

# *Exponerse) y revelarse)*

---

PREGUNTAS Y REFLEXIONES EN TORNO A MI QUEHACER FOTOGRAFICO



Stefanie Preciado Castro  
Autora

David E. Ramos Delgado  
Director

EXPONER(SE) Y REVELAR(SE):  
PREGUNTAS Y REFLEXIONES  
EN TORNO A MI QUEHACER  
FOTOGRAFICO

Trabajo de grado para optar por el título de:  
Licenciada en Artes Visuales.

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de ~~Bellas~~ Artes  
Licenciatura en Artes visuales

2020



*A QUIENES YA NO ESTÁN, PERO ME ACOMPAÑAN AHORA EN FOTOS*



QUEHACER FOTOGRAFICO - ESENCIA DE LA FOTOGRAFÍA - AUTOBIOGRAFÍA

(Palabras clave)



¡Hola!

Abriste el documento y aquí estás. No sé si lo que te trajo fue la casualidad, la curiosidad o la decisión. En cualquier caso, gracias por hacerlo. Por entrar y regalarme un trozo de tu tiempo.

Quiero contarte que estás leyendo el inicio de **Exponer(se) y revelar(se)**, un proyecto que duró un poco más de lo esperado pero un poco menos de lo querido y que es una parte realmente significativa de mi vida en la que decidí sumergirme, como foto en revelador, hasta exponer lo que había oculto en mi corazón.

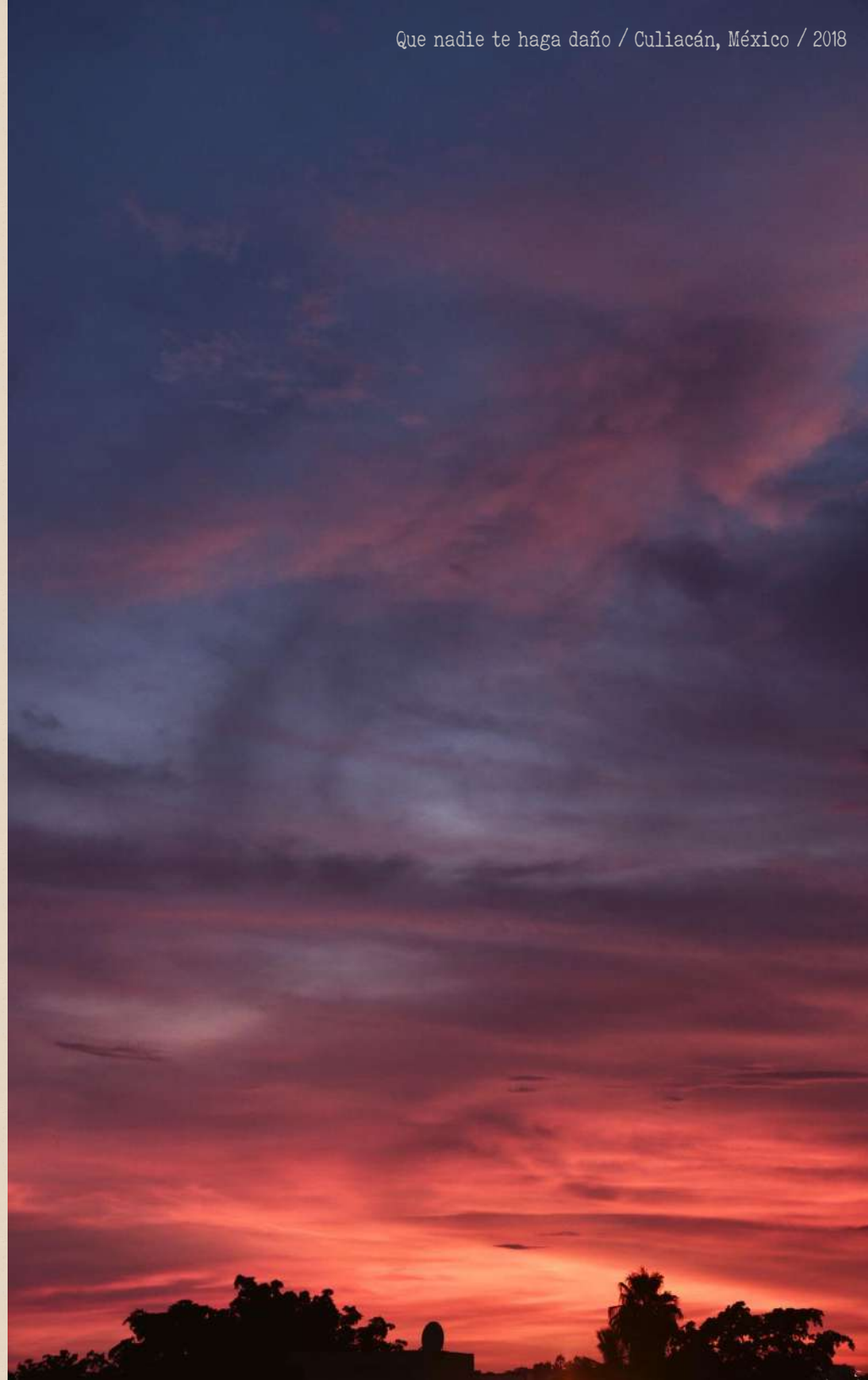
Mi intención con este proyecto era responder una serie de inquietudes a partir del relato y la reflexión de mi propio quehacer fotográfico, todo ello con el ánimo de hallar y proponer la esencia de una "imagen-acto" (Dubois, 1968, p. 11) que a pesar de ser tan cotidiana sigue siendo todavía muy incierta, compleja y fascinantemente enigmática: la fotografía.

Que abrace el miedo con tus sueños / Culiacán, México / 2018



## PARA COMENZAR A CAMINAR

Antes de iniciar el recorrido por todo este documento, siento necesario e importante aclararte la forma en la que fue elaborado, pues su estructura se adapta a reflexiones y sentires personales en torno a la fotografía, así como también a lo que fui encontrando durante la investigación. Entender el orden bajo el cual está pensado, te permitirá gozar de una lectura más clara, amena y fluida.



Resulta que Roland Barthes (1980) escribió que algo terrible de la fotografía era cómo de ella retornaba lo muerto, haciendo referencia a esa sensación que se genera cuando miramos una foto y pareciera que el momento, el lugar o las personas que aparecen registradas ahí, retornan a nosotrxs, aunque ya no estén o no existan.

Sin embargo, y a pesar de estar de acuerdo con Barthes, considero que cuando pensamos en lo muerto debemos necesariamente pensar en lo vivo también, ya que cuando miramos la foto pareciera que no solo aquello que quedó registrado retornara a nosotrxs sino que, de hecho, nosotrxs mismos también viajáramos en el tiempo, retornando a ese momento, a ese lugar o a esas personas, como si en la fotografía no hubiera un presente ni un pasado exacto sino sólo un ir y venir constante y fluido. Allí la vida y la muerte se desdibujan como principio y final y se establecen en una relación cíclica que comienza y termina en el mismo punto.

Pensar la fotografía de esta manera no resulta tan terrible como lo propone Barthes, por el contrario, es toda una característica que da

cuenta del misterio que la envuelve y la hace tan particular.

Así que, con el ánimo de ejemplificar esta comprensión fotográfica, decidí nombrar y construir este proceso investigativo como si fuera un «CICLO VITAL».

Este ciclo y cada una de las partes que lo componen son las mismas de una investigación formal o académica, sólo que han sido nombradas de otra manera para poder aproximarte al lugar y sentir desde donde pienso, escribo y hago fotografías.

Los nombres de cada capítulo también han sido seleccionados acordes a la temática de mi trabajo fotográfico, el cual, como habrás podido ver desde el inicio, he dispuesto a lo largo y ancho del documento, ya que es parte de la escritura y de la investigación en sí misma. Te invito a disfrutar de su lectura/visualización también.

A continuación quiero enseñarte entonces un esquema general que te sirva como guía visual para entender la estructura del ciclo y posteriormente, la explicación que hago sobre cada uno de los capítulos que lo conforman.

# DE LA SIEMBRA A LA COSECHA: MADA UN CICLO VITAL



El capítulo cero se titula «RAÍCES» y allí he dejado consignados todos los referentes teóricos y artísticos (tanto visuales como sonoros) que aportan y nutren esta investigación.

El capítulo uno, «LA SEMILLA», es donde está contenido el problema y las preguntas que dan origen al proyecto, las razones y las intenciones que me motivaron a realizarlo y una serie de investigaciones que lo anteceden e inspiran su desarrollo.

El segundo capítulo es «EL ABONO», y en él residen algunas nociones conceptuales básicas que construí para evidenciar la forma en la que entiendo la fotografía, de manera que puedas conocer y entender mi lugar de enunciación.

El tercer capítulo se llama «EL TRONCO» y en él explico la metodología usada para llevar a cabo la investigación. Es decir, todo el trayecto caminado, paso a paso, para poder llegar al corazón de la fotografía.

El cuarto apartado fue titulado «FLORES» y en él encontrarás los resultados de la investigación:

una serie de relatos con los que comprendo e interpreto mi quehacer fotográfico a fin de encontrar allí los indicios que me permitan postular la **ESENCIA DE LA FOTOGRAFÍA**.

El quinto capítulo se llama «FRUTOS» y es el lugar donde reposan una serie de ensayos plásticos y visuales que fueron elaborados en paralelo a la investigación como una especie de exploración artística sobre la esencia de la fotografía.

El sexto capítulo será el encargado de contar las conclusiones a las que llegué. Ha sido nombrado como «NUEVAS SEMILLAS» porque es un capítulo compuesto de reflexiones que espero puedan servir como insumo para que, en un futuro, otras personas (o yo) podamos iniciar y plant(e)ar nuevos proyectos, dando así continuidad al ciclo vital que propongo.

Por último, hay un capítulo destinado a reconocer a quienes estuvieron presentes durante todo este proceso investigativo y creativo que ha sido titulado «AGRADECIMIENTOS».

Ahora bien, gracias a la idea del ciclo vital, este proyecto fue elaborado de manera progresiva. Por eso te invito a leerlo siguiendo esta misma ruta de lectura y a caminar cada capítulo con el mismo amor, calma y dedicación con el que fueron hechos.

Espero que este recorrido te resulte provechoso en idea o sentimiento. Que te detenga, te pause, que sea un respiro y que logre, no en uno sino en varios momentos, despertarte emociones y recuerdos.

*Buen camino y buenas luces*

La distancia no es cansancio, es fuerza / Mazatlán, México / 2018







# Capítulo 0. Las raíces

(BIBLIOGRAFÍA)



Las raíces son una parte vital de la planta; de ellas depende que ésta recoja la suficiente agua y nutrientes para crecer, manteniéndose siempre estable y anclada al suelo.

En este ciclo vital, las raíces vienen a ser todos los referentes que contribuyeron e inspiraron de alguna u otra manera su creación y permitieron un desarrollo más profundo de la investigación, al mismo tiempo que la mantenían anclada a los deseos iniciales.

Sin embargo, la inspiración no siempre se presenta de la misma manera y al menos en este caso, tomó forma desde dos lugares: lo teórico y lo artístico.

Por eso a continuación encontrarás estos referentes reunidos en tres grupos, nombrados así: **raíces visuales, raíces sonoras y raíces teóricas.**

El primer grupo está conformado por referentes artístico visuales, tales como películas y piezas artísticas, que inspiraron sobre todo la parte

creativa del proyecto, a partir de los elementos y la manera en la que estaban contruidos.

El segundo grupo son referentes artísticos también, pero de tipo sonoro. Está compuesto por un listado de canciones cuyas letras y melodías ambientan musicalmente todo este proceso investigativo, especialmente en el capítulo 4 donde titulan los relatos que cuentan mi historia con la fotografía y en el capítulo 5, donde se retoman como parte de algunos *ensayos visuales*.

Y finalmente, el tercer grupo está conformado por libros, investigaciones y artículos que aportaron a la construcción de sentido de este proyecto desde la reflexión conceptual.

Todos estos referentes han sido dispuestos no sólo como requisito formal de la investigación, sino para que puedan ser el punto de partida de nuevas búsquedas sobre lo fotográfico desde diferentes perspectivas.



## RAÍCES VISUALES

Boggiani, G., (s.f). *Tungule riendo. Media figura. Chamacoco* (fotografía) Colección Frič.

\_\_\_\_\_ (s.f). *Chamacoco* (fotografía) Colección Müller.

\_\_\_\_\_ (s.f). *Mujer de la tribu Chamacoco. Aonchi, figura entera riendo* (fotografía) Colección Frič.

Boltanski, C., (1972). *Vitrine de référence.* (Instalación)

Cornell J., (s.f). Memory boxes (Ensamblaje)

Mora S., (s.f). *Raíces.* (Serie fotográfica) <http://sadmora.blogspot.com/search/label/Exposiciones>

Muños O., (1996). *Aliento.* (Serigrafía sobre espejos metálicos) <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>

\_\_\_\_\_ (2011). *Protografías.* (Técnicas mixtas) <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/protografias.html>

Requena J., (s.f). *Dear diaries.* (Técnica mixta) <http://www.nodetenerse.com/index.php>

Anderson, D., Drumm, M., Lasseter, J. (Productores) y Unkrish, L., Molina, A. (Directores). (2017). *Coco* (cinta animada). Estados Unidos y México: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.

Gallego, C. (Productora) y Guerra, C. (Director). (2015). *El abrazo de la serpiente* (cinta cinematográfica). Colombia: Ciudad lunar Producciones, Caracol Cine, NorteSur Producciones, Buffalo Films, Dago Producciones.

Rodar y rodar (Producción) y Targarona, M. (Directora). (2017). *El fotógrafo de Mauthausen* (cinta cinematográfica). España: Rodar y rodar.

Vachon, C., Kloffer, P., Wlodkowski S., Foden T., (Productores) y Mark Romanek (Director). (2002) *Retratos de una obsesión* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Searchlight Pictures

## RAÍCES SONORAS

Alma mía. (2017). Pablo Milanés. En Alma mía. (Descarga digital) Universal Music

Ayer me dijo un ave. (1994). Caifanes. En El nervio del volcán. (CD) Estados Unidos: RCA, Sony Music latino

El álbum. (2000). Aterciopelados. En Gozo poderoso. (CD) Bogotá, Colombia: BMG

En mi memoria. (2011). Francisca Valenzuela. En Buen soldado. (CD) Chile: Feria Music

Exploradora. (2015). Elsa Carvajal. En Rey (Descarga digital) California, Estados Unidos: Elsa y Elmar

Fotografía. (2002) Juanes ft. Nelly Furtado. En Un día normal. (CD) California, Estados Unidos: Universal Music Latino

Hasta la raíz. (2015). Natalia Lafourcade. En Hasta la raíz. (Descarga digital) Estados Unidos: Sony Music

Te busco. (1993). Celia Cruz. En Azúcar negra. (CD) New York, Estados Unidos: RMM Records

Pal' Norte. (2007). Calle 13 ft. Orishas. En Residente o visitante. (CD) San Juan, Puerto Rico / Miami, Estados Unidos: Sony BMG Music

Photograph. (1973). Ringo Starr. En Ringo. (Vinilo) Los Ángeles, Estados Unidos: Apple Records

Por el suelo. (1998). Manu Chao. En Clandestino. (CD) Reino Unido: Virgin Records

Scar Tissue. (1999). Red Hot Chili Peppers. En Californication. (CD) Los Ángeles, Estados Unidos: Warner Bros Records

Soledad y el mar. (2017). Natalia Lafourcade. En Musas (Un homenaje al folclore latinoamericano en manos de Los Macorinos, vol. 1). (CD) Estados Unidos: Sony Music

Wish you were here. (1975). Pink Floyd. En Wish you were here. (Vinilo) Estados Unidos: Harvest / EMI

## RAÍCES TEÓRICAS

Acosta, C., (2011). *El lugar de las fotos*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana

Bal, M., (2004). El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales". *Revista de Estudios Visuales* No. 2, pp. 11-49

Batchen, G., (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. España: Editorial Gustavo Gili

Barthes, R., (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós.

Belting, H., (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores

Belting, H., (2011). *Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo*. En A. García (Ed.), *filosofía de la imagen* (pp. 179-210). Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

Benjamin, W., (1973). *Pequeña historia de la fotografía*. Madrid, España: Taurus ediciones.

Benjamin, W., (2015). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*. Madrid, España: Casimiro editorial.

Benítez, S., (2018). *Destellos de identidad: una evidencia de lo que somos a la luz de la fotografía del archivo familiar de mis padres*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional

Bonet, V., (s.f). *Por el amor al arte. Las sociedades fotográficas en el movimiento pictorialista internacional (1887-1914)*. Barcelona, España: Universitat de Barcelona

Bourdieu, P., (1979). *La fotografía un arte intermedio*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva imagen

Cárdenas, D., (2015). *Habitar la creación y la Investigación Basada en Artes*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional

Corominas, Aurora. (2001). "El gesto del artista. Primeras aproximaciones a la representación cinematográfica de la práctica pictórica de

Vincent Van Gogh". Formats: revista de comunicació audiovisual, (en línia), <https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/256097> (Consulta: 6 de junio de 2020).

Deleuze, G., Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos

Dubois, P., (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona, España: Paidós

Fontcuberta, J (1997). *El beso de Judas*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili

Forero, X., (2011). *Imagine*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana

Frizot, M., (2009). *El imaginario fotográfico*. Ciudad de México, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Flusser, V., (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México, México: Editorial Trillas.

Garrido, M., (s.f). *La escritura como acto creador*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca

Gil, R., (2015) *Atrapando la luz. Origen y materialidad fotográfica*. Barcelona, España: Universitat de Barcelona

Gómez, E., (2012) *De la cultura kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona, España: Editorial UOC

Guasch, A., (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid, España: Ediciones Siruela

Gurdián, A., (2007). *El paradigma cualitativo en la investigación socio-educativa*, San José, Costa Rica: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (CECC) y Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI)

Halbwachs, M., (1950). *La memoria colectiva*. Francia, Paris: Presses Universitaires de France

Hernández, F., (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio siglo XXI (No. 26), pp. 85-118

Infante, J., (2016). *Random memories*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana

Jelin, E., (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI de España editores

Larrosa, J., (2016). *Sobre la experiencia*. Revista Aloma. No. 16, pp. 87-112

Lejeune, P., (1975). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, España: Megazul-Endymion

Ortiz, C., (2005). *Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Perrenound, P., (2007). *Desarrollar la práctica reflexiva en el oficio de enseñar*, México DF, México: Colofón S.A

Pérez, G., (2007). *Investigación cualitativa: retos e interrogantes*. Madrid: La Muralla.

Piccini, R., (2014). *Investigación Basada en las Artes*. (online) Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/235634127\\_Investigacion\\_Basada\\_en\\_las\\_Artes](https://www.researchgate.net/publication/235634127_Investigacion_Basada_en_las_Artes) (Acceso 14 mayo 2020).

Reyero, A., (2012). *Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani*. Íconos: Revista de Ciencias Sociales. No. 42, pp. 33-49.

Rodríguez, D., Moreno, A., Méndez, J., (2012). *El altar de muertos: origen y significado en México*. Revista *La ciencia y el hombre*. No. 25 disponible en <http://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol25num1/articulos/altar/>

Ruiz, A., (2017) *Escrito con el alma. El relato autobiográfico en la investigación social y educativa*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional

Silva, V., (2015). *Práctica artística como investigación: aproximaciones a un debate*. II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV (Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales). Congreso llevado a cabo en Valencia, España

Sontag, S., (2006). *Sobre fotografía*. Ciudad de México, México: Santillana

Van Dick, J., (2008). *Digital photography: communication, identity, memory*. Recuperado de: <http://vcj.sagepub.com/content/7/1/57>

Vélez, G., (2006). La fotografía como dispositivo mágico. *Artes: La Revista*. Volumen 6 (No. 12), pp. 53-58.







# Capítulo 1. La semilla

(PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN)



## CONTENIDO

- 37 Qué: el problema y sus preguntas
- 44 Por qué: las razones y motivos
- 50 Para qué: los deseos e intenciones
- 55 Quiénes: lxs que inspiraron el camino



Como es de suponerse, cualquier ciclo de vida inicia con una semilla que se siembra y, cuidadosamente, se trabaja para que germine y dé frutos que puedan volverse a sembrar, de manera que el ciclo pueda repetirse varias -o por qué no- infinitas veces.

Sin embargo, cuando aplicamos esta idea del ciclo en nosotrxs mismxs, resulta un poco difícil identificar y reconocer cuál es la semilla que da origen a todo. A veces "una vida tranquila y ordenada puede anestesiar la búsqueda de sentido, llevar a no preguntarse nunca por qué hacemos lo que hacemos, con qué derecho o en virtud de qué sueños" (Perrenound, 2007, p. 60). Esto nos conduce con frecuencia a ignorar vínculos, situaciones o casualidades que probablemente anteceden y dotan aún más de sentido nuestras decisiones, profesiones y proyectos, así como sucedió en este caso.

Resulta que cuando comencé a pensar en mi trabajo de grado me habitaba una única certeza: **la fotografía**. En mi interior sentía que no había otra disciplina sobre la que quisiera trabajar tanto como ella, pero precisamente ignoraba por

qué, de dónde surgía tal interés o a razón de qué debía ser ella y no otra cosa. Nunca antes me había permitido reparar en la importancia de tales asuntos hasta que en medio de un ejercicio personal pude entender que en esa situación y en esos interrogantes estaba la semilla que daría origen a este proyecto.

Por eso, a continuación, encontrarás un primer apartado en el que relato cómo fue ese ejercicio y de qué manera me llevó a la consolidación de mi problema y pregunta de investigación.

Luego, en los dos siguientes aparados, podrás encontrar las razones y los deseos que, desde mi lugar como docente, artista y humana, me motivaron a tomar esa semilla y germinarla.

Finalmente te topará con una sección titulada "Quiénes", en la que comparto los proyectos de investigación y creación que anteceden e inspiran la forma y el contenido del presente documento.

No habiendo otra claridad que hacer, te doy la bienvenida al primer capítulo de **Exponer(se) y revelar(se)**, esperando que disfrutes su lectura y visualización.



QUÉ:  
EL PROBLEMA Y SUS PREGUNTAS

Hace un par de meses atrás, impulsada por la curiosidad de entender mi relación con la fotografía, me dispuse a realizar un pequeño ejercicio retrospectivo indagando qué sabía yo de ella, de qué manera lo había aprendido y cómo había sido ese proceso.

Suponiendo que mi primer contacto con la fotografía había sido de orden académico, tomé algunas libretas y comencé el ejercicio retrocediendo en el tiempo hasta llegar a ese momento de la vida, previo a mi formación como licenciada, en el que había decidido estudiar fotografía profesionalmente, y ahí me detuve a reflexionar lo que encontraba.

Sucede que la institución donde estudié tenía un interés muy notorio por la formación para el trabajo, de manera que todos sus programas académicos, incluyendo el de fotografía, estaban diseñados bajo esta modalidad que, si bien no es mi intención criticar, considero importante mencionar ya que determinó el carácter particularmente técnico con el que aprendí.



Partes de la cámara

21 Abril

- Cuerpo:
- Visor
- Palanca de arrastre
- Obturador
- Dial de ASA / ISO
- Dial de velocidades
- Pantalla (Digital)
- Pentaprisma → espejos a 45°

La imagen entra y rebota en el espejo de 45° y luego en el pentaprisma. Ahí se 'enderezan'

- Objetivo:
- Diafragma (Anillo que permite el paso de luz)
- Anillo de enfoque

Hay 3 tipos de cámaras: pequeño, mediano y gran formato.

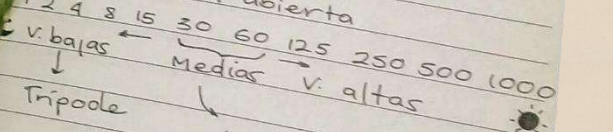
Pequeño: Reflex (Análogas)  
Compactas (De viaje)  
Automáticas 35 mm

Mediano: Reflex (Twin lens) negativos de 5x5 cm

Gran: El negativo es casi una hoja tamaño carta.

Su resolución es única.  
Cámaras arquitectónicas

- Dial de ISO y velocidad



Una persona quieta. (Promedio)

Durante esa experiencia de aprendizaje fueron pocas las veces en que se abordó la teoría e historia porque la fotografía era entendida y enseñada no como un ejercicio de creación sino más bien como un ejercicio técnico, cuyas leyes y reglas (definidas previamente por otrxs) tenían que seguirse, como si fueran recetas, para lograr un "buen" resultado final.

De esta manera, la composición, la ley de tercios, el triángulo de iluminación y todos los aspectos técnicos y formales cumplían el papel más importante en la elaboración de una fotografía y, a su vez, el hacer mismo era más relevante que el análisis o la observación.

Es decir, importaba la foto en tanto objeto poseedor de cualidades técnicas, resultado de la ejecución correcta de leyes y reglas, pero no la foto en tanto imagen, poseedora de mensajes, pensamientos o sentires y resultado de procesos e intenciones personales.

Sin embargo, a pesar de haber aprendido de esa manera, reconocí que en todo este tiempo yo no he podido dedicarme ni entender la fotografía sólo como un ejercicio "bien hecho", técnicamente

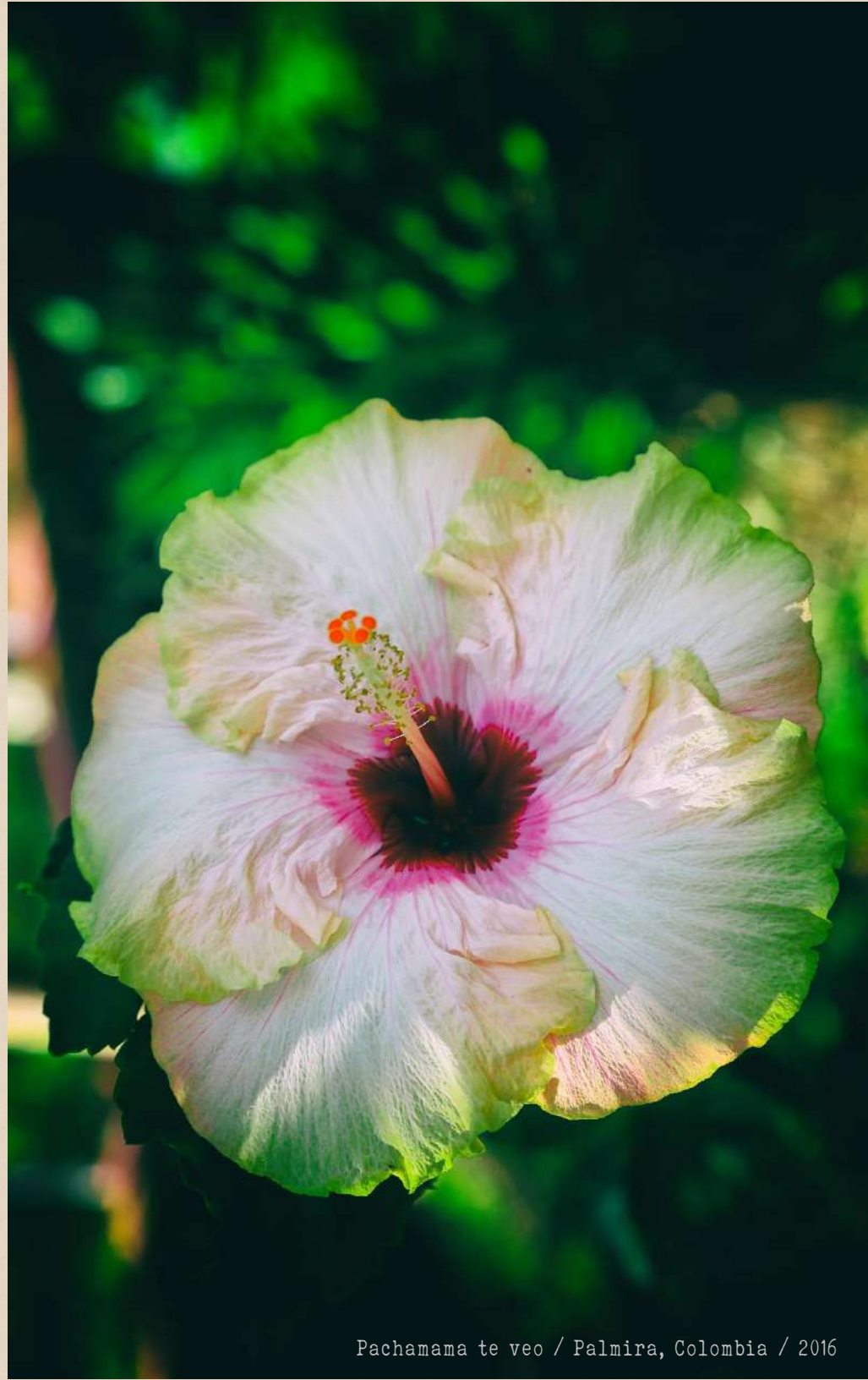
hablando. Desde luego, aprecio y considero la formación técnica como un asunto importante si se quiere profundizar en detalles propios de la elaboración de la imagen, pero lo que quiero decir es que, al menos para mí, no era la técnica lo primero ni lo único que tenía en cuenta al momento de hacer fotografías.

La cuestión (y el dilema que da origen a este proyecto) es que justo en ese momento empecé a darme cuenta de que tampoco sabía con plena certeza qué era lo primero que tenía en cuenta al hacer fotografías, qué motivaba mi quehacer fotográfico, cómo lo hacía, en qué momentos o con qué propósitos.

Era como si para mí, la fotografía hubiera funcionado todo este tiempo al igual que la respiración, como un proceso natural, propio e interno que simplemente sucede, sin que alguien te enseñe cómo hacerlo, porque intuitivamente y en silencio reconoces lo necesario que es para vivir.

Y entonces, al confrontar semejante reflexión, fue inevitable empezar a preguntarme muchas cosas en torno a ella:

¿Qué es para mí la fotografía?  
¿En qué consiste o de qué se trata?  
¿Con qué propósito hacemos fotos?  
¿Cuál fue mi primer contacto con la  
fotografía?  
¿Qué sentido tienen para mí hacer fotos?  
¿es algo importante? ¿qué lo hace importante?  
¿Por qué no suelo mostrar mis fotografías?  
¿Qué clase de objetos son las fotografías  
en mi vida?  
¿Qué espacio ocupan? ¿Dónde las ubico?  
¿Cuál es la función de la fotografía en mi  
vida y en la vida de las personas en general?  
¿Por qué, a pesar de estudiar fotografía  
"profesionalmente" o no, decidimos hacer  
fotos?  
¿Son las fotografías un deseo o una  
necesidad? ¿una reliquia o un fetiche?  
¿Qué es aquello que nos impulsa a obtener?  
¿Esperamos hasta encontrar el instante  
perfecto o decidimos obtener sin pensar tanto  
en lo que estamos viendo?  
¿Hacemos fotos de lo inusual o de lo  
cotidiano?  
¿Qué es lo que nos gusta fotografiar?





¿Sólo fotografiamos lo que nos gusta?  
¿Qué pasa en nosotrxs cuando hacemos  
una foto?  
¿Qué pasa cuando la miramos?  
¿Qué sentimientos nos habitan cuando  
hablamos de fotografía?  
¿Mostramos nuestras fotos? ¿a quienes?  
¿Qué fotos decidimos reservar? ¿por qué?  
¿Son las fotos un objeto público o privado?  
¿Qué sería de nuestra vida sin fotografías?  
¿Qué sería de mi vida sin las fotos de los  
lugares a los que he ido o de las personas  
con las que he compartido?  
¿Qué sería de mi vida sin las fotos de mi  
familia?  
¿Cómo me hubiera contado mi abuelita sus  
historias? ¿Cómo recordaría su sonrisa  
ahora?  
¿Cómo hubiera conocido a mi abuelo?  
¿Cómo recordaríamos los momentos especiales?  
¿Cómo recordaríamos a quienes ya se fueron?  
¿Cómo podríamos mostrar lo vivido?  
¿De qué manera se guardarían los recuerdos?  
¿Cuánto durarían los instantes?

...

La lista podría expandirse y continuar, pero lo cierto es que después de escribir y volver a leer cada pregunta fue evidente que mi relación con la fotografía poco o nada tenía que ver con asuntos técnicos. De hecho, las últimas preguntas me permitieron reconocer que mi primer contacto con ella no había sido de orden académico como pensaba, sino que se remontaba a mi historia familiar y personal, de modo que, además de ser una imagen, la fotografía era también un momento para compartir con otros, contar lo vivido y recordar lo querido.

Y precisamente, poder rememorar visualmente un lugar visitado, una persona querida o una experiencia vivida, hace que hablar de la fotografía sea igual que hablar de memoria, y "abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas, y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas" (Jelin, p. 15, 2002)

Por eso, siento que es importante reconocer en ella un potente medio para relacionarse y comunicarse, lleno de sentido y sobre todo de sentimiento, que

debe profundizarse no solo como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso (Barthes, 1980, p. 58).

Bajo esa perspectiva fue entonces que consideré necesario y pertinente comenzar a elaborar un proyecto en el que, a partir de la comprensión de mi propio quehacer fotográfico, pudiera hallar y proponer esa magia, esencia o rasgo particular que distingue a la fotografía de otras imágenes y de otros haceres y que me conecta a ella de forma personal, íntima y emotiva. Dando lugar así, a un ejercicio investigativo que invita a detener la mirada para comprender qué es lo que ve, piensa, siente y recuerda a través de la imagen y la práctica fotográfica, fortaleciendo e incentivando apreciaciones y reflexiones en torno a sus usos, formas y contenidos.

De este modo y a fin de orientar el desarrollo teórico y creativo de mi proyecto, decidí redactar la siguiente interrogante:

*¿cuál es la noción de esencia de la fotografía construida a partir de la comprensión de mi quehacer fotográfico?*



POR QUÉ:  
RAZONES Y MOTIVOS

A diferencia de otros trabajos investigativos, *Exponer(se) y revelar(se)* es un proyecto en el que la fotografía no aparece ni se entiende solamente como una imagen complementaria o como una evidencia que debe anexarse para confirmar lo que se expone textualmente.

Mi intención con esta investigación es asumirla, y hacer la invitación para que sea asumida, como una "imagen-acto" (Dubois, 1968, p. 11) poseedora de un saber oculto (su esencia) que merece ser indagado para poder comprender, entre otras cosas, qué es lo que impulsa o motiva la creación de fotos, su contenido, forma, e incluso su función.

Para mí es importante que al hablar de fotografía pueda entenderse entonces qué es lo que ella ofrece, cuál es ese rasgo que la hace particular y que, en contraste con otras imágenes y actos, la instala con tanta naturalidad en nuestra vida cotidiana, ya que, gracias al alcance y desarrollo de medios tecnológicos, hoy en día basta con tomar nuestro teléfono móvil y obturar, para hacer una foto de cualquier cosa que queramos.

Esto es aún más preocupante cuando pensamos que debido a ello, la fotografía ya no se limita únicamente al espacio del álbum, por ejemplo, sino que se ha desplazado a plataformas de difusión mundial e inmediata como las disponibles en la web, donde un gran número de personas crean, comparten e interactúan con estas imágenes pero difícilmente reparan en ellas, sus mensajes y la manera cómo influyen en nuestras decisiones, pensamientos y posturas personales, pues tal como acertadamente lo manifestaba Flusser (1990), hoy todo el mundo cree que sabe cómo producir fotos pero nadie cree que sea necesario descifrarlas.

Y no es que esto esté mal, claro, pero "pensar la fotografía como un medio añadido a la cotidianidad negligente del mirar, es una forma de empobrecerla, de negar las posibilidades tanto visuales, como estéticas, experimentales, e intelectuales de quien usa la cámara como una herramienta y no como un medio que promueve un proceso de conocimiento, de reflexión o de producción visual, experimental y vivencial" (Cárdenas, 2015, p. 63)

Así que, a pesar de ser tan común, en el fondo la fotografía sigue siendo aún muy desconocida.

Es por todo esto que, como futura docente de Artes visuales, me interesa hacer de mi proyecto un espacio para gestar reflexiones, ideas y preguntas que complejicen el ejercicio fotográfico de tal manera que otrxs también puedan cuestionar las imágenes que producen y las que ven, pues es cierto que los seres humanos estamos rodeados de imágenes fotográficas a lo largo de nuestras vidas, pero su elaboración y más aún, su lectura, son ejercicios que requieren un manejo especial, pausado, sentido y vivido, tal como el que podemos darle quienes nos formamos en el campo de la educación en artes visuales.

No se trata únicamente de aprender a obturar o de llegar como espectadores a juzgar las fotos de otras personas o las nuestras, sino educar la mirada para poder crear, analizar y encontrar en cada acto e imagen fotográfica, su sentido más reflexivo, crítico y/o emotivo, su esencia.

Ahora bien, tal como lo mencionaba previamente, hablar de fotografía es hablar de memoria también, entre otras razones, porque una foto se

compone fundamentalmente de la decisión y el deseo de capturar escenarios importantes, que en términos emocionales nos significan y con los cuales podemos dar cuenta de nuestra historia personal, así que para indagar en ella debemos necesariamente ubicarnos desde una perspectiva personal, íntima y sensible como la experiencia, que en palabras de Larrosa (2016), es *eso que me pasa* y que significa exterioridad, alteridad y alineación; subjetividad, reflexividad y transformación; singularidad, irrepetibilidad y pluralidad; pasaje y pasión; incertidumbre y libertad; finitud, cuerpo y vida. (p. 87)

Por supuesto, hacer de la experiencia una importante fuente de saber en el estudio conceptual y artístico de la fotografía y su esencia, implica el planteamiento de un desarrollo metodológico particular justo como el que plantea mi proyecto: *el método autobiográfico*.

Dicho procedimiento y las tres etapas que lo componen (elaboración, visualización e interpretación de imágenes fotográficas), se diseñaron para que *eso que me pasa* con relación a la fotografía fuera lo que determinara la

construcción teórica y artística de todo el proyecto y no al revés, ya que mi interés es hacer de él un ejercicio único, contextual, "de carne y hueso", donde las ideas y reflexiones alcanzadas se tramitan desde adentro, desde lo interno, lo que se siente, se extraña, se anhela y se recuerda. Lo vivido.

El método autobiográfico (explicado en detalle en el capítulo 3) se vale principalmente de la narración escrita y visual de historias personales que articulan lo investigativo, lo educativo y lo artístico, con el ánimo de reivindicar y dignificar el valor de la experiencia, es decir, "reivindicar un modo de estar en el mundo, un modo de habitar el mundo, un modo de habitar, también, esos espacios y esos tiempos cada vez más hostiles que llamamos espacios y tiempos educativos (Larrosa, 2016, p.111), ya que todos los aspectos que componen la experiencia son factores que dentro del ámbito académico no siempre se estudian tan rigurosamente porque no son expresados en términos tangibles, cuantificables o medibles y son, por el contrario, asuntos que únicamente pueden explorarse, apreciarse y relatarse dado

que su saber, "el saber de la experiencia, no está como el conocimiento científico, fuera de nosotros, sino que tiene sentido en el modo como configura una personalidad, un carácter, una sensibilidad o, en definitiva, una forma humana singular". (p. 98)

Por tales razones considero que, a pesar de que este proyecto surja como un ejercicio personal, subjetivo y de auto revisión de mi quehacer fotográfico, va más allá, aportando al campo de la educación artística y la Investigación Basada en Artes, un referente con el cual sería posible orientar metodológicamente ejercicios investigativos similares a este o bien, implementar actividades en espacios educativos formales, no formales e informales, interesados en trabajar la fotografía desde la perspectiva que he querido proponer aquí y cuyo objetivo, al igual que el de esta investigación, sea dar a entender que la fotografía es una imagen-acto que nos permite conocernos, reconocernos y comprender aspectos de nuestra vida y de nosotrxs mismxs de maneras que otras imágenes o prácticas no nos lo permiten.

De igual manera, pienso que mi proyecto también resulta ser un referente bastante oportuno para la Licenciatura en Artes visuales, especialmente en la línea de profundización *Di(sentir): convergencia entre Educación, Arte y Política*, en la cual está inscrito, porque adicional al problema fotográfico que trata, busca establecer un equilibrado vínculo entre lo teórico y lo artístico, de modo que sin separarse de la academia logra ubicarse en un lugar personal y sensible desde el cual le apuesta a diferentes formas de escritura y lectura donde la imagen, la creación, la anécdota, los recuerdos y hasta los espacios en blanco son válidos también; siendo entonces, un proceso que cumple con lo requerido sin renunciar a lo sentido.

Esta situación se respalda en mi interés por querer desdibujar las líneas fronterizas que a veces separan lo educativo, lo investigativo y lo artístico, para dar paso a una interesante y necesaria discusión sobre las nociones de artista, docente e investigador/a desde la cual ubico y proyecto mi labor como educadora artística, y es precisamente este interés un eje que articula mi proyecto con la línea de profundización.

Resulta que uno de sus objetivos específicos es "di-sentir con un pensamiento reflexivo las prácticas artísticas y la noción de artista, espectador y obra en diversos contextos desde las investigaciones y proyectos" (p. 3) que se inscriban en ella para que pueda darse apertura a discusiones y propuestas capaces de cuestionar los modos con los que se gestan las prácticas artísticas y también lxs actores que hacen parte de ellas, transformando así las distancias que históricamente se han interpuesto entre lxs artísticas y el público, por ejemplo, o lxs espectadores y las obras.

Para mí, es importante abordar la fotografía y descubrir nuevas maneras de explorar la sensibilidad en torno a esta imagen-acto, pero articulando las tres perspectivas mencionadas (docente, artista e investigadora), ya que sólo de esa manera podré adquirir herramientas, estrategias y metodologías que en futuro pueda trasladar al aula de clases o compartir con mis colegas docentes. Es por esto que a lo largo del documento empleo referencias teóricas tanto como artísticas, cinematográficas e incluso musicales, que me permitan establecer una forma de

comunicación particular entre mi proyecto y las personas que se acerquen a él.

Mi interés es que cualquier persona, conocedora o no del tema aquí tratado, pueda acercarse y encontrar un documento amable que le invite a pensar, sentir, ver, criticar y cuestionar. Pues en concordancia con lo planteado por la línea de investigación, está también la necesidad de delegar mayor relevancia a los modos sensibles del ser y los afectos que le atraviesan, pues son éstos parte fundamental para establecer una relación, cruce o un consenso sobre las prácticas artísticas, en este caso específico, sobre la fotografía.

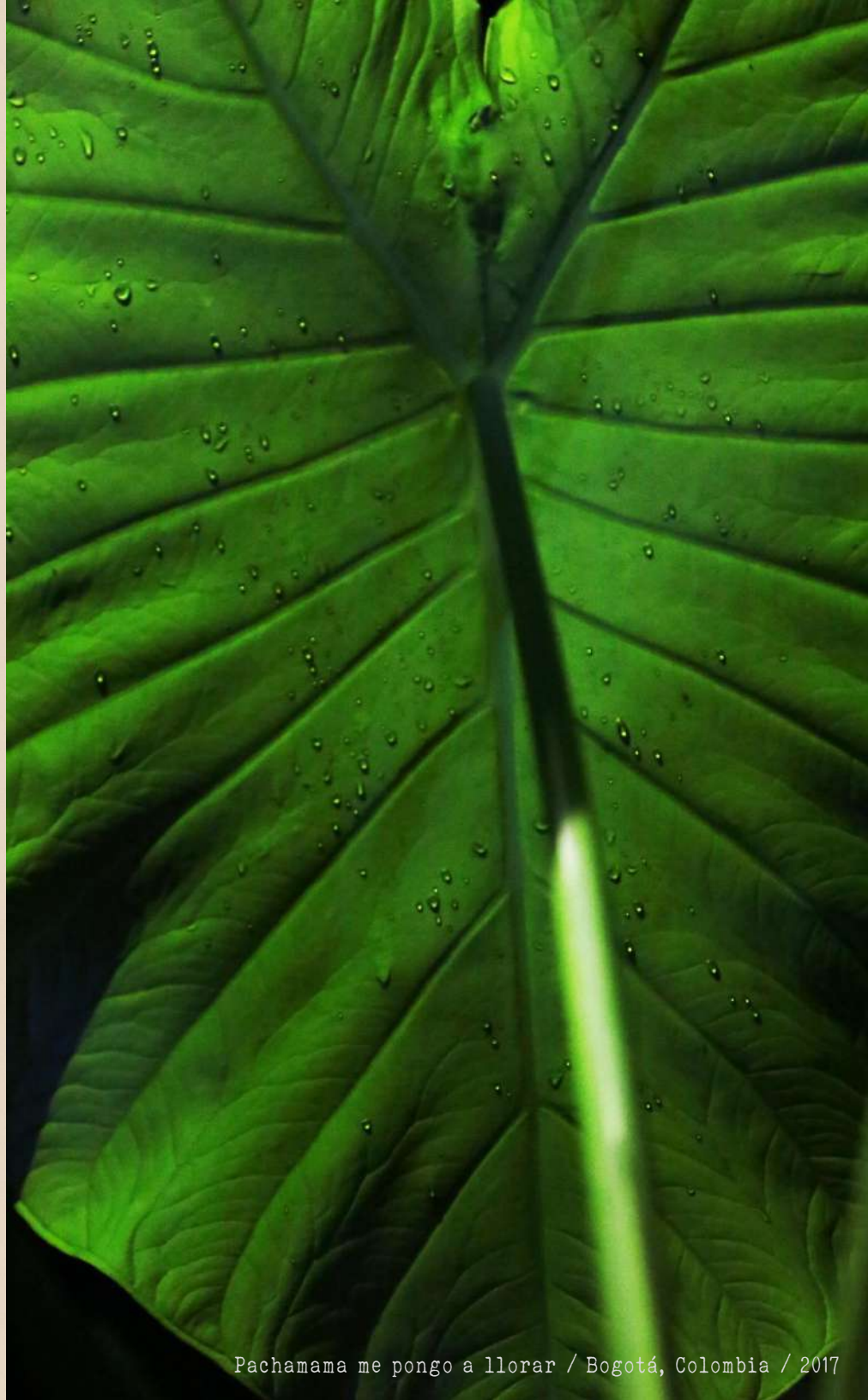
Ahora bien, habría que mencionar que como consecuencia de todo lo expuesto anteriormente, este documento y la investigación en sí, resalta la importancia de la figura de la persona lectora porque ella será al mismo tiempo una espectadora, y esa conjugación de roles es lo que permite que el proyecto, como si fuera una pieza artística, se complete.

Para finalizar, la línea de investigación cuenta además con una serie de "lugares de enunciación"

desde los cuales se pueden estructurar más coherentemente los proyectos.

Por las reflexiones con las que poco a poco te vas a encontrar y yo misma fui alcanzando, es posible afirmar que este trabajo se ubica en el lugar denominado "Arte para y en la memoria", donde "las prácticas artísticas que vehiculizan la memoria son, entonces, un lugar para que el pasado, que es cambiante y modificable, se problematice, se debata y se re-signifique por los sujetos y colectividades. Ya sea desde procesos de creación colectiva o individual, ya sea desde obras materiales, intervenciones en espacios públicos, obras de carácter procesual, etc" (p.12) tal como ha sucedido con mi investigación.

Así que es esta una invitación para leer, por supuesto, pero también para visualizar y posteriormente reflexionar, crear relaciones, establecer vínculos, despertar recuerdos, sentir, emocionarse, y en conjunto conmigo, *exponer(se) y revelar(se)*.



PARA QUÉ:  
DESEOS E INTENSIONES

Me gustaría empezar este apartado aclarando que cuando menciono el término *quehacer fotográfico*, estoy haciendo referencia al proceso de creación que concluye con la captura de una foto, así como a la foto elaborada en ese proceso y también a la recepción o visualización de dicha imagen, pues concuerdo con la idea planteada por Dubois (1986) de que la fotografía es una imagen-acto que debe entenderse como un acto creativo, y al mismo tiempo, como la imagen que resulta de dicho acto.

Ahora, esta aclaración la hago porque al descubrir que la semilla de mi proyecto consistía justamente en la necesidad de **comprender mi quehacer fotográfico, (a fin de hallar la esencia de la fotografía)**, supe que el análisis y comprensión de ese quehacer tendría que dividirse en ambas instancias, tanto el acto como la imagen fotográfica.

Razón por la cual fueron dos los verbos que aparecieron para guiar dicho proceso: *explorar y relatar*.

El primer verbo, *explorar*, es una acción que emprendemos casi siempre motivados por el deseo de movernos para buscar algo, que a veces ni siquiera tenemos la certeza de qué es o cómo luce, porque nos impulsa precisamente la idea de encontrarlo, descubrirlo y sorprendernos con lo inesperado que suponga su hallazgo.

Por tal motivo, consideré que este verbo era el modo de actuar más apropiado para emprender un viaje en reversa buscando aquellos vínculos y sentimientos de mi pasado con los cuales pudiera entender las imágenes fotográficas que he venido creando durante aproximadamente siete años, y las cuales intuía, no eran producto únicamente de la técnica fotográfica sino de algo más personal y emotivo, tal como lo mencionaba anteriormente.

De esta manera, el primer objetivo o deseo de mi investigación consistió en *explorar vínculos y sentimientos para entender mis fotografías*, situación que me llevó a sentir identificada con algunos versos de la canción "Exploradora" de Elsa y Elmar (2015):

*Voy a caminar  
Voy a conocer  
Voy a explorar y a mirar lo que nunca  
Me atreví a ver*

*Voy a respirar  
Y voy a ceder  
Voy a ver el mundo como siempre ha sido  
Como ahora es*

*Nada es como quieres que sea  
Nada es como quieres que sea  
Como quieres que sea, nada es*

*Y crees que el mundo da vueltas  
A tu alrededor y no piensas  
Que nada es como quieres que sea, nunca es  
Nunca es, nunca es*

*Y voy a empezar a cambiar  
Me voy a dejar de quejar  
Y voy a aceptar lo que tanto me cuesta  
A aceptar lo que tanto me cuesta*

Por otra parte, el segundo verbo, *relatar*, apareció naturalmente como una acción constante a lo largo de mi investigación.

Debo confesar que en un principio no le presté mayor atención al hecho de que al hablar sobre la fotografía no pudiera evitar contar las anécdotas o episodios de mi vida en los que se hizo presente la creación o visualización de una foto, pero con el paso del tiempo y en la medida en la que avanzó la investigación, logré darme cuenta de la importancia que tenía el relato para mi proyecto y el porqué de la inquebrantable relación que se había tejido entre la escritura, (lo textual), y la fotografía, (lo visual).

Resulta que Alejandra Pizarnik (1972) dijo algo así como: "*escribir es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos*"<sup>1</sup>, y tal como lo expresaba en el anterior apartado, para mí la fotografía era eso exactamente, una herida, aunque quizá no una dolorosa sino de aquellas que toman forma de

cicatriz para que puedas verlas siempre y recordar lo que has vivido.

Así las cosas, yo debía remitirme a ella desde la escritura para poder "repararla", lo que en mi caso significaba "entenderla" hasta alcanzar mis propias conclusiones, siendo una de las más esperadas la que refería a ese rasgo distintivo que la caracteriza.

Por todo lo anterior, el segundo objetivo de mi investigación consistió en *relatar mi quehacer fotográfico para descubrir la esencia de la fotografía*.

Ahora bien, con este par de objetivos sucedió algo muy curioso y es que ninguno tomó jamás un lugar predominante, por el contrario, parecían complementarse entre sí y hasta relacionarse, motivo por el que decidí redactarlos empleando la "*Guía de propósitos*" propuesta en el trabajo de grado de Dana Cárdenas, (del cuál te hablaré en detalle más adelante).

---

<sup>1</sup> Entrevista de Marta Isabel Moia, publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972.

Esta guía consiste en una tabla con verbos, palabras y acciones que se pueden entrelazar para crear diferentes propósitos de investigación, de tal manera que lxs lectores puedan explorarla y crear relaciones y vínculos entre las casillas, a fin de conformar por sí solxs, los objetivos del proyecto.

Con esta idea, Cárdenas (2015) buscaba que lxs lectores interactuaran con su investigación y comprendieran, además, que no necesariamente debe establecerse una serie de objetivos jerarquizados para llevarla a cabo, puesto que "todo juega un papel importante y así mismo todas las acciones confluyen o se encuentran en un momento del proceso, de esta forma lo específico afecta el todo y el todo es construido a partir de dichas especificidades." (Cárdenas, 2015, p. 38)

Por mi parte, también comprendo y asemejo esta forma de escritura a la estructura rizomática que plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari en el libro "Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia", la cual resulta de pensar en que la construcción de conocimiento puede entenderse como un "rizoma", es decir, como una amalgama de raíces en la que

todas las partes se relacionan unas con otras, sin un orden jerárquico, porque poseen el mismo nivel de importancia y encuentran su sentido justamente en las relaciones que puedan conformarse entre ellas.

Luego, esta idea del rizoma se relaciona estrechamente con la botánica y la naturaleza, lo cual es también muy coherente con la estructura de ciclo vital que he planteado para mi proyecto, y por eso decidí retomarla y aplicarla.

Por lo tanto, mis objetivos pueden leerse como se redactaron inicialmente o pueden mezclarse entre ellos, cambiando de lugar alguna de sus partes, para crear un nuevo objetivo, con la misma coherencia que los escritos en primera instancia.

Así, por ejemplo, si cambio el verbo del segundo objetivo por el del primero, obtenemos uno nuevo que sería: Explorar mi quehacer fotográfico para descubrir la esencia de la fotografía.

A continuación, te presento un pequeño esquema para que visualices más fácilmente esta explicación e imagines los múltiples cruces y combinaciones que se pueden hacer.

Explorar

Vínculos y sentimientos

Entender

Mis fotografías

*para*

Relatar

Mi quehacer fotográfico

Descubrir

La esencia de la fotografía

QUIÉNES:  
LXS QUE INSPIRAN

Todo proyecto requiere siempre inspiraciones de diverso tipo que alienten su desarrollo y construcción. Algunas de las más notorias, en ciertos casos, pueden ser aquellas que en el ámbito académico se conocen como "antecedentes". Estos, son proyectos elaborados previamente por otras personas, que guardan relación directa con el tema tratado en la propia investigación.

Por eso, este último apartado está dedicado a recoger esa serie de proyectos, de investigación y también de creación, que inspiraron mi camino de una forma u otra, pues en el proceso de su lectura y análisis, pude tomar elementos que permitieran fortalecer el planteamiento teórico y artístico de mi investigación, ampliando la comprensión sobre lo que significa la fotografía, lo que intuyo puede llegar a ser su esencia o sobre aquello que explicaría el deseo de las personas por hacer fotos. Estos aportes he decidido destacarlos visual/textualmente con color verde, para facilitarte su identificación.

## EL LUGAR DE LAS FOTOS

Camila Acosta Álzate

2011

El primer antecedente que quisiera exponer es el trabajo de grado realizado por Camila Acosta Álzate para titularse como comunicadora social con énfasis en producción audiovisual de la Pontificia Universidad Javeriana.

Este proyecto es quizá uno de los que más me significa en términos afectivos porque germina de una semilla muy similar a la mía: la ausencia de nuestras abuelitas, que fueron las personas por quienes, tanto la autora de esta investigación como yo, tuvimos contacto con la fotografía por primera vez.

Sin embargo, la ausencia en mi caso se debe a la muerte, de ahí que todo este proyecto se estructure bajo la dualidad vida-muerte, mientras que en el caso de Acosta, la ausencia de esa figura familiar se origina a partir del Alzheimer, una enfermedad que produce la pérdida progresiva de la memoria y que desafortunadamente padece su abuela, lo que

justifica la necesidad de hacer del recuerdo el eje estructural del proyecto.

Es extraño describir la sensación que me produjo leer el trabajo de Acosta; quizá, estar frente al reflejo de un espejo es el mejor ejemplo que podría dar de ello. Sus párrafos relataban mi infancia, mis sentires y ahora, mis intuiciones acerca de lo que considero puede ser la esencia de la fotografía: el valor del recuerdo y una forma de escritura biográfica.

Este proyecto fundado en intereses y deseos personales con los que siento total empatía busca generar reflexiones en torno a la relación existente entre memoria y fotografía.

En su trabajo, Acosta (2011) comprende que la memoria es un contenedor de recuerdos que pueden ser evocados y materializados a partir de la conexión entre unos y otros, sin importar si éstas se dan de forma lineal o no y para comprobarlo recurre entonces a una serie de ejercicios de

creación plástica y escritural tales como las entrevistas a su grupo familiar más cercano, revisión y elaboración de diarios, escritura de cuentos y microrrelatos de ficción, y la descripción escrita de sus recuerdos de infancia.

Lo que cabe resaltar aquí es que para todos los ejercicios tanto como para el desarrollo de la investigación en general, la autora se basó en la observación y apropiación de una serie de fotografías del archivo familiar que encontró en un viejo maletín rojizo, propiedad de su abuela y que decide nombrar como *máquina del tiempo*.

Al final, todo este proceso investigativo y creativo brota en forma de "...una instalación, en donde va a estar expuesta la maleta con diferentes compartimientos, en cada uno de ellos habrá objetos que pueden ser detonadores para quien los mira, a partir de ellos y de un vídeo que construí con las fotos encontradas de la maleta, espero que quien las mira, vea reflejada una parte de su memoria". (Acosta, 2011, p. 46).

De esta manera, Acosta ofrece a lxs espectadores

la posibilidad de enfrentarse a recuerdos ajenos e individuales con los que puede coincidir porque su esencialidad va más allá de lo representado y habita en puntos de convergencia comunes para todos como la infancia, la familia o el álbum familiar poniendo en evidencia que la esencia de la fotografía es el valor y materialización del recuerdo, pues la foto funciona como recuerdo en sí mismo pero su materialización como un detonante que activa la memoria y trae al presente historias e individuos que construyen otros recuerdos y relatos.

De este trabajo tomo como inspiración las distintas formas exploradas por la autora, para tejer un vínculo estrecho entre imagen y palabra a fin de reconstruir la biografía de su abuela y la de ella misma, y el lugar que le otorga a la fotografía, haciendo de ella no sólo el medio desde el cual se desarrolla la investigación sino también como el elemento cargado de emociones y sentimientos que viene a constituir la creación de una pieza plástica más grande.



## DESTELLOS DE IDENTIDAD

Sharon Benítez Pardo

2018

El segundo trabajo seleccionado para conformar este apartado es el que elaboró Sharon Benítez para graduarse como Licenciada en Artes visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, el cual se titula "*Destellos de identidad: una evidencia de lo que somos revelada a la luz de la fotografía del archivo familiar de mis padres*"

Este proyecto es sin duda uno de los referentes que más inspiró la construcción de mi investigación puesto que concuerda con elementos claves que retomo a la hora de resolver mi problema tales como el relato biográfico y la imagen fotográfica.

Todo comienza con un pequeño apartado en el que la autora cuenta que sus padres se dedicaron aproximadamente 40 años a la fotografía y que incluso tuvieron un reconocido estudio fotográfico en la ciudad de Bogotá donde ofrecían servicios tales como la elaboración de retratos,

situación que provocó que cada una de las etapas de su vida y la de su familia quedaran consignadas en varios álbumes fotográficos, los cuales son problematizados por la investigadora al comprender que no sólo representan a su grupo familiar, sino que son esencialmente evidencia de su identidad.

Para desarrollar esta idea y poder acercarse a los rasgos identitarios que han quedado registrados en las fotos, Benítez (2018) recurre al análisis de dos fuentes de información: las imágenes fotográficas de su archivo familiar (el cual incluye también el trabajo profesional de sus padres), y el relato su madre, quien engrana los sucesos que cuentan las imágenes a partir de las historias o recuerdos que éstas le suscitan (p. 14).

Teniendo en cuenta esa particularidad, Benítez (2018) decide construir un enfoque metodológico único para su proyecto que bautiza como

*Investigación biográfico narrativa visual*, en el cual le otorga la misma relevancia a la discursividad oral, que en este caso proviene de los relatos de su madre, y a la discursividad visual que contienen las fotografías de su archivo.

Así pues, establezco una importante relación entre la investigación de Benítez y la mía, puesto que, además de abordar la fotografía desde el análisis de mis imágenes fotográficas y los relatos que devienen de algunas de ellas, yo también apelé por la construcción de una forma particular de proceder ante esos datos: el método autobiográfico.

Esta relación entre las investigaciones se refuerza cuando encuentro que la trinidad de identidades que componen mi método es mencionada de alguna manera, en medio de una reflexión por parte de la otra investigadora: "el análisis de la imagen fotográfica como un proceso de construcción de conocimiento que, a través de la representación visual y el relato que ella suscita, configura un saber de quién lo produce,

de quién está allí representado y a su vez de quién analiza" (Benítez, 2018, p.13)

Otro punto importante que quiero resaltar de este trabajo es que indaga muy detenida y rigurosamente en todos los aspectos de la fotografía que evidencian la construcción de identidad de una persona, comenzando con aquellos que quedan claramente expuestos en la imagen, como los cambios físicos de una persona, por ejemplo, hasta llegar a los que no se manifiestan y deben ser revelados con ayuda de los recuerdos, como por ejemplo las relaciones personales, lo afectivo, lo sensitivo, las costumbres, etc.

Todo lo anterior me lleva a pensar que tal vez mi investigación es también una búsqueda por la identidad de mi quehacer fotográfico, pues mi desarrollo metodológico comienza justamente con un ejercicio de observación en el que fijo mi atención en los aspectos más superficiales de mis fotos, para avanzar poco a poco hasta un ejercicio de revelado, en el que pretendo ahondar en todo lo que no se expone a simple vista en una foto y que corresponden precisamente a una instancia íntima y emotiva de mi persona.



## IMAGINE

Ximena Forero

2011

El siguiente documento que me permito presentar fue elaborado por Ximena Forero para recibir el título de Maestra en artes visuales con énfasis en expresión gráfica de la Pontificia Universidad Javeriana.

Debo confesar que, de entrada, el documento escrito capturó especialmente mi atención no sólo por su contenido sino también por su forma. La tipografía, la disposición de las hojas, las imágenes y en general todos los elementos visuales que lo componen no son lo acostumbrado en la formalidad de un proyecto de grado pero se ajustan a lo que él requiere proponiendo, de paso, nuevas formas de hacerlo que, si se me permite, realmente responden a una investigación propia del campo de las artes visuales, al asumir la imagen como una narrativa y no como un anexo o una evidencia de lo que reposa en el texto escrito.

Ahora bien, este trabajo surge, en palabras de su

autora, como "la necesidad de conservar recuerdos de mi infancia y mi vida en general al darme cuenta de que inevitablemente los objetos, los lugares y las personas y todo lo que me rodea va desapareciendo y cambiando con el tiempo" (Forero, 2011, p. 5).

Esto significa que el proyecto se desarrolla a partir de la fotografía como objeto para investigar, pero también como medio para desarrollar la investigación, y en ese sentido, emerge aquí una conexión metodológica entre este proyecto, los expuestos anteriormente y el mío.

En este caso específico se trabaja con aquellas fotografías que han sido producidas a lo largo de la carrera de Forero, es decir, este trabajo aboga por la propia práctica fotográfica de la autora para entender, a partir de la experiencia, las relaciones entre fotografía, memoria y percepción, y todo esto (a excepción de la

percepción) desde luego, resulta ser una grata coincidencia con mi investigación.

Uno de los principales objetivos que se traza la autora es "abordar el problema de la percepción sensorial y subjetiva de la imagen con relación a la memoria" (Forero, 2011, p. 4), para entender la conexión entre fotografía y memoria y cómo ambas son inevitablemente atravesadas por una narrativa anecdótica, así como lo exponen tanto Acosta (2011) como Benítez (2018).

Para lograr su objetivo, Forero se propone elaborar un libro de fotografías hechas por ella misma y otras pocas de autores ajenos que ha ido coleccionando a lo largo de su vida, y acompañarlas de breves relatos en los que cuenta el momento en el que hizo la captura o bien, para el caso de las fotos coleccionadas, lo que imagina que pudo haber pasado durante su obturación.

Su intención es que la creación de estos relatos despierten su memoria e imaginación mientras se realiza un ejercicio detenido de observación de la fotografía, todo ello con la esperanza de que los lectores/espectadores conecten y ojalá coincidan en algún punto con

dichos recuerdos, pues, tal como lo comentaba con la investigación de Camila Acosta (2011), la esencialidad de las fotografías parecieran no residir en la representación figurativa sino en los relatos que subyacen a la experiencia capturada y convergen en tópicos comunes como, por ejemplo, la familia.

Al respecto, en su marco teórico, Forero desarrolla precisamente la idea de que la fotografía hace parte de esa clase de objetos que al igual que los documentos personales, los diarios, álbumes y colecciones, surgen de la necesidad que habita al ser humano de preservar sus experiencias y que después, con o sin intención, terminan convirtiéndose en estimulantes de la memoria y la imaginación a partir del relato que suscita su observación, pues "al quedar marcadas ciertas experiencias en los objetos, se crean historias que pueden partir desde ellos" (Forero, 2011, p. 24).

Sin embargo, añade que la fotografía da cuenta también de una experiencia que fue vivida y capturada por una persona particular en un contexto específico, de manera que si se quiere

conocer su verdadero significado hay que entender el contexto en el que fue hecha.

Luego, esto da paso a que la autora concluya que a pesar de que la fotografía tiene un carácter semiótico de huella también adquiere el carácter de texto en tanto "es el resultado de una mirada que puede ser leída en múltiples aspectos" (Forero, 2011, p. 24).

Por supuesto, esta comprensión viene a significarme un maravilloso punto de partida para desarrollar más adelante la idea que me habita de que la fotografía es en esencia una forma de escritura y, junto con los ejercicios escriturales de Acosta (2011) y Benítez (2018), me hacen considerar la posibilidad de explorar más la narración escrita, los relatos, las historias y las anécdotas como métodos para revelar dicha esencia.



# HABITAR EN LA CREACIÓN Y LA INVESTIGACIÓN BASADA EN ARTES

Dana Cárdenas  
2015

El cuarto proyecto seleccionado fue el de Dana Cárdenas, para titularse como Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, que al igual que el trabajo de Benítez (2015), surge desde el mismo lugar de formación donde me encuentro inmersa y formulo mi investigación, lo que entabla una cercanía especial con él.

Para comenzar, el trabajo de grado de Cárdenas (2015) es interesante y llamativo en tanto le apuesta a una escritura en un formato físico compuesto de varias partes que no llevan un orden lineal, pero se entrelazan entre ellas para permitir que sean leídas como lxs lectores deseen.

El punto de partida es el problema que da origen a la investigación, el cual, manifiesta Cárdenas (2015), consiste en buscar de qué manera un grupo de personas transforma su modo de ver y asume el habitar por medio del acto fotográfico y la narración en una propuesta de mediación (p. 33).

Es importante mencionar que uno de los propósitos de la autora es trasladar esa inquietud por el habitar y la fotografía, a una serie de actividades de orden pedagógico, para así dar lugar a la construcción de un espacio que desde la Educación en Artes visuales le apuesta al encuentro y el diálogo como lugar para la creación de conocimiento e intercambio de saberes.

Ahora bien, en el documento hay un apartado titulado "*propósitos para ensayar*", en él se plantean los objetivos de la investigación. Sin embargo, para Cárdenas (2015) era importante reconocer que, cómo éstos devienen de su *yo docente*, su *yo artista*, su *yo participante* y su *yo investigadora*, no podían limitarse en un solo objetivo general sino a varios objetivos específicos que involucraran sus intereses desde esos cuatro lugares de enunciación. Es así es como crea la "*guía de propósitos*", una tabla compuesta

por una serie de verbos y sustantivos que pueden ser entrelazados entre ellos para conformar objetivos, todos con la misma pertinencia para el desarrollo de la investigación. Por eso, y tal como lo comentaba en el segundo apartado de este capítulo, esta tabla fue la referencia que utilicé para redactar los propósitos de mi investigación.

Otro de los aspectos más destacables del proyecto de Cárdenas son las actividades que planeó y llevó a cabo para dar respuesta a su pregunta, en las cuales contó con la participación de cuatro personas.

Las tres actividades, *acompañante de creación*, *encuentros corporales* y *fotodiálogos*, giran en torno a la creación y visualización de fotografías, con la intención de entender, cómo la fotografía o mejor, el acto fotográfico, media entre la acción, la reflexión y la comprensión del habitar, incluyendo para ello el concepto de cuerpo.

Debo mencionar que para Cárdenas es importante establecer una diferencia entre fotografía y acto fotográfico, puesto que la fotografía puede limitarse a una acción inconsciente y poco selectiva, mientras que con este último concepto

se refiere a un proceso que comienza antes de la obturación y termina mucho después de ella. Idea con la que concuerdo totalmente.

"Cuando se ha pasado por la experiencia de fotografiar, se va agudizando el acto de caminar y el acto del ver, mirar y observar; de esta forma me atrevo a pensar que más que una imagen-producto hay un acto de fotografiar como proceso" (Cárdenas, 2015, p. 56)

Ahora bien, lo interesante del proyecto de Cárdenas, además de todo lo expuesto anteriormente, claro, es que para finalizar su investigación redacta un capítulo titulado "Ordenar-clasificar-intuir una ruta", en el que toma su pregunta de investigación y le da respuesta a partir de "la guía para descubrir los hallazgos del proceso".

Éste, es un ejercicio, que Cárdenas construye para poder analizar e interpretar los datos que recolectó sobre cada una de las actividades, las notas de su diario de campo y las entrevistas que le hizo a lxs participantes. Durante la redacción de este ejercicio, también logra resaltar las conclusiones de su proyecto, sin que tenga que destinar un capítulo independiente para ello.



## RANDOM MEMORIES

Juan S. Infante

2016

La última de las inspiraciones que constituyen este apartado fue el trabajo de grado de Juan Sebastián Infante, para titularse como comunicador social de la Pontificia Universidad Javeriana en el año 2016.

Este documento inicia con un relato, demasiado íntimo a mi parecer, en el que, entre alegría y nostalgia, el autor decide exponer y revelar la historia que da origen a su proyecto de grado: un viaje a Buenos Aires para estudiar fotografía y el amor a una mujer que ya no está.

Durante esa experiencia de vida tan significativa para él, la fotografía encarna la posibilidad de retener momentos que reconoce, no podrán reproducirse de nuevo y que lo llevan a entender progresivamente que "las fotos son lo que he sido, lo que he querido y, ante todo, el registro de instantes en lo que, por alguna u otra razón, sentí

que tenía al frente todo lo que estaba buscando" (Infante, 2016, p. 12).

Infante cuenta en su historia que una vez debe regresar a Bogotá y continuar con su vida académica y personal, le habita el deseo de entender su propia práctica fotográfica, -tal como intento hacerlo yo misma en esta investigación-, para realizar lo que el decide llamar como una especie de fenomenología fotográfica que se sustenta a partir de interrogantes tales como: ¿Qué está pasando cuando tomo fotos?, ¿qué me importa y por qué? ¿qué busco retratar?, entre otras varias que, de hecho, me permito tomar como guías para mi propio análisis.

Este trabajo adquiere el carácter de exploración de un fotógrafo y sus imágenes, a fin de abordar y entender conceptos como tiempo, memoria,

identidad, espacio y, uno que llamó particularmente mi atención, el poder de la cámara.

Ahora bien, por la naturaleza del proyecto éste posee un balance especial entre lo teórico y lo narrativo, logrando conjugar la historia personal con las reflexiones teóricas que el autor alcanza gracias a la comprensión que se permite lograr sobre su quehacer fotográfico, centrando el foco de atención en la persona que elabora la fotografía y no tanto en aquello que representa o en lo que eso suscita en los espectadores como sucedía en las dos investigaciones expuestas previamente.

La hipótesis que se plantea en este caso es que "el accionar fotográfico es esencialmente un acto comunicativo cuyo mensaje se construye a partir del lenguaje de las imágenes" (Infante, 2016, p. 19), en las que, además de lo representado, queda registrado una parte de la persona que tomó la foto.

Es decir, la fotografía viene a encarnar una forma de contar un suceso que en efecto tuvo lugar, pero también, algo sobre la persona que

decidió hacer la foto pues, aquello que es retratado y la forma en la que se retrata puede evidenciar gustos, rechazos y un sinfín de características de esta persona.

Infante comienza a desarrollar su propuesta teórica articulada con su práctica fotográfica y de esta manera llega a dos puntos claves: el desplazamiento y lo biográfico.

El primero de ellos, el desplazamiento, tiene una estrecha relación con la idea del retorno de la que habla Roland Barthes y que hace referencia a ese momento en el que una fotografía nos lleva a recordar un momento particular y pareciera transportarnos a él, exponiendo la relación entre fotografía y memoria. Sin embargo, Infante resalta una particularidad muy importante para tener en cuenta y es que, si bien una canción o un olor podría generarnos la misma sensación de retorno, sólo la fotografía puede mostrarnos, en tiempo presente, cómo fue dicha experiencia visualmente.

Luego, la idea del desplazamiento la aplica cuando analiza que éste está presente en la observación la fotografía, pero también en el momento previo

a la existencia misma de la foto, cuando se está en la disposición de obturar y es así como llega a dos acciones importantes: buscar y encontrar.

Ambos verbos, dice, van más allá de la explicación lógica y responden a una especie de impulso con el que es posible llevar a cabo el acto fotográfico, pero aclara la búsqueda como un modo de ser y habitar el mundo, esperando encontrar algo, pero no especificando qué, sino dando posibilidad a que aparezca y sepamos que lo que queremos cuando lo tenemos frente a nuestros ojos.

Todo lo anterior se aplica de la misma manera en mi práctica fotográfica, pues ésta se origina con un desplazamiento hacia lugares en los que no sé qué voy a encontrar, pero a los que voy en la disposición de búsqueda, pero esto lo voy a desarrollar más adelante.

Ahora bien, el segundo asunto clave, lo biográfico, es propuesto por Infante bajo la relación que encuentra entre fotografía e identidad, de forma muy similar a la que propone Benítez (2018).

Aquí, el autor evidencia cómo asuntos que permiten la construcción de identidad, tales como el núcleo familiar, círculo social, viajes y momentos especiales entre otros tantos, son lo usualmente registrado en las fotografías, haciendo que sean éstas el objeto por el cual podemos contar cómo fuimos en el pasado y reconocer como somos ahora, construyendo una narrativa biográfica tanto visual como oral, y añade que "una fotografía no sólo es el conjunto de elementos que la compone, sino una historia que comenzó mucho antes de que se hiciera la obturación" (Infante, 2016, p. 28)

Para concluir su proyecto, Infante decide transportar todas estas reflexiones a la escritura y elaboración de un cortometraje en el que se vale de la narración en voz en off y planos con cámara subjetiva para contar y mostrar cómo sucedió la historia con la que se origina el documento y su deseo por hacer de la fotografía el eje central de su investigación.



Hemos llegado al cierre del primer capítulo.

Como verás, este proyecto se inicia con una interesante serie de preguntas, sentires e intuiciones personales que guiarán el camino, paso a paso, para desarrollar la investigación hasta encontrar y revelar la esencia de la fotografía.

Por cierto, ¿De qué crees tú que se trata dicha esencia? ¿Te habías preguntado alguna vez por ella? ¿Crees en su existencia?

Con esas inquietudes en mente te invito a continuar el recorrido.







# Capítulo 2. El abono

(MARCO TEÓRICO)



## CONTENIDO

- 80 ¿De qué hablamos cuando hablamos de fotografía?
- 83 ¿Qué significa?
- 109 ¿Cuál es su origen?
- 124 ¿De qué se trata?



## ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE FOTOGRAFÍA?

Es habitual que el marco teórico se construya siempre con la intención de definir y por lo tanto delimitar el lugar desde el cuál, teóricamente, se desarrolla todo el ejercicio investigativo. Sin embargo, al ser la fotografía sobre aquello que vamos a reparar, esto puede resultar sino difícil quizá si un poco extenso, pues si hay algo que se rehúse a ser clasificado es ella precisamente.

Roland Barthes (1980), argumenta que las clasificaciones a las que suele ser sometida la fotografía (retrato, paisaje...) pueden aplicar de igual manera a otras formas de representación tales como la pintura o el dibujo, por lo que, al no ser propias de la fotografía, no permiten indagar lo que ella es en sí misma, en esencia.

Su origen e historia, la variedad de usos y los caracteres que se le han otorgado a través del tiempo (documental, mediático, artístico, doméstico, etc.), junto con el interminable debate de si es arte o no, justifican esa rebeldía con la que se niega a la exactitud y la hacen una "imagen-acto" (Dubois, 1968, p. 11) todavía incierta, compleja y fascinantemente enigmática.

Sumado a esto, encontramos que es regular remitirse a ella solo desde el lugar del espectador. De hecho, el mismo Barthes (1980) advierte que su libro fue escrito desde esa posición, pero, ¿no te parece que la fotografía es una práctica donde un segundo de tiempo o un centímetro de distancia puede cambiar absolutamente todo? Así, que si se quiere caminar hasta su corazón e indagar su esencia -tal como lo propongo en esta investigación- considero necesario remitirse a ella también desde el lugar de la persona que hace la foto y la intención que tiene al hacerla, lo que se deja dentro y fuera del encuadre, los deseos que subyacen en cada obturación, las razones que llevan a detener ciertos momentos y no otros, las personas y lugares seleccionados e inmortalizados, los afectos, los gustos...

Quizá todo eso permitiría entender a la fotografía en profundidad y explicar por qué se ha ido insertando progresivamente en la cotidianidad de mucha gente alrededor del mundo, hasta arrojarnos a un infinito mar de imágenes que hoy nos convoca a hacer una pausa para

reflexionar sobre esas características que la hacen tan cercana y particular.

Así pues, mi intención no es ofrecerte una réplica teórica o conceptual de asuntos que puedes encontrar en otros documentos, libros o autores, sino **una construcción conceptual propia** sobre tres puntos claves de la fotografía (qué significa, cuál es su origen y de qué se trata), que me permitan enseñarte de qué manera entiendo la fotografía, para que así puedas comprender mejor el sentido del proyecto y el análisis e interpretación de mi propio quehacer fotográfico dispuesto en el siguiente capítulo.

Es importante mencionarte que me he valido de dos convenciones visuales/textuales para resaltar detalles importantes. La primera es el subrayado, que ha sido empleado para destacar reflexiones u opiniones importantes sobre la fotografía, y la segunda, es el uso de la **negrilla** para destacar aquellas ideas que puedan representar un **indicio sobre la esencia de la fotografía**. También encontrarás un juego entre fotos y textos que dota aún más de sentido este capítulo, así que te invito a disfrutar su lectura/visualización.



## ¿QUÉ SIGNIFICA?

Hay muchas formas de acercarse y entender la fotografía. De cada una de las facetas que puede adquirir esta práctica/imagen se conformarían con facilidad varias investigaciones, todas igualmente válidas e importantes. Un ejemplo de ello son los antecedentes que he tomado como inspiración para este proyecto, los cuales la abordan desde diferentes campos de saber cómo la comunicación social o la educación.

En este caso, como es mi interés reconocerla desde un lugar más sensible y emotivo, consideré pertinente comenzar a indagarla y reflexionarla conceptualmente desde esa misma perspectiva, con un apartado que se ocupe de su significado y dé cuenta de la manera en la que es definida en este proyecto en particular.

Con esto, no deseo invalidar o desconocer otras características y definiciones, sino sentar una en específico que te sirva a ti como punto de partida para entender a qué me refiero cuando hablo de fotografía de aquí en adelante.

Pues bien, "todos sabemos (o creemos saber) lo que es una fotografía" (Frizot, 2009, p. 19) pero pocas veces reparamos en lo que la palabra en sí misma significa y cómo la magia y el misterio que envuelven a la foto están presentes, incluso desde el momento mismo en que es nombrada.

Esta palabra apareció por primera vez hace un poco más de 180 años en Francia, pero no con el mismo sentido con el que la empleamos hoy en día.

Michael Frizot (2009) cuenta justamente que esta palabra antecede a la fotografía como invento y que de hecho, "se aplicaba en un sentido más amplio, dentro de un restringido círculo científico para designar o nombrar la parte de la física que estudia los efectos de inscripción (grapheim) de la luz (photon)" (p. 22).

De dichos estudios y experimentos físicos surgieron eventualmente algunos indicios importantes para el invento de la fotografía como tal. De hecho, es debido a eso que el origen de la fotografía se le atribuye constantemente al campo de las ciencias exactas, pero ese es un asunto del que te hablaré más adelante. Por ahora quisiera

centrarme en la curiosidad que supone la palabra en sí.

A pesar de haber sido inventada para referirse a asuntos propios de la ciencia, si nos permitimos "desmenuzarla" y comprenderla desde una perspectiva un tanto etimológica y quizá otro tanto poética, (tal como lo haré a continuación), encontraremos que la palabra *fotografía* resultó ser la más indicada para englobar y definir lo que es esencialmente, tanto el acto como la imagen fotográfica, -repito- al menos desde mi punto de vista y para esta investigación en particular.

Resulta pues, que la palabra fotografía se compone de dos vocablos, "foto" que proviene del griego *photo* que significa luz, y "grafía" que proviene del griego *grapheim* que alude a rayar, dibujar o escribir. De manera que en una basta traducción la fotografía podría entenderse como *rayar, dibujar o ...*



ESCRIBIR CON LUZ

De ahí que, por ejemplo, Frizot (2009) mencionara que hacia 1844, W. H. Fox Talbot publicó sus primeras imágenes fotográficas en un libro titulado "*Pencil of Nature*" del que, por su nombre, podría decirse que atribuye a la luz la misma capacidad gráfica de un lápiz y, por ende, compara la fotografía con el dibujo. Comparación que se hace aún más evidente cuando al profundizar en el trabajo de Talbot nos encontramos con que el término que empleaba para nombrar estas nuevas imágenes era "*dibujos fotogénicos*" y no "fotos" o "fotografías" como lo hacemos actualmente.

Esto, desde luego, no constituye una falta de respeto hacia la fotografía, sino que es reflejo de su desconocimiento, pues si se tiene la difícil tarea de nombrar algo nuevo y extraño, podría ser muy útil recurrir entonces a referencias o palabras familiares con las que se puedan establecer relaciones entre una cosa y otra. Así, el dibujo, que era una práctica ya conocida en esa época, resultó ser para Talbot la referencia más cercana con la que pudiera referirse a esas nuevas imágenes.

“HAY QUIEN OBJETA QUE NUESTROS DIBUJOS SE PRODUCEN SOLOS,

MEDIANTE LA ACCIÓN ESPONTÁNEA DE LA LUZ,

MIENTRAS NOS DISTRAEMOS CON EL VUELO DE LAS AVES”

La fotografía puede traducirse como la acción de dibujar, rayar o escribir con luz (siendo esta última opción la que quiero resaltar aquí) pero has pensado en ¿cómo es esto posible o qué implicaciones tiene?

Más allá de la explicación química que permite comprender las reacciones de los compuestos en la fotografía análoga o más allá de la explicación física sobre el funcionamiento de una cámara digital, ¿cómo es posible escribir con algo intangible como la luz? ¿A cuenta de qué surge el deseo por hacerlo y por qué, después de tantos años, aún se mantiene vigente?

Comencemos a analizar entonces la palabra fotografía partiendo del primer vocablo compuesto por el prefijo "foto" que deviene del griego *photo* y que significa luz.

En principio, puede resultar bastante obvio entender la relación casi vital entre la fotografía y la luz, lo sé, pero, ¿realmente sabemos a qué nos referimos cuando hablamos de luz en fotografía?, ¿existe una única manera de entender la luz?, ¿a qué otras cosas podríamos referirnos con esa palabra?

Al respecto Frizot (2009) dice: "el significado de la raíz photo se apoya tanto en imágenes asociadas con la física de la luz (un fluido "proyectivo" de transmisión inmediata) como en las del conocimiento y la conciencia humana (la ilustración del siglo XVIII) o de la "revelación" divina (la luz como espíritu o influjo)" (p. 27).

Dicho de otra manera, la luz en la fotografía no solo equivale al espectro físico que conocemos, sino que puede aludir también a un estado de conciencia y hasta de espiritualidad, como el alma.

En la canción "Alma mía", Pablo Milanés (2017), se refiere al alma como una parte no visible que tiene cada persona y en la cual se esconden los más profundos secretos de su ser, sean éstos tristezas, dichas, alegrías, placeres, miedos etc.

Asumirla como un insumo lumínico implicaría un cambio en la lógica con la que pensamos, hacemos e incluso con la que sentimos y vemos la fotografía, pues esta característica tan sensible, íntima y mágica, que no comparte con ninguna otra imagen o práctica, podría constituirse como **uno de los más significativos rasgos de su esencia.**



Y A VECES ME PREGUNTO, ¿QUÉ PASARÍA SI YO ME ENCONTRARA UN ALMA COMO LA MÍA?  
(MILANÉS, 2017)



En la canción, Milanés (2017) también manifiesta el deseo por encontrar un alma que pueda sentir de la misma manera que él siente, y que, sin pronunciar palabra alguna, pueda hacérselo entender con la mirada:

*"Un alma que al mirarme  
Sin decir nada  
Me lo dijese todo  
Con su mirada"*

Este particular fragmento puesto bajo el marco de lo que plantea mi proyecto, nos lleva a comprender más ampliamente la idea del alma en la fotografía, pero también inserta un elemento clave para la investigación: la mirada. Este concepto lo iré desarrollando a lo largo del capítulo ya que atraviesa todo el planteamiento teórico que propongo.

Mitchell (2013) afirmaba que la mirada es en sí misma invisible porque no podemos ver lo que es, pero considero posible inferir que la fotografía,

al ser resultado de un ejercicio de observación en el cual capturamos lo que vemos, es la forma de mostrar la mirada, de exponerla, compartirla, exteriorizarla. Convirtiéndose así, en una imagen capaz de decir y manifestar sin tener que recurrir al uso de la palabra. Muy acertado resulta entonces el viejo refrán que dice "*una imagen vale más que mil palabras*".

Pero, la manera en la que comunica una fotografía no sólo no requiere el empleo del lenguaje oral o escrito, sino que apela a otro tipo de elementos con los cuales es incluso capaz de conectar a las personas.

Para ilustrar toda esta situación quiero compartir un caso (que incluso siento casi obligatorio mencionarlo) en el que se hace evidente la relación entre el alma y la fotografía junto con lo que dicha conexión supone.

Se trata del caso de Guido Boggiani, un fotógrafo italiano que sufrió consecuencias fatales a partir de esta relación.

Boggiani fue un artista plástico de origen italiano que hacia 1887 decide viajar a Paraguay motivado por el deseo de difundir su trabajo artístico en el continente americano. Sin embargo, una vez que se radica en este país descubre un interés particular por acercarse y conocer la cultura de las comunidades indígenas que habitaban esta parte del mundo, y comienza entonces una serie de expediciones por una región conocida como El Gran Chaco, compuesta por países como Paraguay, Argentina y Bolivia, donde habitan numerosas y diversas comunidades indígenas de las cuales logra conformar un vasto registro fotográfico con el que pronto logra cobrar reconocimiento en el campo artístico tanto como en el científico.

Alejandra Reyro (2011) comenta que el trabajo fotográfico de Boggiani no era el primer registro visual que se hacía de comunidades indígenas acentuadas en estos territorios, pero sí el más grande y sobresaliente porque en comparación con los demás, demostraba una cercanía con la persona retratada.



**Imagen 1:** Tungule riendo.

Media figura. Chamacoco. Puerto 14 de Mayo, Paraguay. Fotografía: Guido Boggiani. Millet. Colección Frič.



Imagen 2: Chamacoco.

Fotografía: Guido Boggiani. Millet.  
Postal editada por Zaverio Fumagalli.  
Colección Müller.

Resulta que las fotografías de Boggiani no eran un registro documental, imparcial y distante sino retratos fotográficos en los que había una interacción cercana entre él como fotógrafo y los fotografiados, puesta en evidencia a partir de los gestos tranquilos y las sonrisas naturales de los retratados, así como por los nombres y la información con la que Boggiani a veces acompañaba las fotos.

En este caso, era obvio que la fotografía no se trataba únicamente de una herramienta sino de una práctica más relacional, emotiva y de confianza entre la persona que retrata y la que se deja retratar.

Sin embargo, es importante matizar esa afirmación debido a que las intenciones fotográficas de Boggiani, a pesar de todo, se mantenían inscritas bajo la práctica etnográfica, condición que transforma todo el ejercicio fotográfico al dotar con cierto grado de exotización la imagen. Recordemos que él era un hombre blanco nacido en Europa que habitaba Latinoamérica haciendo retratos a los miembros de diversas comunidades indígenas, los cuales exportaba posteriormente

hasta su país de origen como si fueran prueba de sus aventuras selváticas o una especie de hallazgo fascinante.

Lastimosamente, la relación que se gestaba entre Guido Boggiani y los indígenas a los que fotografiaba no siempre se resolvió en buenos términos, y es por eso mismo que traigo este caso a colación.

Según Reyero (2011), el 24 de octubre de 1901, Boggiani decide emprender un viaje hacia el Chaco uruguayo en compañía de un hombre llamado Félix Gavilán, quien le serviría como su traductor. A un año de su partida y sin noticias de los hombres, "la sociedad italiana de Asunción salió en su búsqueda bajo la dirección del español José Fernández Cancio, junto a un grupo de diez mercenarios armados y montados, más un intérprete" (Reyero, 2011, p. 38).

Esta búsqueda los conduce hasta los "Chamacoco", una comunidad indígena acentuada en la selva paraguaya, en cuyos terrenos encontraron enterrados los cuerpos de ambos hombres.



Imagen 3: Mujer de la tribu Chamacoco. (Aonchi, figura entera riendo). Puerto 14 de Mayo, Paraguay. Fotografía: Guido Boggiani. Ca. 1898. Colección Frič.

Este desafortunado hallazgo provocó conmoción entre la comitiva, ya que, entre otras cosas, la cabeza de Boggiani había sido separada del resto del cuerpo y junto a él yacía enterrada su cámara, lo que indicaba que no había sido una muerte natural.

Esto último despertó entonces el interés del etnógrafo Alberto Vojtech Frič, quien en su intento por saber cuál había sido realmente la causa de la muerte de Boggiani, logró relacionarse con la comunidad y comprender que los Chamacoco creían en la existencia del alma y que podían evidenciarla "a través de las sombras proyectadas por los cuerpos a la luz del sol, su reflejo en el agua o en el espejo del hechicero y las imágenes de los cuerpos en fotografías" (Reyero, 2012, p. 40).

No obstante, dicha creencia iba acompañada por el temor de que, al ser *capturados* en una foto, algo de su alma quedara allí detenida y atrapada para siempre, pues esa era la sensación que les provocaba la visualización de la imagen fotográfica una vez revelada.

Es por eso que lejos de generar una respuesta favorable, la práctica fotográfica de Boggiani le representó a esta comunidad una amenaza que decidieron erradicar con el asesinato del fotógrafo y su ayudante (Reyero, 2012, p. 40).

Toda esta situación, aunque lamentable, claro, resulta sumamente interesante en tanto sienta un precedente importante para comprender el significado de la fotografía, pues la reacción temeraria de los Chamacoco hacia los retratos de Boggiani pone en evidencia la relación que existe entre ella y el alma, pero además, nos invita a considerar que las implicaciones de dicha relación son mucho más profundas de lo que parecen.

Hay otro ejemplo que retoma esta creencia de que la imagen fotográfica captura el alma de las personas, pero que a diferencia del caso de Boggiani (aunque inserta en un contexto muy similar), la presenta desde una perspectiva ligeramente más amable.

Se trata de una secuencia de la película "El abrazo de la serpiente" (Guerra, 2015). En ella aparecen "Theodor Koch-Grünberg", un científico alemán que se inserta en la selva amazónica en busca de la *Yakruna*, una planta sagrada y medicinal localizada en esta región que puede ayudar a curarle la enfermedad tropical que padece, y "Karamakate", último sobreviviente de la tribu Cohiuanos, quien acompaña la exploración de Theo por ser un chamán conocedor de la Yakruna.

En la secuencia, se muestran inicialmente una serie de objetos que Theo ha ido coleccionando durante su expedición tales como insectos y vasijas de barro que recibe por parte de las comunidades que ha visitado. Junto a ellos aparece su cámara y un álbum de fotos con un par de retratos de algunos indígenas.

En los siguientes fotogramas, se ve a Theo a la orilla del río terminando de lavar la placa fotográfica en la que dejó registrado un retrato que le hizo a Karamakate, quien se encuentra a su lado esperando a verla.

Durante su visualización, Karamakate se muestra un poco confundido y revisa detalladamente la placa cómo intentando comprender qué es. Cuando Theo le solicita su devolución para guardarla con el resto de cosas, se da un diálogo muy interesante entre los dos que me permito transcribir y disponer junto con los fotogramas que componen esta escena, para que logre entenderse más claramente a qué se refiere.





**Karamakate**

- ¿Qué haces? -

**Theo**

-La voy a guardar-

**Karamakate**

- ¿Por qué me vas a guardar? -

**Theo**

-Este no eres tú. Es una imagen de ti-

**Karamakate**

- ¿Como un chullachaqui? -

**Theo**

- ¿un chullachaqui? -

**Karamakate**

- Un chullachaqui. Todos tenemos uno. Un ser igual a ti, pero vacío, hueco.

**Theo**

- Esto es un recuerdo de ti en un momento que ya pasó

**Karamakate**

-Un chullachaqui no tiene recuerdos. Sólo vaga por el mundo, vacío, como un fantasma, entre el tiempo sin tiempo

...

¿Vas a mostrarle mi chullachaqui a tu pueblo?

**Theo**

-Si me lo permites-



El *chullachaqui* que menciona Karamakate, no es otra cosa diferente de lo que nosotrxs llamamos alma; esa parte no visible donde habitan nuestros miedos, deseos, alegrías, tristezas etc, y que, gracias a la fotografía (o por culpa de ella), queda capturada para siempre en una imagen.

Esta *captura*, afirma Fontcuberta (1996), nos acerca ineluctablemente a la idea de la muerte porque cuando obturamos, estamos registrando un instante que ya pasó. Aquello que aparece ahí no puede repetirse ni volver a suceder. "Ese momento está muerto, y nosotros los de ese instante, también" (Acosta, 2011, p.8) De modo que la fotografía lo inmoviliza y lo retiene haciendo de la imagen una especie de cadáver.

Por eso, resulta coherente afirmar que lo que atemorizaba a los Chamacoco y asombraba a Karamakate no era la fotografía en sí, sino su capacidad para mostrarnos lo muerto, o en palabras de Barthes (1980), para *retornarlo*.

En el fondo, es probable que esto me atemorice a mí también, pero no por la idea de lo muerto, sino porque al tener una conexión sentimental con lo que allí se representa, ya sea un suceso o una

persona amada, la fotografía nos remueve sentimientos (Benítez, 2018, p.39) y termina convirtiéndose ante todo y paradójicamente, en recuerdo de la ausencia más que en una captura de la presencia.

Es decir, hace del retorno una ilusión, un juego de sentimientos que inicia recordándonos el pasado y *lo que nos ha pasado*, para acabar señalando enfáticamente que ya no está y que hace falta.

Ahora bien, Belting (2011) afirmaba que las imágenes se dan *en* la mirada y que existen gracias a ella, así que bajo esa perspectiva y teniendo en cuenta todo lo dicho hasta este punto, podríamos concluir esta parte del texto diciendo que la fotografía es una experiencia entre el recuerdo y el olvido que funciona como una analogía entre la vida y la muerte, pues el instante que decidimos obturar efectivamente ya no existe más, pero, quien llega a su imagen como espectador/a lo salva de la muerte (olvido) y lo trae de regreso a la vida (recuerdo) cuando lo mira.

Un gran ejemplo de esta conclusión, es la película animada "Coco" (Unkrich, 2017), que recrea la

tradicional celebración mexicana "Día de muertos".

En ella, se narra la historia de "Miguel Rivera", un niño que accidentalmente se transporta al mundo de los muertos con el ánimo de encontrar a su fallecido ídolo musical, "Ernesto De la Cruz", creyendo que es su tatarabuelo.

Esta creencia se desencadena cuando uno de los portarretratos cuidadosamente dispuestos en el altar de la familia de Miguel, se rompe y deja expuesta una vieja fotografía en la que aparece la guitarra de De la Cruz.

Sin embargo, esta foto aparece rota justo donde debería estar el rostro del tatarabuelo de Miguel por aparentemente haber abandonado a su familia para convertirse en un reconocido cantante. Así, su cara y su mirada han sido borradas para que nadie la conozca ni la recuerde, porque bajo las creencias de "Día de muertos", una persona muere definitivamente cuando es olvidada.

Pese a esto, Miguel inicia su aventura confiado de que efectivamente el rostro que falta en la foto corresponde al de Ernesto De la Cruz.



Durante esta película, se desarrolla la idea de que la fotografía es un elemento capaz de permitirle a los difuntos *retornar* al mundo de los vivos para que puedan encontrarse con sus familiares y amigos, al menos durante esta festividad.

De ahí, que en una de las escenas que acontecen en el mundo de los muertos, se recrea jocosamente una especie de estación migratoria por la que los difuntos deben pasar y registrarse para verificar que alguien haya puesto su foto en un altar.

Sin la foto y el afecto con el que es dispuesta en el altar, es imposible que tengan la fuerza para poder cruzar el puente que conecta ambos mundos.



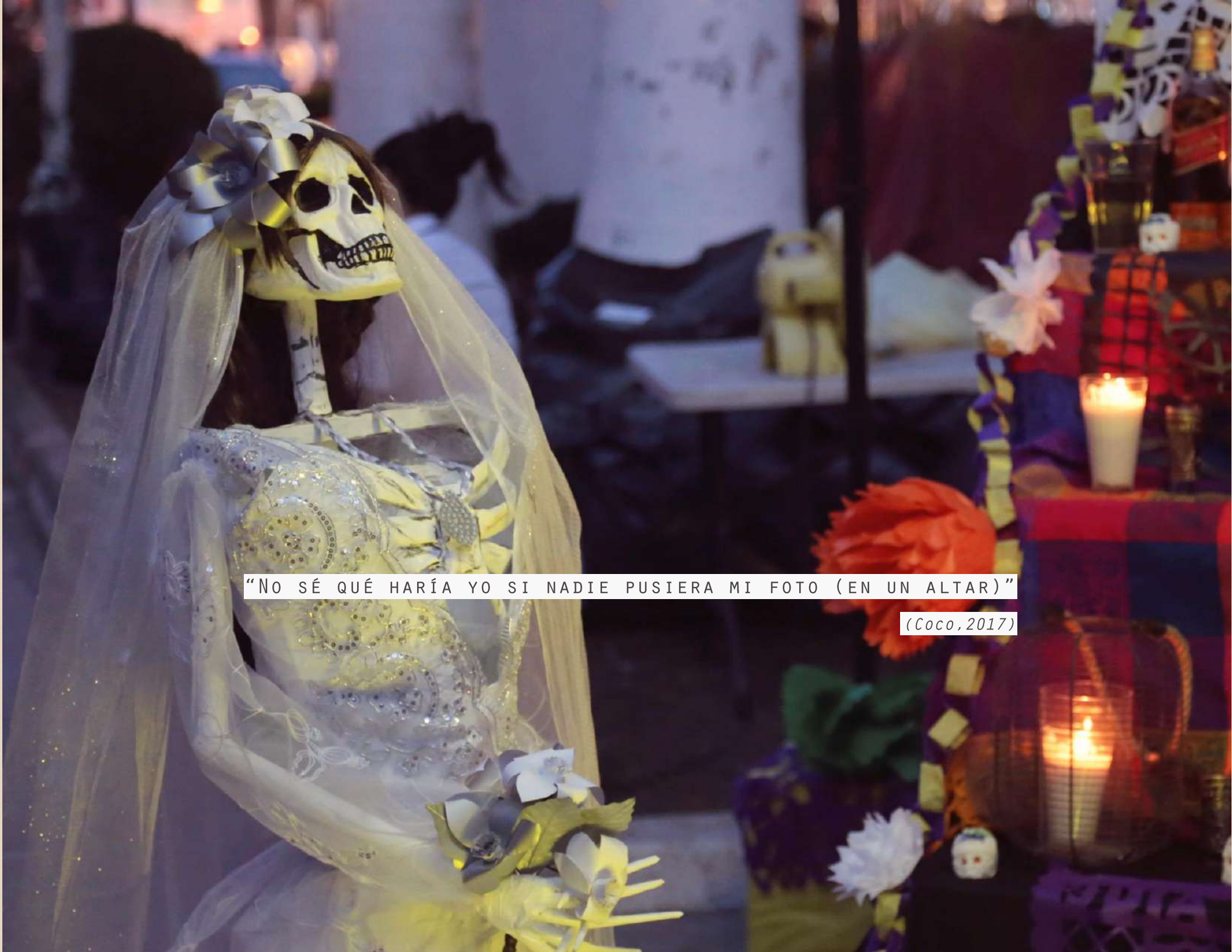
Esta idea del retorno es clave para el acontecer de todos los personajes, pero especialmente para "Héctor" quien nunca ha podido viajar al mundo de los vivos porque, precisamente, pasa cada año esperando que alguien ponga una foto suya en un altar. Sin embargo, él no ha desaparecido por completo porque en el mundo de los vivos hay alguien que todavía lo recuerda: su hija.

Por este motivo, Héctor aparece para ofrecerle ayuda a Miguel con su búsqueda a cambio de que él se lleve consigo, al mundo de los vivos, una foto que su hija pueda poner en un altar.

Hacia el final de la historia, después de una serie de interesantes y divertidos sucesos, Miguel descubre que la hija de Héctor es "Coco", su bisabuela. De manera que el rostro que le faltaba a la foto no era el de Ernesto De la Cruz sino el de él.

La película termina en el "Día de muertos" del siguiente año, mostrando a Héctor cruzar al mundo de los vivos para visitar a su familia, quienes le hacen lugar en el altar al entender que él jamás los abandonó, sino que murió accidentalmente.





“NO SÉ QUÉ HARÍA YO SI NADIE PUSIERA MI FOTO (EN UN ALTAR)”

*(Coco, 2017)*

Con todo lo anterior en mente, te invito a que pasemos a considerar el segundo vocablo de la palabra fotografía, el sufijo "grafía" que proviene del griego grapheim y puede entenderse como rayar, dibujar o escribir.

Para este proyecto en particular he decidido recogerme sólo en la tercera palabra: *la escritura*.

Descarté la primera que es *rayar* porque lo entiendo como un gesto libre en el que no necesariamente debe existir una razón de fondo que lo justifique, y la fotografía en contraposición, se soporta en la intención y el deseo de comunicar.

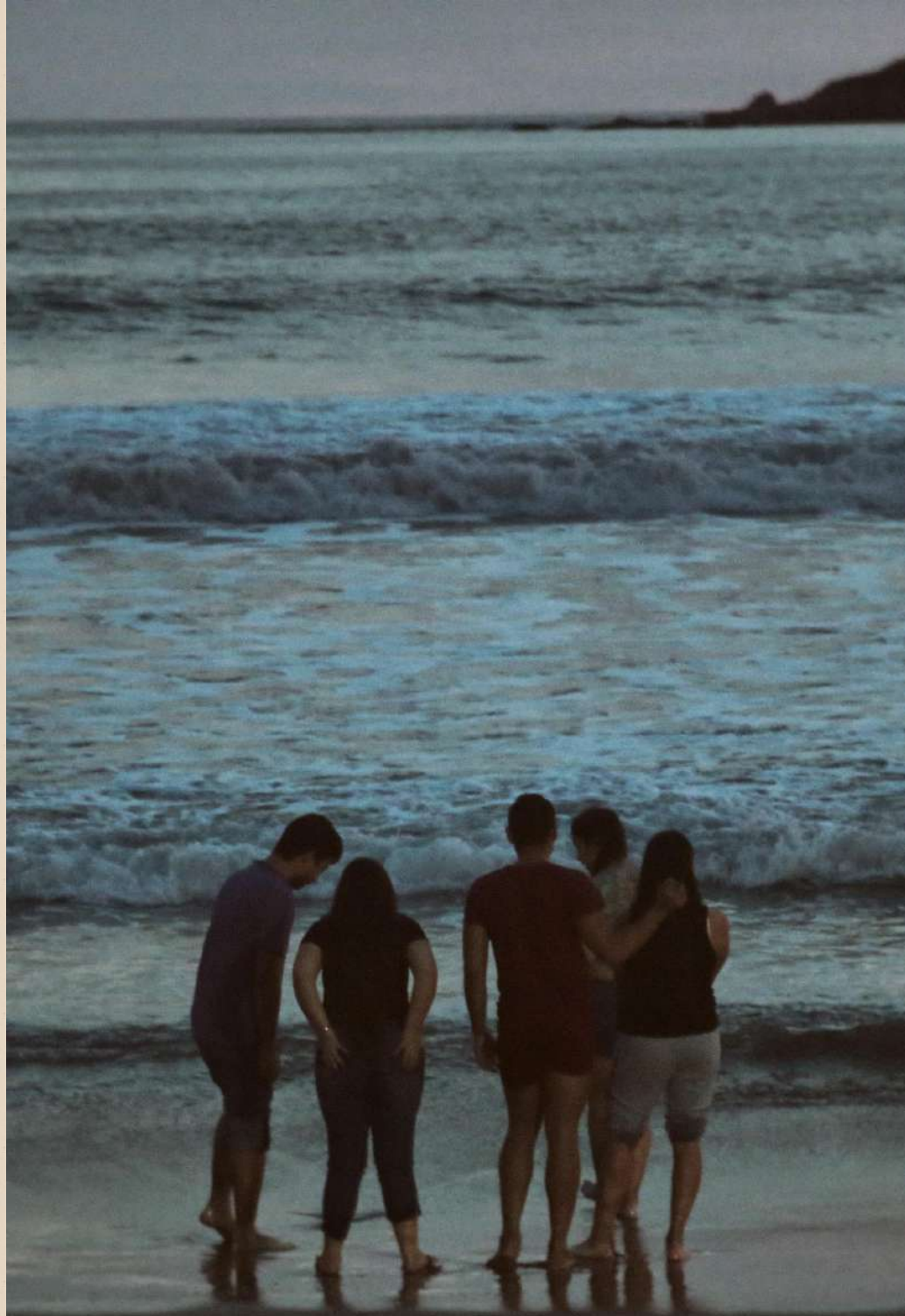
Luego descarté la segunda que alude a la acción de *dibujar*, porque el dibujo es un ejercicio creativo que responde a otro tipo de asuntos, independientes a los de la fotografía.

De manera que finalmente queda la tercera palabra que es *escribir*, la cual veremos, es la más acertada.

Garrido (s.f) define la escritura como un proceso mediante el cual se develan sentimientos, pensamientos y sucesos que reflejan la vida misma. Un acto transformador y creativo que expresa y exterioriza *eso que nos pasa*, y que aclara, solo tiene lugar cuando uno se involucra con la realidad (p.13). Tal como sucede con la fotografía.

La fotografía es un acto-imagen (Dubois, 1968, p. 11) que permite mostrar la realidad que posa frente a nuestros ojos y la forma misma en la que nos relacionamos con ella. Nuestros afectos, gustos o incluso nuestros temores, quedan consignados en las imágenes que elaboramos, haciendo de éstas una especie de **relato visual** por el que podemos contarles a lxs demás lo que hemos vivido, (lo que en el fondo implica contarles quienes somos también).

Sin embargo, la fotografía es una forma de escritura que no sólo devela sentimientos, pensamientos y sucesos, sino que además se constituye a partir de ellos.



De modo que las personas, los momentos y los lugares que registramos no aparecen gracias a la foto, sino que la foto aparece gracias a ellos, y más que a ellos, a lo que nos significan, pues "adicionalmente a los aspectos técnicos y artísticos que están presentes en cada captura, existen elementos emocionales y narrativos que permitieron que fuese posible" (Infante, 2016, p.17).

Un grupo de personas en la playa puede ser un escenario sin mayor sentido para ti, pero para mí fue uno de los momentos más bellos de mi vida, así que no sólo es cuestión de involucrarnos con la realidad (entiéndase ésta como un momento, lugar o persona) sino la forma en cómo lo hacemos lo que determina la creación de una foto.

Dicho de otro modo, cuando nos relacionamos con la realidad y sentimos estar viviendo un instante particularmente especial, solemos detenernos y obturar. De manera que la fotografía tiene lugar solo cuando vivimos una experiencia, no antes ni después de ella sino en ella.

Larrosa (2006), plantea que la experiencia son toda clase de acontecimientos que *nos pasan físicamente* pero también (y sobre todo), sensorial

y emotivamente. Razón por la cual, al pasarnos, dejan siempre una huella, una marca, un rastro o una herida, y hacen de nosotros y nuestro cuerpo el lugar de la experiencia. Un lugar siempre abierto, sensible y *expuesto*, con toda la vulnerabilidad y riesgo que eso suponga.

Por eso, bajo esta perspectiva, podemos afirmar que **la fotografía es la huella, la marca, el rastro, la herida o el vestigio visual de una experiencia**, entendiendo ésta última como algo que nos pasó, nos atravesó, nos significó o que en palabras de Barthes (1980), nos *punzó*.

De ahí que, tal como lo explica Benítez (2018) siguiendo a De la Garza (2012), la imagen fotográfica pueda leerse de dos maneras: a partir de lo que se ve (lo retiniano), o a partir de lo que se siente y va más allá de lo visual (lo háptico) (p. 50).

Ambas lecturas son posibles gracias a la mirada, sin embargo, en la primera lectura la mirada es entendida como la acción física de ver, mientras que en la segunda, se entiende de manera más sensible, como un gesto.

Corominas (2001) afirma que "el gesto, en la acepción primigenia de la palabra, remite al movimiento de partes del cuerpo humano como las manos, brazos o la cabeza. Este movimiento corporal, consciente o no, puede ser la principal vía de expresión de pensamientos y sentimientos, o colaborar para dotar de una mayor fuerza expresiva al lenguaje verbal." (p. 1)

Conforme a lo anterior, considero pertinente proponer que el gesto fotográfico radique en la mirada, en la medida en la que ésta es comprendida como un rasgo único, personal e intransferible capaz de manifestar y expresar la forma en la que vemos el mundo y las experiencias que nos acontecen cuando nos relacionamos con él.

Luego, el hecho de que la gestualidad fotográfica esté ligada a la mirada, implica que quien se dedique a ella no desarrolle la misma destreza o saberes manuales de un pintor/a o escultor/a u otro tipo de artista, pero en cambio, sí le exige

una agudeza visual muy específica que permita escribir imágenes con sentido, y así mismo, hacer una lectura mucho más precisa y/o profunda de éstas, comprendiendo que las fotografías no son resultado de un ejercicio de observación únicamente, sino que existen gracias a una experiencia y por tanto, tomando algunas palabras de Larrosa (2016), son también cuerpo, sensibilidad, tacto y piel, voz y oído, sabor y olor, placer y sufrimiento, caricia y herida, mortalidad y sobre todo, vida (p.110)

Es probable que debido al acelerado avance tecnológico que facilita cada vez la creación de imágenes fotográficas, (así como por otra serie de factores de los que ya te hablaré más adelante), la mirada no sea un asunto en el que hagamos eco constantemente. De modo que, este proyecto busca ser la invitación para que nos detengamos en nuestras imágenes, repasemos en ellas y tratemos de exponer y revelar lo que, conscientemente o no, hemos puesto ahí.

FOTOGRAFÍA: ESCRIBIR CON ~~LA~~ EL ALMA

## ¿CUÁL ES SU ORIGEN?

Cuando pensamos en el origen de la fotografía sucede algo muy similar a lo que ocurre con su definición; damos por sentado que la versión que se ha contado es la correcta, la oficial o la definitiva.

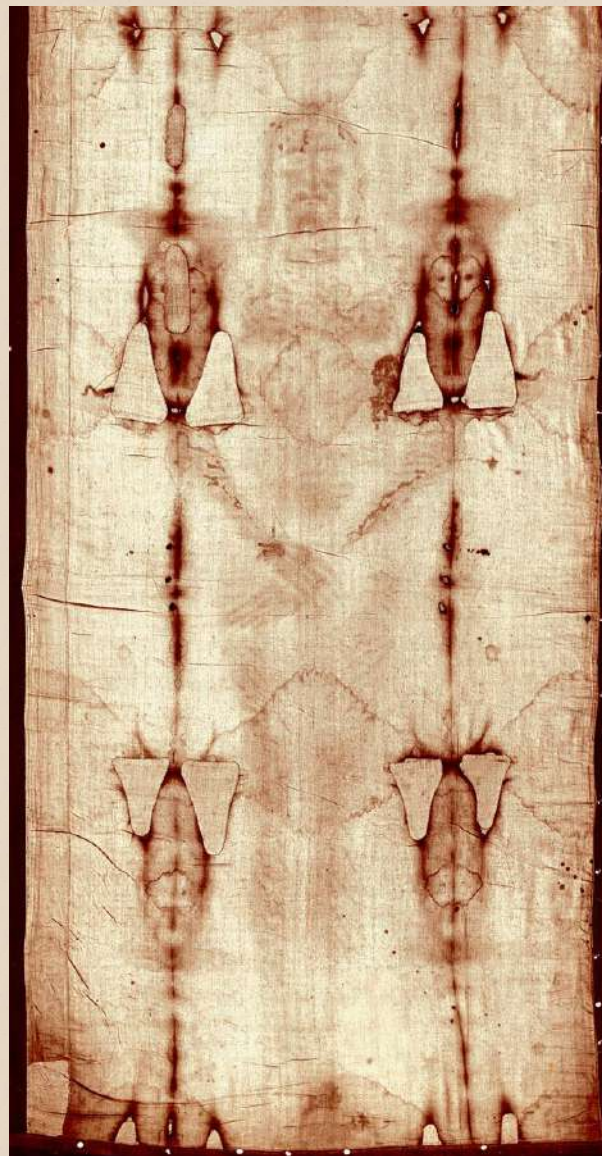
De manera que, si buscamos sobre este asunto en particular, es muy probable que se nos remita al 7 de enero 1839, fecha en la que, gracias a una serie de estudios y experimentos científicos sobre la luz, Louis Daguerre presenta públicamente la fotografía como un nuevo invento que, sin pensarlo, terminaría transformando la vida de las personas en general.

De hecho, esa última característica era la que me invitaba a preguntarme cada vez que repasaba la historia de la fotografía ¿por qué atribuimos siempre el origen de esta práctica/imagen a esa fecha o a ese acontecimiento científico en particular?

Es decir, sí, la fotografía en efecto puede ser resultado del desarrollo científico que permitió capturar la luz y fijarla sobre un soporte fotosensible, pero esa comprensión la limita a ser un invento científico y, ¿no es la fotografía también una imagen del mundo? ¿una imagen de lo que nos gusta del mundo?, ¿no es un proceso creativo?, ¿un recuerdo?, ¿un sentir?, ¿una historia?, ¿una prueba? ¡Tantas otras cosas!

Entonces, a lo que voy, es que el verdadero origen de la fotografía no puede hallarse únicamente en la creación de un procedimiento técnico por el cual se obtienen y se fijan imágenes sobre un soporte físico o digital, porque de hecho, antes de la creación de tal procedimiento, ya había algunos indicios de lo fotográfico.

Recordemos por ejemplo el famoso manto o sudario de Turín. Según los relatos bíblicos, este manto fue una tela blanca con la que se cubrió el cuerpo de Jesús cuando murió, y en ella quedó impresa su imagen una vez resucitó, como si se tratara de una especie de negativo fotográfico.



También está la cámara oscura, quizá uno de los antecedentes fotográficos más reconocidos de todos los tiempos. Este dispositivo permitía proyectar imágenes del exterior sobre un soporte plano, (tal como una cámara lo haría sobre un soporte fotosensible), razón por la cual fue usado como método auxiliar de la práctica artística de varios pintores.

Y está el caso de los "Protofotógrafos" presentado por Geoffrey Batchen (2004), quien se dedica a cuestionar justamente la falta de profundidad con la que se nos presenta la historia de la fotografía normalmente e inicia investigaciones motivado en hacer un análisis detallado de dicha historia, pero enfocado en el deseo de hacer fotos, pues asegura, es lo que nos permitiría entender el verdadero origen de la fotografía.

En el transcurso de dichas investigaciones, Batchen (2004) logró percatarse de que antes del anuncio de Daguerre, "no menos de veinte personas, de siete países europeos distintos, se plantearon la idea de la fotografía entre los años 1790 y 1839

aproximadamente" (p. 8), y después de explorar los esfuerzos creativos de estos primeros personajes que deseaban, de alguna u otra manera, la creación de un nuevo tipo de imagen, Batchen (2004) siente la necesidad de reconocerlos como los verdaderos antecedentes de la fotografía y postula, por primera vez, un listado con sus nombres bajo la denominación de "protofotógrafos":

Henry Brougham (Inglaterra, 1794), Elizabeth Fulhame (Inglaterra, 1794), Tom Wedgwood (Inglaterra, ca. 1800), Anthony Carlisle (Inglaterra, 1800), Humphry Davy (Inglaterra, ca. 1801-1802), Nicéphore y Claude Niépce (Francia, 1814), Samuel Morse (Estados Unidos, 1821), Louis Daguerre (Francia, 1824), Eugene Hubert (Francia, ca. 1828), James Wattles (Estados Unidos, 1828), Hercules Florence (Francia/Brasil, 1832), Richard Habersham (Estados Unidos, 1832), Henry Talbot (Inglaterra, 1833), Philipp Hoffmeister (Alemania, 1834), Friedrich Gerber (Suiza, 1836), John Draper (Estados Unidos, 1836), Vernon Heath (Inglaterra, 1837), Hippolyte Bayard (Francia, 1837), y José Ramos Zapetti (España, 1837).

Al respecto añade:

"Dada la naturaleza selectiva de la memoria histórica, se podría suponer razonablemente que esta lista representa solamente a una pequeña parte de aquellos que realmente aspiraron a la fotografía antes de 1839. Las fragmentarias pruebas indican que muchas otras personas no identificadas compartían los deseos de los protofotógrafos pero, por una u otra razón, no se animaron a hacer públicas sus especulaciones o persistir en ellas" (Batchen, 2004, p. 55)

Por supuesto, esta larga lista y toda la información recolectada sobre ellos resulta admirable y valiosa porque fractura la estructura general con la que se nos cuenta la historia de la fotografía, y da cabida a los aportes de estas otras personas. De modo que la historia ya no deba narrarse en función de quien la creó y la hizo pública solamente, sino también de quién o quiénes la pensaron/desearon originariamente.

Sin embargo, a partir del hallazgo, lectura y análisis de los datos que reposan de cada "protofotógrafo", Batchen (2004) es consciente de que ninguno de ellos dejó evidencia explícita de qué pudo haber originado su deseo de hacer fotos, a cuenta de qué asunto o de qué experiencia comenzó a pensar en la fotografía, y opina diciendo que "esto, a su vez, plantea interrogantes sobre la naturaleza de este deseo, tanto sobre su producción como sobre su expresión. Debemos tener en cuenta no solo las acciones inconscientes o conscientes de uno o dos individuos de talento, sino los anhelos de todo un cuerpo social." (Batchen, 2004, p. 57)

Es decir, la creación de estas nuevas imágenes no eran resultado de uno o dos genios creadores sino de un grupo considerable de personas, por lo que el deseo que él consideraba era el origen de la fotografía puede que no aplicara de la misma manera en todos los casos, pero existía, y la cuestión era ¿por qué tantas personas, en diferentes lugares del mundo, tuvieron el deseo de hacer fotografía?, ¿de qué se trata la fotografía entonces?



Esta idea del deseo la retoma la española Rebecca Gil (2015) quien, al igual que Batchen, explora el origen de la fotografía motivada por demostrar que esta práctica/imagen no fue producto de un instante, de un solo experimento ni tampoco de una sola persona.

Gil (2015) expone detalladamente cómo funcionaron todos los inventos que permitieron llegar hasta el Daguerrotipo, incluyendo los hechos por los "protofotógrafos", pero menciona que, como los elementos químicos y ópticos necesarios para llegar a la fotografía ya estaban disponibles en ese siglo, lo que definió la materialización de la fotografía no fue precisamente el deseo de crear una nueva imagen sino la afortunada conjugación temporal de una serie de experiencias.

De esta manera, cuestiona la categoría de deseo planteada por Batchen, ya que, según ella, no era posible que los protofotógrafos desearan algo que no conocían. Sin embargo, afirma que, en efecto, debía haber algo en común que los hubiera motivado a investigar y experimentar, pero eso para ella no era el deseo sino preguntas alrededor de la luz, y en cierta medida, la visión:

"No fueron sólo los avances científicos sobre la química o la evolución del instrumento óptico lo que provocó la llegada de la fotografía. Fue la luz y todas las preguntas asociadas a este fenómeno -a nivel tanto científico como filosófico- lo que originó la aparición de la fotografía" (Gil, 2015, p. 179)

Este planteamiento resulta bastante lógico, pues en la diversidad de perfiles que conformaban la lista de protofotógrafos propuesta por Batchen, habían científicos, tanto como artistas y filósofos y esa diversidad, es precisamente la que hace del origen de la fotografía algo indefinible. Puede que ella haya sido resultado de una serie de experimentos propios del campo de las ciencias (tal cual como nos lo cuentan) pero también pudo ser una fantasía o un producto de la imaginación alentado por la literatura o incluso por la religión.

Esta situación, permite explicar también por qué a la fotografía se le otorgaron tantos y tan diferentes usos y caracteres una vez fue puesta en conocimiento de la sociedad.

Recordemos que ella no nació con una función clara desde el principio, sino que poco a poco fue sirviendo en diferentes campos de saber como la ciencia o las artes, pero sobre eso te hablaré más adelante.

Por ahora, en concordancia con lo que hemos venido reflexionado a lo largo del documento y sobre todo, teniendo en cuenta que la definición de fotografía que he querido postular en mi proyecto es "escribir con el alma", la idea de que la luz sea el origen de la fotografía me resulta totalmente coherente y acertada.

Como ya veíamos, la luz puede tener diferentes significados, pero al menos para esta investigación en particular, he decidido asumirla como un término que hace referencia al alma, a esa parte interior que nos motiva y nos impulsa.

Por consecuencia, si la fotografía es resultado de una serie de preguntas alrededor de la luz, podemos decir que es resultado de preguntas sobre nosotros mismos también. Sobre esos misterios que nos conforman, nos mantienen vivos y nos hacen ser lo que somos.

Así, lo que quiero plantear entonces es que, dejando de lado la historia que se ha contado tradicionalmente, para este proyecto el origen de la fotografía reside en nosotros mismos, y todo lo que ello supone: gustos, sentimientos, pensamientos, experiencias, etc.

De ahí que sea una imagen que nos permite registrar qué nos gusta, qué queremos, qué celebramos, qué vimos, dónde estuvimos etc.

Luego, este hecho supone para mí que el origen de la fotografía reside en nosotros no solo como creadores de la imagen, cuya intención (consciente o no) es contar algo de sí, sino también en nosotros como espectadores cuya intención es recordar eso de sí.

Pensemos por un momento ¿para qué registramos nuestros viajes o celebraciones familiares, por ejemplo?

Pues cuando hacemos fotos, querido lector, siento que no hay otra intención que soporte esa decisión sino la de poder...

RECORDAR



En mi recuerdo existes / Culiacán, México / 2018

Cada vez volvemos sobre ellas para miraras, alentamos nuestra memoria a recordar el relato de cómo y dónde fueron hechas, de quienes o qué aparece ahí, de porqué se hicieron, etc. y ese ejercicio de observación, pero también de memoria nos permite reconocer el pasado y el presente, lo que fue y en lo que no está.

De esta manera, las fotografías son también "imágenes que funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado. Son como «flashes de memoria» o, como sugiere Eduardo Cadava, «palabras de luz» o «fotos en prosa»" (Guash, 2009, p. 20).

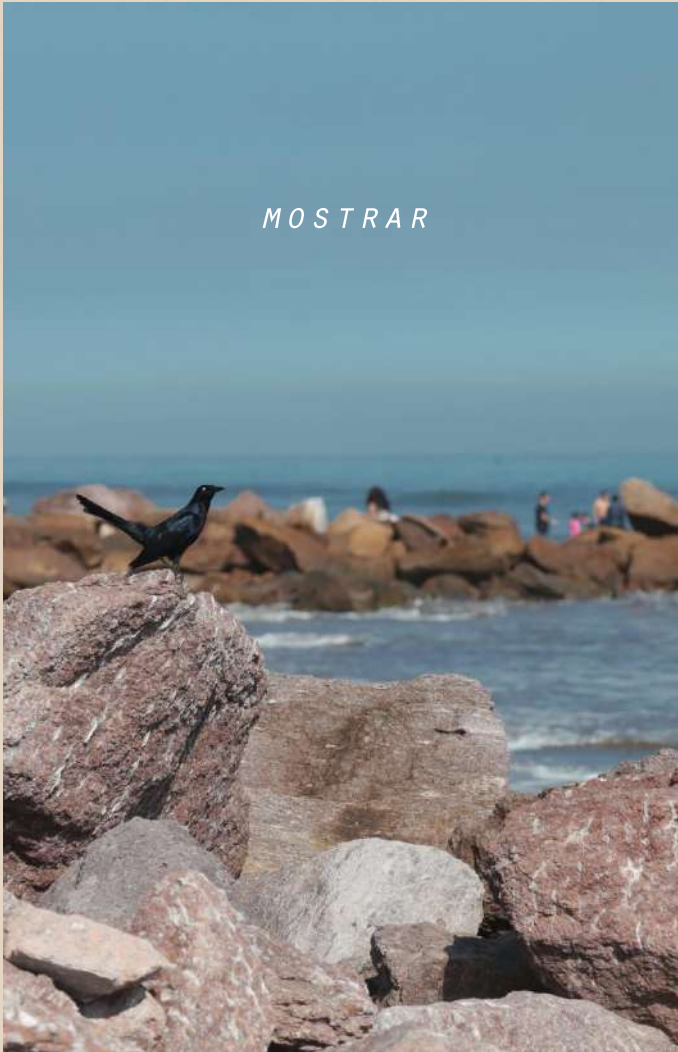
Así las cosas, el origen de la fotografía para mí, y en lo que respecta a este proyecto, podría entenderse como una serie de capas de deseo.

La primera de ellas, aquella que refiere a la intención de querer obtener se soporta en el deseo por mostrar algo de nosotrxs.

La segunda de ellas, aquella que refiere a la intención de ver la foto, esta soportada en el deseo de poder recordar eso de nosotrxs.

Y postulo una tercera, que refiere a las dos intenciones anteriores (crear fotos y visualizarlas) soportada en el deseo de querer reconocer(nos) y narrar(nos).

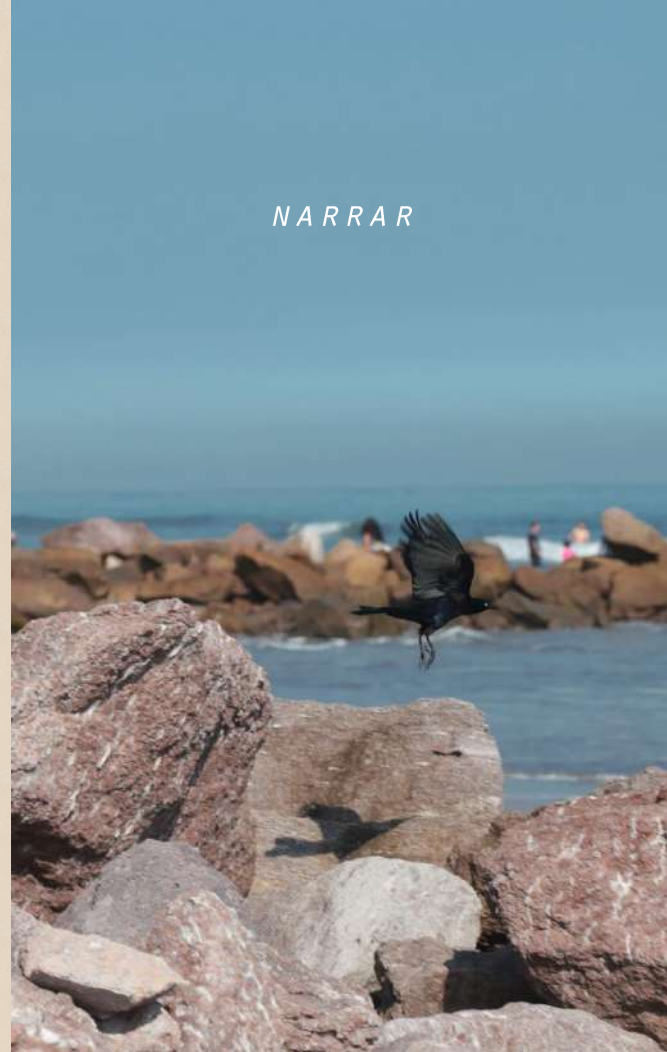
*MOSTRAR*



*RECORDAR*



*NARRAR*



Estas capas de deseo pueden relacionarse estrechamente con lo que plantea Silva (1998), cuando afirma que "cuando tomamos una foto hay un triple ejercicio: *intencional - pasional - cultural*. En el esfuerzo *intencional* se busca, se selecciona un objeto; en el ejercicio *pasional*, deseo el objeto, lo miro, lo quiero hecho imagen, entonces oprimo el botón para ganar la imagen fotografiada. El tercer supuesto, más de *orden social*, da cuenta del hecho de que vivimos dentro de una cultura fotográfica (...) lo cual influye en el mismo fotógrafo, quien en la construcción de su escenario dejará introducir en su narración huellas permanentes de mirón mirado" (p.123).

Por eso, y para concluir este apartado, podemos sugerir que la fotografía es una imagen que en intento por permitirnos mostrar algo de nosotros, termina siendo, pero no siempre tan evidentemente, una forma de mostrarnos a nosotros mismos también. Lo que somos, sentimos, pensamos, vivimos.

Así que cuando volvemos sobre nuestras fotos y hablamos de ellas, no sólo reconocemos y narramos lo que pasó en el momento de la obturación, sino

que además reconocemos y narramos nuestro papel en dicha situación, lo cual implica, primero, que todo detrás de la fotografía, su significado y también su origen, se justifican en dominios muy personales relacionados con aquello que nos representa un interés personal, ya sea afectivo o experiencial.

Y segundo, que ella no es una práctica que se limite a la captura de una imagen, así como tampoco es una imagen que se limite al registro de cualquier cosa.

Un gran ejemplo de todo lo expuesto anteriormente es la trama bajo la cual se sustenta la película "El fotógrafo de Mauthausen", que cuenta la historia de Francisco Boix, un fotógrafo español que es capturado por los nazis y debe prestar sus servicios como asistente de fotografía para uno de los altos mandos que controla el campo de concentración donde está atrapado.

Durante la película, Boix cumple con tres labores fotográficas que resultan ser sumamente importantes para el periodo postguerra y que evidencian las tres capas de deseo que propongo.

La primera de ellas consistía en retratar todxs lxs prisionerxs que llegaban al campo de concentración, junto con el número de identificación que les había sido asignado, para conformar una base de datos con la que los nazis pudieran controlar la cantidad de personas capturadas y fallecidas, así como reconocer e individualizar a cada detenidx.

Como posiblemente era la última foto de muchxs de ellxs, Boix procuraba sacarles una sonrisa en cada toma. Una vez terminada la guerra presentía que este registro fotográfico serviría para poder dar con su paradero y/o corroborar quienes habían perdido la vida durante su detención.

La siguiente labor era asistir la elaboración de fotografías en las que los nazis recreaban supuestos intentos de escape con los que justificaban el asesinato de cientos de prisionerxs. Para Boix estas imágenes eran pruebas irrefutables de los vejámenes a los que eran sometidos diariamente, así que procuraba conservarlas muy bien, dentro de una carpeta que ocultaba en el mismo laboratorio de fotografía en el cual trabajaba.



Finalmente, la tercera labor de Boix consistía en registrar fotográficamente las visitas de diferentes e importantes miembros de la S.S al campo de concentración donde estaba detenido. Para él, estas fotos eran la evidencia de los rostros que merecían ser judicializados una vez terminara la guerra.

Y sucede, precisamente, que ante la noticia de la inminente derrota del ejército nazi, una de las primeras ordenes emitidas por estos altos mandos fue quemar todas las carpetas con fotografías y rollos que hubiera en cada campo de concentración para no dejar rastro de lo que sucedía al interior de estos lugares ni de quienes eran los responsables de hacerlo.

Sin embargo, Boix y su grupo de amigos más cercanos deciden quedarse con algunos de los negativos que muy cuidadosamente él había mantenido ocultos, y apostando su vida en esa misión, deciden esconderlos en diferentes e insospechadas partes del campo de concentración y hasta de sus cuerpos.

La intención de este grupo de personas era conservar las fotografías hasta que fueran libres



para poder *mostrarle* al mundo entero lo que habían vivido durante varios años, pues a pesar de ser un registro cruel y doloroso, eran las pruebas con las cuales podían exigir justicia.

De hecho, es justo por esa razón que una vez se desencadena todo el conflicto de la historia y los alemanes comienzan a huir para no ser capturados, el sargento para el cual Boix prestaba sus servicios como asistente de fotografía intenta explicarle que él era inocente, que el "sólo tomaba fotografías" y se atreve incluso, a pedirle su ayuda.

Esta posición da paso a un interesante diálogo en el que se llega a comparar la obturación de una cámara con un acto tan grave como el disparo de un arma, y además, se pone en discusión el rol del fotógrafo en situaciones como éstas donde se presta como un simple observador que prefiere crear una imagen de lo sucedido, pero jamás intervenir en ello.

En la vida real, gracias a los negativos y el testimonio de Boix, se pudieron llevar a cabo diferentes juicios en contra de militares nazis de altos rangos.





## ¿DE QUÉ SE TRATA?

A esta altura del texto, yo me atrevería a decir que tienes una noción más o menos amplia de lo que puede ser la fotografía ¿verdad?

Sin embargo, es mi intención a continuación que nos centremos ya no en su significado ni en su origen sino en qué se trata, en términos prácticos.

Por eso quiero invitarte a que te preguntes: para ti, ¿en qué consiste la fotografía?

Quisiera arriesgarme a decir que lo primero que se te viene a la mente es: una imagen. ¿correcto?

Bueno, es que, si bien es cierto que no todas las personas han tenido la oportunidad de hacer fotos, seguro si han sido fotografiadas o han sido espectadores de fotografías alguna vez, por lo que la experiencia más próxima con la fotografía es casi siempre la imagen y no la práctica.

Cuando hablamos de fotografía, y tomamos la definición que he planteado previamente ("escritura con el alma"), hacemos referencia a la acción de escribir, así como al resultado de dicha escritura, es decir, a la acción de hacer fotografías como a la imagen fotográfica.

Ambas nociones, práctica e imagen, son igualmente válidas, y es por eso que a lo largo del documento has visto que he decidido irme refiriendo a la fotografía como una "práctica/imagen" o una "Imagen-acto", pues siento además que cuando quiero referirme a ella en toda su amplitud no tengo que disociar una noción de la otra sino ponerlas así, en conjunto.

El autor más indicado para sustentar esta decisión es Philippe Dubois, quien afirma que:

*"con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es solo una imagen (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de*

entrada, un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en *acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este acto no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la «toma») sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. (Dubois, 1986, p. 11)

Desde luego, es posible hablar de la imagen fotográfica y de la práctica fotográfica por separado, pero he considerado pertinente asumirla y referirme a ella como una práctica/imagen porque, al igual que Dubois, considero que no puede entenderse una cosa sin la otra, porque la forma y el contenido de las fotografías que vemos o hacemos se debe a la manera en la que entendemos la práctica fotográfica.

Las fotografías de moda o las fotografías documentales, por ejemplo, poseen unas

características visuales que son otorgadas precisamente por la manera en la que fueron hechas. Mientras que las primeras se crean en un estudio fotográfico ambientado para una captura más elaborada, las documentales son resultado de un momento más breve donde la intensidad del momento es lo que alienta la captura. O incluso, algo muy diferente sucede con nuestras fotografías personales, donde asumimos la práctica fotográfica como un medio para registrar momentos especiales y por eso en ellas abundan retratos de nuestras familias o nuestros viajes resultado de una captura pensada justamente para detener ese momento.

De esta manera es como la imagen y la práctica van estrechamente relacionadas, pero esa condición no es gratuita o inocente, de hecho, representa casi una de las particularidades propia de la fotografía.

Ahora bien, en su texto, Dubois (1986) explica la práctica/imagen fotográfica puede resumirse como el registro de algo que pasó, por lo que podría asumirse esencialmente como una especie de huella, de marca o depósito. Esto la lleva a pertenecer al

grupo de lo que el semiólogo Charles Peirce llamó "índex", o sea, signos que han mantenido una conexión real, de contigüidad física o de copresencia inmediata con su referente (su causa).

Es decir, la fotografía antes de ser o significar cualquier cosa funciona como una práctica/imagen que nos dice o nos comprueba que eso que aparece registrado efectivamente sucedió, existió.

Siguiendo a Dubois esta característica supone tres principios: el de [singularidad](#), [atestiguamiento](#) y [designación](#).

El primero de ellos, hace referencia a la singularidad de aquello que ha sido fotografiado.

Como la foto se hizo en un tiempo/espacio determinado, pues lo que aparece ahí no podrá repetirse más y eso lo hace único y singular. De entrada, afirma Dubois (1986), ese objeto o lo que sea que haya sido capturado no representa un concepto o una idea sino el objeto mismo, su referente.

El segundo principio, el de atestiguamiento, apunta precisamente a que la fotografía no representa inicialmente un concepto o una idea, sino que es, ante todo, testimonio visual de la existencia de su referente (p.56).

Finalmente, para el autor, el tercer principio tiene relación con el anterior porque plantea que la fotografía nos señala o nos indica lo que aparece ahí registrado. Llama nuestra atención para que nos fijemos en eso.

Ahora bien, estos principios soportan, tal como lo mencionaba en el primer apartado, que la gestualidad propia de la fotografía es la mirada, pues además de ser un gesto único e irrepetible, es el que nos permite seleccionar aquello que se va a fotografiar, haciendo que la fotografía sea, por lo tanto, una manera de traer la mirada del otrx sobre la de unx mismx.

Dicho lo anterior, quiero que pasemos entonces a revisar qué significa la fotografía como imagen y qué significa como práctica.



## DE LO ÍNTIMO A LO PÚBLICO: LA FOTOGRAFÍA COMO IMAGEN

En el anterior apartado, mencionaba que la fotografía apareció públicamente el 7 de enero de 1839, y que sin duda alguna fue un invento que llegó para transformar la historia de la humanidad.

Walter Benjamin (1973) afirmaba que al "estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo era capaz de producir una imagen del entorno visible tan viva y verás como la naturaleza misma" la gente experimentó una "vivencia grande y misteriosa" (p.3), que no les resultó fácil de comprender en ese momento.

Desde luego, era normal que al estar frente a una nueva imagen que parecía mostrar la realidad tal cual como era, se generara tanta confusión, así como opiniones a favor y en contra.

Algunas notas en la prensa, por ejemplo, llegaron a calificarla como blasfemia:

*"Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos."*

(Nota de prensa del "Der Leipziger Stadtanzeiger"  
citada por Benjamin, 1973, p. 1)

Y es que precisamente, cuando apareció la fotografía, una de sus características más sorprendentes para todxs fue la capacidad para mostrar la realidad de la manera más fiel posible, de hecho, esa quizá es su característica más destacable hasta el día de hoy, pues ninguna otra imagen ha igualado tanta exactitud.

Al respecto, afirma Fontcuberta (1997): "Todavía hoy, tanto en los dominios de la cotidianidad como en el contexto estricto de la creación artística, la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias" (p.17)

De ahí que rápidamente empezara a ser usada en diferentes campos en los que ayudó a testificar la existencia de algunos sucesos (acorde a los principios planteados por Dubois) como fue el caso de la fotografía científica, periodística y/o documental.



Luego, aunque la fotografía no nació con una función social específica ni mucho menos con pretensiones artísticas, efectivamente logró irrumpir en el campo del arte también.

Algunas personas la compararon con imágenes ya existentes como el dibujo y la pintura, otras afirmaron que había llegado para reemplazarlas y otras tantas que debería estar en función de ellas, como lo manifestó el reconocido ensayista y crítico de arte francés, Charles Baudelaire (1994), quien además de llamarla "servidora de las artes", rechazó tajantemente la idea de que esta nueva imagen fuera considerada arte en algún momento.

Sin embargo, esta situación contribuyó para que naciera el "pictorialismo", "la primera corriente estética en el campo de la fotografía, que duró aproximadamente treinta años, entre los años 80 del XIX y la Primera Guerra Mundial" (Bonet, s.f, p.35)

Lxs pictorialistas fueron un grupo de personas que, en oposición a planteamientos como los de Baudelaire, buscaban elevar la fotografía a la categoría de arte.

Su intención era demostrar que la fotografía no era una simple reproducción mecánica de la realidad por medio de una cámara, sino una imagen llena de sentido, emoción y creatividad, elaborada por una persona sensible ante el mundo: un artista.

Bonet (s.f) sostiene que "para conseguir estos objetivos, el fotógrafo pictorialista se acercará a la pintura, que se convertirá en su referencia estética tanto en relación a los temas como a la composición y los procedimientos de acabado". De modo que muchas de las fotografías elaboradas bajo la influencia de esta corriente son en su mayoría paisajes o retratos femeninos.

Siento la necesidad de manifestar mi simpatía por lo que propone el pictorialismo, pues considero que la fotografía debe ser resultado de un proceso pausado, pensado y sentido, tal como se haría con un pintura o una escultura, sin embargo, no es mi interés sentar una posición frente a la discusión de si es arte o no porque para mí, el hecho de que pueda ser, usarse o pensarse como una imagen artística tanto como una documental, decorativa o

científica, entre otras tantas, le otorga una característica muy particular.

Lo que haré a continuación, es exponer brevemente ese debate para comprender sus alcances.

Walter Benjamin (1973) expresa claramente que una de las primeras actividades para la que fue usada la fotografía era la elaboración de retratos, ya que a pesar de que exigía (solo en un principio), que la persona posara inmóvil por un considerable periodo de tiempo, permitía que a diferencia de la pintura, la imagen resultante no estuviera centrada en el gesto pictórico del artista sino en el registro fiel y real de persona retratada, asegurándose así, un lugar favorito entre sus adquirentes.

Esta misma razón alentaba el debate de si la fotografía era arte o no porque, ahora que la cámara aparecía como un dispositivo por el cual se podían capturar y fijar imágenes más fieles a la realidad, se desdibujaba el gesto del artista del proceso de creación, haciendo que la destreza manual y técnica no fueran ya factores determinantes, pero en cambio -a mi juicio-

aparece una nueva destreza muy específica: la de observar.

Esta situación llama poderosamente mi atención y quiero resaltarla, con el ánimo de reconocer en ella quizá un indicio sobre lo que pudiera ser la esencia de la fotografía, pues, como lo manifiesta W. Benjamin (2015), "se puso todo el empeño en dilucidar si la fotografía era o no arte, sin preguntarse jamás si la invención de la fotografía transformaba la naturaleza del arte" (p.28) y resulta que en efecto lo hizo, pero no sólo transformó la naturaleza del arte sino la nuestra también.

Es obvio que anteriormente los pintores también debían desarrollar y fortalecer su capacidad de observación con el ánimo de poder representar la forma o el color, pero con la fotografía la observación no sucede de la misma manera. La mirada cambia y nuestra forma de relacionarnos y entender el mundo también, pues ya no es la mirada en función de hacer una imagen sino **la mirada como imagen misma**.



Esta situación es aún más obvia cuando el paso del tiempo, el desarrollo tecnológico y la apresurada comercialización permiten que la fotografía se vaya insertando progresivamente en la vida cotidiana de las personas hasta lograr que cualquiera, no importa si es artista o no, pudiera producir una fotografía y dejar su mirada impresa en una imagen, lo que deja aquel debate del arte como una cuestión de duda permanente, quizá cada vez más compleja pero menos relevante y nos invita a pensar también cómo la popularización de la fotografía transforma a la fotografía misma.

Recordemos que en un principio, según W. Benjamin (1973), una fotografía podía costar 25 francos oro y quien se encargaba de su realización debía conocer el proceso de exposición, revelado y fijado, por lo que no habían tantos fotógrafos pero tampoco personas que pudieran acceder a ella fácilmente.

Quienes lograban hacerse un retrato fotográfico, por ejemplo, terminaban guardándolo como si fuera una verdadera joya. Era ésta una imagen privada, un registro personal.

Pero, conforme la fotografía se hizo más asequible por las razones mencionadas, dejó de guardarse como joya y se empezó a guardar como un recordatorio que podía compartirse con un pequeño círculo cercano, como la familia y amigos. El ejemplo más notorio de esta situación son los álbumes de familia, compuestos por una serie de imágenes fotográficas que registran la vida misma al interior de este grupo, consolidando documentos con una alta carga íntima y afectiva.

Sin embargo, actualmente las redes sociales y la virtualidad en la que hoy vivimos permiten quizá estirar ese concepto de intimidad hasta que la línea divisoria que separa lo privado de lo público sea cada vez más delgada.

Hoy, cualquiera que disponga de un teléfono móvil podrá hacer fotografías, y con la misma inmediatez con la que fueron capturadas, compartirlas con su familia, amigos y hasta desconocidos a través de su perfil en Facebook o Instagram, por ejemplo.

En su proyecto de grado titulado "Random memories", Juan Sebastián Infante (2016) entiende esa situación bajo la relación fotografía-

identidad, argumentando que las fotos y la manera en la que se comparten en redes no tienen otra intencionalidad distinta que el reconocimiento, el cómo queremos que nos vean los demás o, en mis palabras y entendiéndolo a partir de lo previamente reflexionado, cómo queremos contarnos.

Así pues, la fotografía ya no representa un documento privado propiamente dicho y aunque pierde cierto grado de intimidad, adquiere un valor y uso diferentes.

Como opina Gómez (2012), "la fotografía ha pasado de ser un objeto casi ritual, relacionado con fechas y eventos específicos, a ser parte de una práctica cotidiana, algunas veces literalmente diaria, en la vida de muchas personas" (p. 24).

De ahí que no sólo se transforme la imagen, sino que en consecuencia se modifique también los tiempos y lugares de la práctica fotográfica. Sigamos profundizando en ello, en el siguiente apartado.



## DE LO EXTRAORDINARIO A LO COTIDIANO: LA FOTOGRAFÍA COMO PRÁCTICA.

Podríamos decir que la fotografía como práctica, al igual que la imagen, comenzó en el momento mismo en el que el invento fue dado a conocer en 1839.

Si bien para ese entonces no se tenía claridad con qué clase de imágenes se estaría tratando, se sabía que había al menos un procedimiento específico para conseguirlas que, poco a poco, fue aprendido por más personas. Ese proceso tardó lo suficiente para constituir el inicio de la práctica fotográfica de una manera muy interesante.

Inicialmente, como las personas debían permanecer inmóviles durante el tiempo de exposición, que en aquel entonces era mucho más prolongado que el de ahora, se inventó una serie de artefactos que les sirvieran como punto de apoyo para mantenerlas lo más firme y quietas posibles.

Desde luego, eso condicionó las posturas corporales de quienes posaban para la foto pero además, los hacía vivir dentro del instante fotografiado, en palabras de Benjamin (1973), "crecer dentro de la imagen misma". (p. 4), mientras que en contraposición, Roland Barthes (1980) se refería a ese momento como una "microexperiencia de la muerte", en la que al estar ahí, inmóviles, las personas fotografiadas no eran sujetos ni objetos sino más bien sujetos que se sentían devenir objetos. (p. 46)

Esta relación con la muerte propuesta por Barthes llama poderosamente mi atención sobre todo pensando en la fotografía post mortem. Un tipo de fotografía en la que las personas retratadas ya habían fallecido, pero aun así, deciden ser registradas por su familia en un intento quizá de conservar su última imagen.

Al respecto, Hans Belting (2009) menciona en su texto "antropología de la imagen" que "una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede *estar* ahí en la imagen" y añade que "de este modo, una imagen que representa a un muerto se convierte en

el contrasentido de cualquier otro tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo. (Belting, 2009, p. 178)

Luego, si conjugamos la perspectiva de Benjamin como la de Barthes, podemos entender que la fotografía resulta siendo una práctica en la que, efectivamente, puede haber una microexperiencia de la muerte, pero también de la vida, pues sólo muere aquello que está vivo, y así las cosas, posar para una fotografía es experimentar el tránsito entre un estado a otro, o mejor, de un tiempo y otro. Saberse presente y luego pasado, recuerdo.

La relación tiempo-fotografía consiste para Juan Sebastián Infante (2016) "no sólo en el argumento canónico acerca de la captura de un punto espacio-temporal irrepetible, sino que la fotografía sucede en un punto espacio-temporal siempre presente, jamás pasado y jamás futuro. El tiempo entonces, no es sólo un momento, sino que sólo es ese momento" (p. 23)

Ese planteamiento obliga entonces a que, al menos en un principio la fotografía fuera una práctica más detenida y elaborada. La preparación detalla de ese momento que será siempre presente.

Y efectivamente así sucedió.

Continuando con lo que contaba previamente, a la aparición de los artefactos para mantener las personas inmóviles se fueron sumando una serie de accesorios que recreaban todo un escenario dispuesto para el registro más estilizado de la época y "fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono" (Benjamin, 1973, p. 4).

Todo eso le confería un valor importante a la imagen fotográfica porque se pagaba no solo por una captura sino por la preparación que ella suponía: estudio, ambientación, accesorios.

Era una ocasión para la que se disponían tanto el/la fotógrafx como la persona retratada y que no era un evento común sino por el contrario un acto extraordinario. De ahí que la imagen también se guardara y se conservara con tanto cuidado.

Situación contraria a la que nos enfrentamos actualmente, pues conforme la fotografía se fue

haciendo más popular, la práctica fotográfica se modificó.

Las imágenes dejaron de reservarse como una joya y empezaron a exponerse públicamente en espacios de la casa donde pudieran ser vistas como un elemento importante, casi como un trofeo, que le confería cierto estatus a sus dueñxs porque empieza a centrarse ya no tanto en lo estético sino en lo moral y de valor social, tal como lo afirma investigadora Carmen Ortiz (2015).

Según ella, este cambio trae consigo el surgimiento de dos tipos de fotos. "En primer lugar están las formales, rituales y arregladas, que retratan los ritos de paso individuales y otras ocasiones de presentación "formal" del grupo familiar; lo que se ha llamado "momentos fuertes" o situaciones oficiales. Estas primeras fotos suelen compensar con un segundo tipo, las que podríamos considerar sus contrarias que retratan los momentos íntimos, relajados de la "vida ordinaria". (Ortiz, 2005, p. 12)

Este último grupo de fotos se fue ampliando con la llegada de cámaras cada vez más pequeñas, compactas y automáticas (y en las últimas décadas,

las cámaras digitales) que le permitían a cualquiera que tuviera poder elaborar una imagen sin mayor complicación. De esta manera, aquel acto extraordinario comienza a hacerse cotidiano y natural.

Hoy en día llevamos siempre con nosotrxs una cámara fotográfica que ha sido incorporada a nuestro teléfono móvil. Ya no tenemos que esperar a ir a un estudio o posar durante horas para tener una foto porque basta con oprimir una pantalla y ya está. Sin mayor elaboración, preparación o artefactos de tortura, como decía Benjamin.

Pareciera que ya no buscamos ni preparamos el momento para hacer la captura, sino que creemos encontrarlo en cualquier rincón y actividad que hagamos. Lo que antes solía darse en celebraciones y acontecimientos importantes, ahora tiene lugar en todo lo que creamos que puede tener lugar. No hay parámetros ni reglas, es nuestra mirada la única que determina qué se va a capturar, qué merece ser fotografiado, qué vale la pena conservar y además, qué vale la pena mostrar, pues a pesar de la facilidad e inmediatez con la que hoy se lleva a cabo la práctica fotográfica, ésta

no concluye con la obturación, sino que mantiene todavía la finalidad de exponernos y compartirnos con los demás.

A propósito, la película "Retratos de una obsesión" sirve como gran ejemplo de toda esta situación.

El film, que recrea la época de los años 90's, presenta la historia de "Seymour Parrish", un hombre solitario que trabaja como técnico en un centro de revelado e impresión de fotografías al que acuden diferentes personas, entre ellas, "Nina Yorkin", una cliente fiel que casi semanalmente deja un rollo de fotos para que Seymour las revele y les saqué una copia impresa.

Las fotografías que Nina revela son siempre los registros de eventos familiares tales como vacaciones o cumpleaños, donde se le ve a ella junto con su esposo y su hijo compartir como una familia alegre y perfecta. Todo lo cual, conduce a que Seymour desarrolle una terrible obsesión con la que comienza a asumir que esta familia es su familia también, y que lo lleva a fantasear con la idea de vivir en su casa, interactuar con ellos, sentirse amado y peor aún, a creer que sus fotografías le pertenecen también, pues por cada



fotografía que Nina mandaba a revelar, él se quedaba secretamente con una copia.

Una de las secuencias más terroríficas de esta película es cuando se muestra a "Sy" en un restaurante tomando café mientras revisa detalladamente el último paquete fotos de los Yorkin. En esta escena, comparte las fotos con una mesera y le explica que ellos son su familia.

Luego, se le ve llegar a su casa y se muestra una de las paredes de la sala que está cubierta casi a la totalidad con las fotografías que esta familia ha tomado a lo largo de diez años, incluyendo aquellas en las que aparecen esperando a su bebé.

De modo que para "Sy", parecía no ser suficiente ver todos los recuerdos y momentos felices de esta familia mientras revelaba e imprimía las fotos, sino que algo lo impulsaba a conservarlas, observarlas diariamente, y además, memorizar cada uno de sus detalles pues, aunque no fuera intencional, esta familia terminaba revelando en cada rollo asuntos propios de su vida íntima y privada, y esta situación es precisamente la que conduce al climax de la película, sin embargo no pienso ahondar en ella ahora.



Me interesaba poner el filme como ejemplo porque puede que ya no usemos portarretratos o álbumes, pero la llegada de las redes sociales y la virtualidad en la que nos hemos ido sumergiendo han flexibilizado nuestro concepto de intimidad y eso ha dado paso a que estas plataformas sean también un nuevo espacio donde se puedan compartir, entre otras cosas, nuestras fotos, nuestras imágenes y nuestras vidas. De manera que, inconscientemente o no, terminamos siendo como la familia Yorkin.

Luego, en diferentes momentos de esta cinta, podemos escuchar la voz en off de Seymour refiriéndose sobre las fotografías como objetos valiosos que deben ser cuidadosamente tratados.

Algunas de sus reflexiones más impactantes, al menos para el tema de esta investigación, son aquellas en las que manifiesta que "las personas fotografían los momentos felices de su vida", que "nadie fotografía algo que quiere olvidar", que lo más importante de toda foto es la manera en la que cada persona dice "estuve aquí, existí y fui feliz" y una conclusión bastante potente en la que afirma que: "si alguien ve un álbum fotográfico

podría concluir que tuvimos una existencia feliz, cómoda y sin tragedias"

Así que, lo fotografiado es una forma de exponernos ante el mundo, de contarnos, narrarnos, de mostrarle a los demás cómo nos vemos y cómo queremos ser vistos.

Es por todo esto que la fotografía es una práctica/imagen que jamás resultará simple o inocente. Por el contrario, es posible que parte de su esencia radique en la dificultad de entenderla a profundidad y definirla, delimitarla, ponerle un borde.

Con su aparente simpleza y objetividad, siento que lo único que hace es fingir que no hay mensaje para que no nos detengamos a observar, sentir y pensar. Como sostiene Van Dick (p.62, 2008), "cuando las imágenes se convierten en lenguajes visuales a través de canales de comunicación, el valor de una imagen individual decrece mientras el significado general de la comunicación visual incrementa. Mil imágenes enviadas ahora por medio de celulares valen una sola palabra:

¡OBSERVA!





# Capítulo 3. El tronco

(METODOLOGÍA)



## CONTENIDO

- 150 El tronco (paradigma)
- 154 Las ramas (metodología)
- 158 La ramita (método)



En lo profundo del corazón / Tolima, Colombia / 2014

Bienvenidx al tercer capítulo de **Exponer(se) y revelar(se)**.

Quiero comenzar contándote que hace un par de años mantuve una conversación virtual con el fotógrafo español Juanan Requena, en la que el tema central era precisamente la fotografía y su esencia.

En uno de sus mensajes, Juanan me escribió: *"no saber cómo resultará todo es la magia de todo esto"*. (J. Requena, comunicación por correo electrónico, 27 de marzo de 2018)

Su intención con esa frase era hacerme entender que con la fotografía siempre habrá algo de incierto, y que en ello radica su magia y su misterio, por lo que cada acierto y cada error deben disfrutarse con paciencia y recibirse con amor.

Aunque desafortunadamente en ese momento no comprendí su mensaje, hoy sé exactamente a qué se

refería, pues este proyecto que hace de la fotografía su columna vertebral, heredó naturalmente esa condición de incertidumbre y se construyó a partir de ella.

Yo no planeé previamente la forma en la que desarrollaría la investigación, ni siquiera pude sospechar cómo resultaría, este proceso poco a poco se fue asemejando a la forma de un tronco, pues en la medida en la que iba creciendo se dividió en ramas y luego en ramitas cada vez más concretas que, con ayuda de *"El abono"* (tercer capítulo), dieron lugar al nacimiento de *"Las flores"* y *"Los frutos"*.

A continuación, vas a poder conocer en detalle cómo fue todo este el proceso. Su lectura y visualización te llevarán a comprender a fondo la forma y el contenido de todo mi proyecto.

No siendo más, te invito entonces a tomar asiento, ponerte cómodx y comenzar este recorrido.

“NO SABER CÓMO RESULTARÁ TODO ES  
LA MAGIA DE TODO ESTO. UNO HACE,  
DESHACE, PRUEBA, JUEGA, ESCRIBE...  
Y NO PIENSA: SIENTE”

(J. REQUENA, 27 DE MARZO DE 2018)



## EL TRONCO

Cuando se inicia un proyecto de investigación se da lugar a un proceso que tendrá un modo de ser muy particular, que a su vez exigirá unas formas de hacer que le permitan desarrollarse, avanzar y concluir, cumpliendo con los objetivos propuestos.

Esos modos de ser y formas de hacer, puestos en términos académicos, son lo que respectivamente conocemos como paradigmas y metodologías de la investigación o, bajo la analogía que vengo haciendo, son el tronco y las ramas, respectivamente.

Para Gloria Pérez Serrano, los paradigmas pueden definirse como un conjunto de creencias y actitudes compartidas por un grupo de científicos que implican unas metodologías determinadas (Pérez, 2007).

Las metodologías, por su parte, pueden ser entendidas como los procedimientos utilizados para llevar a cabo la investigación y ellas derivan de la perspectiva con la que cada paradigma aborda una situación.

Es decir, el paradigma en el cual nos situemos va a determinar la metodología que utilizemos.

Pérez menciona que hay al menos tres tipos de paradigmas. El primero de ellos es el "Racionalista cuantitativo", el más cercano al método científico. Los proyectos que se enmarcan en este modo de ser son aquellos que se encargan de estudiar fenómenos observables, medibles, contables, comprobables y analizables bajo un control experimental.

Luego está el "sociocrítico", en el que se inscriben proyectos con un interés por indagar una situación, pero además, actuar sobre ella para transformar y mejorar la realidad social que investiga.

Finalmente, está el "paradigma interpretativo cualitativo", que surge como una alternativa al modelo racionalista, ya que a diferencia de él, no busca explicar o controlar sino comprender situaciones, problemáticas o cuestiones propias de la conducta humana, y lo hace a partir de las experiencias, interpretaciones y subjetividades de las mismas personas implicadas en dichos eventos. (Pérez, 2007).

Para cualquier investigación es importante reconocer desde cuál de estos lugares se está enunciando, ya que cada uno determina formas muy distintas de acercarse y conocer el tema investigado a través de la metodología empleada.

Teniendo en cuenta que mi ejercicio investigativo pudo irse resolviendo únicamente en la medida en la que lo teórico se articulaba con mi propia experiencia, considero que se ubica dentro del **paradigma interpretativo cualitativo**.

Tal como lo menciona Alicia Gurdían (2007), nuestros sentimientos, verdades, creencias, principios, prejuicios e ideas también son datos, y por lo tanto, son una clave para comprender lo que queremos estudiar o investigar, pero a ninguno de esos datos hubiera podido llegar desde la perspectiva racionalista o sociocrítica.

Luego, el paradigma interpretativo cualitativo considera la construcción del conocimiento más que su descubrimiento y le otorga a esa clase de datos (sentimientos, verdades, creencias etc.) un valor fundamental en ese proceso, lo que resuena con mi proyecto. Si bien aquí se parte de algunas nociones conceptuales básicas que permitan ubicar

al lector/a desde el lugar desde el cuál se está hablando, es sólo hasta el momento en el que comienzo a describir mi quehacer fotográfico cuando aparece lo teórico como una orientación de aquello que se está reflexionando en medio del relato, lo que hace de esta investigación un proceso personal, íntimo y emotivo en el que, de hecho, fue necesario ocupar el papel de investigadora al mismo tiempo que el de la persona investigada.

Esta situación resultó ser todo un reto, pues si bien es cierto que en el paradigma en el cual nos hemos inscrito, lxs investigadores asumen un rol más empático, cercano y humano que les permita involucrarse dentro del proceso, yo tenía que desarrollar la capacidad de involucrarme para explorar los vínculos y sentimientos que sirven como insumo del proyecto, y, además, identificar el momento en el que era necesario tomar distancia para ver todo eso desde lejos y poder analizarlo.

Este curioso, complejo, pero interesante escenario, me hizo reconocer la necesidad de encontrar esa **metodología** que, en concordancia con el paradigma

seleccionado, me permitiera profundizar en mi interés fotográfico desde ambos roles.

Abro paréntesis:

Como algunas veces suele confundirse la metodología con el método, asumiendo que hacen referencia a lo mismo, considero que es importante hacer una pequeña aclaración al respecto antes de continuar.

En el libro "El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa", Alicia Gurdían (2007), explica que "la metodología se transformó en una disciplina que estudia, analiza, promueve y depura el método mismo", mientras que el método puede ser entendido como el "procedimiento para investigar y conocer". (p. 134) De manera que, aunque están estrechamente relacionados, no son lo mismo y el primero determina al segundo.

Cierro paréntesis

A continuación, voy hablar entonces de la metodología y el método de mi proyecto para que conozcas en qué consistió cada uno.



## LAS RAMAS

El paradigma interpretativo ofrece una serie de distintas metodologías tales como la etnografía, las historias de vida, los estudios de caso, entre otras, pero yo decidí seleccionar una en la que "el investigador no es meramente un observador sino también un hacedor y donde sus propias vivencias, creatividad y mirada personal, pudieran aportar nuevos *insights*<sup>2</sup> y asistir a la creación de conocimientos, así como crear espacios nuevos de investigación" (Piccini, 2014, pág. 3), esta es, la *Investigación Basada en Artes (IBA)*.

Siguiendo a Piccini (2014), la IBA surge a principios de los años 80's como consecuencia del giro narrativo que atraviesa la investigación en Ciencias sociales y busca proceder de diferentes maneras frente a situaciones que, al estar ligadas con la experiencia humana, se cargan de subjetividades y otra serie de elementos que no pueden ser abordados, analizados, ni comprendidos desde una perspectiva cuantitativa.

---

<sup>2</sup> Este término puede traducirse como una visión propia o una comprensión interna de algún asunto.

De hecho, Fernando Hernández Hernández afirma que la IBA es precisamente "una instancia epistemológica-metodológica, desde la que se cuestionan las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que 'hacen hablar' a la realidad" (Hernández, 2008, pág. 87).

Por su parte, en el ensayo *Art-Based Research* citado por Piccini (2012), el artista Shaun McNiff afirma que este enfoque metodológico, a diferencia de los trabajados en el campo de las ciencias exactas, permite saber poco o nada de la situación, fenómeno o tema a investigar y aclara que, "puede tenerse una intuición respecto al resultado de lo que podría llegar a encontrarse o de qué es lo que se necesita, e incluso en algunos casos, una convicción, pero lo que define el conocimiento a través del arte es "la emanación de significado a través del proceso de la expresión creativa" (Piccini citando a McNiff, 2014, p.5).

Esto, por supuesto, nos devuelve unos renglones atrás, a la frase con la que iniciamos este apartado: *"no saber cómo resultará todo es la magia de todo esto"*

Claro, en mi proyecto nada estaba previamente diseñado. Cuando inicié con él la única certeza que me habitaba era la fotografía, pero entonces, fue ella la que determinó el carácter y el rumbo metodológico de la investigación al convertirse en el medio por el cual iba a resolver mis preguntas y la forma en la que iba a hacerlo, pues así empezaron a emerger los relatos que conforman uno de los capítulos.

Y es que, una de las características relevantes de la Investigación Basada en Artes es justamente que se aboga por el uso de imágenes, representaciones artísticas visuales o performativas, como elementos esenciales para abordar las experiencias propias de los sujetos implicados en la investigación, pero también se vincula la utilización de textos quizá en una estructura menos rígida, ajena, que le permitan a los lectores acercarse a esas experiencias y al conocimiento que de ellas emerge (Hernández, 2008).

Siguiendo a Hernández (2008), una de las apuestas que propone la IBA es el híbrido entre las narrativas visuales y las escritas. Por lo regular, en otro tipo de investigaciones la imagen

se usa como un elemento ilustrativo del texto, como un apoyo de lo narrado o como una evidencia de la práctica (si la hubo), pero en la IBA, la imagen tanto como el texto son elementos narrativos y discursivos igualmente importantes que, puestos en conjunto, generan relaciones que permiten profundizar en el tema tratado.

Este documento, (como ya te habrás dado cuenta), se estructura bajo esa propuesta y es por eso que los lectores puede encontrar desde el principio hasta el final, una serie de fotografías y relatos que al entrelazarse y leerse conjuntamente, buscan poner de manifiesto una serie de nociones sobre la fotografía que, gracias al análisis hecho, permiten resolver y dar sentido a las preguntas que soportan la investigación.

Por todo lo anterior, Fernando Hernández (2008) define entonces la IBA como "un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus

experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación" (p. 92).

De acuerdo con lo anterior, Hernández menciona también la existencia de al menos tres tenencias o perspectivas de trabajo que se desprenden de la IBA, tal como si se trataran de una especie de ramitas. Estas son: la perspectiva literaria, la artística y la performativa.

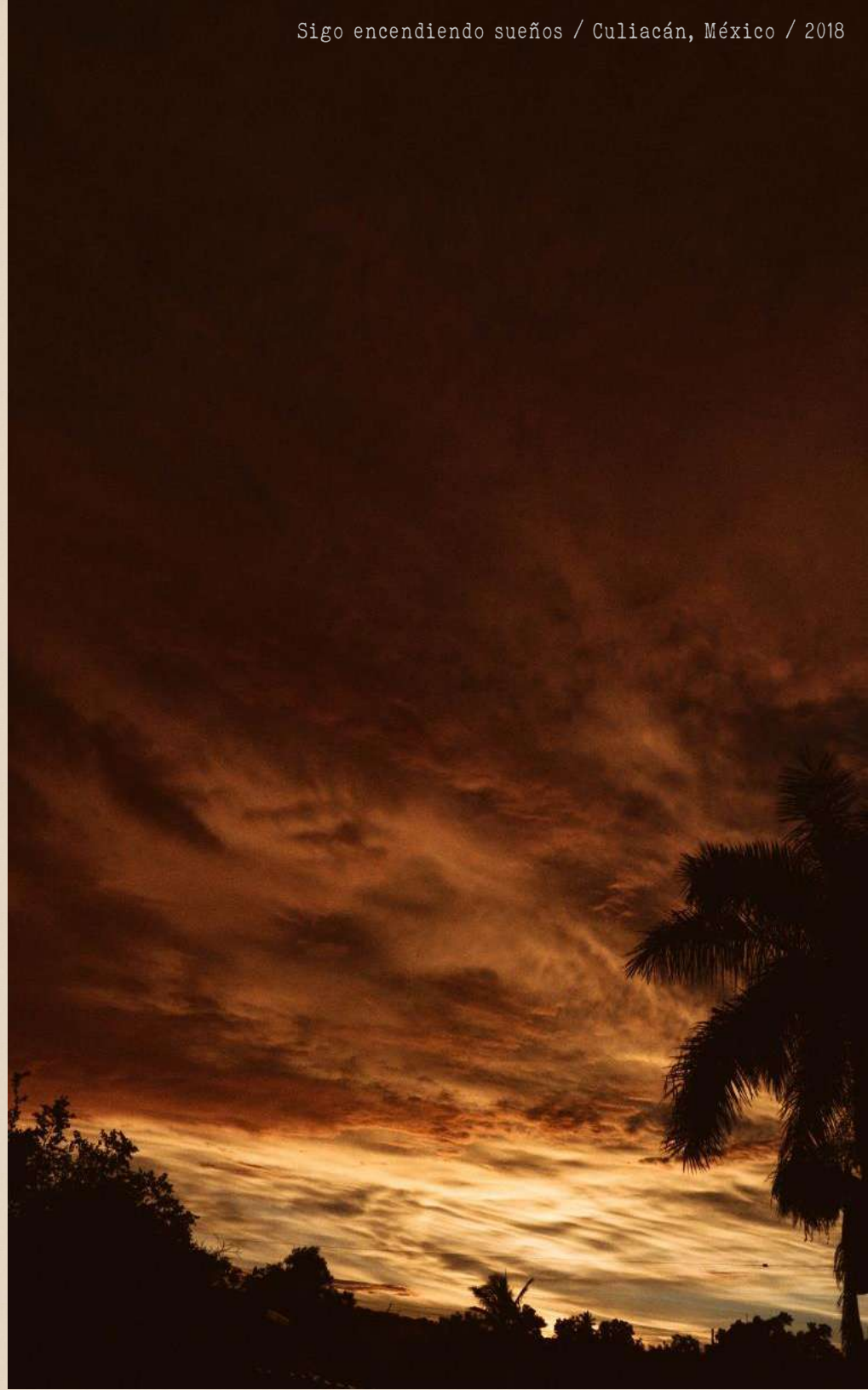
La primera de ellas se centra en ejercicios investigativos que se construyen a partir de anécdotas, ficciones, poemas y toda clase de escritos y narraciones que permitan reconocer a la experiencia como fuente principal de sentido. Por otro lado, en la perspectiva artística están aquellas investigaciones que abogan por el uso de narrativas donde se ponga sobre la misma línea lo visual y lo textual.

Finalmente está la perspectiva performativa, que es usada en investigaciones cuyo interés está puesto sobre la práctica artística. Es decir, investigaciones que se preocupan por indagar en la experiencia performativa de alguna práctica artística, el propósito o el sentido de dicha práctica.

Ahora bien, para mí fue claro desde un principio que no quería hacer de este proyecto una pesquisa técnica o histórica, y a partir de ahí empecé a considerar que la manera tan cercana y emotiva en la que yo me relacionaba y quería indagar la fotografía me exigía trabajar bajo una perspectiva similar.

En principio sentí una fuerte inclinación de hacerlo bajo la perspectiva artística, pero fui consciente de que las otras dos también me podían aportar elementos importantes que no quería descartar, decidí entonces tomar de cada una lo que más resonara con mi proyecto y permitir que de este tronco naciera una ramita propia compuesta por la conjugación de dichos elementos.

De la perspectiva literaria, por ejemplo, toma la idea de asumir la experiencia como fuente para la construcción de relatos. De la perspectiva performativa toma la idea de que dichos relatos sirven como medio para cuestionar y hallar sentido a la práctica fotográfica y eso, a su vez, hace que de la perspectiva artística, tome la idea que la imagen y el texto sean un elemento discursivo y narrativo importante dentro de la investigación.



## LA RAMITA

El método autobiográfico, es un procedimiento que se creó por la forma en la que se fue desarrollando el proyecto, las necesidades que presentó durante su avance, y a partir de la conexión entre los elementos más relevantes de las perspectivas de trabajo que tiene la IBA.

Este proceso se compuso de una serie de 3 etapas en las que se fue gestando una inquebrantable relación entre lo visual y lo textual que me permitió acercarme, analizar y comprender los asuntos sobre los cuales me interesaba indagar como, por ejemplo, los vínculos afectivos que tengo hacia la imagen fotográfica o lo que me significa la experiencia de hacer fotos, pero además, me llevó a comprender la esencia misma de la fotografía, y en esa medida, creo que no hubiera podido valerme de un mejor método. Este era mi camino.

Tomé la decisión de nombrarlo autobiográfico teniendo en cuenta que tal como lo explica Rossana Piccini (2012), la autobiografía "le permite al investigador comprender la práctica artística revelando su experiencia personal. Ésta permite explorar las concepciones que involucran al 'ser'

del artista investigador, su identidad, historias, experiencias y conocimientos, y a su vez, descubre aspectos culturales, de género, sociales y educativos que pueden revelar el porqué de ciertos comportamientos, pensamientos o acciones" (p. 8).

Adicionalmente, la autobiografía puede entenderse también como "un tipo de discurso intensional y organizado en el que quien se narra es el mismo protagonista de la historia narrada" (Ruíz, 2017, pág. 33) lo cual conecta directamente con la "trinidad de identidades".

Este término, fue empleado por Guasch (2009) para hacer referencia a los tres roles que son experimentados por la persona que decide escribir autobiográficamente, pues en una escritura donde se hace evidente la intención del autor por querer escribir sobre sí mismo, se da por sentado que tenga que ser él quien haya vivido la historia sobre la cual va hablar, que sea también quien la cuente y por supuesto, que sea quien la protagonice, como si se dividiera así mismo en tres personas distintas: "la que ha vivido, la que vive y la que escribe" (Guasch, 2009).

Sin embargo, como en mi caso la escritura de los relatos autobiográficos iba acompañada de la observación de mis fotografías y la comprensión misma de mi práctica fotográfica, la trinidad de identidades resultó siendo algo más como: "la persona que hizo las fotos, la que las mira y la que escribe sobre ellas".

Y es que, si lo pensamos, "la persona que ha vivido" no necesariamente ha hecho fotos pero, "la persona que ha hecho fotos" ha tenido necesariamente que vivir para hacer dichas fotos, y en ese sentido la relación entre una identidad y la otra resulta totalmente coherente.

Yo, por ejemplo, he hecho fotos de montañas, de valles y campos, de ríos y mares, hasta de flores y animales, pero ninguna de esas fotos hubiera sido posible si yo no hubiera vivido ahí, ese momento o ese lugar. Si no hubiera subido esas montañas, si no hubiera caminado esos valles y campos, si no me hubiera bañado en esos ríos y mares, si no me hubiera detenido a ver aquellas flores y animales.



Hacer fotos es entonces lo mismo que haber vivido. Son ellas un testimonio visual de nuestro paso por el mundo, de nuestros viajes, soledades y aventuras.

Luego, "la persona que mira sus fotos", aquella que se detiene, observa y se enfrenta a los registros visuales de su pasado, se enfrenta también a los recuerdos que ahí quedaron consignados y, como según el dicho popular, "recordar es vivir", la persona que mira fotos es por tanto "la persona que vive".

Finalmente "la persona que escribe" tanto en la trinidad de Guash como en la que yo propongo, es aquella que retoma sus historias y vivencias como punto de partida para la redacción de su autobiografía.

En este caso la *yo* que ha decidido escribir, se basa específicamente en las historias y vivencias ocultas en sus fotos, con el ánimo de comprender lo que hay allí.

Así pues, basándome en esta nueva trinidad de identidades, decido nombrar, entender y

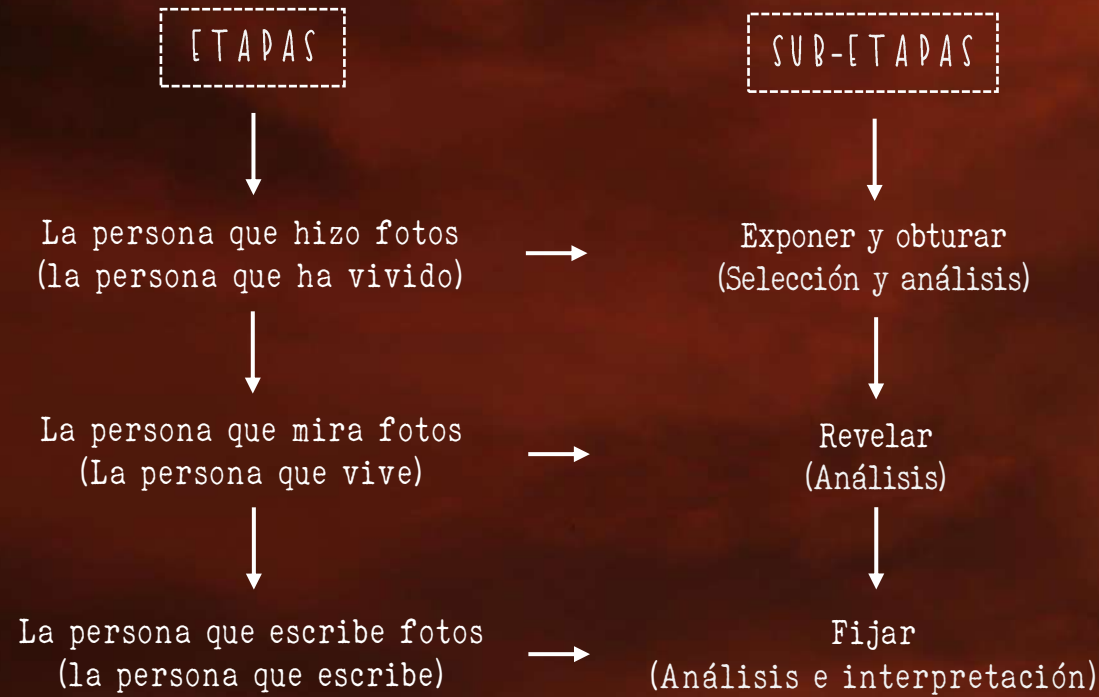
desarrollar cada una de las etapas de mi investigación.

Esta división hizo que la mirada sobre mí y mis fotos se fuera aguzando poco a poco hasta permitirme alcanzar reflexiones y comprensiones importantes para los propósitos del proyecto, siendo una de las más relevantes aquella que llegó a mí finalizando la de escritura de este apartado.

Como te contaba al principio, todo el desarrollo metodológico de mi investigación se inició a partir de la intuición, y en medio del camino me di cuenta de que era la escritura autobiográfica el medio por el cual podía analizar y comprender mi práctica fotográfica a fin de hallar en ella la esencia de la fotografía. Sin embargo, llegada a este punto, me percaté que la escritura autobiográfica no necesariamente tiene que limitarse al ejercicio textual y que de hecho, lo que yo había hecho acá era una ampliación de esa idea al entender mis fotografías como las fuentes de las experiencias e historias sobre las cuales quería reparar, como si ellas (mis fotos) se trataran también de una especie de escritura autobiográfica pero visual.

En el texto "el pacto autobiográfico y otros estudios", Philippe Lejune (1975) dice precisamente que "escribir sobre uno mismo, lejos de ser un acto narcisista, es una actividad normal que, al igual que la ficción, puede movilizar todas las fuentes del arte. Y lo que une a la autobiografía escrita (el yo escrito) y el yo visual (el yo fotográfico, cinematográfico) es el deseo del trazo, de la inscripción sobre un soporte duradero, y el deseo de constituir series a lo largo del tiempo. Tienen en común también un deseo de recuperar y de construir la mirada del otro sobre uno mismo" (p. 15).

Con estas ideas en mente, quiero presentarte entonces un esquema general que ilustra las etapas y subetapas que componen el método autobiográfico que construí para mi trabajo y pasar a contarte detalladamente en qué consistió cada una de ellas, cómo el yo escrito y ese yo visual del que habla Lejune, se unen para dar lugar a una investigación más íntima, emotiva y cercana en la que espero, puedas encontrar también ideas, reflexiones o recuerdos.



(Pausa visual para invitarte a descansar los ojos un momento y prepararte a  
conocer todo el proceso)

...

¿Listx?

Continúa

## LA PERSONA QUE HIZO FOTOS

Esta es la primera etapa de mi investigación. Aquí podrás conocer cómo fue mi experiencia recolectando el archivo fotográfico que he creado hasta el día de hoy, la selección de fotos con las cuales quería trabajar y el primer orden que les di. Durante la lectura te vas a encontrar con fotografías que evidencian todo este proceso.

## EXPONER

Es posible que en el mundo hayan incluso más fotografías que personas, así que cuando decidí encontrar la esencia de la fotografía en mi trabajo, sentí necesario usar las experiencias y las imágenes fotográficas que tuviera más próximas y en las cuales pudiera indagar a fondo: las mías.

Mi archivo fotográfico se compone al día de hoy de al menos 300 fotografías digitales que han sido guardadas en mi computador y cuya copia conservo en una plataforma de almacenamiento digital. (ya sabes, para evitar perderlas por daños en el equipo).

Sobre ellas nunca antes había reparado, pues tal como te contaba en el primer capítulo, llevaba 7 años dedicándome a la fotografía sin saber realmente por qué lo hacía, qué significaban mis fotografías o en función de qué ideas o sentimientos las creaba.

Nunca antes me había permitido revisar mis fotos detenidamente y siento que pasar mi mirada sobre ellas era casi como exponerlas nuevamente. Fijarme en sus detalles y colores, en sus texturas y formas. Volver a recorrer el paisaje capturado.

Verlas despertaba aún más mi deseo por intentar revelar lo que estaba oculto, lo que no era tan obvio, las razones que me habían llevado a obturar ese momento o ese lugar. Aquello que yo había sentido o pensado para hacer una foto de ese instante y no de otro, etc.

Mi reencuentro con ellas fue un espacio de reflexión en el que reconocí que pocas veces me había animado a compartirlas con alguien más.

La fotografía para mí se trata ante todo de un proceso personal, íntimo, pausado, sentido y vivido en el que mi mirada y mi sentir son capturados y detenidos para siempre, por lo que parte de mí misma queda capturada y detenida también, y eso implica, a su vez, que compartir mis fotos sea como compartirme a mí, lo que no siempre resulta tan fácil y sencillo.

Por todo lo anterior, el primer paso de la investigación consistió en revisar mis fotos y seleccionar aquellas con las que quería trabajar, es decir, aquellas que me gustaban, (claro), pero también, y sobre todo, aquellas que en el fondo deseaba compartir para que otrxs también las vieran, las sintieran, las pensaran y si era posible, las cuestionaran.

Por eso mismo, también escogí fotos que a la vista resultaran aparentemente simples, obvias, o predecibles, pues esa falsa simplicidad para mí era solo una fachada con la que ellas podían invitar a una observación más detenida y hacer que, tanto lxs espectadores como yo, tuviéramos que darnos el tiempo para comprenderlas.

De esta manera, es como mi proyecto se convierte en la oportunidad de exponer y revelar mis fotos. Y de acuerdo a lo expresado previamente, de exponerme y revelarme a mí también (de ahí el título que le he dado a mi investigación).

Al final, la selección compiló 200 fotografías, muchas de las cuales ya has podido ver a lo largo de tu recorrido por todo el documento.



## OBTURAR

Después de seleccionar las 200 fotografías con las que quería trabajar, decidí imprimir algunas de ellas en un formato pequeño y comenzar a visualizarlas hasta encontrarles una especie de orden natural.

Por cuestión de costos solo pude imprimir 97, pero a las 103 restantes las tuve en cuenta de la misma manera que a las demás.

La verdad, no sabía cómo comenzar a clasificarlas o bajo qué criterio hacerlo, así que la forma en la que emergió aquel orden devino de la decisión de agruparlas a partir de lo que veía en ellas: flores, árboles, montañas, el cielo.

Así, poco a poco se fueron conformando once grupos, en los que empezaron a ser evidentes, otro tipo de características similares, como por ejemplo el color, las texturas, los ángulos con los que habían sido hechas las fotos, e incluso, la distancia o la cercanía con el objeto retratado. Sin embargo, sobre este hallazgo no reparé en profundidad inmediatamente sino más adelante.





Luego, como alcanzaban a ser un considerable número de fotos, decidí mantener los grupos que había conformado y pegarlos en ese mismo orden sobre una de las paredes de mi habitación.

Allí las tendría puestas día y noche para poder verlas una y otra vez cuando así lo quisiera. Un momento de pausa, uno de silencio o uno de respiro. Así era mi encuentro visual con ellas.

Sobre la experiencia, pegando las fotos en la pared, registré algunas palabras en mi vieja bitácora:

Mientras organizaba no se  
cuántas fotografías en  
la pared de mi cuarto,  
empecé a recordar los  
lugares donde las había  
hecho, las personas que  
me acompañaban en ese  
momento y lo que pensé  
mientras estaba allí, y  
así me detuve en ese  
recurrente, ruidoso e  
inquietante pensamiento:  
¿Cuál es la esencia de  
la fotografía?



## LA PERSONA QUE MIRA FOTOS

La segunda etapa de mi investigación consistió básicamente en la observación detenida del conjunto de fotografías seleccionadas, así que a continuación podrás ver cómo fue ese proceso, bajo qué criterio se hizo, todo lo que generó y cómo gracias a él llegué a un ejercicio de categorización con el cual pude orientar la comprensión de mi práctica fotográfica.

## REVELAR

Una vez fueron dispuestas en mi pared las fotografías impresas, decidí empezar a encontrarles sentido, hallar relaciones, coincidencias y anomalías. Entender lo que cada grupo me quería decir, de qué se trataba o qué reflexiones me podía suscitar.

Este ejercicio fue como revelar las fotografías para ver lo que ellas tenían guardado internamente, lo que no era tan evidente.

Por supuesto, todo este ejercicio me tomó varios días y semanas porque no todo se revelaba tan rápidamente. Al principio me costó mucho trabajo asumir que los pequeños detalles como el color o la orientación de cada foto no eran precisamente asuntos obvios, sino que por el contrario, merecían un análisis más detenido y era justo en ese tipo de minucias en la que debería fijar mi atención.

Así me di cuenta, por ejemplo, que todas las fotos habían sido hechas en el exterior a excepción de solo una tomada desde el interior de una vivienda. Supe de inmediato que esta foto había sido hecha en función de cómo la luz de afuera iluminaba ese lugar, pero era una anomalía porque además de que registraba una persona, cosa que no suelo hacer con mucha frecuencia. Ahí empecé a preguntarme: ¿por qué hice esta foto?



Este ejercicio me permitió ver también que todas ellas eran registros en espacios bastante abiertos y naturales que no podrían ser ubicados fácilmente en el mapa. Nadie, además de mí, podía saber dónde habían sido hechas exactamente. De hecho, hubo una foto que hasta el día de hoy ni siquiera yo recuerdo dónde fue tomada.



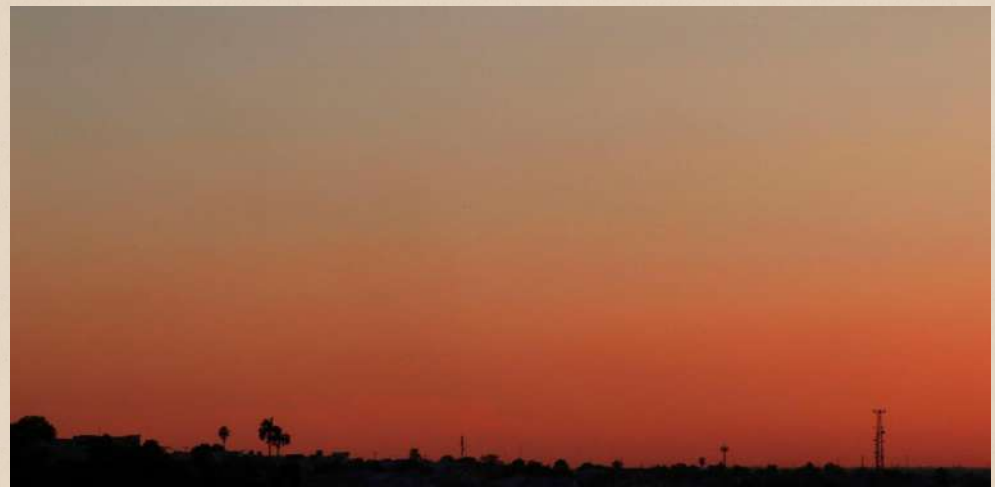
Estas no era fotografías de una turista, eran más bien fotografías de una exploradora, de una curiosa por el mundo y sus texturas, por la luz y sus colores, por cómo se ve aquello que no solemos detenernos a ver.



También me percaté que algunas de las fotografías eran planos muy amplios que iban a la generalidad del paisaje. Al todo, a lo infinito, lo eterno. Mientras que otras, en cambio, eran registros del detalle, de la minucia, de las particularidades de la vida.



Algunas fotos se destacaban por sus verdes intensos, otras por sus azules infinitos y unas cuantas por sus naranjas fuertes y vibrantes.



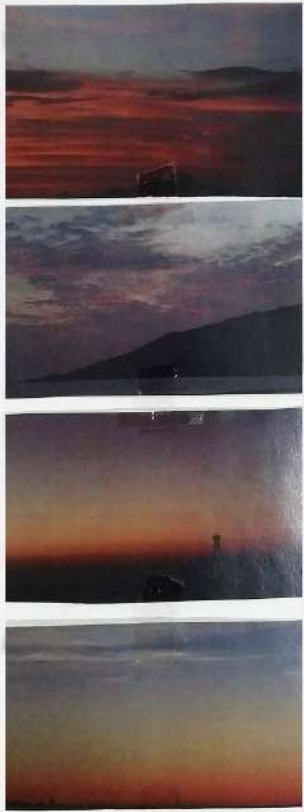




No quiero explicar mis fotos ni tampoco justificarlas. Detrás de ellas no hay conceptos, hay historias. Está mi vida, estoy yo.

"Soledad y el Mar" a cargo de Natalia Lafourcade

"Soledad y el mar" a cargo de Natalia Lafourcade



INFINITO

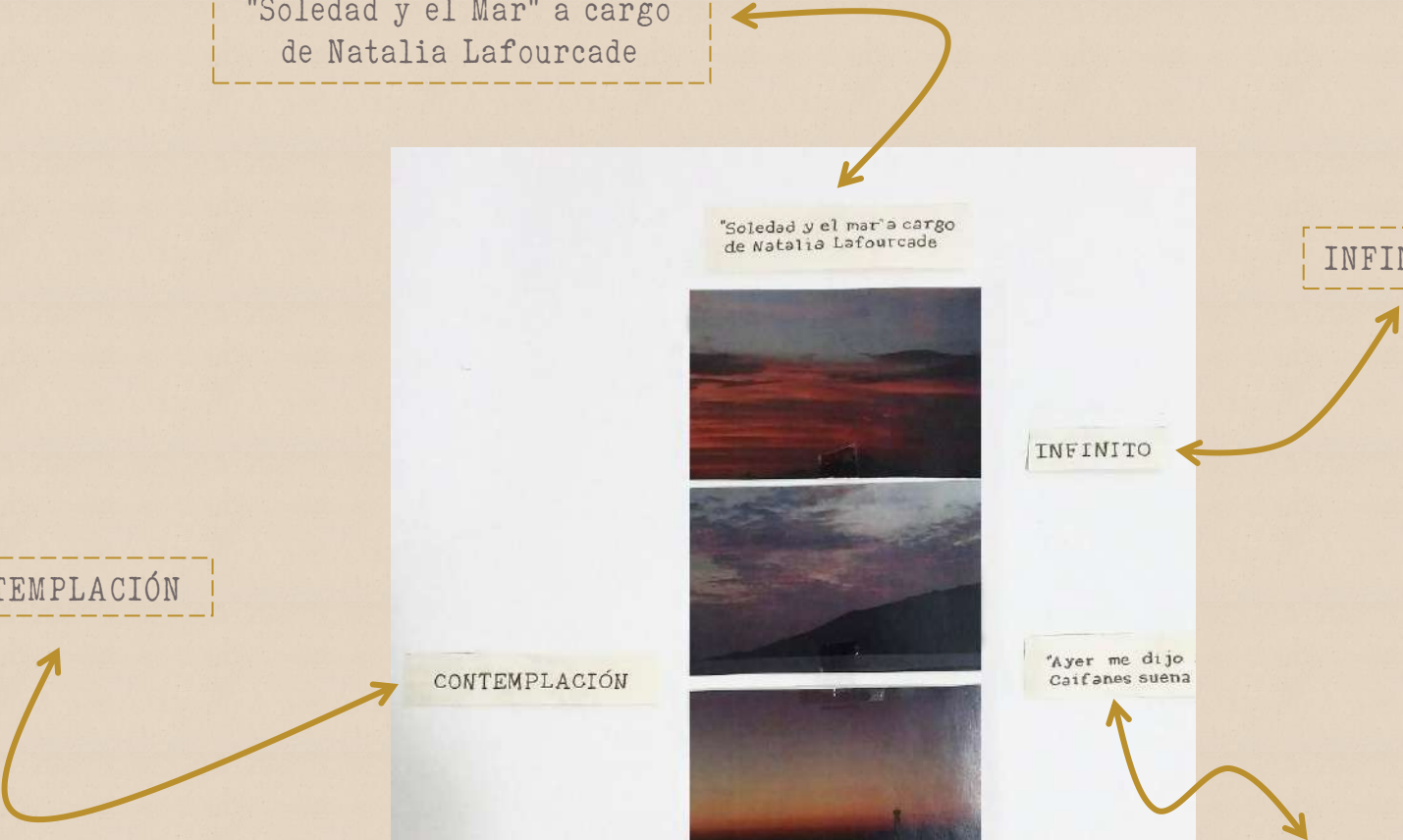
INFINITO

"Ayer me dijo Caifanes suena

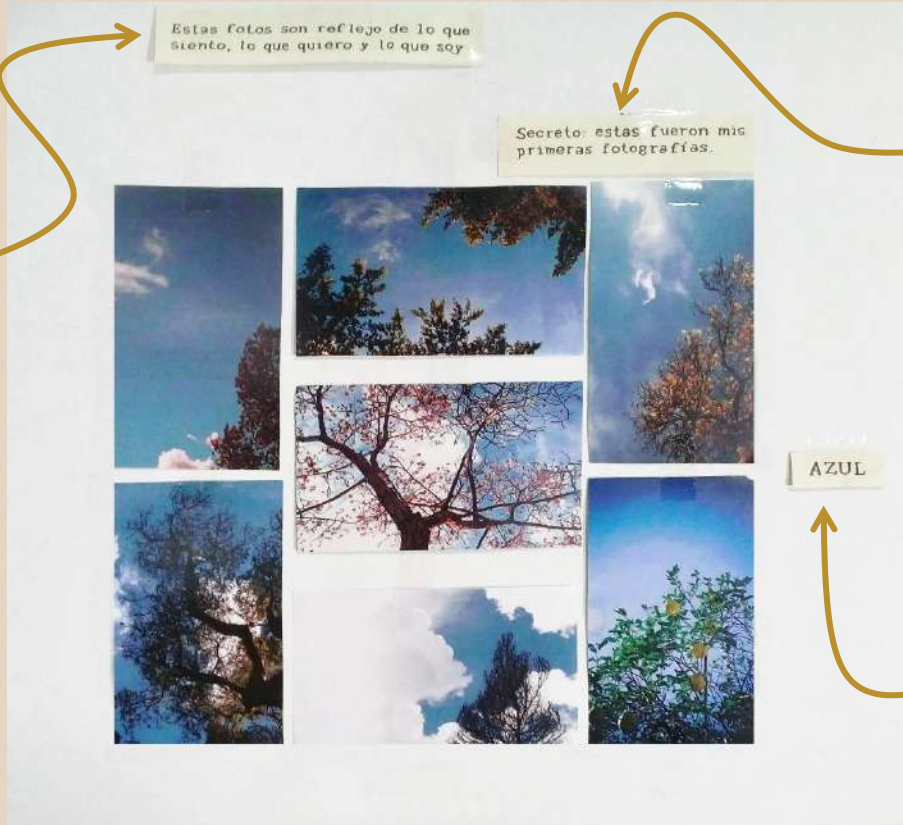
CONTEMPLACIÓN

CONTEMPLACIÓN

"Ayer me dijo un ave" de Caifanes suena por aquí



Estas fotos son reflejo de lo que siento, lo que quiero y lo que soy.



Secreto: estas fueron mis primeras fotografías

AZUL

Extraño con mi vida  
ese lugar y esas personas...  
Esta foto es un momento de  
felicidad, una experiencia  
detenida para no olvidar  
jamás.

Extraño con mi vida ese  
lugar y esas personas...  
Esta foto es un momento  
de felicidad, una  
experiencia detenida  
para no olvidar jamás..



Secreto: sólo me gusta  
retratar personas cuando  
ellas no se dan cuenta de  
lo que estoy haciendo.



Secreto: Me encanta esta  
foto. Es de las pocas fotos  
que he hecho en un interior.



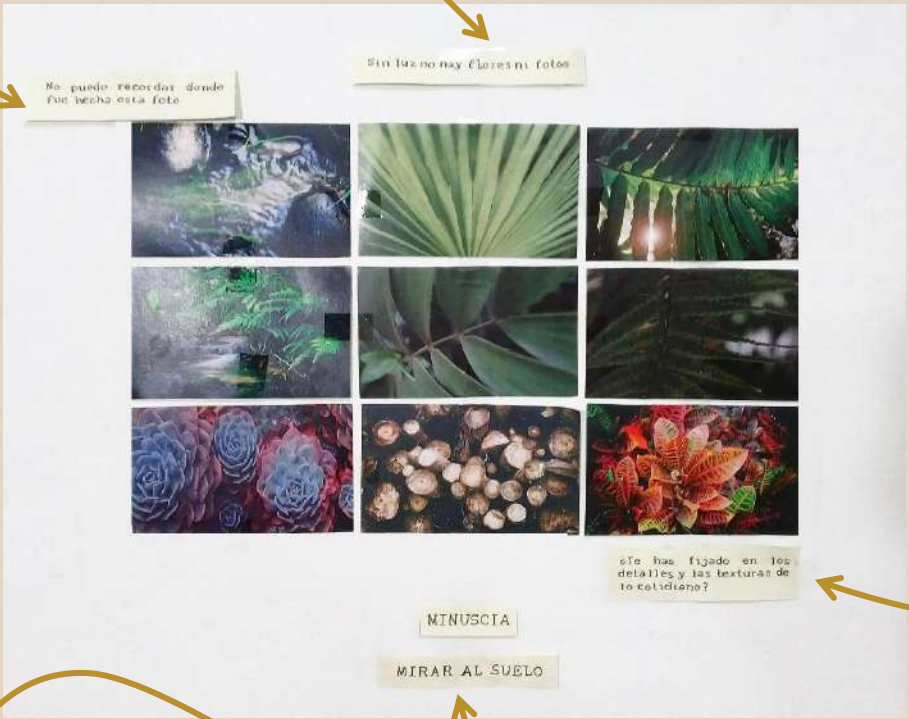
Confieso que me sentí  
identificada con Richi y  
por eso decidí retratarlo.  
Éramos tan pequeños en  
ese instante...

Me encanta esta foto.  
Es de las pocas que he  
hecho en un interior.

Secreto: solo me gusta  
retratar personas cuando  
ellas no se dan cuenta de  
lo que estoy haciendo.

Confieso que me sentí  
identificada con Richi y por  
eso decidí retratarlo. Éramos  
tan pequeños en ese instante.

Sin luz no hay flores ni fotos



No puedo recordar donde fue hecha esta foto.

¿Te has fijado en los detalles y las texturas de lo cotidiano?

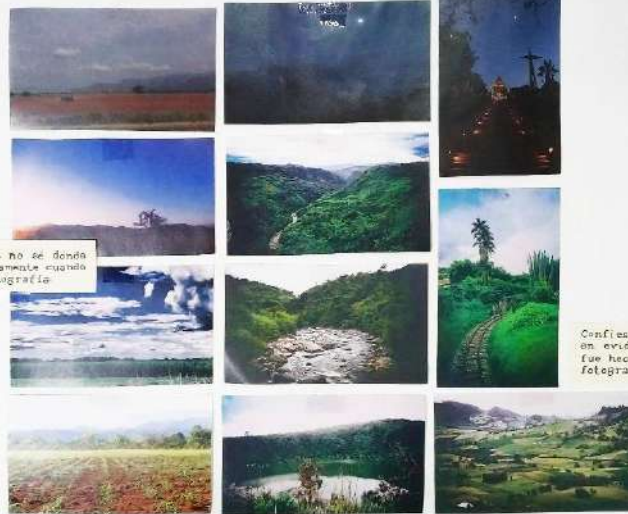
MINUSCIA  
MIRAR AL SUELO

MIRAR AL CIELO

Mi paso por el mundo  
queda siempre en una foto

MIRAR AL CIELO

Mi paso por el mundo queda siempre en una foto



Confieso que no sé dónde  
estaba exactamente cuando  
hice esta fotografía

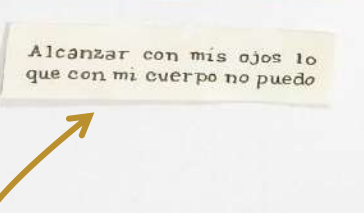
Confieso que no me gusta poner  
en evidencia el lugar donde  
fue hecha la foto. No quiero  
fotografías de turista.

Confieso que no sé  
exactamente dónde estaba  
cuando hice esta fotografía

Confieso que no me gusta  
poner en evidencia el lugar  
donde fue hecha la foto. No  
quiero fotografías de turista.

La grandeza del universo  
la cuelo por el visor hasta  
hacerla un fragmento

La grandeza del universo  
la cuelo por el visor  
hasta hacerla fragmento



Alcanzar con mis ojos lo  
que con mi cuerpo no puedo

DETALLE

DETALLE

Alcanzar con mis ojos lo  
que con mi cuerpo no puedo



La grandeza del universo  
la cielo por el visor  
hasta hacerla fragmento



¿Cuántas veces revisamos los recuerdos que nos habitan?

¿Cuántas veces revisamos los recuerdos que nos habitan?



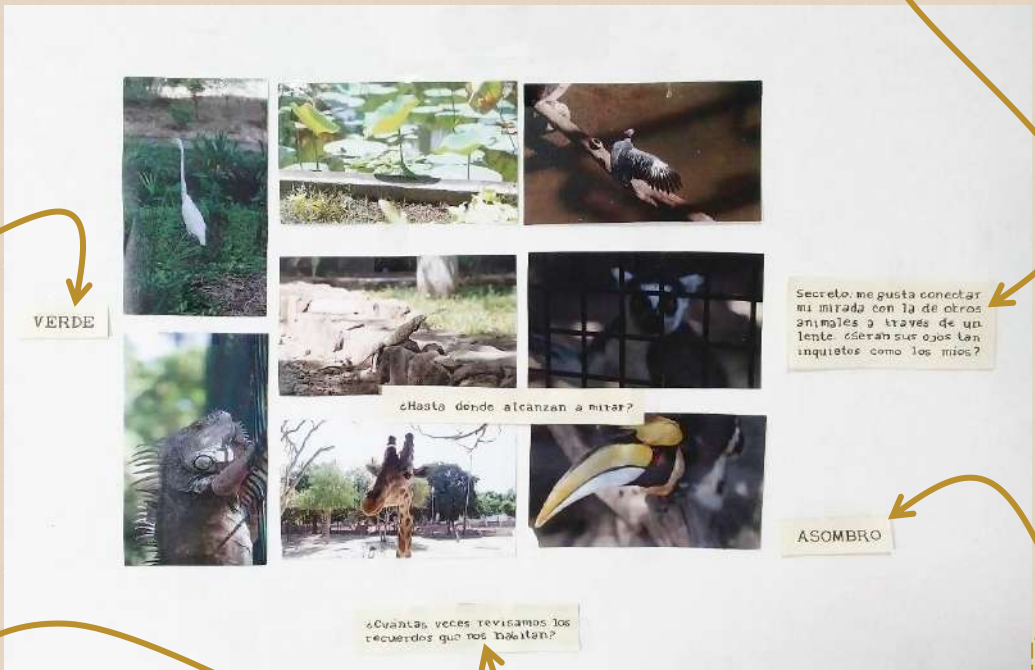
OBSERVAR

Secreto: algunas de mis fotografías son la casualidad de un instante.

OBSERVAR

Secreto: Algunas de mis fotografías son la casualidad de un instante

Secreto: me gusta conectar mi mirada con la de otros animales a través de un lente. ¿Serán sus ojos tan inquietos como los míos?



VERDE

VERDE

Secreto: me gusta conectar mi mirada con la de otros animales a través de un lente. ¿Serán sus ojos tan inquietos como los míos?

ASOMBRO

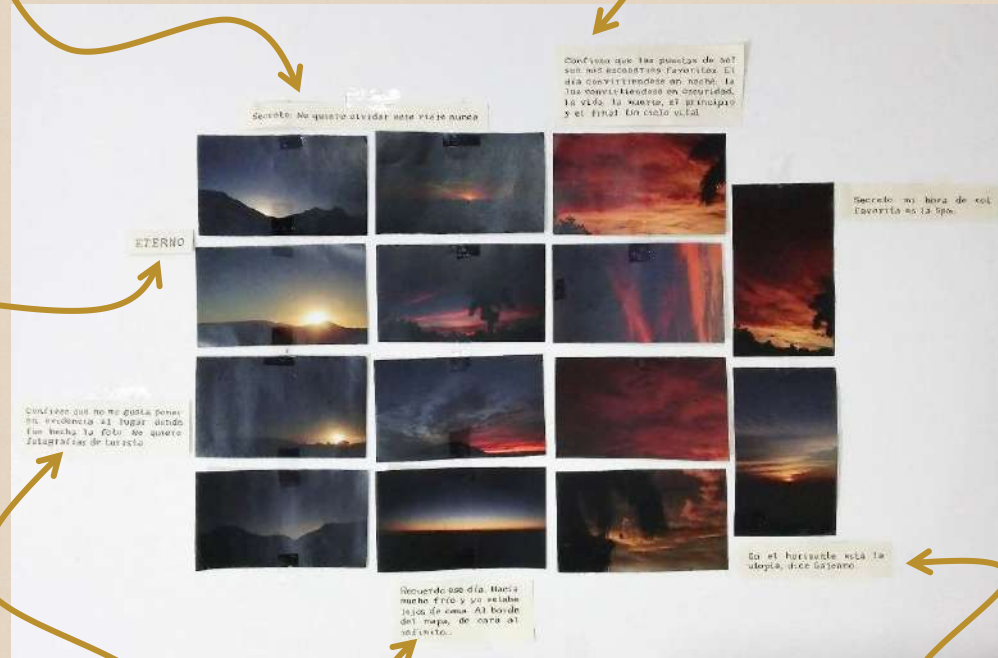
ASOMBRO

¿Cuántas veces revisamos los recuerdos que nos habitan?

¿Cuántas veces revisamos los recuerdos que nos habitan?

Secreto: No quiero olvidar este viaje nunca

Confieso que las puestas de sol son mis escenarios favoritos. El día convirtiéndose en noche, la luz convirtiéndose en oscuridad, la vida, la muerte, el principio y el final. Un ciclo vital



ETERNO

Secreto: mi hora de sol favorita es la 5pm

Confieso que no me gusta poner en evidencia el lugar donde fue hecha la foto. No quiero fotografías de turista

Recuerdo ese día. Hacía mucho frío y ya estaba lejos de casa. Al borde del mapa, de cara a infinito...

En el horizonte está la utopía, dice Galeano

Hay fotos que tienen canciones de fondo y estas son unas de ellas

INFINITO



"Scar Tissue" de los Red Hot Chili Peppers suena aquí

"Ayer me dijo un ave" de Caifanes suena por aquí

Estas fotos son reflejo de lo que siento, lo que quiero y lo que soy

Luego, la visualización de las frases en conjunto con las fotografías, trajo a mi mente y corazón dos fragmentos del monólogo "Vivir sin miedo" del escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano:

*"Creo que el ejercicio de la solidaridad cuando se practica de veras, en el día a día, es también un ejercicio de la humildad que te enseña a reconocerte en los demás y a reconocer la grandeza escondida en las cosas chiquitas. Lo cual implica también denunciar la falsa grandeza de las cosas grandotas, en un mundo que confunde la grandeza con lo grandote"*

*"Ser capaz de mirar lo que no se mira, pero que merece ser mirado, las pequeñas, las minúsculas cosas de la gente anónima, de la gente que los intelectuales suelen despreciar. Ese micro mundo donde yo creo que de veras se alienta la grandeza del universo y al mismo tiempo ser capaz de contemplar el universo desde el ojo de la cerradura, o sea, desde las cosas chiquitas asomarme a las cosas que son más grandes. A los grandes misterios de la vida, al misterio del dolor humano, pero también al misterio de la... de la humana persistencia"*

Resulta que las palabras de Galeano fueron como el químico que me hacía falta para revelar por completo este conjunto de fotografías.

Después de su lectura, fueron apareciendo progresivamente frente mí una serie de categorías que, de hecho, yo misma había dispuesto inconscientemente cuando pegué las fotos en la pared. Estaban ahí dividiendo o clasificando todo como en una especie de plano cartográfico, pero yo no lo había visto tan claramente.

(Ahora me pregunto cuánto tiempo hubiera tardado en percibir las sin la poética ayuda de aquel monólogo).

Decidí replicar el ejercicio que hice con las frases y escribir estas categorías, pero usando en un papel diferente y un tamaño de letra mayor para destacarlas del resto de texto y así, en la medida en la que fueron apareciendo, las pegué en la pared también.

(Mario Benedetti). (s.f). Eduardo Galeano-Vivir sin miedo" (Archivo de video). Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=X71C4Bxobj8&list=LL3NndilGMtSW8kmuLX7kVxg&index=59&t=225s>

Las cosas grandotas

Mirar al cielo

En su monólogo, Galeano hace mención de las cosas chiquitas y las cosas grandotas de la vida, y gracias a eso me percaté de que mis fotos podían dividirse o clasificarse en dos grupos.

Uno compuesto por fotos de planos **generales**, o sea, de las cosas grandotas, y otro con fotos de planos detalle que estaban centrados en **particularidades**, o sea, las cosas chiquitas.

Estas fueron las dos primeras con las que dividí mi plano:



Las cosas chiquitas

Mirar al suelo

Luego, comencé a pensar qué implicaciones tenían entonces la generalidad y la particularidad en mi trabajo, por qué mis fotos habían sido obturadas en ese tipo de planos y qué me permitía uno u otro.

En esa divagación logré entender que para hacer fotos de las cosas grandotas yo siempre había estado en **movimiento**, por ejemplo, dentro de un auto viajando o por alguna carretera caminando, mientras que para hacer fotos de cosas chiquitas era lo opuesto, me **detenía**.

Así aparecen entonces dos nuevas palabras clasificatorias, que al no ser adjetivos sino acciones, decido asumir como las dos primeras **pre-categorías** de mi investigación.

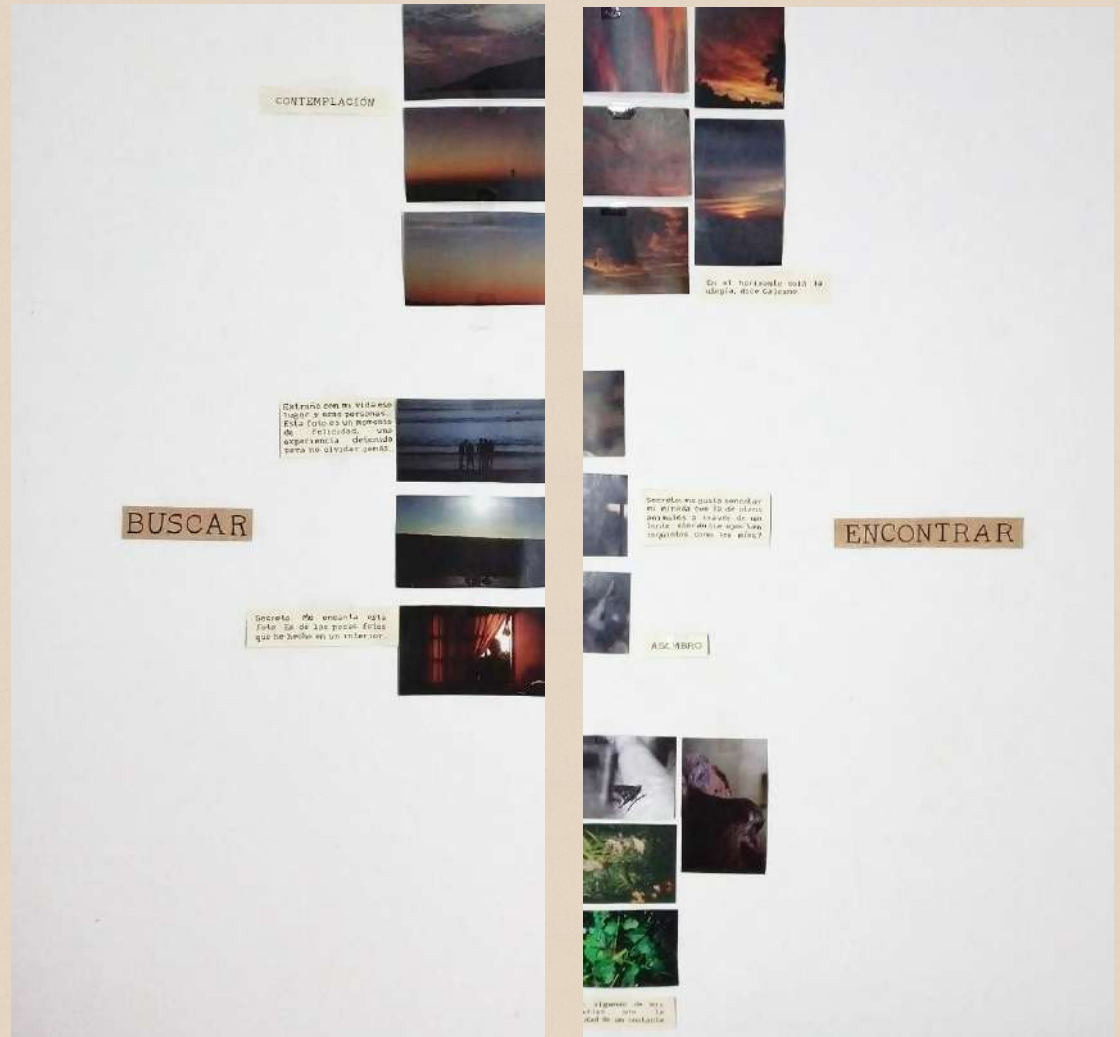


Luego, moverme para fotografiar implicaba entonces un desplazamiento, ya fuera corto o largo, en el que yo transito de un punto a otro en búsqueda de una fotografía oculta en el paisaje que pueda obturar y guardar para siempre.

La fotografía, sin embargo, no es una prueba de dicho desplazamiento. Por el contrario, el momento de obturación me supone una pausa, casi un respiro, en el que detengo el tiempo y lo hago eterno.

De esta manera entendí que **buscar** era un factor importante también, pero como la búsqueda por consecuencia supone un **encuentro**, el momento en el que yo me detenía a capturar las cosas chiquitas, era eso precisamente, un encuentro con el detalle, con lo minúsculo.

Y así fue como a partir de estas 4 acciones, se conformó el plano del que te hablaba anteriormente y por supuesto, **mi primer conjunto de pre-categorías**.



Con base en estas palabras continúe con el análisis de mi experiencia fotográfica y di inicio a su interpretación. Para ello decidí, casi natural e intuitivamente, recurrir a la escritura.

En principio, me incliné hacia la descripción de cómo funcionaba el movimiento y la pausa en mi práctica fotográfica, qué significa la búsqueda y los encuentros, o qué pasaba cuando yo decidía moverme para buscar y detenerme para encontrar, es decir, qué pasaba cuando cruzaba una categoría con otra, pero conforme iba escribiendo empecé a sumarle a la descripción historias o episodios específicos de mi vida donde para mí eran más evidentes esas acciones de buscar, encontrar, detenerme y moverme con relación a la fotografía.

Este hecho me obligó a hacer una pausa para considerar lo que estaba pasando. ¿Por qué no podía hablar de mis fotos sin referirme a ellas de forma anecdótica? ¿qué supone está relación entre historias y fotos?

Miré el plano que tenía en mi pared. Repasé las fotos y las frases puestas ahí y me regalé un espacio de tiempo para divagar.

Me percaté de que las frases que había escrito y pegado oscilaban entre los recuerdos, las confesiones y los secretos, y que esos pequeños fragmentos eran escrituras personales, íntimas y emotivas que demostraban que mi relación con la fotografía se establecía bajo esos dominios de lo personal y lo afectivo.

Luego, el hecho de que no pudiera disociar las fotografías de las historias, y que a ello se sumara una **carga afectiva**, me hizo pensar que mis fotos no eran solo registros visuales de mi paso por algún lugar sino registros visuales de **mis experiencias** en dicho lugar.

Finalmente, llegué a la reflexión de que aquello que me servía para exteriorizar esas experiencias y afectos era, obviamente la fotografía, pero que no podía llegar a ella sin lo más básico: **la mirada**, responsable de determinar precisamente qué capturaba y cómo lo hacía.

De esta manera, el afecto, la experiencia y la mirada se convierten en las categorías que atraviesan todo el plano y le dan aún más sentido a mis fotos, mis frases y mis textos.

MIRADA

AFECTO



EXPERIENCIA

## LA PERSONA QUE ESCRIBE FOTOS

Esta es la tercera y última etapa de mi investigación. Aquí encontrarás la forma en la que finalmente decidí tomar mis fotos y mis frases para juntarlas con las reflexiones, sentires y pensares que emergieron del plano dispuesto en la pared de mi habitación. Todo lo anterior bajo el foco de las categorías y las pre-categorías encontradas durante el proceso anterior.

## FIJAR

El último paso de todo este proceso consistió en ampliar, analizar y comprender mi práctica fotográfica tomando como punto de partida todo lo que se había revelado en las etapas anteriores, y por supuesto, las categorías establecidas.

La manera más acorde de realizar dicho proceso analítico, teniendo en cuenta mis intereses, la naturaleza del proyecto, y la manera en la que se había venido desarrollando la sistematización de los mismos datos, fue efectivamente la escritura, pero ahora con una tonalidad abiertamente autobiográfica.

El análisis se compuso entonces de la creación de 5 relatos en los que la relación entre lo visual y lo textual proponen una lectura más cercana y contextualizada. Los títulos de cada relato se originan, claro, de acuerdo al contenido de cada uno, pero especialmente en canciones que han acompañado este proceso y que, de alguna manera, son también las raíces de este proyecto.

El primer relato se titula "El álbum de mi cabeza sólo con fotos tuyas se llena" y en él cuento cómo mi primer contacto con la fotografía fue gracias a la visualización de los álbumes de mi abuela, "la tita yoli".

Dentro de ese relato cuento también cómo fue la experiencia de conocer a mi abuelo gracias a las fotos que en dichos álbumes había de él. En este relato me permito reflexionar sobre los vínculos afectivos de la imagen fotográfica, los álbumes de familia y la relación fotografía-identidad.

El segundo relato es "Yo te llevo dentro, hasta la raíz" y en él cuento brevemente cómo fue la experiencia de ver una foto de mi abuelita después de que ella falleciera. En este relato me permito reflexionar sobre la relación fotografía-muerte.

El tercer relato se tituló "Al cielo una mirada larga buscando un poco de mi vida". En él cuento cómo fue mi primera vez haciendo fotos en un viaje corto que hice hasta el Parque Nacional (escenario de algunas de las fotografías de mi abuela).

En este texto me permito comenzar a comprender la forma en la que la búsqueda y el encuentro han determinado la creación mis fotografías durante todos estos años y lo que significa para mí estar detrás de un visor, haciendo la analogía con la acción de ver a través de una ventana, todo ello con el ánimo de reflexionar sobre el gesto propio de la fotografía: la mirada.

El cuarto relato lleva por título "Vamos a dejar que tiempo pare, ver nuestros recuerdos en los mares", y en él comparto la experiencia de un viaje en el que inicialmente, mi única compañía fue una cámara fotográfica.

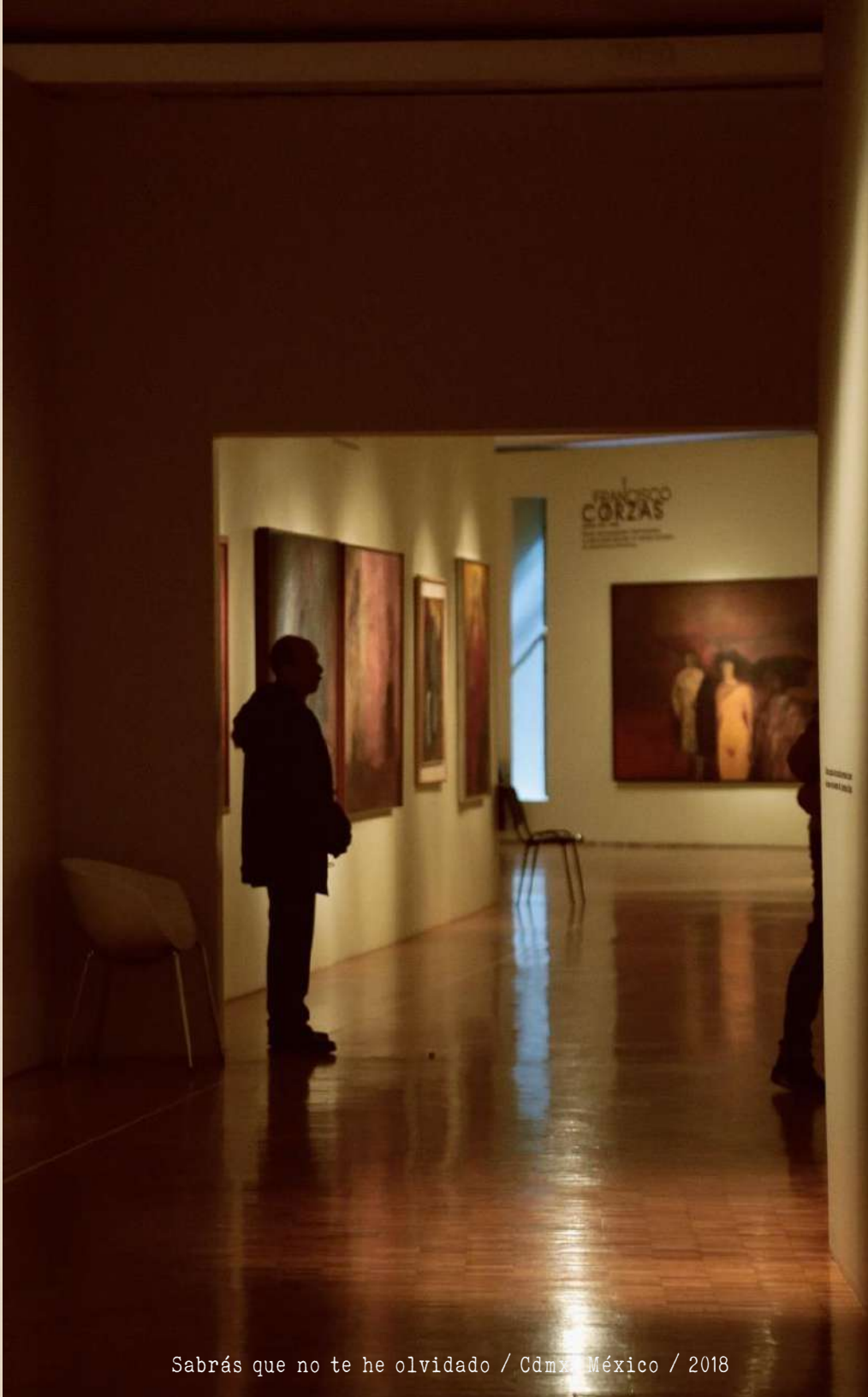
En esta narración me inclino a comprender lo que significan los conceptos de *studium* y *punctum*, y cómo se aplican en mi quehacer fotográfico.

El quinto y último relato se titula "Con lo que retratan mis pupilas" y es en realidad una conversación conmigo misma en la que, teniendo en cuenta las 4 narraciones anteriores, me pregunto por qué he decidido dedicarme a la fotografía durante tantos años, qué es lo que ella me brinda y qué es lo que me genera.

En este texto retomo las reflexiones hechas previamente sobre la mirada y los vínculos afectivos e incluyo una nueva sobre la experiencia misma de hacer fotos, y con todo ello, comprendo finalmente en qué consiste la esencia de la fotografía, tema con el que inicio el capítulo final de este ciclo.

Ahora bien, resulta que de estos relatos emergieron consideraciones importantes sobre la fotografía que no quise dejar solamente allí, no porque los relatos no fueran suficiente, sino porque no tenía sentido para mí hablar sobre la fotografía desde lo textual únicamente.

Por eso, el apartado que le sigue está dedicado a una serie de "ensayos plásticos y visuales" sobre las consideraciones expuestas en cada texto, así como también sobre las preguntas e ideas tratadas a lo largo y ancho de este documento. Dando lugar a un proceso analítico e interpretativo materializado y expuesto a partir de la exploración artística, que aquí cuenta como otra forma de escritura.



FRANCISCO  
CORZAS





# Capítulo 4. Las flores

(RESULTADOS)



## CONTENIDO

- 211 El álbum de mi cabeza solo con fotos tuyas se llena
- 221 Yo te llevo dentro, hasta la raíz
- 230 Al cielo una mirada larga buscando un poco de mi vida
- 246 Vamos a dejar que el tiempo pare, ver nuestros recuerdos en los mares
- 253 Con lo que retratan mis pupilas



Bienvenidx al cuarto capítulo de **Exponer(se) y Revelar(se)**.

Cómo ha venido quedando en evidencia a lo largo de todo el documento, mi proyecto se estructura bajo un eje central que es la fotografía.

Sobre ella he venido hablado desde algunas nociones básicas pero llegada a este punto me interesa indagarla desde mi propia experiencia para poder profundizar en sus aspectos teóricos y, a partir de los hallazgos que se logren comprender, proponer lo que considero es la **esencia de la fotografía**.

Este capítulo se dedicará entonces a analizar e interpretar mi propio quehacer fotográfico a partir de la narración de una serie de relatos anecdóticos y de fotografías que permitan ubicar momentos y experiencias significativas que puedan develar aspectos importantes y particularidades propias de esta práctica/imagen.

Tal como lo especificaba en el capítulo anterior, cuando me refiero a la fotografía como práctica/imagen en estoy haciendo referencia al proceso de creación que concluye con la captura de

una foto así como a la foto que resulta de ese proceso.

Es por eso que, en mi interés por indagar mi quehacer fotográfico, hay algunos relatos orientados por preguntas que apuntan hacia el proceso creativo, como por ejemplo: ¿de qué manera comenzó mi práctica? ¿en qué consiste? ¿cómo ocurre? ¿dónde sucede?, mientras que hay otros orientados a partir de preguntas como: ¿de qué se tratan mis fotos? ¿cuáles muestro? ¿por qué me gustan?, que se enfocan sobre todo en la imagen fotográfica.

Por otro lado, vale recordar que en este apartado también aplica el uso de convenciones visuales/textuales para resaltar asuntos importantes para el proyecto, estas son, el subrayado para destacar aquellas ideas, opiniones o reflexiones importantes sobre la fotografía en general y el uso de **la negrilla** para resaltar aquello que pueda representar un **indicio sobre la esencia de la fotografía**.

Hechas estas aclaraciones, te invito entonces a la lectura pausada y sentida de cada relato aquí presente.



EL ÁLBUM DE MI CABEZA  
SOLO CON FOTOS TUYAS SE LLENA

---

Primero lo primero, dice mi mamá, como para dejar claro que las cosas deben hacerse en un orden específico y sin afán. Así que, acogiéndome en su pequeña gran lección, comenzaré por el principio: la primera vez que conocí aquello que llaman fotografía.

Resulta que gran parte de mi vida transcurrió en casa de mi abuela paterna, mi abuelita Yolanda más conocida en el mundo familiar como "la tita yoli".

Cuando yo era pequeña, ella me cuidaba a mí y a mis primxs mientras nuestros padres trabajaban, así que las tardes de la infancia casi siempre se nos fueron entre juegos y tareas, pero algunas de ellas se nos fueron también entre fotos y relatos.

Todo comenzaba como a las 4 o 5 de la tarde, cuando ya estaba cayendo el sol y decidíamos apagar el televisor. La novela que más nos gustaba no se podía ver allí, se armaba a punta de los relatos de mi abuela.

Ella siempre caminaba hasta el armario de su habitación y abría el cajón derecho: el lugar de las fotos, las historias y los recuerdos.



Fotografía del álbum que conservo / Bogotá, Colombia / 2020

Aunque ahí había no sé cuántas fotos impresas y cuántas más esperando a ser reveladas, estaban todas cuidadosamente ordenadas en álbumes para que no se fueran a romper, doblar o rayar. En ese cajón reposaba también una cámara análoga de la que solo alcanzo a recordar su característico color azul cielo. Esa cámara fue posiblemente la invitada más especial de viajes y eventos familiares. Nunca podía faltar.

De dicho cajón, la tita tomaba el álbum que quería, lo colocaba en el centro de su cama y con una particular delicadeza comenzaba a pasar hoja por hoja, foto por foto.

Todxs nos acomodábamos a su alrededor para tener el mismo nivel de observación. Como yo era la más pequeña del grupo procuraban dejarme siempre un buen lugar para mirar.

El recorrido que emprendíamos conjuntamente por todo el álbum lo hacíamos sin ninguna clase de afán. Veíamos cada foto y escuchábamos atentamente la historia detrás de cada una de ellas siguiendo el ritmo suave que tenía la voz de mi abuela.

Ella acostumbraba a explicarnos qué había pasado al momento de hacer la foto, es decir, si se trataba de alguna fiesta, un viaje, o un recuerdo casero de cuando mi papá o mis tíxs tuvieron una presentación de baile en el colegio, por ejemplo.

Las presentaciones escolares, aunque pudieran resultarle una situación poco interesante a otrxs, para mi abuela parecía ser bastante importante y lo suficientemente dignas de ser fotografiadas porque de ellas había un considerable número de fotos impresas.

Por supuesto, esos primeros encuentros con el registro infantil de mi padre bailando resultaba ser para mí un momento muy tierno y gracioso, (quizá todavía lo es), pero ahora, gracias a la realización de esta investigación puedo darme cuenta de que va más allá, de que ese no era un registro cualquiera.

Esas eran fotos que mi abuela decidía hacerles a sus hijxs para recordarles felices, pero también y sobre todo, para sentirse orgullosa de ellxs y lo que hacían.



En su papel de madre, la tita yoli asumía también el papel de fotógrafa y decidía cómo y cuándo fotografiar a sus hijxs para dejar **memorias visuales** en las que aparecen siendo niñxs activxs, alegres y divertidxs, compilando así, una serie de cualidades que podía contarle a quien se acercara a ver las fotos, tal como nos las exponía a nostrxs cuando nos las mostraba.

Toda esta situación me lleva a recordar lo que plantea la investigadora Carmen Ortiz (2005) en su texto "Fotografías de familia: los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular".

Ortiz explica que las fotografías familiares en las que aparecen niñxs se incrementaron considerablemente después de 1945 gracias a las madres que, como mi abuela, empezaron a comprar cámaras fotográficas para poder registrar momentos significativos del crecimiento y desarrollo de sus queridxs hijxs.

Pero añade, siguiendo a Bourdieu (1979), que si bien es cierto que dichas fotografías no destacan por sus cualidades técnicas o estéticas, sí lo hacen por buscar la manera de exponer -y revelar- a lxs

miembrxs del grupo familiar como se supone que deberían ser.

Es decir que en su rol de fotógrafas, las mamás seleccionaban y registraban escenas específicas para crear una imagen que reflejara la forma en la que ellas deseaban recordar y contar cómo eran sus hijxs.

Quizá por eso, yo jamás encontré una foto de mi papá o mis tixs durmiendo, haciendo pereza o pasando su tiempo libre.

Sumado a eso, considero que otro factor determinante del contenido de las fotos de mi abuela era el costo que implicaba hacerlas.

Recuerdo que ella no siempre podía mandar a revelar el rollo inmediatamente y tocaba esperar semanas o meses enteros para ver cómo habían quedado las fotos. Si salían oscuras o borrosas pues no había forma ya de repetirlas, por eso, cualquier disparo debía hacerse con la plena certeza de que aquello que pasaba frente a la cámara valía la pena ser registrado, revelado, **conservado y compartido.**

Hago especial énfasis en esta última parte porque considero que la finalidad última de la fotografía es en todo caso compartirse con otras personas.

En efecto, creamos fotos de momentos especiales o de nuestros seres queridos para poder recordarles posteriormente, o en palabras de Pierre Bourdieu, para "solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia" (Bourdieu, 1979, pág. 38) es por eso que es posible que esas fotos no se constituyen como recuerdos privados ni se hacen pensando como una imagen cualquiera que nadie más va a ver. Por el contrario, son la representación del grupo familiar bajo una serie de códigos morales y de valor social (Ortiz, 2005, pág. 12) con los cuales pueda presentarse y narrarse frente a otras personas, incluso si son miembros de la misma familia.

Tal como lo menciona Ortiz, una de las funciones de las fotografías de familia es "proporcionar información a los miembros sobre ellos mismos. Así pues, la foto debe proveer una representación lo suficientemente fiel y precisa para permitir su reconocimiento" (Ortiz, 2015, pág. 8)

Es decir que la fotografía se establece así como una práctica/imagen que nos permite dar información, y más que eso, narrar y narrarnos, ante lxs demás o ante nosotrxs mismxs.

De esta manera, el ejercicio que hacía mi abuela con nosotrxs, radicaba básicamente en esa función. Enseñarnos cómo se había constituido nuestro grupo familiar a partir de las imágenes y los registros que se habían ido conformando y conservando con el pasar de los años.

Durante la contextualización que nos hacía de cada foto, la tita se esforzaba (sobre todo en sus últimos años) por recodar a quiénes pertenecían las caras protagonistas de cada foto, cómo se relacionaban entre ellas y por supuesto, cómo se relacionaban con nosotrxs.

Así fue como pude conocer a mi abuelo paterno, "el tito Héctor".

Él falleció cuando yo era muy pequeña y por esa razón nunca he podido recordarlo por cuenta propia, fueron estas fotos quienes me lo presentaron y me permitieron saber cómo se veía.



Fotografías de archivo / Bogotá, Colombia / s.f

Ellas se convirtieron en ese objeto único capaz de brindarme la certeza de que, aunque no pudiera recordarlo, ese hombre guapo que caminaba por las calles del centro de Bogotá efectivamente era mi abuelito.

Y es que la fotografía parece tener precisamente el poder **mostrar/comprobar/asegurar/atestiguar** que aquello que fue fotografiado en efecto existió y además, que fue exactamente de la misma forma en la que aparece registrado, como si se tratara de la propia realidad.

Como ya lo mencionaba en el capítulo anterior, esta relación tan cercana con la realidad es una de las principales y más notorias características de la fotografía hasta el día de hoy, y es la razón por la cual el artista belga Philippe Dubois dedica todo un capítulo de su libro "el acto fotográfico" a entenderla como un problema único y exclusivo de esta práctica/imagen.

En dicho capítulo, Dubois hace un recorrido histórico para abordar tres de las teorías que se han desarrollado en torno a la relación fotografía-realidad: *la fotografía como espejo de lo real, la fotografía como transformación de lo*

*real*, y la última, que resulta ser la más significativa para mí, aquella en la que la fotografía se constituye como *huella de lo real*.

Tomando como antecedente a Roland Barthes, Dubois explica que en esta tercera teoría la fotografía no puede ser entendida como una copia o transformación de la realidad porque, a diferencia de la pintura que podría copiarla sin tener que presenciarla, en la fotografía la realidad tiene necesariamente que existir, manifestarse o estar presente, pues este es el motivo por el cual termina siempre "afirmando ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa" (Dubois, 1986 p. 51).

No obstante, esta tercera teoría no concluye ahí, y precisamente lo que me hace considerarla con más interés que las demás es que cuando Dubois profundiza en la idea de la fotografía como prueba de la realidad, se da cuenta que por ende, es también una prueba del momento en el que fue elaborada, "una experiencia referencial, del acto que la funda" (Dubois, 1986, p. 51) y es por eso por lo que extiende una invitación a considerarla como imagen pero también como acto.

Sobre este asunto ya he mencionado algunas opiniones en el capítulo anterior y reflexionaré otro tanto más adelante con el análisis de mis propias fotografías.

Retomando la historia que venía contado, las fotografías de mi archivo familiar se convirtieron así en el certificado de existencia de mi abuelo, y unos años más tarde, en el objeto que me permite recordar también a mi abuela, quien lastimosamente ya no está contándome sobre las fotos sino siendo una de ellas.

Quizá, a la larga todos seamos fotos o estemos hechos de ellas, no lo sé.

Lo único seguro es que estas fotos resultaron significándome mucho más de lo que yo creía, pues al verlas y traerlas a este proyecto me doy cuenta de que puedo hacerlo porque nadie más en mi familia las tiene. Son mías, mi propiedad y mi tesoro. Lo más Preciado



Soy yo quien ahora las guarda en un cajón para que no se vayan a dañar, entendiendo que lo que hacía mi abuela no era tanto como cuidar el objeto sino la imagen y el recuerdo de alguien a quien de otra manera no podríamos ver nunca más.

Hoy, en la reflexión que supone la escritura de toda esta experiencia, reconozco que si llegase a perder esas fotos, una parte de mí y de lo que soy se iría con ellas, pues nunca nadie ni nada podría reemplazar su valor, ni devolverme los rostros jóvenes de mis abuelos o mis tixs, la fachada de la casa donde crecí ni las historias que se desatan con cada una de las escenas registradas, y esto, me lleva a comprender más claramente dos asuntos importantes.

Por un lado, las fotografías, (quizá más notoriamente las fotografías domésticas), son archivos que permiten recordar y narrar tanto los sucesos registrados como a sus protagonistas, y por ende construir identidad individual y grupal de toda una familia.

"Crecer con alguien, crecer en algún lugar, ser parte de alguna familia, de alguna comunidad o de alguna clase social específica, en primera

instancia, son rasgos de identidad que una fotografía puede capturar", luego, "la práctica de la fotografía en la cotidianidad permite también retratar rasgos de identidad menos estables -pero no por eso menos importantes- como rasgos físicos (cortes de pelo, por ejemplo), relaciones no necesariamente de sangre o de pertenencia social (amigos, parejas sentimentales), gustos y preferencias (estilo de vestir), actividades (deportes, conciertos, viajes) y lugares frecuentados" (Infante, 2016, pág. 27).

De manera que podríamos afirmar que las fotografías son entonces "recordatorios visibles de anteriores apariencias que nos invitan a reflexionar acerca de lo que ha sido, pero de la misma manera, nos dicen cómo debemos recordarnos a nosotros mismos como personas jóvenes" porque "nosotros usamos estas imágenes no para arreglar la memoria, sino para recorrer nuestras vivencias pasadas y reflexionar acerca de lo que ha sido, es y será" (Van Dick, 2008, pág. 63).

Se trata entonces de re-conocernos a partir de la imagen, incluso si en ella aparecen otrxs que no seamos nosotrxs pues, por ejemplo, en el caso de mi archivo familiar, son mis antecesores quienes lo componen y me permiten saber de dónde vengo,

quienes estuvieron aquí antes que yo y cómo eso que ellxs fueron alguna vez repercute en mi vida actualmente.

De hecho, puede que en el fondo hasta hayan sido sus retratos y mi cercanía a ellos los que despertaron mi interés por dedicarme a la fotografía y por investigarla de la manera en la que lo he venido haciendo aquí, pues, como podrás concluir leyendo esta anécdota, mi primer contacto con la fotografía tiene un carácter muy emotivo, no sólo porque conecta con mi infancia y mi familia, sino porque empieza a hacer eco en otros asuntos tales como la vida, la muerte y el recuerdo, que suponen siempre un cierto grado de sensibilidad que ha resultado determinante a la hora de abordarla como tema.

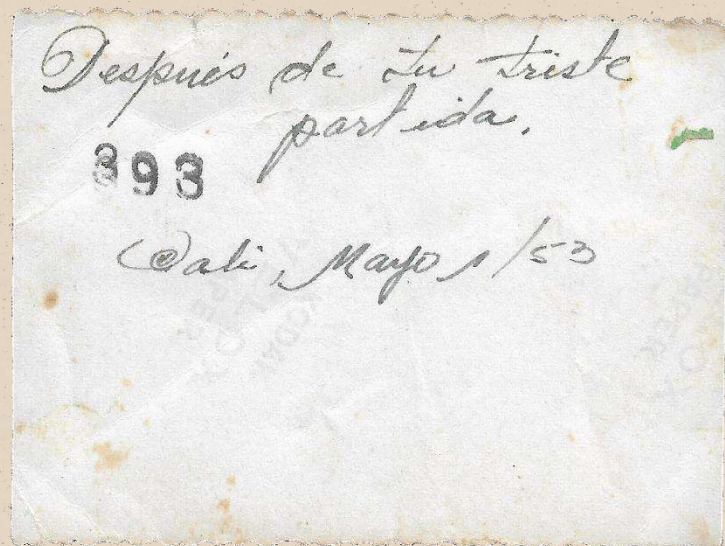
Por otro lado, comprendí más claramente a qué se refería Barthes cuando decía que "lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una vez" (1980, pág. 31).

Efectivamente, las fotografías de mi archivo familiar y en general cualquier otra fotografía puede copiarse y reproducirse varias veces pero lo que hay en ellas, lo que quedó consignado en la imagen fotográfica, esa realidad que tuvo que

existir para poder hacer la foto, solo ocurrió una vez y no tiene posibilidad de volver a suceder, y como no hay ninguna otra imagen que nos permita capturar un momento único y singular de la realidad tan fielmente como la fotografía, considero que es en esa particularidad donde radica en cierta parte su poder, su valor y su misterio.

Luego, (como si fuera poco), la fotografía no solo captura un suceso único, sino que nos permite volver a él, o en palabras de Barthes, retornar a él, cuando nuestros ojos posan nuevamente sobre la imagen, pues ella (y sólo ella) nos regala la oportunidad de detener un instante y abstraerlo de la condición de tiempo que lo hace breve para fijarlo en un eterno presente.

Así que, en razón de lo anteriormente expuesto me permito reafirmar que tal como yo lo sentía desde el principio, la fotografía no puede ser sólo una cuestión técnica que empieza y termina con el *click*, sino que se trata también de lo que la mirada decide y desea detener, capturar y volver a mirar.



Fotografía de archivo / Cali, Colombia / 1953

## YO TE LLEVO DENTRO, HASTA LA RAÍZ

---

Hace un par de años atrás, justo cuando empezaba a plantear este proyecto y pensaba en hacer de la fotografía su tema central, la vida me regaló la posibilidad de viajar a México.

Este país, al igual que Colombia, conserva muchas tradiciones y festividades, y dio la casualidad que mi estancia allá coincidiera con una de las más importantes y características de su cultura popular: el día de muertos.

Recuerdo que meses antes de estar allá pensaba lo afortunada que era al poder ir para celebrar y conocer en qué consistía. En mi cabeza imaginaba muchas catrinas, colores y alegría, además, como la celebración se cruzaba con mi fecha de cumpleaños, esto me llenaba aún más de emoción. Quizá por eso nunca advertí lo que esta fiesta podría representarme y qué tan significativa resultaría ser para mi vida y mi proyecto.

Con la ayuda de amigxs locales fui comprendiendo progresivamente el sentido e importancia que tiene esta festividad para todxs lxs mexicanxs y cómo, a pesar del tiempo, su intención esencial se mantiene: honrar y recordar con cariño a los difuntos.



Para esas fechas, en las casas, las escuelas y algunas empresas, se dedican exclusivamente a la elaboración de los famosos altares, que son "la representación iconoplástica de la visión que todo un pueblo tiene sobre el tema de la muerte" (Rodríguez, Moreno, Méndez, 2012, pág. 4)

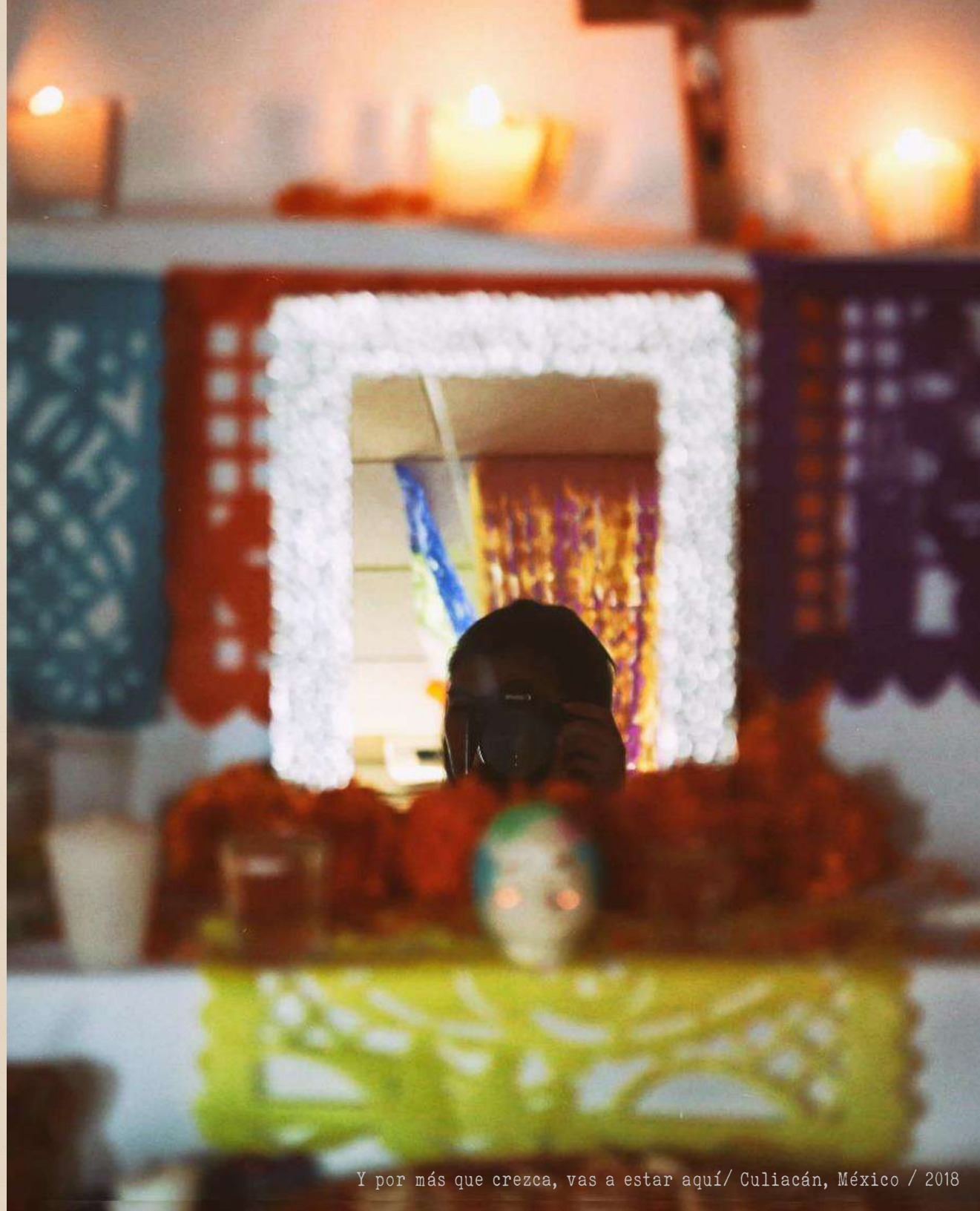
La selección, diseño y disposición de cada uno de los objetos que componen estas coloridas estructuras dan cuenta de una comprensión más amable de la muerte, convirtiendo esta celebración en un rito emocionalmente reconfortante porque cuando muere el ser querido, el duelo no finaliza con su entierro o cremación, sino que se mantiene vigente y se procesa cada año, cuando se hace un altar para recordarlo y pedirle que retorne, al menos durante un par de días.

Sin embargo, para que eso sea posible, es decir, para que el difunto retorne, en el altar debe haber un elemento fundamental: su fotografía. Ésta "se coloca de espaldas, y frente a ella se pone un espejo para que el difunto solo pueda ver el reflejo de sus deudos, y estos vean a su vez únicamente el del difunto." (Rodríguez et al, 2012, Pág. 5).



La presencia de los espejos fue algo que me llamó particularmente la atención durante mi recorrido por los altares.

Estar presente en ese juego de imágenes, poderoso e inquietante, me sedujo a hacerme una fotografía. Así que sin pensarlo saqué mi cámara y disparé. Decidí que quería quedarme ahí, oscilando entre un espejo y otro, con todo lo aterrador o encantador que eso pudiera ser.



Sin embargo, poder vivir de cerca esta festividad y experimentar los sentires que evocan la luz de las velas, las flores, las fotos y todo lo demás, no sólo me invitó a obtener sino que me hizo recordar una de las ausencias más dolorosas de mi vida: la de la tita yoli.

Si, aquella mujer de la que te hablé hace tan solo unos renglones. Con la que pasé muchas tardes viendo álbumes y me enseñó la fotografía por primera vez.

Resulta que durante un largo periodo de tiempo después de su fallecimiento, me quedé no sé cuántas noches en vela intentando comprender lo que era la muerte; No lograba hacerme a la idea de que mi abuelita no existiera en ninguna parte, que no pudiera encontrarla en ningún lugar, que no hubiera posibilidad de volverla a abrazar... que simplemente ya no estuviera más.

Pensar la muerte puede ser realmente abrumador y el dolor que genera llega a ocupar mucho espacio en la mente y el corazón, por eso, un buen día decidí suavizar ese episodio de mi vida ocultándolo, procurando no volver a él y

dejándolo ahí, como una herida abierta que -yo pensaba- en algún momento se tendría que cerrar.

No fue así. Obviamente

Aquel duelo quedó pendiente y entonces, durante mi recorrido por los alteres, se hizo evidente la necesidad de afrontarlo, entenderlo y finalmente, aceptarlo, pues a esa herida que yo había dejado abierta solo le salió una costra que tenía que quitar (con la molestia y el dolor que eso supone) para poder limpiarme y sanar como es debido.

Entonces, natural y casi intuitivamente saqué de mi billetera una fotografía de "la tita" que siempre llevo conmigo, (no sé cuándo decidí ponerla allí, creo que nunca antes había reparado el por qué) y debo confesar que con un profundo temor me dispuse a verla.

La investigadora Carmen Ortiz, que ya citaba anteriormente, menciona que ver una foto de una persona querida que ha muerto suscita la experiencia de recordar que ha estado viva y por ende forma parte de la elaboración del duelo en un sentido muy directo. (Ortiz, 2005, pág. 13)

Y sí, efectivamente fue muy directo.

Ver esa fotografía me regresó a todo el episodio hospitalario que supuso la muerte de mi abuela y me invitó, inevitablemente, a llorar, odiar y sentir, de nuevo, el dolor que su partida me dejó.

Por supuesto, la fotografía que yo cargaba conmigo nada tenía que ver con ese trágico momento de mi vida, pero era una imagen que, bajo la luz de día de muertos, se iluminaba (al menos en un principio) como un potente recordatorio de la ausencia.

En la fotografía, mi abuela aparece joven, de unos veintitantos años. Está en Cartagena (lo sé porque recuerdo que ella me lo contó alguna vez), y lleva puesto un vestido de flores. Se ve elegante, linda, con esa mirada justo con la que yo la recordaba y lo mejor de todo, isonriente!

Así que al fin, después de tantos años y de tanta tristeza, reconocí y comprendí que sí podía volver a encontrar a mi abuela en algún lugar: **la fotografía.**



Fotografía de archivo / Cartagena, Colombia / s.f

"Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías -sobre todo las de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido- incitan a la ensoñación." (Sontag, 2006, pág. 33)

Tal como le sucedió a Roland Barthes con la foto del invernadero en la que aparece su amada y difunta madre, resultó que esta fotografía había capturado una parte del alma de mi abuela que me permitía reconocerla y saber que estaba ahí, que era ella. Al menos así lo sentía.

Luego, esta relación entre la fotografía y la muerte ha sido explorada teóricamente por varios autores, entre ellos Hans Belting, quien en su libro "Antropología de la imagen" explica que "si rastreamos lo suficiente en la historia de la producción de imágenes, éstas nos han de conducir hasta la gran ausencia que es la muerte" pero añade que "las imágenes se tienen frente a los ojos así como se tiene frente a los ojos a los muertos; a pesar de ello no están ahí" (Belting, 2007, pág. 177).

Es decir, al igual que la cita de Sontag, esta frase nos advierte que a pesar de sentir la presencia de la persona o el momento capturado, esto es tan solo una ilusión.

En efecto, las imágenes -y me atrevo a decir que en especial las fotográficas-, logran crear interrogantes con respecto a lo que significa la ausencia y la presencia o, lo que es lo mismo, la vida y muerte, ya que se constituyen a partir de la relación recíproca entre ambos estadios.

Belting sin embargo plantea dicha relación en términos de necesidad afirmando que "el muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen" (2007, pág. 178)

Aunque de alguna manera concuerdo con eso, considero que, como solo puede morir lo que está vivo, desde mi perspectiva la imagen fotográfica más allá de significar o representar una ausencia, una muerte o algo que ha sido, es también una constancia de vida que nos indica, nos señala o nos recuerda la presencia de eso que fue fotografiado. De ahí también que el apego y los vínculos afectivos hacia este tipo de imágenes

sean una cuestión relevante y determinante para su elaboración y aún más, para su conservación.

Luego, un asunto que me resulta bastante interesante es que, **definitivamente la fotografía captura un momento que solo sucede una vez, lo cual implica que aquello que aparece ahí registrado haya muerto en el instante mismo en el que fue captado**, siendo su imagen un recordatorio de aquel momento, casi como si se tratase de su cadáver. Pero bajo esta lógica, ¿qué lugar ocupamos nosotrxs lxs fotógrafxs entonces?

Debo confesar aquí y ahora que tengo una especie de temor y recelo hacia los retratos de personas. De las pocas y contadas fotografías que tengo de este tipo hablaré más adelante, pero debo admitir que no me gusta retratar gente y mucho menos hacer que posen para ello porque, considero que de algún modo, "hacer una fotografía, es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo", lo que supone entonces que "fotografiar a alguien

es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando" (Sontag, pág. 32)

El mismo Roland Barthes mencionaba precisamente (desde su lugar de espectador) que cuando posaba frente a una cámara para ser retratado vivía con su propio cuerpo una "microexperiencia de la muerte", porque debía afrontar el tránsito de saberse sujeto hasta convertirse en objeto.

A partir de esta situación, concluía entre otras cosas, que la vida privada es entonces ese espacio de tiempo en la que no se es imagen y por tanto, no se es objeto (1980, pág. 46), con lo que entiendo que la fotografía, por más de que intente reservarse y compartirse en un círculo cercano de amigxs y familia, terminará siempre exponiéndonos públicamente. Mostrando, señalando o diciendo algo, resaltando algún detalle, o compartiendo algún mensaje, pues adicionalmente a los aspectos técnicos y artísticos que están presentes en cada captura, existen elementos emocionales y narrativos que también permiten la elaboración de estas imágenes. (Infante, 2016, pág. 27)

Así que, después de repasar en mi cabeza todo lo anterior y de revisar mi archivo fotográfico, siento que no se trata sólo de cómo hacemos fotografías sino para qué las hacemos, pues a la larga no interesa tanto la composición, el tiempo de exposición ni ninguno de sus aspectos más técnicos o formales si detrás de ella no hay emoción, una intención, una historia o una razón.

Por otro lado, en medio de la alegría y la nostalgia que me significó el encuentro con la foto de mi abuela, me di cuenta que la fotografía es la posibilidad de aceptar más amorosa y serenamente la idea de la muerte; su misterio, sus lazos y sus pesos; de volver a lo querido, a lo vivido y recordar. Quizá por eso nos resulta tan valioso un álbum familiar o una foto en un altar.

...La vida, como la foto, son solo un aquí que al dar un paso se convierten en allá.



Fotografía de archivo / s.f

AL CIELO UNA MIRADA LARGA  
BUSCANDO UN POCO DE MI VIDA

---

¿Te acuerdas de "primero lo primero"? Pues ahora va mi primer encuentro con la fotografía, pero esta vez desde el lugar de realizadora.

Llevaba algunos meses aprendiendo a manejar una réflex digital a punta de cambiar sus ajustes y ver qué pasaba. Debo confesar que era tremendamente inexperta (aunque creo que aún lo sigo siendo), pero también una curiosa imparable que pasó sus tardes en un estudio de fotos jugando a hacer congelados y barridos en un intento por comprender el tiempo, dejando la temperatura de color alta para que las fotos quedaran cálidas, aunque sus profesores le dijeran que estaba mal, y en general, examinando la cámara y haciéndola propia, aunque no lo fuera.

Yo nunca he tenido una cámara propia con la cual hacer fotografías, así que casi siempre he tenido que recurrir a la amabilidad de unos pocos buenos amigos que, conociendo mis intereses fotográficos, acceden a prestarme las suyas.

Un buen día logré conseguir una cámara prestada para usarla a mi antojo durante un par de horas, y no en un estudio sino en el exterior.

Ahora considero que no tener cámara, y que en aquella ocasión hubiera un límite de tiempo para utilizar una, es la razón por la cual para mí no son tan importantes los asuntos técnicos pero si, por ejemplo, prepararse y dedicar un tiempo específico solo a hacer fotografías, pues de ahí en adelante, esto para mí se ha mantenido igual, como si hacer fotos se tratara de un rito o algo similar que requiere tiempo, dedicación, entrega, y sobre todo, disfrute.

Ese día tomé la cámara y salí rumbo al Parque Nacional. Yo acostumbro a ir allá para patinar, pero nunca había ido con la disposición para hacer fotografías, y creo que fue el escenario más lindo en el cual pude comenzar a obturar porque siempre que pienso en él recuerdo que fue ahí donde comencé a hacer estas dos cosas que amo profundamente.

Luego, este parque era el lugar predilecto para los paseos dominicales de mi abuela, así que gran parte de los álbumes de los que te hablaba anteriormente tienen fotos capturadas allí y eso de alguna manera, me significa bastante en términos afectivos.





Estar allí es como caminar por las fotos que conforman miles de recuerdos con mi abuela. Es poder escuchar su voz contándome como eran las calles anteriormente y ver con mis propios ojos como son ahora. Es sin duda, una experiencia del retorno entre lo que fue y lo que es.

Sumado a eso (como si fuera poco), el Parque es uno de mis lugares favoritos de Bogotá porque allí la ciudad se pierde entre árboles gigantes y el cantar de las aves. Pareciera que ahí deja de ser Bogotá y es como si uno hubiera viajado a otro lugar.

Ahora bien, yo nunca antes había hecho fotos en exterior y sinceramente en mi mente no habitaban ideas de qué quería fotografiar o cómo quería hacerlo. Yo solo iba dispuesta **a buscar y encontrar**, por eso caminé mucho y miré donde pocas veces solemos mirar quizá por el afán de llegar a algún otro lugar.

El cielo, las nubes, los árboles, la brisa moviendo las ramas y la luz del sol abrazando cada rincón... Cosas que al ser tan aparentemente cotidianas no nos detenemos a ver en detalle y menos, a guardar en una foto.

Como lo menciona Rebbeca Gil "gran parte de nuestra actividad diaria consiste en no darnos cuenta de lo que vemos, en un mirar sin ver y en un abrir los ojos tan solo como una costumbre asociada al estar despiertos, aunque lo que veamos no lo retengamos, ni lo observemos realmente. Es un mirar a sabiendas de que nuestra mente está en otro lugar, ausente de la mirada, fuera del campo de la visión, como una ventana abierta ciega a todo lo que la luz ilumina. La cámara, sin embargo, no tiene fugas perceptivas, ni bloqueos visuales, ni ausencias retinianas, capta todo lo que mira y lo registra sin cansancio ni fatiga. La fotografía amplía nuestra consciencia de lo invisible" (Gil, 2015, pág. 29)

Y es que, con la fotografía sucede algo muy particular y es que ella se logra gracias al empleo de un dispositivo (la cámara) por el cual *creemos* ver. Y digo *creemos* porque efectivamente la cámara no registra el panorama de la misma manera que nosotrxs lo hacemos.

Por un lado, nuestros ojos seleccionan y se fijan en detalles que la cámara no necesariamente asume con el mismo interés, claro.



La mirada, y ya lo decía anteriormente, es un gesto único, personal e intransferible y además, muy humano, pero por otro lado, la cámara es capaz de registrar cosas que nosotrxs no vemos o que pasamos por alto.

Al respecto, Walter Benjamin decía: "conocemos más o menos el gesto que hacemos al coger un mechero o una cuchara, pero desconocemos casi todo de lo que ocurre entre la mano y el metal, y todo de cómo cambia el gesto según nuestro estado de ánimo. Y aquí si penetra la cámara con sus recursos varios: sus subidas y bajadas, sus planos fijos y sostenidos, sus ritmos lentos o rápidos, sus ángulos abiertos o cerrados. Sólo la cámara nos muestra ese inconsciente visual. (Benjamin, 2015, pág. 48)

Lo anterior es explicado por Gil como una doble visión. En sus tesis, la investigadora menciona la necesidad de "darnos cuenta como en el fenómeno fotográfico existe siempre una *visión superpuesta* donde la mirada del ojo altera inevitablemente la constitución de la mirada del objetivo fotográfico, de forma que en el fondo nada sabemos sobre la procedencia de las imágenes, pues

desconocemos si cualquier encuadre, enfoque o punto de vista ha sido o no previsto consciente o inconscientemente por su autor" (Gil, 2015, pág. 27).

Puede que este último planteamiento resulte coherente y lógico, pero para mí, si una fotografía es resultado consciente o inconsciente es también una señal de cómo su autor/a asume la práctica fotográfica. Considero pues, que lo inconsciente no necesariamente equivale a la falta de sentido.

A veces, es necesario darse la libertad de fotografiar por el simple placer de hacerlo. Sin mayores intensiones estéticas o conceptuales y quizá sí más experimentales y experienciales.

La fotografía, como cualquier otra práctica artística, exige para mí cierto grado de compromiso, disciplina y respeto. Considero que no debe asumirse como una imagen simple o inocente, pero siento también que, como práctica naturalizada, común y al acceso de las personas, exige cierto grado de disfrute, como un escape o un paseo visual por la vida, por los lugares que habitamos y los momentos donde somos felices.



Volviendo sobre la historia, recuerdo, como si hubiera sido ayer, el momento en el que me detuve a hacer mi primera foto. Y lo recuerdo con mucha exactitud porque la impresión que me causó dicha experiencia ha sido de las más bellas hasta hoy.

Estaba recostada en el césped viendo a través de un lente y pude sentir cómo mis ojos alcanzaron las ramas más altas de los árboles cuando hacía zoom y enfocaba en ellas.

Fue como si de repente mi mirada pudiera extenderse hasta allá arriba y al obturar, señalar exactamente ese lugar. Hoy, recordando esa experiencia entiendo aún más claramente cuando Dubois propone el principio de designación del cual goza la fotografía por tratarse de una imagen indicial, (es decir, aquella que tuvo una relación directa con la realidad):

"La huella indicial, por naturaleza, no sólo atestigua, sino, más directamente aún, designa. Ella *señala*. Ella *muestra con el dedo*. (Dubois, 1986, pág. 69)

Siento que con una foto le decimos a lxs demás: miren aquí, miren esto, o mejor, es como si les

dijéramos: miren lo que ví. Como cuando un niño te enseña orgulloso algo que ha descubierto, y con toda la fascinación puesta en un hallazgo, te invita a que lo veas. Y así no sea algo realmente fantástico o sorprendente, es maravilloso para él porque fue quien lo encontró.

Sobre este hecho, el fotógrafo y periodista Guy Le Quérec decía precisamente: "la fotografía me sirve para señalar con el dedo algo a alguien. Es un poco irreverente. Es: ¿has visto? Para el niño el *has visto* es tabú. No queda bien mostrar con el dedo. ¡Si yo hago fotos es porque quizá soy un mostrador con el dedo contrariado!" (Como se cita en Dubois, 1986, pág. 71)

Luego, esto de *señalar con el dedo*, me remite de alguna manera a Barthes cuando menciona que, para él, "el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas (en los casos en que el aparato consta todavía de ellas). Gusto de esos ruidos mecánicos de una manera casi voluptuosa" (Barthes, 1980, pág. 48) Y es que, yo he venido proponiendo, sobre todo en el capítulo anterior, que el órgano o mejor, el

gesto fotográfico radica en la mirada, pero considerar también en el acto de señalar me permite comprender porqué para mí la práctica fotográfica no sólo consiste en una experiencia relacionada con la realización, (con la acción misma de obturar una cámara), sino que además incluye un proceso previo y posterior al disparo que se basan en la observación.

Es decir, que la práctica o el quehacer fotográfico se compone a partir de estos dos gestos: ver y señalar lo que se ve.

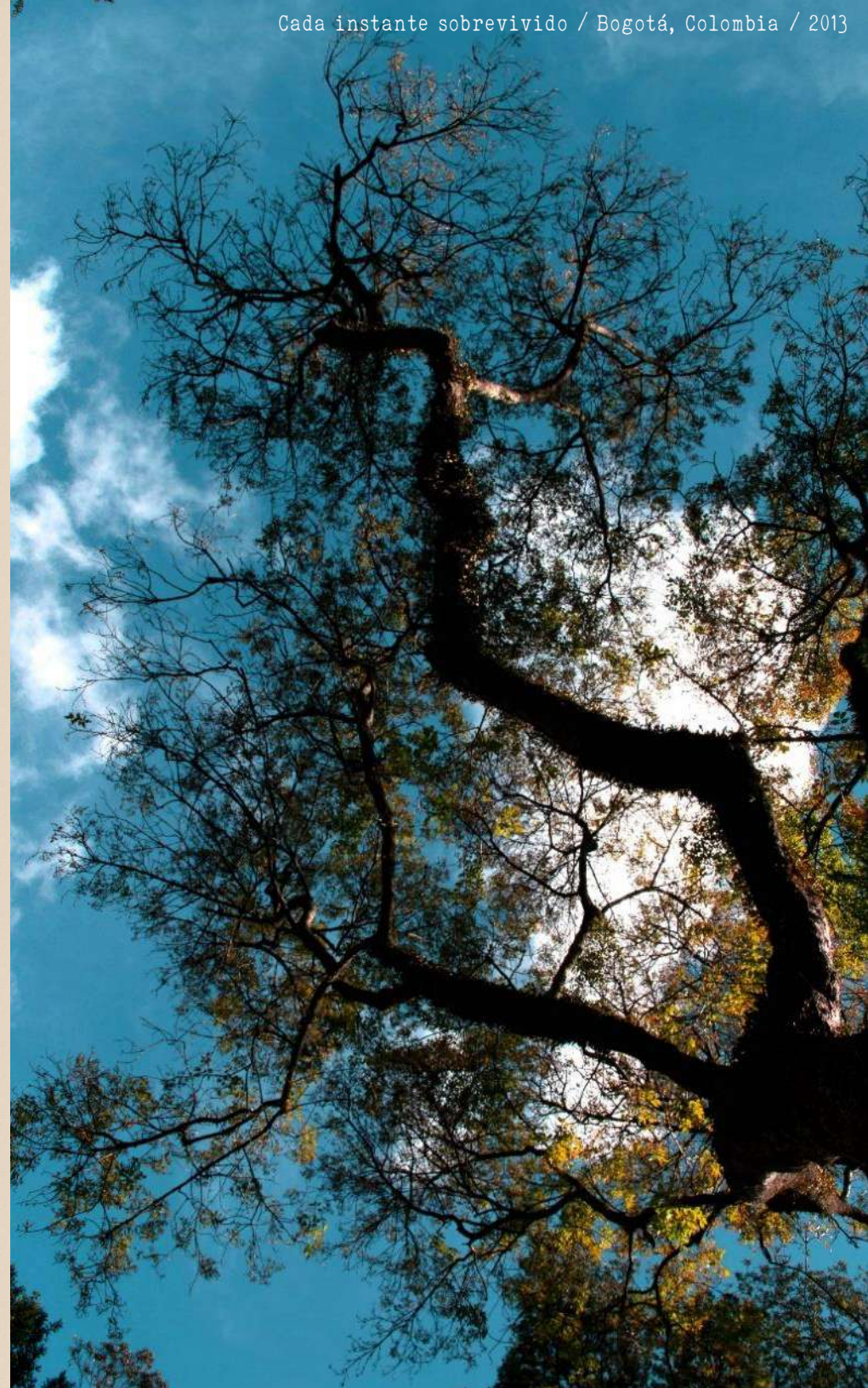
Todo lo anterior me lleva a entender el inicio de mi práctica fotográfica desde el lugar de espectadora tanto como de realizadora, lo cual implica que la fotografía, al menos para mí, no sólo se realiza estando detrás de la cámara, sino también delante de la foto.

Roland Barthes (1980) explica justamente todo este asunto atribuyendo que la fotografía puede ser resultado de "tres prácticas, emociones o intenciones" en las que se manifiesta el "hacer, experimentar y mirar" que son llevados a cabo por dos agentes, el *operator* y *spectator*.

El primero de ellos, el *operator*, hace referencia a la persona que opera la cámara, es decir, la que selecciona una escena y la captura definitivamente al obturar un botón; y el *spectator* hace referencia a quienes miran y son mirados, es decir, a quien se acerca a ver una fotografía o a quien posa para convertirse en ella.

Para Barthes, la esencia de la fotografía es una distinta para cada rol, pues la experiencia fotográfica le acontece de una manera particular a quien obtura y a quien mira o es mirado.

Para el caso de *operator*, Barthes afirma que la esencia tiene relación con el estenopo, un agujero por medio del cual entra la luz y es posible capturar una imagen. El estenopo para las cámaras análogas y digitales puede ser el visor, un pequeño orificio de forma rectangular donde ponemos uno de nuestros ojos para ver qué es lo que vamos a encuadrar y que, personalmente, asemejo a una pequeña ventanita por la cual me asomo a ver el mundo desde otro lugar.



Por otro lado, para el caso de la persona que mira o es mirada, la esencia se acerca más al concepto del "*studium*", sobre el que hablaremos más adelante, ya que mi interés en este relato es abordar específicamente mi lugar de *operator*.

Retomemos entonces la idea del visor como ventana ¿Te has preguntado alguna vez qué clase de objetos son las ventanas?

Puede que pensar en las ventanas sea una pérdida de tiempo, algo innecesario y supremamente bobo, lo sé, pero ¿por qué no pensarlas si pasamos tanto tiempo de la vida mirando a través de ellas? Tenemos las ventanas del bus, las de nuestra casa, las de un avión y, mis favoritas, las del carro cuando voy de viaje.

Esa sensación de asomarse por la ventana mientras el carro avanza a gran velocidad, contemplando cómo el paisaje frente a los ojos cambia en cuestión de segundos y el aire suave acariciando la cara es realmente fascinante, pero es aún más fascinante asomarse por una ventana chiquita llamada visor, presionar un botón y escuchar el clic!, porque ahí, el paisaje frente a nuestros ojos se habrá detenido y eternizado para siempre.

Las ventanas son elementos importantes para que a los espacios que habitamos (y a nosotrxs mismxs) les entre luz, y el visor es también un elemento que permite el paso de luz. Luego, nadie se asoma a una ventana con una intención diferente que mirar, y con el visor pasa exactamente igual. De manera que, es posible establecer una relación entre ambos y entender la fotografía a partir de ella.

La observación atenta de lo que posa frente a las ventanas que nos rodean puede ser la misma que se requiere cuando se hacen fotos, y es por eso que a continuación quiero compartir una pequeña historia al respecto.

Resulta que en el 2018 estuve viviendo en la ciudad de Culiacán (México) en una casa compartida con otros cuatro estudiantes que al igual que yo, estaban realizando un intercambio académico en este lugar.

A "Richi", como le decíamos de cariño a Ricardo, le tocó la habitación que tenía la ventana por la que todos los días se veía la puesta de sol, pero como vivíamos en una ciudad costera, el sol era intenso y realmente caluroso, y eso no era del

agrado de Richi quien, al provenir de una ciudad fría, optaba por mantener su ventana y cortina cerradas. Pero luego estaba yo, que al no poder (ni querer) ignorar los colores del cielo a las 5pm, iba hasta esta habitación y (con el permiso de Richi, obviamente), corría la cortina y abría la ventana para poder ver todo el atardecer hasta que se ocultara el sol.

Pasé muchas tardes disfrutando la brisa suave que refrescaba el ambiente caluroso del norte mexicano; pensando que nunca había visto colores así y preguntándome hasta dónde podían llegar mis ojos, pues era increíble lo infinito que parecía ser el cielo. Como si no tuviera borde, como si fuera un mapa abierto en múltiples dimensiones.

Un buen día, me animé a hacer una fotografía de mis pies asomados por la ventana, como en un intento por dejar constancia de que yo había estado en este lugar. Aunque en mi cabeza existiera el recuerdo de aquellas tardes, sentía el deseo y la necesidad de poder mostrar y volver a ver que efectivamente había estado allí.



Mis compañeros de casa no sentían el mismo interés por el atardecer que yo. Cada vez que me veían junto a la ventana de Richi me preguntaban qué hacía, especialmente Jonathan "el costeño", quien no compartía tan ampliamente la posibilidad de dedicar un periodo considerable de tiempo a contemplar el cielo, como si esto no fuera una actividad válida o importante, y entonces ocurrió lo inesperado: una tormenta tropical.

Esta tormenta, que empezó con unos simples aguaceros, se intensificó gradualmente y llegó a ser tan fuerte que inundó gran parte de la ciudad, motivo por el cual tuvimos que estar encerrados en casa al menos durante 4 días sin ver otra cosa diferente a la lluvia.

Sin embargo, el fin de la tormenta coincidió con la hora del ocaso, y todo este desorden climático formó un espectáculo naranja en el cielo que nadie en casa quiso perderse.

Para mi sorpresa, el primero en llamarme para que me asomara por la ventana de Richi, fue Jonathan precisamente.

Debo confesar que cuando entré a la habitación, me conmovió tanto la escena que no tuve otra opción más que retratarla. Era él, dándose el tiempo de asomarse por una ventana para contemplar un escenario que seguro no podrá volver a ver ni a vivir otra vez, de la misma manera.

Al fin, y después de tanto, estaba disfrutando de la luz y los colores, retratando el paisaje con sus ojos como si estuviera fotografiando mentalmente su experiencia para crear un recuerdo visual de ese momento.



Luego algo muy similar sucedió en un viaje a la playa, pero con Richi.

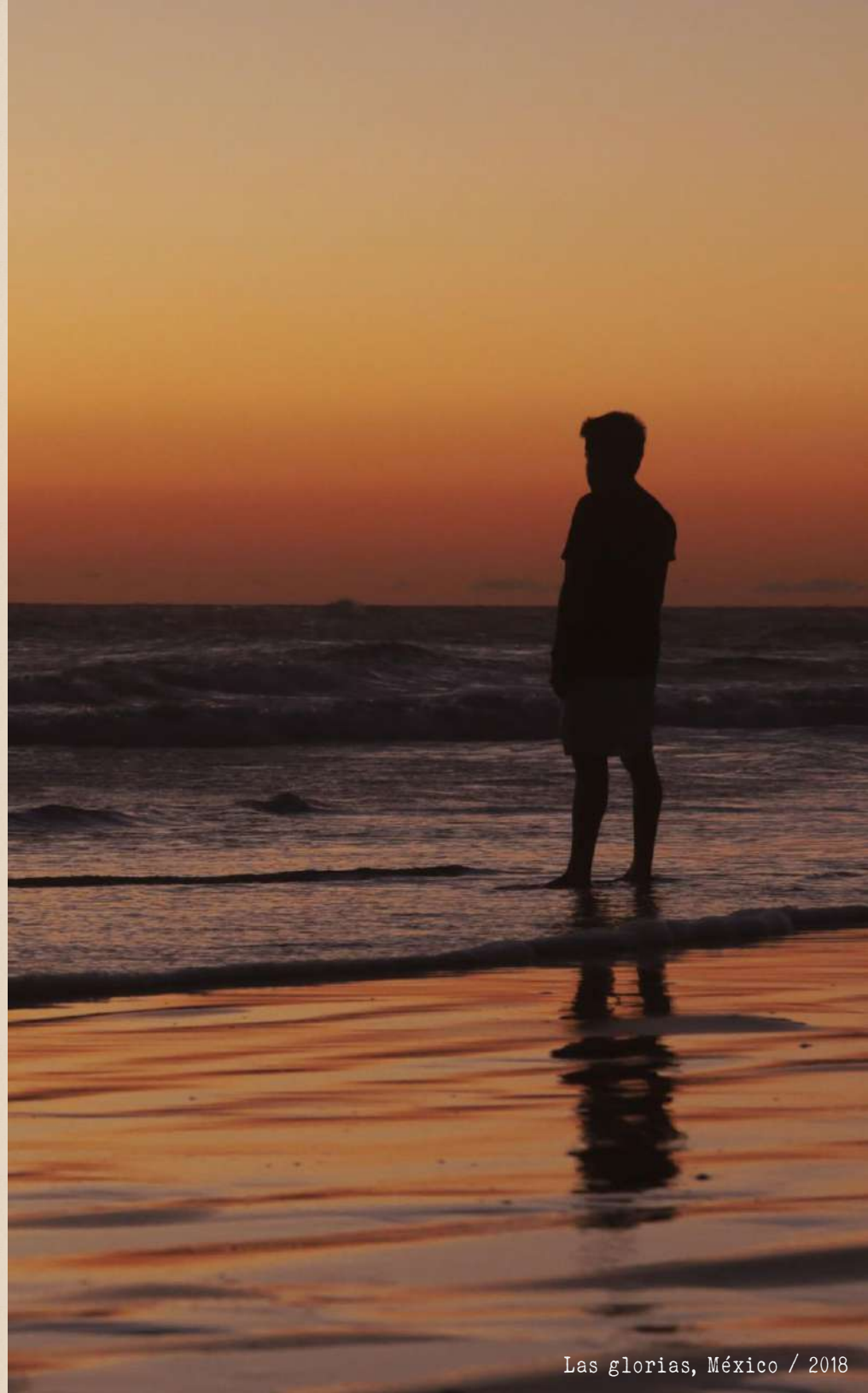
Ese día, el sol había estado particularmente intenso y a las casi seis de la tarde, empezó a ocultarse, regalándonos así una vista única e inigualable.

Richi parecía no creer que pudiera presenciar cómo el naranja se iba convirtiendo en azul, cómo el sol se iba para que la luna llegara y cómo eso que tenía cada tarde en su ventana estuviera ahí frente a él, sucediendo.

Por eso tuve que hacerle una foto también.

Gracias a esta foto llegué a la consideración de que si bien es cierto que la esencia de la fotografía para el *operator* puede radicar en la acción de asomarse por un agujerito para ver el mundo, esa acción no se sustenta en el ver por el ver, sino en el ver por sorprender/ atrapar/capturar algo (un momento, lugar o persona).

Para mí la fotografía representa la posibilidad de capturar el asombro. Un momento para guardar aquello que nos causa sorpresa, que nos atraviesa...



aquello que se convierte en una experiencia. Es un registro de la vida cuando es plenamente vivida.

Al respecto, es el mismo Barthes quien afirma lo siguiente:

"Me imagino (es todo lo que puedo hacer, puesto que no soy fotógrafo) que el gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el «choque»; puesto que el «choque» fotográfico (muy distinto del *punctum*) no consiste tanto en traumatizar como revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello (1980, p.73).

No obstante, la fotografía, a diferencia de otras imágenes, es capaz de capturar lo que se mira y la mirada misma en un solo click. de manera que al analizarlas, podemos exponer y revelar todo lo que permanece oculto allí, tal como lo afirma Barthes, entendiéndolo que eso no se limita a lo que

fue fotografiado o mirado, sino que incluye también a quien fotografía y mira.

Por eso es oportuno reconocer que más importante que la cámara, son entonces nuestros ojos y nuestra mirada, que puede encontrar en el mundo miles de fotografías cuando atenta observa y contempla por el visor de una cámara o por una pequeña ventana.

Mike Bal (2004), afirmaba que el acto de mirar se compone de dos elementos puntuales: la situación (que le acontece a la persona) y la imagen que resulta de ella, y aclaraba que éste no podrá ser jamás un acto puro porque, para empezar, no es un acto biológico determinado únicamente por la visión sino por todos los sentidos, y segundo, porque es un acto intelectual que encuadra, delimita, interpreta, clasifica y (como si no fuera bastante) está cargado de **afectos**. (p.5).

Este planteamiento hace de la mirada un gesto particularmente enigmático e individual que vale la pena indagar y que, para el campo de las artes visuales debería ser imposible ignorar, porque es ella, en esencia, **la que determina la forma en la**

que incorporamos nuestra vida a las imágenes que vemos, producimos y/o consumimos.

Es por eso que en mi caso, por ejemplo, la práctica fotográfica no ha cambiado mucho de cómo empezó a como ha sido recientemente, pero ahora -y gracias a este proyecto- sé precisamente que detrás de ella está la forma en la que decido ver el mundo, y por ende, de qué está hecha la mirada, o en palabras de Bal, qué tono tiene.

Así fue como pude darme cuenta que estas dos últimas fotos, la de Jonathan y la de Richi, son las primeras anomalías dentro de mi registro fotográfico porque en ellas quedó capturado algo que no suelo fotografiar: personas.

Ahora bien, lo que me motivó (quizá no tan conscientemente), a alterar mi temática fotográfica, está estrechamente relacionado con la idea planteada por Bal sobre los afectos que posee y condensa el acto de ver, pero para conocer esta situación en profundidad, te invito a continuar con el próximo relato.



VAMOS A DEJAR QUE EL TIEMPO  
PARE, VER NUESTROS RECUERDOS EN  
LOS MARES

---

A partir de la narración de mi primera experiencia práctica con la fotografía, pude evidenciar que el proceso de creación de mis fotos supuso desde el inicio una búsqueda y que a su vez trajo consigo un encuentro, y esa, sin saber, se convirtió en una especie de metodología que mantengo vigente hasta el día de hoy.

Mis fotos no han sido nunca previamente planeadas, jamás sé exactamente qué quiero fotografiar, ni tampoco cómo quiero hacerlo, en parte, porque las hago en espacios exteriores donde hay muchos factores que no puedo controlar tales como la luz, el clima o los colores. Ellos simplemente están ahí y no son quienes deben ajustarse a mis deseos fotográficos, sino que soy yo quien debe hallar las fotos ocultas que hay en ellos, pero, más allá de dicha condición, nunca me dispongo previamente a definir qué quiero fotografiar porque espero que mis fotos sean ante todo un hallazgo, un encuentro, una sorpresa, una captura de aquello que logró capturar a mí primero y que tal como lo decía hace un par de renglones atrás, es la vida cuando es plenamente vivida.



No saber qué me voy encontrar me invita a ir intuitivamente recorriendo un lugar hasta encontrar aquello que captura poderosamente mi atención y mi mirada, lo cual hace de la fotografía una captura en dos direcciones: yo capturo una imagen de algo, pero ese algo me capturó también a mí.

Regularmente aquello que logra llamar mi atención y capturarme se siente como un pinchazo al corazón, y quiero hacer espacial énfasis en esto porque me remite directamente a Roland Barthes cuando habla sobre el *Punctum*.

En *La cámara lúcida*, Barthes (1968) intenta indagar la fotografía a fin de hallar sus particularidades más esenciales y uno de sus postulados es precisamente el *Punctum*, palabra que utiliza para referirse a ese algo de las fotos que logra capturar la atención del espectador/a por razones que van más allá de la comprensión lógica y se relacionan quizá con asuntos más íntimos y emotivos.

Es importante aclarar que Barthes no es fotógrafo, y que por esa razón su acercamiento a la fotografía y a estas comprensiones se da desde

el lugar de un espectador, lo que, si bien no es menos importante, me diferencia de él puesto que yo retomo esa idea, pero ahora desde el lugar de la realización, donde considero tiene igual validez.

Y es que, precisamente, a partir de la experiencia haciendo fotos, me resulta posible pensar y proponer que el *Punctum* está presente antes de la obturación guiando la mirada del fotógrafo, y sólo así logra imprimirse posteriormente sobre la imagen capturada. Al menos, eso fue lo que sentí, la primera vez que sentí una foto mucho antes de hacerla, y es que, a ninguna de mis fotos les falta sentimiento, pero hubo una en particular que al verla me revuelca algo internamente.

Hacia finales de octubre de 2018, decidimos organizar un pequeño viaje con algunxs amigxs hacia Mazatlán, una ciudad costera al norte de Sinaloa.

El camino para llegar hasta allá desde la ciudad en la que yo vivía no era muy largo, pero debo confesar que por el cansancio propio de un/a estudiante universitarix, tan pronto como me subí al bus caí en sueño profundo, hasta que desperté

naturalmente como anticipándome a la llegada a aquel lugar. Cuando abrí mis ojos, junto a la carretera ya estaba el mar ¡El mar! ¡Abrir los ojos y ver el mar! ¿Tu crees? A mí se me disparó la emoción en un segundo, pero la manifesté con un respetuoso silencio mientras contemplaba por la ventana el panorama que me esperaba al bajar.

Cuando descendimos del bus y caminamos hasta la playa para ver el atardecer, juro que algo de mí se quedó ahí para siempre.

Con un abrazo de sol nos recibió esa ciudad y yo solo estaba ahí consternada porque no sabía que podía presenciar tal espectáculo. Era como estar dentro de una foto, ya sabes, como esas de paisajes maravillosos e inalcanzables que vienen en los almanaques que te regalan las tiendas del barrio en navidad.

Mis amigxs dejaron todas sus cosas y salieron corriendo como niñxs pequeñxs a sentir con sus pies la arena y el mar. Yo quedé quieta, observando el panorama y observando a mis amigxs observar. Fue ahí cuando sentí la necesidad de sacar la cámara y obturar.

Ningunx se dio cuenta. Fue un registro silencioso y emotivo en el que yo sabía, aunque no tan conscientemente, que ese momento había quedado registrado en mí para siempre.

Yo no volvería a ese lugar y ellxs tampoco, eso que estaba pasando no se iba a repetir jamás, pero yo lo guardé en aquella foto, en mi memoria y en mi corazón.

Esa imagen es no sólo el recordatorio de aquello que fue sino y quienes estuvieron ahí, sino una escena que, sin esperarlo, me pincha el corazón constantemente porque sé que no volverá a suceder. Cuando me encontré con ella durante el ejercicio cartográfico del capítulo anterior, escribí precisamente que extrañaba ese momento con mi vida, porque ahí quedó registrado un cariño que justo ahora reconozco, es lo que me ha motivado a fotografiar personas.

Nunca antes de encontrarme en la situación de la ventana con Jonathan, del ocaso con Richi y de la playa con mis amigos, me había tomado el atrevimiento de registrar personas, entre otras, porque no me interesan las poses planeadas ni los escenarios previamente diseñados y controlados.



Esas fotos son registros auténticos de las personas viviendo y siendo ellas. En ninguna salen mirando a la cámara porque no son conscientes de que están siendo fotografiados y porque yo tampoco se los mencioné. Hay experiencias que no son atravesadas por la palabra y que al suceder nos producen algo indecible que no podemos manifestar de otra forma diferente a la imagen, y eso es precisamente el Punctum.

**La fotografía es entonces como una cura para ese pinchazo de corazón que nos representan algunas escenas.** Ella nos permite reconocer la magnitud afectiva y emocional que nos significa una determinada situación, y nos conduce a su captura y eternización.

Luego, contrario al *Punctum*, pero relacionado con él, está el *Studium*. "El Studium es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta/no me gusta, I like/I don't*. El studium pertenece a la categoría de *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por

personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos «bien» (Barthes, 1968, p.66).

El studium es posiblemente el sentimiento que te ha habitado a lo largo de mi documento, pues, es usual que recurramos a evaluar las imágenes bajo la dualidad del "me gusta / no me gusta" tal como afirma Barthes, pero no porque sea una respuesta premeditada sino porque es una reacción natural. De hecho, si pensamos justamente en las reacciones con las cuales podemos interactuar digitalmente al ver las imágenes y contenidos publicados en redes sociales, las primeras dos opciones son estas también.

Pues bien, resulta que con la fotografía sucede algo especial y es que, al tener una relación directa con la realidad, o mejor, con alguna experiencia que acontece en la realidad, pues no puede ser disfrutada ni comprendida en profundidad por alguien que no haya estado presenciando esa experiencia también.

Es decir, al ver una foto podemos reconocer y entender todo lo que pasa en ella, pero difícilmente podemos **sentirlo** de la misma manera que lo sintió la persona que lo vivió, y por esto

(probablemente) nuestro juicio se reduce inicialmente a esas dos opciones.

No obstante, aunque las fotografías de mis viajes no causen ni puedan causarte la misma sensación de libertad y calma que me traen a mí (porque fui yo quien las vivió), es seguro que al menos una de ellas pudo despertar un recuerdo en tu memoria que se relacione con lo que has vivido tú, porque "uno no recuerda solo, sin la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aún cuando las memorias personales son únicas y singulares" (Jelin, 2002, p. 20)

De manera que la fotografía, a diferencia de otras imágenes, es la materialización más fiel de un recuerdo. Al ser vistas nos remite a nuestra propia historia y nos permite rememorar una experiencia pasada.

Es por eso que necesitamos reconocer que la fotografía no requiere una apreciación técnica y formal únicamente, sino que además debe ser abordada desde el plano sensorial, afectivo y experiencial. Aprender a hacer fotos es aprender a recordar.



CON LO QUE RETRATAN MIS PUPILAS  
(MONÓLOGO)

---

Mira esa foto

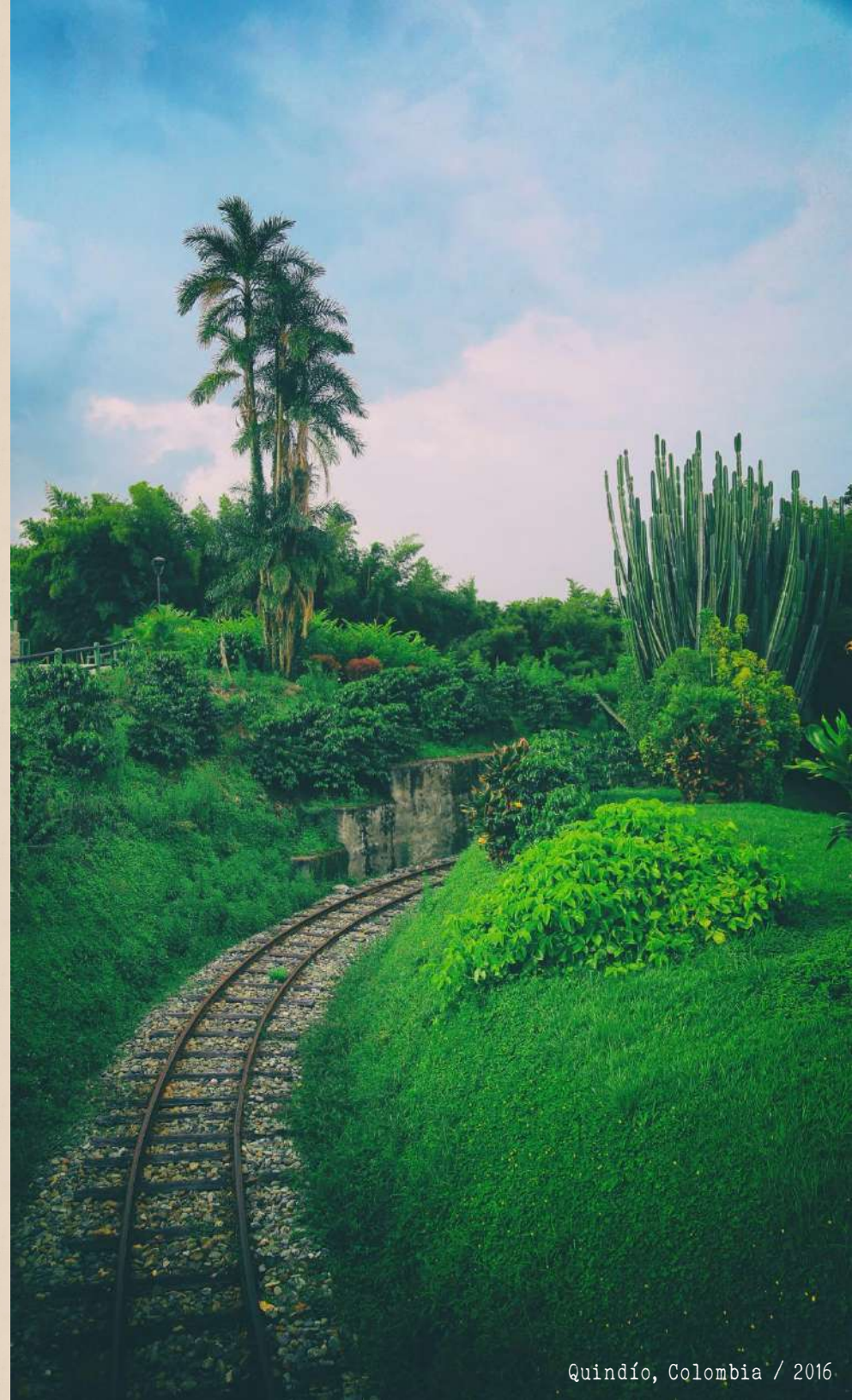
¿Recuerdas cuando la tomaste?

Es el nevado del Tolima.



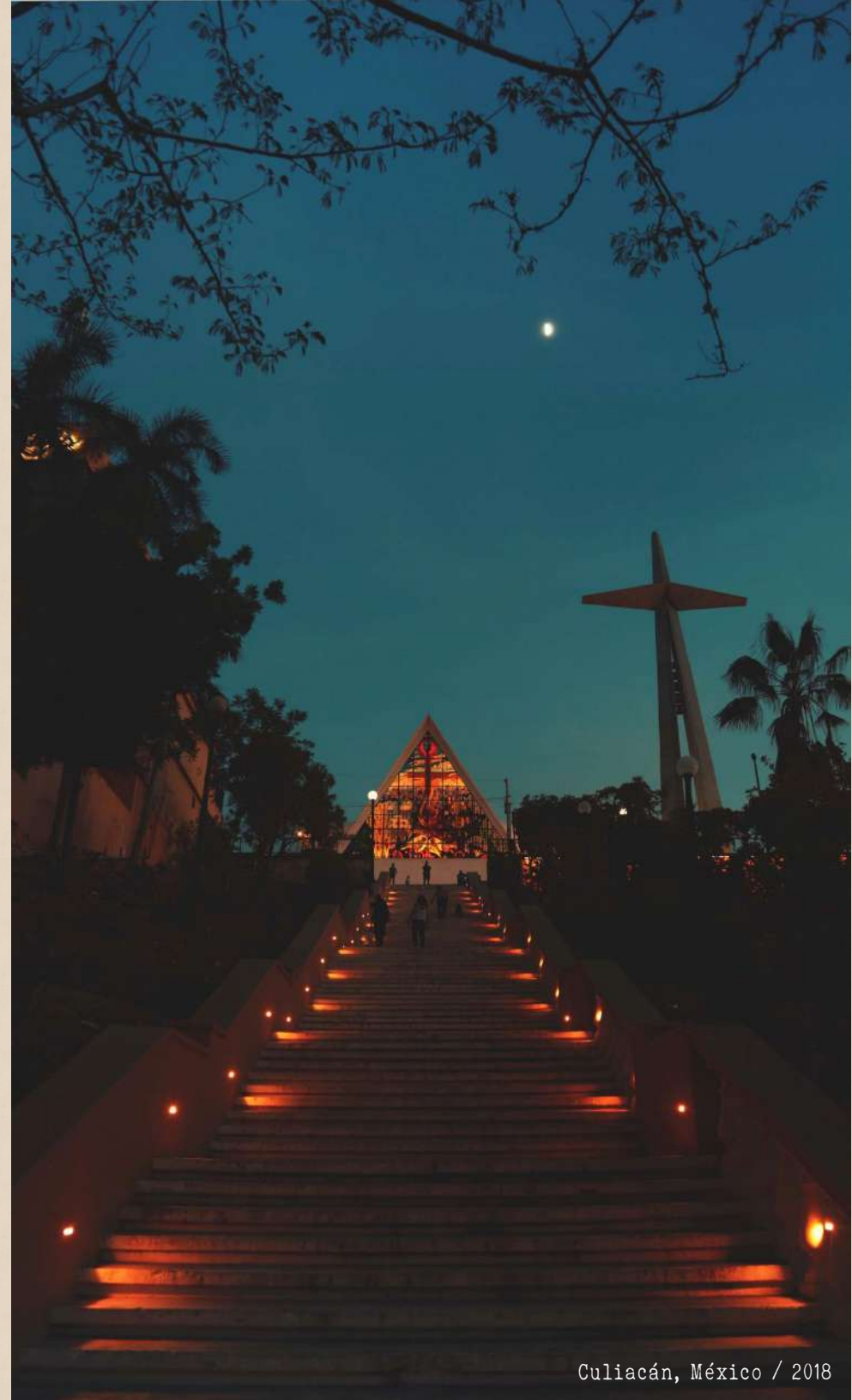
¿Y esta otra?

Un fragmento del eje cafetero.



¿Y aquella?

La lomita, donde subías a ver el sol,  
la ciudad y el pasado.



Mira tus fotos y dime si no recuerdas esos momentos. Siempre ibas camino a un lugar desconocido con la curiosidad de un infante descubriendo el mundo y señalando, no con el dedo sino con la cámara, un paisaje que todxs deberían disfrutar alguna vez.

Sé honesta, a ti no te interesa retratar la ciudad y las pocas veces que lo has intentado, has hecho fotos que ya ni conservas. Esa inclinación fotográfica por lo natural se debe a la posibilidad de volver a pasar o no por dichos lugares, momentos y personas.

Por ejemplo, si tus ojos han visto las mismas calles una y otra vez, si tu cuerpo los ha pasado en repetidas ocasiones o si tu mente los puede recordar con facilidad, entonces no vas a querer obturar, guardar y menos, conservar una imagen de ello, pero todo lo contrario ocurre cuando emprendes un viaje y te lanzas a conocer el mundo. Ya sea de tu casa a la tienda, a una plaza o un parque; de tu ciudad a otra, o hasta de tu país a otro. Un viaje no se determina por la distancia recorrida, sino por la disposición de goce,

aprendizaje y observación con la que se emprende el recorrido.

Por eso, considera entonces que tus fotos no son registros de lo cotidiano sino por lo ocasional, aquello que puede verse una sola vez. Y que son, además, la posibilidad de volver a pasar, al menos visualmente, por una situación que no sabes si podrás vivir otra vez.

Soto (2002) menciona que la fotografía de viajes resulta del interés por conocer el mundo (268), yo siento, sin embargo, que es también del interés por **re-conocernos** como parte de él. Por eso mismo muchas de mis fotografías me llevan a admitir que extraño cosas, lugares y personas; que a mí también me habita ese sentimiento de querer algo que ya no está; de recordar la que fui y la que soy; de sentir que aquella que pasó por esa situación no es la misma que ve la foto ahorita y sin embargo, es más yo que nunca; y que, por más que trate de disfrazarlo con fotos simples de árboles y flores, la nostalgia es el sentimiento activador de mis ganas de obturar. Como dice Susan Sontag (2006), "cuando sentimos miedo, disparamos. Pero cuando sentimos nostalgia obturamos"



Luego, Carmen Ortiz (2005) menciona que así como hay álbumes de viajes, de familia y otra serie de archivos contruidos a partir de las fotografías, hay también **álbumes autobiográficos** que, "no sólo contienen fotos de la persona a que está dedicado, sino de gente, sitios y cosas importantes para ella y su vida" (p. 19), y como mis fotos dan cuenta de mi propio paso por el mundo y de quienes me han acompañado en el camino, considero que lo que he venido construyendo a lo largo de estos años es entonces un álbum autobiográfico.

En este álbum he decidido dejar consignados los lugares en los que he estado y los lugares que han estado en mí también. Aquellos que configuran mi mirada y la forma en la que miro, pues si de algo estoy segura es que nos convertimos en lo que contemplamos.

Siguiendo a Ortiz, este tipo de álbumes tienen fotografías que a primera vista parecen inconexas o carentes de sentido, pero al

adentrarse en ellas como conjunto, es fácil entender la relación entre unas y otras, y ver cómo poco a poco van generando una serie de relatos que las sustentan.

Por todo ello, considero relevante asumir la importancia del contexto discursivo que subyace en nuestras fotos y álbumes.

Una sola foto o cien de ellas puede que no nos digan aparentemente nada, pero cuando cambiamos el punto de vista y nos acercamos a ellas como fragmentos de lo vivido, incluso como una escritura visual con la que le contamos a los demás y nosotrxs mismxs una experiencia pasada, seguro las opiniones y reflexiones que emerjan podrían superar el me gusta/no me gusta del que hablaba anteriormente, para convertirse en pequeños pinchazos al corazón que nos devuelven a la vida y nos recuerdan que solo hemos venido a eso, a vivir.





# Capítulo 5. Los frutos

(RESULTADOS)

## CONTENIDO

- 266 La semilla
- 273 Recordar
- 278 Hay un aquí que al dar un paso se  
convierte en allá
- 281 Retorno
- 284 Recetario fotográfico
- 289 Mi memoria
- 293 La ventana
- 296 Sólo estuve un momento y me fui

Consuelo Pabón (1992) sostiene que el acto creativo es un punto intenso al que se llega dentro de un proceso de experimentación, y hay al menos tres elementos que lo hacen posible: la actitud, los problemas experimentales y los actos creadores (p. 39).

La actitud, afirma, consiste en estar en el borde entre lo que se desconoce y lo que se desea conocer (p.40), como un modo de existir fundado en la curiosidad.

Esta actitud arroja una serie de preguntas, inquietudes o problemas que llevan a la acción, es decir, a la experimentación. Un proceso que para cada quién toma una forma, un contenido, un sentido, una realidad, un espacio y tiempo particular pero que en el fondo está orientado por el problema que constantemente plantean las artes visuales (al menos desde el siglo XX): hacer visible lo invisible (p. 41).

Finalmente, y gracias a la experimentación, surge la creación como una expresión del problema. Ya sea como la manifestación/representación del problema mismo o de su respuesta.

Ahora bien, teniendo en cuenta todo el planteamiento de Pabón, quiero contarte que durante la elaboración de esta investigación llevé a cabo un proceso experimental que me permitió la creación de una serie de piezas que, a partir de la conjugación de elementos textuales, plásticos y visuales, buscan acercarse, sugerir, proponer, y/o hacer visible lo invisible de la fotografía: su esencia.

A esta serie de piezas he decidido nombrarlas como *ensayos visuales* porque la palabra ensayo alude tanto a lo experimental como a lo textual, y precisamente ellas están dispuestas para que las leas e interpretes a tu manera. Desde luego, todas pueden ser entendidas a partir de lo que he venido desarrollando en los capítulos anteriores y posterior a cada imagen explico brevemente de qué se trata o a qué alude cada pieza, pero mi interés no es establecer una única lectura sino permitir que tú mismx encuentres su sentido o significado. Que halles, incluso, elementos que te remitan a tu propia historia y a las fotos que te conforman para despertar emociones y recuerdos.

Bienvenidx.

Aquí habita la pausa y la espera.  
Es este un proceso de siembra y cosecha del que ojalá  
nazcan y renazcan las fotos e historias que hoy me atraviesan.

La semilla

**SEMILLA**

*Nombre femenino*

2.Cosa que es causa u origen  
de otra, especialmente de  
un sentimiento o una cosa  
inmaterial.











Título: La semilla

21 cm x 23 cm

2020

"La semilla" es el nombre del ensayo visual que así como el capítulo homónimo, da apertura a todos los demás. Este ensayo está inspirado en mi abuela paterna, por quien tuve mi primer encuentro con la fotografía, pero a quien paradójicamente ahora sólo tengo en fotos. Tal como lo contaba en dos de los relatos del capítulo 4.

La pieza consiste en una caja de madera rectangular llena de tierra, sobre la cuál coloqué una foto de mi abuelita y una serie de semillas de plantas frutales como naranja, lulo y manzana que me remiten a mi infancia con ella. Luego puse otra capa de tierra, rocié todo con poco de agua y lo expuse al sol, esperando a que lo que allí fue enterrado, naciera.

De esta manera, "la semilla" es un ensayo visual que se construye como si fuera una fotografía gracias a la acción de la luz y el tiempo.

Mi intención con esta pieza es evidenciar **la relación entre la vida y la muerte** a partir de dos acciones que en esencia son lo mismo pero cuyo propósito es distinto: enterrar y sembrar.

Por un lado, el entierro tiene lugar cuando decido tapar con tierra la imagen de mi abuela. Lo cual supuso para mí, una especie de despedida, un "*hasta luego*", una forma de tramitar mi duelo y hacerlo más amable y llevadero, pues conjunto a este ejercicio, aparece la acción de la siembra, en la que también tapo con tierra las semillas, pero no para despedirme de ellas sino, por el contrario, para recibirlas y darles vida.

Esta pieza la relaciono también con la idea del ciclo bajo la cual se construye toda mi investigación, pues es quizá la caja donde se muestra más claramente que el cierre de un proceso automáticamente da inicio a otro.

Recordar

RECORDAR

Del latín: *re-cordis*,  
volver a pasar por el  
corazón.





Toda fotografía



Toda fotografía

Título: Recordar

10,5 cm x 17,5 cm

2018

Sobre recordar, José Ortega y Gasset (1966) dijo: "El yo pasado, lo que ayer sentimos y pensamos vivos, perdura en una existencia subterránea del espíritu. Basta con que nos desentendamos de la urgente actualidad para que ascienda a flor de alma todo ese pasado nuestro y se ponga de nuevo a resonar. Con una palabra de bellos contornos etimológicos decimos que lo recordamos -esto es, que lo volvemos a pasar por el estuario de nuestro corazón-", y justo de eso se trata este ensayo visual: volver a pasar por el corazón.

La pieza está compuesta pues, por un cofre de madera en el que se guarda (y se resguarda) un corazón hecho con palabras y flores, al que, por medio de un hilo rojo, se encuentra atado un pequeño librito.

Las palabras que conforman al corazón fueron tomadas de un viejo diccionario, y por su parte,

el librito es una especie de foto-narrativa en la que a partir de un juego entre lo visual y lo textual, expongo de manera poética algunas reflexiones propias sobre **la acción de recordar** como uno de los indicios más importantes de la esencia de la fotografía. Este librito puede ser visualizado en uno de los videos anexos.

Mi intención con este ensayo, es ofrecer una experiencia emotiva con la que la persona lectora-espectadora logre conectar, y con la que se pueda transportar a su propia vida, sus fotos y sus recuerdos. Sentirla como propia.

Este ensayo retoma un asunto vital para la construcción de mi investigación, pues es ahí, en mi corazón, donde guardo historias, recuerdos y fotografías que terminan siendo hoy mi proyecto de grado; un espacio lleno de amor, meditación y calma.

Hay un aquí que al dar un paso se convierte en allá



Hay un aquí que al dar un paso se convierte en allá

Título: Hay un aquí que al dar un paso se  
convierte en allá  
22 cm x 28 cm  
2018

Esta pieza se construyó hace un par de años, en el marco de la exposición "Muerte a la plástica", organizada por la Facultad de artes de la Universidad Autónoma de Sinaloa, la cual, cronológicamente, coincidió con los días en los que comencé a pensar y tramitar mentalmente mi proyecto de grado.

Ella consiste en una fotografía de mi archivo familiar en la que aparecen mi abuelita y su hermana de niñas, posando junto a la tumba de su padre, y la frase "*hay un aquí que al dar un paso se convierte en allá*"

Mi intención es jugar con la persona espectadora para que piense a qué hace referencia la frase, pues ella alude al tránsito de la vida a la muerte, pero en dos sentidos: el físico y el fotográfico.

Cuando morimos, efectivamente transitamos de un estado a otro, pero cuando somos fotografiados, también.

El momento de la captura es un tiempo que ya no existe ni se puede repetir así que, a pesar de que mi abuela y su hermana posan vivas junto a la tumba de su difunto padre, al ser fotografiadas ellas pasan a ese estado también. De alguna manera, las niñas que fueron registradas en ese instante y todo el escenario que las acompaña, queda inmortalizado para siempre.

Esta **relación entre la fotografía, la vida y la muerte**, como podrá verse, es fundamental para el desarrollo de todo el proyecto, y constituye un punto de partida importante para hablar sobre su esencia.

Retorno



Título: Retorno

12 cm x 12 cm

2019

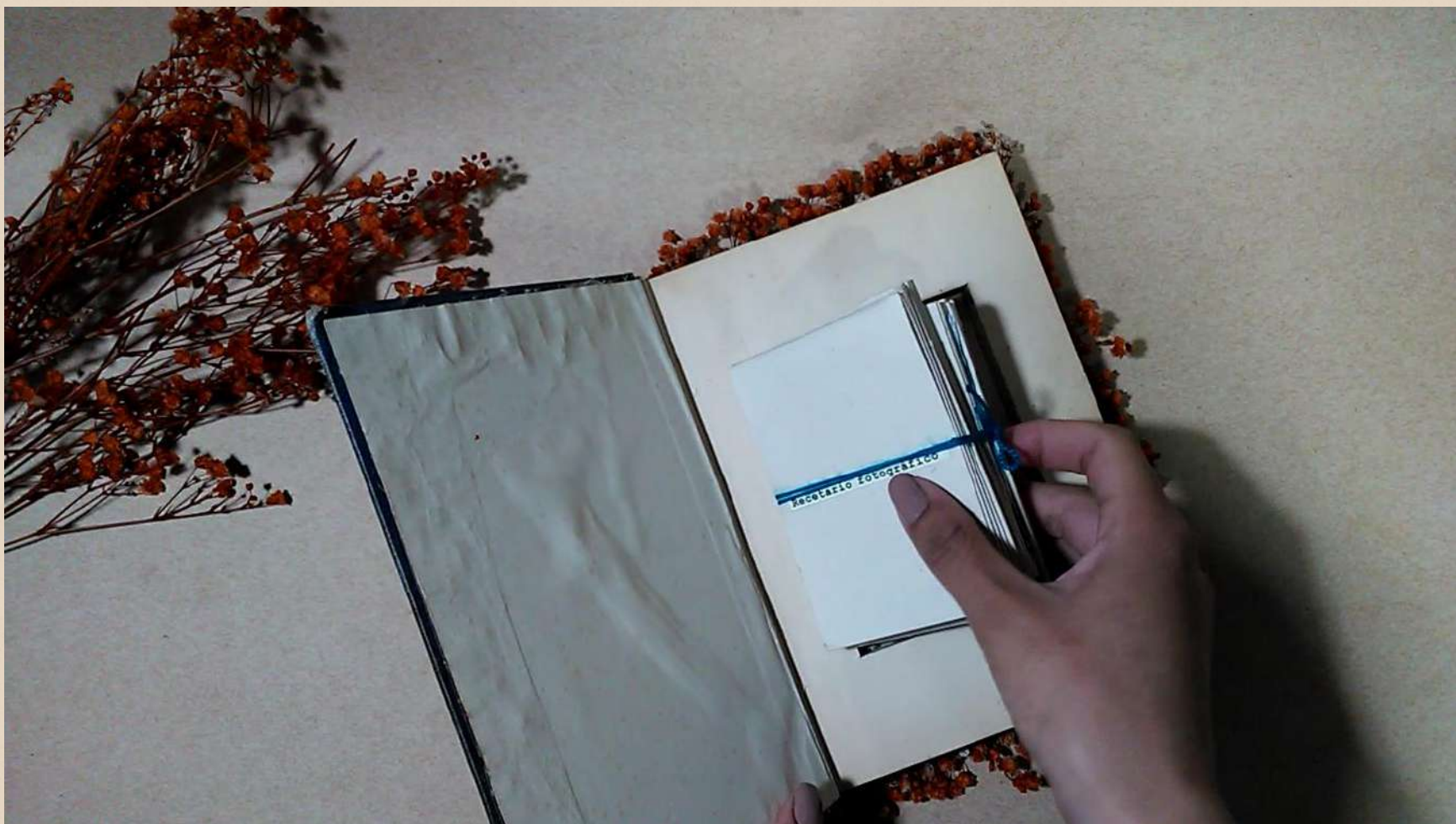
Este ensayo visual resultó sin un impulso más allá que la intuición.

Cuando estaba organizando algunas fotos de mi archivo familiar decidí tomar algunas de ellas cuyo escenario principal era la playa y el mar, y las junté con un frasquito lleno de pequeñas conchitas que recogí en mi visita a ese mismo lugar muchos años después de elaboradas las fotografías.

Esta caja une fragmentos visuales y físicos de un mismo escenario, pero en tiempos distintos, y es un retrato de lo que fue y de lo que me hace ser; de ese retorno del que insistentemente habla Roland Barthes (1980) y que tan importante resultó para configurar este proyecto.

## Recetario fotográfico







Para empezar,  
recuerde sazonar todo  
con experiencias  
y sentimientos

Título: Recetario fotográfico

19 cm x 13,5 cm

2019

Esta pieza se me ocurrió cuando estaba redactando mi problema de investigación. Tal como contaba en el primer apartado del capítulo 1, el proceso de aprendizaje de la fotografía tuvo una gran carga técnica para mí.

Durante ese periodo de tiempo aprendí que para hacer una foto solo se debía seguir una serie de reglas y parámetros técnicos, como si éstos fueran una clase de receta que funciona de la misma manera de para todxs.

Así que decidí tomar esa idea y controvertir el procedimiento técnico por uno más sensorial y emotivo, en el que ya no sólo importa manejar correctamente una cámara sino observar, sentir, vivir. De modo que, a la larga, este procedimiento termina siendo uno diferente para quien.

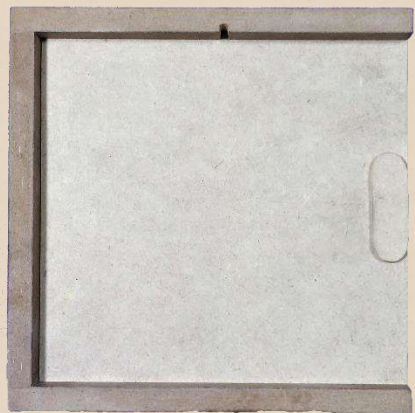
La pieza consiste en un libro que a su vez sirve como contenedor de dos pequeños libritos en el que aparecen escritos los ingredientes y el procedimiento a seguir. Estos librillos pueden ser visualizados en un video anexo)

Mi intención en este caso es hacer una crítica sarcástica y jocosa a la **enseñanza técnica de la fotografía**, porque considero que dicha modalidad la limita a un ejercicio básico sin mayor sentido.

Por ende, podría afirmar que este recetario es quizá una respuesta visual al problema que, en parte, da origen a mi proyecto.

Las imágenes expuestas previamente son capturas de pantalla de un video que decidí grabar como anexo, para evidenciar más claramente el contenido de este libro.

Mi memoria





Título: Mi memoria

12 cm x 12 cm

2020

Esta pieza está conformada por una caja de madera llena de 12 pequeñas cajas de cartón que contienen en su interior algunas de mis fotografías.

La caja, es un elemento que usamos para guardar y resguardar objetos que queremos conservar, y mi intención con este ensayo era precisamente representar lo que para mí significa la memoria a partir de esa función

La memoria, es un lugar no tangible donde se almacenan involuntariamente miles de recuerdos y nostalgias en forma de fotos, como si fuera una pequeña cajita que abrimos y cerramos cuando decidimos (conscientemente o no) recordar.

La ventana



Título: La ventana

25 cm x 18 cm

2018

Esta pieza fue diseñada a partir de la prueba y del error. Ha sido la caja que más veces se ha modificado porque **aborda y sintetiza el problema de esta investigación** y parecía que su traducción visual quiso ser coherente con ella convirtiéndose en un problema también.

Inicialmente se configuró como una caja que almacenaría todas las preguntas que desembocaron en este trabajo de grado, pero me dio la impresión de que eso remitía a un lugar meramente académico y no era ese mi propósito. Pensé entonces en todo lo que estaba pasando con esta caja (en eso de que ella se estaba convirtiendo en un problema también) y sentí que ahí radicaba justamente la forma que debía tomar.

Decidí colocar pues, dos situaciones que le dificultan al espectador acceder a ella y hacer de esta pieza un pequeño problema; la primera situación consistió en colocar muchas y pequeñas

ramitas que se anteponen a un frasco de vidrio, limitando un poco los movimientos de la persona espectadora y exigiéndoles lentitud y cuidado con la manipulación de la caja; la segunda situación es justamente la dimensión del frasco y la frase que contiene en su interior, pues son éstas tan pequeñas que suponen una breve dificultad de manejo.

La frase que está dentro del frasco, autoría de Kandinsky, es una invitación a pensar en qué consiste **la esencia de la creación**. Para mí, resultó ser una frase bastante oportuna y llegó en un momento de dificultad en el que este proyecto se veía y sentía como un gran enredo de ramitas.

Como esta pieza, al igual que muchas otras, la hice pensando que para ser vistas debían ser manipuladas, decidí grabar un video y colocarlo como un anexo de este documento para que pueda entenderse mejor esta explicación.

Sólo estuve aquí un momento y me fui

Título: Solo estuve aquí un momento y me fui

7 cm x 50 cm

2020

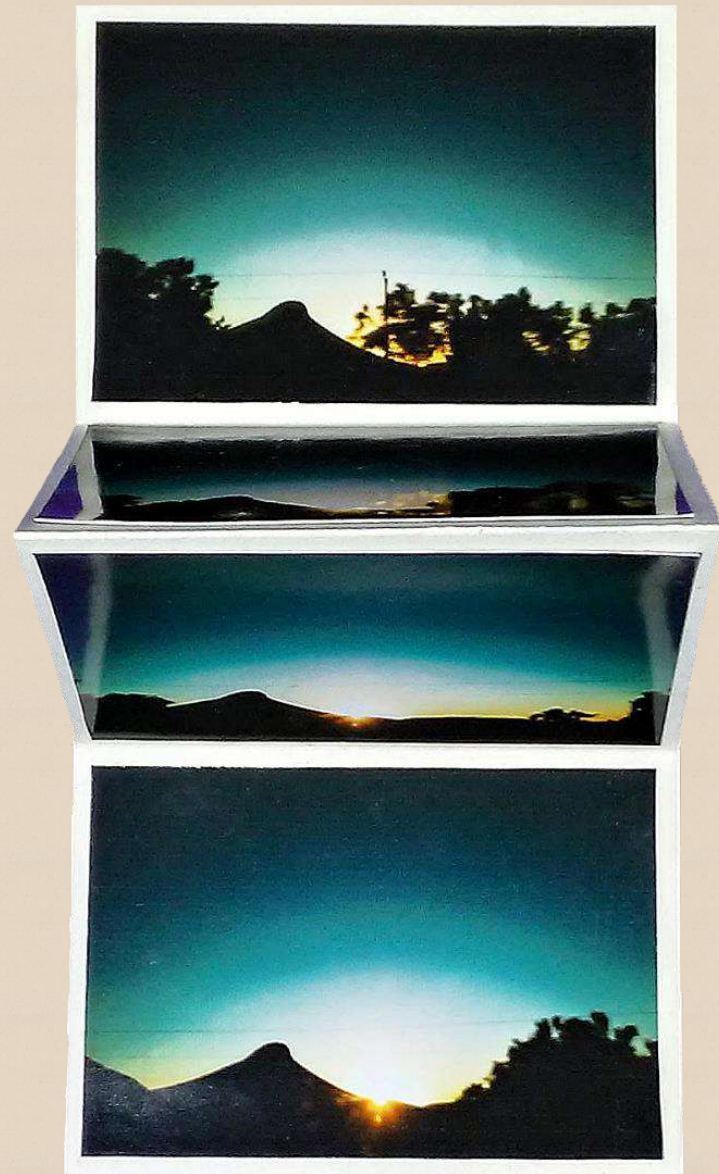
Este ensayo es un libro plegable que muestra una serie de fotografías tomadas durante uno de mis viajes por carretera y en él puede observarse la captura continua de un paisaje montañoso hasta que sale el sol.

Mi intención con estas imágenes era resumir un sentir que me habita cada vez que pasa frente a mi este tipo de escenarios: lo efímero.

A pesar de que me dedico a contemplar cuidadosa y pausadamente este paisaje, segundos después de haberlo visto mi memoria no es capaz de recordar con plena exactitud cómo lucía, y es ahí donde se hace tan valiosa la fotografía para mí.

Esta es una invitación a pensar en lo efímera que puede resultar nuestra memoria, pero también la vida misma.

El librito puede ser visto con mejor detalle en uno de los videos anexos al documento.







# Capítulo 6. Nuevas semillas

(CONCLUSIONES)



¡Hola! Has llegado al sexto capítulo de **Exponer(se) y Revelar(se): preguntas y reflexiones en torno a mi quehacer fotográfico.**

Aquí es donde concluye el ciclo vital, esperando dar paso a que otrxs (y yo misma) comiencen proyectos de investigación y creación, que tomen como referencia lo que aquí quedó consignado.

Como imaginarás, este capítulo inicia hablando sobre la esencia de la fotografía, pues después de tanto buscarla, ¡la encontré!

Debo confesarte que aquella esencia encontrada fue la mía, la de mis fotos y mi quehacer. Me da cuenta que esta bella complejidad llamada fotografía es una distinta para cada quien.

Por eso, tendré que cerrar este ciclo sumando algunas consideraciones sobre la gestualidad fotográfica, el acto fotográfico, los afectos, los deseos, las experiencias y otros tantos asuntos con los que ya te encontrarás.

También hablaré un poco sobre lo que significó este proyecto en tanto investigación y creación, pues es importante reconocer que las reflexiones alcanzadas durante el desarrollo de este ejercicio, no se limitaron al tema tratado, sino que involucraron la forma en la que yo decidí abordarlo y, por supuesto, mi lugar como docente en formación, desde el cual fue posible tener perspectiva crítica y sensible de todo lo que aquí aconteció.

Quiero aprovechar para agradecerte por llegar hasta acá, aunque este agradecimiento está expuesto con mayor amplitud en un pequeño capítulo final que consideré necesario y pertinente redactar.

Espero que hayas disfrutado el recorrido tanto visual como textual, y que coincidas con las ideas propuestas; sin embargo, todos los comentarios, dudas o sugerencias que surjan, o hayan surgido durante la lectura/visualización de este proyecto, son bien recibidos en cualquier momento.

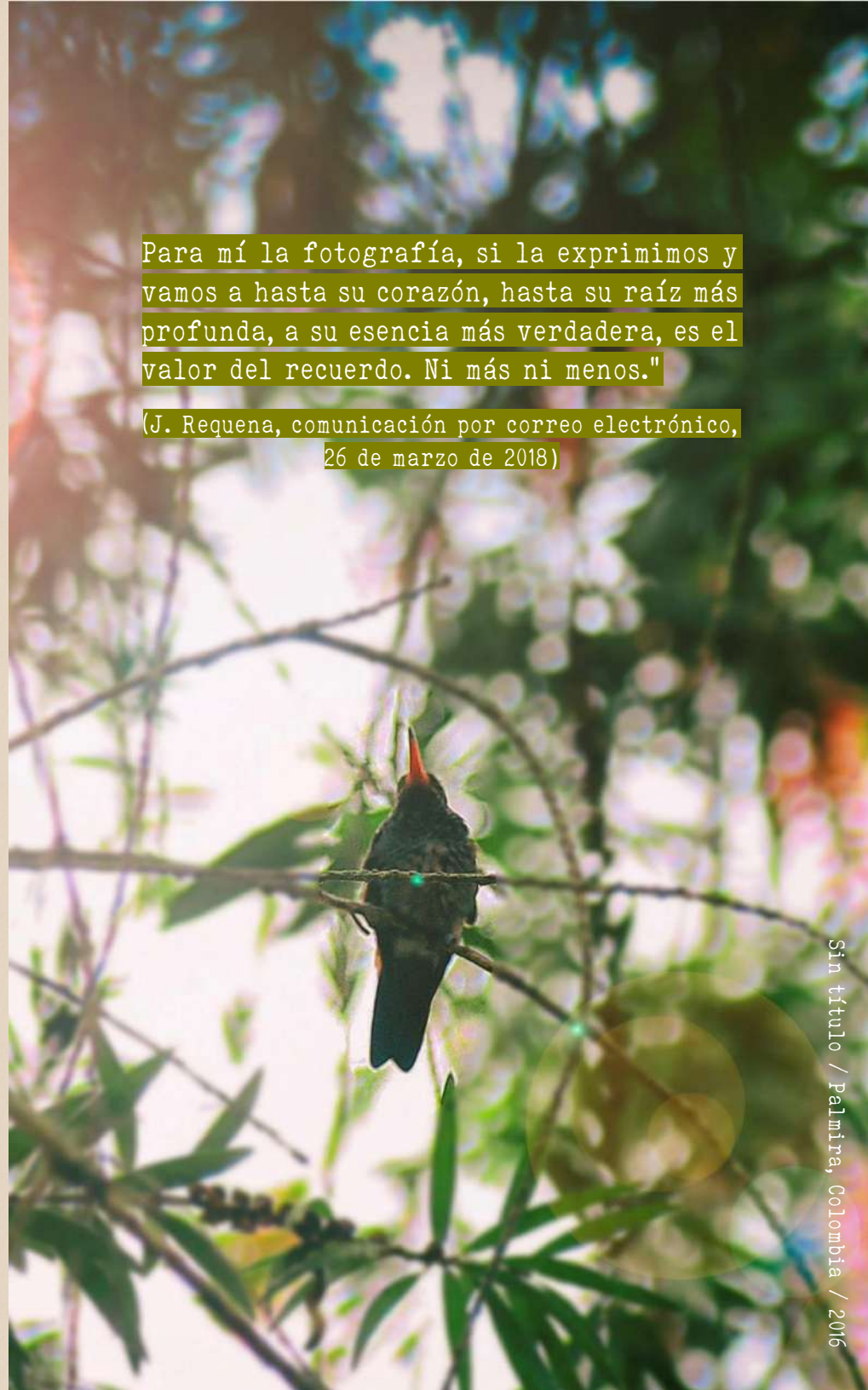


Indagar en la fotografía es emprender un largo y casi interminable viaje por un camino lleno de atajos y desvíos. Como sabemos, ella es una imagen/práctica que ha permeado cada vez más nuestra cotidianidad y está presente en múltiples escenarios y situaciones que son difíciles de abarcar en un solo proyecto. Sin embargo, esta investigación direccionó el recorrido para llegar hasta su corazón y encontrar allí aquello que lo hace palpar. Eso que he denominado "*esencia*" y que sentía -y sigo sintiendo ahora- es lo que nos impulsa a tomar un dispositivo, obturarlo y detener el tiempo para siempre.

Por eso, a lo largo del documento resalté los que consideraba podían ser indicios de dicha esencia, de manera tal que llegada a este punto pudiera retomarlos y organizarlos para revelar en qué consiste tal noción. Para empezar a hacerlo, quisiera compartir entonces un pequeño fragmento de la conversación con el fotógrafo y artista español Juanan Requena en el que menciona:

Para mí la fotografía, si la exprimimos y vamos a hasta su corazón, hasta su raíz más profunda, a su esencia más verdadera, es el valor del recuerdo. Ni más ni menos."

(J. Requena, comunicación por correo electrónico, 26 de marzo de 2018)



En efecto, la fotografía es la representación visual de algo ya que pasó, pero, ¿por qué decidimos crear imágenes de nuestros recuerdos? Es decir, los recuerdos que habitan nuestra mente pueden quedarse allí sin problema y podemos volver a ellos cuando queramos sin necesidad de una fotografía, entonces ¿qué sentido tiene la elaboración de una foto?

Pues bien, como "cada persona tiene sus propios recuerdos, que no pueden ser transferidos a otros" (Jelin, 2002, p.19), la diferencia entre preservar un recuerdo en nuestra mente y hacerlo a través de una fotografía, es que con la foto nos resulta posible enseñarle a lxs demás cómo lucen tales recuerdos.

De esta manera, la esencia de la fotografía no radica exactamente en el valor del recuerdo, como lo plantea Requena (2018), sino que está ligada al deseo por conservar y compartir dichos recuerdos.

Amplieemos esta idea.

Son muy pocas las fotos que se reservan en el ámbito de lo privado porque generalmente, estas imágenes posibilitan espacios de encuentro entre

familiares y/o amigxs que observan y opinan acerca de lo que ven. Hoy por hoy, las redes sociales permiten que este tipo de dinámicas se lleven a cabo con gran facilidad, y que incluso cuenten con la participación de personas desconocidas o a miles de kilómetros de distancia que reaccionan y comentan sobre ellas, pero te preguntarás ¿por qué? ¿qué nos motiva a compartirlas con otras personas?

Pues bien, es un hecho que nadie fotografía lo que quiere olvidar o lo que no le gusta, sólo lo que considera valioso para sí; un instante, un lugar o personas que quiera ver una vez más. De ahí que registremos constantemente momentos especiales, celebraciones familiares, encuentros con amigxs, viajes, logros y todos los episodios importantes que conforman nuestras vidas.

No obstante, al registrar los momentos importantes para nosotrxs, las experiencias que vivimos o los afectos que nos conforman, indirecta y tal vez no tan conscientemente, nos estamos registrando a nosotrxs también, lo cual significa que las fotografías que hacemos no son sólo el recuerdo de lo que vivimos y experimentamos, sino

que además son el recuerdo de lo que somos (o de lo que fuimos), y justo eso es lo que las hace tan importantes.

Cuando hablamos del recuerdo es necesario que mencionemos también el olvido, y el dilema con el olvido es que su presencia amenaza la identidad (Jelin, 2002, p. 19), pues "poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad" (Gillis citado por Jelin, 2002, p. 94). Lo que hacemos con nuestras fotos es crear registros visuales que permitan dar cuenta de lo que somos. Son evidencias de un *yo* pasado que traído al presente nos permite reconocer lo que era y lo que es.

Bajo esta perspectiva podemos afirmar que el olvido, en cierta medida, es justo y necesario para que tenga sentido la añoranza por el recuerdo y por las fotos pues, Jorge Luis Borges (1983) dijo en una ocasión que "si alguna cosa fuera continuamente inolvidable, entonces uno se volvería loco", y tiene razón. Es imposible que retengamos todo en nuestra memoria, pero en cambio, sí es posible guardarlo en una foto.

Las fotografías son entonces recuerdos materializados; fragmentos visuales por medio de los cuales le mostramos y le contamos a los demás sobre experiencias pasadas y sobre nosotrxs mismxs también. Con ellas podemos dar cuenta de donde hemos ido, qué hemos hecho o con quienes hemos estado, y por todo eso, me permito concluir que más allá de favorecer el relato de anécdotas e historias personales. La fotografía es sobre todas las cosas, una especie de autobiografía visual.

Halbwach (1950) mencionaba que el único medio para salvar los recuerdos era fijarlos por escrito en una narración ordenada ya que, si las palabras y los pensamientos morían, los escritos permanecían. Considero que con la fotografía hacemos justo eso: escribir nuestra autobiografía visual. Por consecuencia, su esencia más pura no reside en el valor del recuerdo, (aunque se desprende principalmente de ese hecho), sino que radica en **la escritura autobiográfica**. Sí, después de tanto andar, descubrí que esto es lo que nos conecta a la fotografía de forma personal íntima y emotiva.

Ahora bien, recogiendo lo expuesto anteriormente, y todo lo que he resaltado en capítulos anteriores, siento que la manera en la que escribimos dicha autobiografía es una distinta para cada quien.

Algunxs se concentran con mayor gusto en la elaboración de fotografías familiares, otrxs en la elaboración retratos de sí mismxs, y luego estoy yo, con las fotografías de mis viajes y recorridos. Todas estas posibilidades son igualmente válidas y respetables, porque en ellas radican gustos, afectos y miradas particulares que, tal como lo explicaba al inicio del proyecto, no es pertinente criticar sino cuestionar y entender.

Y precisamente, gracias al análisis e interpretación de mi quehacer fotográfico, hoy sé que la esencia de la fotografía para mí y mis fotos, puede resumirse en "yo existí ahí". Una frase que resulta de comprender y articular el noema que para la fotografía Barthes (1980) propone como "*Esto ha sido*" y el que Larrosa propone para la experiencia como (2006) "*Eso que me pasa*".



En un primer momento, mis fotografías me resultaron imágenes simples y figurativas: una flor, un atardecer, el mar... y seguro hubiera podido limitar todo mi ejercicio a una clasificación temática igual de sencilla, pero cuando me permití observarlas, ver detenidamente sus colores, detalles, personas, dónde habían sido hechas, bajo qué estado emocional estaba cuando obturé, a quiénes había retratado etc, pude darme cuenta que esas fotos eran "yo".

Quizá físicamente no aparezco en ellas, pero en efecto soy yo; son mis pausas y mis búsquedas, la forma en la que miro y detengo el mundo, lo que me gusta de él; son mi paso por montañas, valles, campos, ríos y playas... Por lo tanto, si me voy, pueden quedarse con mis fotos y saber que ahí me tienen a mí, que ahí me guardé, me resguardé y me volví recuerdo. Ahí detuve mi vida y me hice eterna.

Si tienen mis fotos, tienen mi mirada y lo que me interesa mirar. Tienen los pasos que di para llegar a ellas, los silencios de mis búsquedas, los sonidos de mis encuentros; mis colores y texturas;

mis luces y sombras; mis momentos más felices, más solitarios, más vívidos y humanos.

En ellas han quedado consignadas toda una serie de eventos y situaciones que pasaron frente a mis ojos y que gracias a una cámara pude capturar definitivamente. Cada una de ellas es resultado de una experiencia vivida, siempre relacionada con viajes y recorridos hacia distintos destinos que me conectaron con lo que siento, lo que quiero y lo que soy. Lo que se ve en ellas, efectivamente "ha sido" y "me ha pasado".

Ahora, al darle sentido a mi experiencia fotográfica no sólo hallé la sensibilidad de esta imagen/práctica sino la mía como la persona detrás del lente, aquella que decide cómo y cuándo obturar. Gracias a este proyecto, reconozco que para la fotografía debe necesariamente existir un ser humano sensible ante los acontecimientos que le presenta la vida, y que esté dispuesto y visualmente atento a capturarlos y atesorarlos eternamente.

La persona que se dedique a la fotografía (de manera profesional o no) debe reconocer el valor que tiene la imagen fotográfica que hace a las

situaciones que vive o a los seres que lo acompañan, entendiendo que al obturar les confiere un lugar importante dentro de su historia personal. Y en vista de que este no es un asunto sobre el que se repare constantemente, encuentro que mi labor como futura docente en artes visuales debe estar enfocado en él y en permitir que la persona que decida dedicarse a la fotografía y aprender sobre ella, agudice su mirada y logre entender y disfrutar esta parte de su esencia.

Precisamente, otras de las conclusiones a las que me permitió llegar mi proyecto fueron aquellas que se relacionan con mi formación como licenciada en Artes Visuales.

Pese a que el documento se concentra con mayor fuerza en abordar lo fotográfico, nada de ello hubiera sido posible sin ese primer impulso que me permitió cuestionar la forma en la que había aprendido fotografía y lo que ella significaba para mí. Así que aprovecho estos renglones para hacer la invitación a que mis colegas, lxs futurxs docentes de Artes visuales, se cuestionen también qué han aprendido y de qué manera lo han hecho.

Saber manejar una cámara no es lo mismo que saber sobre fotografía. De manera que nuestro deber es transformar los contenidos y las metodologías de las asignaturas que componen nuestro campo de saber, en pro de la construcción de un conocimiento más crítico, reflexivo y sensible sobre las prácticas e imágenes artísticas.

En este momento sé con plena certeza que la fotografía se puede trabajar en un espacio educativo, sin tener que recurrir únicamente a sus aspectos técnicos. Es por eso que gran parte de la propuesta teórica y artística de este proyecto apuntó desde un comienzo a desarrollar una metodología propia, capaz de transformar la manera en la que se lleva a cabo la práctica fotográfica, tanto dentro como fuera del aula de clases, al reconocer que esta imagen/práctica está integrada a nuestra vida diaria y hace parte de la actual cotidianidad, y así mismo, que ninguna imagen fotográfica por más simple o figurativa que parezca carece de sentido o intensión. Sólo requiere una observación más pausada e intimista que logre revelar y exponer lo que hay detrás de dicha obturación.

En el método autobiográfico que se consolidó durante mi investigación también se encuentra un

proceso que se puede apropiarse en las aulas, capaz de abrir discusiones desde la academia sobre el rol del docente, investigador y artista, pues a partir de la trinidad de identidades que propuse, me fue posible establecer una correspondencia entre la *yo que ha vivido, la que mira y la que escribe*, con mi *yo artista, docente e investigadora*, posibilitando la construcción de un proyecto cuyas bases son precisamente la articulación de los intereses particulares que emergen de cada rol.

Por otra parte, y para concluir este capítulo quiero hablar un poco sobre el proceso de investigación en sí mismo pues, más allá del tema aquí tratado, siento que mi proyecto plantea la investigación casi como un acto creativo, en el que se puede explorar, probar, escribir, borrar y volver a empezar.

Todo lo que ha quedado documentado a lo largo de estos capítulos, ha pasado por numerosas versiones y cambios que me permitieron pensarme la investigación desde otro lugar y desde otras formas, quizá un poco alejadas de la estructura académica convencional pero más cercana a mi formación, intuición y saberes.

Gracias a este proyecto pude darme cuenta que los procesos investigativos y artísticos no necesariamente tienen un desarrollo lineal, por lo que es válido comenzar el camino sin tener una ruta específica que seguir.

Ojalá este tipo de reflexiones puedan servir a quienes inicien su trabajo de grado y se hallen un poco confundidxs o frustradxs. A ellxs les digo: tranquilxs.

En mi caso, la creación se dio naturalmente a partir de las comprensiones que poco a poco iba alcanzando sobre la fotografía y su esencia, y la investigación por su parte, fue avanzando en la medida en la que la experimentación plástica me conducía nuevos referentes teóricos, visuales o sonoros.

No es posible determinar cómo terminará todo, ni tampoco qué forma tendrá, lo único que podemos hacer es caminar, tanto como sea posible hasta hallar la dirección que sintamos más afín a nuestros deseos. Escribir una palabra, pensarla, escucharla, olvidarla y luego volver sobre ella hasta que, sin darnos cuenta, tengamos cientos de ideas y sentimientos esperando a ser plasmados.







# Capítulo 7. Agradecimientos



Este proyecto fue la oportunidad de atreverme a creer y crear. A confiar, decir y enunciar. Hoy sé que la forma en la que empezó todo no es la misma como termina y que hubo muchos cambios en el camino que me permitieron transformarlo, y a mí con él.

Por eso considero que la cosecha de aquella pequeña semilla trajo más frutos de los que pensé alguna vez alcanzar y en medio de la redacción de su final, quise detenerme un momento para agradecer.

Primero a la persona que acompañó pacientemente todo este proceso, el docente e investigador **David E. Ramos Delgado**.

Sus palabras, consejos y lecturas permitieron que hoy este documento sea una realidad y que todo ese manejo de ideas y sentires con el que inicié se fueran desenredando poco a poco de la mejor manera hasta llegar acá.

A él más que a nadie le agradezco su confianza y apoyo, pues ante todos los cambios y altibajos que presentó mi proyecto se mantuvo siempre ahí,

dispuesto a escuchar atentamente mis palabras y mis fotos.

Quiero agradecer también a **Zulma Delgado y Rocío Pérez**, un par de docentes, artistas y humanas que en el marco del espacio académico "Seminario de proyecto de grado", acompañaron y escucharon atentamente mi proceso para aportar a su construcción de sentido a partir de nuevas ideas, referencias y comentarios.

Por supuesto, agradezco también a todo el equipo de docentes y compañerxs de la Licenciatura en Artes visuales de la Universidad Pedagógica Nacional con los que alguna vez coincidí en nuestras pintorescas aulas, pues son las discusiones, comprensiones e intercambios de saberes los que también me permiten estar hoy aquí, afirmando y confirmando la idea de que la educación artística visual es mi lugar en el mundo.

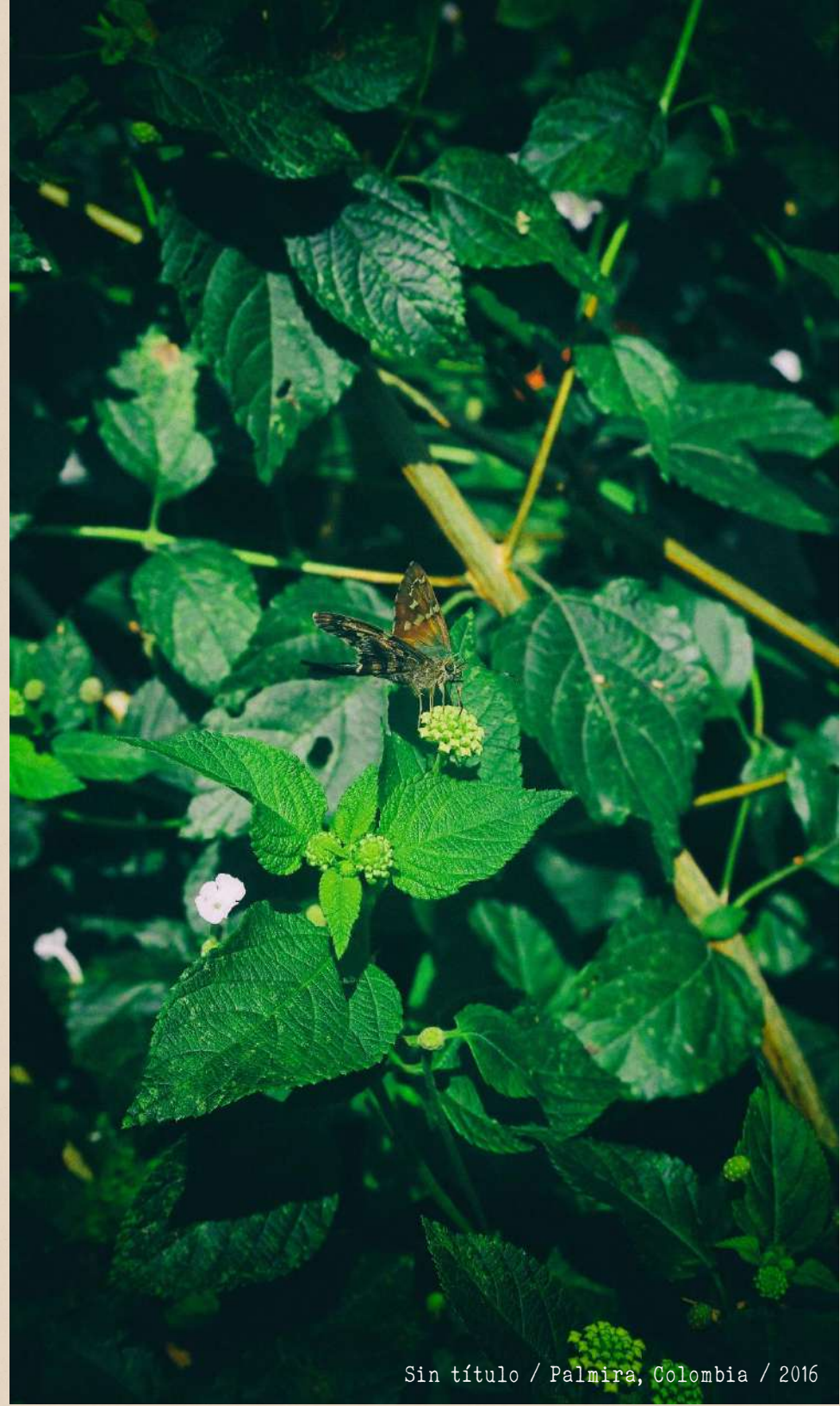
Por otro lado, quiero agradecer a mis padres, **mis parceros**. Su amor y apoyo constante e incondicional desde el momento en que decidí emprender esta carrera ha sido la fuente de motivación más linda que he podido tener.

A ellxs les debo también la valentía de emprender viajes en soledad, las canciones que escucho en carretera y las fotos que he logrado crear.

Lógicamente, tengo que agradecer aquí también al peludito más lindo que habita mi vida: **Gatuzo**, quien a lo largo de todos estos años ha estado acompañado mis noches de lectura, escritura y creación. Sus ronroneos nocturnos para invitarme a descansar son las caricias favoritas de mi alma.

Mi gratitud a todxs aquellxs que alguna vez viajaron conmigo y a quienes han alentado mis vuelos también. A lxs que están, a lxs que decidieron partir y a quienes en medio de largas distancias todavía me acompañan. Y por supuesto, a ti y todxs lxs que se acerquen al proyecto. Nada de esto tendría sentido si no se compartiera con otrxs o si se reservara para un pequeño número de lectores/espectadores.

No me resta más que decirte que hemos llegado al fin, aquí termina todo, este es el cierre de mi ciclo vital.



*Gracias*