el que las personas se inmovilizaban en un afán de verse retratadas. El retrato del tiempo se definía por las vestimentas, las situaciones, las características que aparecían a cuadro.

La importancia del tiempo en la creación de las imágenes comenzó a ser fundamental desde el inicio de la fotografía. De esta manera la “realidad” era atrapada en un período de tiempo. Numerosos estudios e investigaciones se enfocaron en poder acortar el lapso de exposición de la superficie a la luz en una toma, es así que de necesitar 8 horas para las primeras exposiciones realizadas en la segunda década del siglo XIX, en un corto periodo de la historia de la fotografía (menos de 20 años después) se requirieron tan solo 7 u 8 minutos. Sin embargo, la vida de una persona aún era interrumpida para tomar una fotografía, era necesario detener aunque fuera unos momentos la movilidad de las acciones que se realizaban para que la imagen así afectada pudiera permanecer. En ese momento el fotógrafo detenía la acción de las personas. No había entonces mayor problema que el posar durante ese momento para ser fotografiado. La fotografía fue aceptada por el común de las personas, sin embargo y con sus debidas excepciones, algunos pintores o artistas desdeñaron el uso de la cámara fotográfica como medio para representar la realidad y sobre todo como una manera de hacer arte.

El tiempo detenido en las fotografías hizo su aparición en los paisajes que eran tomados por los viajeros con posibilidades de adquirir un equipo de fotografía y que sabían del procedimiento.

No era cosa sencilla tomar una fotografía en sus inicios, esto debido al alto costo del equipo, así como a la dificultad del traslado del mismo, ya que el tamaño de las cámaras era muy grande, además de que la transportación de las placas sobre las cuales

se registraba la imagen tenía que ser muy cuidadosa y se tenía que llevar los materiales necesarios para revelarlas después de haber sido tomadas.

A diferencia de entonces, ahora en el siglo XXI una cámara puede estar en el bolsillo de la mayoría de las personas y ser utilizada de manera inmediata. Por lo cual uno pensaría que el hacer uso de las cámaras fotográficas no traería consigo ninguna dificultad, sin embargo, la utilización de la cámara fotográfica en los espacios públicos trae consigo una serie de incomodidades ya sea por la reglamentación de los espacios (como en los centros comerciales y teatros) o por el temor de las personas a la finalidad de las fotografías.

De modo que la imagen comienza a documentar sucesos históricos, acciones sociales, acontecimientos cotidianos.

Los resultados de las investigaciones lograron en poco tiempo que los periodos de exposición fueran más cortos, lo que facilitó a los fotógrafos realizar tomas en situaciones más difíciles o en las que las acciones sucedían aún más rápido que el desarrollo normal de la vida, tal es el caso de las tomas de guerra, o la fotografía aérea cuyos principales protagonistas fueron Mathew Brady y Gaspard Félix Tournachon “Nadar”, respectivamente. A partir de ese momento en la segunda mitad del siglo XIX, fue posible contar con imágenes que documentaran los terrenos de batallas en los que en la mayoría de los escenarios los movimientos eran acelerados, el sonido estruendoso y la violencia incontenible. Y aún así, la fotografía detalló esos momentos al congelar el tiempo, primero sobre placas de metal y posteriormente sobre papel fotosensible.



Guerra civil norteamericana.
Mathew Brady s/f

Estas características de espacios con movimientos acelerados, ruidos constantes, y violencia, pueden, actualmente, llegar a darse en la ciudad de una manera normal, tan normal que inclusive pasan desapercibidas.

Aunque las investigaciones sobre la fotografía se interesaron en acortar el periodo de exposición y revelado para que las imágenes fueran nítidas y para que una exposición prolongada durante la toma no afectara el sentido de realidad, pudiera parecer contradictorio el hecho de que las fotografías de la obra en la que se centra este trabajo, en varios casos buscan dejar registro del movimiento en el que se encuentran las personas, para lo cual se requieren tiempos de exposición que permitan este detalle, es decir, tiempos de exposición controlados que registren el movimiento de las personas en su recorrido, y que provoquen esas fotografías, además, en su montaje sobre el espacio público, de manera intencional una repercusión en la realidad de las personas de manera que se incite una variación sobre su andar.

La calidad mimética de la fotografía ante lo real, provocó que esta técnica fuera tomada como medio principal para permitir su registro. De esta manera, la fotografía en un inicio fue utilizada como un simple medio de registro, según lo expresa Baudelaire:

“Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde... Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud matérica absoluta”¹

Encasillar la fotografía en esta manera de utilizar el medio, sería desaprovechar las posibilidades conceptuales que pueden significar hacer uso de la cámara y de la imagen fotográfica. Entre todas estas posibilidades y la larga carrera de la fotografía, han surgido innumerables debates teóricos, entre los cuales figuraron aquellos de si la fotografía puede ser considerada arte o no, si sería la fotografía sucesora de la pintura y,

¹ Charles Baudelaire en, Philippe Dubois, *El Acto Fotográfico*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, p. 24

por ende, la muerte de esta última, o, la importancia del medio fotográfico para registrar obras de tipo efímero, y coadyuvar a la preservación de las mismas, como es el caso de algunos eventos (happening), arte en vivo (performance), algunas obras de arte de la tierra (land art) entre muchas otras.

Pero ahora, en este trabajo, el tema central no es si la fotografía es o no arte, si funciona como sirvienta de la memoria de las personas, o si está en riesgo por la aparición del cine hace más de cien años, o si quedará relegada por el uso cotidiano del video; la importancia es, y en este sentido concuerdo con Denis Roche cuando menciona que: "... La pregunta sin duda ya no es <<¿qué nos plantea una foto?>> ni <<¿qué es lo que puede hacer un filósofo con una foto?>>... sino más bien <<¿con qué puede tener algo que ver una fotografía, una vez sacada?>>"².

La importancia entonces recae en saber cómo vincular la fotografía con el discurso al que se quiera uno referir posteriormente; para ello, uno tiene que intencionar previamente la construcción de la imagen, la toma que será parte del discurso. A mi modo de ver, la importancia de la fotografía recae en la intención que se tenga al tomarla y en su valor de uso que se proyecta a futuro de la imagen resultante. Al hacer esta afirmación no quiero decir que otros planteamientos teóricos o cuestionamientos en el tema de este medio no tengan cabida, simplemente lo que a mí me interesa ahora son estas dos cuestiones fundamentales.

En este sentido, las fotografías que realicé estuvieron enfocadas en subrayar características propias de los lugares, y fueron utilizadas como un medio para detonar ese *sentido* de acontecimiento fotográfico. Al momento de realizar las tomas surgieron posibilidades diversas (usar la imagen como reflejo, señalar objetos o mostrar actividades de los espacios) sobre lo que podrían contener las fotografías encaminadas sobre el mismo motivo. Desde los elementos gráficos que aparecen en los lugares (cables, postes, pasos peatonales) hasta construcciones con sentidos simbólicos (esculturas, monumentos, edificios).

Fue importante hacer este estudio del espacio a partir de la fotografía puesto que, por una parte, me sirvió como análisis de los espacios y, por otra, fue una manera de

² Ibid., p. 53

hacerme presente como fotógrafo ante las personas de estos lugares. Entre esta amplia diversidad de fotografías, elegí las que a mi parecer mostraban la relación de las personas con su lugar de tránsito.

1.2 La Fotografía plástica

Entre las muchas categorizaciones que se han dado a la fotografía se encuentra la de *fotografía plástica*. Ésta ocupa un papel muy importante dentro de la historia de la fotografía y también dentro de la historia del arte contemporáneo.

“...la fotografía plástica...la fotografía que no se inscribe en una historia del medio supuestamente autónomo, sino, por el contrario, la que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción.”³

En las fotografías usadas en esta obra, su significación la ubiqué en la vinculación directa entre la imagen y la relación real con su referente, al hacer de estas fotografías una práctica de interrupción en el espacio urbano, la lectura de la obra empujó los límites hacia el campo de una obra que se vivencia desde lo corporal, desde el peatón que transita en el espacio involucrado. La búsqueda en la colocación de las fotografías, les dio la calidad de objetos con los cuales se podía definir la interacción de las personas. Dentro de esta búsqueda también como parte de la especulación, cabe resaltar la importancia que tuvo que la gente de los lugares participara brindando su opinión e ideas para que las fotografías fueran vistas más fácilmente.

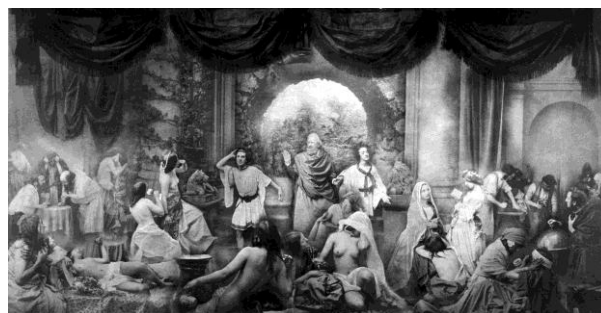
Entender la fotografía plástica como aquella en la que, dada la intención del autor, se pueda recurrir a la utilización de elementos y consideración de problemáticas

³ Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pag. 9

relacionadas con otras áreas de las artes plásticas, o a su lectura de obra vista a través de la historia de las artes plásticas y no sólo de una lectura centrada en la pura definición convencional de *fotografía*⁴.

Si bien es cierto que desde hace ya más de cien años los debates sobre la fotografía han definido a esta práctica como un arte, es a mediados del siglo XX que se le va a dedicar una teorización más profunda desde el seno de su técnica, como medio, y parte de la historia del arte.

En este sentido, cómo menciona Rosalind Krauss, hay fotógrafos que optaron por la búsqueda del valor artístico de la fotografía considerando la semejanza de este medio con el de la pintura. Trabajos que representan esta tendencia serían los de Oscar Gustav Rejlander y Henry Peach Robinson, quienes optaban por montajes de estudio, superposición de imágenes, yuxtaposición de negativos, retoques y fotomontajes, creando atmósferas que en muchos casos resultaban mezcla de lo real con lo artificial, ocultando este grado de ficción con la alta calidad técnica de representación, dotando de un alto grado de calidad en la representación visual. A este tipo de obras que buscaban la semejanza de una pintura en el sentido de los efectos dados por el retoque y la manipulación, se les conoció como pictorialistas.



Oscar Gustav Rejlander.
Two ways of life. 1857

Por el contrario, Alfred Stieglitz no permaneció dentro de esta estética pictorialista. Él se dio cuenta de que tanto la pintura como la escultura tenían su propia

⁴ Diccionario de la Lengua Española, RAE, Madrid, 2001: sub voce, *fotografía* (De *foto-* y *-grafía*). 1. f. Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura.

estética; retomando la importancia que daban sus colegas escultores y pintores al material que utilizaban y que brindaba una particularidad formal a cada manifestación plástica, descubrió la propia estética de la fotografía y trató de compaginar la forma y la función de los medios artísticos y de respetar las formas que se corresponden a cada manifestación artística; así Stieglitz continuó su trabajo enfocándose a una apariencia puramente fotográfica.



Alfred Stieglitz.
Equivalents. 1923 - 1931

Dentro de esta búsqueda de efectos para el tratamiento de la forma, Stieglitz también realizó trabajos importantes, como en el caso de su serie “Equivalentes” en la que el motivo a fotografiar fueron nubes, en cuyo trabajo utilizó placas ortocromáticas, es decir una película insensible al color azul, obteniendo un resultado sumamente interesante en el contraste entre el cielo y las nubes, creando una atmósfera inusual dado que el azul de un cielo soleado se tradujo a grises oscuros obteniendo una polaridad de tonos y texturas con las nubes que se muestran con una

cantidad amplia de matices.

Al llevar acabo esta serie, Stieglitz propone algo que pudiera ser incomprensible; el fotografiar el cielo azul con una película que es insensible a este color, sin embargo, su planteamiento quizá estuviera cargado de más importancia que el resultado que él esperara. De modo que, en palabras de Susperregui “La fotografía artística puede ser calificada como paradójica en cuanto a su planteamiento, y de escaso interés en cuanto a sus resultados”⁵. Es entonces que aunque su obra pudiera parecer un tanto sencilla y no una imagen impactante por los acabados efectistas, la paradoja que lleva consigo el planteamiento, enfatiza la búsqueda plástica y la consecuente categorización de arte hacia la misma.

⁵ José Manuel Susperregui, *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2000, pag. 99

Posterior al pictorialismo, se estableció una nueva forma de hacer fotografía, en la cual se acepta la técnica como una necesidad irrenunciable del medio y como un lenguaje que en sí mismo puede contener un discurso estético sólido. De esta manera surge lo que se denomina la fotografía directa, en la cual el fotógrafo es el responsable de toda consideración artística, elegir el momento oportuno y confiar en que la toma no necesitará de ninguna modificación o manipulación; esto fue lo que caracterizó esta manera de realizar la imagen fotográfica.

De esta manera Stieglitz fotografiaba lo que veía, tal y como lo sentía. Y para él la esencia de la fotografía recaía en poder congelar un momento que al mostrarlo al espectador, este pudiera construir una equivalencia de ese espacio y ese momento.

“Buscaba únicamente en devolver una imagen que había visto y no de lo que había comprendido, pero cuando había creado un equivalente del motivo que le había provocado entonces consideraba que reflejaba su significación”⁶

Se plantea entonces que en el hecho mismo de encontrar el momento indicado y de registrar en ese instante preciso la situación vista por el fotógrafo, podría darse como resultado también el deducir que una fotografía contiene plasticidad. Aunque, sin embargo, esta afirmación puede quedar fácilmente a debate, ya que es cuestionable el hecho de que: ¿cualquier persona que tenga una cámara y encuentre el momento justo, en el que la imagen resultante contenga una composición propicia en un juego de luces, sombras y matices, podrá hacer una fotografía artística? Más adelante retomo esta pregunta para responder desde un punto de vista personal.

Las fotografías que involucran el presente trabajo, tienen un parecido a la fotografía directa de la cual habla Stieglitz, sin embargo contienen una característica más que a mi punto de vista subraya la intencionalidad de la obra. El hecho de pensar en el espacio de exhibición, puntualmente sobre la relación que hay en el montaje y la imagen, su entorno y la gente que se hace partícipe de la obra, genera, desde mi punto

⁶ Ibid., pag. 108

de vista, la posibilidad de vincular el discurso del medio fotográfico más allá del encuadre interno de la imagen.

Llevar la fotografía a la calle y exponerla a la gente que va en tránsito, la coloca en una posición distinta a la que podría tener en una galería; dentro de este parámetro de ubicuidad, el planteamiento de llevar la imagen al lugar de donde se origina, otorga la relación entre contenido-referente-espectador que define, ubica y vivencia, respectivamente, el espacio que infiere la fotografía.

Así como Stieglitz considera que las artes visuales no sólo tienen el propósito de hacer una mera copia de la naturaleza, sino realizar aquella imagen que sea capaz de transmitir una emoción o sensación de la esencia del lugar fotografiado y que refleje el pensamiento abstracto del fotógrafo en su observación del espacio; Barthes propone bastante tiempo después un análisis de la imagen fotográfica en el que se enmarcan algunos de los planteamientos que Stieglitz había mencionado.

En *La fotografía plástica* Dominique Baqué hace mención de los tres niveles de sentido que propone en la década de los 70's Roland Barthes para el análisis de la imagen fotográfica⁷. El primero es simplemente informativo, que correspondería a la comunicación. El segundo es el simbólico, que está relacionado con el significado o con el sentido "obvio". El tercero es aquel que remite a lo inefable, o a lo indescifrable, es lo que él define como el *punctum*.

Además de estos tres niveles de sentido, Barthes propone que la fotografía "puede analizarse a través de la coexistencia de dos mensajes, uno con código y otro sin código. Para él, el código es "el arte, o el tratamiento, o la escritura, o la retórica de la fotografía"⁸

Sin embargo esta diferenciación de sentidos que realiza Barthes pudieran ser un tanto paradójicos en su análisis entre cada uno de ellos. El primero, el informativo, podríamos encontrarlo en cualquier imagen fotográfica (imágenes comerciales, sociales,

⁷ Baqué, *op. cit.*, pag. 84

⁸ Baqué, *op. cit.*, pag. 82

documentales, etc.) es decir, cualquier imagen nos brinda una información, pero no cualquier imagen contiene una construcción en la que lo simbólico sea parte primordial y, pocas son en las que el punctum conforma la fotografía.

La fotografía plástica estaría insertada principalmente en la lectura del tercer y segundo nivel del sentido, obviando la existencia del primero. A diferencia de las fotografías que no entran en esta categorización y que quedarían atrapadas dentro del primer nivel de sentido o el segundo en algunos casos y bajo una lectura de análisis de no-código, según su planteamiento. Estos casos serían principalmente las fotografías comerciales, cuyo contenido, al ser en su mayoría simplemente informativo funciona de manera más directa en la atracción de la mirada.

En este contexto, la obra que planteo, pudiera ser cuestionada en torno a si contiene un código en el que puedan leerse los últimos dos niveles de sentido. Sin embargo a pesar de que no fuera así y de que quizá pudieran parecer imágenes documentales las fotografías usadas, es importante subrayar que la obra artística no es solamente la fotografía sino que es la concreción del ciclo al momento del montaje en el que las imágenes muestran su referente e inciden de alguna manera sobre el espectador que transita en el espacio donde confluyen imagen-referente-espectador.

Es claro que la necesidad cotidiana y la costumbre generalizada de la gente de registrar imágenes y conservar momentos a través de la fotografía, puede provocar un tema de discusión que podría derivar en muchas argumentaciones sobre si este tipo de fotografías pueden catalogarse o no en el área de las artes. De la misma manera, las fotografías realizadas para estudios científicos, históricos, documentales o comerciales pueden discutirse en estos términos.

Inclusive, dentro del ámbito profesional, ha habido posiciones encontradas en las discusiones teóricas que se mantuvieron durante décadas en cuanto a que solo pertenecía al campo del arte, lo formal y lo imaginario (la escultura, grabado, pintura) y para la fotografía “la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido”⁹. En este sentido se refería entre otras cosas a que el tiempo o el suceso en el tiempo era

⁹ Dubois, *op. cit.*, pag. 27

captado solo por la cámara y no por el sujeto, así como a la falta de jerarquización y subjetivación en la composición de la imagen en una fotografía por parte del fotógrafo, como si la realidad fuera captada tal cual era.

La ambigüedad de la fotografía vista como artes plásticas llegó a su fin en la década de los setenta del siglo XX, cuando se llegó a la conclusión de que la fotografía es capaz de mostrar su condición característica como una posibilidad, como un medio, así como la pintura, la escultura, el grabado, y no como un fin en sí misma.

Es a partir de la aceptación de la autonomía de la fotografía como un espacio del arte, donde se abrió la posibilidad de la hibridación y la interpretación de los medios, que dieron pie a una de las características del arte contemporáneo. El rompimiento de las barreras y los límites entre un medio y otro.

1.2.1 Intencionalidad.

Tomando en cuenta la definición de la fotografía plástica que refiero anteriormente, en la que, dada la intención del autor, en este caso el fotógrafo, pueda recurrir a la utilización de elementos relacionados a otras áreas de las artes plásticas, o a su lectura de obra vista a través de la historia de las artes plásticas y no sólo de una lectura hecha como la pura definición convencional de la fotografía.

La intencionalidad de la imagen es un elemento primordial en la construcción del discurso retórico, puesto que es esa intención la que define en la mayoría de los casos la manera de abordar los conceptos y herramientas en la construcción de la obra, el artista fija un objetivo en el que está implícita la intención y a partir de tal va trazando el método que requiera para la concreción de la obra.

El autor propone un discurso prefigurado en su construcción ideológica que se formaliza y evidencia en pintura, escultura, instalación, fotografía, cine, video, u otro soporte, concretándose en el espacio de exposición. Así, la intención del autor integrada

como obra, dota de sentido a la imagen resultante y fundamenta la búsqueda formal, teórica y conceptual, como también el discurso que quiera dejar ante quien será el lector de su obra.

A mi parecer, afirmo que, sin una intención previa definida por un discurso pragmático (aquél que busca las consecuencias prácticas del pensamiento), no se puede hablar de una fotografía plástica. En todo caso y respondiendo a la pregunta que anteriormente dejé sin responder en la que si es posible que: ¿cualquier persona que tenga una cámara y encuentre el momento justo, en el que la imagen resultante contenga una composición correcta en un juego de luces, sombras y matices, podrá hacer una fotografía plástica? Pienso que de no tener una intención enfocada al valor de uso de la imagen, es decir, hacia el cómo se vinculará con las personas la fotografía y al discurso interno de la misma, solo podría definirla como una imagen afortunada y no como una fotografía plástica.

Ya que en la búsqueda para lograr la provocación del espectador se trabaja con las posibilidades de construcción (se ponen en juego variables como tamaño, forma, color, textura) y a partir de un “pretexto” (sea el detener a la gente o causar detenimiento) que se intenciona para desarrollar en la exploración del planteamiento un método en el que, como estrategia para agotar las posibilidades, se genera plasticidad en la obra cuando se llega al límite de éstas según la intención y la decisión del autor.

En el caso de las intervenciones sobre las cuales se centra el presente trabajo, la intención que planteé desde un principio al realizar las fotografías que funcionarían como espejos al colocarlas en el lugar en el que se encontraban, es que dichos espejos causarían una interrupción en la continuidad del desplazamiento al espectador, deviniendo obra al generar sentido de acontecimiento fotográfico, el acontecimiento causado por la irrupción de fotografías que se señala como fotográfico al provocar un cambio dentro del sujeto y su transcurrir.

La intención hacia la que se encaminó la obra generó una ruta de exploración que no se encerró en una norma dada, sino que abrió las posibilidades especulativas en las que se generaron condiciones para desarrollar la obra. Así, variar el acercamiento de

mi persona hacia el lugar, mover los objetos-soportes en el espacio, identificarse con los sujetos del lugar, experimentar los posibles montajes, fue experiencial al aplicar probabilidades encausadas hacia esa intención específica, de generar reflexión al espectador sobre el espacio en el que transita a partir de la irrupción en su andar.

1.3 Imagen publicitaria.

“Lo estético ha adoptado las formas y reglas de la globalización financiera”¹⁰

Vidal Felip

Las fotografías que se muestran en la cotidianidad de la vida urbana obedecen en su mayoría, al orden del mercado o “marketing” por cual se rige el sistema capitalista. Son imágenes que están construidas con el propósito principal de atraer la atención del individuo y sentenciar un imperativo de valores, conceptos e ideologías desarrolladas desde el poder económico, cuyas definiciones del ser, solo enmarcan al individuo como elemento productivo laboral, económico y por sobretodo como consumidor.

Así, las imágenes son construidas para persuadir a la gente a que compre productos determinados, a que tengan respuestas automáticas y repetitivas, a querer ser idénticos a tal o cual imagen; se vuelven simplemente herramientas no solo de mercantilización, sino también de control social.

“Las imágenes ahora no representan nada se representan así mismas. Este hecho no tiene nada de inocente. Puesto que las imágenes son cambiantes y de presente son elementos de señalización y de control de la población. Todos sabemos dónde estamos cuando hay un partido de fútbol estrella o un gran acontecimiento como las olimpiadas, o un programa de competición como Operación Triunfo.

¹⁰ Felip Vidal, *Arte postmoderno y emancipación*, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/posmoderno.pdf>, 2010, pag. 4

La imagen es una evidencia que no permite preguntas, la imagen nos encadena a un mundo prediseñado por muy pocas personas. Es necesario que los amantes de la libertad desarrollen una política educativa de conceptos que nos permitan navegar con soltura psicológica y moral por el mundo irreversible de la imagen”¹¹

La fotografía publicitaria, igualadora de mentes y deseos domina los signos indicativos, fuerza la mirada para traerla a un punto específico de la imagen a través de enunciaciones como adjetivos demostrativos, presentativos, adverbios de tiempo y de lugar, no reflexiona en sí misma como imagen pura, sino como parte de un discurso subvencionado por y para fines del “mercado”.

“La publicidad siempre anuncia buenas noticias, como subrayó McLuhan y resuelve sus mensajes basándose en la lógica, la simplicidad y lo atractivo”¹²

La fotografía publicitaria, a diferencia de la fotografía plástica, está comprometida con mostrar o reforzar la idea de la expresión literaria que normalmente acompaña a la imagen comercial, además su razón de ser recae en el objetivo final del anunciante, que es en todos los casos, persuadir al espectador para que compre su producto, o lo que bien podría traducirse: el hacer de la gente un potencial comprador. A diferencia del trabajo plástico en el que, desde mi punto de vista y del de otros autores, la obra de arte considera, en primer lugar el *proceso* con que se realiza la obra; en cuyo desarrollo se da la integración de las experiencias cognitivas y la problematización teórica que serán fundamentales para el grado de plasticidad al que llegue la obra, así como también la reflexión o *provocación* que pueda causar la obra en el espectador o en el que la vive.

Sin embargo pese a estar condicionado a estos fines, no sería correcto afirmar que una imagen publicitaria, no contiene elementos artísticos en su construcción. Por ejemplo, la parte que concierne al fotógrafo dentro de una campaña publicitaria. El fotógrafo no se limita a poner a su modelo frente al objetivo y disparar la cámara sin

¹¹ Armando Segura Naya, *Lógica del proceso de mundialización*, España, Liber, 2007, pag. 61.

¹² Susperregui, *op. cit.*, pag. 293

hacer una reflexión sobre la idea de la imagen a tomar, para que posteriormente sea un editor o él mismo quien mejore o arregle la imagen, sino que desde un principio realiza pruebas de luz, espacio, color y otros tantos elementos que son esenciales para la construcción de una fotografía y que entre ellos conjugados pueden dar como resultado intermedio una imagen artística al servicio de la publicidad.

Aún así, la fotografía publicitaria supedita la imagen de las personas a la de los objetos que son anunciados, de esta manera el objeto es enaltecido y transfigurado para obtener una imagen sofisticada del mismo, así resultará más interesante y apetecible para animar al espectador a su compra.

“Lo cierto es que en la fotografía comercial de las grandes empresas el objeto publicado (ya sea un automóvil o un champú. Una marca de whisky o un refrigerador) es el verdadero protagonista de la imagen y la presencia de la figura humana está siempre a su servicio”¹³

Es entonces que la fotografía publicitaria, utiliza estereotipos que son acordes con la estética impuesta por las modas del mercado. La búsqueda formal de la imagen se lleva a cabo en las salas de consulta de mercadotecnia a través de encuestas grupales; ahí las personas sugieren qué les atrae de una imagen y cómo tiene que ser para que la atención del consumidor sea atraída. De esta manera la fotografía que se realiza para publicitar un determinado producto no tiene la independencia en la construcción.

“Si Barthes retoma la oposición de un no-código natural y de un código cultural, es para interesarse por el juego de connotaciones que se abren en la imagería publicitaria”¹⁴

La imagen publicitaria llena los espacios públicos, hace de ellos un aparador inmenso de lo que las empresas ofrecen, sugieren como necesidad tener los productos como equivalencia de una mejor vida, se vuelven contaminación visual al no tener una disposición equilibrada; es la calle la galería más grande, que lamentablemente en el

¹³ Mario Benedetti, en Susperregui, *op. cit.*, pag. 295.

¹⁴ Baqué, *op. cit.*, pag. 83.

desorden general de la imposición de estas imágenes, promueve el deseo de consumo, la competencia, el egoísmo y otras actitudes que traen consigo la pérdida de los valores, lo que hace de los seres, personas cada vez menos humanas.

Y no sólo la fotografía publicitaria sino también las imágenes publicitarias, representan ante este trabajo llevado a cabo, un distractor y una competencia en la atracción del ojo hacia las fotografías de la obra colocadas en el espacio público y también hacia las obras artísticas que permanecen en los lugares comunes.

1.4 Acontecimiento fotográfico.

“El acto fotográfico corta, el obturador guillotina la duración, instala una especie de fuera del tiempo...”¹⁵

El acto fotográfico es el corte de la continuidad, es un pequeñísimo punto en la infinita hilera del tiempo; sin embargo, ese punto (que es tan complejo) a pesar de ser sólo un momento detenido del tiempo referencial se convertirá una vez tomado en un instante perpetuo.

En ese momento en el que el obturador reacciona a la presión del dedo del fotógrafo sobre el botón de disparo, se da un corte temporal en el que está implicado un antes y un después; una marca entre esas dos temporalidades, cuya importancia radica en que ese *antes* será *presente* durante la existencia visual de esa marca, es decir durante la presencia de la imagen fotográfica.

“El instante es una forma física de la eternidad, es decir, una simple metáfora, pero que inclina a pensar el presente como eterno”¹⁶

¹⁵ Dubois, *op. cit.*, pag. 143

¹⁶ Segura, *op. cit.*, pag. 61

A pesar de que el acontecimiento fotográfico sólo es un instante, existe la posibilidad de que perdure indefinidamente en el estadio de negativo, o archivo de datos en el caso de ser una fotografía digital. Dicho acontecimiento es sólo una pequeña parte del proceso fotográfico y de la construcción de la imagen.

Pero entonces, ¿Qué sucede cuando no es llevado al final del proceso de revelado? ¿Ocurre aún así el acontecimiento fotográfico? Aquí es importante poner en claro que la marca de ese momento estará a disposición para una posible materialización futura. Sin embargo, a pesar de que por alguna situación no se llegase a concretar la imagen fotográfica, el momento de la irrupción del fotógrafo y del accionar el disparador de la cámara sobre el espacio-tiempo determinado ya es un hecho que substancia una alteración sobre ese momento.

El acontecimiento fotográfico no implica únicamente una ruptura en el espacio-tiempo donde sucede la toma, sino también constituye una alteración en el entorno dada la presencia del fotógrafo. Así, ese corte o tajo sobre la continuidad es por antonomasia un acto violento sobre el transcurrir, tanto como cualquier otro corte lo es sobre alguna superficie, es un rebane certero que trae consigo inmediatamente el registro de una variación espacio-temporal, cuya violencia no radica solamente, como establece Dubois en el hecho mismo del acto-corte temporal y espacial; sino también por la afrenta que resienten las personas al ser fotografiadas.

El instante fotográfico se vuelve un acto particular dado que en ese momento quien opera la cámara descubre ante sí un momento excepcional en el transcurrir, de tal manera que le es imprescindible el accionar este instrumento para guardar en imagen ese momento que le generó expectativa.

Particularmente en esta obra, fotografiar en el espacio público se vuelve una intromisión hacia los sujetos que están de por medio entre la cámara y los lugares. Así la obra es una intrusión con toda intención al darles importancia a las personas dentro del cuadro en los lugares en los que circundan. La presencia de las personas dentro de la fotografía contiene ya de por sí una significación dentro del cuadro, pero también

denota el entremetimiento hacia los transeúntes, al igual que la invasión al espacio de tránsito del espectador, una vez montadas.

El acontecimiento fotográfico que ocurre una vez que están las fotografías en el lugar, es una metáfora del qué ocurre cuando se dispara el obturador y se coagula el tiempo en imagen, sólo que el corte de la temporalidad se realiza sobre el transcurrir de los individuos, es una irrupción instantánea sobre su tiempo, es una provocación hacia su persona con la que pretendo incidir su realidad, en este momento se da el sentido de acontecimiento fotográfico.

Así, la huella que deja el acontecimiento fotográfico descubre detalles que en el tiempo real pasan inadvertidos, lo que hace de esta marca temporal una especie de mapa detallado de ese pequeñísimo grano de tiempo en el mundo.

1.4.1 Temporalidad.

Del tiempo.

(Fragmentos)

El tiempo físico.

A partir de la construcción del reloj mecánico en el siglo XIV, la unidad de medida del tiempo se volvió más pequeña, el segundo, fue entonces y sigue siendo el que determina su valor matemático y le da al tiempo una característica fija e inamovible, absoluta. De esta manera, el tiempo puede ser comprendido, para la física, las matemáticas u otra “ciencia exacta” como una constante inacabable, algo que va mas allá del ciclo humano de la vida, es el continuo en el universo al que se le han asignado medidas numéricas para poder clasificar sucesos históricos, épocas en la historia del universo o cualquier pensamiento al que se le quiera determinar una medida temporal. El tiempo físico es independientemente de la vida humana, transcurre irremediamente en el

infinito; es decir, que el tiempo físico a pesar de que sea un concepto humano, es ya, independiente de la existencia de éste.

El tiempo físico entonces, seguirá fluyendo infinitamente mientras el universo esté en movimiento, sin excepción la humanidad seguirá contando los periodos temporales para ubicar su historia.

El tiempo físico impone a las personas de la ciudad una especie de rigor dentro de su temporalidad, en el que tienen que mantenerse para llegar a horas específicas hacia lugares determinados, esto provoca que las personas se trasladen con prisa, puesto que el llegar a “tiempo” se vuelve una obligación para la mayoría de los casos. El tiempo físico se vuelve un factor de desenvolvimiento que determina incluso las actitudes de las personas.

El tiempo humano.

“Con cierta parte de nuestro ser vivimos todos fuera del tiempo”¹⁷

Milan Kundera.

El tiempo que yo miro y percibo es modelable y se da en cuanto a los sucesos que lo determinan. No es un mismo tiempo aquí y allá. No es el tiempo físico lo que evoco, no es esa continuidad infinita llevada en cuenta con números, años, días y postrimerías de cálculos matemático-astronómico. Mi tiempo no es inamovible, los usos horarios no son el tiempo al que le doy importancia, sino las situaciones que se enmarcan en el tiempo. Sobre una continuidad de algo, el tiempo puede detenerse; un instante solamente, no más. Es un instante como una coma o un acento que inmediatamente continúa y sigue en distintos ritmos y situaciones.

El ajetreo del mundo en la vida de alguien marca un tiempo, el andar de una persona marca su tiempo, las máquinas en la calle marcan otro; y así, cuando ese ajetreo

¹⁷ Kundera, Milan, *La inmortalidad*, Barcelona, RBA editores, 1992, pp. 408

sucumbe o estalla, ese tiempo se mueve, varía al igual que la persona cuando se detiene y provoca una diferenciación dentro de su temporalidad.

La constitución del tiempo humano, interno a cada uno, está dada por la propia conciencia de cada individuo; se proyecta acciones que se desarrollan a lo largo del transcurrir. De ahí que esa conciencia se encuentra ya inmersa en el tiempo objetivo fijado por la vida.

El tiempo de cada quien no es el de otro. Aunque todos vivamos inmersos en ese espectro del tiempo físico que no para de moverse en el infinito continuo, el hombre se ha encargado a partir de algunas manifestaciones artísticas de insertar detalles del tiempo en los recuerdos de la humanidad, de intentar congelar situaciones diversas, de distender y acelerar marcas temporales en ambientes específicos.

Y entre tanto tiempo sigue el *transcurrir* desde los inicios de la historia del arte y de la misma humanidad. El transcurrir imperecedero en el cual los humanos en su afán de manifestar emociones, sensaciones, recuerdos y visiones los han registrado en innumerables actos: (pinturas, esculturas, arquitectura, música, danza y otras artes).

La fotografía, en su corta historia con respecto a las demás artes, comenzó a registrar al mundo de una manera más inmediata que la pintura, la cual en su momento había sido el oficio más recurrido para retratar al mundo y su historia, a la tierra y sus habitantes.

La inmediatez se vuelve una característica fundamental en las ciudades y define en muchos casos la elección de los servicios dentro de las opciones que se ofertan.

Es el transcurrir del tiempo humano en cada individuo el que pretendo caracterizar al absorberlo con la cámara y modificarlo a partir de las instalaciones que irrumpirán su espacio de tránsito, en el interés de que la velocidad y el ritmo acelerado de cada uno tome un reposo para reflexionar sobre el lugar en el cual están transitando. Una discontinuidad en ese transcurrir que evoco como una equivalencia metafórica de lo que es el acontecimiento fotográfico.

El tiempo en la cámara como una estrategia.

“Temporalmente... la imagen fotográfica interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando solo un instante”¹⁸

Durante el proceso de construcción de la imagen fotográfica se vinculan ambas posibilidades de consideración del tiempo antes mencionadas. Es necesario tener en cuenta la importancia del tiempo físico sobre todo en la primera parte de dicho proceso que involucra el instante fotográfico, es decir: determinar la duración en la que el obturador estará abierto dará como consecuencia que la imagen congelada sea de tal o cual forma. Así, al dejar el obturador más tiempo, la significación de la imagen en dado caso de que no sea velada por el exceso de luz, tendrá un discurso específico distinto al de una fotografía en la que el tiempo de obturación fue el mínimo para atrapar equilibradamente la luz.

El tiempo es parte de la percepción del fotógrafo, dado que se realizan los ajustes necesarios para la construcción de la fotografía en sus diferentes procesos involucrados. El tiempo contiene la luz que registra la imagen, el tiempo es determinante del resultado de la fotografía, el tiempo es entonces un protagonista en el desarrollo de la fotografía.

El tiempo en el proceso fotográfico está dado en diferentes momentos. Un primer momento sería en el acto fotográfico; en donde como ya mencione con anterioridad la decisión del fotógrafo será fundamental para la construcción significativa de la imagen. Un segundo momento estaría en el revelado del negativo o en el trabajo de edición de la imagen en caso de que se tratase de una toma digital.

Durante ambos momentos hay una diferencia clara en el suceder del tiempo en el proceso analógico y en el proceso digital. Siendo en el momento analógico una necesidad llevar el registro de la huella al laboratorio para poder realizar una imagen

¹⁸ Dubois, *op. cit.*, pag. 141.

que muestre la toma efectuada; por el contrario, con una cámara digital se puede revisar la imagen casi inmediatamente después de realizada la toma.

De esta manera el tiempo en el proceso fotográfico se relativiza aún más dependiendo del tipo de cámara que se utilice.

Debido a que en la parte del revelado, el proceso analógico requiere una precisión establecida en el manejo de las sustancias para su correcta concreción técnica en la imagen; el fotógrafo debe estar pendiente del tiempo físico determinado para que la huella registrada en el acontecimiento fotográfico sea fijada como imagen en la superficie utilizada. Una vez que la huella está fija, si se desea ampliar a una superficie de celulosa fotosensible, a través del ensayo y error el fotógrafo realiza múltiples pruebas en las que también hay tiempos específicos para que el proceso tenga como resultado una fotografía con una técnica óptima. Por el contrario, en el proceso posterior a la toma en una cámara digital, la imagen puede ser utilizada tal cual el resultado primario que dejó la huella en la memoria de la cámara, y en dado caso de que se requiriera un trabajo de edición o ampliación, los tiempos en los que se realizan dichos pasos son los que el fotógrafo decida establecer, o los que la demora para los retoques o balances de colores se requieran.

Es desde el acontecimiento fotográfico donde se puede utilizar el tiempo para construir un discurso formal dependiendo la intención que se requiera. Siendo entonces el tiempo que opera el fotógrafo con la cámara en el acontecimiento fotográfico, el detonador del corte que congela en ese instante el mismo tiempo del referente y que se convierte en imagen.

1.4.2 Movimiento.

“Desde la diligencia al Airbus o a los misiles, el objetivo es llegar antes y el objetivo supremo es, en realidad, estar sin tener que moverse: la ubicuidad”¹⁹

¹⁹ Segura, *op. cit.*, pag. 62

El movimiento es, en todo caso, una constante, nada es sino la sucesión de un evento tras otro en el complejo orden del universo. En la ciudad el movimiento es irrefrenable, dada la conformación de ésta por millones de personas que por naturaleza se mueven de un lugar a otro, géstase en la misma un incansable accionar en el que se establecen todo tipo de relaciones.

El movimiento en la ciudad no es equiparable a la infinita expansión del cosmos, y sin embargo quizá venga de la misma condición. Las dinámicas que se generan en la ciudad tienen una naturaleza, en muchos casos, creada por las necesidades de traslado de un lugar a otro para actividades diversas como el trabajo, la recreación, el descanso.

En la fotografía el tener control sobre el movimiento es también definir la imagen, es decir, si la cámara se mueve mientras el acontecimiento fotográfico ocurre, la huella registrará ese movimiento, y si la cámara se estabiliza durante el acontecimiento fotográfico, el resultado será una imagen nítida en el caso de los referentes estáticos.

Así, también es posible captar los movimientos que ocurren en los espacios en donde son captadas las tomas, si se suprime el movimiento de la cámara y se utiliza un tiempo de exposición lo suficientemente “lento” (1/60 s como mínimo) podrá quedar registrada la marca de aquellas formas que estaban en movimiento al tiempo de la captura.

El movimiento dentro de la fotografía se significa a través de una imagen “barrida” en la que la forma se desdibuja, o se presenta de manera irreconocible su condición de *índex*²⁰, generando en ciertas ocasiones una lectura específica en dado caso de que haya sido buscada de manera intencional la captura de ese movimiento. El

²⁰ Para un entendimiento de este término cito a Philippe Dubois. “En este sentido, la fotografía pertenece a toda una categoría de <<signos>> (*sensu lato*) que el filósofo y semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce llamó <<*índex*>>, por oposición a <<*ícono*>> y a <<*símbolo*>>. Para ir (muy) rápido, solo diré aquí que los *índex* (o índices) son signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física de copresencia inmediata, mientras que los íconos se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal y los símbolos por una relación de convención general.”, en *El acto fotográfico*, pag. 56.

movimiento capturado trae consigo una significación propia si el discurso pragmático de la fotografía lo sostiene conceptualmente.

En el caso de las fotografías que forman parte de la obra en cuestión, es visible en algunas de ellas el movimiento de los sujetos que la componen. En este caso está dada la intención de subrayar la diferencia entre lo estático de los objetos o de algunas personas en contraste a la mayoría de los sujetos que se encuentran en un andar. De esta manera los sujetos de la imagen que aparecen en movimiento, pierden la forma definida y se presentan como entes irreconocibles. Esto da la posibilidad de que al ser vistas por las personas pueda haber una lectura en la que se identifiquen con esa fotografía del lugar, a diferencia de cuando miran la imagen definida de otra persona.

La movilidad del tiempo durante el proceso fotográfico genera posibilidades en la imagen y en el discurso de la misma. Es entonces el movimiento y el tiempo una posibilidad más para la construcción significativa y formal de la imagen fotográfica.

1.5 El formato; sus condiciones predeterminadas.

“De cierta forma eso es la fotografía: reducción de métodos de representación empleados por los pintores. Ésta es, en esencia, corte vertical y horizontal de un espacio real, es lo que separa en verdad”²¹

Desde un inicio la fotografía ha sido una representación de la realidad encerrada en el formato que la placa y el papel la determinan como un arte bidimensional; al igual que la pintura y el dibujo, la fotografía depende de un soporte que la contenga. Dicho soporte en la mayoría de los casos resulta con un formato cuadrangular de proporciones diversas. Pero el “formato” en fotografía, actualmente no sólo se refiere a la forma externa que contiene el espacio de la obra, también se le llama formato al tipo de

²¹ Pedro Villarreal Rodríguez, *El plano espacial fotográfico*, UNAM, ENAP, 2007, pag. 133.

compresión que utiliza el sistema digital de almacenamiento que utilizan las cámaras con memorias digitales.

Para el caso de estas fotografías, me referiré al formato como la forma dentro de la cual está contenida la imagen, en las que es casi siempre un hecho que sean rectangulares o cuadradas, difícilmente se ven imágenes fotográficas que no entren en este canon.

“El <<abrimiento >> o <<deslimitación>> de la obra debe pensarse como corolario de una progresiva capacidad para *integrar* estéticamente lo difuso y lo disperso”²²

En la obra realizada en la que se centra este escrito, el formato de impresión de la imagen tuvo que modificarse en algunos casos para que la fotografía pudiera acoplarse al objeto-soporte, resultó así que dada la necesidad de que la imagen embonara en algunos espacios, el formato en esos casos no fue de un cuadrado o rectángulo, sino trapezoidal.

“Al contemplar obras plásticas de arte actuales podemos percibir en nosotros impresiones espaciales muy peculiares que aparecen espontáneamente y que, por consiguiente, no precisan de ningún análisis posterior”²³

Aunque si bien es cierto que *la forma significa*, en el caso de estas imágenes trapezoidales, la significación de la fotografía no estaba dada por el formato poco común al que fue sometida, sino por la intención de relacionar el índice con su referente, aunque sin duda alguna, este cambio de forma en alguna otra obra podría contener una significación específica. En cierta medida el formato en estos casos estuvo supeditado a la necesidad de las fotografías de insertarse en el espacio del que estaban siendo parte, a manera de que se volvieran no solo imagen, sino parte del soporte o parte de los objetos del lugar.

²² Josep Picó, *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pag. 133.

²³ Joachim Albrecht Hans, *Escultura en el siglo XX*, Barcelona, Blume, 1981, pag. 14.

1.5.1 Bidimensionalidad y Soporte.

La dificultad en la representación de la realidad sobre un soporte plano acompaña no solo a la fotografía, sino también a la pintura, el dibujo y otras manifestaciones. En este aspecto, me quiero referir en el sentido de que la bidimensionalidad condiciona estos medios y en particular a la fotografía, al requerimiento de un sustentáculo o marco que la contenga para poder ser vista, puesto que la imagen misma no se puede sostener por sí sola.

En esta necesidad de soporte, la fotografía queda obligada a estar en una pared, muro, mampara o pantalla dispuesta para contenerla en los interiores de los recintos. Y para el caso de las fotografías que se encuentran en el espacio urbano (en su mayoría imágenes publicitarias), disponen de soportes que van desde marcos iluminados que permiten mirar las imágenes por ambos lados durante las 24 horas del día, hasta de una escala “espectacular”.

Una vez que la fotografía se volvió un método común para registrar el desarrollo de la vida y formar parte del quehacer artístico, la discusión teórica comenzó a girar en torno al espacio de exposición. De esta manera comenzó a entrar en las galerías, los museos y los lugares destinados a la exposición de arte.

“Dada su función de soporte material de la exposición la pared de la galería se convirtió en el significante de inclusión y pudo considerarse a sí mismo como representación de lo que podríamos llamar “exposicionalidad”; la pared de la galería se convirtió en el vector fundamental de intercambio entre artistas y mecenas dentro de la estructura en plena evolución del arte decimonónico”²⁴

En el caso de la obra por la que parte este trabajo, busqué que las fotografías prescindieran de estos soportes comunes a los que está encasillada para poder ser vista.

²⁴ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pag.41.

De esta manera a pesar de que la bidimensionalidad permanece en las fotografías, toma parte de la forma del objeto que la contiene.

Sacar las fotografías al espacio urbano y llevarlas a otro soporte las vuelve en cierto sentido parte del objeto con el que se enfrentan las personas en el lugar donde transitan. Y es esta condición de objeto de la fotografía lo que me permitió navegar en el espacio de especulación de la obra dentro de la etapa del montaje, al modificar en las intervenciones la posición de la fotografía-objeto dentro del lugar de tránsito de las personas y experimentar con sus soportes, se dieron condiciones para que sucediera la inmersión de los espectadores dentro de la obra.

2. Del espacio.

“Cabe decir que los diferentes espacios que se fundan como sustrato en la naturaleza originaria, son productos humanos: así se habla de espacio económico, político, artístico, religioso, histórico, geográfico, geométrico.”²⁵

Podríamos pensar el *espacio* como la definición de [“eso” etéreo] que indiscutiblemente está, para que cualquier cosa pueda ocurrir, ser o suceder; espacio es donde sucede la existencia y en donde se localizan los objetos físicos dentro de la tierra y el universo.

Existe también a partir de la implementación de los sistemas de comunicación tecnológicos una dicotomía entre los espacios; por un lado el espacio virtual y por otro lado el espacio “real”. En el primero la relación corporal del ser es prácticamente nula y en él se dan generalmente las dispersiones del ocio, el entretenimiento, lo placentero, pero también lo creativo; y por otro lado en el espacio real se da la vivencia generalizada del hombre en donde se actúa con el encadenamiento del tiempo (en el que cada actividad funciona a manera de eslabón, donde las personas tienen un determinado tiempo para actividad) y se vivifica entre muchas más el movimiento, la enfermedad, el trabajo e incluso la muerte.

Es la conciencia corporal de cada persona la que facilitará a través de sus sentidos la representación y el sistema de comparación y referencias, para que la construcción espacial de su entorno donde se traslada o ubica sea de común acuerdo con los otros individuos.

²⁵ Segura, *op. cit.*, pag. 67.

La construcción perceptiva del espacio está dada de acuerdo a sistemas de valoración, económicos, físicos, políticos y culturales.

En la obra llevada a cabo, se manejan por lo menos dos consideraciones de espacio, una es aquella donde se generan los acontecimientos fotográficos (los lugares donde transitan las personas) y la otra es el espacio interno de la fotografía, en donde suceden parte de los valores significativos de la obra, ambos espacios tienen características distintas dado que uno es un espacio vivencial y el otro un espacio de representación, ambos interactúan en la parte de la exhibición y generan dinámicas de lectura propias. Es esta relación parte del fundamento de la obra, en la cual atribuyo el principal detonante de generar una reflexión sobre el lugar que se encuentra el espectador, al contener la imagen ese signo directo sobre el referente en el que se mantiene al momento de ser observada. Esa calidad de índice que mantiene el vínculo entre la fotografía y el espacio de exposición.

2.1 Espacio urbano.

“A partir del momento en que el dispositivo espacial es a la vez lo que expresa la identidad del grupo, los orígenes del grupo son a menudo diversos, pero es la identidad del lugar la que lo funda lo reúne y lo une y es lo que el grupo debe defender ante las amenazas externas e internas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido”²⁶

Una de las características relevantes en mi trabajo sobre el espacio urbano es la velocidad con la que transitan las personas para trasladarse de un espacio a otro, en la necesidad de transportarse entre los lugares de trabajo y la enorme cantidad de servicios para el soporte de la vida humana (vivienda, centros educativos, centros de entretenimiento, hospitales, terminales de transporte, etc.) En dichos servicios, en la mayoría de los casos, se da un amalgamamiento por falta de espacio. De manera tal que, para tener acceso a tales servicios, las vías de comunicación son un actor principal en el

²⁶ Marc Augé,, *Los No Lugares: Espacios del anonimato: una Antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 125

desarrollo de las ciudades. Dentro de estas vías de comunicación, los espacios que se destinan para el flujo de peatones, generan dinámicas de vida, apropiaciones y desenvolvimiento sobre los espacios. Sobre estas dinámicas se centra el trabajo de intervención de la obra. Al hacer uso de los objetos de las personas que trabajan en el lugar, al establecer un vínculo entre esas personas y mi presencia y en el irrumpir con las fotografías y modificar el espacio de tránsito común de los peatones, se genera una ruptura en el espacio y el tiempo sobre el que sucede el transcurrir de los transeúntes.

En el espacio urbano, la presentación de fotografía plástica es un acontecimiento raro en el devenir cotidiano del ser humano. Al insertar una obra plástica en el espacio intermedio del recorrido programado de una persona, el andar puede ser desviado de su constante [ritmo o ruta]; así, la obra fotográfica, además de contener una significación en su interior, es causante de una invasión sobre el espacio y en el recorrido de personas, dicha ocupación puede atraer la atención necesaria para la posible concreción de un mensaje.

“...las propiedades que perciben los sentidos se manifiestan siempre en el <<espacio real>>; y el espectador que se enfrenta a ellas se siente inducido a reaccionar objetivamente”²⁷

Dentro de la observación que realicé frente al suceder en el espacio urbano, se encuentra la escasa relación que establecen los individuos que transitan en las vías públicas con sus semejantes. Uno de los puntos importantes en la obra, justamente, es la necesidad que tuve de entablar comunicación con las personas de los lugares, ya que era fundamental el acercamiento para poder llevar a cabo las tomas fotográficas y las intervenciones. Para interactuar se necesita comprender, conocer y modificar la espacialidad dentro de la realidad, esta relación entre hombre y espacio no es constante ni rígida, constituye un fundamento nuevo cada vez. Por lo que en cada espacio de intervención fue necesaria la observación de distintos factores, como el tipo de puestos de comercio, objetos del espacio público, flujos de gente, dimensiones espaciales.

Los seres humanos ocupan espacio, lo poseen, se mueven, reaccionan y actúan en él; lo modifican con la presencia; en este sentido, la presencia en los espacios puede

²⁷ Albretch. *op. cit.*, pag. 14.

ser una intervención. Desde el hecho de ir y quedarme detenido solamente observando el lugar y sus características, ocasionaba una reacción distinta en las personas del lugar que se percataban de mi presencia.

2.2 La intervención en el espacio; una manera de interactuar.

En mi intención primaria de causar una variación sobre el suceder de los peatones, a partir de la inserción de las fotografías, esta provocación sobre las personas trae consigo la inminente interacción de mi ser hacia el espacio, y de cierta forma hacia las personas que en ese momento confluyeron en ese entorno.

Al tomar como referencia el concepto de intervención que plantea Díaz Belmont en el que “Es el nivel primario, básico, de participación ya sea con finalidades artísticas, de mejoramiento cualitativo en la imagen urbana, de restauración, remodelación o rescate. Supone una intencionalidad y proceso proyectual coordinados con la normatividad vigente.”²⁸. La colocación de las fotografías propone un grado mínimo de intervención sobre el paisaje. Y en los casos que utilicé los objetos de las personas para colocarlos sobre el espacio de tránsito de las personas, se dio una modificación sobre la ruta de las personas.

Así como la intervención es una manera de interacción básica sobre el espacio y quienes lo conforman, la instalación también supone un grado de intervención, pero con un planteamiento más organizado, se evidencia un estudio sobre el espacio y una adecuación significativa entre los elementos que la conforman y el espacio donde se realiza. En esta obra podríamos hablar de intervenciones momentáneas, las cuales sirvieron como búsqueda y experimentación para estudiar los distintos factores que están involucrados para la detonación del sentido de acontecimiento fotográfico.

²⁸ Arturo Díaz Belmont, *Los espacios-arquitectónicos como sujetos de interacción*, México, E.N.A.P, 2002, pag. 48.

3. De la obra.

“En un ser que no está totalmente planificado por un biograma ni sometido totalmente a él, tiene que llegarse necesariamente a un desdoblamiento del tiempo de la vida ocupada en una parte por las exigencias de la auto conservación y, en otra, por un libre margen temporal de realizaciones indeterminadas. Uno de estos productos de la división tiende hacia el tiempo del mundo, el otro se aleja de él de tal modo que se vuelve a producir algo así como unas tijeras. Sus hojas se pueden describir en términos de una duplicidad del tiempo del deber [*Mußzeit*] y tiempo del poder [*Kannzeit*]²⁹

En esta obra llevada a cabo en la Ciudad de México están presentes distintos niveles de sentido del espacio y del tiempo. Empero, el eje que lleva la obra es la significación de ambos conceptos a partir de lo fotográfico y en el caso del espacio, también de lo escultórico, término que se refiere a la obra que puede ser percibida desde la corporeidad, aquella que al poder ser transitada se vivencia y se significa más allá de la pura lectura que la vista ofrece.

En primer término se trata de intervenciones fotográficas en el espacio urbano, específicamente en espacios públicos con características que las definen como espacios de tránsito. Desde el arribo al lugar comienza el proceso de la obra al observar e interactuar con los elementos y sujetos que lo componen, accionar la cámara en esos lugares es un segundo momento en el proceso. Las fotografías elegidas se colocaron en el lugar en el que fueron tomadas, utilizando como soportes o sostén objetos pertenecientes al mismo entorno.

Las imágenes de las fotografías tenían como referente el lugar en donde fueron colocadas, de tal manera que el espacio en el que se encontraban era subrayado en el pequeño espacio de la imagen.

²⁹ Hans Blumenberg, *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, Valencia, 2007, pag. 249

La disposición de los soportes que contenían las fotografías fue variable, en algunos casos se dispusieron pensando en que la colocación fuera muy sutil compenetrándose en la saturación de objetos del lugar, y en otros por el contrario, que interrumpieran el espacio destinado a la movilidad de los transeúntes. De esta manera pude observar los resultados que daba el manejo del espacio a partir de la fotografía y su montaje.

La obra se cierra en el momento en que las personas que van caminando se percatan de las fotografías e inciden en ellos de manera que en el pensamiento o en el recorrido haya una variación. De esta manera se cierra el acontecimiento fotográfico que se inició en el momento de mi irrupción en ese lugar y se concluye con su paráfrasis al momento de que se interrumpió “la temporalidad en el suceder” de las personas al vivenciar la obra.

3.1 Referencialidad del lugar en la imagen.

La fotografía se muestra, entonces, en una de sus posibilidades, como un reflejo de la realidad; espejo con acabado artístico, comercial, documental, científico; espejo que captura lo indivisible y lo infinito, espejo que repentinamente podría ser un protagonista esteta en una galería.

Las imágenes fotográficas utilizadas en mi trabajo deberán contener códigos de lectura descifrables, es decir; elementos formales reconocibles por los cuales el espectador pueda acceder a la lectura e interpretación de las mismas para reconocer en ellas el referente de donde provienen; referente inmediato del espacio mismo en donde el espectador estará actuando como partícipe de su propia representación al verse situado en ese lugar que la imagen le muestra.

Y es en la calle, actuando como un espejo fragmentado que inquiere sobre la realidad del que pudiera ser visto en sí. Añadiendo un detalle en el espacio, o quizá subrayándolo, el espejo se muestra ante el que se ve, como parte del todo, minúsculo

reflejo que la ausencia de lo que no muestra se hace manifiesta al ser descubierta como derredor frente a lo que él acontece.

Entonces, el que lo ve, ya no se sitúa únicamente en sí mismo, sino en el espacio interno del espejo, y ahora (en su ahora) en el reflejo que la lectura de ese espejo le provoca. Se sitúa en un lugar definido, pero están en juego a partir de ese momento tres conexiones: la de él con la obra (espejo), la de la obra con el referente (el índice) y la de él en su ahora, es decir con lo que refleja la obra.

El espectador tendrá entonces una conciencia temporal o espacial. A partir de una experiencia inmediata de deducción y no ya sólo de intuición como lo expresaría Blumenberg.

“... la pura constatación se transformará finalmente en vivencia, si es que realmente el pintor hubiera conseguido realmente generar algo así como la sugestión de la necesidad, que siempre es algo más que la constatación de lo fáctico. Sobre su base el tiempo de la vida es la transformación de la estructura temporal inmanente en tiempo de la vivencia.”³⁰

¿Qué peculiaridad existe en referir al espectador a partir de la fotografía que se tomó en el sitio en el que ahora se encuentra?

Provoca en primer lugar una conciencia del lugar en el que fue realizada la toma, es decir, se crea una ubicuidad espacial y de ahí se comprende que se está en un lugar específico (que es el mismo en el que se muestra la toma); de eso se continua la indagación del ser en ese espacio, el cual es resaltado con la presencia de personajes dentro de la imagen que en el momento de la exposición se encontraban ahí, quizá como el mismo espectador, en un simple caminar.

³⁰ Blumenberg, *op.cit.*, pag. 255.

3.2 Los objetos como soportes.

Dada la singularidad de la fotografía que se presenta como una imagen bidimensional, en su necesidad de tener un soporte que la mantenga en posición para ser vista, utilicé objetos del entorno para colocar las fotografías. Este hecho tenía como intención el que, por un lado, la fotografía se integrara de alguna manera al espacio, desechando la idea de poner mamparas o marcos que la contuvieran y definieran como obra artística; por otro lado, la utilización de los objetos del lugar sirvió para que las personas a las que pertenecían los objetos, de alguna manera se integraran al trabajo y se interesaran por el mismo.

Los objetos fueron muy variables, postes de luz, arpillas, bancos, “diablos”, etc. La mayoría de los objetos pertenecían a los vendedores que hacen de esos espacios su lugar. Cada objeto o soporte donde fue montada la fotografía tenía una particularidad que brindaba posibilidades de movimiento, lectura e interpretación a la fotografía.

El hecho mismo de que las fotografías estuvieran montadas sobre esos soportes acentuaba la idea de la fotografía como referente de ese lugar, para apoyar la intención de generar una reflexión sobre el mismo espacio en el que está.

3.3 Sentido de acontecimiento fotográfico

El tiempo subjetivo, aquel de cada uno (*tiempo humano*), que alterna con el tiempo “objetivo” (*tiempo físico*), el del mundo, genera entre ambos una temporalidad ambigua, intersubjetiva, fenomenológica, es el que queda en la vivencia del acontecimiento fotográfico, el tiempo subjetivo se expande, se comprime o se detiene momentáneamente durante ese acontecimiento fotográfico.

El hecho de que el individuo se encuentre frente a una imagen que está fuera de los cánones, marcados por su cotidianeidad y por esas imágenes que automáticamente percibe su cerebro, dará dentro de muchas, la posibilidad de que exista un corte y desviación espacio-temporal.

“El hecho es que toda percepción de lo ajeno implica por principio la posibilidad de reciprocidad”³¹

Frente al acontecer irremediable en el andar del individuo, durante su necesidad de movilidad en lo urbano, sucede una interrupción momentánea en su pensamiento en razón de su conexión con alguna cosa inesperada. Y en esa percepción de lo ajeno -en este caso las fotografías de cuyo espacio en el que están, el espectador es referente directo y en la imagen índice que se presenta- se da la posibilidad de reciprocidad; la reciprocidad en cuanto al intercambio de códigos que habrá entre el espectador y su reflexión y la reciprocidad que habrá cuando se dé el fenómeno de inmersión del sujeto en la obra y exista una variación en el sujeto, dando razón de ser a la obra y generando su valor de uso a la instalación.

Al llegar al sitio, en el momento de la toma, se da una intromisión por parte mía en el lugar, la gente que pertenece a ese sitio se percata de la presencia de alguien extraño que no entra en el margen de los comportamientos habituales de la gente que se traslada por ese entorno. La reciprocidad también sucede con el intercambio que hay entre esas personas que han adoptado ese espacio como su lugar, y entre mi presencia que busca integrarse momentáneamente para llevar a cabo la obra.

En el momento de la toma los sujetos que la cámara encuadra, quedan captados en ese “fuera-del-tiempo” y posteriormente estarán suspendidos en la superficie del papel. Imagen que aparecerá frente al que la mira como un registro de suspender el transitar, fijación en un mundo anacrónico.

¿Cómo vinculo el acontecimiento fotográfico con la referencia del lugar?

³¹ Blumenberg, *op.cit.*, pag. 257

Quizá colocar cualquier imagen plástica en la calle pueda suscitar una alteración en el andar cotidiano de la persona que la mira, sin embargo, cuando la persona se detiene a mirar una imagen fotográfica del lugar en el que se está, se crea una especie de reflejo, que sólo puede notarse en ese recorrido en el que sucede la acción. Hay una relación directa entre lo que encuadra la imagen y lo que acontece en su espacio fuera. El espacio fuera de la imagen es el tiempo que ahora transcurre y que se verá afectado dada la reacción del sujeto convertido repentinamente en espectador.

Para poder señalarlo me fue necesario el registro en video, ya que se tiene la posibilidad de observar el momento en el que sucede el acontecimiento fotográfico, es decir, la variación que existe en el transitar del peatón a partir de la intervención. En dicho registro podremos observar la analogía entre el instante grabado y la fotografía que lo contiene.

¿Por qué el registro en video y no en fotografía?

Dado que con la obra pretendo detonar sentido de acontecimiento fotográfico, es decir causar una variación en el suceder de los sujetos, recurrir a un medio de registro en el que el tiempo queda grabado como una constante y no solo como cuadros congelados (como en el caso de la fotografía) me sirve para señalar ese cambio de actitud y el momento de provocación de la obra al notar la inmersión del sujeto en las fotografías. La temporalidad del video en este caso es apoyo para registrar ese momento en el que la intervención desvía la atención del sujeto.

3.4 Apuntes y Observaciones.

El hecho mismo de la intromisión al espacio personal de quien es retratado se vuelve un gesto de intrusión. El accionar una cámara fotográfica puede ocasionar diversas reacciones en las personas, dependiendo del espacio donde se lleve a cabo la toma fotográfica.

En el caso de los últimos intentos, al llevar a cabo las fotografías en espacios donde el comercio ambulante es una práctica recurrente, hubo una reacción, por parte de la gente que integra este núcleo de vendedores ambulantes, dado que en ocasiones anteriores han sido parte de calumnias, difamaciones y hostigamiento que los medios masivos de comunicación y las autoridades han llevado a cabo, cobijados en el discurso de que es necesario un “ordenamiento” vial y laboral. De tal manera que al identificar una cámara, inmediatamente entran en alerta por el miedo a ser de nuevo blanco para un ataque de cualquier índole.

Fue necesario entonces, para poder continuar con las tomas fotográficas, identificarme para con ellos como estudiante de la carrera de Artes Visuales y platicarles el proyecto del que se trataba, poniéndolos al tanto de para qué utilizaría las imágenes. Una vez que las personas del lugar entraron en confianza, pude realizar las tomas que fueran sin importar si eran retratos o inclusive dentro de los mismos puestos.

A través de la plática con la gente de los lugares, logré que esta confianza se convirtiera en una protección contra alguna posibilidad de robo. De esta manera pude llevar a cabo ya sin problema alguno el registro en video al momento de la intervención con las fotografías.

3.4.1 De la primera intervención. San Ángel.

En el caso de este primer ejercicio, las fotografías que tomé estuvieron centradas en el lugar de paso sobre la Avenida Revolución a la altura de San Ángel, y me enfoqué en la gran cantidad de personas que utilizan ese paso peatonal y a la velocidad con la que atraviesan dicha avenida.

Estas fotografías las realicé con un equipo réflex para película de 35 milímetros, lo cual me limitó a realizar pocas tomas para un estudio del lugar. Sin embargo al utilizar una exposición múltiple durante en momento de la toma, se pudo lograr un efecto de aglomeración en la imagen y resaltar la gran cantidad de personas que cruzan

esa avenida, además de conservar la referencia de los edificios para que al ser vista pudiera ser reconocido el espacio de la toma.

Al colocar (en el camellón -de aproximadamente un metro de ancho- de esta avenida de ocho carriles) un mosaico de fotografías que formaban una imagen fotográfica con referencia al propio lugar en el que se tomó, me di cuenta que a la distancia la fotografía no era visible, esto debido principalmente a que se trataba de una imagen en blanco y negro. La escala total del mosaico era de un poco mas de 81 x 50 cm. Y estaba dentro de dos placas de acrílico que servían como soporte, dicho soporte estaba sostenido con alambres tensados hacia dos postes del camellón.



Fotografía en mosaico colocada en el camellón de Avenida Revolución en San Ángel.
Plata sobre gelatina. 81 x 50 cm.

Sin embargo, resultó interesante la presencia de la imagen para quienes quedaron “atrapados” en el camellón, puesto que al momento de percatarse de la presencia de la fotografía, se acercaron a observarla y en varios casos identificaron el espacio circundante a partir de la fotografía.

En este sentido este pequeño “gesto” de intervención logró captar la atención de los peatones, de tal modo que el tiempo de espera para cruzar al otro lado de la avenida, se convirtió en tiempo de vivencia o de construcción significativa.

Tomar el registro en video en este primer ejercicio resultó un tanto más difícil por las mismas características del espacio tan reducido, ya que al estar aislada la fotografía por ambas direcciones en las que corre la avenida, al realizar una toma abierta de lo que sucedía, la cantidad de automóviles que se atravesaban entre la cámara de video y la fotografía complicó que se pudiera ver el momento en que las personas observaban la imagen.

3.4.2 De la segunda intervención. Miguel Ángel de Quevedo.

Al observar los resultados de la primera intervención, opté por buscar un espacio que no fuera un camellón y que tuviera una amplitud mayor para que la gente que pasara por ahí tuviera más posibilidad de detenerse sin sentirse presionada por tener que cruzar una avenida ni por el hostigamiento de los autos.

Fue entonces que en la zona del metro Miguel Ángel de Quevedo comencé a estudiar los espacios posibles, los comportamientos, direcciones, cantidad y flujo en el que se desenvuelven las personas que transitan a pie en estos lugares. Después de analizar los espacios y de llevar a cabo muchas fotografías con distintos motivos, escogí la acera que va sobre avenida Miguel Ángel de Quevedo del lado sur-poniente antes de cruzar avenida Universidad, para llevar a cabo la segunda intervención.

Ésta fue muy distinta a la primera no sólo desde la aproximación al lugar y la selección del espacio en donde monté las fotografías, sino también porque las imágenes seleccionadas hacían énfasis principalmente en personas aisladas. A diferencia de la primera en el que la exposición múltiple provocaba que en la imagen aparecieran gran cantidad de personas, todas ellas irreconocibles y en algunos casos como especie de fantasmas que se desvanecen, es decir, escogí imágenes en las que los sujetos se

podieran identificar dentro de la composición, en relación al contexto donde se había desarrollado la toma.



Fotografía colocada en el puesto de revistas.

Impresión digital.

Además, la intervención la realicé con ocho fotografías que en este caso fueron impresas digitalmente y a color, esta última característica logró que las efigies atrajeran más la atención. Dichas imágenes tenían una escala promedio de 60 x 40 cm y las coloqué en diferentes objetos. El acercamiento con la gente de este lugar me permitió hacer uso de sus implementos de trabajo en el montaje de las fotografías, de tal manera que pude colocar en un puesto de periódicos dos imágenes en las que busqué la integración de estas con las revistas y periódicos que en el puesto se encontraban.



Fotografía colocada en el puesto de tortas.
Impresión digital.

Otra de las imágenes fue hecha para colocarla en un puesto de tortas, dicha fotografía en toma cerrada mostraba un detalle del puesto en donde fue colocada, sin embargo no tuvo el impacto de las otras debido a que en primer lugar, el puesto no era tan concurrido como el de periódicos, además de que el buscar la integración de la imagen con el puesto, ocasionó que se camuflara de tal manera que pasó desapercibida.

Siguiendo en este recurso de utilizar los puestos ambulantes como posibilidad de soporte, una de las fotografías la coloqué en el puesto de tacos de ese lugar, justo a un costado del letrero que anuncia los precios de los productos. Esta imagen mostraba el



Fotografía colocada sobre el mismo
“diablito”.
Impresión digital.

mismo puesto con gente comiendo, es decir, retrataba un momento pasado pero que coincidía con la situación que estaban viviendo las personas que miraban la imagen.

También recurrí a la utilización de dos “diablos” que dispuse en la acera en lugares donde a mi parecer podrían ser vistos, para montar sobre de ellos tres imágenes que mostraban elementos de ese lugar. Una de las fotografías que se sostenía de un “diablo” no tuvo mayor incidencia en las personas dado que la coloqué a muy baja altura en la idea de mantener la reciprocidad de la imagen con su referente, en este caso se trato de una fotografía que mostraba los pies de las personas en

movimiento y el estatismo de los objetos aledaños a donde se trasladaban. Las otras dos imágenes colocadas sobre los diablos llamaron mucho la atención ya que quedaban de frente al paso de las personas, inclusive quienes las miraban rodeaban la fotografía, como si la imagen fuera un objeto y no simplemente un plano.



Fotografía colocada entre las revistas del puesto de periódicos.
Impresión digital.

3.4.3 De la tercera intervención. Barranca del Muerto.

En este último ejercicio ya con la experiencia previa de las intervenciones anteriores. Elegí un espacio de tránsito peatonal con características semejantes a las del último trabajo, a la salida de un metro, por la gran afluencia de personas que utilizan este medio de transporte, ubiqué la zona del metro Barranca del Muerto y su colindancia con la avenida Revolución. De la misma manera que en el ejercicio previo, observé en distintos lugares de la zona y estudié los espacios posibles para llevar a cabo las fotografías y colocarlas posteriormente.

Al tomar en cuenta las consecuencias que puede traer consigo el sacar una cámara en un lugar en el que no es común hacer uso de la misma, ya que no es un lugar turístico o de esparcimiento cultural, comencé a dibujar en el espacio elegido para hacerme presente ante la gente. Después de dibujar unas horas y que las personas, tanto transeúntes como las pertenecientes a ese espacio se percataran de mi persona como “artista” comencé el contacto verbal con la gente del lugar, exponiéndoles el objetivo de estar ahí y poniéndolos al tanto de que el trabajo que estaba realizando requeriría hacer uso de la cámara fotográfica.



Fotografía en blanco y negro colocada sobre mecate.
Impresión digital

En esta ocasión, al tomar las fotografías utilicé un tiempo de obturación que dejara ver en la imagen el movimiento de las personas. De esta manera las fotografías contenían a sujetos que se volvían anónimos en la pérdida de su contorno definido.

Para esta intervención elegí seis fotografías, tres de las cuales fueron tomadas para colocarse en la base de un poste de luz que dada la ausencia del poste funciona en ese lugar como asiento para la gente que se detiene a comer, o que simplemente toma un descanso.

Para lograr que las fotografías se acoplaran a esta base, tuve que modificar la forma de las fotografías que en todos los demás casos fueron rectangulares, de tal manera que resultaron una especie de trapecio en los que la altura era mayor que la base.

Estas fotografías llamaron mucho la atención a pesar de encontrarse a nivel de piso, debido a que coloqué en tres lados de la base imágenes que enrarecían al objeto. Fue importante notar que durante un buen rato la gente no se sentaba, al ver las fotografías ahí puestas, es decir, el hecho de colocar las fotografías alteró por un tiempo el uso cotidiano del objeto.



Serie de 3 fotografías montadas
sobre el soporte de un poste.

El momento de la intervención en este lugar fue muy distinto a los anteriores, esta vez noté que la gente se detenía a mirar en el momento que estaba arreglando las

fotografías y colocándolas en sus soportes. Además de que las personas me facilitaron algunos objetos, también me sugerían sus ideas de cómo sería mejor colocar las imágenes para que llamaran la atención.

De tal forma que conseguí que la gente del lugar me prestara un guacal sobre el cual puse un banco que serviría como soporte de una de las imágenes. Y para la otra fotografía conseguí una vez más un “diablo” que acomodé en el lugar de tránsito de las personas, el cual dio un buen resultado ya que mucha gente miraba esta fotografía aunque no se detuvieran a observarla.

En suma, fue aleccionador ver el papel de los objetos como recurso para el montaje de las fotografías, y cómo éstos pueden acentuar la atracción de la mirada.



Fotografía en blanco y negro colocada sobre un banco en las afueras de metro Barranca
Impresión digital

Conclusiones.

Estar en un espacio público en donde las características del lugar no son las de un espacio turístico, trae consigo una reacción distinta de las personas del lugar ante la aparición de una cámara fotográfica. En el momento en el que llegué a los lugares me da cuenta que las personas que trabajan en una situación “informal” (como lo define el estado), vendiendo diversos productos en la calle, existe en los vendedores una desconfianza ante la persona que trae la cámara. Pese a esta desconfianza que implicaría en cierta medida un riesgo, estos lugares funcionaron bien ya que es importante ubicar un lugar en donde la presencia de la gente sea constante, que sea un espacio de tránsito peatonal y que exista la posibilidad de que los transeúntes detengan su andar sin ponerse en riesgo.

Es entonces que irrumpir en un espacio con estas características puede ser en algunos casos un tanto arriesgado para el fotógrafo, lo que hace necesario establecer un contacto previo con las personas que hacen de ese espacio su lugar, en este punto me funcionó la estrategia; primero dibujar, acercándome de esta manera a la gente y a su espacio. Así las personas tomaron confianza al saber que las fotografías no son para un medio masivo de difusión (periódico o televisión). Dicha confianza es de gran importancia ya que permite el desarrollo del evento y enriquece las posibilidades en las etapas de la obra, en la toma fotográfica, en el montaje y en el registro en video.

Al colocar las imágenes en la calle sobre las estructuras propias del lugar, la gente que se percataba de las fotografías, en ocasiones detenía su marcha para observar el contenido de la imagen, y en algunas otras miraban alrededor de sí mismos para identificar el lugar que mostraba la fotografía.

Recordando que la obra artística no es solamente las fotografías sino la concreción del ciclo al momento de colocarlas en el lugar de donde provienen las imágenes y provocar en los peatones una variación de su tiempo subjetivo, el registro de la obra con el video muestra las reacciones diversas de las personas frente a las fotografías. En este sentido es importante el momento en el que se están colocando las

imágenes sobre los soportes, el hecho mismo de que la persona vea la acción de colocar las fotos en el lugar, atrae más su atención logrando incluso no sólo que se detengan sino que cuestionen la intención de las fotografías. Es más atrayente la presencia del fotógrafo en el montaje, que las imágenes en sí mismas cuando ya se encuentran colocadas. En este momento se dio una interacción directa entre los sujetos y mi persona, constatando así que aunque sean imágenes de pequeño formato se puede atraer la atención de quien transita en el espacio público, y más allá de eso, lograr el cuestionamiento, la duda y reflexión sobre algo repentino.

La intención que planteé desde un principio al tomar las fotografías es que funcionaran como un espejo al colocarlas en el lugar en el que se realizaron las tomas. Dicho espejo causaría una interrupción en el accionar del espectador, deviniendo en la obra a modo de un acontecimiento fotográfico. Entonces el acontecimiento fotográfico no implica únicamente para mí una ruptura en el espacio-tiempo en el momento en que sucede la toma, ese corte o tajo sobre la continuidad que registra la cámara y que es por antonomasia un acto violento sobre la continuidad; sino también constituye una alteración en el entorno dada la presencia del fotógrafo, en el momento de la toma por la afrenta que resienten las personas al ser fotografiadas. Y también una alteración por parte de las fotografías durante la intervención, al provocar ese sentido de acontecimiento fotográfico.

Parte de las intenciones de la obra fueron detonar un cierto sentido de acontecimiento fotográfico sobre el andar de las personas, causado con la irrupción de fotografías. Es decir, que el transcurrir de cada individuo se modificara a partir de la obra. Así, cuando las personas se detenían provocaba una variación dentro de su temporalidad, ocurría entonces una acción “metafórica” sobre el detenimiento del tiempo que provoca la cámara en el instante fotográfico. De tal modo que hubo personas que restaron importancia al tiempo ocupado para llegar a su destino y se detuvieron a mirar la relación de las imágenes con el entorno, y hubo muchas otras personas que miraron las fotografías de reojo, de alguna manera las imágenes vistas formaron parte del transcurrir de las personas.

Las personas que se detuvieron en su recorrido, tuvieron la experiencia de encontrarse frente a una imagen que mostraba el lugar en el que estaban situadas en ese momento. Y en ocasiones el mirar las fotografías provocó que vivenciaran el lugar más allá de la ruta mínima para llegar a su destino, en algunas ocasiones rodeaban la fotografía cual si fuera un objeto para buscar si detrás había algo, en otras ocasiones comparaban la imagen con el lugar en donde estaban. Reducir la velocidad y el ritmo acelerado de cada uno equivaldría no sólo a tomar un descanso, sino también un cambio de ritmo dirigido a reflexionar sobre el lugar en el cual están transitando.

Pese a la gran cantidad de anuncios en los que no solamente la fotografía publicitaria sino también las imágenes publicitarias, representan ante este trabajo un distractor y una competencia en la atracción del ojo hacia las fotografías que formaban la obra, resultó positiva la intención planteada. Además, identificar que no es necesaria una escala de gran dimensión en las fotografías, por el contrario, el hecho de tener una escala media invita a las personas que ubican las imágenes a acercarse o simplemente disminuir la velocidad de su paso.

La colocación de las fotografías con relación a donde fueron efectuadas las tomas, sirvió para que las personas pudieran ubicar el referente de la foto (el lugar) en la imagen y viceversa. Fue importante la disposición de los objetos que sirvieron de soporte para las fotografías y que constituyeron parte primordial de la obra, ya que dependiendo del soporte era el nivel de atracción de la imagen, además de que dichos soportes dieron en algunos casos la cualidad de objeto a las fotografías, lo que las hizo de alguna manera transitables.

Por último, al tomar registro en video de cómo reaccionaba la gente, sucedía que aquellos que se detenían a mirar las fotografías y buscaban la relación de ellas con su entorno, al percatarse de que estaban siendo grabadas, en algunos casos se intimidaban y dejaban de mirar las fotografías para continuar con su recorrido. Es decir, en ocasiones la cámara de video que en este caso sirvió para registrar los acontecimientos fotográficos en el lugar, provocó que dichos acontecimientos fueran alterados de su transcurrir natural.

La importancia del “suceso” en cada una de las intervenciones se da en varios grados. En primer lugar, tener presente que no es necesario recurrir a un escaparate, galería o museo para realizar una obra. En segundo lugar, dada mi preocupación por el creciente aumento de la velocidad en el transcurrir del ser, estas intervenciones provocaron gestos de detenimiento que para mi resultaron efectivas. Y en tercer lugar, al realizar la obra, la interacción llevada a cabo con las personas del lugar, enriqueció de manera tal que hubo un acercamiento de ellos hacia el planteamiento de la obra, participando incluso al proponer y al facilitar la colocación de los objetos-soportes.

Es entonces la cámara una herramienta que por sí misma al funcionar en un espacio público, puede modificar el comportamiento de los individuos y con ello provocar una variación en su movilidad, es decir, en su temporalidad. Y la fotografía una imagen que al ser sacada de su relegada condición común de estar pegada en la pared, se puede volver objeto, con posibilidades de establecer relaciones no sólo de interpretación sino también de vivencia, ante el espacio en el que se encuentra, el contenido que presenta y la persona que la observa.

Bibliografía.

- Adam, Jean Michel, *La argumentación publicitaria: Retórica del Elogio y de la persuasión*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 288.
- Albrecht, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX*, (trad. al español Diorki, Barcelona, España, Blume, 1981), pp. 244.
- Augé, Marc, *Los No Lugares: Espacios del anonimato: una Antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 125.
- Baqué, Dominique, *La fotografía Plástica*, 1.^a ed. Editions du Regard, 1998, (ed. tr. al español Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2003) pp. 284.
- Becerro, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Paidós, SAIF, 2003, pp. 136.
- Benjamin, Walter, *El Autor como Productor*, 1.^a ed., Suhrkamp, Francfort, a. M., 1966, (ed. tr. al español, México, Itaca, 2004) pp. 60
- Benjamin, Walter, *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, 1.^a ed., Suhrkamp, Francfort a M., 2003, (ed. tr. al español, México, Itaca, 2003) pp. 127.
- Blumenberg Hans, *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, (ed. tr. al español por Manuel Canet, Valencia, Pre-textos, 2007), pp. 327.
- Bourdieu, Pierre, *La fotografía: un arte intermedio*, 1.^a ed., Les Editions de Minuit, París, 1965, (ed. tr. al español, México, Nueva Imagen, 1979), pp. 381.
- Díaz Belmont, Arturo Alfonso, *Los espacios-arquitectónicos como sujetos de interacción*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, orientación Arte Urbano, U.N.A.M., E.N.A.P., División de Estudios de Posgrado, México, El autor, 2002, pp. 142.
- Dubois, Philippe, *El Acto Fotográfico*, 1.^a ed. Éditions Labor, Bruselas, 1983, (ed. tr. al español, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986) pp. 187.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de judas fotografía y verdad*, Barcelona, España, Gustavo Gili, 2002, pp. 191.

- Krauss, Rosalind E., *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*, (versión castellana de Virginia Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2002), pp. 237.
- Picazo, Gloria, *Indiferencia y Singularidad: La fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili 2003, pp. 287.
- Picó, Josep (ed.), *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 385.
- Romero, María Victoria, *Lenguaje Publicitario: la Seducción Permanente*, Barcelona, Ariel, 2005, pp. 261.
- Segura Naya, Armando (ed.), *Lógica del proceso de mundialización*, en AA.VV., en *Historia Universal del Pensamiento Filosófico volumen VI*, Vizcaya, España, Liber, 2007, pag., 59, pp. 426.
- Sobrino Manzanares, María Luisa, *Escultura Contemporánea en el Espacio Urbano: Transformaciones, Ubicaciones y Recepción Pública*, España, Electra, 1999, pp. 124.
- Susperregui, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, 1ª ed. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2000, pp. 314
- Villarreal Rodríguez, Pedro Arturo, *El plano espacial fotográfico*, tesis de licenciatura para la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pp. 235.

Páginas web.

- AA.VV., *Real Academia Española*, <http://www.rae.es/rae.html>, entre 2009 y 2011
- Brea, José Luí, *Noticias de lo infraleve. Dora García – “Va a desaparecer”*, <http://www.artszin.net/vol11/dgarcia.html>, 2010
- Vidal, Felip, *Arte postmoderno y emancipación*, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/posmoderno.pdf>, 2010