



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LOS SUEÑOS DE LA TIERRA

OBJETO, NARRACIÓN Y EXPERIENCIA PARA
LA PRODUCCIÓN DE ESPACIALIDADES FOTOGRÁFICAS URBANAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
ARIADNA SABINA MARTÍNEZ OLIVERA

DIRECTORA DE TESIS
MTRA. GALE ANN LYNN GLYNN (FAD)

SÍNODO
ARTURO ROSALES RAMIREZ (FAD)
LAURO GARFIAS CAMPOS (FAD)
LAURA GARCÍA CASTAÑEDA (FAD)
SERGIO KOLEFF OSORIO (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO, 2020



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.

Sustrato

Acababa de despertar de un sueño, mi padre manejaba y mi madre iba de copiloto. Mi hermano estaba sentado junto a mí, y yo veía el camino, la carretera rodeado de un bosque templado. Pregunté si íbamos al Real del Monte, y contestaron riendo –¡Eso está del otro lado! Recuerdo haber pensado que habíamos sido engañados por el espacio. Estaba segura que era el camino al Real pero por alguna extraña razón nuestro destino era otro.

Me encantaban los libros de adivinanzas, de acertijos y laberintos. Había uno peculiar que no he vuelto a ver, pero seguramente son regulares. ¡Era un laberinto de dos profundidades! Ávida de resolverlo pasaba del anverso al reverso de la hoja. Mientras en una profundidad no podía salir de un calabozo, en la parte trasera podías deslizarte hacia otro lugar para retornar a la página y seguir el camino.

Tal vez después de ese rompecabezas empecé a soñar con lugares que se convertían en otros, al abrir una puerta estabas en otro lugar. Nunca me han fascinado los portales, pero sí en los juegos del pensamiento que pueden convertir la noción de la realidad en otra.

Al encontrarme con la fotografía al principio no había pensado en esa posibilidad, pero es un buen desenlace de estas ideas. Y tal vez en un extraño azar de mis aventuras empecé a esforzarme para ver dentro de un marco. En un marco puedo observar mejor detalles que no veía en mi realidad. ¡Simplemente porque son dos marcos de visualidad distintas!

Aun así estos dos marcos de visualidad se apoyan entre sí. Mi imagen de realidad necesita verse como una fotografía, una imagen donde puedes ver detalles minúsculos, el enfoque preciso para darse cuenta de la unidad de los objetos, los matices de los colores que nos enseña la luz. Pero cuántas cosas damos por sentadas si hablamos del conocimiento visual que hemos aprehendido a través de las numerosas imágenes de nuestro pasado. No sólo de las representaciones de los modelos perceptuales de la visión, sino también de las imágenes que nos dicen más allá de lo que vemos.

Este tema es un acertijo interminable. La interpretación de

referencias simbólicas es insuficiente para darnos cuenta que estamos atrapados en nuestro momento cultural y representar al mundo es ahora una serie de elecciones. ¿qué significa ahora representar el mundo, o representar un mundo en constante cambio a tal grado que sólo se hablan de superficies?

Desde que leí a Edward T. Hall y a Yi Fu Tuan supe que mis temas a indagar eran acerca del conocimiento del espacio. Los relatos de las distancias entre pares, los acontecimientos que suceden cuando existe cierta densidad en las poblaciones, y el orden de los cuartos occidentales y japoneses son fascinantes porque nos damos cuenta que en comparación con el otro nuestra interacción con el espacio es un tema de relación cultural y biológica. Pero en qué medida las representaciones visuales nos hablan de nuestra propia cultura. ¿Será cierto que podemos observarnos introspectivamente sin referencia a otra cultura? De todas maneras, ¿en qué momento un conjunto de nuestros comportamientos psico-sociales, incluidos los visuales, se vuelven cultura?

En este orden de ideas ¿es posible indagar sobre nuestros comportamientos visuales y cómo manejamos nuestras visualidades desde una perspectiva real y ficticia? ¿podemos diferenciar una unidad cultural de otra? Y hacia nuestra visualidad ¿Se representan nuestros comportamientos culturales en un acto creativo? Otras de las indagaciones importantes a partir de Jonathan Crary, remiten a preguntas como ¿qué tanto nuestros aparatos tecnológicos modifican nuestra percepción lo realidad?, y ¿en qué momento nuestra mente configura un marco de visualidad como reflejo de lo real? Y a todo esto ¿de que nos sirven tantas preguntas para realizar un proyecto fotográfico?

Yo sé que he utilizado estos términos indistintamente y sin ninguna bibliografía que apoye las ideas. Pero eso lo dedicaré en el siguiente trabajo. Aquí lo que he tratado de hacer es configurar un panorama de lo que han sido mis intereses y cómo estos han evolucionado a partir de los términos que he hallado en literatura especializada, que pronto se convertirán en conceptos más complejos...

Índice

Introducción	7
1 Fotografía como imagen cultural	13
1.1 Principio fotográfico	17
1.2 Régimen escópico	19
1.3 Comunidad e imaginario	23
1.4 Experiencia y producto visual	24
2 Espacialidades y representación	27
2.1 Representaciones visuales del espacio	29
2.2 Producción basada en procesos estratégicos	32
2.2.1 Objeto	35
2.2.2 Narración	36
2.2.3 Experiencia	36
3 Estudio de espacialidades fotográficas	41
<i>Objeto</i>	41
3.1 Materialidad	41
3.2 Documento	42
<i>Narración</i>	45
3.3 Diégesis y Cesura	45
3.4 Doble Espacialidad	48
<i>Experiencia</i>	49
3.5 Espacio Vivido	49
3.6 Participante Completo y Heterodiégesis	54
4 Producción de espacialidades fotográficas	61
<i>Objeto</i>	61
4.1 Registro	61
4.2 Localizar la ficción	63

Narración 68

4.3 Exformación 68

4.4 Montaje 73

Experiencia 81

4.5 Deriva 81

4.6 Encuentro 85

5 Residuos Visuales 89

5.1 Objeto Geográfico: Intervención 90

5.1.1 Tizapán 90

5.1.2 Intervención II 95

5.1.3 Intervención III 105

5.2 Objeto Geográfico: Instantáneas 111

5.3 Espacios Narrativos 119

Conclusión 125

Bibliografía 131

Introducción

Este trabajo se cimienta en tres áreas: la fotografía, el espacio y la cultura. Estos tres nodos los he alimentado con literatura especializada con enfoques en Teoría del Arte (Gombrich, Maderuelo), Antropología Visual (Angrosino, Clifford), Estudios Culturales (Brea, Foster, Jay, Schnaith) y Semiótica de la Cultura (Casirer, Geertz, Lotman), en el que se basa el marco teórico de la investigación-producción, pero mi objetivo es una propuesta fotográfica sobre el concebir el espacio urbano, y la reflexión sobre la manera en que se configura el ver la ciudad en este modo de producir.

Estas dos acciones son conceptos clave para poder distinguir la acción de observar en el producir y la de observar en el ver. Es importante hacer esta distinción, porque me parece que existe una diferencia en el modo de observar de quien crea y de quien acepta pasivamente la imagen.

Con esto en mente, el interés que lleva a producir esta investigación, a través de fotografías y de este texto exploratorio, es una urgencia por provocar imágenes *otras*, desde el observar en el producir, y el indagar sobre nuestras formas de lidiar con nuestras concepciones sobre fenómenos, en este caso ¿qué pasa con la fotografía? y ¿qué pasa con el espacio?

Este interés comienza con uno de los primeros fundamentos de la fotografía sobre si la imagen actúa como representación de *algo* real o construye una forma ficticia ya que, por un lado, se registra una copia de algo externo en una superficie por medio de procedimientos físicos y químicos –la acción de copiar algo con luz y se genera como resultado una imagen–, y por el otro, existen cuestiones fuera de la creación que problematizan el modo en que percibimos la realidad a través de las imágenes fotográficas. La acción de observar actúa como un filtro por el cual seleccionamos indistintamente la información; es evidente en el acto fotográfico, mediante el aparato fotográfico, pero también se devela la imagen desde el aparato cultural.

La noción de *realidad* es un problema tanto cultural como filosófico, pero este enfoque atiende la faceta de realismo a manera de convención cultural, ya que va dirigido hacia la reinterpretación sobre las conductas sobre el producir y el ver, como conductas significativas del hacer en sociedad. De esta manera, abordo el problema del observar (ver-producir) como fenómeno cultural desde tres áreas relativamente estables del conocimiento que indagan sobre esta área: la Antropología cultural y sus metodologías etnográficas; la Semiótica de la Cultura; y la Visualidad¹.

1 La visualidad es la meditación sobre el modo de ver y se estudia como un fenómeno cultural explorado desde los *estudios visuales*, en donde la multidisciplina es esencial para atacar el objeto de estudio desde diferentes perspectivas. Más que una disciplina o una teoría es un *terreno en disputa* en el que se debaten cuestiones, prácticas, residuos y discursos sobre lo visual. Lo que retomo de esta práctica sobre el estudio de los comportamientos del ver es el enfrentamiento del problema en cuanto a la necesidad del saber y no en defensa de las teorías universales.

En este sentido, esta investigación ensaya trabajar el puente entre un pensamiento teórico y un pensamiento visual procesual. Es un trabajo exploratorio que no intenta definir, sino buscar formas intersticiales, recurrir a los modos de visualización que nos aproxima la fotografía para expandir formas de ver y de producir en el que toma forma el concebir un fenómeno cultural. Por una parte, el objeto de estudio es la espacialidad de la fotografía urbana y, por otro, desde la parte creativa, el vehículo de indagación es la acción fotográfica.

Es por ello que la fotografía² –como objeto cultural– es abordada aquí como marco de visualidad bajo sus principios autorregulativos para experimentar y reflexionar sobre modos de concebir el espacio urbano y sus representaciones. Se trata de recrear de manera imaginativa cómo se construye la espacialidad urbana a partir de formas objetuales, narrativas y experienciales del ver, y también, del producir para construir una posible configuración geográfica desde las periferias de la disciplina, desde el pensamiento fotográfico.

Estas periferias disciplinares refieren a la identificación de posibles engarces de orden teórico, metodológico y de producción de un área en común entre disciplinas pertenecientes a otros dominios de la creación ya sean visuales o performativos, mediante analogías o a través de la integración de procesos, entre otras formas de interacción creativa. Así, podemos ver ejemplos de animación con fotografía, performance con fotografía, entre muchas otras combinaciones.

Al estar en diálogo permanente las disciplinas se influyen mutuamente y puede lograr un problema teleológico en cuanto a la producción y la concepción misma del objeto resultante. Si pensamos desde la fotografía ¿cuál sería el objetivo inmaterial de una producción específica? Ampliar los relatos de nuestra sociedad, evidenciarlos y/o transformarlos. La producción de un objeto, bajo este marco cultural desde la producción creativa contemporánea, ya no se interrumpe en la producción en la imagen estética sino se amplía a los procesos socio-semióticos de la actividad humana.

Así, mi pregunta de investigación refiere a las formas en que se puede replantear o reconfigurar el modo de concebir espacio urbano bajo la producción fotográfica. Este modo de concebir se piensa en relación a un pensamiento colectivo, un imaginario en el que yo participo como habitante de la ciudad de México, que se vincula con una realidad mezclada entre el *espacio concebido* y el *percibido*. La intención con la obra creativa es generar un espacio visual de las formas de representación colectivas para que puedan ser un medio y con ellas repensar las ideas que tenemos sobre el espacio, su representación contemporánea, las maneras en cómo la concebimos y vivimos, y la fotografía es un punto de partida de interés, ya que presenta un problema análogo sobre la concepción de la realidad.

2 La fotografía, bajo una mirada artístico-académica, en el que es influenciada por los requerimientos institucionales de producción –tanto administrativos como académicos–, está en contacto con la indagación sobre problemas particulares tanto temáticos, metodológicos y disciplinares. Cfr. Henk Borgdorff, 2012, *The conflict of the faculties*.

Entonces, el propósito de este trabajo fue observar a la fotografía en la perspectiva de investigación en las artes como 1) objeto de estudio, desde el cuestionamiento sobre las posibilidades procesuales, discursivas y formales, y 2) como vehículo de una exploración investigativa, es decir, hacer investigación con el uso de la cámara y establecer un ejercicio continuo de auto-reflexión en las etapas de producción.

Se encuentran tres posibilidades de reflexión para las estrategias de producción: 1) permear la producción fotográfica desde la multidisciplina con nociones de cine, literatura, estrategias y de visibilidad de la imagen; 2) rastrear la periferia del marco de visualidad de la fotografía; y, 3) expandir el discurso de la fotografía.

Básicamente uso un instrumento cultural, la fotografía como forma de visualidad, para la observación de otro fenómeno visto en términos de cultura, de espacio hacia espacialidad, y ante este dilema –el perpetuo dilema del investigador posmoderno, altermoderno, sobremoderno³–, cómo podemos si quiera definir *realidad*. Ante tantas prácticas de visualidad, y construcciones teóricas sobre conductas, mi preocupación en la fotografía ya no es tanto cómo mostrar realidad, sino cómo mostrar las construcciones culturales que se yuxtaponen a lo que creemos como real. Y es aquí en donde entra el fenómeno de representación. Para Schnaith (2008), el representar una forma de manera realista es ya sólo una opción estética, pero esta elección nos revela cuáles son nuestras prácticas visuales convencionales que nos hacen percibir las formas como reales.

Desde este dilema, mi opción discursiva, no tanto estética, es la *ficción*. Aunque desde una perspectiva teórica *constructo* es un término más adecuado, cuando se trata de describir un fenómeno cultural la noción de realidad es construida por estadios de significación convencionales de grupos sociales. Pero al tratarse de una investigación visual, un área del conocimiento que permite figurar y crear otras interpretaciones, *ficción* es un término relevante incluso para construcciones teóricas y metodológicas. Qué es ficción si no un acto imaginativo, desde tomar formas del imaginario para aprovecharlas en el acto de creación, un acto que surge de una necesidad por nuevas formas o de nuevas conexiones entre formas ya dispuestas. Ficción se observa desde una distancia crítica pero también nos deja adentrarnos a otro mundo de posibilidades en cuanto a la visualidad e imaginación.

Para finalizar, en este trabajo hago énfasis en que la práctica de la fotografía nos lanza un producto o resultado, un objeto fotográfico. Y digo un objeto fotográfico porque la fotografía no sólo es imagen, la fotografía es materia dispuesta en un contexto y, en una propuesta que surge desde el pensamiento artístico, es también una elección consciente e individual de producción que conlleva una experiencia determinada para el creador. Y para poder *leer* una fotografía necesitamos, más que una educación visual, un contexto en el cual uno pueda leerla desde dentro o desde afuera de una comunidad. Espero con este texto describir mis intenciones y poder guiar al lector de textos e imágenes el trayecto de las ideas de la producción fotográfica, enmarcadas bajo el título

3 Conceptos de Lyotard, Augé y Borriaud respectivamente

Los sueños de la Tierra.

Para ello, este trabajo se organiza en cinco capítulos. El primer capítulo corresponde a la *Fotografía como imagen cultural* en el que abordo la identificación de las propiedades de la imagen fotográfica como un fenómeno cultural que conjunta su propio marco de visualidad. Cada sección lleva el título de estas propiedades que propongo. La primera, el *Principio fotográfico* como la técnica de la que se desprenden otros fenómenos fotográficos; la segunda, el *Régimen escópico* específico de la fotografía que configura un modo de ver; la tercera, la *Comunidad e imaginario* en el que se realiza el modo de ver en colectivo y, por último, la *Experiencia y producto* como la forma individual en el que se ejerce el modo de ver.

El segundo capítulo se centra en las espacialidades y representación, en tres secciones: la primera, *Representaciones visuales del espacio*, define dos modelos vistos desde la concepción de espacialidad desde un enfoque geográfico humano. Esto con el fin de sustentar la planeación metodológica del estudio y producción de las espacialidades fotográficas en la segunda sección, *Producción basada en procesos estratégicos* por áreas de entendimiento en la fotografía: por su objeto, la narración espacial y la experiencia vivida. Una tercera sección la dedico a las *Características generales* del proyecto fotográfico con el fin de comprimir una unidad constante en las fotografías y cómo ello afecta la representación de las imágenes.

El tercer capítulo se refiere al *Estudio de espacialidades fotográficas* desde las áreas *Objeto*, *Narración* y *Experiencia*. Cada área se constituye por conceptos operativos que le dan título a las secciones. En relación al área *Objeto*, planteo *Materialidad* y *Documento*, para referirme al soporte-cuerpo de la imagen y, la veracidad en la imagen y su orden estructural. En cuanto al área *Narración* se concibe por un lado *Diégesis* y *Cesura* y por otro *Doble espacialidad*, para la constitución de las diferentes modos en que se puede concebir espacio en fotografía. Por último, en el área de *Experiencia*, los conceptos operativos que hacen referencia a las percepciones del espacio, por un lado, desde los procesos de producción, *Espacio Vivido*, y por otro desde la confrontación de la voz-mirada investigativa y la voz-mirada narrativa de la recepción, *Participante Completo* y *Heterodiégesis*.

En el cuarto capítulo, *Producción de espacialidades fotográficas*, me centro en la descripción de la aplicación de los principios metodológicos en las tres áreas. Bajo el área de *Objeto*, me refiero al *Registro*, como modo de relación con el objeto que se registra y el modo en que se presenta como documento, y, *Localizar la ficción* para pensar la relación de lugar real y ficticio del objeto fotográfico. Por el lado de *Narración*, se establece *Exformación* y *Montaje* como operaciones contrarias pero necesarias para estructurar los objetos fotográficos en un sistema espacial. Y por último, bajo el área de *Experiencia*, uso *Deriva*, como proceso de creación y reflexión dentro de la producción y, *Encuentro* como posibilidad de cita y aleatoriedad.

Se trata de un trabajo exploratorio desde la perspectiva de la producción creativa con intereses en el pensamiento visual y la cultura, en el que en general se plantea desordenar nuestra rejilla categorial visual de lo que llamamos espacio. Así, las formas de lo real y ficticio como categorías culturales, que reproducen nuestro modo de pensar y ver, son susceptibles de ser examinadas bajo diversas miradas, pero siempre con un propósito de indagación para pensar y reimaginar otras formas de hacer y con ello promover diversas lecturas.

Con ello, encuentro que el espacio como representación concebida es un ámbito muy diverso, en el que a lo largo de la historia y en diferentes simultaneidades, existen ideas tan complejas y disímiles entre sí, pero también es de las ideas más naturalizadas y forma parte de la cosmovisión de la mayoría de las sociedades, si no es que de todas. La concepción de espacio en una época globalizada puede generar múltiples, más diversas, entretejidas y contaminadas que pueden ser analizadas ya no bajo la concepción de comunidades geográficas, sino de comunidades de intereses o de producciones específicas como lo es la fotografía.

El problema recae en las formas de observación, interpretación y creación que la comunidad de fotógrafos y productores necesitamos replantear constantemente, con la idea en mente que la fotografía, es un proceso continuo que constituye y es constituyente por modelos de producción y de la mirada.



Allan Sekula (1983) *Sketch for a geography lesson*

Fotografía como imagen cultural

Para poder decir que la fotografía y la espacialidad urbana son objetos culturales, necesitamos de concepciones antropológicas para explicar las ideas sobre cultura. Retomamos *cultura* de Clifford Geertz (2003) como noción tratada desde el orden semiótico, en el que las conductas humanas se entretajan significativamente. Esta noción de cultura no establece un modelo teórico que ejerza una categorización, sino que se apoya en la *descripción densa* de la conducta y a partir de ella se realizan las mejores conjeturas para la interpretación y la explicación de los significados de las conductas humanas. Aun cuando no se pretende una explicación, este proceso fotográfico sí contempla una mirada interpretativa en el producir, ya que conlleva un proceso de *investigación en las artes* en el sentido que se cuestiona sobre la propia naturaleza de su objeto de estudio, así como por su método para producirlas.

Ahora bien, partiendo de la idea de Geertz, se puede observar este entretajido de las conductas como un *universo semiótico* (Lotman 1996) compuesto por *textos y lenguajes* interrelacionados en donde se generan los vínculos semióticos. Bajo este engranaje teórico de la Semiótica de la Cultura, el *lenguaje* se entiende como el sistema régimen que atiende al control de la conducta en una *semiósfera* dada –las áreas con las que se autodefine una cultura; mientras que el *texto* funciona como un dispositivo intelectual que transmite información, transforma mensajes y tiene la capacidad de producir nuevos.

Pero lo interesante de este modelo explicativo es que, si bien un lenguaje es cerrado –por principios autorregulativos–, es en sus *fronteras* donde existen vínculos semióticos con otros lenguajes y textos. En esta frontera –vista como una membrana– se forma un espacio de posibilidad para la creación de nuevos textos en cuanto a que es un mecanismo de traducción que filtra y recodifica las instancias significantes de un texto a otro.

El texto desde esta perspectiva semiótica, se define como un mensaje que está codificado dos veces –o más– en una *lengua natural* y en el *metalenguaje* de esa misma lengua (Lotman, 1996). Como sistema sígnico, la fotografía se considera lenguaje en el sentido que se autoregula mediante formas de hacer establecidas, y los textos, como una fotografía, surgen de esta codificación en la lengua y puede ser traducida hacia otras esferas de significación en las periferias.

Por otra parte, bajo esta visión podemos entender *cultura* como una esfera de significación con un lenguaje propio, conductas y textos, entendidas como las prácticas del hacer cotidiano, y



Paul Graham (1986) *Troubled Land*

esto abre una posibilidad de reflexión sobre cuáles conductas son estables y cómo podemos interpretar otras que pueden ser influenciadas por otras áreas culturales.

Desde otro punto de vista, Hal Foster (2001) ya nos había advertido sobre las prácticas artísticas en relación con el saber antropológico en una analogía de rol y actor en *El artista como etnógrafo*. La analogía con la que trabaja Foster es la del papel del artista como actor social, donde por un lado, se enfoca en las similitudes de las prácticas etnográficas y artísticas, y por otro, realiza una discrepancia entre los objetivos de las disciplinas. Apoyado por la distinción de Sahlins de la Antropología como disciplina, vista desde la lógica simbólica y desde la razón práctica, Foster elige un balance ético y estético, que lo lleva a una visión de esta disciplina de manera reflexiva para el artista como actor-autoridad, pero consciente de sus marcos contextuales e instituciones, para incidir en temas y debates de contexto e identidad. Como similitud a este nuevo enfoque antropológico, la meta y producto fue un trabajo de observación que ya no planteó determinar la traducción de un sistema cultural a otro, sino, desde el giro cultural, guiar la observación desde este balance ético en la práctica.

Diferentes disciplinas, como la Crítica del Arte, Estudios Visuales, Antropología Visual, que tienen como objeto de estudio la imagen artística, mediática y científica, encuentran principalmente un apoyo de manejo conceptual desde la Antropología Social, e influenciados por los *giros*, van a dirigir un pensamiento multi y transdisciplinar en las exploraciones sobre el discurso visual. En este encuentro afortunado se ha sistematizado una línea metodológica llamada Autoetnografía, en el que se incentiva el entendimiento de la cultura desde una voz primaria y creativa, en el sentido que se considera el valor informacional ya no sólo en los hechos sino en la expresividad de las formas, así como la narración, las representaciones poéticas, dramatizaciones y ficciones (Angrosino, 2008).

Por otro lado, el uso de la fotografía en la Antropología y la Etnografía clásicas se ha empleado más como un instrumento de trabajo para hacer visibles algunas conductas como pueden ser la vestimenta de cierto grupo social, la *proxémica* entre pares y dispares, la observación de escenas 'habituales'; y no como un fin fotográfico, aunque se pueda permitir aparte un desenlace expositivo. Un ejemplo de este uso fotográfico es el famoso *Balinese Character. A photographic analysis*, de Gregory Bateson y Margaret Mead (1942), y aunque sí es un hito en la reflexión sobre la visión sobre la fotografía antropológica, no deja de organizarse bajo categorías de análisis. El uso de la fotografía desde los *giros* desplaza el uso de la fotografía como instrumento de observación, y, desde la producción en el Arte, se desarrolla hacia la fotografía como vehículo del discurso, podemos observar esto en trabajos como *Esbozo de una lección geográfica* (1983) de Allan Sekulla, y *Troubled Land* (1984-1986) de Paul Graham.

En cuestión directa con la fotografía, el término supone numerosas ideas en torno a ella, de manera que necesita de aclaraciones conceptuales necesarias tanto para el entendimiento

abstracto como para la práctica, ya que se usa indistintamente en ciertos contextos. Frizot (2009) nos propone la noción de *régimen fotográfico*, concepto esencial para observar los fenómenos culturales del que se desprende una técnica. En la estructuración de la información se desarrollan las definiciones y con ello se puede relacionar los ámbitos en el que puede llegar esta práctica.

Incluso podemos generar diferentes significados con tan sólo cambiar el artículo determinado a indeterminado. 'Una fotografía' es el objeto portador de una imagen realizada bajo un principio de creación, y 'la fotografía' se presenta en distinción a otras prácticas visuales –disciplinas visuales– generalmente dentro de un mapa categórico de la creación humana. En este sentido, la disciplina engloba desde el conocimiento enseñado de técnicas y teorías, desde una tradición con diferentes procesos en distintos soportes; hasta los modos de producir, como acto de creación que utiliza el sistema técnico. En este orden de ideas, la transmisión del conocimiento histórico, teórico, en la reproducción de la técnica, y, la organización y estructura de la imagen, es parte de un proceso comunicativo y ello tiene un impacto cultural.

Cuando Frizot habla de *régimen fotográfico*, expone la relación de imágenes con su contexto cultural y los modos de apropiaciones entre los individuos que la consumen. En el proceso comunicativo existe una gran diferencia entre los actos de ver y los actos de producir que dan forma al entendimiento del objeto fotográfico como imagen. Tanto el uno como el otro son prácticas culturales, es decir conductas humanas que son susceptibles de ser observadas como formas significantes.

Una de las paradojas es la relación de causalidad y de efecto visto desde el régimen, mientras las conductas (ver-producir) son influenciadas por el signo (imagen fotográfica); es en la práctica (modo de producir) donde puede generarse un cambio en las cualidades del signo. ¿En qué momento o cuál es el límite de establecer las prácticas como un continuo signifiante? Cada práctica es en potencia generador de nuevas relaciones significantes. Esto puede funcionar en mayor o menor escala, y es interesante que mediante conducta y signo desarrollamos nuestras propias imágenes para interpretar un mundo, diversas historias en ella.

Si bien la posmodernidad ha vaciado los esquemas universalistas del mundo y defiende las múltiples realidades del otro y del nos-otros, los medios en los que nos movemos son estructuras que no son epifenoménicas. Esto implica que causan un modelado para representarnos lo que está fuera de las imágenes, es decir, es una relación constante entre aparato, imagen y el yo. Las enseñanzas de Panofsky, en *La perspectiva como forma simbólica* (2010), hace preguntarnos cuál es nuestra estructura régimen actual que nos hace percibir las cosas como unidad visible y entendible para concebir el mundo. Esto nos permite vislumbrar que posiblemente tengamos otras estructuras en un futuro no muy lejano, bajo otros modos y medios de producción.

Podemos retornar a las ideas de Frizot en el que hace dos distinciones sobre cultura de lo

fotográfico: a) la *cultura de la fotografía*, y, b) la *cultura inducida por la fotografía*. La primera responde al conocimiento de una práctica, respaldado por una tradición visual, y a la vez restringe y acepta formas visuales a partir del principio fotográfico. La cultura de la fotografía es nuestro núcleo semiótico base, en el que también crea nuevos textos en contacto con la membrana de otros lenguajes y discursos.

La siguiente distinción, la cultura inducida por la fotografía, Frizot asume que es un poco más incierta, pero esta promueve las valoraciones que se forman entre la cultura colectiva de la técnica, esto en un sentido mediático y hacia la recepción del observador. Y no debemos olvidar que estas valoraciones son enmarcadas por un contexto específico, tanto por la producción de imágenes como por su lectura.

En la práctica de la técnica fotográfica se deriva todo un complejo cultural de la forma en que vemos y producimos imágenes. Esto es una relación semiótica, no solo en el entendido de producción de significados, sino que es un acuerdo visual que puede interpretarse como conocimiento visual, ya que los miembros de una u otra comunidad participamos como productores y receptores de estas imágenes bajo conductas orgánicas y repetidas de consumo, distribución y selección de imágenes, que están afianzadas en el entramado cultural. En otras palabras, es un conocimiento compartido que se establece en una comunicación en donde todos entendemos, de manera implícita en el uso, los códigos de visualización.

El *régimen fotográfico* como sistema cultural –lenguaje creado, desarrollado y enseñado– se afianza en la repetición de las formas. Si bien el sistema técnico nos delimita las periferias, es importante enfatizar que es en las áreas de producción donde se observa que existen prácticas muy establecidas y otras, desde la multi y transdisciplina, que buscan expandir el espesor de la frontera.

Tenemos en mente cuatro ámbitos para explicar cómo la fotografía constituye su propio marco de visualidad: desde la técnica, 1) el principio, en dos sentidos como inicio y como modo rector de la imagen; desde el aspecto social, 2) el régimen escópico, que incita los modos de producir y ver de la imagen fotográfica, 3) el imaginario fotográfico, y; desde el aspecto individual, 4) la fotografía como producto de la experiencia.

1.1 Principio fotográfico

El punto de partida de la indagación fotográfica comienza en la técnica que es consolidado por un proceso físico, este proceso obedece “[a]l principio elemental que depende de la acción de la luz sobre una *superficie fotosensible* como método para obtener imágenes” (Frizot, 2009, p. 20). Este principio es el que gobierna la estructura de la imagen, principio de creación que afecta directamente a la forma de la imagen en el que se despliegan un abanico de técnicas complejas y de los modos de ejecución. No debemos olvidar que este proceso sería imposible sin la ayuda

de la voluntad humana, una consciencia rectora y no un mero efecto físico accidental. Estos dos puntos son claves para indagar sobre la ontología de la fotografía, en el que nunca estará estática, siempre viva en relación con sus cambios técnicos como por los marcos de conocimiento visual.

Si bien hay una gran variedad de modos y técnicas de producción, es primordial la distinción entre fotografía analógica y fotografía digital; entre fotografía reproducible y fotografía como objeto original y único; fotografía con lente y sin él; y por último, fotografía con aparato y sin el aparato. La importancia de hacer esta distinción es desenredar el imaginario fotográfico de la práctica hacia una multiplicidad de elecciones.

La fotografía analógica corresponde a un conjunto de modelos de hacer, bajo la premisa: el registro de la luz y su permanencia mediante un proceso puramente físico-químico, a diferencia de la fotografía digital, en el que se desarrolla la imagen por diversos procesos eléctrico-físicos, y necesita de otros procesos para obtener una imagen.

Si bien parten del mismo principio fotográfico, la producción de estas dos ramas es notablemente distinta en cuanto a que necesitan medios y procesos muy distintos para llegar a la imagen fotográfica. También es relevante que la fotografía digital se pudo concebir y desarrollar a partir de un proceso equivalente de la fotografía química, es decir, el esquema de obtener imágenes a partir de la huella de lo *real* no pudo darse, sino en similitud a un proceso histórico anterior, y sólo bajo el modo de producción con un aparato, con una matriz fotosensible y reproducible, equivalente al negativo.

Y en esta cuestión sobre la matriz fotosensible, no solamente se efectúa fotografía a partir de ella, también puede concebirse fotografía cuando sólo existe una única copia. Se ha intentado definir a la fotografía desde su reproductibilidad, pero no todos los procesos fotográficos pueden ser analizados bajo este aspecto. La reproductibilidad conlleva un estudio bajo una perspectiva mediática sobre la distribución de la información, que no es inherente de la fotografía en sí, aunque es pertinente para atender los problemas de la cultura fotográfica. Entonces, la idea del negativo y del archivo *RAW* es un paso agregado al principio fotográfico, en el que de la matriz se realizan copias de la imagen, siguiendo su propia lógica química o digital, y por el otro lado, de la fotografía sin matriz se encuentran las técnicas del daguerrotipo o la instantánea, en el que sólo generan una imagen original y única, y sólo pueden ser reproducibles a través de otra toma fotográfica u otros medios.

Por otro lado, en un imaginario común se tiene la idea de la necesidad de producir fotografía con óptica especializada para la dirección correcta de la luz hacia la emulsión o sensor fotosensible, y por otro lado, también se tiene la idea de la indispensabilidad de un aparato fotográfico. Para oponer estas opiniones existen diversos métodos en los que se puede producir fotografía sin lente, a través de estenopos, como en la serie *Intersections* de Natalie W. Cheung, o también, mediante

el contacto de objetos opacos o translúcidos con las superficies fotosensibles; y también puede realizarse fotografía sin una cámara, o aparato, sólo jugando con las emulsiones fotosensibles y la luz, como en la serie *Facsimile* de la misma autora.

También existe la idea de que la fotografía se post-produce, pero ésta ya está influenciada por otras áreas del conocimiento visual. Esto en el sentido de la integración de varios elementos fotográficos en una sola imagen, como collage, y también en el retoque, afectado por la perfección plástico-estética de la pintura. La naturalización de incidir en la imagen fotográfica para limpiarla, volverla más *realista*, es ahora un tema dentro de lo fotográfico, y se desdibujan los límites de lo que es una imagen fotográfica a una imagen producida por características visuales de otras áreas de producción.

1.2 Régimen escópico

Como producto de un hacer visual, la fotografía entra en el reino de las imágenes. Conjuga una manera de ver que corresponde a una función específica en relación con su modo de producir. Entendemos diferente una fotografía a una película cinematográfica o una ilustración de un cuento. Conforman modos distintos de observar porque una existe en relación con la proyección del referente en una imagen estática, la otra enfatiza la relación imagen con la narración en un montaje en movimiento, y la última da forma plástica a un relato oral o escrito. Es decir, el entendimiento de la imagen se genera en el modo de producir, en lo que la imagen contiene y lo refleja en su contexto.

Visto desde la pintura, Martin Jay (1988) inquirió la búsqueda del *régimen escópico* y propuso tres subculturas visuales, la perspectiva cartesiana, la descripción visual del arte de los Países Bajos –tesis de Svetlana Alpers–, y la manera simbólica y háptica del estilo Barroco. Lo significativo en esta distinción está en el modo de producir, que al principio aparenta representar una forma de ver, pero más bien se comprende como una forma de resolver: cómo traducir de lo que se observa como parte de la percepción hacia el plano de lo visual. Esto es una operación de interpretación de la imagen, que se instituye en un marco cultural.

Estas operaciones, como entendimiento de lo visible, se relacionan “tanto [1] un conjunto de ‘condiciones de posibilidad’ –determinado técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente– que afectan a la productividad social de los ‘actos de ver’, como [2] un sistema fiduciario de presupuestos y convenciones de valor y significancia, que definen el *régimen particular de creencia*” (Brea 2007, pp. 150-151). Desde la metáfora orgánica de Lotman, este régimen particular de creencia se interpreta como el lenguaje que controla la conducta, en este caso el acto de ver y el acto de producir.

El régimen particular de creencia, instituye la percepción de lo real y sus derivados ficticios en

relación con las necesidades en sociedad. La imagen como institución –lo que ya tiene forma, y esquemas de interpretación– es una instancia real, pero es en su contenido, su organización y su contexto la que promueve la interpretación y el grado en que muestra matices de realidad y ficción. Es así como, la imagen no es necesariamente definida por el modelo perceptual del conocimiento (Alpers, 1987), sino que, al contrario, es una construcción a partir del conocimiento, como parte del régimen particular de creencia.

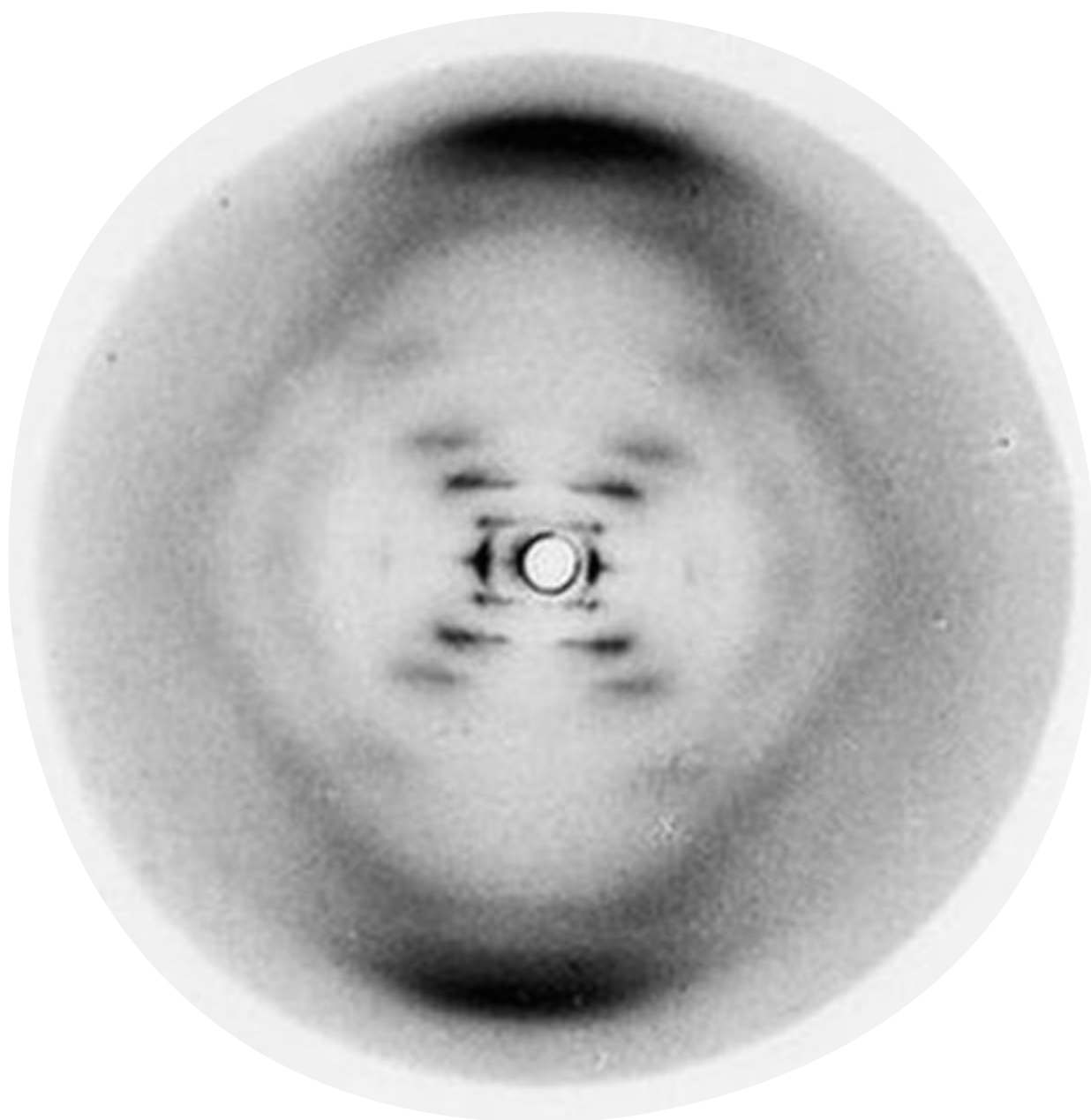
En el campo de la fotografía⁴ –más allá de la manipulación por medio de efectos gráficos– son en las opciones discursivas, el engranaje narrativo y el contexto, los lugares en el que la imagen fotográfica puede ser cuestionada de ser construida o generar un efecto de ficción; pero aún sigue siendo un sustento de ente informante desde el enfoque del documento y la opción vernácula. Esto se percibe por su acción *mimética* con la realidad.

La idea de realismo en la perspectiva cartesiana se manifiesta por la conjunción entre el pensamiento geométrico matemático con la similitud de la imagen con la percepción de perspectiva. En el esquema fotográfico, la idea de realismo se revela a través de la percepción de la luz, con la memoria o conocimiento de una experiencia. En esto Schnaith nos explica que “la cuestión no atañe ya al ámbito de la imagen sino al principio de realidad mismo que están instituyendo las condiciones presentes de nuestras prácticas culturales” (2008, p. 78). La mirada dispone de un prejuicio del intelecto cultural en el que juegan la función sustitutiva, desde el conocimiento, y la función mimética, la semejanza formal (Gombrich, 1978; Schnaith, 2011).

El terreno escópico, donde se disponen las formas de ver en tanto que existen múltiples tipos de imágenes, es el campo en donde juega este conocimiento previo, los supuestos culturales. Estos regulan la percepción no sólo de lo real sino también formas que habitan en el uso cotidiano de las imágenes, en el sentido que podemos obtener información relevante; y de manera inversa, ellas regulan y generan la institucionalización de la percepción de lo real. Ya lo decía Jay, “El régimen escópico de la modernidad puede ser mejor entendida como un terreno en disputa, y no tanto como un complejo armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales” (1988, p. 4). Pero este terreno, no puede ser conquistado, es un llano en movimiento, nunca estático. Existe un infinito número de imágenes por ver, guiado por un impulso, una provocación o un deseo.

A manera de ejemplo, la imagen como documento científico se sirve de representaciones visuales para entender un fenómeno, se completa la idea de sus avances científicos con la figura visual, como se muestra en el famoso caso de la fotografía de Rosalind Franklin producida por rayos X para la investigación de la estructura del ADN (Acevedo Díaz y García Carmona, 2016). La apariencia de la imagen plana en forma de cruz, permitió a los científicos la reconstrucción mental

4 La elección técnico-disciplinar es sólo una parte de la forma de resolver, es en la propia ejecución la circunspección de nuestros regímenes escópicos. Así como en la pintura podemos diferenciar la construcción de la perspectiva cartesiana de los paisajes inaccesibles de Cezanne, también se puede distinguir en la forma de producir la visualización en términos de Ansel Adams, el accidente feliz de Phillipe Lorca di Corcia y la “objetividad” en el fotoperiodismo.



Rosalind Franklin (1952) *Foto 51 de la forma B*



Mision Heliográfica

Gustave Le Gray & Auguste Mestral (1851) *Château de Blois, escalier de François Ier*

Gustave Le Gray & Auguste Mestral (1851) *Bagneux (Maine-et-Loire) - Dolmen dit "Petite pierre couverte"*

Gustave Le Gray & Auguste Mestral (1851) *The Ramparts of Carcassonne*

Edouard Baldus (1851) *Roman Arch at Orange*

de la estructura helicoidal. Si bien es una imagen que sólo se puede leer mediante información científica, la normalización de otro tipo de imágenes fuera de estos contextos, en la globalización de la fotografía, provoca la condición de una lectura interpretativa ya configurada por esquemas de visualización e información ya aprehendidas para hacer operativa la mirada.

El aparato técnico también nos da una pista sobre cómo observamos, o también qué es lo que necesitamos para observar mejor (Crary, 2008), y con ello, el uso de herramientas se considera una extensión del cuerpo, son útiles en la medida que alcanzan o dan forma a nuestros deseos. Pero bien el *principio Kepler* nos advierte que “[p]ara comprender nuestra visión del sol, de la luna, o del mundo, debemos comprender el instrumento con que los miramos, un instrumento, sostenía Kepler, que produce distorsiones o aberraciones” (Alpers, 1987, pp. 71-72) El desarrollo tecnológico de nuestros instrumentos para observar no se escapan de un filtro cultural que nos prometen una objetividad para el estudio de fenómenos y nos develan la importancia de nuestros objetivos, no sólo en el lado de creación recreativa e intelectual, sino también en la ciencia, aspectos de salud y avances en la comprensión de nuestro universo.

1.3 Comunidad e imaginario

En las prácticas establecidas, es decir, en la repetición de las formas y conductas, se comprende este marco de visualidad que establece lo fotográfico y, al penetrarse en la memoria colectiva en forma de idea o creencia es lo que Frizot llama *imaginario fotográfico*. Es “todo aquello que se construye mentalmente alrededor de una práctica, de una cultura técnica, y que presenta sus características; aquello que vincula una serie de conceptos previamente integrados, y que echa raíces en la memoria de nociones propiamente fotográficas” (Frizot 2009, 40). Esto conforma la estabilidad de las prácticas, y un lenguaje en el que podemos desarrollar textos orientados hacia la comprensión social.

Esta noción sobre el imaginario fotográfico se puede ver en dos posiciones. La primera, sobre la misma disciplina-técnica, y la segunda, lo que por su medio y su uso puedan generar en torno a aspectos ajenos a lo fotográfico. ¿Qué aspecto tiene una fotografía? Una pregunta un poco punzante si no existe un referente a cual definirlo, por lo menos en cuanto a estereotipos en el que se enmarcan los géneros pictóricos y comunicacionales: el retrato, el paisaje y la fotografía documental o publicitaria marcan ejes de cómo debería ser el aspecto de cada una. La fotografía de autor, por el otro lado, marca otra tendencia sobre cómo no debería ser la producción fotográfica visto desde la perspectiva de géneros, es responsable de las opciones discursivas y la elección de sus medios de exhibición.

Hay que hacer notar también que existen diferentes matices del saber fotográfico en la práctica y en la teoría que incrementan la capacidad de creación y respuestas resolutivas en cada propuesta.

Las nociones construidas teóricamente a partir de la literatura leída, son indiscutiblemente influencias sobre cómo percibimos la fotografía, si es el indicio de un acontecimiento pasado, el *punctum* cautivador, o un escueto simulacro.

Por otro lado, una fuerza externa a la fotografía también cambia la lectura de lo que ellas nos pueden mostrar, hacia la estrategia del discurso a través de las imágenes. La idea de representar a una Nación a través de sus vistas por medio de proyectos como la *Misión Heliográfica* comisionado en 1851; hace más tangible la institucionalización de la identidad nacional construida en pilares de imaginarios ideológicos. De la misma manera, en un asunto contemporáneo, la institucionalización de la belleza femenina, a través de fotografía de productos y reproducida en publicidad, asegura comportamientos de consumo. En esto se basa la propuesta de Frizot cuando nos habla sobre la *cultura inducida por la fotografía*, aspectos que no son inherentes a ella, pero que resultan en comportamientos provocados por ella. La reproducción de la imagen es un arma de dos filos, si bien conlleva un proceso comunicativo, es necesario plantearse una ética de la reproducción y una resistencia a un modelo globalizado de la visión.

1.4 Experiencia y producto visual

En cuanto a la producción creativa, fuera de los medios que imponen ciertas prácticas de representación, se desarrolla desde un entendimiento individual y esto plantea un nudo en el tejido cultural. Las prácticas artísticas y de creación libre son detonadas por una urgencia de voz particular, aunque también existen grados de independencia contra la mirada institucionalizada y reproducida, en la interpretación de algún tema.

Es característico de un marco de visualidad la percepción de que cada individuo, marcado por su propia experiencia vivencial, tiene capacidad de realizar conjeturas basadas en su libre albedrío. Si existen imágenes finitas, como fotografías, en la individualidad pueden presentarse maneras infinitas de relación y procesamiento de interpretación.

Pero sólo hablaremos del creador de imágenes. Hasta este punto hemos escrito sobre un creador de fotografías, sin especificar, tratando de englobar la práctica de la fotografía. Y cada experiencia de estos creadores es un mundo en sí mismo, pero pensando en que se deriva una experiencia a través del régimen que convoca la práctica fotográfica, convergen (espero) todas en el *pensar el ver*. Es decir, regresamos al punto de observar mediante el hacer. Aun cuando existan matices en la conciencia del observar, es este proceso una actividad individual en el que se disponen manías, deseos, frustraciones de las expectativas en el resultado fotográfico.

Desde nuestra posición analógica entre el rol del creador artístico y del etnógrafo, la experiencia de observar no se aleja demasiado de las inquietudes individuales. En el caso de la observación

etnológica, ya existen pautas muy bien establecidas sobre cómo observar, como en *Naturalistic Observation* (2007) y *Doing Ethnographic and Observational Research* (2008) de Michael Angrosino, y, por otro lado, en la versión posmoderna se integran algunas prácticas artísticas para la observación como en *Ethnographic surrealism* (2001) de James Clifford. Y es en este aspecto en el que la auto-etnografía basa su construcción discursiva: en la disposición creativa de la experiencia.

La práctica artística es imposible de dominar en el sentido que no existen métodos verificados para observar o producir mejor, sino que el productor se sirve del uso de sus habilidades técnicas y expresivas en conjunto con una experiencia, que más que estrictamente artística, de la experiencia de vida y del momento en el que habita. Así, el productor en las artes basa su trabajo en procesos creativos, en el que por sus dimensiones combinatoria, exploratoria y transformativa (Boden, 2009) conduce las ideas hacia la práctica y el producto artístico. Esto siempre con el propósito de la constante indagación para abrir o unir vertientes, estilos o estructuras para que posibilite la formación de *nuevas ideas*.

De esta manera, existen infinitos modos y procesos de creación, que necesitan ejercitarse constantemente en estas dimensiones para promover otros modos de hacer y de ver, e intentar integrar un método abandonaría la posibilidad de lo creativo. Necesita de labor constante y rigurosa para tan sólo observar el ver y el producir de las prácticas y productos de uno mismo.

Pero entonces, ¿Qué es lo que deforma la ilusión de la realidad hacia la ficción? ¿Es un mero producto de la catalogación en géneros o en disciplinas? ¿O es en el observar y desde dónde se observa los lugares donde se explica las intenciones del ver y del mostrar? El dilema aquí planteado es la causa de la producción fotográfica con la intención, no de esclarecer, sino en evocar y dirigir este pensamiento hacia la noción espacial.

Incluso se enfrentan los dos modos de observación: observar en directo, como percepción de la visión hacia el exterior, y observar como una experiencia vicarial a través de la imagen. El uso de la fotografía como recurso visual para la interpretación antropológica en Collier, genera un atajo cognitivo en el que se reduce la actividad experiencial hacia la interpretación etnográfica en las imágenes. Esto no es deseable, aun así contamos con una *actitud etnográfica* si consideramos la operación inversa, a la manera de James Clifford, como una actividad de fragmentación y yuxtaposición de valores culturales (2001). No es que se le dé importancia a la fotografía como un fin etnográfico sino que se utilizan estas actividades como vehículos para observar modos de relaciones culturales. Con esto, podemos concluir que en el modo de producción, el proceso, se generan vínculos experienciales que son relevantes para la construcción de estas relaciones culturales y el modo en que nos podemos representar a nosotros mismos.

Para finalizar, la *ficcionalización* en este proceso foto-antropológico es de gran importancia ya

que permite indagar posibles rutas para observar, no para permitirnos engañar sobre si lo que es representado es verdad o mentira. Augé nos señala que “[f]icción puede, por lo tanto, ser la oportunidad para la imaginación y memoria individual para experimentar la existencia de otras imaginaciones y otros mundos imaginarios.”⁵ (Auge, *War of Dreams*, 1999) La ficción sólo cabe en la medida en que el observante productor y lector es consciente de que no es engañado, sino como una posibilidad *otra* de la actividad del observar.

Este capítulo condensa una exploración sobre las relaciones significantes de diferentes dimensiones de la fotografía que la conforman como una imagen cultural. Desde devanar el estambre de algunas técnicas y métodos que la disciplina conforma hasta las maneras en que estos rigen en ciertas relaciones culturales, en los modos de ver y de producir. Con ello, el siguiente capítulo está dedicado a definir la espacialidad como modo de percibir espacio, y, precisar algunos modos de representaciones con las que parto para delimitar posteriormente los procesos de trabajo para la producción de fotografías con interés en el espacio urbano.

5 “Fiction can therefore be the opportunity for the individual’s imagination and memory to experience the existence of other imaginations and other imaginary worlds.” Marc Auge, 1999 , *War of Dreams*. Traducción mía.

Espacialidades y representación

La capacidad de concebir espacio se genera desde una disposición cultural e histórica bajo la mirada de la geografía cultural. El espacio deja de interpretarse sólo como dimensión o *condición de posibilidad*, para entrar al mundo de la representación desde marcos socio-culturales. Esto quiere decir que existe una relación con los modos en que una comunidad imagina su espacio y también el de *otros*. A este fenómeno se le denomina espacialidad.

Desde la perspectiva de la geografía humana, imaginar un espacio nace desde una colectividad que vive el espacio y a la vez lo representa –o se representa en él–, ya sea en formas visuales o en un imaginario que forma una identidad de esta colectividad –o múltiples colectividades (Massey, 2008; Soja, 1996). Esto implica la capacidad humana de relacionar una parte perceptiva, en el que se despliega la experiencia del individuo en sociedad, y desde una parte simbólica, en el que se incorpora el conocimiento asimilado (Casirer, *The Philosophy of Symbolic Forms: The phenomenology of Knowledge*, 1957).

En este sentido, una representación funciona como un proceso sintético en la estructura de la conciencia. Y es dentro de este proceso en donde se integra la síntesis para la objetivación y la designación de atributos hacia un objeto en específico para facultar a la representación como forma simbólica (Casirer, 1980). Es decir, visto desde la metáfora orgánica, una representación se considera como el *texto* como forma concreta del sistema, ya sea la lengua o la fotografía –como marco de visualidad–, en el que genera una unidad completa que reúne cualidades y atributos constantes hacia ese objeto. Bien, no sobra decir que el objeto y su objeto de representación son dos cosas distintas, y que en esta distinción pueden llegar a observarse los procesos de cultura.

También, no sobra apuntar que los objetos de representación no son sólo objetos físicos, sino que aparecen también constructos sobre constructos. En esto, cada sistema de creencia o *ciencia* tiene sus propios conceptos para autodefinirse y definir *lo real*, con símbolos o *ficciones intrínsecas* que “[v]iven en imágenes-mundos particulares, en las que no sólo reflejan lo empírico dado, sino que se produce en acuerdo con un principio independiente. Cada una de estas funciones crea sus propias formas simbólicas (...) cada una designa un acercamiento particular en el cual y por el cual éste constituye su propio aspecto de ‘realidad’” (Casirer, 1980)⁶.

6 Sobre arte, cognición, mito y religión: “All live in particular image-worlds, which do not merely reflect the empirically given, but which rather produce it in accordance with an independent principle. Each of these functions creates its own symbolic forms (...) each of them designates a particular approach, in which and through which it constitutes its own aspect of “reality.” Ernst Casirer, 1980 , *The Philosophy of Symbolic Forms*. Vol I. Traducción mía.



Kathy Prendergast (2010) *Ukraine*
Black Map Series

Esto no rechaza la simultaneidad de representaciones dentro de una misma cultura, y más dentro de un proyecto globalizado, y también permite la búsqueda estructural y de relaciones semióticas particulares que nos da un concepto naturalizado como es el espacio. Este problema particular nos arroja preguntas sobre las maneras en que conocemos el espacio, y también las representaciones que naturalizamos para aprehenderlo y transitarlo.

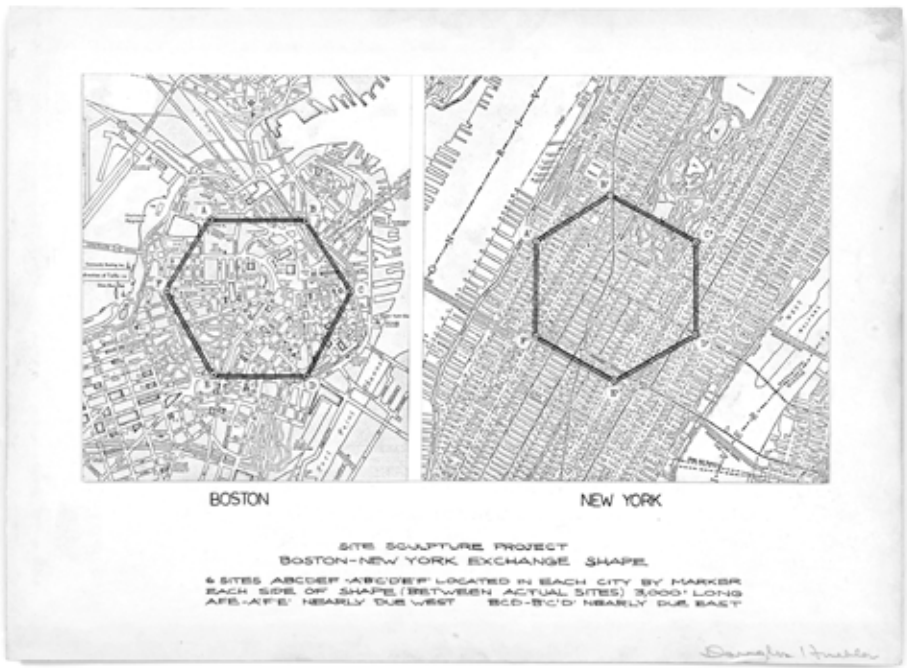
2.1 Representaciones visuales del espacio

El espacio se ha manifestado por dos modalidades de conocimiento espacial como formas racionales occidentales de representación informativa sobre el espacio físico: el paisaje y el mapa. Por un lado, argumenta Maderuelo que se desdibujan los límites perceptivos, imaginativos y simbólicos de ambos modelos –e incluso se generan mestizajes entre ellos– a lo largo de la historia occidental, como nos explica en su artículo *El paisaje urbano* (2010); y, por otro podemos pensar operativamente el paisaje como representante de la función perceptiva y el mapa como representante de la función simbólica a la manera de Gombrich como el espejo y el mapa (1975).

En cuanto al paisaje, si bien invoca el género de una tradición pictórica, es una modalidad visual que intenta acceder a la percepción visual principalmente del espacio físico, que en ciertos contextos también alcanza una representación de lo emotivo, lo estético, y lo político. Aquí habría que precisar que la modalidad visual, a diferencia de un régimen escópico, lo expongo como la idea-imagen general que atraviesa diacrónicamente ciertos contextos –puede ser un tema, un concepto, un pequeño sistema– que integrado en una unidad, puede y es resuelta por diferentes regímenes y modos de producir. Con esto en mente, el paisaje como modalidad que aspira a reproducir el espacio de lo visible –con un referente físico muy específico– tiene una función mimética.

Y la labor del paisajista es la de traducir mediante operaciones técnicas y cognoscitivas desde la imagen perceptiva hacia el plano bidimensional, en el caso de las artes visuales. Lo que podemos observar como espacialidad en este tipo de modelos es, por ejemplo, la forma en cómo se proyecta o se resuelve representar la tercera dimensión faltante. Hay que hacer notar que la noción de paisaje y el desarrollo del uso del vocablo con su representación pictórica está muy bien documentado por Javier Maderuelo (2005) pero no es la única modalidad de representación visual que se ocupa del espacio, de hecho, se trata de la representación de algo más concreto, del espacio físico y sus características visuales descriptivas.

Como representante de la experiencia visual, se generan problemas en el que la idea del paisaje desde su origen conceptual (europeo, s. XVII) realizaba de manera excelente la configuración de realismo –más cercana a nuestra convención del realismo por el uso de instrumentos ópticos. La imagen resultante sería lo que se percibe del espacio a través de la vista y su descripción desde la técnica, es decir, la imagen representa una mirada cultural (Alpers, 1987). Esto queda



**Site Sculpture Project
Boston - New York Exchange Shape**

Boston Sites
("marked" between 12:30-4:00 p.m., August 27, 1965)

- A Newberry Place near Massachusetts General Hospital
- B Endicott Street (off Cooper Street)
- C Milk Street (beneath Fitzgerald Expressway)
- D Summer Street (off Dewey Square)
- E Central Burying Ground (Boston Common)
- F Pinckney Street at West Cedar Street

New York Sites
("marked" between 10:30 a.m. - 4:15 p.m., September 3, 1965)

- A' Eleventh Avenue at West 53rd Street (off DeWitt Clinton Park)
- B' West 6th Street at Broadway - Lincoln Square
- C' East 6th Street at 5th Avenue (off Central Park)
- D' East 52nd Street at 3rd Avenue
- E' 5th Avenue between East 69th Street and East 43rd Street
- F' Ninth Avenue between East 69th Street and East 43rd Street

A 1" diameter self-sticking paper was placed at each site as a "marker".
Each site was photographed at the time the marker was placed with an attempt made for a more or a less interesting or picturesque representation of the location.

September 16, 1965

Donald H. Fisher



Douglas Huebler (1968) *Boston - New York Exchange Shape*

en una intención de establecer un vínculo con lo *real* y lo único que se puede aspirar a lograr es establecer una ilusión.

Por el lado del mapa, ocurre algo completamente distinto. Indica una relación cognoscitiva sobre el espacio físico-topográfico y de otros objetos de creación cultural, arquitectura, ciudades, delimitaciones geopolíticas, entre otras. Pero lo que se despliega visualmente en este dispositivo son relaciones simbólicas sobre el mundo físico sin la condición de las apariencias perceptivas (Gombrich, 1975). Aun así, sí existe una relación real en la medida que el espacio físico es referente, pero no se necesita ninguna parte visible del espacio a representar sino que se reordena el conocimiento empírico mediante un proceso de abstracción, hacia el pensamiento científico y filosófico.

Es necesario mencionar que los mapas tampoco son una representación verídica ni fiel del espacio físico. Al ser un aparato simbólico, el mapa sólo nos mostraría elementos significativos para alguna función en específica. Los elementos constituyentes del mapa según Monmonier (1996) son la escala, la proyección y la simbolización y cada uno de ellos implica una distorsión del espacio, el que es aceptado en la medida que nos proporciona datos específicos fáciles para una lectura orientada hacia un objetivo.

Los objetivos de este tipo de representación visual varían con respecto a su propósito. En general, se elaboran entre los campos de la transmisión de conocimiento, de reportar un fenómeno, de explorar y, también, de proveer instrucciones. En casos artísticos se ha visto el uso de mapas para recrear en forma de ficción el espacio y también para compartir experiencias estéticas, como el caso de la obra de Douglas Hubble, *Boston – New York. Exchange shape*, de 1968, y, Kathy Prendergast, *Black Map*, de 2009.

Es importante también destacar la noción de *lugar* como forma unitaria de espacialidad cultural. Existe una gran bibliografía al respecto, desde la percepción experiencial del lugar como un sitio de afección cerrado (Tuan, 2001), un sitio de cargas históricas y relevancia cultural (Auge, 2000), un espacio existencial o vivido que albergan intenciones, sentidos y significados (Relph, 1976). Lo que un lugar nos indica es una forma específica de relación entre nuestra concepción y percepción, un lugar que es situado física y significativamente. Aquí se entiende por lugar una elaboración del pensamiento imaginativo que surge de la relación entre la experiencia –colectivas y subjetivas– con su referente espacial, limitado por características relevantes por su colectividad.

2.2 Producción basada en procesos estratégicos

En esta sección, nos acercamos a la reimaginación del espacio a través del principio fotográfico, en cuanto a sus aspectos de objeto, narración y producto de la experiencia; y, las modalidades

representativas de paisaje y mapa, para también acercarnos a las espacialidades como representación y como *espacio de representación*.

Los aspectos fotográficos que elegí, se desprenden de exploraciones iniciadas en la labor de capturar imágenes y observar las imágenes en la calle. En este sentido, objeto es relevante en cuanto a que dan cuerpo a las imágenes y también tiene un *lugar* en donde se presentan, que nos refieren también al uso. Así, en su calidad de presentarnos información se explora las categorías o principios en que éstas se organizan.

Por otra parte, es inevitable el proceso de substracción de la experiencia desde el acto performativo de tomar la fotografía hasta seleccionar las imágenes capturadas. Pero es en esta medida que se realiza un proceso de exformación y montaje dirigido en que las imágenes en su conjunto generan una potencia de ser unificadas bajo relaciones espaciales y temporales. Las imágenes que ya existen en la calle, su proceso y continuo cambio, también provocan un cambio en el paisaje en el que distinguimos las imágenes de deseo, rencor o apatía, y nos apropiamos constantemente. Imagen, objeto y estructura son inherentes y dependientes de la fotografía, pero también las experiencias personales permean al objeto fotográfico.

Las estrategias de ficcionalización del espacio urbano comprenden de, por una parte, hacer desplazamientos conceptuales por medio de analogías, y por otra, generar puentes metodológicos entre disciplinas para enriquecer los procesos creativos. A estos dos procesos les llamo conceptos operativos y principios metodológicos respectivamente. ¿Cómo se hacen operativos los conceptos? En primer lugar, concebirlos como puente entre el trabajo teórico y el práctico, no para confirmar las definiciones con los productos, sino, para hurgar entre los intersticios en el pensamiento visual en forma de ideas visuales; en el sentido de *tener una idea en algo* –en cinematografía o en fotografía– que explora Gilles Deleuze en la conferencia *¿Qué es el acto de creación?* (1987). En segundo lugar, jugar con las definiciones a través de confrontaciones entre campos disciplinares y la formación de analogías para adecuar y ampliar los discursos fotográficos.

En cuanto a la producción del objeto-fotográfico, se establecen los principios metodológicos que manifiestan los modos de creación en la producción de imágenes fotográficas y la postproducción de las formas fotográficas. Desprendidos del juego de las operaciones conceptuales surge una serie de principios que guían la producción en todas sus etapas para la configuración de ficciones fotográficas del espacio urbano.

Las ideas que surgieron de las prácticas fotográficas son tres formas en que se puede pensar ficción, en relación con diferentes modos de pensamiento visual, desde la idea y el modo de producción: 1) Objeto, 2) Narración, y, 3) Experiencia. De esta manera, ficción se definirá en relación con los modos de desplazamiento –desde los distintos enfoques hacia la fotografía– como operaciones y formas de construcción.

En las siguientes tabla y gráfica, las ideas de construcción de ficción –Objeto, Narración y Experiencia– se representan como áreas abarcadoras con sus respectivos conceptos operativos, principios metodológicos y los residuos visuales.

	Conceptos Operativos	Principios Metodológicos	Resíduos Visuales	
Objeto	Documento	Registro	<i>Objeto Geográfico: Instantáneas</i>	(OG: Instax)
	Materialidad	Localizar la ficción	<i>Objeto Geográfico: Intervención</i>	(OG: Interv)
Narración	Diégesis y Cesura	Exformación	<i>Espacios Narrativos</i>	(EN)
	Doble Espacialidad	Montaje	<i>Objeto Geográfico: Instantáneas</i>	(OG: Instax)
Experiencia	Espacio Vivido	Deriva	<i>Objeto Geográfico: Intervención</i>	(OG: Interv)
	Participante Completo y Heterodiégesis	Encuentro	<i>Espacios Narrativos</i>	(EN)

Tabla 1 Index de proceso investigativo

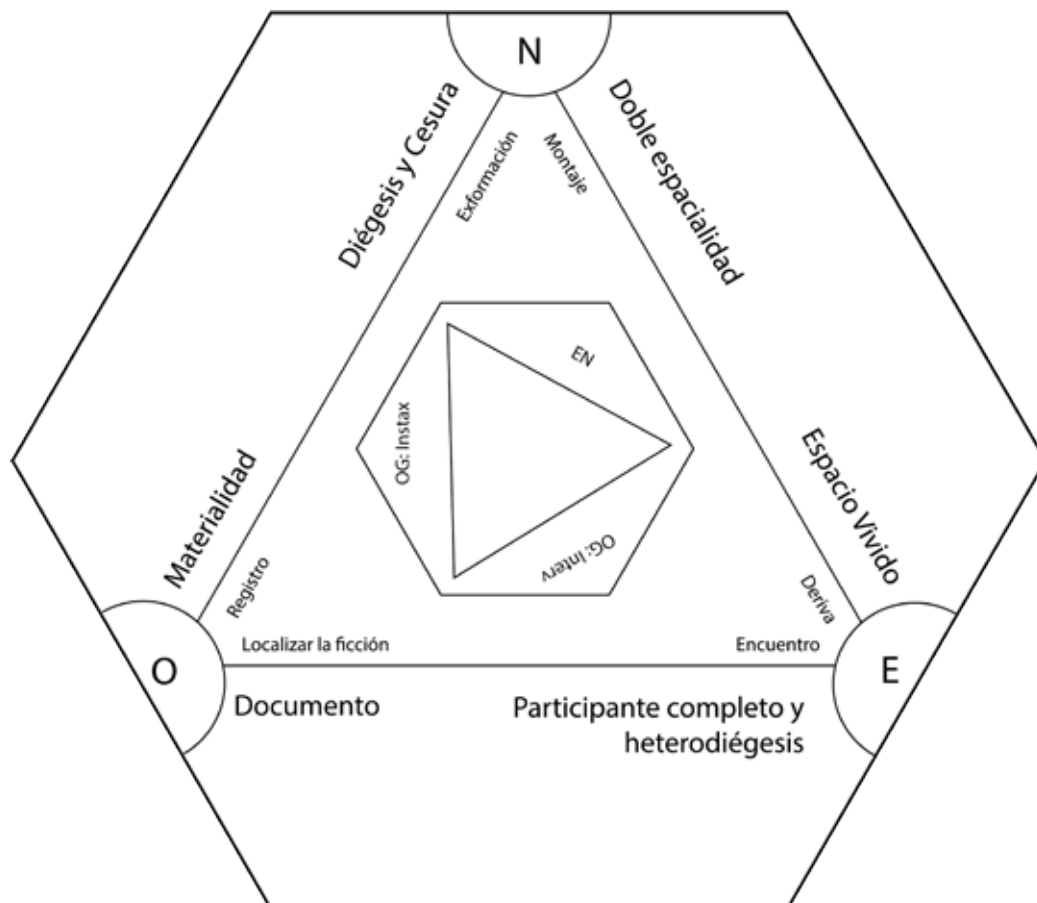


Figura 1 Construcción de ficción (Objeto, Narración y Experiencia). Por Ariadna Martínez Olivera

Construcción de ficción fue un punto de partida para la estructuración lineal del texto y en el orden de las ideas que se desarrollaron en la práctica y reflexión de las concepciones en torno a la fotografía y sus posibles ficciones espaciales. La figura fue cambiando en cuanto a que existió un proceso de exformación de la información, a partir de la selección de lo más relevante para el cuerpo de obra que presento.

2.2.1 Objeto

Objeto surge del rescate por la materia fotográfica en tanto soporte y cuerpo de la imagen. Es una reacción a la inmaterialidad virtual de la fotografía digital y el gusto personal de trabajar con las manos. Resulta relevante en esta producción trabajar con el objeto fotográfico como forma de relación con los usos, más que sólo con la imagen, en este sentido como concepto operativo se trabajó *materialidad*.

También se trabajó sobre la veracidad de la imagen y las formas de mostrar imagen en cuanto a catalogación, orden, estructura como forma de crear sentido sin modificar la imagen. Esto tiene que ver sobre cómo y en dónde se muestran los objetos fotográficos. En este sentido, la no modificación de la imagen conlleva a un registro descriptivo, una documentación de un hecho u objeto tomado de una situación *real*, es decir *documento*.

Hay que notar que el conjunto de documentos nos puede arrojar las ideas de archivo y *corpus*. La diferencia de este cúmulo de documentos radica en la funcionalidad de cada grupo. Por un lado, *corpus* trabaja con la idea de abarcar, en el caso de los productores de fotografía, la colección de todo el trabajo fotográfico; y en el caso de un investigador, el grupo de fotografías con el que examinará un tema propuesto, para posteriormente organizarla conforme a su sistema conceptual. Por otro lado *archivo* tiene la función específica de resguardo y catalogación de un *corpus* o varios *córpore*, en el que se considera normalmente el orden temático, autor y fecha, para la consulta de éstos documentos.

En cuanto a las producciones creadas bajo los principios metodológicos de producción se encuentra el *registro*, directamente vinculado con la noción de documento, y en fotografía se inquiera qué es lo que se registra y qué determina su aspecto y función documental. En un segundo principio, a manera de post-producción, *localizar la ficción* se refiere a los modos de crear ficción para concebir la fotografía como materia dispuesta. En fotografía y mapa, se busca la relación que tiene dos modos de representación del espacio, y, fotografía y lugar, explora las conductas visuales en el espacio público. Estos principios metodológicos surgen de la idea que una fotografía puede ser localizada en dos maneras, una de forma física y, la segunda, la representación en la imagen.

La primicia de las producciones *Objetos Geográficos (OGs)* es dotar al objeto fotográfico y a la imagen una ubicación espacial. Una es imaginaria y la otra tiene una ubicación real. Estas se pueden observar en las etapas de producción: la primera, preproducción y producción, se llevó a cabo el registro de los objetos abandonados (*OG: Instax*) y de los elementos arquitectónicos (*OG: Interv*); y la segunda, post-producción, fue el ordenamiento de las imágenes para mostrar. Los sub-proyectos mencionados originalmente fueron concebidas de manera fotográfica, pero para resaltar el objeto fotográfico se necesitó un aparato simbólico-visual: el mapa. La idea de representar las diferentes nociones de espacio surge no sólo en los elementos representantes,

sino en el mismo proceso de producción y en el orden mostrados así como la relación entre estos elementos.

2.2.2 Narración

La narración fue idea conductora para concebir lugar y formar estrategias de estudio y producción. Aquí, presento *lugar-como-representación* en forma análoga al *relato*, en términos narratológicos, para explicar que lugar se *muestra* a través de una secuencia espacial, del mismo modo que historia se *narra* en la secuencia temporal. Con ello, se generaron operaciones análogas desde las características temporales con los que operan los objetos narrativos, hacia las características espaciales. Es un ejercicio de desplazamiento y de traducción que permite imaginar espacialidades desde algunas construcciones de narratología, estudios literarios y estudios cinematográficos.

El primer núcleo se conforma de dos conceptos operativos, *diégesis* y *cesura*, en el que espacio puede ser representado a partir de sus continuidades y discontinuidades con el propósito de evocar otros espacios. Desde la segunda característica del relato en Christian Metz, se concibe *doble espacialidad* como dos niveles de noción espacial en el que, uno, conforma el espacio del universo que representa, y dos, el espacio generado por la acción de mostrar.

En cuanto a los principios metodológicos de creación en la post-producción se encuentra la *exformación* y *montaje*. El primero es la actividad de seleccionar y a la vez de sintetizar, mientras que el segundo es la puesta en secuencia de los módulos espaciales para el desarrollo de *OG: Interv* y *EN*.

2.2.3 Experiencia

Experiencia se concibió como método de trabajo para la observación y el estudio y formación de ficción del espacio público urbano, a partir del aparato fotográfico. Con esto en mente, se realizó una observación dirigida por los conceptos operativos, *espacio vivido* y *participante como observador*, y los principios metodológicos, *deriva* y *encuentro*.

El *espacio vivido* (Lefebvre, 2013) como espacio de representación es una puesta en juego las representaciones del espacio y la práctica espacial. Un espacio de conciencia en donde éste es concebido como producto activo de urdimbre social. Coincide en esta red de multiplicidad de narrativas que propone Massey (2008) y en el tejido de producciones significantes de Geertz (2003). Analogía que evoca un telar en constante producción con zurcidos y deshilaches. El espacio vivido es ese hilo entretejido por otros, experiencias únicas pero tan estrechamente cercanas.

En cuestión con las formas de narrar de forma espacial, surge la noción de ¿quién narra? ¿Cuál es la voz o la mirada de quien muestra? ¿es una forma de autoridad? Un primer narrador, conforma la autoridad de quien produce y, otro distinto, conforma la autoridad de quien narra, normalmente

asumidos en una persona, pero son dos planos distintos en la diégesis. Así, la función que cumple la escritura del yo en textos autoetnográficos es distinta a la primera persona en una novela. Y esto se establece el grado de ficción-realidad que le atribuimos al texto, como forma significativa en la interrelación dentro de nuestro universo semiótico. La forma en que se abordó el objeto de estudio fue *participante completo y heterodiégesis*, un actor y mostrador que vive el espacio, perteneciente a una sociedad múltiple de microcomunidades que performan el mismo espacio.

Como fotografía de estrategias, se buscaron los objetos como las huellas de actividades humanas en el espacio urbano (*OG: Instax*) y esto es una indagación que no requiere de entablar una conversación ortodoxa en comunidades, sino que se buscan conductas residuales y, también, a manera de diálogo qué sucede con la imagen devuelta al espacio público (*OG: Interv*).

El hilo que constituye mi experiencia, la *deriva* y el *encuentro* conforman un papel subjetivo, situaciones que no quedan más que representadas en el producto de la actividad fotográfica. Es el papel subjetivo en el que producir fotografía se considera análogo a la práctica etnográfica ya que desde instancias percibidas se acerca al objeto de estudio bajo marcos ya establecidos, desde imaginaciones y desde lecturas teóricas. A diferencia de la postproducción en la fotografía, en donde se acerca más a una antropología en cuestión de la reinterpretación de los resultados, es decir los modos en el que se ordenan y reflexionan.

La observación del espacio urbano a través de la cámara fotográfica es una actividad personal. Se encuentran deseos y miedos, interacciones espontáneas y también formas de establecer encuadres, y esto no sólo afecta a la imagen de la fotografía, afecta a la relación del fotógrafo con el observador. Los conceptos operativos y principios metodológicos relacionados a este ámbito fueron pensados en todos los conjuntos pero dando énfasis a *OG: Interv* y *EN*.

Cada una de las series tiene su modo de producción, pero también su tema para explorar la ficción. En *Objeto Geográfico: Instantáneas* se construyó ficción a partir de objetos olvidados; en *Objeto Geográfico: Intervención* se indaga la idea de arquitectura y objeto fotográfico efímeros, con elementos que conforman las casas de la colonia Tizapán; y, en *Espacios Narrativos*, la fragmentación del paisaje urbano.

Me interesó trabajar con las características del *deadpan* –sin muestra de emoción visible– en cuanto a que se considera como una imagen objetiva y documental, y además, provoca la idea de una fotografía directa. Por otro lado, como estrategias de producción opté por usar la luz natural del día y definir ciertas horas y días de captura, también excluí el uso de tripié. Estas estrategias son apropiadas de algunos estilos en el cine como *Nouvelle vague* y *Dogme 95*, en el que se opta primero por principios de creación antes de estructurar y desarrollar la idea; además del rechazo a la escenificación rebuscada de la imagen.

También el uso de cuaderno de notas fue importante para descubrir los pasos de conformación de sentido en la investigación. Aquí se plasmaron textos e imágenes de manera personal, como relatos de las experiencias y descripciones espaciales, apuntes, notas y resúmenes de libros, esquemas para fotografías, y también juegos de esquemas conceptuales.

Cabe mencionar brevemente que este ejercicio fotográfico se realizó en el sur de la Ciudad de México, pero este trabajo no se centra en describir la ciudad sino en el recrear una ciudad posible mediante el ejercicio del reordenamiento visual espacial. La finalidad de la investigación es el proceso de reconstrucción a partir de vestigios reales y formas del imaginario visual ya establecidas.

Es de esta manera que planteo un recorrido, un estudio del espacio teórico-procesual, un montaje en movimiento de prácticas fotográficas y de reflexiones en torno al ver, producir y mostrar espacio. Las ideas en torno al modo de construir ficción toman prestadas metodologías de diferentes áreas, tales como la autoetnográfica, la forma de construcción del relato y algunas prácticas estéticas como la deriva. Lo que comparten entre ellas es la búsqueda por una alteración de la percepción de la realidad visible del espacio urbano, y es recreada como forma de objeto fotográfico para mostrar alternativas de pensar espacio y lugar. Los residuos de esta exploración son ideas que se concretaron, pero ya no funcionan como una representación en sentido estricto, sino que se sirve de las representaciones visuales para proponer un orden de ideas en el concebir el espacio urbano.

Para ilustrar y estimular el interés presento el laberinto de las páginas 39 y 40. Es un juego conceptual y visual en el que se empieza por la inicial de la idea para concebir ficción –O, N, E– para recorrer el camino y pasar por los conceptos operativos –anverso– y por los principios metodológicos –reverso– para llegar finalmente a los residuos visuales.

Este capítulo explora el cimiento de la representación del espacio en el ámbito de lo visual en el que se retoman dos modalidades de conocimiento espacial –paisaje y mapa– ya que con ellas, vistas desde sus funciones perceptivas y simbólicas, creamos herramientas y aparatos que refuerzan la integridad de nuestra intuición sobre el espacio. Desde estas modalidades se parte para sustentar un modo de trabajo, sin dejar de pensar desde estas dos funciones y las formas en que se entrecruzan la percepción y las formas simbólicas.

En el siguiente capítulo, atiendo al estudio de las espacialidades que se pueden pensar desde la fotografía, por sus intersticios entre formas de comprender las ideas visuales que propongo. Se trabajó por conceptos operativos de las tres ideas en que se puede pensar ficción en fotografía: 1) Objeto: su materialidad y función como documento; 2) Narración: Diégesis, Cesura y Doble espacialidad; y, 3) Experiencia: Espacio Vivido y Participante Completo y Heterodiégesis.

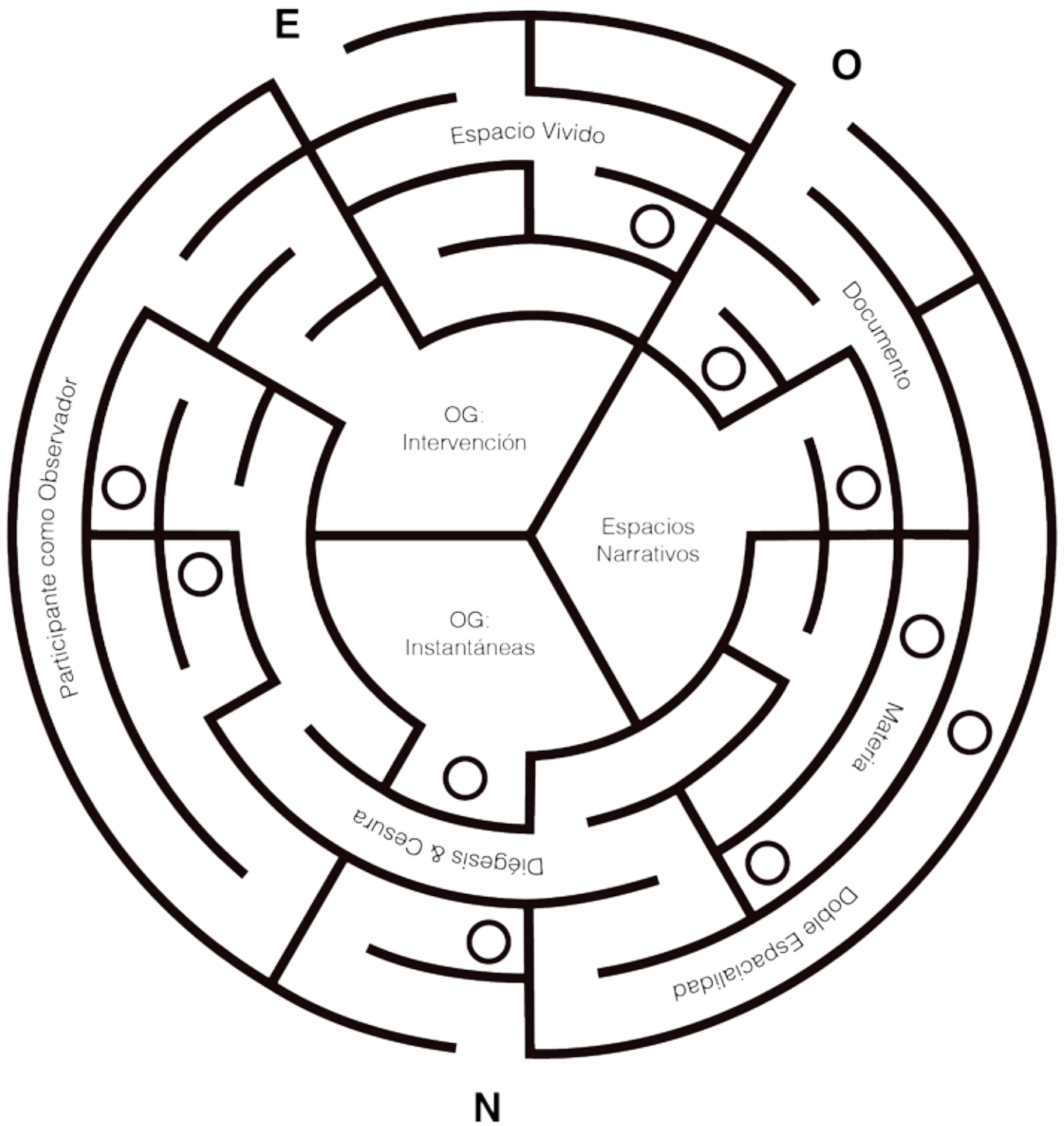


Figura 2 Laberinto anverso: Conceptos Operativos. Por Ariadna Martínez.

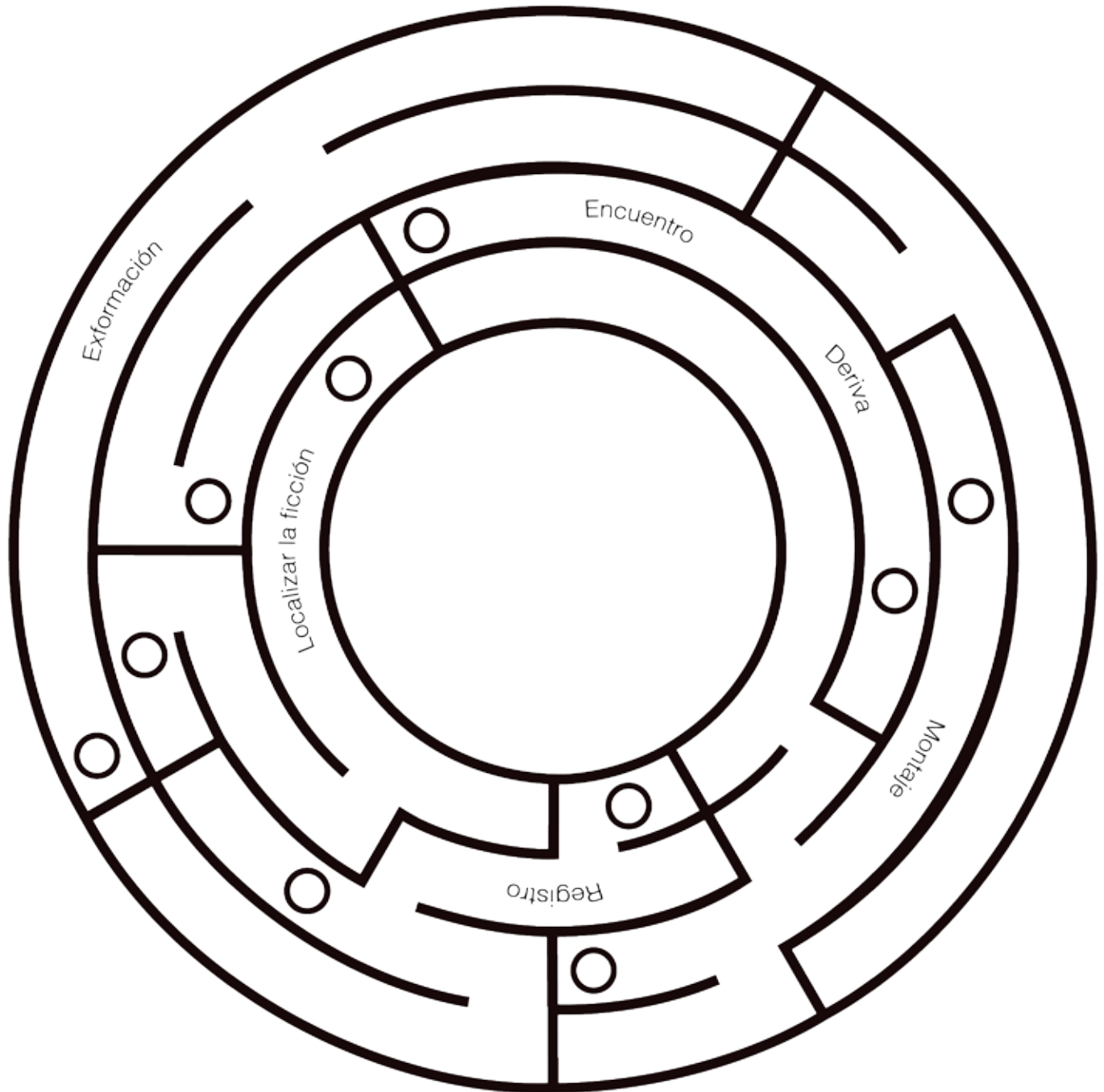


Figura 3 Laberinto reverso: Principios Metodológicos. Por Ariadna Martínez.

3

Estudio de espacialidades fotográficas

Objeto

3.1 Materialidad

La fotografía como objeto implica producción como cualquier otro objeto creado. Desde este punto de vista, la imagen es vista como una parte, como superficie significativa en relación con su cuerpo. En los sub-proyectos, los objetos geográficos y espacios narrativos, es notorio esto con el uso de la fotografía instantánea, en la fotografía impresa con la que se intervino en paredes de algunas zonas de la ciudad, y en la superficie rígida que soporta los horizontes.

En los *OGs* se exploró concebir la materia como un residuo de una actividad, de manera análoga al objeto que presenta en su imagen. Tanto las instantáneas como en las fotografías de intervención en el espacio público se enfocan en evocar la producción como huellas de la deriva y el encuentro. Hacer fotografía en la deriva integra una manera personal de experimentar el espacio urbano, lleno de irregularidades, de emociones y de vacíos llenados de recuerdos, pero dominar estas irregularidades es concebirlas desde mitos y prácticas contemporáneas.

Se enfocó en mostrar ciertas actividades en la imagen, y reinterpretar con ellas configuraciones visuales que abarcaran formas de pensar el espacio y plasmarlas como representación visual y objetual, una reciprocidad que a veces se olvida en el ver fotografía. Así, el mapa como imagen de carácter informativo, no es el mismo mapa que configura un dispositivo de poder territorial.

El carácter de la imagen fotográfica es totalmente imaginada en su sentido de reproducción mecánica y electrónica, sin materia estable o arbitraria, visible por un instante y albergada en la memoria a corto plazo. ¿Qué sucede cuando la imagen es devuelta al objeto, y a su entorno? ¿Cómo es que la imagen fotográfica pueda tener una ubicación física? ¿Qué superficies soportan la imagen? y ¿Qué identidad soporta la imagen con respecto a su superficie, cuerpo y materia?

Preguntas que son contestadas a partir de la producción de la fotografía, guían a cierto tipo de prácticas y a intereses específicos. Cada objeto fotográfico designa su propia especificidad en el lugar que ocupa, virtualmente y físicamente. Aquí los objetos fotográficos tienen un doble referente, el que la imagen representa y en el espacio físico que ocupa. Pero ¿cómo resolver la insistente separación de lo representado y el referente? ¿Cómo es que se integra y se vuelve otro *lugar*?

Es indispensable concebir al objeto fotográfico como modelador de lugar, tanto en su aspecto sintetizador como en su uso, más contemporáneo, de invadir el espacio no sólo físico, sino también desde la propaganda turística hasta el incontrolable flujo de imágenes por diversos medios. Pero, desechando las ideas de ideología visual y de flujo de información, esta propuesta fotográfica se interesa por cambio perpetuo de imágenes por deterioro, y hacia el desplazamiento de los *lugares* por otros a través de la materia que da cuerpo y emplazamiento a la imagen.

3.2 Documento

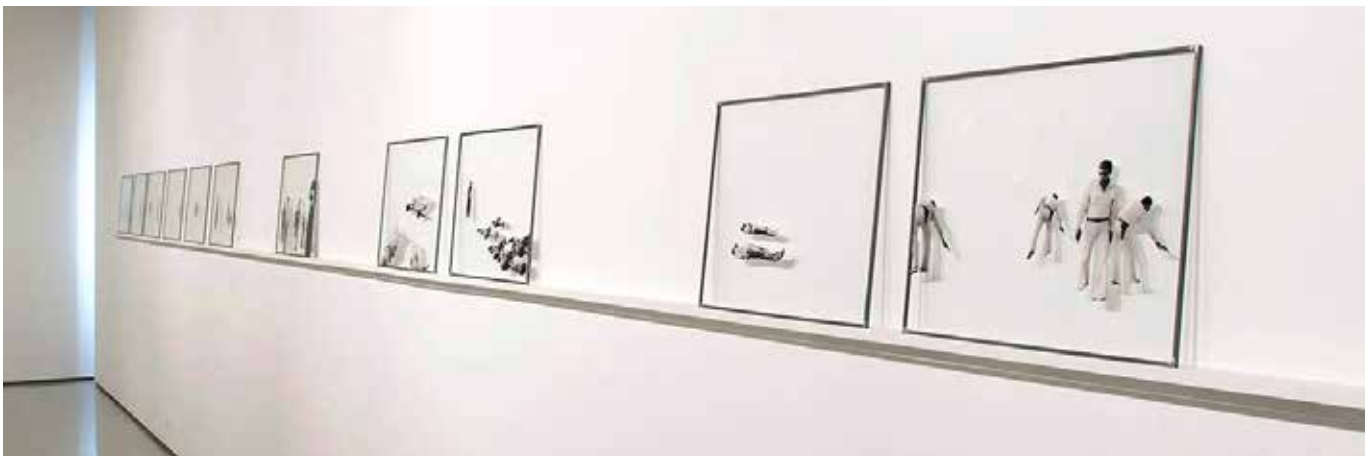
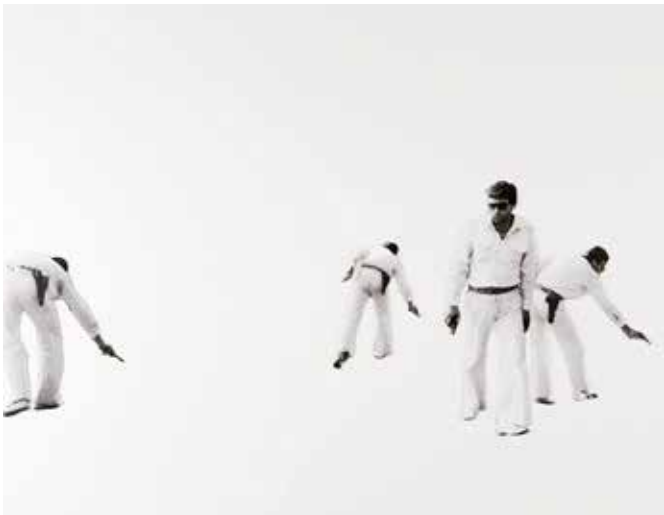
La fotografía como documento nos lleva a la relación de imagen verídica. Y hay ciertas pautas que la identifican como tal, como una estética vernácula, lo directo, lo cotidiano, el poco arreglo de luz, lo no controlado, arbitrariedad del encuadre, lo que aparece tal cual; todo lo contrario a la producción de la fotografía escenificada. Pero si sólo sus apariencias visuales son las únicas que definen al objeto fotográfico estaríamos en un error.

La fotografía como documento está señalada como tal por el observador, no necesariamente productor, que es quien rescata la información que necesita para su propósito informativo. Es éste el actor que selecciona y sintetiza las fotografías para sus intenciones de reconstrucción sobre hechos –olvidemos por un instante de los mediadores como curadores o editores. El observador propone su discurso en la selección y en el orden con motivos de establecer una unidad conceptual. En esta cuestión, los productos fotográficos pueden ser usadas de manera distintas a como los tenía planeado el creador, es decir, la fotografía como documento manifiesta una acción que es ejercida sobre el objeto fotográfico.

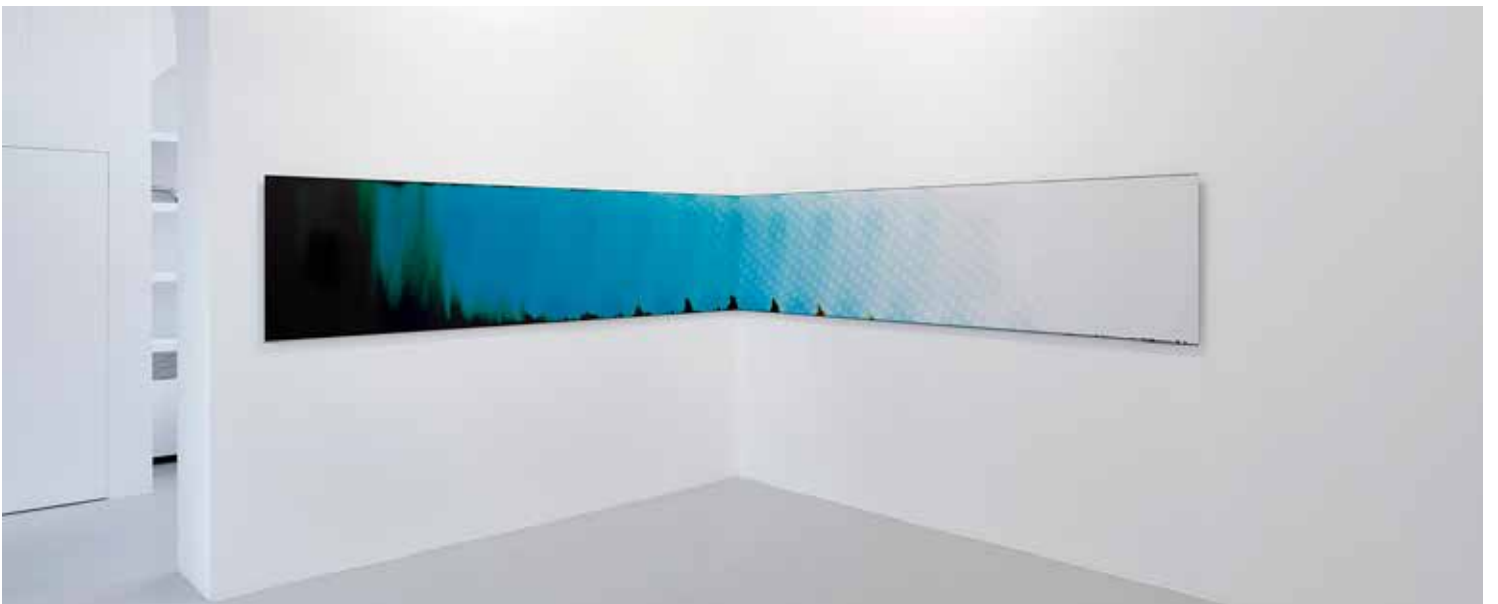
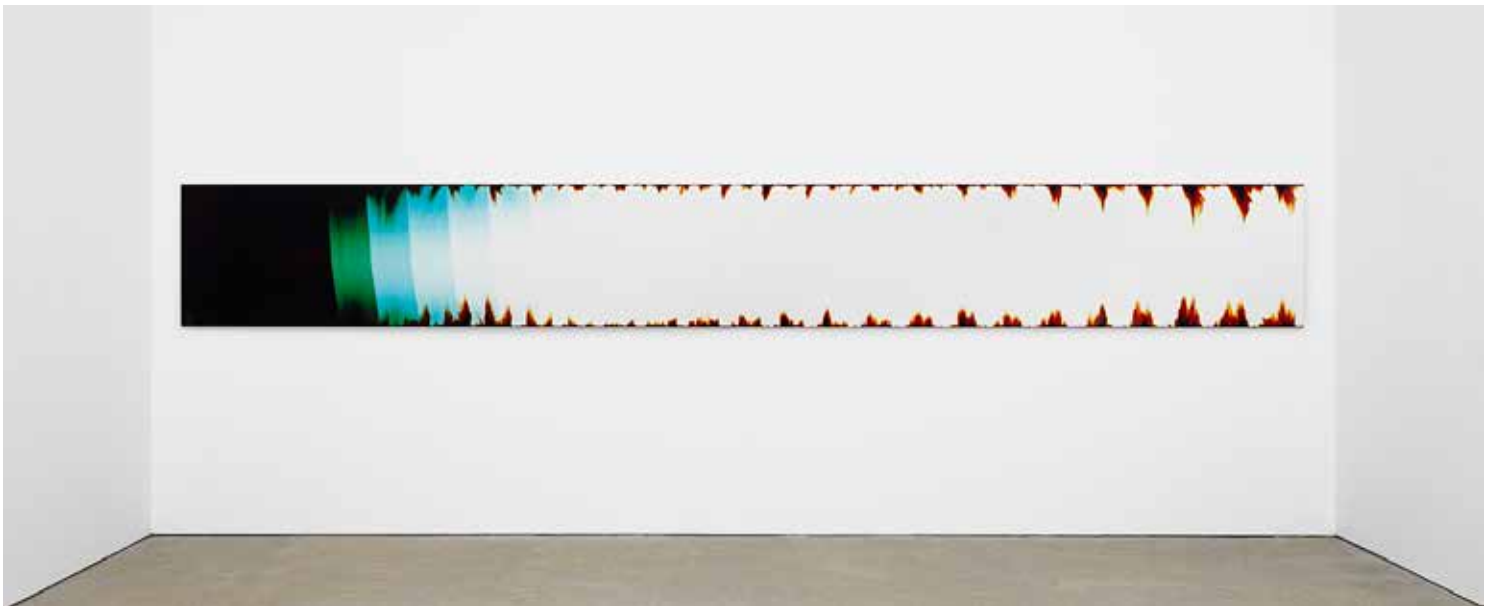
Por otro lado, el carácter documental en la fotografía surge en las intenciones y resolución del creador (Soutter, 2013). Éste ya toma una postura personal sobre el discurso antes de la producción. La problemática surgida desde esta perspectiva es ahora responsabilidad del creador mientras intenta persuadir desde una postura a partir de su inter-subjetividad. A su vez, tiene una función sintética y de ordenamiento –o estructuración– de un discurso.

En la producción, el material que se recoge son los registros pero estos sólo conforman un corpus del que se seleccionan las imágenes representativas. Así, lo que nos muestra es una construcción visual, a través de series o conjuntos fotográficos y de su orden mostrativo.

En un momento de la deriva se pensó en la idea de ficción documentada que indaga en la confrontación de ficción y realismo. En mi cuaderno de notas menciono *...ahora sé que estoy construyendo una diégesis mediante los vestigios de mi experiencia. Si bien la foto se puede ver como registro, estoy yo registrando acciones y objetos concretos, ayudada por la instantaneidad de la cámara. [...] estoy creando una ficción estructurada por la construcción del conocimiento*



Adam Broomberg & Oliver Chanarin (2009) *Afterlife*



Adam Broomberg & Oliver Chanarin (2008) *The day nobody died*

del espacio, el mapa y la fotografía. Estructuras culturales (o construcciones) que son utilizadas estratégicamente para construir una realidad [...] Aquí el concepto de narrativa urbana, poco tiene que ver con mostrar una historia sino generar la idea sobre la experiencia espacial... (01/03/2018)

Se construye ficción a partir de elementos que pertenezcan a su propio *mundo*, o al hacerlos partícipes en otro. En el trabajo de Adam Broomberg y Oliver Chanarin es interesante el uso de la fotografía documental, recuperada de medios como *Afterlife* (2009), y la fotografía como documento como en *The day that nobody died* (2008) en cuanto a que “exploran la ficción que emerge a través de la experiencia real”⁷ (Soutter, 2013, pág. 63), es decir, su obra se basa en generar nuevos discursos de la fotografía bajo este lente documental para observarla desde una distancia y generar otros tipos de experiencia visual, ya no pertenecientes como formas directas de la experiencia sino como constructos diseñados en función de la observación bajo otra mirada.

En este sentido, ficción documentada aborda el uso del objeto como documento para la construcción de una alteración de las formas de realidad, es decir, ficcionaliza la interacción sobre el objeto a partir del uso de desplazamientos de sus imágenes o formas (Auge, *War of Dreams*, 1999). Lo que entra en juego son dos modos de concebir ficción, el primero, es pensar el objeto fotográfico como documento en relación con el mapa, objetos reales ensamblados para una representación ficticia, y, el segundo, mostrar su contenido documental, producido a partir de objetivos, en la imagen en un orden de tiempo y espacio no real, es decir, en una categorización artificial (*OG: Instax*).

Narración

3.3 Diégesis y Cesura

Desde la literatura narratológica, diégesis se adopta como término para describir un fenómeno del relato. Mi acercamiento a los conceptos narratológicos que rodean la *diégesis* parte de la concepción de Genette y Souriau, visto a través de los autores Gaudreault y Jost (1995), y, Remigius Bunia (2010), y la formación de relato en Christian Metz (1991), desde sus textos y también en la interpretación de Gaudreault y Jost.

Aunque Genette parte de la confrontación clásica entre *mímesis* y *diégesis*, adopta la postura de Souriau en que *diégesis* forma parte de la concepción del mundo y sus características espacio-temporales del relato y describe ciertos comportamientos asociados a esta idea a través de las voces en el relato (Genette, 1989). Bunia, por otro lado, insiste en que “no debería usarse como una herramienta analítica para la investigación narratológica sino [concebirlo como] un fenómeno epistémico que atiende a cómo los observadores estructuran representaciones”⁸ (2010, pág. 716) En este mismo artículo, Bunia traslada las ideas narratológicas de *historia (story/fabula)* y *discurso*

7 “...fiction that emerges out of real experience.” Traducción mía.

8 “Should no longer be considered an analytic tool for narratological research rather an epistemic phenomenon concerning how observers structures representations”. Traducción mía.

(*discourse/Syuzhet*) hacia el ámbito de la representación en la que incluye “todos los modos de la imaginación del mundo” (2010, p. 706) y descarta el análisis desde el eje temporal como única vía de examinación –al contrario, Bunia rescata la concepción de *mundo* ficticio como uno estructurado de manera coherente y completo–, y, en el que puede participar el eje espacial.

Bunia nos arroja dos categorías: a) *representación (historia)*, y b) *modo de representación (discurso)*. En mi opinión, lo que Bunia describe como representación en este caso es el objeto de representación, ya que refiere a la instancia primaria de la experiencia o de la ficción, los hechos sin ser interpretados. Desde este punto ya no se podría hablar de principios narratológicos sino de las formas de representación, pero éstas no pueden concebirse sino como análogos a las particularidades de la producción de relatos.

		Diégesis		
	Espacial		Temporal	
		Objeto de Representación	Historia (story/fabula)	Cosa Narrada
		Modo de representación	Discurso (discourse/Syuzhet)	Acto de Narrar (Producto: relato)

Tabla 2 Diégesis. Creación temporal en el relato. Por Ariadna Martínez

Desde el eje temporal, las características esenciales de relato, aquellas que especifican su ontología, en Metz son cinco: 1) *el relato tiene un inicio y final*, es decir, tiene límites temporales, y se concibe como unidad; 2) *el relato es una secuencia doblemente temporal*, se identifica a la cosa narrada por establecer una dimensión temporal distinta a la que deriva del acto de narrar; 3) *toda narración es un discurso*, en cuanto a que es enunciada por un sujeto, o, existe un ente que narra; 4) *la percepción del relato irrealiza la cosa narrada*, el sujeto que percibe genera una ilusión de presencia espacio-temporal y provoca la sensación de testigo; y, 5) *un relato es un conjunto de acontecimientos*, esto en dos partes, en cuanto a que un acontecimiento es la mínima unidad relevante de acuerdo a características temporales del relato, y, en adición a la noción de discurso, el relato es *lengua en acto* producido en secuencia (Gaudreault & Jost, 1995, pp. 26-29; Metz, Notes toward a phenomenology of the narrative, 1991).

Esta enumeración de las características del relato están íntimamente relacionadas con el ente narrador y *diégesis*. Se representa de manera secuencial *algo*, una serie de acontecimientos que son la cosa interés por la que escuchamos, leemos o vemos la historia. El discurso, como modo de representación de estos acontecimientos es ya una forma simbólica y por tanto la cosa narrada no es accedida por medio de la experiencia perceptiva sino por una experiencia vicarial. Pero la entidad que experimentó la historia, el sujeto que narra –no el autor–, es quien *relata* al mundo porque está inmerso en él. Para éste el mundo ficticio es el real, se mueve bajo sus leyes físicas y sociales, al igual que es un puente entre estos dos mundos.

A manera de paréntesis, la diégesis como idea de un mundo accedido por el discurso puede ser estudiada en historias ficcionales e historias reales, pero como consecuencia de la creación de ideas estructuradas y ensambladas, debe hacerse la distinción, más que si es realidad o ficción, en los modos de representación, es decir, cómo se presentan las historias, desde las unidades sintácticas, semánticas y pragmáticas.

El mundo creado, como isomorfo al mundo *real*, concede una comparación en sus estructuras. Si permite una comparación en sus estructuras temporales, de igual forma permitiría una equivalencia entre sus formas espaciales. En este orden de ideas, *lugar como representación* resulta notable en cuanto a que 1) presenta límites espaciales; 2) su presentación es doblemente espacial se refiere a un espacio concreto y genera un espacio en lo mostrado; 3) es un montaje realizado por alguien, referido al autor o a un manifestante –en analogía de narrador–, el sujeto ficticio que muestra; 4) la percepción del lugar ‘irrealiza el espacio concreto’, en cuanto a que se conforma una idea o representación que no sustituye al real; y, 5) un lugar es un conjunto, suma y orden de *emplazamientos*. Se presentó una inevitable asociación entre los elementos pertenecientes a la formación de relatos como a la formación de lugares, más no se intenta constituir un axioma, sino recurrir a formas de operación para la creación de productos visuales.

			Diégesis			
Espacialidad		Espacial		Temporal		Temporalidad
1	Espacio Concreto	Lugar	Objeto de Representación	Historia	Cosa Narrada	1
2	Espacio Mostrado (Producto: <i>lugar como representación</i>)	Montaje	Modo de representación	Discurso	Acto de Narrar (Producto: Relato)	2

Tabla 3 Diégesis. Creación temporal y espacial. Por Ariadna Martínez

En cuanto a la formación de diégesis en fotografía, un modo de representación en el que los narratólogos y teóricos del cine lo señalan como atemporal y específicamente espacial, tiene importancia en cuanto a que puede presentarse como formador de un universo diegético, en el que, como fenómeno epistémico, tiene la potencia de generar una representación simbólica en aquellos observantes.

Si bien el presente estudio se encarga de las espacialidades fotográficas se consideran también las temporalidades que la fotografía pueda lograr. Sin embargo, hay que entender que la representación de acontecimientos (relato) encaja muy bien en un modo de representación temporal y por eso se produce un simulacro del fluir del tiempo de acuerdo a la primera y segunda temporalidad en un texto u oralidad; aunque, puede generarse una representación espacial en el relato, es decir, *descripción*. De igual manera, la representación de emplazamientos (lugar como

representación) corresponde al uso cotidiano de la imagen visual y, también háptica; no obstante, la imagen visual y escultural puede conducir a una representación del tiempo.

Por otro lado, *cesura* se retoma desde concepciones literarias a manera de una pausa y encabalgamiento entre dos unidades (hemistiquios) en dos formas, una que acopla la métrica –el término puede desplazarse a estructura, en la analogía de lo textual a lo visual– y, otra que articula la semántica, en busca de sentido y en detrimento a la estructura formal (Ducrot & Todorov, 1995). Es en los cortes donde figura una esencia de composición en dos sentidos, una que se observa en su totalidad formal y otra en la que se imaginan las ausencias.

La *cesura* forma parte del ritmo del observador y recordemos que sólo tiene sentido en una experiencia directa, es decir, en el recorrido mediante los sentidos. También, ritmo se tiene que observar desde la escala en cuanto a que el observador dispone de sus propios límites perceptuales, es decir, el tiempo en que le toma en leer una novela, escuchar un audiolibro, ver una película o fotografías, y también, recorrer el espacio que se le presenta.

Desde los ensayos sobre la estructura y forma del cine, Sergei Eisenstein adapta *cesura* hacia la composición en el montaje cinematográfico, en el que se concreta la creación de sentido desde sus formas visuales hasta las conceptuales en el engarzamiento de dos unidades secuenciales por la diferencia entre calidades (2013). La creación de sentido tiene importancia en la contigüidad de sus partes, en el caso cinematográfico temporales, cómo una imagen releva a la otra para generar un efecto o una idea que es elidida o, que no se pueda representar en la forma cinematográfica, para generar en el espectador una posible imagen evocativa. Desde esta perspectiva, la *cesura* sólo aparece en momentos específicos, y además, no en todos los cortes temporales se genera una idea abstracta por el engarzamiento de tomas.

Entonces, la *cesura* es tanto un elemento compositivo y un elemento de percepción que involucra la interpretación del espectador. Dos interpretaciones concluyentes a partir de la idea de *cesura* en el ámbito visual es que 1) la *cesura* es una pausa con forma y 2) la *cesura* es el puente evocativo entre dos imágenes. No se trata de una pausa dentro del tiempo diegético, sino una estructura dependiente a la forma estética y en favor del sentido.

3.4 Doble Espacialidad

La segunda característica del relato en Metz es el principio base del cual se desplazó hacia la idea de doble espacialidad. El relato como doblemente temporal por su característica de ser narrado se traslada hacia la concepción del lugar como representación como doblemente espacial. Esto tiene sentido en la equivalencia entre el relato y lugar como forma representante de su referente, en una unidad de tiempo y en una unidad de espacio. Pero es en la confrontación entre el tiempo

o espacio diegético y el acto de ser narrado o mostrado en el que se reconoce la realización efectiva como producto de representación, y no como la percepción del observador (Metz, *Film Language. A Semiotics of Cinema*, 1991; Gaudreault & Jost, 1995).

Entonces, en una primera temporalidad se identifica en el tiempo referido –diégesis– mediante inferencias y a través del principio de realidad; y, por su parte la espacialidad se identifica en el lugar referido mediante los mismos mecanismos. En un segundo nivel, la segunda temporalidad o espacialidad es la efectiva y deriva en el acto narrativo o espacio mostrado a través de sus representaciones. Es en este nivel en donde se reconoce que existe un ente que le da forma al objeto de representación, ya que existe una voz que emana una expresión de sucesión de acontecimientos, y por el otro lado, existe una mirada que dirige un camino de visualización.

El ente que relata o muestra, además de ser un ente que sintetiza, es un puente entre el mundo interno de la obra y una comunidad externa de colegas, observadores o audiencia. Es este ente quien reconstruye la relación temporal y espacial del mundo relatado o imaginado, de la primera espacialidad, y, los modos sintéticos de *su* mostrar, en la segunda espacialidad, y también es en este nivel en el que *transforma un lugar en otro lugar*.

En fotografía, una primera espacialidad y temporalidad es la que toma como referente y también, en el caso de fotografías escenificadas el mundo que evoca. An-My Lê en *Small Wars* es un ejemplo de fotografía escenificada que toma como referente la guerra de Vietnam, pero no es una fotografía tradicionalmente documental. Esta fotógrafa halló a un grupo de actores de guerra, soldados reales, para recrear, más que la guerra de Vietnam, la forma en que permanece en un imaginario por los efectos de la visualización mediática y las ideas que ella misma formó cuando vivió en este periodo histórico (Soutter, 2013). El paisaje que vemos no es Vietnam sino algún lugar de América, pero conforma la idea de un lugar que es totalmente imaginado mediáticamente. Una segunda espacialidad es la que se efectúa en la fotografía, ya no por medio de la evocación, sino por la imagen y representación real, en donde se despliega la calidad de la imagen y sus características físicas, en este caso su elección por ciertos encuadres, el carácter monocromo, entre otras características estéticas, que pueden ser interpretadas bajo la mirada que dirige.

Experiencia

3.5 Espacio Vivido

El telar de las experiencias en el campo de las relaciones culturales a través del espacio, se concibe en los modos de vivencia del espacio en comunidad y en la experiencia individual. *Espacio vivido* como concepto operativo, y bajo la propuesta de Lefebvre lleva a pensar en un espacio a manera de laboratorio, en donde surge la consciencia de la relación entre los espacios concebidos y los



An-My Lê (1999-2002) *Small Wars*

espacios percibidos.

Como espacios concebidos se presentan las formas de representación, ya sean visuales o en el imaginario, como elementos estables de cómo nos imaginamos el espacio que habitamos y también como nos creamos ideas de otros espacios. Estas ideas permean en el comportamiento de sus integrantes y en la misma manera que se imagina espacio y lugar. Son ideas culturales como constructo humano que son operativamente estables y que funcionan para la cohesión social.

En el caso de los espacios percibidos, no sólo se guían por las percepciones sensibles, sino que también se reproducen las prácticas espaciales fuera del ámbito de los conocimientos simbólicos como una competencia práctica. Y estas funciones son muy parecidas a las establecidas arriba sobre representación de la experiencia y la representación simbólica. Paisaje se pudo concebir como captación de la mirada a través de la experiencia, y, mapa como síntesis del conocimiento espacial. Los espacios vividos, entonces, juegan con el uso de las representaciones y el espacio se produce en el balance entre estos dos primeros espacios.

Desde la perspectiva de la teoría del arte, una serie de fenómenos creativos que observó y organizó Nicolás Bourriaud son los artistas *radicantes* (2009) en el que explica que estos artistas instigaron sobre el espacio en crisis provocado por la globalización, despojaron la idea de *lugar* como forma de identidad. Así, “el individuo globalizado ya no puede contar con un entorno estable: está destinado al exilio fuera de sí y conminado a inventar la cultura nómada que el mundo contemporáneo exige.” (Bourriaud, 2009, pág. 87) El punto de origen ya es obsoleto y se considera más importante, bajo esta idea, los puntos de destino. La identidad, según este grupo, ya no se concibe por la añoranza y pertenencia de un lugar, sino a través de intereses de destino, ya sea la ciudad ya sea algún otro fenómeno que integre una comunidad.

Lo interesante es que en su práctica y discurso –formas errantes, forma trayecto y transferencias– juegan con la forma urbana, se cuestionan los modos de representación del espacio urbano y a su vez lo practican a través de él, es decir, los espacios de representación en consonancia con la idea de Lefebvre.

A manera de ficción, los espacios vividos, puesta en práctica y en conocimiento, es una forma de construcción. Son prácticas que se conceptualizan fuera de las normas del tejido cultural, y también son prácticas únicas en las que los individuos proponen o crean formas relativamente nuevas y personales, y es en este espacio en el que se abre el campo del arte, entre otras manifestaciones culturales.



Nan Goldin
(1973) *Picnic on the esplanade*
(1991) *Jimmy Paulette on David's Bike*
(1981) *David and Butch crying at Tin Pan Alley*



Martha Cooper

(1981) *Cops on subway*

(1982) *Lady Pink on train*

(2013) *Ghetto for life by Banksy*

3.6 Participante Completo y Heterodiégesis

En *Narración*, se mencionó que se presenta un ente que narra o que muestra, el que experimenta el mundo, persona hipotética de quien explica, informa, narra o muestra. Es aquí donde se encuentra otra analogía de los roles que se adjudica al ente que presenta un texto: del rol narrador y el rol del etnógrafo. Comparo, desde Genette (1989), los niveles narrativos *Extradiégesis* e *Intradiégesis*, y dos actitudes narrativas, Homodiégesis y Heterodiégesis; con los tipos de investigación por observación propuestos por Angrosino: *Observador completo* y *Participante completo*, como dos manifiestos de distancia o pertenencia hacia una comunidad y, *Observador-como-participante*, y, *Participante-como-observador* como grados entre los dos polos anteriores (Angrosino, 2008). Este ente que relata o muestra es quien participa en el mundo diegético que construye mediante sus representaciones, narrador o manifestante.

Relación	Genette	Angrosino
Distancia máxima, no intrusivo	Homodiégesis	Observador completo
Múltiples voces, integración a la situación	Heterodiégesis	Participante completo
Distancia corta, pero habla por la otra persona	Extradiégesis	Observador-como-participante
No existe distancia, la voz se integra	Intradiégesis	Participante-como-observador

Tabla 3 Relación autor e instancia que narra. Por Ariadna Martínez

Estos entes son grados de participación y de conocimiento de la *diégesis* los que revelará en su producto, texto o fotografía, desde su propia condición temporal y espacial. De esta manera, en una *homodiégesis* se describe un mundo en el que no existe contacto, o es muy poco, y se observa desde afuera. Implica una distancia objetiva a la manera en que un etnógrafo *observador completo* describiría las conductas de una comunidad a la que no pertenece, es decir, sólo existe un observador y un sólo punto de vista. Visualmente lo identifico en la mayoría de la producción fotográfica de género *tableau* en la que no existe una experiencia directamente relacionada con el referente de la imagen, sino que la construcción se establece en una imaginación de calidades técnicas y composicionales, poses teatrales y, en su mayoría, sin la advertencia del fotógrafo, es decir una recreación completa.

En una heterodiégesis, el relato se compone de distintas voces, trata de complejizar la trama, y aquí se presentan distintos grados de involucramiento con la situación que se construye. De manera fotográfica, yo propongo verlo en dos formas, desde su imagen y desde su materia. Desde su imagen, me parece adecuado pensarlo en una actitud, cómo se comporta el fotógrafo en relación con el mundo diegético que emana de la fotografía, si presenta un involucramiento directo con personajes o con los espacios, como en el trabajo fotográfico de Nan Goldin como *Picnic on the Esplanade* (1973); *Jimmy Paulette on David's Bike* (1991); *David and Butch Crying at Tin Pan Alley* (1981); o también en la producción de Martha Cooper como *Lady Pink on Train* (1982); *Cops on subway* (1981); *Style Wars by NOC 167* (1981); y, *Ghetto for Life by Banksy* (2013). Esto asociado a una forma subjetiva y a la manera de borrar la frontera de la imagen, al igual que

un Participante completo se camuflajea en su comunidad. Aquí podría entrar la analogía con la intradiégesis, en la idea que el observador intenta entrar al mundo de la fotografía y acortar la distancia de la situación o lugar que representa.

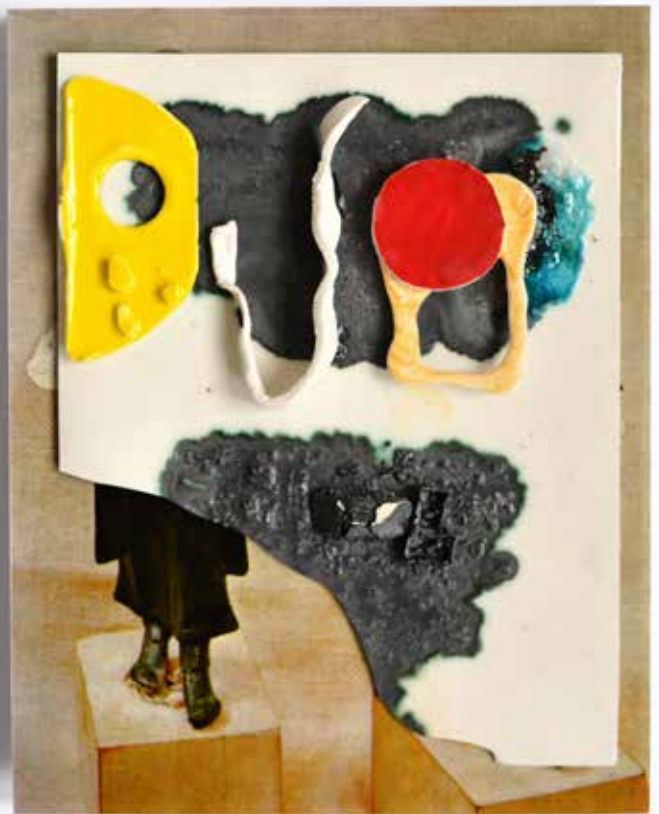
Por otro lado, desde su materia la confrontación de la fotografía con otro modo discursivo, que puede ser con otro tipo de imagen, como en el trabajo en collage de Eva Lake; a la manera de yuxtaposiciones de materiales como Marjolijn de Wit en la serie *Pots are not people* (2014-2015); en instalaciones, que podemos ver en la obra de Michelle Stuart; o en un ensamblaje, como en las piezas de Isidro Blasco. Aquí la imagen fotográfica entra en contexto con otras imágenes, materiales y contextos, en donde se percibe el objeto fotográfico y demanda ser leída ya no desde sólo su imagen, sino que se integran las partes y con ello generan otras espacialidades.

En un objeto fotográfico, la relación de la imagen con la experiencia se ve desde la forma de observar con la cámara, como actitud etnográfica, es decir, la manera en cómo la fotografía cumple con su propósito de registro y función documental; y a su vez, se puede observar la relación entre objeto fotográfico con el observador, en una manera de recepción. Esta diferencia la vinculo a la primera relación con las categorías de Angrosino, y la segunda relación a las categorías de Genette, sólo para desentrañar las actitudes y los objetivos con el propósito de un mejor entendimiento fotográfico.

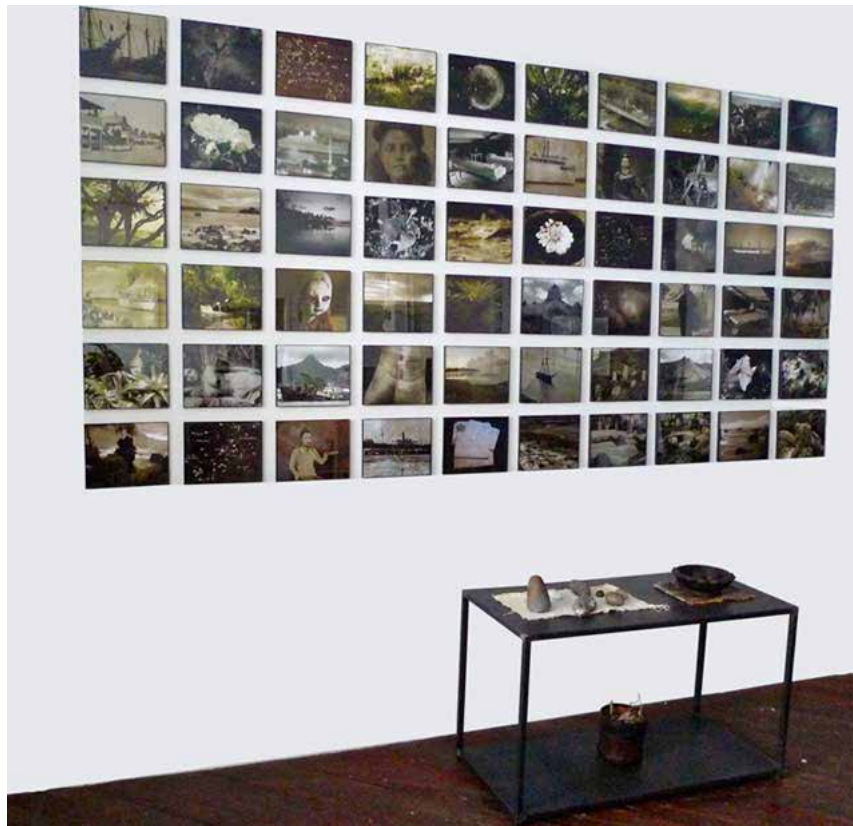
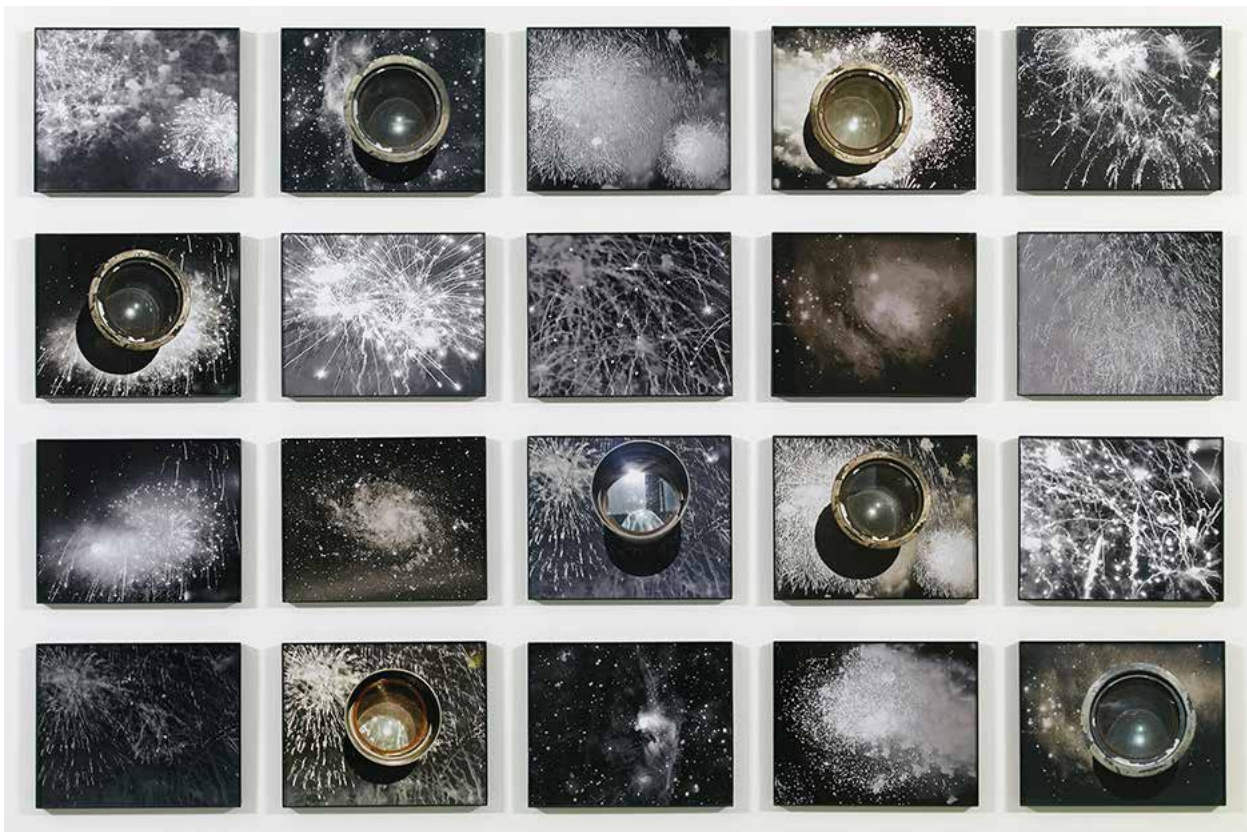
Así, *Participante completo* es una actitud en cuanto al modo de aproximación al objeto de estudio que se verá reflejada en el modo de mostrar *heterodiégesis*, principalmente desde la imagen, pero también se verá reflejada en el objeto y su contexto. En este sentido, hay que recordar que el relato de la investigación –como producto del hacer– no es la investigación, sino el puente de lo observado a lo descrito, y a su modo, la fotografía no es la experiencia, sino el artefacto documental de la experiencia.

La propuesta de estos residuos visuales es que el objeto fotográfico –tanto la foto instantánea como la foto en los cuadernos– es parte de la ficción de la que emerge una diégesis construida a partir de los vestigios de la experiencia y de la forma y material dispuesto. Es decir, mi actitud etnográfica, emigra de la experiencia real hacia el mundo ficcional. Aunque no quiera decir que se invalida la fotografía como documento verídico, la función de estas fotografías ahora es que forma parte de la construcción de una diégesis.

A partir de esto se desarrollan dos niveles diegéticos, concebidos por el sujeto que vive y observa *Participante completo*, y el perceptor y manifestante de la *diégesis*, que construye, no como autor, sino de manera análoga al narrador, una heterodiégesis. Así, el desplazamiento hacia otro nivel diegético se realiza en la interacción mapa-fotografía, como documento ficticio (*OG: Instax*); en la disposición temporal de una actividad en principio estática (*OG: Interv*); y en la acción de recorrer un espacio conformado por fotografías (*EN*).



Marjolijn de Wit (2014-2015) *Pots are not people*



Michelle Stuart

(2011) *Drawing on Space*

(2010) *Ring of Fire*

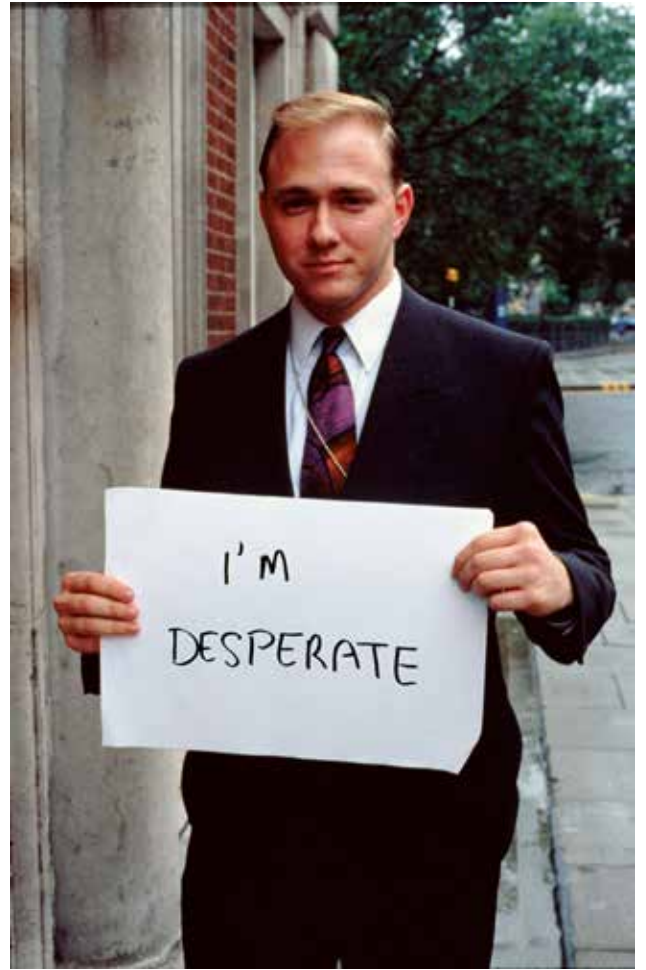
Este capítulo está dedicado a hacer puentes conceptuales desde el Objeto como forma material que da cuerpo y emplazamiento a la imagen; y su aspecto de documento que permite preguntarse si es en la imagen fotográfica la que designa su función documental o, en qué medida el orden y la categorización puede construir una ficción. Por otro lado, en su aspecto de Narración, hubo desplazamientos desde los modos de representación para integrar una forma de Diégesis, bajo los dos aspectos temporales y espaciales y la forma en que sucede una secuencia o yuxtaposición para generar Cesuras; además de conformar en analogía con la segunda característica del relato, la doble espacialidad del objeto fotográfico. Finalmente, en el aspecto de Experiencia, por un lado tratamos de sintetizar los polos de la función perceptiva y la función simbólica para explicar un tercer momento lefebvriano, en el que convergen el espacio concebido y el espacio percibido en un Espacio Vivido; y por otro lado, se examinó un puente entre voz y mirada en analogía con el autor y la voz que narra, en categorías antropológicas hacia las formas aspectuales de las voces y miradas diegéticas.

Ahora, el siguiente capítulo atiende a la producción de los conjuntos fotográficos por los principios metodológicos que surgieron del estudio de las espacialidades. Es aquí donde se ensaya el tema de lo fotográfico urbano desde los tres ejes –Objeto, Narración y Experiencia– para crear imaginativamente las formas y contextos de las espacialidades fotográficas.



Isidro Blasco

(2006) *The middle of the end*



Gillian Wearing (1992-1993) *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*

Producción de espacialidades fotográficas

Objeto

4.1 Registro

La fotografía como documento se caracteriza por la ejecución de registrar un *algo* relevante. Esta acción se considera como el vínculo de la imagen con su referente por medio del principio fotográfico, que se sustenta por la huella de algo existente, real y externo a la propia imagen. La fotografía pierde el carácter de registro cuando ésta es intervenida de manera radical, desde los cambios en su forma y material, hasta el desplazamiento de su contexto. Pero este es un límite borroso en el que depende del uso y discurso que se ejerza en él.

En el nivel imagen, el registro implica el uso de la fotografía en su uso más básico, es la imagen del referente como medio para un fin de catalogación, conservación, es decir hacer *algo* perenne, o también, transmitir ese *algo* efímero. La fotografía sirve a la memoria pero necesita del cuerpo para la verificación y el vínculo con este *algo* que existió.

Por otro lado, la fotografía de registro podría considerarse como un fin mismo, pero ésta ya no sólo podría tratarse como un medio de verificación con lo real sino como un *registro-condición de posibilidad* (Soulages, 2015) en la adopción de prácticas cuyo objetivo no es sólo la conservación o transmisión. Así, en las artes, la fotografía que registra un objeto o una acción puede desplazar la función y/o valor de la obra hacia la imagen de registro, como en los casos del *land art* y algunos *happenings*, en donde la obra es inaccesible a la galería y tiene cabida a través de la forma fotográfica.

Con ello, la función de la fotografía ya no es sólo el registro del algo, sino adquiere los valores, aunque no todas las cualidades, de su referente. Y a la inversa, algunos fotógrafos se sirven de acciones para conseguir un fin fotográfico, como en *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say* de Gillian Wearing (1992-1993) y *Heads* (2000-2001) de Phillip-Lorca diCorcia; en los que observan la posibilidad de un registro de alguna acción que no está controlada por el fotógrafo, y más que una verificación de lo real, se vuelve una indagación de las formas que se pueden obtener a partir de *principios*.

En cuestión de los *Objetos Geográficos*, el registro funcionó no sólo para capturar la imagen de los objetos olvidados (*OG: Instax*) o la transformación de la materia de la imagen (*OG: Interv*)



Philip-Lorca diCorcia (2000-2001) *Heads*

sino también como registro de la observación metódica, bajo el aparato fotográfico. El mapa es el objeto de contraste con la fotografía –que ahora es una huella de la experiencia o un residuo de un proceso–, que condiciona el modo de ficción de la imaginación geográfica del observador. También, es el que indica en el conjunto la relación entre el registro fotográfico con lugar de ficción, en el caso de *OG: Instax*, y, entre recorridos y puntos de encuentro, en el caso de *OG: Interv.*

Así, la función del mapa también es una forma de registrar, ya no de manera fotográfica, en dos modos: una *real* y otra ficticia. En la *real*, o con mayor compromiso con la experiencia, se detalla la proporción del espacio recorrido más que la información urbana, en *OG: Interv.*, y, por su parte, en la ficticia se utiliza una imagen concreta de información urbana: el plano de la Guía Roji, recortada y yuxtapuesta en una disposición no-real, fuera de los límites de su marco. Este tipo de planos ahora obsoletos es una condición previa, en México, a lo que a la fecha utilizamos *web mapping*. Pero con la ayuda de su referencialidad contextual, este plano de la ciudad de México, ahora distribuido en otra forma, adapta a su vez, el modo en que se observan los objetos registrados por las instantáneas en conjunto.

4.2 Localizar la ficción

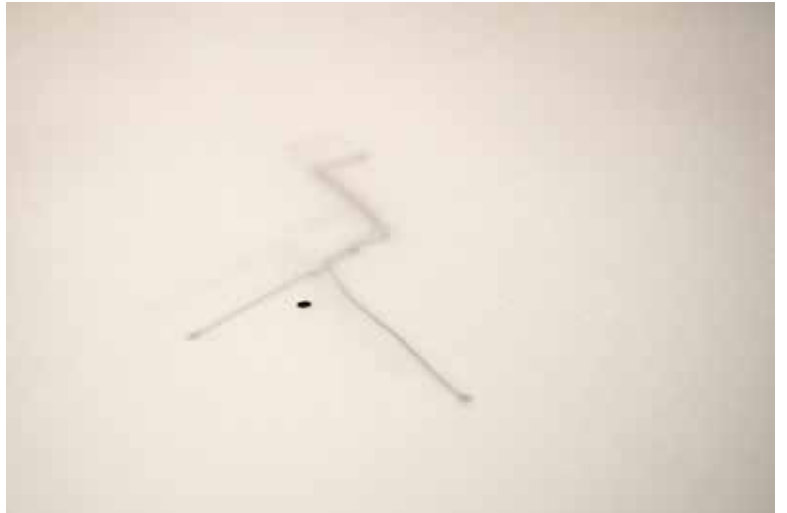
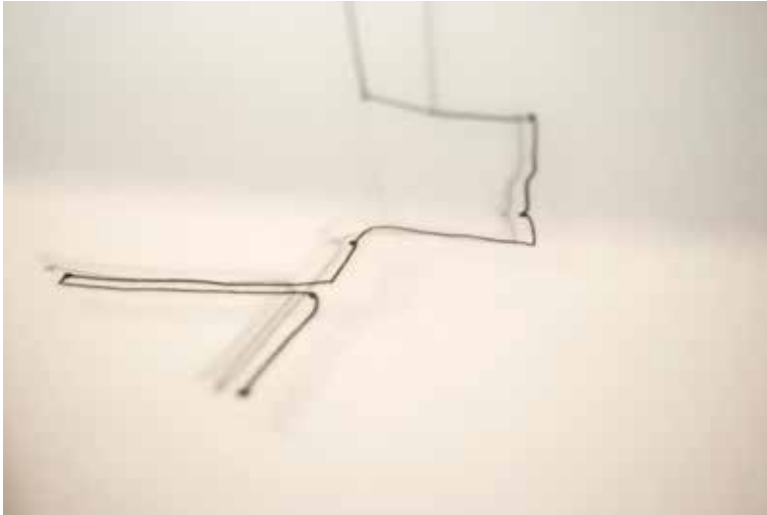
La interacción entre el objeto fotográfico y el mapa provoca una construcción imaginativa y en los *Objetos Geográficos –Instantáneas e Intervención–* se exploró mostrar un camino más sinuoso mediante doble capa de información, a partir de un constructo derivado de las experiencias del hacer fotográfico en conjunto con los mapas para generar heterodiégesis en la interpretación del espacio, por un lado mediante la relación entre lugar y sus objetos, *OG: Instantáneas*; y por otro, la relación entre desplazamiento temporal y síntesis simbólica, *OG: Intervención*.

En esta construcción imaginativa se desarrolla una ficción, no sólo fotográfica sino acerca del espacio. La referencia es la imagen fotográfica como detonadora de doble espacialidad, es decir, el lugar diegético como primera espacialidad y el montaje como la segunda. Pero el mismo objeto fotográfico cumple con su contexto espacial, no sólo donde se ubica ahora sino sus posibles superficies y medios. Es decir, la doble espacialidad identifica el contenido de la imagen mientras la ubicación del objeto fotográfico cuenta con otra mirada, desprendida de su carácter como objeto matérico y documento.

Localizar la fotografía, no sólo en su actual ubicación sino en su génesis, a través de la idea de Diegesis, es decir mediante la reconstrucción de un mundo completo a partir de sus vestigios, es lo que persigue *OG: Instax*; como un espacio imaginado a partir de las instantáneas y el mapa, un espacio reconfigurado por memorias fragmentadas y reconstruidas. Se producen dos lugares pensados como una heterodiégesis en que una pertenece en el mundo de la otra, no



Conjunto Fotográfico Objeto Geográfico: Intervención Tizapán
Fotoregistro del proceso



Conjunto Fotográfico *Objeto Geográfico:*
Intervención II y III
Fotoregistro del proceso



JR

(2019) *California Correctional Institution: Tehachapi, California. Night view of the pasting*
(2019) *JR at the Louvre Museum & The secret of the Great Pyramid, Volunteers, Louvre Museum, Paris*

como historia relatada sino como lugar mostrado. Dos representaciones simultáneas en las que al objeto fotográfico se le devuelve las condiciones de temporalidad, por su contenido de objetos olvidados y efímeros en el espacio urbano, y, de espacialidad en relación con la idea de ubicar al objeto y al acto fotográfico.

Por otro lado, en los tres conjuntos que integran *Objeto Geográfico: Intervención –Tizapán, II y III–* se devolvió la fotografía a su lugar. Después de realizar el registro, se ideó devolver una imagen provisional del mismo espacio que le da su origen. En un espacio donde la arquitectura y el urbanismo son entes en constante cambio, y entre ello devolver la imagen al lugar resulta una analogía con su referente. El objeto fotográfico ahora digital e impreso en papel bond fue objeto de intervención en paredes efímeras de la zona estudiada en el que se esperaba una alteración en las imágenes por su exposición en el espacio público urbano, una especie de diálogo sin palabras, sino a través de señas y conductas con la imagen expuesta.

En el caso de las fotografías instantáneas de *OG: Interv. Tizapán*, la duración de la imagen como objeto fotográfico fue más corto ya que no fue intervenido con engrudo como las otras, sino que se ocultaron en el mismo lugar del que fue tomado detrás de la hiedra, en la ventana, en el paisaje del exhibidor urbano que desaparecieron al día siguiente, y, detrás de la virgen de piedra que desapareció una semana después.

En esta reflexión, la imagen fotográfica en general siempre está desplazada de su origen, dentro de un libro, revista, en una página de internet. La devolución de la fotografía a su lugar permite reconfigurar un espacio, en el sentido que se puede intervenir en el paisaje, generar nuevos simbolismos y montar en el espacio una subjetividad que lo transita, es decir, un manifestante pero no un autor. Devolver la fotografía al lugar no sólo fue desplazar o recontextualizar la imagen, sino que también tuvo la posibilidad de interactuar con algún observador atento del paisaje urbano y de su propia experiencia. Así, en las fotografías devueltas las usaron como medio para escribir mensajes, otras fueron arrancadas, y otras se desgastaron con el sol y la humedad, y tal vez alguna instantánea esté guardada en un cajón.

Ahora, ¿qué plantea devolver la imagen a su origen? Niego la posibilidad de una mimesis, sino al contrario, la diégesis en una confrontación de *lo real* con lo ficticio. La imagen de algo que pertenece en su sitio formula una idea de paisaje y de extensión del espacio habitable. Fuera de una decoración formal, pueden existir dos operaciones de traslado de cualidades, del paisaje a la imagen, y de la imagen al paisaje. Se observa frecuentemente en publicidad de guerrilla, aunque también en producción artística, principalmente en *Land Art* y *Arte Urbano*, específicamente en la obra de JR, en el que la fotografía visibiliza y refuerza comunidades (Tehapachi, 2019), o en su otra línea del trabajo, es la creación de ficciones históricas (*The secret of the Grand Pyramid*, 2019).

4.3 Exformación

Exformación es el proceso de dar forma en el suprimir información, semejante a la acción de esculpir. Se integró este concepto desde la propuesta en forma de manifiesto por Antonio Scarponi en el que concibe la narrativa como “... un proceso de dar forma que descarta información: el proceso de transformación ‘el mundo dentro de un mapa’”⁹ (Scarponi, 2008). Es un concepto prestado de Tor Nørretranders para descartar explícitamente información que puede ser comunicable a través de información y contexto, que para la narración es indispensable. Este proceso se refiere a la inclusión/exclusión de información en la que se distingue la información relevante o con sentido, y que esto conlleva una importancia social y cultural, determinado por su contexto; y, en el sentido narrativo, es una especie de elipsis ya que en el traspaso de la información hay detrás algo oculto (Nørretranders, 1998).

La declaración de Scarponi remite al mini cuento de Borges *Del rigor de la ciencia* (1946) en el que el colegio de Cartógrafos prescinde de la labor de exformar para generar el mapa del Imperio, tan extenso como el mismo espacio referido; o también, alude al libro de historia que relata los sucesos desplegados en el mismo ritmo y velocidad que ocurrieron los hechos. Este proceso de exformación no es nada nuevo sino un proceso inherente a cualquier actividad creativa, la síntesis y la ausencia inferida, y como forma identificable en fotografía se reconoce en el mismo acto de encuadrar, la elipsis, la noción de fuera de campo, la supresión de elementos o la sustitución de una forma por otra, entre otras formas.

Pero en el caso de Exformación como un proceso narrativo y en consonancia con otras actividades artísticas como esculpir o dibujar, suprimir información es en dos formas relevantes, una que se identifica con la noción de excluir y la otra con omitir para generar una idea de algo, dos actividades en etapas diferentes de un proceso. Excluir como simple forma de deshacer algo ya hecho o prescindir de lo ya establecido –fórmula que parece centrarse Scarponi–, y por otro lado, omitir con la intención de evocar y formar relaciones imaginarias, noción más cercana a la propuesta a la de Nørretranders.

En la post-producción, o en el proceso posterior al *revelado* de la foto, se trabajó con fragmentar –proceso de Exformación– y componer, –proceso de montaje– y, a partir de ese momento, a partir del corpus de fotografías impresas, empezó otro proceso con la idea de explorar ya no con la imagen fotográfica sino con el propio objeto fotográfico, en este caso con las fotografías instantáneas (*OG: Instax*), y con pruebas de impresiones en 4x6 (*EN*).

Trabajar con fotografías impresas en el momento de Exformación tiene la ventaja de poder poner todo en prueba. En primer lugar, permite abarcar con la mirada y el tacto el *corpus* de fotografías

⁹ Narrative is a form-giving process that discards information: the process of transforming “the world into a map”. Traducción mía.



Mapa para el conjunto *Objeto Geográfico: Instantáneas*

que se produjeron, con ello el juego entre la mirada estética y las ideas conceptuales toman forma, se descartan fotografías y se añaden nuevas continuidades que antes no se habían visto. En segundo lugar, otra manera de re-encuadrar es recortando la imagen, una operación a veces problemática, en el sentido de que se descarta la *pureza* del ojo del fotógrafo, pero interesante para interpretar la imagen de acuerdo a su contexto y al diálogo que establece con otras.

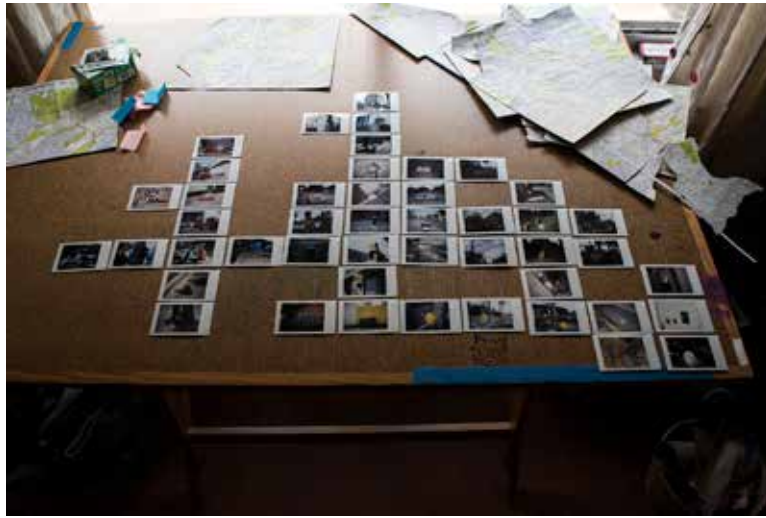
En *Espacios Narrativos* siempre fue necesario trabajar con material impreso para recortar libremente y jugar con fragmentos, elegir qué imágenes fotográficas son centrales y qué otras *cesuras* para poder construir estos espacios evocativos y de recorrido. Este proceso va en conjunto con el de visualizar un montaje, pero diferente en la acción de crear sentido en la exclusión de información.

En *OG: Instax* se dejó de lado el recorte de la imagen, ya que el objetivo de la serie contempla el producto instantáneo y sus propiedades como objeto de la experiencia. Más bien se concentró en exformar de manera conceptual la idea fotográfica asimilándolo a una ubicación ficcional. Fue un proceso que tuvo aciertos y fallos, pero que al final se sintetizó la forma como collage mostrativo. Es decir, la imagen fotográfica no está intervenida de ninguna manera después de su toma, sino que es mostrada en su totalidad. Se acompaña de los mapas como un dispositivo de localización de los objetos representados, los objetos olvidados. Las dos representaciones marcan su límite como objeto pero juntas en una simultaneidad, un espacio donde convergen.

En la correlación entre el mapa y las fotografías existieron varias etapas de exformación en las que se modificaron en cantidad y calidades composicionales de estos elementos antes del montaje definitivo. El mapa inició como una sola estructura de desplazamientos espaciales, recorté y dupliqué las líneas de las avenidas, trasladé y giré áreas circulares, y también, modifiqué los límites y los cuadros de simbología. En esta composición las fotografías aparecerían en un tablero aparte etiquetadas con números para su identificación espacial, de manera ficcional, pero no me bastó la línea divisoria que separaba el mapa de la fotografía, debían convivir un poco más cerca, también porque parecía un cuadro de Douglas Huebler y sus figuras de intercambio.

En otra etapa de Exformación corté el mapa en cuadros a manera de retícula, para abrir espacios vacíos entre ellas y ahí entretejer las imágenes fotográficas, pero ni la forma ni la disposición de las fotografías cumplían ni con su objetivo conceptual ni estético. De ahí, se generaron microunidades conformados de una parte del mapa con unidades temáticas internas, de las que hice asociación con el mismo contenido de las fotografías, y a partir de esto elegí otras formas para reensamblar los mapas cuadrados para hacer nuevos recortes.

Es decir, había prestado mayor atención a la construcción o desintegración del mapa que al mismo contenido de fotografías, y que en su caso ocurrió otro tipo de Exformación. Se hicieron selecciones de las instantáneas, en cuanto a forma o composición interna, color y entre los objetos



Conjunto Fotográfico *Objeto Geográfico: Instantáneas*
Fotoregistro del proceso



Conjunto Fotográfico *Objeto Geográfico:*
Instantáneas
Fotografías Instantáneas Fujifilm

olvidados temas u objetos recurrentes. De ahí que algunas instantáneas se descartaron, y preferí la labor de exformación que a la de extensión o reiteración.

Fue en esta misma etapa donde coincidieron las dos formas de representación, porque se habían estado trabajando separados el mapa y las fotografías –una trabajo de taller y, la otra, trabajo de deriva–, y en la idea de generar unidades modulares se unieron en un diálogo congruente, manteniendo su propia autonomía, relatando dos momentos distintos pero pertenecientes el uno al otro en una simultaneidad espacial.

4.4 Montaje

A diferencia de exformación, el montaje se entiende como la articulación de las partes, en sentido del relato cinematográfico, y no designa un proceso sino el resultado de engarzar los emplazamientos o los acontecimientos a la manera de *un choque de tomas independientes*. Así como Eisenstein concebía, es un procedimiento para hacer sentido en el engarzamiento de las secuencias (Eisenstein, La forma del cine, 2013), se retoma el mismo proceso de las nociones temporales desplazado a las espaciales con el fin de actuar de manera analógica. Contar un relato necesita de la disposición temporal, concebido de manera extradiegética como lineal, sea cual sea la secuencia de sus acontecimientos para provocar la ilusión de descubrir el contenido en distintos puntos del relato. De esta misma manera, utilizo la disposición espacial para construir una secuencia de emplazamientos y generar un lugar imaginado a través de la interpretación de mi experiencia.

El montaje de las secuencias fotográficas a través del espacio es lo que se presenta como modo de representación y posibilita la percepción de la segunda espacialidad. Es en la actualización de las formas fotográficas, la disposición con su espacio físico y el acto de observarlas cuando se presenta esta segunda espacialidad. El montaje fotográfico en esta secuencia de ideas es el que analógicamente se presenta como discurso en su dimensión espacial para poder crear el *lugar como representación*.

Las imágenes fotográficas de *EN* se montaron en cuatro cuadernos fotográficos, engarzadas horizontalmente a manera de un recorrido visual. El cuaderno permite para la exhibición abrirse como acordeón para caminar mientras se observa. La intención aquí es cambiar la vista frontal para desplazarse en las direcciones que la imagen se presenta. Así, mientras la percepción de la imagen crea una diégesis, una construcción del lugar mostrado, la disposición de su montaje intenta adentrarse al mundo diegético como forma de orientación de los espacios mostrados.

En cada conjunto fotográfico el montaje funciona como orden de una continuidad espacial y una unidad coherente para la mirada del observador, y como código el contenido de las imágenes



Conjunto Fotográfico *Espacios Narrativos (Horizonte: Macondo)*
Cuaderno



Conjunto Fotográfico *Espacios Narrativos (Horizonte: Periferia)*
Cuaderno

fotográficas son reconocibles. Para constuir lugar, se necesita la asociación de cada encuadre fotográfico –considerados como emplazamientos visuales– que son integrados por su apariencia estética, el ritmo de su aspecto visual, la profundidad de campo, la dirección y la ubicación de los elementos en los planos. Estos aspectos fotográficos en la imagen integran el lugar en su apariencia, pero es en la vinculación de cada encuadre, el espacio de juego imaginativo, cómo se ordenan espacialmente los objetos de representación. Y es en cada cuaderno de Espacios Narrativos donde se plantea un orden distinto, aunque el común denominador es la construcción de los lugares por la idea urbana y su contigüidad estética, más que por contigüidad espacial real.

Así, *EN: Asfalto*, se concibe una continuidad rítmica entre este elemento urbano, su imagen frontal seccionado y su disposición espacial. Me interesan dos ritmos que pueden percibirse de este conjunto, el primero, el ritmo que dibujan las líneas blancas del asfalto, un ritmo que se despliega a través de la lectura de la imagen en el que puede percibirse desde una simultaneidad espacial, aunque también, la disposición temporal de cada espectador. Y, el segundo ritmo en el que pueda observar la textura, la dirección del suelo y el mini contexto de la parte superior de cada imagen, para recrear la continuidad del asfalto.

En una parte visual, el montaje se ordenó a partir del intercalado de las secciones izquierda-centro-derecha con el que se genera una ilusión de continuidad de la perspectiva, y las líneas de delimitación del carril se disponen diferente y para el centro se decidió colocar la fotografía en donde se observa la repavimentación evidente en donde salta a la vista un desvío en la línea. También en esta imagen se encuentra el centro del tema, el ciclo del pavimento en la calle. El desgaste y el repavimentado no se figuró de manera temporal para conservar la linealidad de la perspectiva y, con ello, priorizar la observación de la textura y las manchas entre cada una de las zonas. Esto es pensar la calle desde sus superficies y los cambios cíclicos de un lugar urbanizado.

Por otro lado, *EN: Linares 169*, cambia su estructura visual. La creación de espacio se forma en el conjunto de dos direcciones, una en dirección hacia abajo-izquierda y otra de tomas frontales. Desde aquí las tomas en las direcciones diagonales las considero *cesuras* en el sentido rítmico de las tomas, de forma, en la dirección de las líneas, y estructura, en la relación de contigüidad con las otras tomas frontales. De nuevo uso como centro una toma en esquina para crear una estructura en espejo, se despliega en la misma forma de lado izquierdo como el derecho.

En las cuatro tomas de arquitectura la unidad visual se reconoce en su color blanco y elementos negros, pero también me interesa la recreación del espacio desde los reflejos del agua. Con ello, busco crear un ritmo visual del caminar por una calle y generar la idea de recorrido, en la asociación de movimientos de la vista periférica y la estaticidad de la vista frontal. Esta oposición de imágenes la pienso desde la conjunción de la representación simbólica y de la percepción visual. Mientras la percepción del recorrer se centra en imágenes sensoriales, la acción simbólica intenta reconstruir por medio de lo que se conoce, en donde se crean nuevas construcciones

del recorrido. Mas allá de la ilustración de los conceptos, busco con el *choque de tomas*, crear la atmósfera de una espacialidad en el mismo recorrer una calle de espacios cancelados, desde el límite de lo privado, entre puertas, ventanas y signos de cancelación, hasta la sensación de encerramiento con pocas salidas hacia el exterior.

Otra atmósfera se consigue en los siguientes panoramas de *Espacios Narrativos*, *Horizonte (Macondo)* y *Horizonte (Periferia)*, en donde me acerqué a la configuración de un paisaje visual desde el estudio de un lugar y no desde la construcción de uno por medio de fragmentos como en los otros dos casos. Estos paisajes se concibieron desde la construcción social de una forma temática, el primero, crear paisaje desde la intervención urbana con graffittis y, el segundo, crear paisaje desde el uso del espacio físico con estructuras urbanas.

Este lugar se localiza en Av. de las Torres en la Angostura, Álvaro Obregón, lugar de interés en cuanto a que se están presentando cambios en el paisaje periférico del poniente de la Ciudad, contexto en el que vivo. De ser una zona relativamente poco urbanizada, se presentan cambios significativos, con servicios urbanos como la Supervía y la ruta del Ecobús, y en la construcción de edificios de vivienda de lujo que prometen la vista del paisaje ciudadano.

En *Horizonte (Macondo)*, me enfoqué a la forma en que se apropia un lugar a nivel habitante, es decir, la manera en que se observa y se transita un espacio público. La construcción del lugar a través del graffiti la considero interesante, más allá del tema sobre la marca del territorio o delimitación de zonas por pandillas, por la aceptación del paisaje modificado, es decir, el graffiti como un elemento más de la identidad del espacio y su renovación constante. *Macondo* dibujo de *Fisek*, es el centro de este conjunto fotográfico por mi asociación a la obra de Gabriel García Márquez –lugar mágico de una historia cíclica–, como lugar imaginado e imaginario, y su notoria presencia en numerosos muros de la ciudad de México.

Me causó intriga el uso del nombre para un dibujo constante por la ciudad y presente en el lugar estudiado y relacioné la forma en que, en la novela *Cien años de soledad*, Macondo va evolucionando a la par del desarrollo de los personajes. El lugar imaginario de García Márquez es relevante en el sentido que recrea un lugar ficticio para el curso de las acciones de los personajes de la historia, y éste se transforma con el mismo desarrollo de la trama. Aquí no intento reconstruir el sentido de quien lo plasma, sino una reflexión visual y de integración de una idea literaria para pensar lugar.

Como Montaje se construyó a partir de una estructura simétrica en espejo, y también en la búsqueda de formas equivalentes de un lado que del otro. La imagen que considero como *cesura* es la toma fragmentada de la pared reconstruida por una síntesis espacial, pensada en su despliegue como las únicas imágenes que están dispuestas en una línea.



Conjunto Fotográfico *Espacios Narrativos (Asfalto)*
Cuaderno



Conjunto Fotográfico *Espacios Narrativos (Linares 169)*
Cuaderno

Por último, el conjunto *Horizonte (Periferia)* es reconstruido a partir de elementos urbanos que componen el paisaje y cómo se yuxtaponen al espacio geológico. Las barrancas de Álvaro Obregón es una zona en la que aún se puede observar la forma de la cuenca y la manera en que la urbe va adaptando sus necesidades en servicios y vivienda. En este conjunto lo que me interesa visualmente está relacionado con el ambiente, desde la atmósfera meteorológica –un atardecer templado– y la sensación de un paisaje construido socialmente a partir de la forma del lugar; por otro lado, la forma en que se engarzan estos emplazamientos y reforzar con ellos las ideas anteriores. De la misma manera, las cesuras funcionan como pausas de la mirada en la estructura fotográfica y ya como conjunto, se montó para dar una continuidad del horizonte, a partir de la forma geológica y el contorno del pasto.

En estos conjuntos fotográficos puede observarse la construcción del espacio en escalas desde lo micro, *EN: Asfalto*, medio o arquitectónico a nivel calle, *EN: Linares 169*, y panorámico desde un punto de vista alto en *EN: Horizonte (Periferia)*. Y en una combinación entre estos distintos acercamientos en *EN: Horizonte (Macondo)*. Como estructura se mueve en una línea horizontal en el que no se debe concebir como única dirección, porque no tiene una secuencia temporal, más bien esto permite una variedad de recorridos en un eje de traslación corporal y en la mirada.

Ahora bien, desde el otro conjunto, *OG: Instax*, el montaje funciona de manera distinta ya que el universo no sólo es la imagen fotográfica y su materia, sino el objeto fotográfico completo en relación con el mapa intervenido. Este collage ya no se mueve en un horizonte lineal, sino que se mueve al plano bidimensional y se mantiene esta condición de doble espacialidad en el entendido que se forma un espacio mostrado. Aquí lo que también me interesa es la manera en que estos dos conviven y crean un espacio del concebido al vivido o diegético.

Como dos modalidades visuales de representación espacial, el mapa y la fotografía urbana mantienen uno con el otro una función mimética y por otro lado simbólico. En la analogía con los modos diegéticos en el relato, cada uno, la fotografía y el mapa, son registros que pertenecerían a dos mostradores, pero en su unión, podría inferirse una heterodiégesis. La diferencia entre la concepción diegética espacial y la temporal es que en la diégesis que conforma el relato son claros los niveles narrativos porque el uno contiene al otro, el ente narrativo que nos cuenta la historia de Sherezade funciona como una extradiégesis del cuento que ella le narra al sultán, intradiégesis. Pero en estas modalidades visuales de paisaje y mapa, los modos de representación, entendidos como la articulación de los modos de producir de la idea-imagen, se activan en el eje espacial.

Ya en el montaje de estas modalidades, cada una de ellas tendría individualmente su propia mirada con su propio modo de producir, pero en conjunto y a diferencia del *relato* Heterodiegético, la jerarquía es inexistente en los modos discursivos, y más bien, se transforma en la unión material para generar ideas más completas, como los ejemplos que vimos en el apartado 3.6.

4.5 Deriva

A través de la deriva en espacios urbanos uno puede realizar un *estudio del terreno* o *generar resultados emocionales* (Debord, 1999). Utilicé la deriva como herramienta para explorar los modos de acercamiento al espacio de una forma directa más que por la asociación emocional que esta pueda causar. Aunque también se presentaron exaltaciones fuera de mi control personal:

Estaba devastada por el sol, el calor y el miedo regulado por el ambiente (...) Decidí regresar al punto de origen, el círculo del andar. Para ello tomé el camión en eje 10 pero preferí bajarme antes de adentrarme a la Santocho (...) Pero en ese trecho que caminé a lo largo me sentí invencible, estaba ya con una idea de integración al espacio urbano, siendo parte de él, camuflajeada por mi andar desinteresado. Hasta que PUM unos weyes, unos quince cabrones, quizás moneados con aguarrás empezaron a violentarse de una manera muy intensa. Mi seguridad se fue al suelo. Mil cosas pasaron por mi cabeza y comencé a sentirme minúscula e indefensa. Todo lo conseguido se fue por el caño. Pero tuve la suerte de seguir avanzando. (15/02/2018)

La violencia en el espacio público es otro factor que plantea también una visión del lugar como territorio, como espacio de autocensura, un imaginario que tal vez no se llenan los vacíos de deseo sino de terror que limitan la exploración urbana. Así, el análisis del terreno no sólo se lleva a cabo por definiciones del terreno, la arquitectura o el urbanismo sino en el modo de pensar estos espacios en el que me percibo y en el que percibo a los otros, ya en un sentido de microcomunidades que se funden en el espacio público.

Por otra parte, como espacio percibido en la instantaneidad y cotidianidad, la ciudad es un fenómeno que le sucede a un sujeto pasivo, mientras que, si existe una intención de observarla desde una distancia relacional entre los espacios percibidos y concebidos, el espacio vivido empieza a transformarse en una serie de relaciones recíprocas. Esto quiere decir que en la práctica es importante rescatar la acción y no sólo la representación como producto para generar estas configuraciones espaciales.

Como espacio en constante cambio, observar desde el tiempo-espacio modifica ciertas concepciones de espacialidad, es este proceso un eje importante para vincular la imagen a un espacio. Con esto, el espacio deja de concebirse como un ente atemporal, cada práctica conlleva a representaciones distintas y como menciona Massey (2008), en el espacio transcurren múltiples representaciones simultáneas. Por ello, la práctica de deriva necesita siempre tener un objetivo para que se generen estos espacios de representación, que pueden ser volátiles sin un vínculo que las relacione con la práctica.

La fotografía en este proceso de deriva además de que cumple con su función documental, de

registro de la mirada o de las acciones, efectúa la performatividad del acto fotográfico. Si bien la imagen muestra un resultado, cuenta con la historia que construimos tras de ella, los caminos que son recorridos, los encuentros azarosos irrepetibles.

El objetivo que llevó a la práctica de deriva en *OG: Interv*, en una primera etapa fue el registro de los elementos arquitectónicos del lugar como forma de capturar la identidad pública de un elemento privado. Hacer deriva en dos colonias como estudio de su espacialidad se resolvió en seleccionar elementos representativos. Si bien la identidad de un lugar puede explorarse a través de sus habitantes, también puede realizarse a partir de los vestigios que estos dejan. Las viviendas como elemento relativamente estable me parecieron pertinentes para resolver la construcción colectiva de esta identidad en la que las puertas y ventanas muestran la frontalidad pública. En esta primera etapa puede considerarse como la deriva matriz en la que la confrontación de la arquitectura entre Tizapán y San Ángel fue un principio de reconocimiento espacial distanciados por la calle de *Frontera*, y se generó el mayor corpus de fotografías que se utilizó para la construcción de este conjunto fotográfico.

En la segunda etapa de *OG: Interv* se realizó otra deriva para registrar de las fotografías devueltas a su lugar, en el subconjunto *Tizapán* en la reconstrucción arquitectónica y las fotografías instantáneas; y, en *II* y *III* en las fotografías intervenidas en paredes efímeras. En esta etapa el encuentro con las fotografías ya *devueltas* se convierte en un recorrido por hacer, la deriva está condicionada al pasar por estos puntos estratégicos aunque sin una dirección ni orden concretos. Esta idea de los recorridos se materializó en la elaboración de los mapas que acompañan a las fotografías, puntos estables a los que necesitaba llegar para el registro de la imagen intervenida en el lugar.

En el conjunto *EN* se compone de dos formas de derivar, uno aplicado al estudio del espacio (*EN: Horizonte, Macondo y Periferia*), y el otro como construcción del espacio (*EN: Asfalto y EN: Linares 169*). En el primero, se programaron diferentes días para recorrer el espacio con la cámara, en general los domingos hacia el atardecer en el caso de *Periferia*, y en días nublados en caso de *Periferia*. En un principio estas tomas iban a pertenecer a un mismo conjunto pero se desvincularon en la diferenciación de dos temas.

En la segunda forma, la deriva fue más bien espontánea en mi cotidianidad durante un periodo de tiempo en el que no buscaba objetos sino cómo aproximarme al espacio. Así, encontré ciertos elementos que me interesaban en la calle mientras caminaba hacia mis actividades. *EN: Asfalto* nació de una primera fotografía en *Insurgentes* en el que se observa el cambio del asfalto de uno anterior a uno nuevo. De esta le siguieron otras similares, busqué encuadrar de la misma forma frontal y con una inclinación de la calle igual para construir una continuidad.

Por otro lado, *EN: Linares 169* empezó por el tránsito de una calle en donde se encuentran las



Registro de OG: *Intervención II*



Registro de OG: Intervención II

puertas traseras de algunos comercios, y en el proceso de exformación se integraron fotografías de ejercicios anteriores y se generaron nuevos principios para las tomas posteriores en el que se priorizó el color blanco con pocas selecciones de color.

También para el sub-proyecto *OG: Instax* la deriva cumplió otra meta, se planteó una búsqueda y encuentro de elementos en la ciudad no pertenecientes *de facto* a un lugar, sino rastros de una actividad de deshecho y olvido. Los objetos presentados en las fotografías instantáneas podrían considerarse basura pero mi punto de vista es que son objetos olvidados, objetos que han perdido a la persona que los estaba portando o que cayeron en algún traslado, es decir, huellas de una actividad omitida del que podemos sacar conjeturas ficticias.

La idea con la que se trabajó fue la de encontrar estos objetos a manera de huellas de alguna actividad humana en el espacio público urbano. Este espacio abstracto fue pensado con base en mi experiencia cotidiana, que se formó a partir de los lugares que recorrí de acuerdo con mis actividades en ese momento, por lo que frecuentemente llevaba mi cámara Instantánea con varios cartuchos nuevos. En ocasiones salía con el fin específico de encontrar, pero a veces no era tan productivo:

Interesante y cansado fue el recorrido de esta vez. Según la aplicación del Google Fit dí 22,380 pasos hoy cuatro horas 25 min. De caminata en cinco momentos, la más larga fue de dos horas, según esto 13.61 km en distancia. Y sólo tomé tres fotos. Aun así me siento bien, feliz por una buena experiencia urbana. (26/04/2018)

En estos recorridos un factor importante era lo espontáneo, en el que ya no era importante cazar objetos, sino que dentro de la cotidianidad de lo mexicano, uno encuentra inesperadamente estos restos objetuales que identificamos muchas veces como huellas de actividades específicas, y otras que son muy improbables que sucedan.

Ya fue en una etapa posterior, en la postproducción, en donde se seleccionaron y se agruparon en categorías diferentes a estos principios de deriva, un proceso de exformación en el que los recorridos que hice son sólo referencias en la imagen fotográfica y, que con la ayuda del montaje con mapas se crean otros ficticios. El lugar de donde se tomaron las fotografías ahora es desconocido, ahora sólo queda el contexto de lo urbano que otorga unidad a la imagen de estos objetos fotográficos con el fin de generar nuevas relaciones espaciales desde el juego de la imaginación con el conocimiento en el observador, para generar otros lugares y recorridos.

4.6 Encuentro

Como parte del acto de deriva pueden llevarse a cabo una infinidad de encuentros. A los situacionistas, en específico Guy Debord, les interesaba encontrarse con personas, una *cita*

posible, pero aquí mis citas fueron con objetos, fotografías y espacios de posibilidad.

En *OG: Intervención* la deriva fue conducida en varias etapas de manera distinta en cada subconjunto. La primera etapa, que provino a las demás acciones fue la del registro de las puertas en las colonias Tizapán y San Ángel. Fue un principio de acción fotográfica donde se eligieron por sus características representativas, del lado de San Ángel, desde su origen histórico colonial, y de lado de Tizapán, de su aspecto de colonia originalmente de trabajadores de la fábrica de papel Loreto y sus consecuencias contemporáneas, para por un lado, generar un corpus y, por otro, devolver la imagen su lugar.

Este primer corpus de fotografías, en *OG: Intervención (Tizapán)*, se desarrolló en un acto de deriva ya que surgió desde la localización de la calle de Frontera, límite de estas dos colonias. Por otro lado, el segundo corpus sí se desarrolló en el estudio y deriva del lugar, compuesto por cuatro fotografías instantáneas que surgieron de un sólo día para registrar elementos que me interesaban visualmente de la calle de Frontera en relación al graffiti. Los encuentros fueron estas construcciones visuales en la calle, y me interesó la forma en que interactuaban elementos espaciales con el graffiti y la manera en que éste se integra al paisaje urbano.

Pensé en la misma relación con la fotografía, ¿qué impide que una imagen fotográfica u objeto fotográfico tenga un vínculo con el espacio que representa? Devolví la imagen en espera de un comportamiento violento hacia el objeto fotográfico que está expuesto a diferentes azares, desde el despedazado, las intervenciones, los cortes, las destrucciones o lo robado. Así, el encuentro con una imagen nueva y el registro de ésta día con día, permite ver cómo es ésta reacción pública con diferentes imágenes (la Virgen) y con diferentes materiales (Instantáneas). Estos encuentros con una imagen diferente cada día dieron cabida a la disposición temporal en una animación, en el que los cambios pueden apreciarse mejor a partir del desplegado temporal que desde un montaje espacial.

Por otro lado, para realizar el conjunto de *OG: Intervención II y III*, en el recorrido de las intervenciones planeé rutas posibles y delimité ciertas zonas, aunque las dos se ampliaron en el momento de la deriva, pero cercanos a la zona origen. Así, en el registro de las fotografías intervenidas, la deriva se iba formando por el recorrido de los encuentros con la fotografía intervenida y estos no fueron iguales, sino que en la acción trataba de generar otras posibles rutas. El encuentro entonces fue premeditado pero, dos variables me interesaban, esperaba los cambios en la imagen y lo espontáneo de la cotidianidad en los recorridos.

En el conjunto EN, el encuentro en el estudio del espacio fue resultado de un trabajo de observación, exformación y proceso de montaje en el que la imagen fue pensada en los espacios evocativos y su ritmo de observación en el montaje final. Por lo que en algunos casos, repetí ciertas tomas, para observar la calidad de la luz y algunas perspectivas que ayudaran a la composición

del montaje. Como en el caso de la toma de los semáforos en el conjunto *Macondo* y en las cesuras de *Horizonte*, entre otras imágenes que quedaron fuera de los conjuntos.

En el caso del encuentro en la construcción del espacio, en los conjuntos Linares 169 y Asfalto, los encuentros se generaron más bien en los elementos de interés para construir las continuidades y la repetición de las formas fotográficas de la fotografía origen.

Por último, también considero a *OG: Instax* en este apartado porque el encuentro fue también importante para la creación de las fotografías. Aquí la realización fue muy diferente, ya que me enfoqué en el encuentro del objeto olvidado como principio de acción, y no del espacio concreto, para la construcción del lugar en su montaje. La imagen nunca fue premeditada, sólo se establecieron ciertos criterios como el *full shot*, un registro frontal, con luz natural y la idea de *objet trouvé*.

Este capítulo sobre la *Producción de espacialidades fotográficas* constituye un ejercicio de meditación y descripción en torno a la exploración de algunas formas de creación de espacialidades a partir del objeto fotográfico, mediante puentes entre las construcciones teórico-metodológicas hacia la creación de obra. El siguiente capítulo está dedicado a los residuos visuales que surgieron de la investigación en forma de conjuntos fotográficos basados en la experiencia, acompañados de textos literarios redactados después de la producción, con algunos datos *reales* experimentados, pero contruidos de manera ficticia.



Residuos Visuales

Ahora vas a visitar los lugares de construcción, los lugares de desplazamiento y espacios desarreglados; las fotografías te van a acompañar para reconstruir otros. Tal vez ya visitaste uno, o tal vez, vas a emprender un recorrido que nunca hiciste. Podrás reconocer un signo vivencial mío que va adaptarse a otro sistema y que podrás verificar que existe como lugar común o como un lugar extrageográfico. Ahora, es a ti a quien le toca buscar o encontrar espacios de posibilidad, intervalos en donde puedas rellenar con tus deseos y a la vez, observar de nuevo estos espacios que habitas en tu cotidianidad. ¿Qué es si no la fotografía un espacio para visitar un pasado o un presente relativo?

Este es el momento para explorar con tu mirada estas imágenes que están acompañadas con pequeños textos a la manera de mapas que pueden ayudar a planear tu trayecto. En ellos leerás un llamado a los habitantes de Tizapán, dos cuentos cortos y un par de haikús. Es aquí, en todo su conjunto, donde optarás por caminar por la vereda o perderte en el flujo de la vista. Podrás encontrar links a las páginas web donde se reproducen videos de las fotografías, o también podrás caminar por el sur de la Ciudad de México y tal vez te encuentres con un residuo de mis imágenes, aunque también notarás otras mucho más nuevas que las mías.

Recuerda que existen tres conjuntos: *Objeto Geográfico: Intervención*, *Objeto Geográfico: Instantáneas*, y, *Espacios Narrativos*. En *Objeto Geográfico: Intervención*, son las imágenes de las puertas de las casas de la colonia Tizapán, y podrás ver estas animaciones fotográficas más la reproducción de unas fotografías instantáneas que se devolvieron al lugar; los subconjuntos son *Tizapán, II y III*. Otro conjunto es *Objeto Geográfico: Instantáneas*, lo puedes identificar como aquellos mapas con fotografías que se asocian para imaginar un lugar, en este conjunto podrás ver las piezas *Arquitectura*, *Asientos*, *Cuatro Caminos*, *La Angstura*, *Las Bombas* y *Cuatro Nubes*. Y finalmente *Espacios Narrativos* en donde a través de cuatro cuadernos *Asfalto*, *Linares 169*, *Horizonte: Periferia* y *Horizonte: Macondo*; nos adentran hacia un recorrido visual y disposición formal de la imagen fotográfica.

5.1 Objeto Geográfico: Intervención

5.1.1 Tizapán

I

Un llamado a todos los habitantes de Tizapán:
Se buscan fotografías.

El lunes pasado aparecieron unas fotografías puestas en la calle de Frontera, a eso de las 11:43 Don Julián advirtió la presencia de unas fotografías instantáneas que de contenido se podía observar el mismo lugar donde fueron encontradas. Las hiedras enmarcaban una de estas fotografías al parecer de un grafitti dibujado hacía un par de meses. Ahora este grafitti con firma DS, se oculta tras las hiedras que portaron la fotografía. Por otro lado, Julián comentó sobre otra de las fotografías:

Era la misma virgen de la casa 44, vi que tenía un papel y lo saqué. Pero pues, me di cuenta que era ella, sólo que otros meses atrás, cuando grafittearon la pared unos vándalos y la pobre Virgen quedó toda pintada de verde. Ahora pintaron la fachada... ya quedó bonita.

Nos explicó que había otras dos fotos, la de la casa 53, otra con la ventana estilo Art Nouveau, que también aparece pintada por todos lados; y la imagen de un paisaje en las rejas del Jardín del Arte, pintado de la misma manera con tags de *Ghost, Unk, Kuba*, entre otros. Algunos compañeros de la colonia se mostraron interesados en las imágenes y acordaron en dejarlas en su lugar.

Pero este sábado desaparecieron. Empezó la investigación en cuanto la esposa de Don Julián manifestó la ausencia. Unos creen que fueron unos colonos de la vecindad de a lado, otros dicen que se los llevó el viento, aunque el pepenador local dijo no haber visto nada.

Una semana antes de estos acontecimientos se descubrieron dos arquitecturas construidas con fotografías de las puertas de algunos vecinos.

Emitimos este reporte para la búsqueda de estas fotografías.



Objeto Geográfico: Intervención (Tizapán)

Fotograma

Video

1080 p HD

24p

00:56 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324399274>

Password: Arimavir



Objeto Geográfico: Intervención (Tizapán)

Fotograma

Video

1080 p HD

24p

00:56 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324399274>

Password: Arimavir



Objeto Geográfico: Intervención (Tizapán)

Fotograma

Video

1080 p HD

24p

00:56 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324399274>

Password: Arimavir



Objeto Geográfico: Intervención (Tizapán)
Instantáneas devueltas al espacio
Fujifilm Instax
2017

5.1.2 Intervención II



Objeto Geográfico: Intervención (II)

Fotograma

Video

1080 p HD

24p

02:24 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324374272>

Password: Arimavir

II

Toqué la puerta 82 pero no contestó nadie. A lo mejor fue a comprar a la ventana de las cortinas de frutas. La señora vende dulces y cigarros a los del ITAM, y algunas veces, a los de la UNAM. Caminé hacia allá pero tampoco vi a nadie. El vecino tenía las persianas entreabiertas, pero no se veía ninguna luz prendida. Esperé un rato pero me desesperé y me fijé que había otra puerta, parecía de las construcciones obreras del siglo XIX, decoradas con ladrillos y piedra. Toqué el timbre pero nadie contestó. Vi la calle desierta, ni un perro pasaba y decidí regresar.

La pared del vecino había sido rayada por un tal Koda, y aun así no había ninguna huella de personas. Enfrente de mí había un rastro en la pared. Recordé que había visto una ventana con hiedras por dentro pero desapareció en un instante. Seguro habían tirado la casa por dentro y creció la hierba por estar abandonada y ahora los dueños van a restaurarla. Se oía barullo en la fábrica, es lo único que parecía llenar de vida la calle. Caminé hacia el lado de San Ángel y aún se escuchaba el ruido aunque ya como murmullos. Tras los pastizales vi una plaza con jardín y una casona con una gran puerta de madera. No contestaron tampoco en la casa del árbol, que está justo enfrente. Divisé a lo lejos el puente de río chico y vi que llegaba el tranvía, seguro venían algunos de México, hombres trabajadores o mercancías, tal vez alguien a buscar trabajo y alguno que otro que le apetece explorar el Pedregal.

Las puertas se desvanecieron entre la vegetación y no tuve más remedio que volver al lado de la fábrica. Crucé la frontera y oí que el tranvía ya se alejaba hacia la Magdalena. Me fijé que la puerta roja ya se había desgastado por el sol y la humedad. Ya cansada regresé a la tienda y deslicé la cortina de tela. Aún no habían regresado. Fui a hacer mi último intento a la puerta 82, no parecía haber nadie, ni Don Pedro que a veces salía a caminar hacia la capilla. La puerta ya empezaba a verse corroída, se veía la lámina ya muy sucia de que le caía agua.

El atardecer doraba las hojas y era seña de regresar a casa. Los de la banda de abajo suelen salir en busca de algún despistado. Mejor regreso mañana a pedirle las fotografías.



Objeto Geográfico: Intervención (II)

Fotograma

Video

1080 p HD

24p

02:24 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324374272>

Password: Arimavir





Objeto Geográfico: Intervención (II)

Fotogramas

Video

1080 p HD

24p

02:24 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324374272>

Password: Arimavir



Objeto Geográfico: Intervención (II)

Fotogramas

Video

1080 p HD

24p

02:24 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324374272>

Password: Arimavir







Objeto Geográfico: Intervención (II)

Fotogramas

Video

1080 p HD

24p

02:24 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324374272>

Password: Arimavir



Objeto Geográfico: Intervención (II)

Fotograma

Video

1080 p HD

24p

02:24 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324374272>

Password: Arimavir

5.1.3 Intervención III





Objeto Geográfico: Intervención (III)

Fotogramas

Video

1080 p HD

24p

02:24 min en loop

2018

<https://vimeo.com/324394550>

Password: Arimavir



Objeto Geográfico: Intervención (III)

Fotogramas

Video

1080 p HD

24p

02:24 min en loop

2018

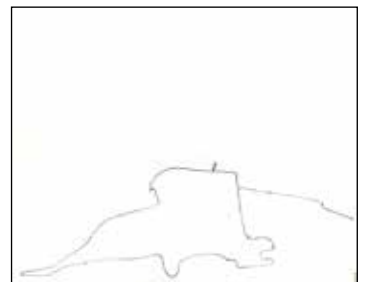
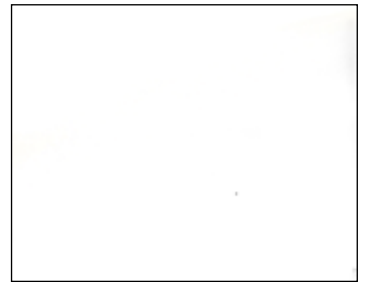
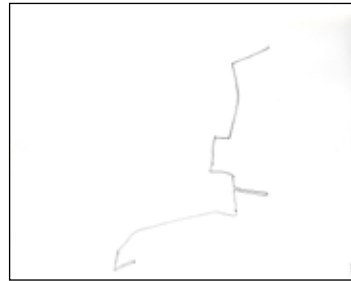
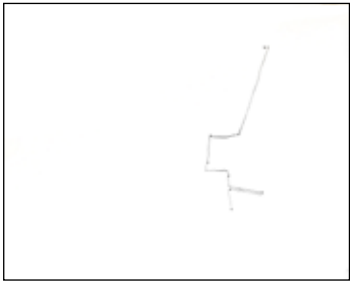
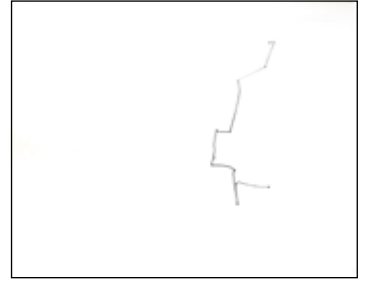
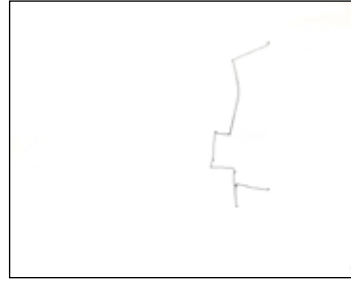
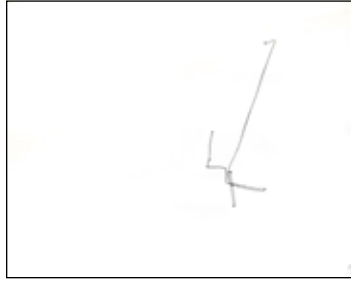
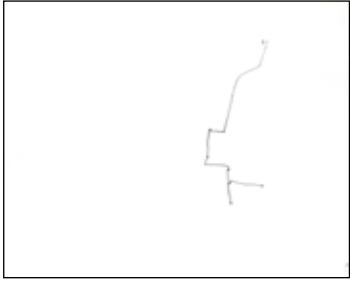
<https://vimeo.com/324394550>

Password: Arimavir





Objeto Geográfico: Intervención (II)
32 días de registro
Papel vegetal y tinta
módulos de 20 cm x 36 cm
2019



5.2 Objeto Geográfico: Instantáneas

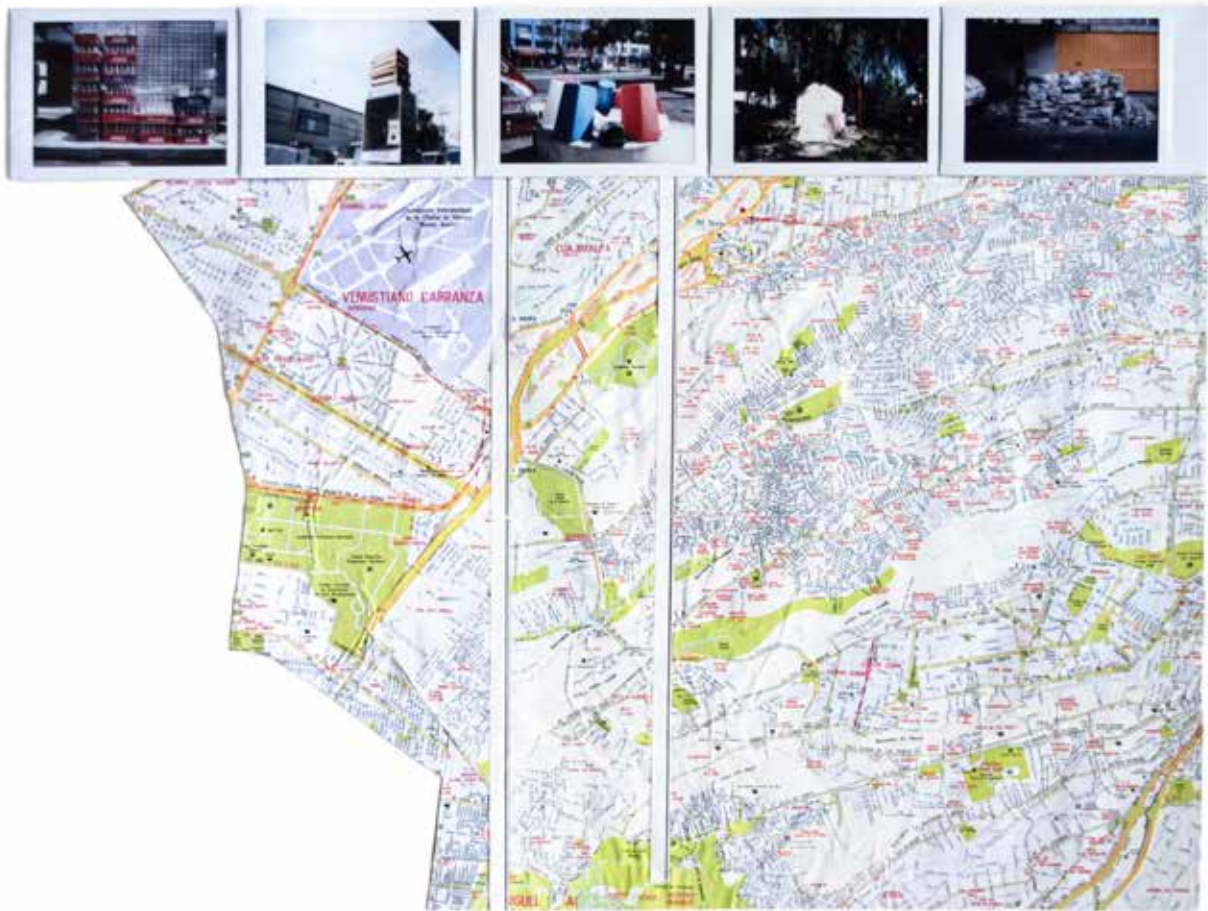


La otra vez me perdí cuando buscaba las Bombas. En mi camino me encontraba con personas a las que le iba preguntando sobre la ubicación de este colchón quemado, pero antes de saber me enviaban a lugares que no conocía. Usé el mapa para corroborar la ubicación, pero parecía que las calles en las que caminaba no correspondían. Una señora me dijo: – No, *mija*, usted va *pal* otro lado. Mire, coja la avenida y vaya hacia arriba, luego de vuelta a la derecha y por ahí pregunte, está cerca.

La verdad ya me había cansado de dar vueltas porque el señor de hace cinco cuadras ya me había dado sus instrucciones y no coincidían con la señora, me iban a dejar en el mismo lugar. Vi de nuevo el mapa y me indicaba que tenía que dar vuelta a la izquierda, seguir derecho y no hacia arriba, de todas maneras ¿hacia dónde es arriba? Descarté la búsqueda de las Bombas y mejor me dirigí hacia Arquitectura. La vista de los botes montados parecía Insurgentes Sur. Me pareció que ya había pasado por ahí, pero en la búsqueda por el colchón no presté atención a los otros objetos. Ari me había dado las fotografías pero no me indicó cómo iba a llegar sino dónde estaban. Pasé por Delfín Madrigal, después de bajarme del camión y caminé hacia el Metro Copilco. Por ese lugar pasó ese incidente del que hui y cancelé la zona en mi mente para no volver a pasar por ahí. Lo suprimí y el mapa quedó vacío.

Al llegar a Arquitectura enseñé mi fotografía a un comerciante y me explicó que ya había cambiado el lugar, ahora ese objeto se lo habían llevado hacia el poniente, el *stock* de botellas hacia el norte y el huacal a unas cuadras, pero me dijo que el lugar mantuvo el nombre porque fue dedicado a esas construcciones arquitectónicas. Decidí ir hacia el huacal y me convino porque pasé por el espejo colgado en la pared. Le pregunté al vendedor de periódicos si era el camino correcto hacia Cuatro Caminos. Afirmó y me dijo que tenía que trasladarme hacia el poniente, encontrar los papeles al lado del bolardo, y de ahí seguir hacia la izquierda. Creo que se refería hacia el norte.

Al llegar ahí traté de hacer el recorrido que Ari había hecho, siguiendo las pistas de sus fotografías pero no encontré los objetos, sólo observé algunas huellas del objeto pero nada más. Abandoné la búsqueda de los objetos pero pude encontrar el lugar.



Objeto Geográfico: Instantáneas (Arquitectura)

Collage Instax y Guia Roji

29 cm x 38.1 cm

2019



Objeto Geográfico: Instantáneas (Asientos)

Collage Instax y Guia Roji

46.5 cm x 21 cm

2019



Objeto Geográfico: Instantáneas (Cuatro caminos)

Collage Instax y Guia Roji

51.5 cm x 72.5 cm

2019



Objeto Geográfico: Instantáneas (La Angostura)

Collage Instax y Guia Roji

45.6 cm x 32 cm

2019



Objeto Geográfico: Instantáneas (Las Bombas)

Collage Instax y Guia Roji

32 x 32 cm

2019



Objeto Geográfico: Instantáneas (Cuatro nubes)

Collage Instax y Guia Roji

25.1 cm x 17.7 cm

2019

5.3 Espacios Narrativos

*Sueño de la montaña
es el beso de la nube.*

*Sueño del ave en picada
es el abrazo del viento.*



Espacios Narrativos: Asfalto

Cuaderno en Políptico

(Cerrado: 15 cm x 25.7 cm) 90 cm x 25.7 cm x 30 cm aprox

2019





Espacios Narrativos: Linares 169
Cuaderno en Políptico
Cerrado 35.5 cm x 65.5 cm
2019



Espacios Narrativos: Horizonte (Macondo)
Cuaderno en Políptico
Cerrado 35.5 cm x 69.5 cm
2019





Espacios Narrativos: Horizonte (Periferia)
Políptico
Cerrado: 35.5 cm x 62.5
2019

Conclusión

Esta exploración investigativa con sus dos productos, –el presente texto y los conjuntos fotográficos– planteó en un principio las formas en que la fotografía configura sus propias espacialidades, las que se examinaron bajo una mirada cultural de la creación. Se apoyó bajo literatura teórica en Antropología Social, metodologías etnográficas y Semiótica de la Cultura con algunas reflexiones sobre la visualidad para engranarlas hacia el objetivo de la comprensión de cómo observamos espacio en la fotografía como un marco general y explicativo para ponerlo a prueba en la creación de espacialidades fotográficas, en las que se integran a manera de ficciones.

Como habíamos indicado desde un principio la fotografía se concibió, bajo la perspectiva de investigación en las artes, como vehículo de exploración investigativa. Para deshebrar este uso investigativo con la fotografía, distingo tres operaciones: 1) la fotografía como marco de visualidad (primer capítulo), 2) la fotografía como vehículo metodológico (segundo capítulo), y, 3) la diferencia entre la fotografía como objeto de estudio y la fotografía como meta (creación de obra fotográfica). Los alcances de estas operaciones, al ser una investigación de carácter cualitativo, se pueden examinar en el modo en que se engarza el aparato conceptual con el vehículo metodológico para la creación de obra como un producto y resultado, que manifiesta un conocimiento sintético y deductivo sobre el tema de espacialidades fotográficas.

En primer lugar, la fotografía como marco de visualidad, es un eje contextual en el que trabajamos los creadores de manera consciente e inconsciente, donde se parte de los estatutos de la fotografía desde una visión estática –aunque reconozco su carácter en movimiento– para observar la manera en que se configura el ver en el modo de producir. Los creadores fotográficos repetimos procedimientos que dan estabilidad a la fotografía y marcan la dirección de la calidad esperada, pero que en cierta medida limita hacia otras posibilidades procesuales y de configuración de la imagen.

Con esto en mente, mi postura ante el problema y dilema de los marcos visuales es afín con la de Nelly Schnaith en el que conjetura: “lo importante es evitar el empobrecimiento del objeto preso bajo el dominio de un ojo sometido a marcos y esquemas perceptuales demasiado restringidos, sea por prejuicio, por costumbre o por temor. Porque para ver mejor, tan necesario es someterse a esquemas como liberarse de ellos”. (Schnaith, 2011, pág. 24). Con ello, en un primer capítulo dedico a esclarecer bajo qué sistema semiótico –relaciones significativas dentro de un marco cultural– se organiza nuestro vehículo, objeto y objetivo.

En cuanto a la fotografía como vehículo metodológico, parte de la concepción de la fotografía como instrumento para llegar a un fin, sea o no fotográfico. En el caso de la fotografía como

vehículo para llegar a un fin no fotográfico, en general son aquellas que su uso se maneja como documento, con una función de registrar otras actividades y se considera el referente como real, excepto en algunos casos, que normalmente se encuentran en el arte contemporáneo como vimos con el dúo Broomberg & Chanarin, donde en su propia investigación se sirven de la fotografía producida y de archivo para crear, otros tipos de salidas y relaciones investigativas. El uso que damos a la fotografía como vehículo aquí, se presenta en los capítulos 3 y 4 desde el estudio y producción de espacialidades en el momento en que a través del proceso se realiza una continua introspección sobre el aparato y sobre la construcción de la visión fotográfica para evocar espacio desde diferentes niveles.

En la última operación, en torno a la diferencia entre fotografía como objeto de estudio y fotografía como meta se presentan dos vías de la producción fotográfica bajo el marco de la investigación en las artes. Por un lado, la fotografía como objeto de estudio es el punto de partida del que se identifica un problema para llegar a una resolución, es decir, un resultado. Generalmente, la imagen como objeto de estudio se identifica como un asunto de las disciplinas en Historia del Arte y Estudios Visuales, aunque también puede ser objeto de investigación en otras áreas en Humanidades, y también, en Ciencias. Pero, desde la Investigación en las Artes, el objeto de estudio tiene origen en problemas concretos aunque diversos, que también pueden ser los mismos productos y procesos del ámbito disciplinar que las evalúa.

Así, desde enfoques teóricos y metodológicos multi y transdisciplinarios se examina el objeto en cuestión desde una perspectiva cualitativa e interpretativa, en el que se estudia el problema para entender y reflexionar en torno a la imagen y objeto fotográfico, además de sus prácticas estéticas (Borgdorff, 2012, pág. 19). Aquí, los resultados podrían desplegarse en una imagen que entabla un fin de auto explorarse, o evocar autoreferencialidad y generar autoconocimiento sobre su ontología o sus procesos, es decir una metaimagen en los términos de Mitchell (2009); o también mediante productos curatoriales, entre algunas otras formas de presentación de resultados.

En contraste, la fotografía como meta lo expongo como la exploración y aplicación de un objetivo temático –donde el objeto de estudio es externo a la categoría de lo fotográfico– en el que se concreta la producción de una serie o conjunto fotográfico, y que, para ello, se construye un aparato metodológico basado específicamente para la producción y desarrollo del tema, y además, concretizar la creación de imágenes en un ensayo visual o un libro fotográfico, es decir un producto.

El objeto de investigación en el presente estudio, desarrollado en el capítulo dos, es la forma en que se reconoce al objeto y a la acción fotográfica para rastrear algunas espacialidades fotográficas –identificada como un aspecto de lo fotográfico–, en donde se parte de dos modalidades de representación visuo-espaciales, y con ellas marcar las pautas de exploración a nivel conceptual y a nivel procesual.

En consecuencia, formé tres unidades de ideas fotográficas que afectan al entendimiento y concepción de espacio –Objeto, Narración y Experiencia– y distinguí procedimientos de desplazamientos conceptuales y pautas de trabajo de producción entre ellas para ensayar formas de representación por *conceptos operativos* y *principios metodológicos*. No puedo decir que la meta final sólo fuera la creación de series fotográficas, sino también, mostrar los procedimientos en que se produjeron estas fotografías con el propósito de expresar, por medio de asociaciones, acerca de que nuestra idea espacial se basa en cogniciones que damos por hecho, y desde el campo de lo visual, la fotografía y el mapa son *nuestros* mitos que permean nuestra orientación práctica y epistemológica.

La propuesta aquí fue inquirir las formas de concebir fotografía desde dos posturas. Por un lado, desde la perspectiva de los roles que adopta el fotógrafo como autor, etnógrafo, ensayista o académico para, de manera consciente, provocar la idea de mirada en el observante; y por otro lado, desde una perspectiva semiótica para la conformación de las espacialidades en tres niveles consecuentes.

Para la creación del objeto-imagen y sus relaciones espaciales asumí roles que no corresponden a mi formación, pero que imita la actitud y disposición de otras áreas. Así, en mi tercer capítulo dediqué el estudio del objeto fotográfico bajo una mirada documental, una actitud etnográfica y de creador literario, bajo tres ideas de estudio de espacialidades y creación de ficción.

Entonces, desde la mirada documental se trató a la fotografía como un documento material que puede ser organizado por otras instancias conceptuales y, también, presentarse en ciertos contextos que evocan una localización geográfica e imaginativa. Por su parte, adopté el rol de creador literario, donde surgió una propuesta analógica sobre cómo tratar una disposición espacial a la manera de la construcción de un relato. Y por último, me apropié del rol de etnógrafa donde asumí una postura de observar mi propio comportamiento en espacios urbanos y cómo otros dejan huellas de conductas sobre el lugar. Este rol funcionó para plantear qué observar del espacio urbano, cómo, y con qué técnicas funciona un objeto e imagen fotográfica, y además, de reflexionar sobre la voz y mirada con la que la instancia mostradora presenta las imágenes.

Por el lado de la perspectiva semiótica, la configuración de espacialidades se desarrolló en tres niveles observables. En primera, a nivel de la imagen, ¿cuál es el orden interno de una fotografía para generar una sensación de espacio? Podemos concordar que se presentan en los códigos apreñados y naturalizados desde la función mimética –la ilusión del ver sin un filtro–; pero es aquí y sólo aquí donde habría que analizar de manera más minuciosa y con ayuda de investigaciones interculturales lo que cada una de ellas identifica como instancias de lo *real*. No sin antes consensuar en que cada filtro objetará con el otro. Lo que sí podemos identificar son los aparatos en que depositamos nuestros referentes de espacio, para asegurarnos de la práctica asociación geográfica. Aquí solo se identificaron dos de los aparatos mitos, paisaje y mapa como

núcleos de representación con sus funciones miméticas y simbólicas, que se consolidaron como puntos de partida hacia la exteriorización de las imágenes.

En un segundo momento, al nivel relacional entre la fotografía con otros productos visuales, en donde se concibe a la fotografía como objeto en su conjunto para coexistir con otros modos de representación, y en esa relación, se generan espacios de representación en donde existen juegos y vínculos asociativos para la interpretación, en tanto juicios estéticos, entre las fronteras de sus núcleos semióticos para conformar un nuevo *lenguaje*, dos sistemas de significación.

Por último, en el tercer momento se distingue una relación pragmática que dispone el mostrar fotografía en el espacio, que se interconecta con los usos y conductas en torno a la imagen y objeto fotográfico. Esto es poner a prueba la imagen en contextos específicos y observar qué es lo que sucede en la imagen a través del flujo en medios. En este caso, la vía pública es un contexto complejo, pero a través de la documentación de los residuos de la actividad sobre la fotografía podemos visualizar cómo estas imágenes van desarrollando cambios. El cuarto capítulo atiende a la descripción de la producción bajo estos tres niveles de relación de la imagen y objeto fotográficos con el espacio para ensayar las espacialidades que estas pueden generar y que se presentan bajo los tres conjuntos fotográficos presentados.

Como se mencionó anteriormente, durante el proceso investigativo surgió una cuestión sobre los modos en que la salida del quehacer fotográfico. Por un lado, se puede contemplar como producción creativa, a partir de un trabajo procesual y de ejercicio temático, que llevan a varias salidas subjetivas; y, por otro, se contempla un resultado visual arrojado por la síntesis investigativa. Afín a mi postura mediadora, de generar puentes y buscar en la analogía la complejidad de matices entre polos, los conjuntos fotográficos pueden ser vistos en estas dos formas, como resultado investigativo y como producto de un quehacer creativo. Este problema ya se había contemplado desde un inicio, cuando posamos la duda sobre cuál sería el objetivo inmaterial de una producción específica, bajo una mirada transdisciplinar. Con ello se constata que las operaciones investigativas dentro de los procesos de creación nos garantizan la resolución de las preguntas de investigación y además hacen participar a nuestros sentidos, percepciones y concepciones.

Las fotografías como producto y resultado de exploraciones investigativas generan al final una representación mimética y simbólica del espacio urbano visto desde mi propia experiencia. Es aquí donde juego con las ideas del conocimiento espacial y las formas en que son desordenadas y desorientadas con su vínculo real, pero con la intención lúdica para reflexionar y observar desde fuera cómo son las operaciones que realizamos para mantener una coherencia espacial, y con ello desentrañar las ideas espaciales y acercarnos un poco más a la comprensión de nuestras estructuras imaginarias, en el sentido de observar reflexivamente más hacia las estructuras y los modos de hacer visto desde las formas construidas desde nuestro contexto y conocimiento

colectivo.

Estos conjuntos son lugares de ficción que se construyen a través de su objeto y de su imagen, pero también se asume ficción por el acercamiento lateral en la producción, es decir mediante puentes entre concepciones de otros ámbitos disciplinares. En este sentido ficción no sólo se plantea como un mundo alternativo (diégesis) sino también como una forma de observar desde instancias contaminadas los mismos referentes de nuestra cotidianidad y de reinterpretación de nuestras imágenes y de nuestras experiencias, para potenciar nuestra introspección, configurar nuestros propios espacios y sobre todo observar de manera reflexiva.

El aporte de este ejercicio investigativo a la comunidad universitaria es en primer lugar, las reflexiones en torno a los modos operativos de la disciplina creativa para observarla como vehículo metodológico para acercarse a un tema de trabajo, y desde esta postura replantear los objetivos de la investigación y con ello profundizar y ampliar las maneras de resolver. Por otro lado, rescato la vía multi y transdisciplinar para ampliar miradas en torno al objeto de estudio desde varios enfoques, y de manera reflexiva, elegir las disciplinas del conocimiento para que ayuden a resolver las preguntas de investigación o hipótesis. De esta manera integrar los resultados de la investigación la misma producción creativa, ya que conlleva una síntesis de lo investigado, y también, una interpretación visual.

En cuanto al aspecto de lo fotográfico, se concibe el trabajo fotográfico como *textos* integrados en un sistema cultural, en el que mantienen una relación constante con los actores sociales, desde el uso de las fotografías como proceso comunicativo, y también, observar las fotografías como productos de un hacer social. En esto, como texto originario de un sistema semiótico, puede ser utilizado o visto desde otro sistema semiótico, como puede ser desde disciplinas creativas, desde otros campos del conocimiento, o también, desde usos rituales y de pensamiento mágico.

En esto, la concepción de lo fotográfico desde su aspecto matérico, tiene que ser observado también en contraste con su contexto, visto principalmente desde las artes visuales, pero también desde otras perspectivas como los procesos mediáticos y de información. La materia fotográfica, que nos indica un modo de producir, desde la técnica y desde las metodologías, es crucial en el entendido de que se puede explotar desde estos puntos las intenciones estético-comunicativas y, con ello, lograr las metas planteadas.

Con esto en mente se aporta mediante este trabajo, vías de investigaciones futuras en cuanto al desarrollo de procesos creativos. Me parece importante rescatar la analogía de la voz con la mirada desde la perspectiva antropológica-narrativa, ya que se puede jugar con el rol mostrativo de la fotografía, si se *enuncia* desde una Extradiégesis, o por el contrario, se mezcla entre el fluir de una Intradiégesis.

CONCLUSIÓN

Otra vía que me parece importante continuar es en torno a las espacialidades construidas mediante la fotografía como objeto en coexistencia con otros modos de representación, es decir, desde la conjunción de materiales por cualidades, o con un mayor contenido, desde otros modos discursivos, desde el cine, la literatura, e incluso, la música.

Por último otro camino viable es el devolver la fotografía al espacio que la origina, en cuanto a que se pueden generar efectos poéticos desde la vía pública, como vimos con el trabajo de JR, donde explora la integración de comunidades o también ficcionar el paisaje mediante recursos históricos, aunque también existen otras posibilidades que se pueden explotar con otro tipo de ficciones, como un montaje de huellas de la historia de una colonia para ser reconstruida o la proyección de los deseos que uno tiene hacia un lugar afectivo.

En cuanto a una parte teórico-metodológico, también es viable la investigación en torno a los productos visuales documentales, apoyado por la perspectiva Antropológica Visual. Con ello inquirir sobre los modos en que la fotografía documental o el cine reflexionan sobre el tema de investigación con base en los modos de producción.

Las propuestas prácticas que pueden ser viables en la Maestría en Artes Visuales, por un lado, generar un curso-taller en el que mediante el hacer fotografía, se estudien los modos de producir fotografía a lo largo de la historia, desde las técnicas, y también, desde las formas de llegar a un resultado fotográfico. Por otro lado, un taller de estrategias creativas para la producción fotográfica, generaría un ejercicio interesante para explotar la experiencia creativa para la resolución de problemas concretos.

Para finalizar, resalto la capacidad de la fotografía como sistema de significación cultural de su potencia como generadora de actitudes y dirección de la mirada. En este sentido defiendo que la fotografía no sólo puede generar imágenes bellas o informativas, sino que en la búsqueda de resolver problemas tiene la capacidad de, por un lado, generar estímulos y reflexiones en torno a su uso y los medios por los que transita; y por otro, ampliar los modos de mostrar las actividades de nuestra sociedad.

Bibliografía

- Acevedo Díaz, J. A., & García Carmona, A. (2016). Rosalind Franklin y la estructura molecular del ADN: un caso de historia de la ciencia para aprender sobre la naturaleza de la ciencia. *Revista Científica*, 25, 162-175.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Herman Blume.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Angrosino, M. (2008). *Doing ethnographic and Observational Research*. Londres: Sage Publications.
- Auge, M. (1999). *War of Dreams. Exercises in Ethno-Fiction*. Londres: Pluto Press.
- Auge, M. (2000). *Los No Lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese Character. A photographic analysis* (Vol. II). (W. G. Valentine, Ed.) Nueva York: The New York Academy of Sciences.
- Boden, M. A. (2009). Conceptual Spaces. In P. Meusburger, J. Funke, & E. Wunder, *Milieus of creativity. An Interdisciplinary approach to Spatiality of Creativity* (pp. 235-243). Heidelberg: Springer.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Borges, J. L. (1946). *Ciudad Seva*. Retrieved 07 2019, from <https://ciudadseva.com>: <https://ciudadseva.com/texto/del-rigor-en-la-ciencia/>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Brea, J. L. (2007). Cambio del régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios Visuales*, 4, 146-163.
- Bunia, R. (2010). Diegesis and Representation. Beyond the Fictional World on the Margins of Story and Narrative. *Poetics Today*, 31(4), 679-720.
- Casirer, E. (1957). *The Philosophy of Symbolic Forms: The phenomenology of Knowledge* (Vol. III). Londres: Yale University Press.

- Casirer, E. (1980). *The Philosophy of Symbolic Forms: Language* (Vol. 1). Londres: Yale University Press.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Cotton, C. (2014). *The photograph as contemporary art*. Londres: Thames & Hudson.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac.
- Debord, G. (1999). Teoría de la deriva. In L. N. (coord.), *Internacional Situacionista. Textos Completos en castellano de la revista Internationale Situationiste #1-6* (Vol. I, pp. 50-53). Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze, G. (1987). ¿Qué es el acto de creación? *¿Qué es el acto de creación?* TRAMA.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1995). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (2013). La estructura del filme. In S. Eisenstein, *La forma del cine* (pp. 141-166). México: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (2013). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. In H. Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo XX*. Madrid : AKAL.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Genette, G. (1989). Voz. In G. Genette, *Figuras III* (pp. 270-321). Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (2011). Fronteras del relato. In R. G. Barthes, *Análisis estructural del relato* (pp. 199-213). México: Ediciones Coyoacán.
- Gombrich, E. (1975, Mar). Mirror and Map: Theories of pictorial representation. *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 270(903), 119-149.
- Gombrich, E. (1978). Meditations on a hobby horse or the roots of the artistic forms. In E. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of Art*. Oxford: Phaidon.
- Hockney, D. (2001). *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters*.

- Londres: Thames & Hudson.
- Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. In H. Foster, & D. A. Foundation (Ed.), *Vision and Visuality. Discussions in contemporary culture* (Vol. 2). Seattle: Bay Press.
- Krauss, R. (1982). Photography's discursive spaces: Landscape/View. *Art Journal*, 42, 4(The crisis in the Discipline), 311-319.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitan swing.
- Lotman, Y. (1996). *La semiósfera I*. (D. Navarro, Trans.) Madrid: Cátedra.
- Maderuelo, J. (2005). *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Maderuelo, J. (2010, Julio-diciembre). El Paisaje Urbano. *Estudios Geográficos*, LXXI(269), 575-600.
- Massey, D. (2008). *For Space*. Londres: Sage.
- Mastricchio, M. M. (n.d.). El agenciamiento topográfico. La producción de imágenes y paisajes en la construcción de mapas. In M. N. Olarte, & S. D. Angel, *Dibujar y pintar el mundo: Arte, cartografía y política* (pp. 80-85). Colombia: Universidad de los Andes.
- Metz, C. (1991). *Film Language. A Semiotics of Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Metz, C. (1991). Notes toward a phenomenology of the narrative. In C. Metz, *Film Language. Semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans., pp. 16-28). Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. (2009). Metaimágenes. Ensayos sobre representación verbal y visual. In W. Mitchell, *Teoría de la imagen* (pp. 39-78). Madrid: Akal.
- Monmonier, M. (1996). *How to lie with maps*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nørretranders, T. (1998). *The user illusion. Cutting consciousness down to size*. Nueva York: Viking - Penguin Group.
- Panofsky, E. (2010). *La perspectiva como forma simbólica*. México: Tusquets.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. Londres: Pion Limited.
- Scarponi, A. (2008). *Urban Narrative: A Manifesto*, Contributions. Retrieved April 12, 2019, from squidproject.org: <http://www.squidproject.net/contributions/38.htm>
- Schnaith, N. (2008). *Paradojas de la representación*. Buenos Aires: Leviatán.
- Schnaith, N. (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid : La oficina.

- Soja, E. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.
- Sontag, S. (2017). *Sobre la fotografía*. (Gandhi, Ed., & C. Gardini, Trans.) México: Penguin Random House–De Bolsillo.
- Soulages, F. (2015). El registro. In F. Soulages, *Estética de la fotografía* (pp. 311-336). Buenos Aires: La marca editora.
- Soutter, L. (2013). Fictive Documents. In L. Soutter, *Why Art Photography?* (pp. 52-69). Nueva York: Taylor and Francis Books.
- Tuan, Y. F. (2001). *Space/Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press.