



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“DE LO PERSONAL A LO PÚBLICO: APROXIMACIONES
ENTRE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL Y LA FOTOGRAFÍA
POSMODERNA EN LA CREACIÓN Y ANÁLISIS DE UNA
OBRA FOTOGRAFICA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
LUIS FERNANDO MERCADO PARRA

DIRECTOR DE TESIS
DRA. LAURA CASTAÑEDA

MÉXICO D.F., FEBRERO 2012

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales

The logo consists of the text 'UNAM' in a large, bold, serif font, with 'POSGRADO' in a smaller, bold, serif font below it. A diagonal line crosses through the 'A' in 'UNAM' and the 'O' in 'POSGRADO'. To the right of the text is a small version of the Mexican coat of arms.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1 – Antecedentes teóricos.....	5
1.1 Breve introducción a la Antropología Visual y a sus concepciones iniciales.....	5
1.2 La Antropología de la Comunicación Visual	12
1.3 Antropología y Posmodernidad	16
1.3.1 Posmodernidad: Definiciones breves.....	16
1.3.2 La posmodernidad dentro de lo estético.....	17
1.3.3 Introducción a la Antropología Posmoderna con base en los estudios de James Clifford y Stephen A. Tyler.....	29
Capítulo 2 – Aterrizajes formales	36
2.1 Exploración formal.....	36
2.2 “Urbe” y “persona”: El ensayo <i>Soft City</i> de Jonathan Raban y la relación de los trabajos de tres fotógrafos referenciales para esta investigación.....	37
2.2.1 Cindy Sherman.....	43
2.2.2 Gordon Matta-Clark	47
2.2.3 Jeff Wall.....	49
2.3 Lineamientos formales para la exploración fotográfica	53
2.3.1 Proyecto “Viva la vida”	54
2.3.2 Proyecto “is this forever?”	55
2.3.3 Proyecto “1671 km”	56
Capítulo 3 – Propuesta de producción.....	58
3.1 Capturas fotográficas y sus análisis	58
3.1.1 Introducción	58
3.1.2 Exploraciones formales.....	59
3.1.2.1 Proyecto “Viva la vida”.....	61
3.1.2.2 Proyecto “is this forever?”	64
3.1.2.3 Proyecto “1671 km”.....	67
Conclusiones.....	71
Bibliografía.....	76

Introducción

La idea de realizar una obra que partiera de lo personal, de lo necesariamente íntimo, y analizar sus posibles lecturas y roles dentro de lo social tanto como obra de autor como documento, fue la preocupación principal que dio origen a esta investigación.

Esto surge de una lectura rápida del panorama fotográfico nacional. México tiene una historia rica en artistas fotográficos, tal es el caso de Manuel y Lola Alvarez Bravo, Tina Modotti, Francisco Mata, Pedro Meyer, por mencionar a algunos de legado nacional estimable y siendo incluyente en sus contextos temporales. Sin embargo son pocos los que hablan de temas que reflexionan acerca de la intimidad, de la condición y circunstancia personal, y por lo tanto no es fácil hacer un análisis de la función de este tipo de documentos de autor dentro de nuestro contexto espacial.

Por supuesto hay numerosos recursos teóricos dentro de las artes que permiten analizar una obra en sus múltiples estrategias discursivas, aunque estos en su mayoría vienen de adentro hacia afuera, es decir, desde los propios artistas o teóricos.

Al inicio de esta investigación me planteé las siguientes preguntas:

1. ¿Qué disciplina externa al arte nos brinda el mejor marco teórico para el estudio de la imagen y su papel en el campo social?

2. ¿Debe una obra documental ser producida por un antropólogo para ser tomada en cuenta por la antropología?
3. ¿Cómo puede funcionar un documento que parta de lo íntimo?
4. ¿Qué ventajas ofrece dicha aproximación al documento fotográfico?

Por el otro lado se entiende que esta no puede (y tampoco pretende) ser una investigación antropológica. Es necesario partir y aterrizar la investigación, tanto teórica como visual, en las artes y es así que obedeciendo a nuestro periodo histórico, a la especialización y a las preocupaciones propias de quien realiza estas líneas que se decidió llevar a cabo una investigación que encontrara puntos de encuentro entre la antropología visual y la fotografía posmoderna, primero en una investigación documental que logrará enlazarlos de la manera más coherente y entendible posible; segundo en una obra que desde el momento de su creación tenga conciencia de cómo puede funcionar tanto como fotografía posmoderna y como imagen dentro de la antropología visual.

Capítulo 1 – Antecedentes teóricos.

1.1 Breve introducción a la Antropología Visual y a sus concepciones iniciales

La rama de la antropología conocida como antropología visual se presenta de manera confusa en un primer análisis. Primero porque es relativamente reciente, sin embargo las prácticas que terminarían creando su base formal ya se llevaban a cabo mucho antes de que se acuñara el término (Martínez 2006: 16). Segundo, porque un número considerable de los documentos escritos y audiovisuales que dieron pie a la definición formal de esta práctica nunca fueron oficialmente publicados o bien no era sino hasta hace poco que pudieron ser legitimados o tomados en cuenta. Tercero, porque dentro de este brazo de la antropología han ocurrido un par de fracturas (fig 1.1), dejando tres partes que frecuentemente se superponen y compiten, debido a desacuerdos sobre el manejo de lo que es visual y hasta donde lo visual debe ser estudiado, dificultando así llegar a una estandarización necesaria en todo instrumento analítico y contribuyendo a que sea aún un campo difícil de estudiar y comprender.



Fig. 1.1 Diagrama del estado de la antropología visual mostrando los tres fragmentos en la que está dividida.

Ya que no hay una definición que pueda englobar satisfactoriamente el campo de prácticas y de estudio de esta disciplina, se explicaran cada una de las tres partes en la que está dividida: Una es la antropología visual enfocada generalmente al filme etnográfico y sus usos educativos o

divulgativos y que ignora en buena medida la práctica fotográfica, otra es la antropología visual que busca expandir su campo de estudio tomando en cuenta también los medios televisivos y abre un poco más las posibilidades de estudio de otras disciplinas visuales, como la fotografía, pero aun sin poder abarcarla completamente y por último, la más reciente y ambiciosa, a la que se le ha llamado “antropología visual de la comunicación” que busca llevar la práctica al análisis de todo “objeto” visual creado dentro de un grupo social determinado y que, por supuesto, también incluye a la fotografía, es esta última la que genera el mayor interés para los fines de este documento. Es necesario mencionar las tres porque una da paso a la otra, aunque como ya se ha explicado la nueva siempre difiriendo con la anterior.

La *Antropología Visual a partir del filme etnográfico*, la más antigua y reconocida de las tres variantes de la práctica y que da base a las dos restantes, es por eso que será la más extensa de describir, acortando así las explicaciones para sus dos fracturas ya que su expansión se muestra más que nada como inclusiones o “apéndices” de esta.

Esta disciplina consiste en una serie de prácticas, algunas indispensables, otras más bien periféricas aunque notables:

1. La creación de documentales fílmicos etnográficos, sobre todo en territorios no-occidentales.
2. La difusión de estos elementos fílmicos, especialmente con un fin didáctico.

3. El soporte a otras prácticas antropológicas gracias a la disposición de un material visual de consulta.
4. El estudio sobre la transmisión de esta información audiovisual así como de su recepción por parte de un público y la retroalimentación que este genera.

Este es un estudio que surge de la conjugación entre el interés por contar (emisión) y la necesidad social e individual de escuchar o percibir (recepción) lo cual muestra las dos caras de esta ciencia, la *procesual* y la *productiva*, un encuentro entre lo social y lo visual (Martínez, 2006: 21).

Se considera a Robert Gardner como el primer cineasta que empezó a darle forma a su trabajo fílmico, en la década de los 50, dirigiéndolo hacia un estudio sobre el ser humano (Ruby, 1996: 1347), aunque cabe señalar que este no es el primer director de cine etnográfico, pero si fue el primero en enfocar estos materiales audiovisuales dentro de la práctica antropológica. En 1951 lleva a cabo dos filmes, *Blunden Harbour* y *Dances of the Kwakiutl*, los cuales sirven como base a otros directores, como John Marshall en 1957 (Quien trabajo con Gardner en sus primeros filmes) y Tim Asch en 1963, para llevar a cabo sus propios estudios audiovisuales. Estas películas dieron origen rápidamente al primer debate sobre la relación del cine y la antropología. La discusión giraba en torno a la cuestión de que si un director de este tipo de documentales debería ser o no antropólogo para que fuesen tomados como creíbles o validos sus ejercicios fílmicos. Varias décadas después, al hacer una investigación sobre los realizadores que

presentan sus trabajos en festivales y muestras de cine etnográfico y antropológico se puede llegar a la conclusión de que no necesariamente se debe ser antropólogo para que un discurso audiovisual sea tomado en cuenta dentro de la disciplina, citando a Jay Ruby (1996: 1346):

En Anthropological excellence in film, una revisión de 1995 sobre las películas seleccionadas por la Society for Visual Anthropology para ser exhibidas en las reuniones de la American Anthropological Association, permitió establecer que cerca de la mitad no cuentan con antropólogos involucrados en la producción.

Es importante señalar esta anécdota para establecer el panorama de rigidez que ha tenido como resultado la mencionada fractura dentro de la práctica. Ya en 1976 Karl Heider (1976: 52) señalaba que prácticamente todo film sobre el ser humano puede ser considerado como etnográfico, idea y visión de corte incluyente que desde entonces se apegaba a las consideraciones que más tarde darían lugar a la antropología visual de la comunicación y por supuesto hago la ilación con la mentalidad posmoderna de la apertura.

Quisiera concentrarme en el cuarto punto de los anteriormente enlistados el cual habla de la emisión y recepción de los mensajes audiovisuales. Según Ana Martínez (2006: 24) esta cuarta faceta bien podría ser la más importante, ya que la finalidad de todo documento audiovisual es la de comunicar y provocar una respuesta por parte del público pero al mismo tiempo la que menos se considera en el estudio de la misma debido al enfoque de creación y difusión

existente. A continuación se muestra una reproducción de un cuadro hecho por la antropóloga que muestra los pasos de estudio de este cuarto punto.

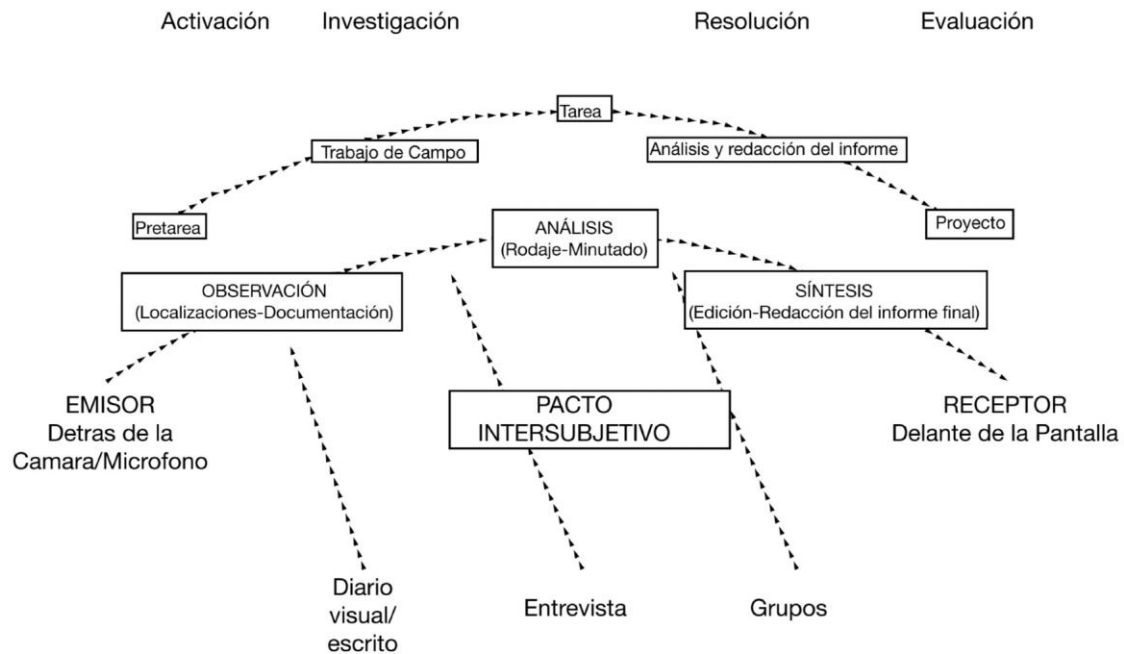


Fig. 1.2 Cuadro de Ana Martínez que presenta el estudio que desempeña la antropología visual sobre la emisión y recepción de los mensajes audiovisuales.

Como se podrá ver, Martínez dice que el estudio no debe terminar en la distribución física del material creado, sino que la forma en que asimilamos y respondemos ante este material es de suma importancia.

Se vuelve necesario, sin embargo, deconstruir e intervenir este cuadro para apropiarnos de un flujo muy concreto que es el que nos interesa y es necesario analizar en función de la utilización del medio visual (cualquiera que este sea) y su relación con el documentador.

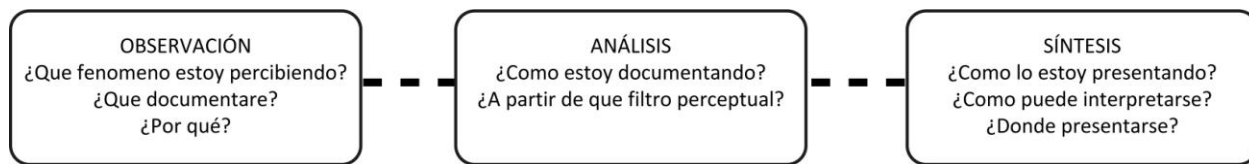


Fig. 1.3 Diagrama de flujo en función documento-documentador propuesto

Esta aproximación reflexiva hacia la intervención del prejuicio del documentalista y en función por una armonía discursiva entre prejuicio y documento pareciera encontrar eco en la propia investigadora (2006: 24), al respecto Martínez comenta:

“Se trata de entender lo visual desde la emisión, como investigación y expresión artística; pero también desde lo visual, como acción docente y comunicación social”

Con esto ella admite las limitantes de la práctica original en la antropología visual aunque en otra parte de su libro hace un comentario de mayor peso al respecto, que a la letra dice:

De las diferentes fases de la investigación emerge un producto audiovisual pensado para su difusión cuya perspectiva, forma y contenido quedan siempre eclipsados por la propia naturaleza del soporte audiovisual. Perdemos la perspectiva de la investigación si nos centramos en la metodología o en los soportes.

Este tipo de reflexiones acerca de la relación entre un soporte complejo y una temática tan maleable son las que representan las fisuras iniciales que dan paso a las subsecuentes fracturas de esta disciplina, como la *Antropología Visual de los Medios de Comunicación*.

Esta primera fractura se debió a que un número de realizadores y antropólogos empezaron a comprender que el enfoque fílmico original de la antropología visual tenía carencias importantes en diversos campos de estudio o incluso en el contexto en el que estaban siendo presentados (Ruby, 1996: 1347).

No todas las culturas reciben educación de la misma manera. Han surgido nuevas formaciones sociales y culturales gracias a al fenómeno de los nuevos medios de comunicación, lo cual ha enriquecido las dinámicas de la antropología visua, y es por eso que se empezaron a tomar tres caminos ligeramente distintos al canon original:

1. El análisis e indagación histórica y formal de las fotografías, especialmente aquellas no occidentales buscando develar la ideología y cultura del creador y sus manifestaciones dentro de la imagen (De nuevo, se considera al discurso como elemento pertinente de investigación antropológica).
2. El estudio de los medios indígenas como producción cultural.
3. El estudio etnográficos acerca de cómo se recibe la información mediática.

En el Reino Unido se presenta una fractura, por citar un ejemplo, los productos audiovisuales etnográficos se presentan más en el ámbito de la televisión, con series como *The Disappearing World*. Es importante mencionar que es desde esta primera fractura de la antropología visual que se empieza a tomar en cuenta la práctica de la fotografía dentro de la disciplina.

Antropólogas como Joanna Scherer (1990) y Elizabeth Edward (1992) han llevado a cabo sus trabajos a partir de estudios de fotografías etnográficas, aunque siempre basándose en trabajos fotográficos antiguos (Por ejemplo, el estudio de Edward se enfocó solamente en ciertas producciones fotográficas realizadas entre 1860 y 1920), dejando de lado la fotografía contemporánea. Sin embargo cabe notar un gran acierto que estos realizadores tuvieron a la hora de hacer sus análisis, de nuevo Jay Rubi (1996: 1347):

“Compensan el uso inocente de los documentos históricos como registros objetivos del pasado, y los conciben como construcciones ideológicas, como cualquier otra forma de comunicación humana”

Es necesario apuntar este aforismo, ya que nos sirve como uno de los primeros indicios de la fractura entre el discurso oficial del objetivismo modernista y la percepción general de todo documento, de manera particular dentro de lo social.

1.2 La Antropología de la Comunicación Visual

Es el acercamiento, al campo, más extenso y riguroso lo que ha provocado que ciertos críticos comenten que su excesiva amplitud lo vuelve inviable, como por ejemplo Askew y Wilk (2002: 104) y Paul Henley (1998: 68). Surge debido a que varios antropólogos entendieron las limitantes inherentes del formato cinematográfico (Martínez, 1992: 178):

Los deseos de los antropólogos de comunicar ideas a través del cine, deben enfrentarse al problema de cómo este comunica cualquier propósito, antes de que logren asegurar que van a llevar a cabo su deseada meta. Como se ha mencionado, existen escasas pruebas empíricas de que es lo que el film comunica, y las pruebas que existen sugieren un impacto negativo.

De nuevo se nos presenta una reflexión sobre la naturaleza del medio. Es imposible determinar hasta qué punto es una reflexión intuitiva o informada. Una reflexión informada significaría entonces indicios tempranos de una comprensión de una metodología documental inadecuada. Ello nos lleva a reflexionar que las limitantes del medio no yacen solo en el soporte sino en su concepción desde el detonador humano, el documentalista.

Examinar todas las manifestaciones visuales dentro de un contexto cultural permite a las investigaciones establecer una dialéctica de la imagen, comparar y contrastar como se construyen los mensajes visuales en la sociedad, como son interpretados y como esta respuesta da forma a los que vendrán, es decir, un análisis del discurso visual, sea cual este fuere. Los que critican este enfoque argumentan de manera informal ya existen antropólogos que observan las prácticas artísticas o ambientales y que por lo tanto no es necesario incluirlos al interior del ámbito de la antropología visual. Si bien es correcto que los campos de estudio existen para analizar los elementos visuales, emplear un enfoque social y de la comunicación a estos y otros aspectos de la cultura visual ofrece un punto ventajoso del que carecían las primeras dos vertientes de la antropología visual (Ruby, 1996: 1348).

La práctica de esta segunda fractura parte de la idea de observar los elementos gráficos y analizarlos como procesos sociales donde los campos de estudio son producto de una intención comunicativa y una acción receptiva, esto es, la extracción de objetos de estudio a partir del acto de comunicar y el de interpretar. Esto refiere la investigación de todo elemento visual creado dentro de un grupo social a elegir, desde los elementos más simples como pueden ser dibujos infantiles o la manera que se interpretan ciertos gestos faciales o lenguajes corporales, la palabra escrita (cuyo uso resultaría fundamental en esta fractura) hasta las construcciones visuales más complejas del diseño gráfico y del arte, incluyendo obviamente a la fotografía.

Otro elemento importante que ofrece esta segunda fractura y que las primeras dos disciplinas carecen es el interés por incluir a las sociedades occidentales en sus estudios. Mayoritariamente el cine etnográfico y las prácticas tradicionales dentro de la antropología tanto cultural como visual se habían enfocado en lo no-occidental y es por esto que la antropología de la comunicación visual se presenta no solo como una disciplina más robusta sino más incluyente.

También se le empieza a dar más importancia a la producción fotográfica contemporánea, se cita a Lippard (1992: 87) para entender el porqué de esto:

Dado que estas fotografías fueron hechas y utilizadas por personas que ya no están vivas, generalmente es difícil producir información contextual que permita

a los lectores comprender porque estas imágenes fueron hechas y como fueron usadas, eso deberá conducir a estudios sobre su producción y recepción.

Esto ha llevado a la realización de estudios antropológicos con reconocimiento y aceptación dentro de la antropología sobre la realización *contemporánea* de la imagen, aunque siguen siendo pocos. Es indispensable subrayar la importancia de la palabra *contemporánea* ya que esta permite entender este esfuerzo como un proyecto en tiempo real del significado y rol de la imagen como documento dentro de nuestra sociedad. Dos ejemplos notables son *The social life of Indian photographs* de Chris Pinney (1997) y el estudio etnográfico sobre la recepción de fotografías históricas en el contexto de un museo etnográfico de Nora Jones (2002).

Sin embargo esta nueva fractura también presenta una gran complicación y esta es que ha surgido a partir de una serie de elementos que dificultan a posibles interesados a entenderla e investigar sus orígenes e incluso su situación actual y también ha hecho más lenta su adopción entre los círculos antropológicos oficiales lo cual ha llevado a varios realizadores a alejarse de la etiqueta de antropología visual. El mayor de estos elementos podría ser el hecho de que un número considerable de documentos o estudios visuales que dieron origen a esta nueva rama antropológica nunca fueron publicados, quedando relegados a estudios internos, en el mejor de los casos. Ejemplos notables serían la investigación que realizó Michael Intintoli acerca de la producción de telenovelas; *Taking soap seriously* creado en 1982 y que es un estudio no publicado sobre la respuesta de un pequeño pueblo de Texas a un programa que los ofendía; y los estudios realizados por Conrad Kottak sobre la recepción televisiva entre los brasileños.

1.3 Antropología y Posmodernidad

1.3.1 Posmodernidad: Definiciones breves

Formalmente el término es introducido dentro del lenguaje de la filosofía con Lyotard (1979). El cual la define como una especie de categoría incluyente en la cual entran ideas de otros pensadores en parte disimiles o incluso contrapuestas pero que concuerdan en su generalidad con que la modernidad ha terminado. Para estos pensadores, tanto los que han contribuido mayormente así como los divergentes o periféricos, la modernidad se clasifica de la siguiente manera (Abbagnano, 2004: 839):

1. La tendencia a creer en visiones globales del mundo que ofrezcan legitimaciones filosóficas construidas a partir del conocer y actuar.
2. Dotar de una importancia notable los términos de “novedad” y “superación”.
3. La concepción de la historia como un trayecto lineal o progresivo, del cual sus fines son conocidos por los intelectuales y definidos como libertad, igualdad o bienestar, aparte de también conocer los métodos “idóneos” para llegar a ellos como la conquista de la “tecnociencia” o la revolución proletaria.
4. La tendencia a subordinar la abundancia heterogénea de acontecimientos, ideas y saberes a una totalidad constituida previamente de sentido.

Ante estos aforismos los posmodernos proponen una serie de planteamientos que buscan revalorizar, cuestionar o redefinir:

1. La desconfianza en los “macrosaberes” comprendedores de todo.
2. La propuesta de construcciones ideológicas “débiles” e “inestables” de racionalidad, está basada en la convicción de que no existen fundamentos últimos, inmutables e incuestionables.
3. El rechazo al hincapié de lo novedoso y a la idea vanguardista de la superación.
4. La renuncia a concebir a la historia como una sucesión planeada de hechos la cual garantiza la emancipación y el progreso de la humanidad.
5. El desplazamiento del paradigma de la unidad a la multiplicidad. Lyotard lo define como “la heteromorfia de los juegos lingüísticos” mientras que Vattimo dice que “El mundo no es uno sino muchos”.
6. La llegada a una ética del pluralismo y de la tolerancia conforme a los preceptos estructurales de una sociedad “compleja”.

1.3.2 La posmodernidad dentro de lo estético

Se ha elegido no solo hablar de la posmodernidad dentro de lo artístico, sino dentro de lo estético. Esta elección se da debido a que lo artístico no representa la *enteridad* de la cultura visual de una sociedad. Por el contrario es una parte mínima de la información visual que se

procesa cotidianamente. En este punto Fredric Jameson hace un comentario interesante acerca de la relación que tenemos con lo visual, lo estético y que nuestro contacto en este aspecto más directo en la cotidianidad es con la arquitectura. El comenta que, en realidad, fue a partir de los debates de arquitectura que él empezó a construir su propia visión del posmodernismo. Comenta que más decisivamente que en otros medios, las posiciones posmodernistas en la arquitectura son inseparables de una implacable recusación del modernismo y de lo que se llegó a nombrar como “estilo internacional”, con exponentes como Mies Van der Rohe, Le Corbusier o Lloyd Wright. A este estilo internacional Jameson acusa de ser una especie de destructor del tejido urbano. Por el otro lado Fredric presenta al posmodernismo a manera de cura y antítesis, de la siguiente forma (1984: 11):

[...] el posmodernismo en arquitectura se presenta lógicamente como una especie de populismo estético, tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi, *Aprendiendo de las Vegas*. Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental [...] El desvanecimiento de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura elite y la llamada cultura comercial o de masas.

A partir de estos indicios podemos proponer a lo degradado, lo decadente, lo feo, lo *kitsch* y lo particular como puntos de atención de los posmodernistas. Jameson nombra a fuentes visuales como las series televisivas, las películas serie B de Hollywood, la cultura de *Reader's Digest*, la publicidad, los moteles de paso, la novela negra, la fantástica, la gótica como elementos que

están directamente en contacto con las sociedades como referentes estéticos del posmodernismo antes que el arte.

Jorge Ribalta (2004: 9), por nombrar a una referencia contemporánea, escribe a manera de divulgación un ensayo del desarrollo del arte y la crítica artística dentro del posmodernismo en la introducción del libro *Efecto Real: Ensayos posmodernos sobre fotografía*. En esta introducción Ribalta busca encontrar puntos de concordia entre los distintos teóricos y productores dentro de la creación artística posmodernista, encontrando puntos de unión que remiten a las posturas filosóficas y sociales, en especial sus posturas ante la vanguardia histórica y sus intentos por reconstruirla o resignificarla buscando una neo-vanguardia o transvanguardia. Cita a Benjamin Buchloh como quien ha acuñado justamente el término de neo-vanguardia para englobar el surgimiento de prácticas artísticas originadas de un caótico y complejo panorama social y político del Estados Unidos de los setenta, prácticas que buscan una alternativa al modernismo institucionalizado.

Andreas Huyssen (1988: 207) asegura que fue en estas prácticas de los setenta donde tiene su origen el término, por lo menos dentro de lo artístico:

Fue este radicalismo específico de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte culto como discurso de hegemonía, el que autorizo a sí mismo como fuente de energía e inspiración para los posmodernos americanos de los años setenta.

Sin embargo algunos tomaban al posmodernismo con más cautela, como Hal Foster (1983: 305) quien lo veía como una tendencia cultural ya de inicio fragmentada y se tendía hacia un *posmodernismo de resistencia* para distanciarse de lo que él veía como una corriente que reducía la revalorización del modernismo a un conjunto estilístico, fácil de explotar formalmente. Se cita a Foster desde su ensayo:

Una posmodernidad de resistencia surge también de la farsa normativa de una «posmodernidad reaccionaria» [...] una posmodernidad resistente se interesa por una reconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pseudo-históricas o pop.

Concordando con Ribalta, es de suma importancia nombrar a un teórico anterior, Walter Benjamin, quien funge como un referente fundamental innegable dentro de una reflexión hacia la posmodernidad, partiendo desde el frente crítico. La reproducción masiva y su impacto en el status de la obra de arte, la poética del fragmento y lo popular y sus análisis acerca de las discontinuidades históricas son reflexiones proto-posmodernos de manera tajante.

1.3.2.1 La fotografía en el posmodernismo inicial como exploración social: El caso de *The Bowery in two inadequate descriptive systems* de Marta Rosler

¿Por qué fotografía posmoderna? ¿Qué papel desempeña la fotografía en la posmodernidad?

Ribalta en su libro (2004: 15) cita a Craig Owens:

El discurso en el mundo del arte se identificó con lo fotográfico [...] me refiero a la noción de lo fotográfico en tanto que opuesto a la fotografía *per se*, a la teorización de lo fotográfico en términos de sus múltiples copias: ningún rasgo de originalidad en el original, a la vez la “muerte del autor”, la mecanización de la producción de la imagen.

Aquí se señala que tomando en cuenta las características inherentes del medio fotográfico este puede ser el vehículo posmoderno perfecto ya que está orientada a la copia y a la duplicación infinita, cuestiona la hegemónica presencia del artista en los aspectos formales de su obra y está inmersa en los medios masivos de comunicación. En pocas palabras, formal y discursivamente la fotografía fue la antítesis perfecta de la pintura del modernismo. Para complementar esta aseveración se cita a Hal Foster (1983: xiii): *“La superficie natural, uniforme, de la pintura moderna es desplazada, mediante procedimientos fotográficos, por el emplazamiento completamente acultural y textual de la imagen posmoderna.”* Podemos entonces configurar discursos sobre un cambio social total desde estos desplazamientos culturales si partimos de la idea (Muy al estilo de Jameson) de que el arte no es más que un termómetro cultural, una lista de sintomatologías.

A partir de aquí ¿De qué manera se vincula la práctica fotográfica en la posmodernidad con los temas ya antes vistos en este documento? La conjunción de fotografía, posmodernidad y antropología tiene como resultado necesariamente una práctica fotográfica enfocada dentro de

lo social. Allan Sekula, en un ensayo compilado por Ribalta (2004: 39) ya mencionaba a finales de los 70 un grupo de artistas que abordaban a la fotografía de manera social manteniendo las posturas posmodernistas contra la modernidad y el *documentalismo*:

Un pequeño grupo de artistas está trabajando en un arte que aborda el orden social de la vida de la gente. La mayor parte de sus obras todavía emplean la fotografía y el video, y tienen en el lenguaje escrito u oral un fuerte aliado.

Estoy hablando de un arte representativo, un arte que se refiere a algo más allá de el mismo. La forma y el manierismo no son fines en sí mismos. Estas obras podrían tratar de muchos temas, del espacio material e ideológico del “yo” hasta de las realidades sociales predominantes del espectáculo y poder corporativas. He aquí las preguntas de las que parten: ¿Cómo nos inventamos nuestras vidas a partir de un número limitado de posibilidades? ¿Cómo inventan nuestras vidas, en nuestro lugar, los que están en el poder? Como he dicho antes, si nos planteamos estas preguntas solo dentro de los límites institucionales de la cultura de elite, solo dentro del “mundo del arte”, entonces las respuestas serán exclusivamente académicas. Partiendo de un cierto grado de pobreza de medios, este arte se dirige a un público más amplio y tiene como objetivo reflexionar sobre la transformación social concreta.

Aunque como bien se indica, haría falta evitar la tentación de encasillar a estas obras dentro de alguna variante del documental. Hay que recordar que, como ya se ha elaborado en este documento, las concepciones típicas del documental indican que este es inequívoco y es poseedor de una objetividad, de un realismo innegable. De igual manera estas consideraciones

se aplicaban a la noción de lo *fotográfico* donde la cámara era un mecanismo objetivo, capturador de realidades evidentes y auto validadas. Sin embargo vale mencionar que lo fotografiado es una realidad pasada cuya lectura es maleable dependiendo del contexto en el que es presentada, esta aseveración puede ser corroborada con opiniones de Sekula (2004: 40) o del mismo Walter Benjamin (1982: 104). Tómese como ejemplo cualquier foto, por nombrar alguna se pone el siguiente ejemplo: Una foto de un grupo de niños corriendo, juzgando por sus

vestimentas y el panorama urbano alrededor de ellos son de clase baja, algunos de los rostros son serios, otros reflejan risas ¿Qué representa esta foto? ¿Son niños jugando en la calle? ¿O tal vez huyendo de alguien? ¿Han cometido alguna travesura? ¿Algún robo tal vez? Esto solo demuestra que la manera en que una foto documental es apreciada depende casi en su totalidad del contexto en el que el documento es presentado. La única evidencia,

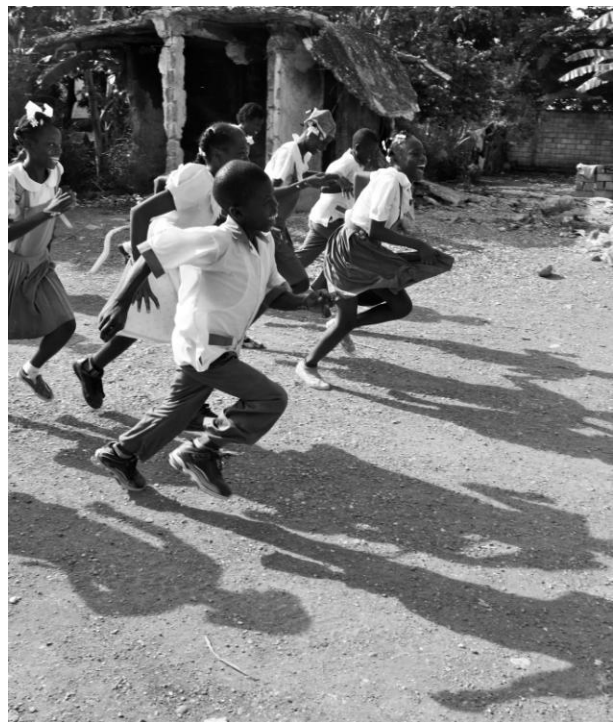


Fig 1.4 Niños haitianos corriendo. CC libre. Anonimo, S/F

la objetividad, de una foto es que fue tomada y

que retrata algo, más allá de eso nada puede ser asegurado. Sekula (2004: 42) plantea entonces una pregunta esencial, que debe ser respondida por la práctica fotográfica posmoderna y así aproximarnos a la concepción posmoderna del documento:

“¿Cómo producimos un arte que fomente el dialogo en lugar de afirmaciones acríticas y pseudopolíticas?”

Ahora, más que nunca, más que en los tiempos del posmodernismo inicial, la fotografía está presente en todos los niveles culturales. Ya no solo es un elemento de los medios masivos de comunicación. Estos son tiempos en que hay cámaras incluso en los celulares, tomar fotografías está al alcance de todos. Incluso a nivel de internet, este nuevo participante que por sí solo ha revolucionado las dinámicas de comunicación, le da a la fotografía un papel no solo complementario sino a veces protagónico. Hay redes sociales masivas en internet que giran alrededor del elemento fotográfico, estas redes son sitios que se han introducido en todos los niveles sociales. *Fotolog, Flickr, Facebook, Tumblr*, entre otras, son comunidades compuestas por millones de miembros, lugares que, aunque cada una por razones distintas y con apreciaciones diferentes, gravitan alrededor del elemento fotográfico. Como bien dijo Sekula en el libro compilado por Ribalta (2004: 45) las fotografías son, en efecto, artefactos culturales.

Existe otro uso de la fotografía digno de ser comentado y que es común en lugar donde este documento se ha creado, Distrito Federal. Este caso es un ejemplo esencial de la fotografía como elemento que influye las realidades cotidianas, nos estamos refiriendo a la fotografía *amarillista*. Este tipo de fotografía, que vemos en todos los puestos de periódicos y que es parte integral de distintos diarios de circulación generalizada, es sin duda un curioso ejemplo de fotografía *dentro* de lo social. Es necesario hacer hincapié en la palabra *dentro*, logrando una diferenciación necesaria entre este tipo de práctica fotográfica y lo que anteriormente, en el

título de este subcapítulo, se le llamo fotografía como exploración social. Esto es porque generalmente este tipo de fotografía periodística carece de posturas o compromisos sociales y se dedica a estimular otras curiosidades de corte morboso. Sobre este punto Jo Spence (1995: 32) hace un comentario elocuente al respecto:

La fotografía comercial compite para lograr ser más realista desde el punto de vista social en la producción de imágenes. Cada día nos invade un mayor número de imágenes estéticamente encuadradas de cadáveres, tiroteos, niños hambrientos y supuestamente miembros importantes de nuestra sociedad.

Salvo en contadas ocasiones este tipo de fotoperiodismo casi nunca adopta una perspectiva social o política seria. Las más de las veces, se trata de una injustificable versión *vouyeristica* y parcial de la penosa situación en que muchos se ven obligados a vivir, o bien de un tratamiento superficial de las penas y glorias de los famosos.

Se hace mención de este caso en particular por que de manera paralela algo similar sucede con muchos miembros activos de lo que se conoce como fotografía urbana, el redactor de estas palabras incluido. Se apunta el lente de la cámara “hacia abajo”, hacia los desposeídos, los menos afortunados, personas con poco poder tanto político como adquisitivo, así *cosificándolos*, convertidos en objetos de estudio, presas exóticas de cacería, elementos de contemplación. Esto, más que un compromiso social buscando reflejar las dificultades de las clases bajas se muestra como una materialización de la compasión, ya sea autentica o pretendida, del artista. Lo único que esto termina logrando es crear un distanciamiento

compasivo o condescendiente entre fotografiado-fotógrafo-público ¿Qué otra cosa manifiesta este tipo de imágenes si no es compasión o lastima?

En este punto Martha Rosler con su obra *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, creada entre 1974 y 1975, propone un ejemplo a seguir de una obra que carece de estos elementos condescendientes y da paso a la exploración social dentro de la práctica fotográfica de manera tanto estética como documental. El Bowery es uno de los barrios más antiguos en la isla de Manhattan, a raíz de las crisis económicas de los años 20 y 30 se convirtió en una zona de extrema pobreza y hasta finales de los 80 era considerada una de las zonas más riesgosas y pobres de New York. Ribalta en su libro *Efecto Real* incluye también un ensayo de Rosler acerca de su visión de la fotografía documental y en el cual profundiza sobre su obra del Bowery. De inicio vemos que Rosler ya tenía conciencia sobre las implicaciones que representaba el mostrar un discurso fotográfico donde se apelara a los sentimientos de compasión y morbo del público, ella lo comenta de la siguiente forma (2004: 70, 71 y 92):

[...] las fotografías del Bowery podrían haber formado parte de una violenta insistencia en la realidad tangible de la pobreza y la desesperación generalizadas, de la marginalidad social forzosa y, finalmente, de la absoluta inutilidad social [...] Movidos por la compasión por los pobres, reformadores como Riis y Margaret Sanger apelaron enérgicamente al termo, alertando de los estragos de la pobreza - el crimen, la inmoralidad, la prostitución, la enfermedad y el radicalismo - podían amenazar la salud y seguridad de la buena sociedad y sus llamamientos a menudo perseguían despertar el interés egoísta de los privilegiados [...] Los

vagabundos son el “final” de un tipo de azar, de “tragedia personal”. Puede que sean una metáfora subrepticia de la clase “clase baja”, aunque no deben ser confundidos con una comprensión social de la “clase trabajadora”.

Allan Sekula en el ensayo compilado por Ribalta (2004: 46) hace un análisis sobre la obra de Rosler haciendo puntos importantes que pueden dar pauta al manejo de la fotografía como exploración social en estos tiempos. Su análisis inicia desde el título el cual, según Sekula, alude no al Bowery como calle física, sino a la construcción ideológica social que se tiene del lugar. La obra (fig 1.5) consiste en una serie de 24 fotografías, cada una acompañada por una hoja con las mismas dimensiones en la cual hay texto. Estas fotografías son vistas frontales de fachadas de negocios abandonados, albergues o restaurantes, en ninguna de estas se aprecia gente. La obra cierra con dos fotografías de botes de basura con botellas de licor barato, todas vacías. En las hojas con texto se puede leer una considerable lista de palabras o frases que forman parte del vocabulario del alcoholismo. Sekula comenta que esta forma fría, distante y algo inexpressiva en la obra de Rosler arremete contra lo que él llama *“el liberalismo expresionista de la escuela «busca a un vagabundo» de la fotografía social”*. Esta distancia “anti humanista” se refuerza con el texto, este listado de nombres y sinónimos que se dan entre los borrachos y sus juergas es una metáfora de la incapacidad referencial de los mismos protagonistas de estas experiencias para explicar sus realidades materiales. Sekula termina su análisis explorando los elementos escritos de la obra (2004: 47):

La variedad y “riqueza” del lenguaje hace alusión al objetivo principal de la embriaguez, el intento de huir de una realidad dolorosa [...] La fuente lingüística explotada por Rosler es en gran medida la “propiedad” sociolingüística de la clase trabajadora y los pobres. Este lenguaje intenta manipular la irreconciliable tensión entre felicidad y autodestrucción en una sociedad de opciones cerradas.

La atención puesta en el lenguaje va más allá de la pornografía de la representación “directa” de la infelicidad. Entre nosotros y la “experiencia visual” se interpone un texto que es formalmente análogo a nuestro propio índice ideológico de nombres-para-el-mundo.



Fig. 1.5 *The Bowery in two inadequate descriptive systems* - 24 fotografías 5x7 acompañadas por 24 hojas mecanografiadas 5x7, 1974-1975

1.3.3 Introducción a la Antropología Posmoderna con base en los estudios de James Clifford y Stephen A. Tyler

Es en este punto de la investigación donde los dos primeros temas tratados en este capítulo se encuentran de manera necesaria para los ejes conceptuales de este trabajo: La antropología en la posmodernidad y la fotografía posmoderna. Se hablara de la primera.

Marilyn Strathern en la publicación *Current Anthropology* (1987: 251-281) hace un comentario sobre las ideas, en el cual asegura que las ideas poseen la capacidad de aparecer en toda época y lugar, anticipadas a su tiempo o fuera del mismo. Strathern hace esta reflexión para introducir al lector a una consideración acerca de un par de ideas sobre el etnocentrismo, las cuales se refieren a al arte de como tomar las costumbres y actividades, en apariencia absurdas e inverosímiles y describirlas de manera creíble o plausible al lector promedio. Para esto Strathern toma en cuenta las publicaciones de otro antropólogo, James Frazer, en especial la titulada *El folclor en el Antiguo Testamento*, de 1918, en el que Frazer analiza dos obras publicadas en el siglo XVII y XIX respectivamente, la antropóloga nos comenta:

La primera es una obra publicada en 1681 por el abate Fleury, *The Manners of the Israelites*. En 1805, Clarke, un clérigo de Manchester, produjo una versión aumentada en respuesta a la demanda pública que siguió a las primeras ediciones. La justificación con que comienza el libro es de sumo interés. Es debido a que las costumbres del pueblo elegido de Dios son tan diferentes a las

nuestras que ellas nos ofenden y que el Antiguo Testamento ha sido abandonado [...] La intención de Clarke es hacer que la Biblia sea legible, librar al antiguo testamento de su extrañeza, de manera que sus lectores puedan concebir a Dios entre los israelitas.

Como bien dice Starthern, estas palabras poseen una resonancia de contemporaneidad. Por otro lado Carlos Reynoso (2008: 141) cita el análisis comparativo que James Clifford hace en su artículo *The Predicament of Culture*, de manera similar, entre dos objetos de estudio, uno más antiguo que el otro, al hablar sobre las *Moeurs des sauvages ameriquains* del padre Lafitau y de *Los argonautas del Pacifico occidental* de Malinowski. Se ha decidido citar completo este análisis breve por cuestiones de fidelidad:

El frontispicio de la edición de 1724 de las *Moeurs des sauvages ameriquains* del Padre Lafitau muestra al etnógrafo como a una joven sentada junto a un escritorio y en medio de artefactos del Nuevo Mundo y de la Grecia clásica y Egipto. La autora aparece acompañada por dos querubines que la asisten en el trabajo de comparación y por la figura barbada del Padre Tiempo, quien señala hacia un cuadro vivo que representa la fuente definitiva de las verdades que brotan de la pluma de la escritora. La joven gira su rostro hacia un banco de nubes donde aparecen Adán, Eva y la serpiente. Encima de ellos se yerguen el hombre y la mujer redimidos del Apocalipsis, a ambos lados de un triángulo radiante con la inscripción hebrea Yahweh.

El frontispicio de *Los argonautas del Pacifico occidental* de Malinowski es una fotografía con el subtítulo “Un acto ceremonial en Kula”. Se ofrece un collar de

conchas a un jefe trobriandés, parado en la puerta de su vivienda. Detrás del hombre que ofrece el collar hay una hilera de seis jóvenes inclinados, uno de los cuales está soplando una caracola. Todas las figuras están de perfil, con la atención aparentemente concentrada en el rito de intercambio, todo un evento en la vida melanesia. Pero prestando más atención puede advertirse que uno de los jóvenes inclinados está mirando hacia la cámara.

De este comentario Clifford señala diferencias interesantes. El documento de Lafitau es una mera transcripción y, a diferencia de la fotografía de Maslinowski, el grabado tiene referencia nula a la experiencia etnográfica. Sin embargo la observación que más interesa en esta investigación es la que hace referente a la fotografía de *Los argonautas*. Esta no solo afirma la escena retratada por el aparato fotográfico, sino que también establece la presencia no visible pero innegable del etnógrafo, la cual se afirma gracias a la mirada que el joven trobriandés regresa a la cámara. Es aquí donde Clifford ya introduce un cierto comentario acerca del modernismo al decir, de nuevo citado por Reynoso (2008: 142):

Se señala el modo predominante de la moderna autoridad del trabajo de campo: «Estas allí... porque yo estuve allí»

Clifford busca rastrear la información que lo lleve a un estudio sobre el rompimiento de la autoridad etnográfica en la antropología social del siglo XX. Señala que la dificultad de este estudio está directamente ligado a otra quiebra, la del poder colonial después de 1950 y las secuelas de dicho proceso en las teorías radicales de la cultura en los 60 y 70. Las crisis de las

culturas europeas fue el hecho de que el hegemónico occidente ya no podía portar la distinción de ser el único proveedor de conocimiento antropológico en el mundo, es a partir de esto donde se ha presentado una necesidad de imaginar una etnografía más generalizada.

Con las comunicaciones expandidas y las influencias interculturales [Elementos que, como ya se ha mencionado en este documento, Vattimo señala como fundamentales en la transición modernidad-posmodernidad] la gente interpreta lo que le rodea, a los que le rodean y a sí mismos, en una pasmosa cantidad de lenguajes diferentes, aunque se podría debatir que la diversificación va más allá de los signos lingüísticos.

Clifford desglosa y evidencia las tremendas limitantes inherentes en la etnografía de antes de los 70 no solo en el campo lingüístico, plagado de dicotomías y reduccionismos pero, más allá de eso, un mundo que ya en ese entonces se tornaba plural y multicultural podría ser difícilmente explicado mediante el estudio de culturas, independientes, aisladas y cerradas en su reducido alcance.

Hay un punto más a rescatar de este ensayo de Clifford, punto esencial que refleja dos de los rompimientos principales entre el debate modernismo-posmodernismo y que se verán reflejados en la siguiente cita:

[...]Pero ningún método científico o instancia ética soberanos pueden garantizar la veracidad de tales imágenes [etnográficas]. Ellas están constituidas - la crítica de los modos coloniales de representación lo han demostrado suficientemente - en términos de relaciones históricas específicas de dominación y dialogo.

Con esta cita Clifford hace referencia, tal vez no de manera directa, al rompimiento posmodernistas con la idea de la ciencia incuestionable y la hegemonía de sus postulados.



Fig. 1.6 Robert Gardner, Etiopia, 1968

Stephen A. Tyler, en un ensayo contenido en *Writing Culture* (1986: 122-140) presenta un interesante análisis de estos puntos, concluyendo con lo que él llama la etnografía posmoderna. La mera introducción hiperbreve engloba con elocuencia la filosofía del posmodernismo general:

[...]Ni parte de la búsqueda del conocimiento universal, ni instrumento para la supresión/emancipación de los pueblos, ni otro modo de discurso más en paridad con el de la ciencia y el de la política, la etnografía es, en cambio, un discurso superordinado con respecto al cual todos los demás discursos se relativizan y en el cual ellos encuentran su significado y justificación.

En estas breves líneas Tyler engloba, eficazmente, las ideas que se ha visto ya en este documento, ideas propuestas por Vattimo, Lyotard, Jameson, entre otros.

Tyler argumenta que la [nueva] etnografía [a la que él llama *evocación*] es el discurso ideal del mundo posmoderno ya que este es la antítesis del mundo “hecho por la ciencia”, un mundo que con su ciencia “hecha” han ahora desaparecido y como resultado ahora el pensamiento científico es un modo de pensamiento anticuado y degradado sin el contexto de la etnografía [antigua] que lo creó y sostuvo. Acusa al pensamiento científico el de haber violado una ley cultural, la cual indica que entre más controlas algo más incontrolable se vuelve. Esto se debe a que la ciencia pretendía ser su propia justificación y, por lo tanto, buscaba que su discurso fuera un ente autónomo.

Tyler también acusa a la ciencia por el uso de sus estrategias textuales, las cuales dependían de una separación crítica del lenguaje y del mundo. Eligió el lenguaje, método descriptivo, por sobre la imagen, método representativo. Dependía entonces de un método descriptivo para representar al mundo y es aquí donde el pensamiento científico [y modernista] fracasa debido a la imposibilidad de conciliar las demandas, a veces contradictorias, entre la representación y la comunicación. En palabras de Tyler:

“Cada intento de mejorar la representación amenazaba la comunicación y cada acuerdo en la comunicación era signo de una nueva falla en la representación”

A partir de aquí se puede empezar ya a hacer las relaciones entre el posmodernismo, la antropología en el posmodernismo y las necesidades antropológicas y sociales que dieron pie a la ya antes mencionada última fractura de la antropología visual que serán concretadas y ejemplificadas en la producción fotográfica que este documento mostrará.

Capítulo 2 – Aterrizajes Formales.

2.1 Exploración formal

¿De qué manera se puede abordar, *discursivamente*, la relación ciudad-habitante desde una trinchera de lo personal? Bajo esta pregunta se buscara aterrizar los planteamientos de esta investigación, este tema sirve como marco discursivo para construir un análisis que clarifique las inquietudes perseguidas en este documento. Aunque no se plantean nuevos modelos de creación y lectura de una imagen u obra, si se espera enriquecer las posibilidades actuales dentro de la práctica partiendo de un punto externo a la fotografía.

El capítulo uno ha servido para abordar de manera breve los precedentes teóricos y formales que dan paso a una serie de inquietudes que pueden surgir al momento de idear y ejecutar una obra. Al final, aparte de la pregunta anterior también se plantea la siguiente:

¿Debe una obra fotográfica apegada a la tradición documental o periodística para ser insertada dentro del discurso antropológico?

Los fundamentos teóricos tratados en el primer capítulo ya nos da herramientas para responder a esta pregunta. Podemos afirmar que es posible llevar a cabo una obra alejada de la objetividad estricta que exigía el modernismo y un aparato antropológico que obedecía las reglas

modernistas sobre el pensamiento científico y riguroso. El mito de la *verdad absoluta* en la fotografía está más que desmentido desde hace tiempo, lo que abrió las posibilidades dentro del campo de estudio visual de la antropología.

En este capítulo se presenta con obra de artistas reconocidos algunos de los aspectos sustantivos de nuestra investigación.

2.2 “Urbe” y “persona”: El ensayo *Soft City* de Jonathan Raban y la relación de los trabajos de Cindy Sherman, Gordon Matta-Clark y Jeff Wall.

La ciudad, no solo como espacio público y material, sino como decía Raban (Harvey, 1990: 17, 18) en su ensayo *Soft City*, lugar maleable que al mismo tiempo nos forma y deforma. Es importante entender con "urbe" no solo como un espacio físico circundante al habitante, sino como un objeto que acarrea sus propios significados y dinámicas, para esto el ensayo de Raban nos es muy útil.

La antropología dice que su campo de estudio no solo es el ser humano individual sino las uniones que estos llevan a cabo gracias a su naturaleza gregaria, sus comunidades, la sociedad (Moore 1998: 25). La ciudad es no solo un punto físico de habitad y encuentro, sino también un elemento unificador, nos rodea, funciona como un paréntesis de conjunto. Al edificarla

tenemos influencia directa en ella, pero al habitarla es ella la que nos da forma, como el agua que está contenida en el vaso.

Esta no es una idea ajena al pensamiento antropológico o artístico, por nombrar un ejemplo, Paul Wombell en su ensayo *¿Fue todo un sueño?* que podemos encontrar en el libro *Años 70, fotografía y vida cotidiana* (La Fabrica 2009: 21) cita a la fotógrafa Karen Knorr quien decía ser una antropóloga observando su tribu. Las fotografías de Knorr fueron un estudio del hábitat de las personas, a veces solo, a veces intervenido con animales exóticos.



Fig 2.1 Karen Knorr, *The Grand Monkey Room 3*, 2004

Fredric Jameson comenta que el aspecto estético más directo, con el que las sociedades tienen un mayor contacto y por lo tanto influencia es la arquitectura, su habitación y en el caso específico de este ensayo, la ciudad. La ciudad como objeto inexorable en su influencia, David Harvey (1990: 17, 18) cita a la publicación que Jonathan Raban realizó en 1974 titulada *Soft City*:

Para mejor o para peor, [la ciudad] lo invita [a usted] a rehacerla, a definir una forma en la que usted pueda vivir. Usted también. Decida quién es usted y la ciudad volverá a asumir una forma determinada a su alrededor. Decida como es usted y su identidad se revelara, como un mapa trazado por triangulación. Las ciudades, a diferencia de las aldeas o pueblos, son plásticas por naturaleza. Las configuramos en nuestras imágenes: ellas, a su vez, nos moldean en virtud de la resistencia que ofrecen cuando tratamos de imponerles nuestras formas personales. En este sentido, creo que vivir en una ciudad es un arte y que se necesita del vocabulario del arte y del estilo describir la peculiar relación que existe entre hombre y el material, en el constante juego creativo de la vida urbana. La ciudad que imaginamos, la ciudad dúctil de la ilusión, del mito, de la aspiración y la pesadilla, es tan real o quizá más real que la ciudad dura que uno puede emplazar en los mapas y estadísticas, en las monografías de la sociología urbana, la demografía y la arquitectura.

Harvey aquí pareciera encontrar cierto positivismo en las palabras de Raban, pero más allá de cualquier actitud optimista, en estas líneas subyace un discurso acerca de los juegos de percepción, una circunstancia es como se experimenta más que como es por sí misma.

Un pueblo es chico y por lo tanto es concreto, compacto y esto señala cierta inmediatez y familiaridad, una ciudad por el otro lado es abstracta y expandida y puede ser leída e interpretada de múltiples formas.

Hagamos una pausa y pensemos en las múltiples posibilidades sociales y estéticas que nuestra propia Ciudad de México presenta. Más bien, pensemos en la relación de estas posibilidades en

las distintas partes de la ciudad. Tepito y sus lugareños, su cultura, sus diferencias tan grandes en contraste con lo que podría ser la Condesa y sus habitantes. Áreas construidas con un modelo de usuario en mente, habitantes adaptados a la forma física de sus entornos y que al mismo tiempo el uno y el otro se personalizan, transforman y reflejan. Son áreas perfectamente delimitadas, tanto arquitectónica como socialmente. Zonas con sus propios códigos, símbolos y referentes, perfectamente identificables, todo dentro de una misma ciudad. Esta ciudad *dúctil* se moldea a sus personas y estas son moldeadas por la ciudad creando una suerte de rasgos diferenciales.

Aunque a veces, de manera personal, Raban peca de inocente al describir a los “vicios” (Violencia, adicciones, etc) ciudadanos como producto de un desentendimiento entre el habitante y la dinámica que la ciudad propone:

Hay demasiada gente que ha perdido rumbo en el laberinto, es muy fácil que nos perdamos unos a otros, o a nosotros mismos. Y si hay algo liberador en la posibilidad de desempeñar varios roles diferentes, también hay en ello algo abrumador y profundamente inquietante. Por otra parte, debajo de todo esto, persiste la amenaza de la violencia inexplicable y la inevitable compañía de esa tendencia omnipresente de disolución de la vida social en el caos total [...] La ciudad puede ser un teatro, pero eso significa que también los malhechores y villanos pueden instalarse en ella convirtiendo la vida social en una tragicomedia, y hasta un violento melodrama, sobre todo si no hemos logrado leer los códigos correctamente [...] Señales, estilos, sistemas de comunicación veloces, altamente *convencionalizados*, son el alma de la gran ciudad. Y cuando estos sistemas se derrumban – cuando perdemos la posibilidad de manejar

la gramática de la vida urbana -, domina [la violencia]. La ciudad, nuestra gran forma moderna, es maleable, dócil a la deslumbrante y lujuriosa multiplicidad de vidas, sueños e interpretaciones. Pero las mismas cualidades plásticas de hacen que la gran ciudad sea liberadora de la identidad humana también son la causa de su especial vulnerabilidad a la psicosis y a la pesadilla totalitaria.

Pareciera que Raban decide ignorar la naturaleza violenta, inherente en toda especie animal con instinto de supervivencia y territorialismo. Adjudica estos rompimientos sociales a una incapacidad por comprender las dinámicas que nos propone la ciudad o bien que le proponemos a ella, como si estos rompimientos subyacieran no solo necesaria sino que exclusivamente al fenómeno urbano. Tal vez la intención de Raban sea la de señalar el fenómeno de la violencia que se presenta únicamente dentro de la urbe. Sin embargo esto no queda claro al no establecer comparativas precisas al respecto.

Aun así, a pesar de estos señalamientos que obedecen más a un corte retorico y moral, Raban describe puntualmente las relaciones entre el ser humano y el medio que habita. Esto nos da pautas precisas para hacer mención de algunas obras que de manera elocuente giran en torno a esta relación. El propósito de esto es simplemente el de ejemplificar distintas aproximaciones estéticas a fenómenos similares o relacionados y contextualizar la búsqueda formal.

Sobre Harvey (1990: 21) encuentra un paralelismo entre esta idea y una obra fotográfica particular:

No hace mucho visité una exposición de fotografías de Cindy Sherman que me hizo acordar a las descripciones evocativas de Raban. Las fotografías muestran mujeres claramente distintas, provenientes de diversos ámbitos de la vida. Lleva cierto tiempo darse cuenta, con cierto estupor, de que se trata de retratos de la misma mujer con diferentes vestimentas. Solo el catálogo anuncia que esta mujer es la propia artista. Es notable el paralelo de esto con la insistencia de Raban en la plasticidad de la personalidad humana, en virtud de la ductilidad de apariencias y superficies, así como la colocación auto-referencia de los autores con relación consigo mismos en cuanto sujetos. Distancias, lugares, tiempos. Múltiples factores que en su conjunto representan lo que se podría llamar la *experiencia urbana* (Se tiene conocimiento de un libro del mismo David Harvey con título similar, sin embargo se desconoce el contenido de éste). Hay que dejar claro que con el término *experiencia urbana* se busca diferenciar lo espacial con lo humano, solo un ser vivo puede tener una experiencia ¿Cómo se manifiesta esta experiencia en las personas? ¿Qué efectos tiene? Y, si es cierto lo que Raban plantea ¿De qué formas puede ocurrir la retroalimentación? El momento en el que las personas modifican su espacio a raíz de su experiencia urbana.

Así que se empezara primero por esta artista. Toda selección implica una discriminación, es inevitable, se deben dejar algunos artistas de lado por desgracia, espero estar abarcando terrenos suficientes con los que he elegido.

2.2.1 Cindy Sherman

Nacida en 1954 en Nueva Jersey, su primer acercamiento con el arte sucedió en el Buffalo State College cuando mostró un interés inicial por la pintura, interés que desvaneció rápidamente para ser reemplazado por la fotografía. Años más tarde Sherman diría al respecto que por medio de la pintura ya no había nada que decir (Harvey, 1990: 22).

La obra fotográfica de Sherman, en general, es una reflexión y cuestionamiento del rol de la mujer en la cultura norteamericana, sobre todo su rol doméstico, lo que nos remite inevitablemente a cuestiones sobre la cultura y la clase social de sus tiempos. Tal vez su obra más famosa al respecto sea la serie *Untitled Film Stills*, fotografías que emulaban la estética cinematográfica hollywoodense en la cual reflejaba los roles ideales de la mujer en la sociedad de la posguerra. Una idealización que penetra fuertemente la cultura popular norteamericana en esos tiempos.

En esta obra, de manera necesaria y consciente, la ciudad es un protagonista evidente. Al hablar de roles y clases sociales podemos remitirnos a los suburbios, a los complejos departamentales, a localidades específicas dentro de una urbe las cuales representan necesariamente dinámicas específicas para cada miembro que las habita.

En una buena parte de sus *Stills* la ciudad se presenta como un medio de contención, un ente opresor y establecedor del contexto para el rol femenino. Un ejemplo claro que ilustra con elocuencia lo antes mencionado respecto a *Soft City*. La ciudad, elemento de manufactura humana, impone sus dinámicas sobre nuestros propios contextos condenándonos a obedecer, aunque solo sea en momentos específico, sus propias gramáticas. Observemos la siguiente fotografía como ejemplo:



Fig. 2.2 Untitled Film Still #21

En esta foto, parte de su serie *Untitled Film Still*, Sherman nos presenta un contexto urbano específico y una relación clara entre su personaje-habitante y su entorno. Una lectura rápida de la imagen revela puntos de interés:

- La ropa del personaje, tomando en cuenta el contexto temporal, es de clase media o media alta.
- Esta observación se ve reforzada por el entorno céntrico-comercial que rodea al personaje. Por lo tanto ya estamos hablando de un elemento que podemos referenciar a la lectura de Raban. Una relación específica de maleabilidad entre habitante-habitado.

Un último punto de interés es la expresión del personaje. Cualquier cosa que pudiéramos decir al respecto sería necesariamente mera suposición, sin embargo no podemos separarla del marco que plantea la fotografía.

En su expresión podemos leer una variedad de cosas ¿Acaso desconcierto? ¿Apatía? ¿Cansancio ante lo rutinario? Ciertamente podríamos acordar que es cualquiera de estas, menos aceptación con su entorno.

Si hacemos un repaso rápido de sus *Untitled Film Stills* podremos ver que en su mayoría los personajes se encuentran dominados por su entorno. Pareciera que estas mujeres envueltas en dramas indeterminados están incrustadas, aprisionadas o dominadas por el espacio físico que

les rodea. De cualquier forma, siendo un espacio que dentro de la ficción se ha moldeado a ellas o ellas a el el resultado no es satisfacción por parte del habitante, quien no resuelve sus conflictos ¿Nos está diciendo Sherman que es la ciudad la que se ha impuesto, de manera aplastante, en esta relación habitante-habitado y dictado sus condiciones? Hay quien puede decir, con total razón, que al final las mujeres en las fotografías de Cindy Sherman son el elemento principal y por lo tanto se imponen a su entorno físico. Si bien es cierto que el sujeto de estos trabajos son sus personajes y las acciones que emprenden debo defender el punto que estos puntos no son otra cosa más que el producto de la acción de la ciudad sobre ellas.



Fig. 2.3 Untitled Film Still #50 - ¿Nos está diciendo Sherman que es la ciudad la que se ha impuesto, de manera aplastante, en esta relación habitante-habitado y dictado sus condiciones?

Para motivos de esta investigación situaremos a Sherman a un extremo en la triada de fotógrafos que se presentan en este punto. En el extremo donde la ciudad es la que se ha impuesto y moldea al que la habita de manera abrumadora.

2.2.2 Gordon Matta-Clark

Artista Neoyorkino nacido en 1943. En el contexto de este documento el trabajo de Matta-Clark es el extremo opuesto del de Sherman. Mientras que Sherman muta en sus retratos, adoptando los distintos roles que propone el panorama urbano, Matta-Clark modifica su entorno, lo interviene creando sus propias realidades, o tal vez sería más adecuado decir que acentúa las realidades existentes, en general, la decadencia y destrucción urbana, pero siempre a voluntad suya y no del medio.

La obra de Matta-Clark es una reflexión sobre las nociones de obsolescencia, pasado, decadencia y vida cotidiana partiendo desde la experiencia arquitectónica. Siempre en entornos urbanos, las destrucciones arquitectónicas que realizaba fueron una estrategia discursiva de acción directa, elocuente en cuanto el tema del deterioro social.

Lo que a mi parecer hace su mención en este documento aún más pertinente son sus intervenciones arquitectónicas, a pesar de haber sido realizadas en edificios a punto de ser derrumbados o en obsolescencia completa, representaron un cambio en el contexto diario

que muchos habitantes experimentaban, aunque fuese de forma efímera en su estado más directo. Aunque es cierto que su obra parte del arte urbano y la intervención pública son sus documentaciones fotográficas las que nos hacen partícipes de su corpus, y más aún, los mismos juegos que el realizaba con sus fotografías, al recortarlas y pegarlas de vuelta, configurando de manera lúdica complejos juegos geométricos no solo perpetuaban las intervenciones arquitectónicas que realizaba, sino que le permitían extender el juego de intervención presentando nuevas dinámicas estéticas de su trabajo y enriquecer sus reflexiones sobre nuestras experiencias con el entorno urbano. Estas razones justifican por completo la inclusión de este artista dentro de un proyecto de investigación fotográfica.

Observemos su siguiente trabajo:

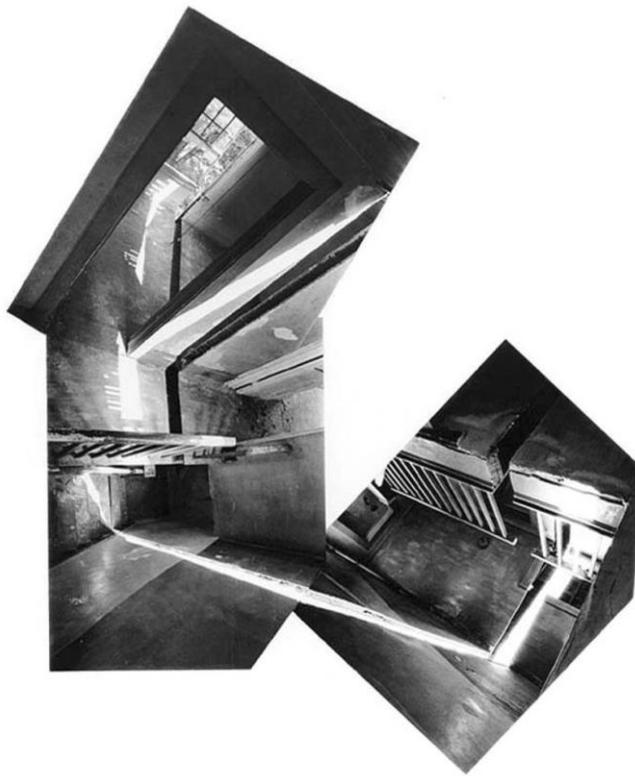


Fig. 2.4 Splitting 1974

El título de Splitting refiere tanto a la acción de Matta-Clark de cortar un espacio lineal que dividiera una casa en 1974 como los juegos fotográficos que le siguieron. Aquí los papeles se han invertido completamente en relación con la obra de Sherman. El espacio ahora es el que sufre modificaciones y se adapta a los deseos de la persona, el hecho de que esto sea meramente un juego, un deseo estético sin ningún fin utilitario acentúa aún más esta relación de poder donde el entorno urbano se ha convertido en algo completamente maleable, al servicio de nuestros más infantiles caprichos.

2.2.3 Jeff Wall

Por último quien funciona como un puente conceptual entre los dos artistas antes mencionados tenemos a Jeff Wall, fotógrafo canadiense nacido en 1946, reconocido mundialmente por sus *tableaux* que mezclan elementos urbanos, decadentes y posmodernos.

En trabajos como *Mimic* (1982), encontramos un gesto escondido y obscuro por parte de uno de los protagonistas, dirigido hacia una persona de rasgos asiáticos, denotando una tensión racial y social. Una lectura más profunda de la obra nos llevara a percatarnos del entorno urbano-industrial, panoramas de la clase trabajadora. Esto es acentuado por el encuentro de razas, un asiático, una pareja blanca y por último la ropa que estos portan. La pareja con un estilo poco cuidado que en la época de la obra podríamos identificar como perteneciente a la clase trabajadora y el hombre asiático, vestido de una manera casual pero más cuidada. Roles

plenamente dictados por el entorno físico, temporal y social que les rodea. La escena podría parecer una fotografía cándida muy al estilo urbano que Cartier

Bresson haría popular décadas atrás, sin embargo es una compleja puesta en escena la cual representa un suceso del que el fotógrafo fue testigo anteriormente y no pudo capturarlo.



Fig. 2.5 Mimic 1982

En *Insomnia* (1984) el dominio de la ciudad sobre el habitante es aún más directo. Un hombre al parecer ha sucumbido ante un caso severo de insomnio producto de la ansiedad ante las presiones de su vida cotidiana y yace en el suelo de su diminuta cocina. Sin demasiados elementos es posible percibir las presiones latentes que el entorno impone a este individuo. Los

muebles de cocina son viejos y descuidados, sin estar sucia se observa un descuido general en ella. En el espacio ya de por si pequeño encontramos una mesa y un par de sillas, distintas entre si, a manera de comedor. Se perciben intentos del habitante por poblar su entorno, modificarlo para su utilidad pero este al final ha sido doblado. Aquí el entorno no solo ha dado de manera evidente forma a su habitante, a pesar de sus mejores esfuerzos, sino que lo ha minado física y emocionalmente.



Fig. 2.6 Insomnia 1994

Por último tenemos una pieza como *The Destroyed Room* (1978). No es un caso de un habitante modificando su entorno, sino de crearlo de la nada para después destruirlo. Una lectura cuidadosa de la imagen nos revela elementos curiosos, la ropa es únicamente femenina y es de corte conservador para la época, varios elementos aparte de la pared dan un tinte de sangre oxidada, los elementos decorativos que se aprecian también apuntan a una femineidad clásica e idealizada en la cultura occidental. Con elementos indirectos Wall nos da una muy buena idea del tema y localidad de este suceso. Al parecer una mujer ha llegado al límite de su paciencia frente a los roles generales impuestos por un entorno específico. Una imagen sumamente compleja, tanto en su estética como en su lectura donde sin mostrar al habitante ni a su entorno (recordemos que el espacio es una ficción) habla de ambos y de sus relaciones.



Fig. 2.7 The Destroyed Room 1978

2.3 Lineamientos formales para la exploración fotográfica

Hasta ahorita en este capítulo hemos tomado a tres ejemplos notables de la fotografía posmoderna temprana. Se tomaron estos ejemplos ya que sus ejecuciones formales hacia la ciudad abarcan de manera comprensiva un entendimiento de la urbe como concepto universal. Investigarlos sirve como base teórica que sustenta una aproximación a manera de producción hacia una nueva lectura y escritura documental fotográfica.

En el lingo artístico-contemporáneo se entiende a la palabra inquietud como todo aquello que le interesa y afecta al artista. Es la decantación teórica en objetos visuales que ejemplifiquen de manera elocuente lo investigado. Es el testimonio de las inquietudes de la obra personal presentada en el capítulo 3.

Explorar el espacio urbano en su *enteridad* y complejidad es una tarea que se puede deducir imposible ¿Cómo hacer una obra que hable de manera completa de toda una ciudad y su sociedad? Para cuando se llegue a algún acercamiento estético o analítico, a alguna generalidad, ya habrá ocurrido algún otro fenómeno que haya enriquecido a la urbe y que ha escapado a los ojos del investigador o del artista. Es por eso que se ha optado por temas específicos, seleccionados a partir de una visión particular que es la relación ciudad-habitante, enfocada en la ciudad como vivienda, la ciudad como influencia ineludible en nuestra vida y estado emocional, esto enfocado específicamente al sentir de la clase media, la ciudad como elemento imponente y como medio físico de comunicación.

2.3.1 Proyecto “Viva la vida”

En esta exploración se busca hacer un compendio de retratos con una serie de características a continuación mencionadas y explicadas:

1.Los rostros en esta serie son de suma importancia, obviando lo que se espera de una fotografía de retrato, su sentir acerca de la vida cotidiana y sus experiencias más difíciles, para esto se pedirá a los modelos en el mismo estudio fotográfico que compartan o por lo menos recuerden estos episodios de sus vidas y que intenten expresarlo fácilmente de la manera más honesta posible para ellos.

2.Formalmente los retratos serán realizados al estilo de las fotografías de retrato típicas en la etnografía visual (hombros para arriba) y estos le deberán estéticamente a influencias como Robert Mapplethorpe o Christian Boltanski, con una iluminación que resalte el rostro, y por ende las expresiones, contrastando al mismo tiempo con un fondo negro.

3.De un número indeterminado de retratos se elegirán a los que mejor representen el discurso que será explicado y analizado en capítulos posteriores.

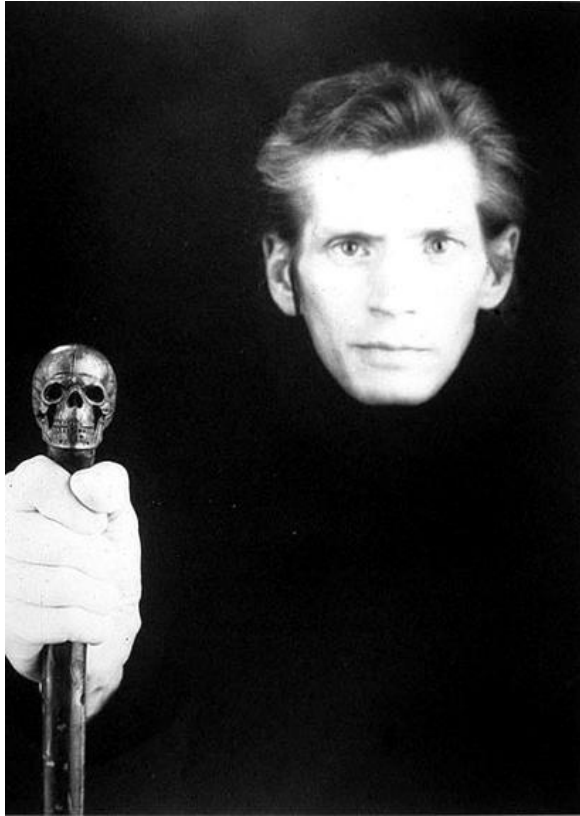


Fig. 2.8 Robert Mapplethorpe, Autorretrato, 1988

2.3.2 Proyecto “is this forever?”

Esta exploración buscara construir una especie de bitácora visual, hibridación de documento y tratamiento estético. Las siguientes son las características formales:

1. Una foto por crisis, acompañada de su fecha (Registro y diario)
2. Como antecedentes discursivos se puede citar a Sophie Calle, quien siempre le intereso las posibilidades de la intimidad en lo público.



Fig. 2.9 Suite Venetiene – Sophie Calle

2.3.3 Proyecto “1671 km”

Con este proyecto se buscan explorar cuestiones como la ausencia y distancia así como las maneras en que son abordadas.

1. Pensar en que medios de comunicación utiliza la gente para mantener relaciones a distancia y que al mismo tiempo estos medios se apeguen al formato fotográfico. Postales o correo electrónico tal vez.

2. La referencia más exacta de este proyecto sería la serie *Im too sad to tell you* de Bas Jan Ader, en la cual, entre otros medios, empleo postales que enviaba a amigos y galerías.

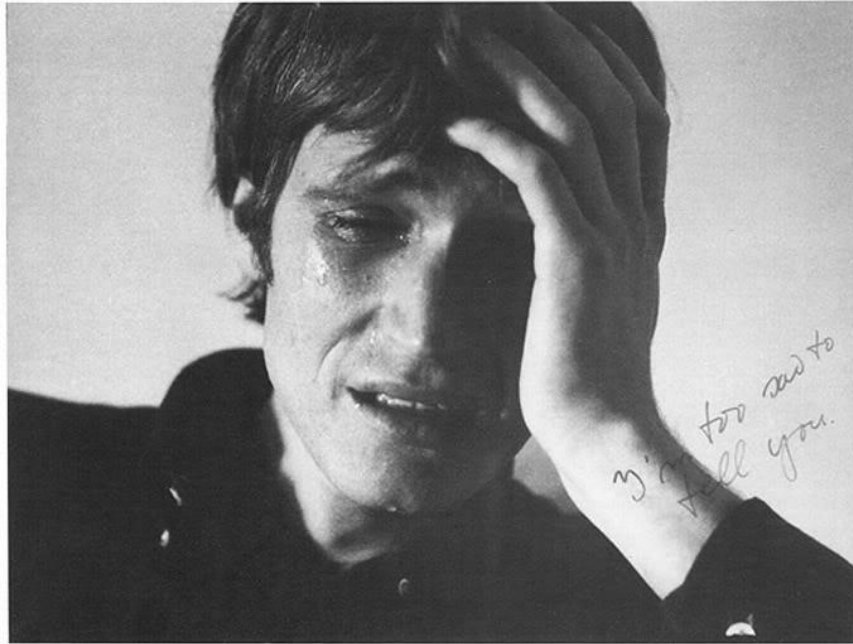


Fig. 2.10 *Im too sad to tell you* – Bas Jan Ader

Capítulo 3 – Propuestas de producción

3.1 Capturas fotográficas y sus análisis

3.1.1 Introducción

En este capítulo se aterriza la exploración formal que esta enmarcada por la investigación teórica.

Como ya se ha explicado, esta no pretende ser una investigación antropológica. Ya se ha señalado en la investigación teórica del primer capítulo que la mayoría de la documentación visual en la que se basa la antropología visual no está hecha por antropólogos ni significa alguna diferencia si los creadores tienen conocimientos, aunque sean modestos, sobre antropología o no. Si, toda producción humana puede arrojar un comentario no solo sobre la persona sino sobre la sociedad donde fue producida. Esta investigación no pretende develar tal premisa, la cual es tan vieja como la antropología misma. Sin embargo hay ciertos espacios vacíos en la relación entre los creadores visuales [artistas y diseñadores] y la antropología visual y esta investigación considera que el eliminar o difuminar esos espacios puede aportar importantes herramientas de análisis para la creación visual, tanto en lo personal como en lo público. Por lo tanto se plantean las siguientes cuestiones a resolver:

- ¿Qué dice una obra acerca de la sociedad donde fue creada desde lo personal?

- ¿De qué manera se puede ejemplificar un proceso de obra, desde la concepción de su discurso hasta su realización formal que tome en cuenta sus posibilidades dentro de un análisis antropológico y dentro de la sociedad?
- ¿De qué nos sirve como creadores esto?

En resumidas cuentas, lo que se busca establecer es que el análisis estandarizado de una obra tomando en cuenta sus contextos inmediatos (autor, sociedad) puede enriquecerse tremendamente si adoptamos los puntos de vista teóricos de la antropología visual permitiéndonos un mejor entendimiento del accionar artístico. A su vez estos mismos elementos nos pueden aportar herramientas teóricas que pueden ser utilizadas desde la concepción misma de una obra artística, al tener un mejor entendimiento del discurso a abordar.

3.1.2 Exploraciones formales

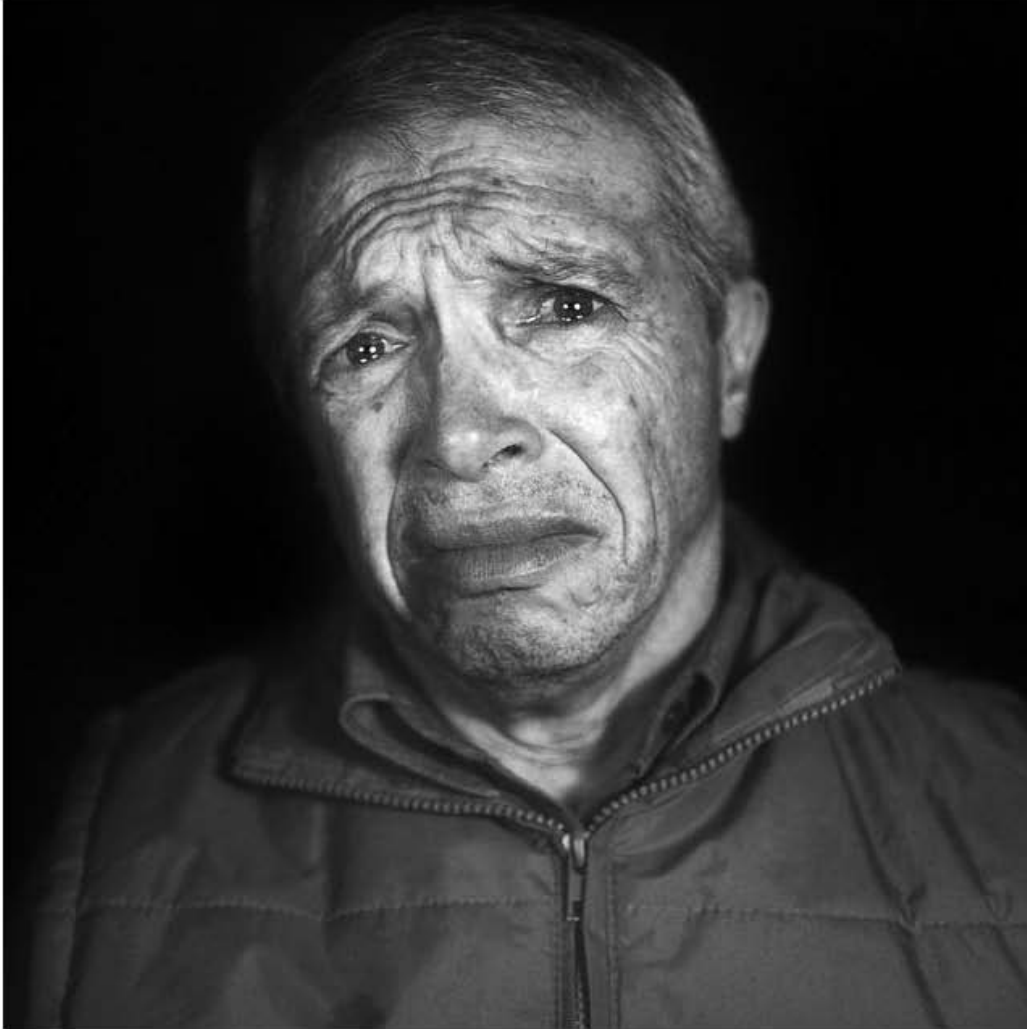
Antes de proceder con cada uno de los temas a explorar es necesario establecer un estilo unificado de presentación que muestre las obras fotográficas; explique su relación con el discurso; su faceta tanto en lo público como en lo social; el por qué dicho trabajo fotográfico se apega a los conceptos posmodernistas de esta disciplina y aclare en qué puntos se aproximan a la antropología visual. Esto implica una compleja clasificación de elementos teóricos que subyacen en la investigación formal. Se ha optado por un esquema donde se presenta primero

una muestra del trabajo fotográfico para después desglosarlo teóricamente en subcapítulos haciendo un análisis de la obra basado en la teoría ya vista en este documento. Este análisis deberá comprender las posibilidades de la obra desde lo personal hasta lo público. Es importante aclarar que tanto lo personal como lo social en los siguientes trabajos fotográficos deben ser, necesariamente, opiniones particulares del autor ya que lo mismo sucede con cualquier otra obra artística.

El uso de la teoría ya establecida en el primer capítulo se utilizará para hacer el análisis pertinente. Esto para ejemplificar una de las maneras en que las herramientas teóricas de la antropología visual, antropología posmoderna y el posmodernismo en si pueden ser utilizadas en el proceso creativo y crítico de una obra.

3.1.2.1 Proyecto “Viva la vida”

3.1.2.1.1 Muestras fotográficas



3.1.2.1.2 Información técnica

Técnica: Fotografía formato medio en blanco y negro sobre papel *Hahnemühle Photo Rag*.

Dimensiones: Variables (Fotomural)

3.1.2.1.3 Planteamientos

La función del retrato es la de plasmar la personalidad o un aspecto de esta personalidad del retratado. Al enfrentarnos a un retrato esperamos que este nos aporte tal conocimiento, una información sobre el sujeto en el retrato. Un ejemplo inmediato y que es de donde surgen estas nociones del retrato es el de la fotografía de retrato etnográfica, con exponentes como Waldemar Bogoras, Irving Penn, Edwin Curtis o Roland Bonaparte, la cual buscaba capturar la fisonomía y cultura de las tribus que estudiaban para crear un acervo visual para su estudio antropológico.

Esta aproximación al sujeto contiene dinámicas específicas de relación con el observador, las facciones, la mirada directa. Elementos estéticos, sino es que retóricos, que sirven en una gran gama de discursos.

Esta es la base de la inspiración visual de este proyecto fotográfico, lo cual también forma parte del discurso. El fotógrafo se asume como el antropólogo que estudia desde dentro de la clase media y busca retratar la fisonomía de su cansancio y su tristeza.

¿Cómo ver esto? Estos retratos nos muestran ya ciertos elementos que nos ayudaran en nuestras lecturas de obra. En una lectura visual fácilmente se podrán sacar las suposiciones pertinentes en el momento de analizar la obra debido a los elementos que sutilmente ayudan a resolverla como la ropa de los modelos la cual señala sus niveles económicos o la diferencia

entre sus facciones que ayudan al estudio visual a no caer en un *cliché* de fisonomía tan común en la fotografía de la miseria. Incluso sus accesorios o estilos de cabello son pertinentes siempre tomando en cuenta el contexto histórico y social.

En cuanto lo público el estudio visual es bastante directo. El título de la serie, *Viva la vida*, al formar parte de la experiencia de la obra y no solo como una nota al pie la vuelve una obra irónica, incluso cínica, al deshacer la idea de dignificación del rostro herido, con facciones serias o incluso al borde del llanto. Se ha logrado entonces una obra que comprende su lugar entre la fotografía contemporánea, tanto en sus facetas estéticas como de documentación.

3.1.2.2 Proyecto “*is this forever?*”

3.1.2.2.1 Muestras Fotográficas de la instalación



3.1.2.2.2 Información técnica

Técnica: Fotografía digital en blanco y negro proyectada sobre superficie blanca.

Dimensiones: Variables.

3.1.2.2.2 Planteamientos

En los inicios de la antropología visual, el antropólogo o etnógrafo eran los que producían los objetos visuales que hablaban del otro (otra cultura, otro continente) para que sirvieran como apoyo en su estudio. Lo exótico era lo interesante, lo explorable, lo que la sociedad occidental deseaba ver y romantizar al respecto.

Futuros rompimientos de esta disciplina, al expandir sus campos de estudio, comprendieron la importancia de que las sociedades a estudiar arrojaran sus propios elementos visuales.

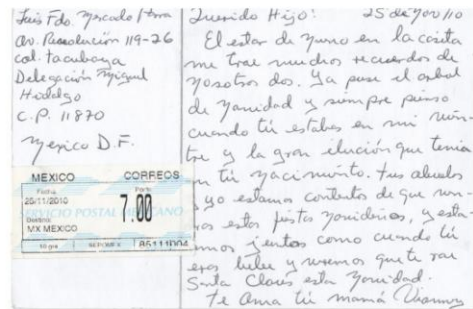
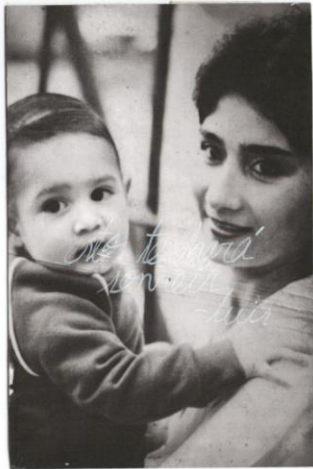
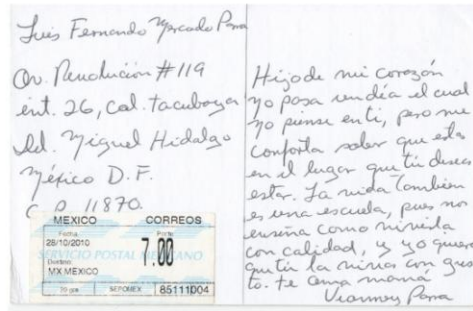
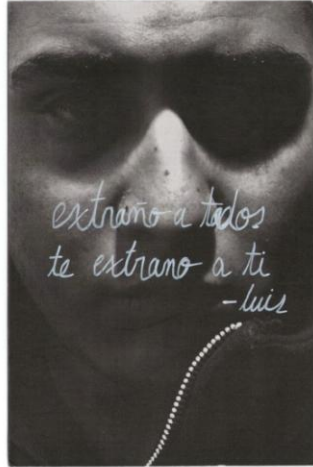
Con este punto busco enfatizar la importancia del discurso personal. Si bien es cierto que toda construcción estética está sometida al *ficcionamiento*, es también un elemento visual creado de la experiencia directa con el sujeto y por lo tanto más puntual en su parcialidad [Si acaso este sofisma es posible].

Vemos aquí un trabajo que nos habla de las relaciones personales del creador con el sexo, el amor, la identidad, la familia y la enfermedad a partir de una circunstancia necesariamente supeditada a la experiencia única. Ahora, si bien se aboga por el discurso de la experiencia personal sobre el de la generalización, sería inocente creer que lo personal está aislado de lo social. A partir de estas visiones personales y tomando en cuenta el contexto social surgen elementos a estudiar no solo del individuo sino también de la sociedad en general y como estos dos se relacionan.

Gilles Lipovetsky en su libro *La Era del Vacío* menciona repetidas veces que estamos en la era del individualismo, en especial cuando menciona que la figura representativa de estos tiempos es el Narciso (Lipovetsky, 1986, 49). Si es así entonces las estrategias de estudio sobre las sociedades posmodernas deben enfocarse de lo general a lo individual puesto que es la forma de relacionarnos con nuestra sociedad. Del “yo” están surgiendo los discursos actuales y esto es algo que todo estudio de lo social hacia la imagen y de lo estético hacia lo social debe otorgar importancia.

3.1.2.3 Proyecto "1671 km"

3.1.2.3.1 Muestras Fotográficas



3.1.2.3.2 Información técnica

Técnica: Fotografía digital en blanco y negro.

Dimensiones: Postales de 5x7 pulgadas intervenidas con tinta blanca. Instalación: Postales comprimidas en placas de vidrio de una pulgada de grueso, suspendidas en el aire por hilos de nylon.

3.1.2.3.3 Planteamientos

La fotografía es tal vez el mejor medio para explorar las ausencias. Roland Barthes en su *Camara Lucida* comenta que la fotografía es una presencia ficticia, donde por medio de la imagen deseamos acercar a la persona lejana aunque esta no está. Es de los usos más comunes en la fotografía, desde la imagen familiar en la oficina del hombre trabajador que pasa horas fuera de casa hasta el álbum familiar repleto de imágenes de aquella persona que murió hace años y no deseamos olvidar. La fotografía es memoria y evidencia.

La búsqueda de posibles operaciones de lo **personal** en lo **público** dentro del campo de estudio del arte ya es un tema muy transitado. Concretamente en el dominio de la fotografía tenemos ejemplos ricos en su variedad, desde las intimidades directas de Annelies Strba y sus retratos de familia hasta obras de mayor complejidad formal y conceptual como *La Sombra* de Sophie Calle en la cual, usando a su madre como intermediario, contrata a un investigador privado para que la siga y fotografié durante un día entero para después utilizar las fotografías y apuntes de este como autorretrato

De inicio cabe aclarar que toda consideración de lo íntimo dentro de este documento es una mera convención necesaria para evitar divagaciones. Lo íntimo es aquella serie de actividades

que realizamos para y con nosotros mismos o en compañía de quien permitimos ingresar a nuestro dominio. La distancia entre esta definición y aquello que el artista nos permite ver, dejándonos entrar en su dominio de lo privado, solo la conoce el realizador de la obra o sus seres más allegados. Sin embargo este no es espacio ni tiempo para debatir la verdad o la mentira. Estas son de poca relevancia puesto que lo que se experimenta al final es una puesta en escena, una construcción ya no de lo real, sino de lo realista, de lo posible.

1671km es una obra que acerca al público a una construcción de lo íntimo, la relación entre mi madre. El título de la obra es la distancia, según datos geográficos, entre el centro comprendido del Distrito Federal, el Zócalo capitalino, y la plaza central de Ciudad Obregón, la plaza Alvaro Obregón, en otras palabras la distancia entre mi madre y yo.

De inicio esta cuestión de distancia ya plantea problematizaciones o posibilidades de significado interesantes y que podrían insertarse adecuadamente dentro de las implicaciones del mismo medio fotográfico, sabiéndoles sacar provecho desde luego. Es este mismo punto del provecho en que se ha elegido el formato postal por distintas razones.

La primera y más significativa es que las postales son mensajes *objetuales* que físicamente tienen que recorrer la distancia entre el remitente y el receptor utilizando así a la separación física como un elemento discursivo y estético mas dentro de la misma obra ¿Por qué estético?

Porque las postales presentan lastimaduras e imperfecciones provocadas por este ir y venir al que se enfrentan.

La segunda porque es un objeto que integra siempre dos tipos de lenguaje, el fotográfico en la cara de enfrente (el cual es el lenguaje que yo manejo con mayor facilidad y por lo tanto me representa dentro de la obra) y el escrito en la de atrás (lenguaje de mi madre, poetiza de joven y pedagoga de profesión) creando así una hibridación, un conjunto de medios simbióticos que conforman una unidad coherente.

Podría significarse este esfuerzo como un lazo simbólico dentro del objeto postal que une ambas distancias y concluyen como enlace físico. Aunque también inherentemente acarrea otras implicaciones no menos interesantes.

Conclusiones

Al principio de esta investigación planteo una serie de preguntas que funcionan como el vehículo indagatorio para desarrollarla. Repasemos estas cuestiones y veamos que ha sucedido al final con ellas:

1. ¿Qué disciplina externa al arte nos brinda el mejor marco teórico para el estudio de la imagen y su papel en el campo social?
2. ¿Debe una obra documental ser producida por un antropólogo para ser tomada en cuenta por la antropología?
3. ¿Cómo puede funcionar un documento que parta de lo íntimo?
4. ¿Qué ventajas ofrece dicha aproximación al documento fotográfico?

En relación con estas cuestiones se encuentran las siguientes conclusiones derivadas de la investigación teórica y la producción fotográfica:

- La Antropología de la Comunicación Visual ofrece pautas teóricas y referentes históricos que proponen a la imagen no solo como pie de foto en investigaciones antropológicas, sino como el objeto de estudio.
- Una obra documental no debe ser creada por un antropólogo para ser tomada en cuenta por la antropología.

- El modelo de aproximación obligado hacia una pieza determinada de arte visual incluye el contexto del artista creador.
- Como artista es necesario comprender la pieza de la misma manera en que los antropólogos y posmodernistas problematizaron el documento.
- La negación del documento como cápsula de una verdad completa y la negación de la imagen fotográfica como prueba irrefutable de un evento concreto son necesarias.
- Las fotografías son impotentes para hacer frente a la realidad que está totalmente comprendida por adelantado por la ideología, y son tan divisionistas como las formaciones de las palabras (que por lo menos están más cerca de estar situadas dentro de la cultura de la embriaguez en lugar de ser enmarcadas en ella desde el exterior).
- Las imágenes que pretenden hacer una discusión sobre las relaciones sociales pueden "funcionar". Pero el documental que hasta ahora le ha sido otorgado legitimidad cultural no tiene ya ningún punto que ofrecer. Sus argumentos se han trenzado en generalizaciones acerca de la condición del "hombre" (Rosler, 2004)
- El documental en la actualidad debería ser una apreciación que provoca escalofríos de vitalidad extranjera o bien ser una visión fragmentada de la alienación psicológica dentro de las ciudades y pueblos (Rosler, 2004)
- Pero la aceptación común de la idea de que el documental precede, suplanta, trasciende o bien es panacea es un indicador de que todavía no existe un documental real (Rosler, 2004)

- Comprender la dimensión social de cada obra, por más personal, concreta o íntima que parezca.

De estas conclusiones me gustaría comentar lo siguiente.

Sobre la importancia del contexto del autor en el ejercicio de análisis de una obra: Esto no es ningún hallazgo especial ya que el ejercicio de construcción de la historia del arte, desde hace décadas, sigue este modelo buscando esclarecer los ambientes circundantes que dieron paso al objeto de estudio. Sin embargo es importante mencionarlo ya que el proceso inverso es posible, analizar una obra para percibir indicios de psique contextual en ella.

Es importantísimo comprender el grado de simulación dentro de cada obra y al final reconciliar estos simulacros suficientes, como alguna vez Fredric Jameson los ha nombrado, con su posibilidad de estudio y su viabilidad dentro de la antropología. Jean Baudrillard comenta esto de una manera hermosa en su ensayo *For the illusion is not the opposite of reality* (1999):

[...]La ilusión no se opone a la realidad, sino que constituye otra realidad más sutil que surge inmediata del signo de su desaparición. Todo objeto fotografiado no es otra cosa que la huella dejada por la desaparición de todo el resto. Es un crimen casi perfecto, una solución casi total del mundo que no deja resplandecer otra cosa que la ilusión de tal o tal otro objeto, del cual la imagen crea entonces un enigma *inaferrable*. A partir de esta excepción radical, se tiene sobre el mundo una vista inexpugnable.

Por último, es de suma importancia recalcar la posibilidad de la pieza fotográfica como objeto fragmentario, parte de un rompecabezas que, al juntarse, relata una versión suficiente de la realidad.

La obra creada para esta investigación ofrece estas pautas. Visiones fragmentarias que surgen desde la trinchera de la circunstancia personal: Alienación, depresión, soledad. Hablan concretamente de circunstancias sociales específicas que si bien **no representan una condición social general** sino que están **relacionadas** con otras condiciones. Estas relaciones son entonces fragmentos hacia una **construcción de lo general**, de la misma manera que la relación entre distintos hilos puede formar una prenda.

Viva la vida es un proyecto con un estudio muy concreto, la depresión sufrida por la clase media mexicana. Es una investigación cuyo tema tiene relación directa con mis circunstancias, al punto de yo aparecer entre los retratados. Buscando involucrarme y establecer la línea de lo personal dentro de la obra.

Is this forever? Busca ser aún más fragmentario y personal al hablar de mi experiencia con la depresión clínica. Como obra logra establecer reflexiones sobre el manejo emocional, el aislamiento y el tiempo manteniendo aun su carácter documental al ser una instalación descriptiva de una situación personal.

Finalmente **1671km** logra ser la más fragmentaria de todas, al ser un testimonio visual de una relación única: La que tenemos yo y mi madre.

Es entonces que las tres obras logran demostrar que alejarse del documental generalizante no es perder enfoque sobre lo que significa documentar. Es importante entonces entender que la idea de “situación general” no se opone ni nulifica a la “situación personal”. Esto es lo que los posmodernistas y las feministas nos decían con cada grito de guerra: Lo personal es político. Y de esa misma manera podemos concluir: **Lo político es personal.**

Bibliografía:

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*, 2004, Fondo de cultura económica.

ASKEW, Kelly. *Introduction. In The anthropology of media: A reader*, 2002, editado por Kelly Askew y Richard R. Wilk, Routledge, New York.

BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, 1982, Ediciones Taurus.

BERNSTEIN, Richard. *Habermas y la modernidad*, 1986, Polity Press, Universidad de Cambridge.

CLIFFORD, James (comp). *Writing Culture*, 1986, University of California Press.

EDWARDS, Elizabeth. *Anthropology and photography: 1860–1920*, 1992, Yale University Press, New York.

FONTCUBERTA, Joan, *La Camara de Pandora*, 2010, Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, Joan, *El beso de judas*, 2009, Gustavo Gili.

FOSTER, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 1983, The New Press.

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad*, 1990, Basil Blackwell, Ltd.

HEIDER, Karl G. *Ethnographic Film*, Austin: University of Texas Press, 1976.

HENLEY, Paul. *Seeing is understanding. A review of Rethinking Visual Anthropology*, Times Literary Supplement, 8 de Mayo 1998.

HUYSEN, Andreas. *Cartografía del postmodernismo*, 1988, Alianza, Madrid.

JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, 1984, Paidós.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, 1986, Anagrama.

LIPPARD, Lucy. *Partial Recall*, New York: New Press, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*, 1979, Les Éditions de Minuit.

MAFFESOLI, Michel. *La tajada del Diablo*, 2002, Siglo XXI.

MARDONES, Jose Maria. *Raíces sociales del ateísmo*, 1985, Fundación Santa Maria.

MARTINEZ, Ana. *La antropología visual*, 2006, Editorial Síntesis.

MARTINEZ, Wilton. *Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship*, encontrado en *Film as Ethnography*, editado por Peter Crawford y David Turton. Manchester, England: Manchester University Press, 1992.

MOORE, Alexander. *Cultural Anthropology: The Field Study of Human Beings*, 1998, Collegiate Press.

ORTIZ-OSES, Andres. *En torno a la posmodernidad*, 2003, Editorial Anthropos.

REYNOSO, Carlos. *El surgimiento de la antropología posmoderna*, 2008, Editorial Gedisa.

RIBALTA, Jorge, *Efecto Real: Ensayos posmodernos sobre fotografía*, 2004, Gustavo Gili.

ROSLER, Martha, *Decoys and Disruptions: Selected Essays 1975-2001*, 2004, MIT Press.

RUBY, Jay. *Antropología Visual*, 1996, Enciclopedia de Antropología Cultural, David Levinson y Melvin Ember, Editores. New York: Henry Holt y Cía, Vol. 4: 1345-1351.

SPENCE, Jo. *Cultural sniping: the art of transgression*, 1995, Routledge.

STRATHERN, Marilyn. *Current Anthropology*, vol 28, No 3, 1987.