



universidad nacional autónoma de
méxico
escuela nacional de artes plásticas
posgrado en artes visuales

“fotografía en movimiento. memoria de
la cotidianidad del tránsito urbano:
percepción desde una bicicleta”

tesis que para obtener el grado de
maestro en artes visuales

presenta
oscar saúl hernández reyna

director de tesis
dr. salvador salas zamudio

méxico d.f., junio 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Fotografía en movimiento. Una memoria de la cotidianidad del tránsito urbano: Percepción desde una bicicleta.

Índice

Introducción

1. La fotografía y el movimiento

1.1. Aspectos fotográficos en el movimiento

1.2. Elementos formales del movimiento

1.3. La aproximación fotográfica al movimiento

1.4. La percepción del movimiento desde la bicicleta como extensión del aparato fotográfico.

1.4.1. La bicicleta y la imagen del movimiento

1.5. Una aproximación a la fotografía y al movimiento

2. La percepción y el cuerpo extendido en ruedas como plataforma de creación fotográfica

2.1. La imagen fotográfica en movimiento y su realidad contextual

2.1.1. Hacia la construcción del cuerpo fotográfico extendido en ruedas

2.1.2. Percepción del *cuerpo-movimiento* en fotografías

2.1.3. La fotografía y la memoria, tránsito sobre la bicicleta

2.2. Percepción visual aplicada a la memoria de tránsito

2.2.1. Contextos teóricos: la fotografía de percepción instantánea

2.2.2. Conceptos formales y prácticos

2.2.3. Captura de recorridos ciclistas: Percepción y espacio

2.2.4. Imaginario Transitorio. Interpretaciones plástico-fotográficas de imágenes de los recorridos.

3. El recorrido en bicicleta por la ciudad como memoria del aparato fotográfico

3.1. Consideraciones experimentales en la fotografía de percepción instantánea

3.1.1. Movimiento y sus posibilidades visuales

3.1.2. Hacia una memoria fotográfica prolongada

3.1.2.1. La introducción de la subjetividad como un esquema de proceso creativo.

3.2. La percepción instantánea

3.2.1. El instante como memoria extendida en imágenes

3.3. La abstracción como consecuencia del movimiento en la fotografía

3.3.1. Consideraciones teórico-prácticas

3.3.2. La imagen intervenida: El sentido de la fragmentación, yuxtaposición y repetición en las imágenes

3.3.3. Análisis y reflexión sobre las diferentes imágenes

3.4. Categorías de análisis

3.4.1. Clasificaciones visuales y resultados de la experimentación.

Organización temática de las imágenes como discurso visual.

Fuentes de información

Conclusiones

Introducción

La fotografía se piensa en muchos casos como una herramienta, como un anclaje, como un registro de acontecimientos, es decir, a veces pasamos por alto que este arte proviene de la minuciosa revisión de diversas disciplinas exactas y que desde sus inicios, ha sido un fenómeno que nos presenta la realidad bajo cualidades específicas de representación, por ello algunos artistas la han utilizado como una herramienta de aprehensión, de identificación y empatía.

Por tanto será trascendente cuestionar cuántas veces se entiende a la fotografía como un método específico de realización o una técnica de representación que alude a un unívoco sentido de interpretación. En el presente trabajo el concepto fotografía desempeña un papel sustancial dado que se enriquece desde diferentes perspectivas que van de lo experimental, lúdico y aleatorio, hasta lo crítico y reflexivo de un planteamiento teórico-práctico dirigido a la concepción de imágenes discursivas y plásticas.

Es importante señalar que la idea de fotografiar desde la bicicleta parte de la necesidad de hacer patente en el proceso creativo la interacción del cuerpo con su entorno y en cómo este modifica de manera directa la percepción a través de la cámara fotográfica. Considerando que actualmente las diferentes manifestaciones artísticas se permean cada vez más de hechos y reflexiones cotidianas que generan estados de identificación y acercamiento con los espectadores cada vez más ávidos de un arte que rete, reflexione y contagie.

Para concebir la idea de la fotografía como medio de experimentación es necesario remitirnos a nuestra concepción de imagen y a su repercusión como fenómeno artístico, partiendo del supuesto de que la imagen es nuestro referente casi inmediato para la idealización de la memoria, es preciso reconocerla como un fenómeno que se inserta en nuestras necesidades actuales de validación mediática, esto es, reconocer el

poder de las imágenes y su reivindicación—positiva-negativa—como modelos de nuestra cultura, íconos de nuestro saber y paradigmas de nuestra certeza visual.

Así, aludiendo al sentido implicado en la idea de la memoria, ha de reconocerse que bajo una concepción particular y diferenciada, como es el caso del presente proyecto, la fotografía nos remite a una compleja expresión de lo que la imagen artística cuestiona en nuestras mentes o de lo que al menos pretende idealmente. El pensamiento moderno definió que el arte comunica, transmite o conmociona, éste permeado por el sentido de identificación y empatía personal—donde se integra de manera consciente e intencionada la subjetividad como artistas creadores—permite diferenciar éstas imágenes integrándolas a un proceso creativo.

Por lo tanto el arte fotográfico es una manifestación ambiciosa e inagotable que integra subjetividades bajo la perspectiva de diferenciarse del resto de los procesos comunicacionales a través de lo sublime, de lo efímero e indescriptible, vinculando la intención del artista a partir de un eje central perceptivo que deriva en lo plástico.

Lo anterior se hace patente cuando a la fotografía desde un punto de vista particular, diferenciado y efímero se le añade la idea, principalmente experimental—como parte del reconocimiento de las correspondencias entre el sistema de la cámara con las repercusiones técnicas y por tanto visuales—que nos deja el deambular sobre la bicicleta.

Con relación a nuestra manera de concebir la fotografía se dirá que se trata de una implicación de nuestro más estricto manejo del aparato (la técnica y las posibilidades estéticas que de ella deriven) para llevarlo a un nivel de desestabilización en donde se encuentre como punto de partida la visualidad de un fenómeno cotidiano a través de la experimentación práctica, plástica y reflexionada.

Se trata aquí no sólo del acto de recorrer las calles en una bicicleta, que es de por sí un hecho que alude a la transmisión de información por sí misma importante, ya sea por su carácter sustancialmente comunicacional, o por su alusión a la recreación. *Re-creación* de la percepción, *re-creación* del espacio; lo que necesariamente nos precipita sobre la idea de *re-interpretación* y *re-conocimiento*. Se trata de una reflexión sobre el consumo visual cotidiano que sustenta e incluso modifica nuestra manera de pensar, de pensar la calle y su recorrido como un sistema lúdico seductor que nuestro vehículo nos permite descubrir desde su particular perspectiva, y nos permite descubrir el modo de generar imágenes cual metáfora en donde el espacio comienza a descubrirse a través del acto fotográfico.

Seguimos nuestra carrera aplicando el sistema que se emplea en estos casos, es decir, creándonos el espacio delante de nosotros a medida que avanzábamos.

Italo Calvino

CAPÍTULO 1 LA FOTOGRAFÍA Y EL MOVIMIENTO

1. La fotografía y el movimiento

Las consideraciones teóricas y formales sobre la fotografía y el movimiento que el presente capítulo plantea, derivan de las concordancias entre los aspectos que la primera tiene con el movimiento, tales como los cambios sistémicos en el programa de la cámara y su repercusión visual en la imagen, ya sea ésta latente o sobre un soporte específico, en ambos casos la fotografía parte del uso del movimiento como un muy breve espacio entre la aprehensión y la conformación de una imagen, esto es, el movimiento define a la imagen, así como la imagen determina hasta qué punto es reconocible la idea de movimiento en ella. Se entra aquí en un juego de reciprocidad que establece un lenguaje específico y genera una estética determinada y visible en la obra generada.

En tanto que el movimiento en el presente proyecto, está siempre relacionado con la idea de transición, de traslado, sea ésta implícita o explícita, los parámetros de conformación visual estructuran ideas sobre lo que el movimiento deviene cuando se manipula estéticamente. Dado lo anterior se puede considerar que, en ambos casos, fotografía y movimiento, pueden construir no solo una imagen estéticamente atractiva, sino definir una idea sobre el modo de producir imágenes y en como el autor se advierte como parte de un proceso creativo.

1.1 Aspectos fotográficos en el movimiento

La fotografía entendida como un fenómeno de representación visual¹ está sujeta a un proceso de relación, entre la interpretación del espectador y el significado que adquiere por medio de la intención del autor; el rastro material de aquello que proviene de la realidad y la memoria de los acontecimientos históricos², han encriptado a la fotografía y ha adquirido una condición

¹ La representación visual parte de un análisis fragmentario en donde el paradigma de la semejanza se torna una especificidad plástica. Por tanto, los componentes de la imagen fungen como estructuras de relación, de vinculación a través de la especulación del espectador. Javier Marzal Felici. *Cómo se lee una fotografía*. Cátedra. pp. 55-58.

² Laura González Flores. *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili. p. 130.

aurática³ innecesaria que le proporciona una lectura reticente. Una vez advertido esto, cabe la posibilidad de pensar en la fotografía como fenómeno simulado, esto es, como un sistema de referencias perceptivas e introspectivas en las que el creador tiene un papel de regulador entre la realidad y la simulación visual⁴, generando un diálogo discordante y asertivo a la vez, así, y por medio de la experimentación subrogada a un aspecto deliberado y formal, nos es posible desmenuzar por medio de un análisis descriptivo y conceptual, las *intenciones* de una fotografía accidentada, fortuita e incluso ambigua que se presenta en este proyecto. Para ello será preciso describir algunos aspectos formales y en cómo éstos se relacionan directamente con el proceso de producción y con la formalidad de las imágenes propuestas.

La fotografía aquí desarrollada y entendida como un fenómeno, es abordada desde dos perspectivas, primero, la formal, tiene una serie de connotaciones en las que la imagen como producto de una interpretación de la realidad y de una implicación corporal, está sujeta a múltiples aprehensiones en cuanto al espectador se refiere, es decir, su resultado no sólo es la forma que está representando, sino también de la realidad que al espectador le remite. En dicha realidad los factores de reciprocidad están sujetos a un ejercicio de memoria sustancialmente intercambiable, por tanto, un análisis formal únicamente nos mostrará un aspecto superficial de la fotografía y es insuficiente para comprender el proceso por el cual se llevó a cabo, sin embargo, permite dejar al análisis interpretativo una parte importante de la conformación visual e intencional, para hacer uso de los diferentes medios de comprensión artística como herramientas de consumo⁵, en este caso de la interpretación fotográfica como fenómeno de

³ Como lo señala Walter Benjamin: “[...] Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.” Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca. p. 47.

⁴ Aquí la simulación se asemeja al concepto de representación en el sentido de que lo que se “ve” no necesariamente proviene de una realidad reconocida completamente.

⁵ Entendiendo el consumo como la aproximación más inmediata hacia una obra (objeto), dado que la cámara fotográfica puede captar con mayor precisión que el ojo debido a su velocidad de obturación, esto no implica su apego a la realidad que los ojos ven, por lo que existe un consumo idealizado a través de la cámara y posteriormente por la mirada del fotógrafo. Véase Walter Benjamin. *op. cit.* p. 39-41.

relación⁶, en donde el resultado de la técnica nos permita establecer un diálogo entre el valor de la imagen como memoria y su condición cambiante a partir de lo referenciado en ella.

La segunda perspectiva, que es parte sustancial de este proceso, es el análisis de la aprehensión de imágenes como un sistema visual interpretativo partiendo de su contenido, esto es, la interpretación de la forma y la repercusión visual, que se hace a partir de una intención previa, que en este sentido se trata de un deseo de aprehensión del fotógrafo surgido a partir de la experiencia física en el espacio, espacio que a su vez dialoga con el fotógrafo generando una doble intención *observador-lo que se observa*. Por tanto la imagen, su proceso creativo y la descripción del fenómeno de relación anteriormente señalado, crean un sistema de integración entre el espacio recorrido-observado deseando (metafóricamente) ser capturado, donde el aparato fotográfico “deseoso” de aprehender imágenes múltiples de diferentes características resida en el ejecutante y se establezca a su vez como producto del diálogo entre ambas partes. La fotografía será aquel medio transmisor de un *mensaje estético*⁷ por medio de este sistema de deseo de *aprehensión-captura*.

A partir de estas acotaciones, la fotografía y el movimiento, tienen en común varios elementos formalmente notorios tales como lo efímero, lo franqueable y lo aleatorio; a partir de éstas cabe destacar que algunos aspectos del movimiento enfatizados por la fotografía a través del proceso fotográfico-espacial⁸ tienen por objeto el reflejar la condición de una instantaneidad que cruza nuestra mirada⁹ a partir de un fenómeno dado.

⁶ A partir de la analogía sujeto-objeto, nuestro fenómeno de relación es la sujeción a nuestro referente latente, en este caso la imagen. José Fernández Arenas (Coord.). *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos, pp. 29-34.

⁷ El mensaje que se da a través del uso de alguna extensión, en este caso al aparato construido con fines fotográficos que resulta en un objeto estético posteriormente. Marshall McLuhan. *Comprender los medios de comunicación, Las extensiones del ser humano*. Paidós. pp. 29-42.

⁸ “La nueva y explícita atención al espacio está muy directamente relacionada con el desplazamiento del arte hacia la abstracción [...] el significado de las imágenes depende de las relaciones visuales entre los objetos y con qué formas esas se relaciones se reflejan en los vínculos espaciales entre ellos [...] Las relaciones espaciales contienen metáforas fundamentales. Como ejemplo pensemos en la distancia. La diferencia entre algo que está totalmente abigarrado o por el contrario, claramente distanciado, está cargada de evidentes connotaciones

El movimiento comprendido como un fenómeno físico, está necesariamente relacionado con nuestro modo de percibir el mundo, esta percepción se vincula con aspectos de nuestra subjetividad para construir una referencia aproximada de la realidad; esta realidad, fotográficamente hablando, es un recurso que nuestra memoria¹⁰ utiliza para crear un espacio alegórico y así vincular nuestra aproximación a la realidad con aquellos elementos que nos remiten a la interpretación y reflexión de nuestro propio contexto por medio de las imágenes.

En esta realidad, su percepción como su *forma*, se establecen como un fenómeno en el que la imagen funciona como *índice*, “su esencia se desprende de lo que ha sido”¹¹ en relación con su realización y su resultado en un binomio *imagen-acto*¹², esto es, aquel estado de la memoria vuelto materia, soporte: fotografía. Dentro de ésta, la forma y el contenido de la imagen estará sujeto a un fenómeno que dentro de este proyecto será nuestra “constante variable”: el movimiento. Dentro de éste último existirá como consecuencia una “maleabilidad visual”¹³, en donde se determine hasta qué punto la referencia es huella de lo real como una apreciación intelectual más que una identificación y reconocimiento visuales.

La relación de la fotografía con el movimiento es vista como un entrelazamiento de características físico-mecánicas, en donde la cámara, que tiene un programa¹⁴, de control de velocidades de obturación; el movimiento genera velocidad a partir de la implicación cinética

humanas.” Véase Rudolph Arnheim, “*Estudio sobre el contrapunto espacial*” en *Poética del Espacio* de Steve Yates, Gustavo Gili. p. 34.

⁹ “La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma”. Susan Sontag. *Al mismo tiempo*. Mondadori, p. 135.

¹⁰ En un sentido sincrético, la memoria como aquello que autoconstruye por medio del olvido “[...] en cierto modo un fragmento de materia; interna no una exterioridad absoluta, independiente, sino el producto de un primer tratamiento (la impresión) del cual el olvido no sea tal vez otra cosa que la continuación natural.” Véase Marc Augé, *Las formas del olvido*, Gedisa, p. 23.

¹¹ Laura González Flores. *óp. cit.* p. 138.

¹² Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la presentación a la recepción*. Paidós. p. 54.

¹³ Esto es, una capacidad inherente a la imagen en donde los diferentes elementos sean deconstruidos y reinterpretados como parte de una memoria indexada.

¹⁴ “La cámara ha sido programada para producir fotografías, y cada fotografía es la realización de una de las virtualidades contenidas en ese programa [...] con cada fotografía informativa, el programa de la cámara pierde una de sus virtualidades, y el universo de la cámara es enriquecido por una realización”. Véase Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas. p. 27.

en el tiempo, por lo tanto en ambos casos la percepción de este *movimiento aparente*¹⁵ generará una imagen que, a manera de memoria cambiante está describiendo dicho movimiento desde las características más fundamentales como luz, color y textura.

La repercusión visual de la anterior vinculación nos lleva necesariamente a un *estado pos-fotográfico*¹⁶ en el que la imagen está describiendo un estado de la memoria parcialmente “inadvertido” por el ojo y que, por lo tanto, hace uso de un mecanismo de representación individualizado con posibilidades interpretativas múltiples pero finitas.

En dicho estado pos-fotográfico es donde tendremos los aspectos más relevantes del movimiento:

a) la imagen, al tener un proceso de *accidentalidad intencionada* está limitada, primeramente por su estado de latencia, a una manera de presentarse como *apariencia reticente*¹⁷, se materializa en dos partes: en la memoria y en el aparato fotográfico¹⁸;

b) en un estado de aprehensión, la síntesis que se hace del movimiento está sujeta a varios factores, como resultado de un proceso físico tiene una repercusión perceptivo-visual, como estado de latencia es inherente al espacio y al tiempo mismo, es un proceso de características físicas mediatizadas por medio de la fotografía. Una vez determinado lo anterior establecemos que el movimiento como característica primaria en estas fotografías, es un estado procesual de latencia primero, de interpretación segundo y de *aparente reticencia* tercero.

Como estado de latencia encontraremos que, en la fotografía, este fenómeno está sujeto a dos características:

¹⁵ El movimiento aparente definido como aquel que se da bajo ciertas condiciones, en ausencia de todo movimiento real, aunque en este caso lo aparente está limitado por el soporte mismo. Jacques Aumont. *La imagen*. Paidós. pp. 52-53.

¹⁶ Dado que se mencionará en repetidas ocasiones, entiéndase éste estado como un proceso de reconocimiento visual, además de una estructuración posterior a lo perceptivo, en donde, anteponiendo los intereses personales existirá éste solo como el principio de una imagen reticente y de una interpretación subjetiva.

¹⁷ Una apariencia de dos contenidos, el de la memoria y el de la imagen como resultado de aprehensión “física”.

¹⁸ Vilém Flusser. *op. cit.* p. 23.

1. La toma fotográfica desde la bicicleta como un estado inicial de la memoria del cuerpo mismo, en donde las implicaciones espaciales determinen el grado de objetividad y semejanza visual con la realidad, es decir, el nivel de relación entre el recorrido y la imagen resultante, que en este caso puede ser distante e incluso ajeno a su propia representación.

2. El uso de la fotografía como recurso de la memoria, en un nivel de interpretación y como resultado del análisis perceptual del fenómeno movimiento-aprehensión; la fotografía de este movimiento está realizada bajo un proceso de deconstrucción, de análisis de los diferentes momentos en los que la percepción le permite aproximarse al fenómeno; está materializada en el acto mismo, esto es: la semejanza con la realidad no necesariamente es el objetivo, sin embargo la semejanza con el movimiento, será una, entre otras prioridades.

En este último caso el análisis perceptual tendría que ser estudiado desde una perspectiva teórica, y no sólo en un nivel formal, esto es, bajo la percepción acotada como un fenómeno de relación, entre la subjetividad, los usos o costumbres que hacemos de la realidad; en dicha relación lo que se debe diferenciar primeramente es el grado de complejidad visual al cual está sujeto este proyecto, el movimiento como una constante ha de remitirnos al uso de un medio de transporte que devenga movimiento, en este caso se trata de la bicicleta, como un medio para la generación de movimiento físico posteriormente interpretado y estructurado en imágenes. En un sentido perceptual, la conformación de una memoria que hace uso del espacio como materia compositiva (en este caso urbana, la calle) como una superficie de múltiples connotaciones cotidianas, tiene por objeto de estudio a las relaciones entre las diversas partes: el movimiento como una posibilidad experimental del “aparato que fotografía”, la imagen como resultado de la interacción entre el cuerpo y la fotografía, y la interpretación del espectador como aquel estado pos-fotográfico.

En el nivel de interpretación, habría que remitirse a la tesis de Zamora Águila, en donde se plantea una continuidad entre lo fisiológico y lo imaginario-conceptual¹⁹, así tendremos una imagen compuesta por un proceso físico e intelectual en donde las variables han de conjugarse en la fotografía como residuo de la aprehensión imaginaria, como aquello que *vemos* y que

¹⁹ Véase Fernando Zamora Águila. *Filosofía de la imagen*. UNAM. p. 235.

posteriormente *miramos*²⁰. La interpretación que ha de hacerse de la *realidad*, estará entonces sujeta a la posibilidad de una cierta inmaterialidad visual, es decir, que son visualizables²¹ en la medida en que nuestro cerebro las “abre” como una manera más de conocimiento.

Cabría señalar la secuencia entre lo que se ve y lo que se mira, cuando nos referimos al proceso de “ver algo” se prepondera el sentido de la vista y es cuando “existe una continuidad entre lo fisiológico y lo imaginario-conceptual”²², esto es la aproximación de manera indirecta pero fehaciente a un estado en donde “la visión interpretativa, intencionada e interesada es mucho más que un proceso fisiológico: ver así es mirar y, por tanto es una modalidad de la representación”²³. Por tanto podemos afirmar que a la mirada interesada le antecede el ver superficialmente, el pasar por inadvertido ciertos elementos que recomponen nuestra concepción de las cosas.

Ahora bien, la *aparente reticencia* a la que está sujeta la imagen como resultado de una implicación verosímil del tránsito sobre la bicicleta, no es más que la diferenciación visual y por tanto formal de aquel estado latente de la imagen, es decir, que las cualidades de la imagen resultante están definidas por el proceso creativo y por lo tanto entre más específico sea éste, mayor objetividad como paradigma tendrá la fotografía, entendiendo la objetividad como aquello a lo que nos enfrentamos visualmente de manera inocua pero con empatía; así según Zamora Águila, la visión, entendida como un desarrollo perceptivo-conceptual (en este caso del tránsito sobre la bicicleta aplicada como una extensión del cuerpo), es anterior a la mirada, que en este caso es un nivel mucho más objetivo sobre la aplicación de nuestra subjetividad, y así la ganancia (como imagen) será mayor debido a que podemos desarrollar más nuestros intereses y proyectar más nuestras intenciones²⁴ como un método de identificación y reconocimiento de nuestra naturaleza al generar una imagen.

En tanto la fotografía sea particularmente desarrollada como un medio de aprehensión e interpretación, la aplicación del movimiento es viable pues, por medio de éste, no solo se

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibid.* p. 236.

²² *Ibid.* p. 235.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.* p. 236.

genera una apariencia, sino un discurso sobre la diferenciación entre “aquello que hemos creído ver” y aquello que sólo vemos mas no miramos. En dicha diferencia radica el supuesto de afrontar el recorrido, es decir la realidad, como un elemento conformador del imaginario al cual se suman las experiencias y en el cual residen nuestras aproximaciones a un fenómeno cotidiano que nos permite fotografiarlo desde un particular punto de vista.

1.2. Elementos formales del movimiento

El movimiento se puede presentar de dos maneras ante la percepción humana, de manera real²⁵ y aparente, esto es, posee una serie de características que le dan “forma” y que permiten desmenuzar algunos aspectos relacionados con la percepción y su resultado en imagen.

En forma real, las características del movimiento parten del hecho físico en sí, se hacen visibles por medio de un *desplazamiento*, de una sensación de *velocidad* o por el *cambio temporal-espacial* que se genera ante nuestra mirada, y esto implica un reconocimiento y una visión²⁶ entendida como una percepción sin interpretaciones aun, esto es, una presencia primaria del ojo ante este fenómeno físico que aún no se referencia ni se interpreta como la representación fiel del fenómeno dado. Por otra parte el movimiento aparente está vinculado a la *mirada*²⁷, en la que ya hay una aplicación de intereses y una proyección de intenciones, es decir, a una subjetivación recíproca entre la intención del creador y la percepción del espectador, como principio de conformación del estado pos-fotográfico.

El proceso físico que implica el movimiento tiene una consecuencia visual a partir del análisis estructurado de la generación de imágenes (imaginarias o reticentes) a partir de éste último, el uso del cuerpo y de la bicicleta como medios generadores de movimiento tienen relación con la memoria cognitiva, no solo visual, y por lo tanto, por medio de la fotografía²⁸ es posible comprender un fenómeno que genera características formales específicas (desenfoco, barridos, desencuadre, etc.), y así vincular la forma con el proceso físico, esto es comprender

²⁵ Jacques Aumont. *op. cit.* pp. 52-53.

²⁶ Véase Fernando Zamora Águila, *op. cit.* p. 236.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Recordemos que la fotografía funge como una extensión de la memoria, como aquel proceso en el que se *recuerda* a través de la cámara.

hasta qué punto es posible identificar y valorar en las imágenes el fenómeno movimiento, además de integrar el contenido de dichas imágenes con la percepción sensorial a partir de nuestra implicación como generadores de una imaginación visual que aluda a la integración de un discurso sobre el fenómeno movimiento.

Un aspecto importante del movimiento radica en su constante relación con lo efímero y en cómo su percepción responde a una implicación tanto de la mirada²⁹, como de la intervención de lo imaginario o más bien especular, conjugando aquí un sistema de correspondencia entre realidad y percepción, “lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión. [...] Ver es comprender”³⁰. A partir de la estratificación del movimiento en sus partes será posible comprender el fenómeno fotográfico desde la bicicleta, por tanto hay que advertir cuáles son éstas:

- a) El movimiento “adquiere forma” a través de los sentidos, en la percepción de sus características hay una relación entre la *realidad visible* y la advertencia de este fenómeno a través de *la mirada* inquisitiva, esto es la manera en cómo interpretamos y cómo conformamos nuestra idea de lo percibido, la mirada nos acerca de manera más íntima al reconocimiento y la fidelidad, nos da una idea más clara de lo que aconteció.
- b) La formalidad del movimiento se delimita por el medio que lo está evidenciando, en este caso la fotografía tiene la función de “capturar” aquello que *representa* movimiento, lo hace aparente a la vez que reconocible, es decir, la imagen dada posee las características percibidas pero detenidas por el proceso fotográfico, por ello deben comprenderse como una apariencia limitada, pero con capacidad de aproximarnos a lo *visto*.
- c) El binomio *forma-contenido* está evidenciado por medio del movimiento, solo al generar movimiento es posible advertir que la forma tiene su *valor de cambio-diferencia* en el movimiento mismo (aparente), así, cuando identificamos que la

²⁹ Nuevamente aquí la mirada esta entendida como una profundización del conocimiento de la realidad, además de una revisión sobre la condición del observador.

³⁰ Fernando Zamora Águila, *op. cit.* p. 239.

imagen tuvo un proceso en el cual participó el movimiento podemos también reconocer que el contenido de ésta es el mismo solo que su aspecto es relativo.

Convendría explicar algunos términos, primero, *la realidad visible* será aquella que anteriormente se consideró como la percepción multisensorial proveniente de una “experiencia o estímulo tangible”: la dimensión entre lo que se experimentó y lo que se percibió³¹; una vez que la vista genera aquella relación aparente entre la percepción y la forma, el cuerpo y la bicicleta, por medio de sus implicaciones respectivas conjugan el fenómeno de recorrer la calle con la experiencia sensitiva de la vista (cognición) generando una comprensión aproximada sobre la memoria del recorrido. Un segundo término entendido desde la formalidad del movimiento, es aquello que está sujeto a su representación bidimensional, esto es, la forma del movimiento es aparente en todo momento, la captura de éste está dentro de la fotografía generando el binomio *forma-contenido*, que hará de la interpretación del espectador su medio para presentarse como efecto-movimiento, éste último vincula al proceso de desarrollo fotográfico con su implicación como imagen de un fenómeno en donde participa lo dinámico como parte de una dimensión experimental y por tanto subjetiva.

Esta implicación, del movimiento como forma y de su representación visual como resultado de un proceso aparente, tiene un principio de significación el cual es derivado de nuestra reflexión como cuerpo que genera imágenes, y se advierte gracias a la dialéctica entre sus características y el nivel cognitivo que adquieren en la imagen misma, por lo tanto hay un intercambio entre la formalidad propuesta en la imagen y el sistema visual de reconocimiento e interpretación; intercambio de modelos representacionales, por un lado *la forma* pierde información y se torna abstracción-efecto, mientras que el sistema visual representa y aísla datos de un fenómeno inicial específico: el movimiento, como una especulación sobre la definición de la imagen en el que participan nuestras intenciones y nuestro conocimiento como parte de un estado de latencia, tanto en la imagen como en sus repercusiones estéticas.

Este fenómeno inicialmente relacionado con la percepción y con el uso del cuerpo en su producción, es una búsqueda de la formalidad del movimiento mismo: el proceso de

³¹ Se parte aquí de la experiencia personal y se propone la definición de estos términos a partir de una investigación totalmente práctica.

generación del movimiento como percepción sensorial (no solo visual), que tiene por objeto deconstruir la idea de movimiento en una forma de hacer imagen, de realizar este acto cotidiano de andar en bicicleta como un proceso creativo para la fotografía, es decir, en un acto fotográfico reflexionado a partir de la implicación del cuerpo y de la percepción del espacio. Así, la importancia del cuerpo a manera de sistema reproductor de sensaciones, se concreta por medio de la fotografía como un registro de la percepción y su materialización, y nos permite aventurarnos en proponer una concordancia entre la imagen, su forma y su intención.

Los elementos formales del movimiento, por tanto, rebasan lo concreto de la bidimensionalidad³² y hacen uso de elementos ajenos o externos a la imagen para poder presentarse, con la posibilidad de una lectura diferente, de un esquema de la imagen en el que los significados, formas e ideas refuercen su presencia a partir de la apariencia y el engaño visual³³, así “el poder de la imagen radica precisamente en que, no siendo más que una imagen, no siendo el objeto que representa, puede estar en su lugar”³⁴ el lugar de nuestra percepción, de nuestro acercamiento con la realidad, y es en este sentido que al estar en su lugar puede leerse como un efecto y un fenómeno, al mismo tiempo, dirigido a los sentidos, principalmente a la vista, a la mirada.

1.3. La aproximación fotográfica al movimiento

La aproximación de la fotografía al fenómeno del movimiento parte de una experimentación procesual³⁵, y de una interpretación visual mencionada anteriormente, y es preciso anotar en qué sentido la fotografía, a partir de su lenguaje y de sus características intrínsecas puede

³² Advirtiendo que las imágenes son superficies significativas y que “A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo “exterior”, y de re-proyectar esta abstracción del exterior, se le puede llamar *imaginación*”. Véase Vilém Flusser. *op. cit.* p. 11.

³³ Véase Fernando Zamora Águila, *op. cit.* pp. 111-115.

³⁴ *Ibid.* p. 115.

³⁵ Se utiliza este término para designar todo lo que tiene que ver, en general, con el proceso (del latín *processus*), por oposición a lo que se nos presenta de modo estático, y acaso segregado de la línea del movimiento al que pertenece. El adjetivo procesual está elegido para distanciarse del adjetivo «procesal», que es un tecnicismo jurídico que bloquea la significación de «proceso» en una acepción más estrecha que en las anteriores ocasiones. En : <http://symploke.trujaman.org>.

devenir en un proceso de intelectualización (subjetiva), como lo señala Walter Benjamin: “No se piense que el daguerrotipo mata el arte. No, mata a la obra de la paciencia, rinde homenaje a la obra del pensamiento.”³⁶ La obra del pensamiento, entendida como este proceso de reconocimiento espacial, más que de su representación, tiene la posibilidad de adoptar diferentes características a su conveniencia, ya sea por medio de la forma, ya sea por medio de la interpretación-lectura que se hace de ella, llegando al estado pos-fotográfico en el que la fotografía actúa como parte de la memoria y por consiguiente del pensamiento, es decir, existe un elemento de composición emocional proveniente de una experiencia y que no necesariamente se vincula a una representación bidimensional, y es aquí donde la consideración del espectador a partir de la intencionalidad previa del proceso desempeña un papel de construcción entre la idea y la emoción del fenómeno pre-fotográfico.

La participación de la percepción dentro de este proceso está realizando una reflexión sobre el fenómeno de fotografiar a través del movimiento, como un acto en el que la participación afectiva³⁷ tiene la función de desmenuzar y reinterpretar las partes de la fotografía en un estado de cambio proveniente de la existencia de un cambio físico y emocional, se hace patente la significación del fenómeno efímero que es el movimiento por medio de su reconocimiento como principio creativo y experimental.

El movimiento en su acepción fenoménica, está relacionado con una pulsión³⁸ tanto del cuerpo como de la imagen, en una relación de interpretación recíproca primero del cuerpo, luego de la imagen con lo que representa, así como con su modo de producción, ambos entran en un juego de duplicidad, por una parte el cuerpo como productor-receptor de esta pulsión, mientras que la imagen tiene la función de estructurar un fenómeno-idea, subjetiva si se quiere, de conformación espacial, para este caso específico.

³⁶ Walter Benjamin. *Sobre la Fotografía*. Pre-Textos. p. 115.

³⁷ La noción de afecto como el componente ligado a una representación mimética o discordante de la realidad. Jacques Aumont, *op. cit.* pp. 126-127.

³⁸ “Como un representante síquico de las excitaciones, que salen del interior del cuerpo y que llegan al psiquismo.” Véase Jacques Aumont (Citando a Freud). *op. cit.* pp. 130-131.

En un juego de aproximación, la fotografía debe entenderse como un fenómeno de representación: “[...] la fotografía, ya esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta de la realidad.”³⁹ Contraponiendo a esta idea el hecho de que aquí se trata de emular un efecto de transición, habría que considerar que la imitación queda relegada a segundo término, mas no ignorada del todo, si la entendemos como una idea de copiar y representar de manera fiel un hecho o suceso, podemos desvincularla totalmente, sin embargo como un proceso de identificación nos proporciona las cualidades visuales necesarias para copiar esencialmente un fenómeno más que representarlo imitativamente, por lo tanto, de lo que se trata es de des-esquematar la manera de representar, y es por medio del movimiento que, a manera de situación formal, se hace una imagen accidentada e incluso abstracta, pero que no deja de evocar la idea del fenómeno tratado. Definamos así que: el movimiento es la parte que le da forma a la imagen, y su experimentación física como intención previa a lo fotográfico, la deconstruye en una alternativa visual a la percepción cotidiana.

Los diferentes estadios de este proceso tienen por objeto relacionar de manera estructural un hecho, que por sí solo tiene una connotación llana, es por ello que el movimiento como parte primaria hace la función de síntesis entre la percepción y la memoria visual, mientras que el acto fotográfico hace que la imagen aparezca así como una porción, única y singular del espacio y del tiempo⁴⁰, así, tenemos aquí las dos partes conformantes de este proceso:

1. *La parte predecesora* del movimiento como fuerza inerte, latente en un cuerpo o un espacio, en donde radica el deseo de aprehensión del espacio.
2. *La parte efectiva* en donde el movimiento efectuado destituye y transforma aquella fuerza y la convierte, por medio del aparato fotográfico, en una imagen congelada, en un corte temporal⁴¹.

³⁹ Philippe Dubois. *op. cit.* p. 22.

⁴⁰ *Ibid.* p. 141.

⁴¹ Entendiendo el corte temporal como la idea de “congelamiento” del movimiento, y el hecho en sí como una constante inamovible. Véase Philippe Dubois. *op. cit.* pp. 143-147.

Para explicar mejor este fenómeno espacio-temporal, remontémonos a la idea del filósofo Zenón de Elea citado por Dubois en la que el sentido del movimiento es cuestionado por su propia naturaleza:

El ilustre Zenón, Zenón de Elea, en efecto, quiso probar que el movimiento no existía. Argumentó: se dice que el movimiento existe porque, si yo tiro una flecha con mi arco, éste ira del punto A (el arco) al punto B (el blanco), y que eso es el movimiento. Yo respondo que en verdad esa flecha no deja de estar inmóvil, que no puede, en realidad y como tal, sino ocupar un lugar diferente en el espacio a cada instante. Dicho de otra forma, en cada fragmento de tiempo, aunque fuera infinitesimal, incluso teórico, la flecha está fija. Nunca se puede decir estrictamente, *aquí-ahora, se mueve*. Inmóvil ahora y siempre tomada entre dos inmovilidades, una que le ha precedido y otra que le seguirá. El movimiento pues, es una ilusión, no existe en este tiempo. Solo es concebible en la ficción de un tiempo memorial, es decir si uno deja caer en la ilusión que resulta de la suma de los diferentes momentos de inmovilidad, si uno se construye una falsa síntesis poniendo en continuidad los instantes de no-movimiento.⁴²

Lo que aquí resulta esclarecedor es la idea de la ficción de un tiempo memorial, la fotografía como más arriba se señaló es una imitación, una ficción que se construye por medio de procesos bastantes conocidos; pero en el sentido espacio-temporal, tiene un significado distinto puesto que está vinculada al reconocimiento más que a la representación, por ello en ese sentido es importante advertir que este movimiento, en efecto, será concebido desde una perspectiva entre la ficción y la memoria que se hace de ésta.

1.4. La percepción del movimiento desde la bicicleta como extensión del aparato fotográfico.

La percepción, en una acepción simple y conocida, es aquel proceso que se lleva a cabo *observando* a través de los sentidos, esto es, en un entendimiento de la forma como aquel estado de transición de la realidad al cerebro humano. Sin embargo, se puede refutar esta idea entendiendo el principio de que, toda percepción, está sujeta a la capacidad individual y que, por ello, no existe una idea general y mucho menos universal de fenómenos dirigidos a los

⁴² Philippe Dubois. *op. cit.* p. 145.

sentidos, que en este caso al tener una cualidad artística, resultan más complejos de analizar y comprender.

Dicha esta aclaración, será posible comprender de mejor manera el proceso que se ha venido planteando, la percepción del movimiento a través de la fotografía, sigue siendo aquel *reflejo* de la realidad, una realidad hasta cierto punto inalterable que permite la aprehensión como proceso de cognición de un acontecimiento cotidiano y simple como el andar en bicicleta, y por ello nos permite comprender nuestra participación y su repercusión visual y conceptual. Para ello hay que destacar primeramente el hecho de que esta aprehensión es una aproximación a la "persistencia retiniana"⁴³, en donde la imagen se ha de postergar en la memoria a manera de reflejo fugaz, y por tanto el efecto será una idea momentánea de aquello que ha sido percibido, en esta idea habrá una interpretación finita⁴⁴ que comience a construir nuestra imagen.

Son dos los aspectos para la comprensión de dicho fenómeno, primero *la percepción de la realidad como un proceso de reconocimiento espacial* en donde el vehículo (la bicicleta) es el factor más importante de este hecho debido a su naturaleza motriz por un lado y a su inmanencia como generador esencial del movimiento; el segundo es la interpretación cognitiva que ha de hacerse a través de múltiples procesos de interpretación y manipulación, en los que participa nuestro conocimiento y su implicación como situación asertiva de una realidad dada. Podemos plantear por consiguiente un principio que nos permita cotejar a la percepción como un sistema de identificación, de reconocimiento y de memoria, y así plantear este discernimiento de la realidad como proceso de reconocimiento del espacio.

La naturaleza de este fenómeno, así como sus resultados tienen una importante relación con lo que existe (lo visto, lo mirado) y que es presentado en la fotografía. Primero, como aprehensión de un proceso en donde interviene tanto lo perceptivo-visual, como la implicación del cuerpo como herramienta de consumo del espacio y de generador de lo visual;

⁴³ Jacques Aumont. *op. cit.* p. 36

⁴⁴ Como un hecho que asumimos por verdadero pero que en realidad radica en nuestra imaginación (en un sentido literal, es decir como imagen) y por ello nos remite a una idea general mas no totalmente concordante con la realidad.

segundo la existente revaloración de la realidad a partir de la fotografía, es decir, las imágenes resultantes son una reflexión sobre los distintos estados de consumo, físico y visual, en donde la bicicleta ha de transformarse en una extensión tecnológica del cuerpo y la fotografía desempeña el papel de producto de dicho consumo como parte de nuestra memoria de esta cotidianidad. Por lo tanto, la percepción del espacio⁴⁵ que no solo se hace a partir de lo visual, está vinculada con otros factores interventores como el movimiento y la sensación de estabilidad que los ojos se encargan de hacer⁴⁶.

Es preciso entonces definir aquí, dos conceptos: primero el aparato fotográfico, y segundo, sus efectos en la producción de imágenes fotográficas.

El aparato fotográfico, entendido como un producto cultural que posee las mismas características que una máquina, pero que se diferencia por el hecho de informar aquello que produce⁴⁷, de generar un cambio simbólico a través de la resignificación de las cosas, se conforma en este caso por todo el conjunto que generará la imagen, esto es, el cuerpo, la percepción, la cámara, la bicicleta y el movimiento. Este conjunto se integra en una sola cosa para conformar el aparato fotográfico, y valdría especificar cada una de sus partes:

- a) El cuerpo: el primer estado de la fotografía, en donde se alberga la imagen latente, en la memoria, en el cuerpo, donde reside la intención y la capacidad creativa de generar un fenómeno, que a su vez ya también empieza a alojar una imagen reticente y virtual.
- b) La percepción: aquel estado de identificación de formas y contenidos, en donde intervienen los sentidos mediante la captura de los diferentes acontecimientos, posteriormente albergados en la memoria de manera consciente o inconsciente.

⁴⁵ La idea del espacio está fundamentalmente ligada al cuerpo y a su desplazamiento; la verticalidad, en particular, es un dato inmediato de nuestra experiencia, a través de la gravitación: vemos los objetos caer verticalmente, pero sentimos también la gravedad pasar por nuestro cuerpo. El concepto mismo de espacio es, pues, de origen táctil y kinésico tanto como visual. Véase Jacques Aumont. *op. cit.* p. 38.

⁴⁶ *Ibid.* p. 40.

⁴⁷ Flusser, *op. cit.* pp. 23-31.

- c) La cámara: la extensión de la memoria, el aparato óptico-mecánico que transforma los significados en algo mediático, de un estado latente a un efecto bidimensional.
- d) La bicicleta: la extensión de las piernas en ruedas, el vehículo que establece la relación entre el medio y la realidad, el aparato de consumo que integra la percepción con la imagen a través de un intercambio simbólico: “...si el fotógrafo examina el mundo a través de la cámara, lo hace no porque esté interesado en el mundo, sino porque está en busca de las virtualidades todavía no descubiertas en el programa de la cámara que le permite producir nueva información.”⁴⁸ Esta nueva información es generada a través del movimiento de la bicicleta.
- e) El movimiento: la estructura esencial de la imagen, sin movimiento no hay imagen; la generación de éste como un proceso integrador, va en relación con la formalidad de la imagen, la velocidad producida por el movimiento ira en relación con el grado de abstracción de la fotografía. Esta última tiene por objeto concentrar la información visual como un proceso y no como un reflejo de la realidad.

Entendidos estos componentes, podemos definir que el aparato fotográfico es aquel sistema de correspondencias entre una estructura física y una intelectual, por medio del uso de los distintos componentes en relación con su estructuración co-respectiva; por medio de esta integración genera una o varias imágenes desde su estado latente hasta su manifestación física en un soporte fotográfico.

1.4.1. La bicicleta y la imagen del movimiento

La bicicleta es un objeto cultural⁴⁹, un medio de comunicación, una extensión del cuerpo, así “[...] una respuesta al mayor poder y velocidad de nuestro cuerpo extendido consiste en generar nuevas extensiones. Toda tecnología crea nuevas presiones y necesidades en los seres humanos que la engendraron. Las nuevas necesidades y respuestas tecnológicas hacen de

⁴⁸ Flusser, *op. cit.* p.27.

⁴⁹ Pablo Fernández Christlieb. *La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de la cultura cotidiana*. Vila. pp. 19-20.

nuestra adopción de tecnologías ya existentes un proceso sin fin.”⁵⁰ En este sentido, las nuevas extensiones serán aquellas conformadas por la integración de las ya existentes, por tanto la bicicleta pasa de ser un simple vehiculó o medio de comunicación para conformarse como un sistema de creación visual en el que se implican diferentes factores como el cuerpo, su memoria, la percepción y su resultado visual, además del vínculo con la creatividad como parte del proceso inicial en una imagen, por lo tanto la extensión del cuerpo, nos remite a una transformación física y simbólica que tiene por objeto el generar diferencias que hacen partícipe a la memoria, como aparato de almacenaje residual.

Este medio esta a su vez conformado por otros elementos más simples pero de suma importancia, la rueda por ejemplo es el estado inicial de todo vehículo que pretenda desplazarse, así “contemplar, utilizar o percibir cualquier prolongación de nosotros mismos en forma técnica (y no solo esta forma) implica adoptarla forzosamente...”⁵¹; por lo tanto hay que advertir que la bicicleta como vehículo de integración y de consumo está necesariamente relacionado con una imagen, con un proceso mediante el cual hay una auto contemplación y una imagen reticente resultante de este fenómeno contemplativo, que es el movimiento.

La bicicleta como medio y a la vez como fin previsto y tentativo, genera una serie de experiencias físicas, motoras, así como perceptuales que generan la sensación de *exterioridad*, de contacto directo con el entorno, no existen barreras o límites entre el vehículo y la calle, (como en un automóvil existe el parabrisas) solo la propulsión humana. Esto implica un involucramiento directo con el medio que está rodeando, a su vez determinado por el cuerpo la percepción de éste; ha de generarse una memoria, de aquello que resulta cotidiano, de la calle que alberga tanto las actos, sensaciones y fenómenos estéticos, como la percepción manipulada por el proceso intencional. Tendremos que, la sensación que implica el pedaleo, se procesará como una extensión corporal que genera imágenes a partir de un involucramiento físico y simbólico, es decir, como generador del movimiento primero y como síntesis de la implicación del cuerpo en una imagen, esto es, como un fenómeno de transición entre lo mirado, lo percibido y lo visualmente representado.

⁵⁰ McLuhan. *op. cit.* p. 194.

⁵¹ *Ibíd.* p. 74.

Esta necesidad de extender el cuerpo, de un *estado secuencial* (caminar) a un *estado lineal* (bicicleta) es resultado del análisis sobre los modos de percibir imágenes y concientizarse a través del movimiento; por medio de la velocidad, de atmósferas, de situaciones y lugares. Así, definir las imágenes como una extensión del aparato fotográfico en forma de dicha memoria, bien puede ser evidente y fugaz, misteriosa e incluso fortuita, sin embargo también está en relación con una manera diferente de capturar fotografías, proveniente de una extensa experimentación en diferentes maneras.

En relación con el estado lineal y el estado secuencial, primero tenemos que advertir que la fotografía está supeditada a este aparato, y que, por tanto tiene una limitación física con relación al espacio-temporalidad. El estado secuencial se define como aquella transición que tiene un tiempo determinado, regulado por una consecución de imágenes que transforman el espacio de manera perceptual, incluso simbólica. El estado lineal es la transformación consonante de los elementos tiempo y espacio, a través de la línea de recorrido, de tiempo, o bien “con una tremenda aceleración de segmentos de cadena de montaje, la cámara de cine enrolla el mundo real en una bobina, para luego desenrollarlo y verterlo en una pantalla. La recreación por el cine de un proceso y movimiento orgánicos llevando el principio mecánico hasta su punto de inversión es un patrón que se da en todas las extensiones humanas cuando alcanzan su cumbre de desempeño”⁵². Es así como análogamente, la bicicleta enrolla el tránsito cotidiano para después verterlo en una imagen; podemos definir a la imagen del movimiento como aquel estado orgánico de la bicicleta, que al enrollar la calle, genera una imagen latente, que posteriormente será formalizada y reestructurada como memoria del tránsito.

1.5. Una aproximación a la fotografía y al movimiento

La fotografía entendida como un acto en el que están implicados el entendimiento del autor y su proceso creativo, tiene como consecuencia una imagen (como se apuntó más arriba) reticente, es resultado de un proceso: el deseo del fotógrafo para conseguir una *superficie*

⁵² McLuhan. *op. cit.* p. 194.

*saturada de expresión*⁵³, por medio de la intención que, en una imbricación con la técnica empleada, supone una exploración sobre un estado de la fotografía, un estado de cambio y de superación de la representación, más como paradigma que como fin mediático del concepto mismo fotografía.

La fotografía dentro de este proceso desempeña, como se ha venido señalando, el papel de memoria, objetual y simbólica, en este juego dicotómico existe por supuesto una reciprocidad, la memoria “tangible” está contenida en la cámara (latencia), mientras que la memoria simbólica está contenida en la percepción sensorial, como una entidad desarrollada intencionadamente para albergar las cualidades esenciales además de imágenes efímeras, entonces tendremos que, la correspondencia entre una y otra memoria, es inherente al proceso fotográfico desarrollado en este proyecto y por lo tanto parte fundamental de la conformación de una imagen en su nivel final: la fotografía del movimiento.

Como un proceso de configuración, la fotografía más el movimiento están en constante intercambio, en sentido formal debido a la naturaleza de ambos, por un lado el congelamiento de un hecho suceso, por otro la constante deformación del espacio por el tiempo; visto esto bajo una dialéctica de intención-interpretación, podremos definir que nuestras imágenes provienen de una naturaleza a la que se ha denominado *estado pos-fotográfico*; dentro de éste, la síntesis de interpretación derivada de la doble intención pretende generar un estado de la imagen particular, a la vez que se enfatiza “un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse (como imagen) a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración”⁵⁴. Por tanto es importante reducir mediante el acto fotográfico, dicho proceso a una imagen, que diverge entre la realidad y la representación, como una huella del recorrido, más que referente inmediato de carácter informativo. Ya que desde sus inicios en “la fotografía ha prevalecido la idea de que una de las terminaciones esenciales del acto fotográfico era su efecto de corte temporal, su capacidad

⁵³ Franz Roh en *Estética fotográfica, una selección de textos*. Joan Fontcuberta (ed.). Gustavo Gili, p. 148.

⁵⁴ Philippe Dubois, *op. cit.* p. 21.

para segmentar en el *continuum* temporal el supuesto fulgor del instante único”⁵⁵ habría que reevaluar dicho paradigma desde la perspectiva posmoderna de que en la fotografía ya no es el resultado aquello verdaderamente importante sino su proceso y el estado de éste como un símbolo de configuración creativa o crítica.

Comparativamente, el acto fotográfico aquí presentado funge como un estado simbólico de anatomía del proceso, es decir, como una descripción sobre el documento (la imagen) y una inscripción o registro latente (la fotografía)⁵⁶ en la memoria, la diferencia entre una y la otra consiste en la afirmación de lo real como medio de representación y la implicación de un testimonio visual y expresivo del proceso, así se puede decir que “lo real emite y la fotografía transmite”⁵⁷.

⁵⁵ Dominique Baqué. *La fotografía plástica, un arte paradójico*. Gustavo Gili. p. 127.

⁵⁶ *Ibíd.* p. 130.

⁵⁷ *Ibíd.* p. 132.

CAPÍTULO 2 LA PERCEPCIÓN Y EL CUERPO EXTENDIDO EN RUEDAS COMO PLATAFORMA DE CREACIÓN FOTOGRÁFICA

2. La percepción del movimiento y el cuerpo extendido en ruedas como plataforma de creación fotográfica

Cuando se escucha la palabra percepción se ha pensar en la idea de identificación, de conocimiento e incluso reconocimiento. También se le atribuye la cualidad de sentir, de idear. Bajo un esquema psicológico la percepción es nuestro punto de partida para conocer el mundo, percibimos los objetos bien organizados (salvo excepcionales casos), más que como partes separadas y asiladas. En el presente capítulo se ha de delimitar como el fenómeno que nos permite aproximarnos desde la perspectiva del reconocimiento a través de un punto de vista específico, sí nos permite aislar ciertas cualidades de la percepción y con ello nos ha de otorgar sensaciones paralelas receptoras, estableciendo así la connotación de lo intencional.

Dado lo anterior, el movimiento se comprende como una característica añadida que si bien permite dejar entrever las intenciones formales, también encierra aquellas reminiscencias que posteriormente se definirán como imágenes de un recorrido. Ahora, no se piensa el movimiento como un ente autónomo, está en todo momento supeditado a la acción de un cuerpo, en este caso a aquel extendido en dos ruedas, las de la bicicleta como aparato de tránsito, de consumo y memoria visuales.

2.1. La imagen fotográfica en movimiento y su realidad contextual

La imagen fotográfica es una reflexión⁵⁸, ya sea como parte de, o como resultado de un proceso específico, ante la búsqueda concreta de efectos sociales, psicológicos y necesariamente visuales. Dentro de estos efectos podemos considerar al movimiento como una de tantas posibilidades que dan a la fotografía elementos para el análisis y la especulación, primero, análisis de sus procedimientos y de su sujeción con el creador, con el fotógrafo; y segundo, la reflexión sobre sus cualidades inherentes que la hacen objeto de estudio. Esta especial característica puede ser mejor ejemplificada con palabras de George Grosz cuando

⁵⁸ En un doble sentido: reflexión física (espejo) y consideración detenida sobre algo, en este caso la realidad.

enunciaba en 1916 algunas características de lo que posteriormente se definiría como fotomontaje: “[...] En un pedazo de cartón enganchábamos un batiburrillo de anuncios de cinturones, [...] fotos de hojas sueltas que recortábamos a nuestro gusto para decir con imágenes aquello que los censores no nos hubieran permitido decir con palabras”⁵⁹. En este sentido hay que enfatizar sobre la última parte de este enunciado, pues Grozs hace referencia a una expresión que posteriormente sería tan coloquial que aun hoy día la damos por hecha: decir con imágenes aquello que no se puede expresar con palabras, cabe advertir la naturaleza de tal hecho puesto que habrá varias definiciones de lo que una imagen puede decir, esto es, la interpretación de las imágenes va en relación con el nivel de diferenciación que se puede observar en ellas y por ello es difícil enfatizar en su estructura para asegurar que nos dice algo. En contraposición a esto existe la posibilidad de que la imagen esté cargada de elementos externos para su mejor comprensión.

Para el territorio de la imagen, la representación es un rasgo intrínseco al medio fotográfico⁶⁰, sin embargo también existe la posibilidad de que la imagen haga uso de la interpretación, es decir, se complete al hacer reflexión sobre ella, en este sentido Susan Sontag advierte:

[...] las imágenes que ejercen una autoridad virtualmente ilimitada en una sociedad moderna son sobre todo las fotográficas. [...] Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es solo una imagen, una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.⁶¹

Es preciso reconocer nuestra capacidad para aprehender estos vestigios y connotarlos como una manera más de conocer el mundo, preponderando el percibir como una reflexión simbólica de nuestra mirada casi omnipresente de cualquier hecho.

⁵⁹ Citado por Benjamin H.D. Buchloh en *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo*, en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. Pág. 97. Grozs, George, cita original de Hans Richter en, *Fotomontaje* de Dawn Ades, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

⁶⁰ Jeff Wall, *Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual*, en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. p. 213.

⁶¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Ed. Alfaguara. p. 216.

En este caso el arte conceptual hace el intento más cercano, al cuestionar la condición de representación para deslindarse de la mera fabricación de imágenes como referentes idealistas de nuestra realidad o del contexto más cercano, esta es la implicación de nuestro pensamiento en la configuración de una imagen, aquí precisamente radica la complementación anteriormente señalada; ya sea mediante el rechazo de la imagen que sólo pretende representar un objeto sin llegar a radicalizarse en un fenómeno o efecto visual, o como parte de un discurso sobre alguna condición específica que pretenda referenciarse mediante el aparato fotográfico.

Es en este sentido que la fotografía ya entrado el siglo XX, da un giro significativo debido al avance tecnológico por una parte, y al cambio de pensamiento por otro, ya que se consideran variables como la inmediatez, la instantaneidad y el momento fugaz, generando nuevas prácticas fotográficas⁶² que despuntan a la intención como un elemento de importancia. En la dialéctica de la modernidad, la fotografía tiene una función en algunos casos didáctica⁶³, sin embargo en ella cabe el poder de transformación de la mirada, se concibe como una tecnología sin precedentes que permite *re-conocer* la realidad casi de manera fiel, además de que se relaciona de manera simbólica con el espectador al adentrarlo en su naturaleza reflexiva, es decir, le devuelve aquello que la mirada incisiva busca; con ello las múltiples imágenes a veces objetivas y trascendentales son resultado de la búsqueda de significados en la imagen misma, significados que para las artes visuales (en algunos casos), resultan subjetivos y dignos de reflexionar sobre ellos, cuestionables hasta el punto que permiten una profundización objetiva.

Ahora bien, el caso de la fotografía en movimiento nos remonta necesariamente al fenómeno cinematográfico, ahí la imagen plausible se torna en un efecto de discordia entre la instantaneidad y la reminiscencia, es decir, aquel objeto estático se modifica en su estructura formal y se convierte en un residuo (en el sentido de conformación de una memoria) para la percepción; por tanto la imagen quieta rompe su estaticidad, adquiere movimiento de manera virtual y cambia la percepción del espectador, un cambio que principalmente se debe a un

⁶² Jeff Wall. *op. cit.* p. 215.

⁶³ *Ibid.* p. 217.

estado anterior y fundamental que es el movimiento físico. El espectador, por otra parte, posee la capacidad de atribuirle a la imagen no sólo su subjetividad como información extra, sino también la relación de contención-obtención de una idea concreta; es por ello que la imagen es una mediación entre el espectador y la realidad⁶⁴, en el sentido mediático puesto que en la imagen ya se nos presenta una idea preparada y manipulada con el fin de acotar nuestro espectro interpretativo.

De modo epistémico⁶⁵ la imagen aporta información visual sobre el mundo, por ejemplo en la imagen 1 se nos presentan diferentes elementos, donde podemos advertir un *primer plano* que parte del fenómeno físico movimiento, en él es importante enfatizar en nuestro reconocimiento y la referencia que se tiene del contexto, es decir, sabemos que es una calle y que las “rayas” aparentemente son vestigio de algo que por ahí ha pasado, lo demás está quieto, el movimiento es diferente a todo lo que ahí se presenta, esto no es más que la ratificación de la percepción del espacio o del desplazamiento a través de él como parte de la elaboración de una imagen. Para el caso de estos últimos elementos que no están vinculados con lo visual existe primero, un trabajo de reconocimiento, y segundo un proceso de comparación entre lo que se ve y lo que ya se conoce de determinado fenómeno, esto es la diferenciación. Por ejemplo, la identificación de objetos a pesar de su distorsión visual, la reproducción en imagen y el efecto estético que genera son aspectos que consideraremos parte del proceso post-fotográfico, que alude un estado en donde la imagen se externa y se lee como parte de un acto cotidiano a la vez que parte de un concebimiento intencionado. Dentro de éste último, “reconocer el mundo visual en una imagen puede ser útil; provoca igualmente un placer específico. Está fuera de duda que una de las razones esenciales del desarrollo del arte representativo, naturalista o menos naturalista, nace de la satisfacción psicológica implicada en el <<reencuentro>> de una experiencia visual en una imagen, de forma a la vez repetitiva, condensada y dominable”⁶⁶. Por ello la imagen nos acerca a la idea de movimiento por medio de la apariencia que se

⁶⁴ Jacques Aumont. *op. cit.* p. 82

⁶⁵ Como un modo creado a partir de varias ideas sobre las aportaciones de la imagen. *Ibid* p. 84.

⁶⁶ *Ibid* p. 87.

vincula con nuestra experiencia *real* y con nuestra interpretación perceptiva del hecho o fenómeno.

Denominaremos lo anterior como la *transmisión* de información, en donde la imagen se desarrolla a través de dos niveles, el primero es visual y remite a la representación aproximada de una realidad vivida bajo circunstancias específicas; en segundo nivel está una *codificación* por medio de elementos en algunos casos reconocibles y que elaboran una idea concreta sobre este acto, se impregnan en nuestra mente como una idea de lo que en la imagen “se está viviendo”, así la transmisión de la información parte de la relación con el hecho además de integrarse como una experiencia sensible.

Dado que representa un saber sobre lo real y a la vez nos remite a una experiencia almacenada en nuestro cerebro, el movimiento, se puede deducir como el elemento que en la fotografía hace que el partir de la experiencia cognitiva nos de la idea general de un hecho que de alguna manera es ficticio⁶⁷, y haciendo uso del fenómeno físico derive en un efecto estético representado visualmente.

Por lo tanto tendríamos que definir que la fotografía en movimiento es un proceso creativo vinculado a la experiencia vivencial y cognitiva del artista/fotógrafo, con todas sus intenciones y reflexiones; consecuentemente hace uso de manera indirecta de la referencia del conocimiento subjetivo que el espectador tiene de dicho fenómeno, generando un flujo de información doble en donde la realidad es consumida a través de la apariencia representada en la imagen a la vez que la realidad se representa como un hecho ya inserto en la memoria de quien la recibe.

⁶⁷ Véase en 1.3. el ejemplo de la flecha “en movimiento”.



Imagen 1. *La esquina “Casa Booker”.*

2.1.1 Hacia la construcción del *cuero fotografico* extendido en ruedas

La participación del cuerpo dentro de este proceso es de suma importancia ya que en él se aloja el deseo de aprehensión tanto del fotógrafo como de la imagen, es decir, el cuerpo es el primer estado de esta fotografía, posee una imbricación de la sensación y la percepción a través de la relación anteriormente señalada⁶⁸, que pretende ser transformada en imagen; es por ello que se considera como el generador tanto de la imagen latente como de un sistema de comprensión visual de un fenómeno cotidiano: el andar en bicicleta⁶⁹. El deseo de aprehensión es, de manera simbólica, la necesidad de expresión del fotógrafo aludiendo a la más simple fase de la comunicación, y la captura de un hecho cotidiano funge como alegoría de su mirada; mientras que el deseo latente de aprehensión en la imagen es el estado potencial de la estética

⁶⁸ Véase en capítulo 1, 1.3 y 1.4 sobre la relación de la sensación y la percepción en el momento de captura.

⁶⁹ Tendremos cuidado de que, a pesar de su condición particular, este modo específico de producir imágenes considera aspectos tanto sociológicos, como psicológicos que aluden a un común denominador: la resistencia a un sistema reductor. Véase Roland Barthes, *La cámara lucida notas sobre la fotografía*. Paidós, p. 37.

reconocible, inherente a su naturaleza, la mirada reflexiva⁷⁰ a través de lo que es fotografiado, es decir, la devolución de nuestras propias intenciones a través del reconocimiento de éstas en el motivo, en la calle.

Respondiendo a manera de analogía como lo hace Barthes en su *Cámara Lucida*, la fotografía dentro de las tres prácticas intencionales⁷¹, tiene por consecuencia límites entre una y otra práctica, como también tiene concordancias; así en el fotógrafo-operador, la emoción o este deseo de coger algo con la cámara, está relacionado con el modo en que tomará su objeto, rebasando el límite entre la operación simple de la cámara, para llevarlo al reconocimiento del objetivo; a través del uso del cuerpo podemos establecer un mecanismo al que llamaremos tentativamente fotográfico, esto es, a la composición de un mecanismo que implica el uso del cuerpo para generar el movimiento y el uso de la cámara para aprehender las imágenes como un estado en el que la fotografía se experimenta como auxiliar para la generación de una memoria en la que nuestra tercera práctica, la del espectador, esté complementando un ciclo en dicho mecanismo alegórico.

Partiendo de este punto, afirmaremos que la imagen estará inicialmente en un estado latente, en la parte del proceso en la que aún no existe más que el arribo del *yo mismo como otro*⁷², es decir, la intención en primer plano abre la posibilidad de una noción de transformación del sujeto (fotógrafo) a el objeto (fenómeno a fotografiar): una conversión en el espectro mismo⁷³ por medio del uso del cuerpo. En esta etapa del fenómeno, el cuerpo comprendido como la extensión de sí, por un medio (la bicicleta), juega el papel más importante ya que está relacionado con el uso de un mecanismo que conduce al aparato fotográfico hacia el resto del proceso creativo como la implicación directa y constante del cuerpo en la generación de imágenes. Tenemos una relación entre la intención del fotógrafo, que parte del supuesto de generar un fenómeno visual a través de un fenómeno físico, y la intención visual inherente y que nuevamente se regenera en la imagen por medio de un reconocimiento de diversos objetos

⁷⁰ Una mirada en doble sentido, tanto para el fotógrafo como para el objeto o espacio a fotografiar.

⁷¹ *Opertator*, que es el fotógrafo; *Spectator*, el espectador; y el *Spectrum* el blanco, el referente. Véase Roland Barthes *op. cit.* p. 38.

⁷² *Ibid.* P. 44.

⁷³ *Ibid.* P. 46.

y motivos, una imagen en constante cambio simbólico dado que no siempre se reconocerán los mismos elementos, y esto es lo que nos permite establecer que la imagen proviene del proceso cíclico, aquel que contempla la mayor cantidad de variables, además de que integra diferentes posibilidades visuales. Por ende que no sólo se trata del registro (que en un principio lo es), puesto que se establece como resultado del proceso creativo con póstumas posibilidades de experimentación, en el que participan los tres elementos diferenciados: el generador de movimiento, o sea la bicicleta, que se contempla ya como la extensión en sí; la cámara comprendida también como la extensión de la memoria, y el operador o fotógrafo, a quien se la atribuirá la capacidad de cambio constante a partir de sus múltiples interpretaciones.

Por otra parte, el uso de la bicicleta como medio generador de movimiento, parte de una reflexión sobre el consumo del espacio estético que en este caso es la calle: "...la fenomenología del espacio público no es la fenomenología del pudor; es la del tacto"⁷⁴, el espacio público es la referencia del encuentro, de la inserción de la mirada además de la implicación del cuerpo, del tacto "a través de". Las ruedas de la bicicleta son aquellos instrumentos que tienen el primer con-tacto con el espacio (urbano a la vez que estético) y en conjunto con el cuerpo y la cámara, permiten *atterrizar* las imágenes latentes y convertirlas en fotografías en un estado directo, pasan del pudor de una mirada a un fenómeno perceptual puro en el que se apuesta por una "profusión cualitativa de las formas por más que éstas resulten precarias"⁷⁵; dentro de éste último existe una secuencia lineal a la que se supedita el movimiento, una insinuación de lo efímero en la memoria y tiene como consecuencia una configuración paralela, esto es, una narrativa de diferentes lugares que son uno a la vez, a través del movimiento, lo que nos permite reconocer a través del reclamo mismo del espacio un fenómeno que es parte de la urbanidad y del consumo visual: el movimiento. Así el espacio estético, que contiene la necesidad de pluralidad, tiene a su vez la necesidad de diferencia, de los efectos de movilización o de sobrecarga visual y de inmovilización, partiendo de nuestra necesidad primaria de aprehensión.

⁷⁴ Isaac Joseph. *El Transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa. p. 16.

⁷⁵ *Ibidem*

Como parte de este cuerpo fotográfico, el movimiento está en constante transformación, y sin embargo como anteriormente se señaló⁷⁶, posee características que lo hacen reconocible, es en esta circunstancia que, aludiendo a la especificidad de las imágenes, existe una relación directa con lo que denominaremos cuerpo fotográfico, esto es, la implicación del cuerpo físicamente no es necesariamente visible, y sin embargo es de suma importancia por su relación con el vehículo como parte motora, como parte del pensamiento dirigido a la fotografía experimental. Así podemos deducir que habrá que considerar al cuerpo como una herramienta de conversión, ya que hace uso de dos elementos importantes, primero, la intención del fotógrafo, como reacción o consecuencia de su deseo; y segundo, el choque fotográfico⁷⁷ con la realidad a representar, aquello que registra mediante la captura sin que el motivo sea advertido en su totalidad o como algo directamente reconocible del proceso. Para explicar mejor esto deberemos considerar que existe un *principio de desafío*⁷⁸ en el que, la ruptura con la “captura tradicional” de fotografías, la ampliación de nuestro concebimiento directo de la imagen, nos permite reflexionar sobre aquello que es notable y perdurable frente a aquello que es fotografiable y efímero, con ello podremos producir imágenes y efectos que una vez atractivos para la percepción, difieran de la realidad aparente, y a la vez deconstruyan nuestra intención hacia la participación activa derivando en la observación de una circunstancia urbana. En la ruptura se advierte una relación con la aprehensión inmediata, el “no saber qué” de la imagen latente paradigma de nuestra memoria ampliada en la cámara, resultado preciso de una relación directa con la intencionalidad, dado que está supeditando a las imágenes a través de una suerte fortuita además de la accidentalidad inherente al proceso de tránsito.

El uso del cuerpo como herramienta de consumo de la calle nos permite reconocerla y desarrollar una identificación superficial en primera instancia; como parte motriz de la imagen, nos aproxima a la referencia notoria de la entidad que se mueve, el aparato fotográfico, sugiriendo así a la intención del cuerpo que se reproduce como imagen del movimiento como elemento de relación, en tanto ésta se dé y sea posible reconocerla, habrá imágenes del

⁷⁶ Véase en 1.2. *Elementos formales del movimiento*.

⁷⁷ Roland Barthes *op. cit.* p. 73.

⁷⁸ *Ibíd.* P. 75-76.

fenómeno movimiento como consecuencia del consumo estético de la calle y nuestro ciclo de interpretación-recreación estará completo.

2.1.2. Percepción del *cuerpo-movimiento* en fotografías

La percepción del espacio está sujeta a variables múltiples dado que existen muchos factores que la constituyen y la modifican, dentro de éstas existen dos que fundamentalmente ampliarán nuestra concepción sobre el fenómeno que aquí se presenta. Primero hay que delimitar el fenómeno de la percepción a lo visual, así tendremos que, la percepción visual del movimiento es la síntesis entre el estímulo movimiento y la sensación producida por éste que posteriormente derivan en la interpretación subjetiva de un sujeto, como un juego recíproco entre la realidad tangible y la cognición especular.

Mencionamos dos variables, las cuales son: el estímulo que *se transita* y se aloja en el cuerpo por medio de los sentidos, en este caso el estímulo es el movimiento, y se percibe por medio de la visión y se aloja en la memoria, que a su vez modera y pre-configura la sensación para entregarnos una información re-configurada sobre lo que está sucediendo. La otra variable es la sensación, que por principio de reconocimiento nos proporciona información aun no modificada que posteriormente identificamos, en este caso reconocemos el movimiento porque nuestros sentidos ya están condicionados por una experiencia previa y así se configura una idea latente pero con potencial de resignificación, la sensación esta necesariamente ligada a nuestra capacidad aprehensiva delimitada por lo visual.

En consecuencia, si tenemos en primera instancia un estímulo y una sensación, se produce un proceso de síntesis en donde se configura el fenómeno que reconoceremos tanto perceptual como visualmente⁷⁹. Podemos definir que existe un espacio interno donde se construye dicho fenómeno, en donde las ideas claras y diferenciadas sobre el objeto de análisis se someten a una revisión de un *ojo interno*, la memoria; es aquí precisamente donde la capacidad visual entrelaza, por medio de la conciencia empírica, al objeto observable (movimiento) con la

⁷⁹ Sobre la condición de las imágenes en su "doble realidad perceptiva". Jacques Aumont. *op. cit.* pp. 66-69.

sensación percibida (la apariencia)⁸⁰. También hay que considerar que esta capacidad visual es variable en cada espectador, como es variable la capacidad de memoria, dado que pueden o no poseer una conciencia del fenómeno aquí estudiado independientemente de que lo hayan experimentado o no, es decir, todos nos movemos y sin embargo en la mayoría de los casos no advertimos las consecuencias visuales que esto genera; sin embargo, la configuración de la imagen-fenómeno alude al sentido de comprensión del acto por parte de la imagen visualmente desapercibida, es decir, esa imagen que no advertimos y que sin embargo se nos presenta como extensión de la memoria almacenada en la cámara, posteriormente pasa a un nivel de interpretación como parte del estado pos-fotográfico.

La percepción del cuerpo⁸¹ es un estado de respuesta a un estímulo específico como ya se señaló; la visión hace uso del ojo, la interpretación hace uso de la memoria, juntas configuran un conocimiento comprensible para el cerebro, sin embargo, la percepción depende de una independización de los estímulos para poder procesar dicha información, en este sentido cabe ampliar dicha interpretación del proceso como el estado de reflexión:

Al reducir la intención del fotógrafo a su esencia, descubrimos lo siguiente. En primer lugar, la intención es codificar el concepto que el fotógrafo tiene del mundo, transformando esos conceptos en imágenes. En segundo lugar, su intención es utilizar la cámara para este fin. Tercero, su intención es mostrar a otros las imágenes así producidas, para que las imágenes lleguen a ser modelos de las experiencias, del conocimiento, de los valores y de las acciones de otras personas. Cuarto, su intención es preservar esos modelos lo más posible.⁸²

Por tanto podemos afirmar que bajo estos parámetros la capacidad de reflexión evoca una especie de diálogo entre los fines de la imagen (si es que estos existiesen predispuestamente) y cómo el cuerpo interpreta este fenómeno, además de abordar la extensión de éste como una derivación en imágenes que han atravesado necesariamente por la naturaleza fotográfica. Primero hay que considerar que desde el surgimiento de la cámara oscura existió la prerrogativa a la *interioridad fotográfica*, puesto que existía una marcada diferencia entre lo

⁸⁰ Véase *Modernización de la visión*, Jonathan Crary, en *Poéticas del espacio*, Steve Yates (ed). Gustavo Gili, Barcelona 2002. pp. 132-135.

⁸¹ Entiéndase cuerpo como aquel cumulo de sensaciones captadas por los diferentes sentidos: el tacto, el auditivo, el gustativo, la visión, el olfativo.

⁸² Vilém Flusser *op. cit.* p. 42.

que estaba en el interior de la cámara con el entorno o exterior, así, cuando el cuerpo se implica en la producción de imágenes, se rompe con dicha distinción y “cuando los objetos de la visión pasan a ser una prolongación del propio cuerpo, la visión se disloca y se sitúa en un único plano inmanente.”⁸³ Esta relación es de nuestro interés cuando se trata de explicar la percepción del cuerpo-movimiento a través de un proceso fotográfico, ya que existe una constante, este plano inmanente que es lo que sucede ante nuestros ojos, por tanto hay una configuración de la realidad percibida gracias a la indagación en este fenómeno, mientras que también hay una configuración análoga a la cámara oscura pero en este caso albergada en la memoria.

La generación de un estado perceptualmente evidente como el movimiento hace uso de elementos, por decirlo de alguna manera, tangibles, reales, por tanto hablamos de una corporeidad en la fotografía, corporeidad que se convertirá en una imagen con las características inherentes pero únicamente bidimensionales. Dentro de esta configuración cuerpo-bicicleta-cámara (a la que denominamos aparato fotográfico) ya existe tanto una intención como una implicación sensitiva y visual: la apariencia, permite el intercambio de la percepción con la interpretación visual, además la corporeidad va en relación con la interpretación alusiva del fenómeno, esto es, la referencialidad que se obtiene por medio de la memoria.

Es necesario considerar que la observación del fenómeno hace un juego de reinterpretación al hacer que tome conciencia de sí mismo por medio de los mecanismos de reconocimiento y de visión (ya sea ésta del fotógrafo o del espectador), por lo tanto, hasta aquí la visualidad de la imagen es un estado pre-fotográfico, entendiendo que es hasta que *miramos* que reconocemos algo en una imagen, aludiendo a nuestra capacidad de reinterpretación necesariamente. Si bien tomaremos a la acción de mirar como el estado en donde el “observador es simultáneamente el objeto de conocimiento y el objeto de los procedimientos de estimulación y normalización, que tienen la esencial capacidad de producir experiencia para el sujeto”⁸⁴, por ejemplo, si en la imagen existe una referencia de que lo que estamos viendo y proviene de una realidad que

⁸³ *Ibíd.* p. 137.

⁸⁴ *Ibíd.* p. 143.

reconocemos podemos afirmar que esto es nuestro objeto de conocimiento a la vez que es estímulo, por tanto podemos tener una experiencia sobre el hecho representado.

En la imagen 2 por ejemplo, podemos advertir que se trata de una fotografía de la calle e incluso podemos observar la insinuación de varias siluetas *consumidas* por el movimiento, podemos *re-conocer* el sitio, esto hace que nuestro conocimiento sea referencia a la vez que estímulo ya que poseemos información que hace que reconozcamos algún elemento y que podamos concluir que se trata de una calle, de esa en particular. Así que podemos afirmar que a pesar de la especialización de los sentidos, existe la posibilidad de diferenciar las fuentes de experiencia y su conexión con los medios que nos las acercan, en este caso la fotografía por medio del movimiento deriva en la concreción de la apreciación para hacer circular e intercambiar la información, en cuyo caso devienen imágenes, por consecuencia tendremos que comprender que el cuerpo, a pesar de su neutralidad o invisibilidad en los procesos fotográficos aquí presentados, pasa a ser una materia con espesor debido a su presencia simbólica y al juego entre lo perceptual y lo sensitivo, del cual se deriva el conocimiento de la visión⁸⁵.



Imagen 2. *Por plaza Garibaldi.* De la serie *Pura calle*

⁸⁵ *Ibíd.* p. 145.

2.1.3. La fotografía y la memoria, tránsito sobre la bicicleta

La memoria, en términos coloquiales funciona como un sistema de acumulación y selección de información, o en un caso paradójico, de olvido, sin embargo en la imagen fotográfica, la memoria desempeña el papel de *huella de lo real*, como la singularidad que se adhiere a la imagen y le da las características concretas de una fotografía⁸⁶ óptica y lumínicamente, en el rubro técnico, además de alegóricamente en el campo de la interpretación. ¿Cuáles son estas características concretas? La impresión de realidad en una imagen está dada por el grado de aproximación que tiene con su referente, esto es, “[...] un sentimiento de realidad ineluctable [...]”⁸⁷. Tenemos por consiguiente un factor que el mismo Dubois ha considerado en su tesis sobre la fotografía como huella, la representación por contigüidad física del signo con su referente—*índex*⁸⁸—, que hace uso de un valor único que lo referencia con su realidad, esto es la huella, la memoria física, aquí podemos encontrar la esencia de una imagen fotográfica, como bien lo interpreta Laura González: “[...] entendida como índice, la fotografía funciona como un equivalente físico y mental de la memoria. [...] Mientras que la memoria indica el pasado, el “percepto”, en cambio, señala el presente: es la forma de lo percibido mientras se está percibiendo. La imagen es el rastro que deja el percepto en la mente cuando se discontinúa la percepción.”⁸⁹.

El percepto fotográfico adquiere la función de memoria al pasar por el reconocimiento de diferentes estados, entendido como índice equivale a la memoria⁹⁰, entendido como proceso (y es lo que aquí principalmente nos interesa), es la huella de lo percibido mientras se está identificando de alguna manera. Por tanto podemos deducir que la memoria funge como un sistema de correspondencia entre las imágenes resididas en la conciencia con su huella inmediata impregnada en la memoria, así como la combinación de dichas imágenes para crear conceptos y significar nuestra experiencia⁹¹ como un acto fotográfico y hecho perceptivo. Se establece aquí una relación entre el referente y su significación visual por medio de la

⁸⁶ Philippe Dubois, *op. cit.* pp. 20-21

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ Philippe Dubois, *op. cit.* p. 42.

⁸⁹ Laura González. *op. cit.* p. 139

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ibidem*

selección y acumulamiento en base a su “utilidad”, esto es lo que lo hace reconocible y por tanto recordable, es pensar en imagen.

La fotografía trata de *fijar* un instante volátil por medio de un proceso óptico-mecánico, la memoria trata de fijar algo inmaterial, paradójicamente en un espacio virtual, en ambos casos se trata de una lucha contra lo efímero; y sin embargo en la memoria, de una forma u otra, tenemos *capturado* aquello que observamos y que nos resultó significativo, es esta última parte la que nos deja abierta la reflexión sobre el estado de la memoria, ya sea de manera latente o asumiendo su posterioridad como resultado del estímulo que la está provocando, puesto que existe un nivel inherente de abstracción que el cerebro configura y manipula para la comprensión de lo que se presenta ante nosotros. En este sentido, existirá una necesidad de permanencia de la imagen y en la medida en que podamos comprenderla habrá mayor constancia visual, constancia que la memoria de este aparato fotográfico hará uso considerando nuestro referente inmediato y captando la realidad por medio de un proceso creativo controlado que a la vez considera lo accidental como parte de sí.

La fotografía desde una bicicleta acota este sentido de la memoria y hace de nuestra percepción un estado de la imaginación en donde la sensación y percepción sistemáticamente generan una imagen, primero inmaterial (imaginaria) y posteriormente visualizable a un nivel material, para aludir a un estado en donde la memoria misma juega dos roles: uno como parte de nuestra conciencia de la realidad y como residuo de un acto sea este perceptible o no.

Nuestra conciencia de la realidad está determinada en cierta medida por una estructura visual jerárquica en donde aquello que nos rodea es *visualizado* y posteriormente *catalogado* por su relevancia e impacto, ya sea para realizar nuestros actos cotidianos o para referenciar aquellos que son infrecuentes, dicha jerarquía se autodetermina por la *proximidad* que tenemos con la realidad, esto es, en cómo las circunstancias nos afectan y nos dan una imagen que aprehendemos y damos por cierta⁹²: a esto lo denominaremos memoria latente, que, en un estado inconsciente, nos permite considerar nuestro recuerdo como parte de un cuerpo

⁹² En el sentido estrictamente nominal, las imágenes serán ciertas al presentarse como un hecho visual y no necesariamente refiriendo la realidad tal cual.

inmanente que al ser reinterpretado nos permitirá aludir al sentido más general de lo que la memoria ha de representar.

2.2 Percepción visual aplicada a la memoria de tránsito

La percepción aplicada a la generación de una memoria visual tiene su fundamentación en el uso de dos elementos de igual importancia: la sensación y el espacio, por un lado la sensación como elemento primario está definida por el uso del cuerpo como generador de movimiento, éste define la manera particular de concebir y *consumir* el espacio para generar una “comprensión óptica”⁹³ que conlleva a redefinir la relación espacio-tiempo; esto acotado por la definición previa de movimiento nos conduce al establecimiento de un parámetro de construcción visual proveniente de lo que Philippe Dubois denomina *golpe de corte*⁹⁴, éste es aquel efecto resultante del acto de fotografiar, el corte a la realidad por medio de la fotografía y se constituye por un reflejo indisociable de su referente, por tanto tiene una aproximación muy estrecha a la *percepción real* del fenómeno movimiento.

Es importante señalar que la sensación de movimiento está relacionada con el efecto de la imagen, esto es, por el grado de reconocimiento que ha de hacer el espectador y en cómo procesa dicho efecto-imagen para construir una idea sobre el fenómeno que nos concierne. Si la imagen proviene de una percepción particular lo más importante nuevamente es cómo se percibe y cómo se construye una imagen distinta a la concebida en primera instancia, por lo tanto:

La imagen fotográfica, en tanto es indisociable del acto que la constituye, no solo es una huella luminosa, es también una huella trabajada por un gesto radical, que la crea por entero de un solo golpe, el gesto del corte, del *cut*, que hace caer sus golpes a la vez sobre el hilo de la duración y en el continuum de la extensión.⁹⁵

⁹³ “[...] el fotógrafo da forma al espacio mediante la traslación de percepciones procedentes de una *visión momentánea del mudo* a través del punto de vista único del objetivo de la cámara.” Véase *Estudio sobre el contrapunto espacial* de Rudolph Arnheim en *Poéticas del espacio*, Steve Yates. Gustavo Gili, p. 33.

⁹⁴ Philippe Dubois *op. cit.* p. 141.

⁹⁵ *Ibidem*

El acto constitutivo de nuestras imágenes posee una particularidad en su gesto de creación, dado que es el movimiento mismo, de esta manera también es el golpe percibido a la vez que detenido por el aparato fotográfico y por el cuerpo del *operator* que desembocan en una manipulación encaminada hacia una duración relativa como imagen en la memoria del fotógrafo y del espectador.

La percepción visual como la define Arnheim, es un proceso que implica el uso del sentido de la vista en conjunción con el procesamiento de dicha información captada, resultando una idea de lo que la vista nos muestra y el cerebro compone para nuestra mejor comprensión de lo estrictamente visual; por lo tanto debemos detenernos en dos puntos importantes: el primero se trata del sentido de la vista, nuestra percepción visual está definida en gran medida por el uso del ojo, por su naturaleza fisiológica que tiende hacia el engaño visual, con él podemos captar estímulos que componen la imagen, tales como luz y forma, para posteriormente interpretar efectos como movimiento, sombras, etcétera; por lo tanto cuando estos estímulos son captados tenemos injerencia en el fenómeno visual que se nos presenta y por lo tanto solamente nos enfrentamos a casos aislados de percepción que posiblemente no constituyan una imagen concreta sobre nuestro fenómeno estudiado, sin embargo es importante señalar que ciertas particularidades de este proceso nos permiten analizar desde una perspectiva alternativa sobre el modo de enfrentar un acto cotidiano; en segundo lugar está el proceso por medio del cual se constituyen las imágenes que podemos reconocer y que, como parte de este proceso creativo, nos dan la pauta para poder experimentarlas como fenómenos de relación entre la percepción y la interpretación, ya sea por medio de sus características específicas o como parte de una realidad generalizada, esto es, la composición visual latente como medio del reconocimiento en donde “ [...] el contexto tiene un valor añadido que disuelve las nociones sobre la existencia de una realidad exterior aislada [...]”⁹⁶, y si consideramos al contexto como un sistema de dos partes⁹⁷ habría que establecer dicha relación como inherente

⁹⁶ Edward T. Hall *Convenciones visuales y visión convencional* en Steve Yates *op. cit.* p. 167.

⁹⁷ “El contexto define tanto el mundo físico externo como los componentes de nuestras percepciones de dicho mundo” *Ibidem*

a nuestro sistema fotográfico. Por otro lado, en la construcción visual subjetiva⁹⁸, existen algunos errores que hacen de la percepción de la realidad un proceso subjetivo por ejemplo: “[...] creer que la realidad es independiente del observador, que es algo que existe fuera del individuo y es percibido en su forma inmaculada por el espectador, y segundo, por el contrario pensar que la realidad es únicamente lo que el fotógrafo registra en su placa”⁹⁹, si consideramos esto primero desde la perspectiva de análisis, tendremos que generalmente son dos errores generalmente cometidos al experimentar un hecho que aluda a una imagen, ahora que, como punto de partida, la imagen observada y posteriormente construida a partir de esto forma parte del proceso post-fotográfico, por consiguiente tendremos que, como consecuencia de la construcción de la realidad, nos dará una muestra de lo que algunos perciben con una riqueza visual y conceptual más amplia, mientras que otros lo conciben como algo que ya ha sucedido en una naturaleza cotidiana, lo que nos permitirá conocer integralmente las características del fenómeno estudiado desde la perspectiva del fotógrafo y sus intenciones específicas sobre el espectador.

Considerando estos factores tendremos que:

- a) La percepción visual es un proceso de conocimiento y construcción en el que juegan varios factores, y por tanto es parte de la construcción del proceso post-fotográfico, el cual determina a la imagen como un estado de comprensión estética y dialéctica.
- b) Dentro de este estado de comprensión tendremos que considerar los factores que derivan de nuestra observación, es decir, primero tenemos una imagen latente que es aprehendida por el cuerpo-bicicleta-cámara, y que posteriormente deviene imagen deconstruida y lista para reinterpretarse por el espectador.
- c) En esta última fase los factores que preponderan en dicha reinterpretación son: el reconocimiento que hace el espectador de los elementos presentes en la imagen, y la construcción mental que se hace aunque no se reconozcan dichos elementos, aquí el elemento determinante es la estética generada en la edición de las imágenes.

⁹⁸ Como aquella en la que se inserta la subjetividad tanto del fotógrafo como del espectador, generando una ambigüedad en la lectura de las imágenes.

⁹⁹ Edward T. Hall. *op. cit.* p. 169.

De acuerdo con lo anterior, tenemos que, al aplicar la percepción visual como un proceso generador de memoria, existe una implicación del proceso fotográfico por medio del movimiento como sistema de integración y generador de sensación, de tránsito y de memoria. Con esto podemos establecer que se genera un sistema de correlación de dos sentidos entre la realidad percibida y aprehendida, y la sensación y construcción reinterpretadas por medio de la imagen. Así, hay una realidad proveniente de la realidad inmediata y a la vez latente, y la realidad observada por el fotógrafo.

2.2.1. Contextos teóricos: la fotografía de percepción instantánea

Al hacer uso de la fotografía como medio de registro y para la constitución de una memoria visual tenemos que considerar algunos aspectos que definimos como herramientas internas que forman parte de la constitución de esta percepción instantánea. Establecemos primeramente que dentro de la percepción existe un proceso inherente de abstracción o síntesis el cual alude directamente a una deconstrucción de la realidad aprehendida, en este proceso es preciso advertir que, dentro de la descomposición en factores individuales, es la suma de todos estos la que nos remite inmediatamente a una pre-configuración de un motivo visual u otro; por tanto en dicha suma es donde el juego de percepción instantánea hace uso de la experimentación visual para reflejar no una sino varias realidades, que pueden ser leídas e incluso reconocidas.

Ahora bien, la percepción instantánea dentro del acto fotográfico, o lo que Dubois denomina corte temporal¹⁰⁰ es aquel momento en donde la realidad se detiene y “[...] mi propia memoria fotográfica—mi memoria como fotografía y mi fotografía como memoria—me coloca en una especie de instante vacío, en un agujero del tiempo [...]”¹⁰¹, es este agujero el que precisamente hace del tiempo un juego de reciprocidad, primero por el recorrido de la calle con la bicicleta que alude a una interacción física-psicológica y con ello se puede advertir una dilución de la realidad a través del efecto ilusorio movimiento, esto es, el proceso deriva en una interpretación aproximada sobre este fenómeno y nos enfrenta a él por medio de las imágenes. Así, la relación espacio-tiempo nos da la pauta para la construcción del concepto

¹⁰⁰ Philippe Dubois, *op. cit.* p. 143.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 144.

memoria, fotográficamente hablando, y esto trae como resultado el intercambio entre la información perceptual por medio del consumo urbano y la repercusión como imagen necesariamente vinculada a la estética visual.

Si la percepción está en un proceso tanto de reconocimiento como de reinterpretación, podemos definir que al hacer uso de los sentidos entendemos la realidad desde una perspectiva particular y es en este sentido que en “...aquellos que amplían su visión—artistas y fotógrafos—la evidencia física de lo que ven y cómo lo ven es algo tangible...”¹⁰², tangible en un sentido figurado y no necesariamente individualizado, esto es, existirán elementos que nos permitan ver una imagen bajo la luz de un tema particular, que en este caso es el tránsito urbano, y que por tanto nos den una lectura cercana a las intenciones tanto del autor como del espectador, es importante destacar que este proceso deriva de la percepción instantánea, es decir, el único referente de lo percibido es aquello que se da por medio de la captura fortuita del aparato fotográfico y por tanto existe una evidencia latente e intencionada.

La percepción de esta fotografía está determinada por varios factores tales como el ojo previsor del fotógrafo¹⁰³, el objetivo de la cámara, el punto de vista, entre otros; dentro de esto hay una constante en el presente trabajo: el movimiento, éste hace que la imagen resultante tenga características constantes a pesar de sus múltiples manipulaciones post-fotográficas, es decir, las diferentes imágenes poseen características anteriormente descritas que permiten una lectura, reticente, aún bajo el parámetro del movimiento y sus consecuencias perceptuales y visuales. Estas son la referencia de la realidad como un esquema de interpretación y el aparato fotográfico como herramienta de consumo del tránsito urbano sobre la bicicleta.

Por otra parte hay que considerar que dadas las características estéticas de la imagen “...el movimiento pues, es una ilusión, no existe en este tiempo...”¹⁰⁴, sin embargo el uso que se hace de él tiene un repercusión de dos sentidos, tanto en su primera etapa, la física, como en su

¹⁰² Véase Edward T. Hall *op. cit.* p. 170.

¹⁰³ “Lo que se percibe es el producto de una interacción entre el acontecimiento [...] y la experiencia que aplicamos en el momento de la percepción”. Véase Edward T. Hall *Convenciones visuales y visión convencional en Poéticas del Espacio*, Steve Yates, p. 167.

¹⁰⁴ Philippe Dubois, *op. cit.* p. 145.

reinterpretación visual y conceptual. Por lo tanto cabe la consideración de un esquema de interpretación y lectura en el que la percepción instantánea del fotógrafo esté directamente vinculada tanto con la estética como con la idea que remite la imagen.

Podemos afirmar que la percepción instantánea está delimitada por una pre-configuración que hace el sistema de captura (cuerpo-bicicleta-cámara) y dadas las características de las imágenes nos es posible reconocer, a pesar de su abstracción y manipulación post-fotográfica, elementos esenciales que han de remitirnos a la idea general de este proyecto: la imagen resultante del movimiento y la implicación del cuerpo en su producción. Por un lado el movimiento posee la capacidad de relacionar el proceso total en un juego de dicotomías, esto es, en una alusión a la instantaneidad inherente a la fotografía con lo fortuito y accidentado del recorrido urbano, esto a su vez tiene la suerte de incluir en este sumario las imágenes que además de referirnos a la situación específica de la bicicleta frente a la calle, nos abre la posibilidad de mirar con otra perspectiva este fenómeno cotidiano, bajo la perspectiva del cuerpo como herramienta de consumo y como medio de producción visual.

2.2.2. Conceptos formales y prácticos

Anteriormente se definieron los diferentes elementos que conforman tanto el movimiento como a las imágenes resultantes, ahora habría que definir conceptualmente cómo son abordados dichos elementos. Primero, existe una relación intrínseca entre la definición de movimiento y el uso que se hace de ésta como elemento conformador de un aparato fotográfico; también es notorio el uso de la idea de percepción desde un ángulo formalmente específico que alude a un proceso creativo indirectamente relacionado con el uso y consumo del espacio, conformado por los siguientes elementos:

- a) El uso del cuerpo como medio de producción. La implicación del cuerpo tiene una importancia fundamental dado que es éste el que genera nuestro primer elemento de relación con el medio urbano (el movimiento) y por lo tanto, a pesar de no ser referenciado en las imágenes, su participación en el proceso es inherente en todo momento.

- b) El movimiento como concepto de constitución formal. Cuando es generado el movimiento existe un parámetro indefinible de su constitución general del que deriva la instantaneidad y el accidente, en este hay una concordancia entre su generación física intencional como principio de interacción con el espacio y como herramienta de consumo elemental, esto es, el movimiento propicia primero una búsqueda, posteriormente una síntesis y finalmente una experiencia estética.
- c) El espacio urbano. Es el espacio consumido por medio del movimiento es nuestro principio elemental de generación de memoria (imágenes), por tanto al reconocer su existencia y constitución hacemos referencia a su relación directa con la memoria individual y colectiva, que nos involucra con las dos características principales del espacio: su estética y su *urbanidad*. Cuando el espacio necesariamente urbano nos acota su composición física y sociológica, de manera indirecta nos enfrenta a cierta estética “urbana” por demás reconocible.
- d) Reconocimiento de la estética urbana. Al hacer uso de la fotografía de campo, podemos advertir las limitantes y las ventajas que derivan de ésta, por un lado la accidentalidad de las imágenes cobra un valor estético y procesual; los elementos formales derivados de ello se leen como características intrínsecas a el proceso mismo. El recorrido de la calle también nos posibilita de herramientas de identificación y descubrimiento que nos aproximan a un discurso sobre lo urbano referido como una posibilidad de la fotografía.
- e) La bicicleta, límite entre la fotografía y lo cotidiano. Cuando he referido a la bicicleta como un medio que extiende al cuerpo, se debe considerar que al desarrollar el cuerpo como medio de consumo y de aprehensión, se habla de una necesidad de ampliar la capacidad de recorrer y reconocer la calle como un esquema de observación e interpretación plástica. Dado esto, la bicicleta se establece como el límite tanto físico como conceptual entre dicho reconocimiento y la fotografía; límite por su uso como vehículo de tránsito que al hacerlo deambular nos adentra en la calle pero nos mantiene en un punto de vista específico, que fotográficamente hablando, nos limita a recibir la

imagen latente contenida en la cámara y posteriormente hacer una reinterpretación visual con características plástico-fotográficas.

La fotografía desde la bicicleta tiene por consecuencia una serie de posibilidades de lectura y su proceso creativo nos hace reflexionar sobre los modos de creación, los conceptos que se manejan en ella están relacionados con la implicación del cuerpo, puesto que hay una intención sujeta al accidente; la síntesis de una idea preconcebida (el movimiento) en una imagen reticente; el consumo del espacio como resultado de un recorrido urbano contiene la idea de percibir nuestra cotidianidad como un referente abierto a las posibilidades estéticas.

2.2.3. Captura de recorridos ciclistas: Percepción y espacio

Anteriormente se apuntaba hacia el recorrido urbano en una configuración conceptual, como parte del proceso de consumo del espacio, esto definitivamente nos sugiere indagar en varios aspectos, primero en cómo el recorrido en bicicleta ha de ubicarnos en nuestra cotidianidad urbana, esto con la intención de dimensionar la capacidad de aprehensión que tenemos por medio de diversos factores como la velocidad, la fatiga, el ruido y el peligro, por enunciar algunos. Al mismo tiempo está presente la percepción intencionada pero indefinida, ya que al hacer uso de un sistema de aprehensión de imágenes por medio de la cámara fotográfica y la bicicleta, existen una serie de elementos (anteriormente señalados), en los que lo imprevisible forma parte de un proceso de la memoria fotográfica, esto es, la imagen es capturada bajo un parámetro de reconocimiento, pero no existe una máxima superlativa que nos prepondere lo que está siendo capturado, así, la imagen siempre latente deja la posibilidad de restituir la percepción como parte integrante de nuestro concebimiento de la realidad referida.

Es la percepción nuestro punto de partida para estipular una discordancia primaria, más no negativa, entre nuestro referente y su imagen. La percepción hace uso de la memoria, que en este caso está sujeta por el reconocimiento espacial, tiene por objeto representarnos una realidad que es confrontada por la fotografía al hacer uso de referentes de nuestra realidad. Al hacer referencia a la fotografía como un elemento de discordancia y a la vez de asociación podemos entender que existe un dinamismo entre lo que se está haciendo fotográficamente y lo que se está gestando al aprehender la calle. Esto es, la imagen que se tiene de este fenómeno

y la imagen resultante, a pesar de su discordancia, nos permiten aludir a una situación determinada por objetos y situaciones reconocibles.

Por otra parte, el recorrido como un sistema de caracterización de nuestra cotidianidad tiene por objeto deconstruir algunos obstáculos ideológicos que se tienen sobre la calle, sobre el espacio urbano, es decir, dentro de las múltiples limitantes u obstáculos derivados de la fotografía de campo, habrá una estrecha relación con la concepción de individualidad en la calle, esto es, un sujeto (el fotógrafo) abre la posibilidad de referir esta situación (el recorrido) a un medio más amplio (la fotografía); ante esta sistematización nos es posible interpretar una realidad conmensurada y reinterpretarnos de una forma u otra en ella.

Dado lo anterior se puede definir una diferencia entre el espacio táctil y el espacio visual¹⁰⁵:

1. El espacio táctil en este caso está desempeñándose como una superficie de contacto, en la que la bicicleta marca una especie de huella que posteriormente es interpretada como imagen, en este espacio táctil la imagen se desarrolla como latencia, como registro aun oculto a la visión mas no a la percepción.
2. En el caso del espacio visual, el espacio táctil cobra su “forma” por medio de la interpretación de la percepción y de la imagen, esto es, la experiencia integral genera una imagen latente que es capturada bajo el parámetro de una visualidad inherente al proceso mismo, y así es posible estructurar una idea del proceso y una visión de la experiencia.

2.2.4. Imaginario Transitorio. Interpretaciones plástico-fotográficas de imágenes de los recorridos.

Partiendo del supuesto de que exista una imagen en bruto, desinformada de su referente, cabe la posibilidad de confrontar aquí dos conceptos, el primero de carácter formal con un criterio general de lo que la imagen trata de mostrar, es decir, la imagen tiene por objeto referenciar un suceso a través de la memoria, para ello se vale de diferentes estados del fenómeno mismo,

¹⁰⁵ Véase Edward T. Hall. *La dimensión oculta*, Siglo XXI, pp. 79-93.

como su implicación perceptual, su referencia como imagen e incluso su identificación como objeto de lo cotidiano.

En palabras de Dominique Baqué: “[...] poniendo en juego un saber, un bagaje cultural, aporta siempre información y permite ser nombrado. Es lo que hace que la fotografía pueda significar.”¹⁰⁶ Al hacer referencia al bagaje cultural nos es posible determinar que, es éste el que bajo su intangibilidad hace de la imagen un espacio de misterio a la vez que de identificación. Por ejemplo, en la imagen 3, podemos advertir ciertas características que nos remitirán a lo urbano, sin embargo será nuestro bagaje aquel que nos permita reconocernos en ese espacio o situación, por lo tanto la imagen no se presenta como el simple corte temporal, sino que se hace uso de ciertas alegorías y manipulaciones para ocultar ese referente con el fin de que el espectador construya una interpretación única, como parte de un proceso póstumo al estrictamente fotográfico. Podemos advertir que se trata de una calle transitada y que algunos elementos como el cruce peatonal y los peatones mismos nos hablan de una situación cotidiana, por demás irrelevante, sin embargo cuando se lee la ambigüedad visual de un segundo plano, podemos mirar una situación que nos es ajena por sus características visuales, es decir, esto no sucede tal cual en la calle. Cuando la imagen nos remite a esta situación acudimos a nuestro bagaje cultural y precisamos sobre aquello que conocemos e incluso que hemos vivido en este lugar, pero al observarlo con estas características no queda más que la libre interpretación de un suceso conocido pero diferenciado por la imagen que se nos presenta.

¹⁰⁶ Dominique Baqué, *op. cit.* p. 84.



Imagen 3. *Paseo ¿de la reforma?* De la serie *Pura calle*.

La fotografía tiene ante esto un problema a resolver: la ambigüedad cómo un esquema de confusión o cómo un desapego de la realidad, esto significa que la imagen presenta un hecho que aun basado en la realidad nos remite a un cuadro un tanto ataviado sobre el recorrido y que por ello se aleja de su referente como medida de indicio¹⁰⁷, esto es, como un proceso de representación en el que ni la realidad está totalmente representada, ni su reticencia, entendida ésta como la ambigüedad de lo visual, están totalmente definidos. Es precisamente esto lo que nos permite encontrar las equivalencias entre la interpretación del fotógrafo y la interpretación del observador.

Ahora bien, el fenómeno presentado no pretende ser más que parte de una lectura perceptual, en primera instancia, y una redefinición de un fenómeno cotidiano con el propósito de dirigir nuestra mirada a una imagen construida con elementos fotográficos y con experiencias sensibles. Esto permite cuestionarnos sobre nuestra percepción en comparación con el resto de

¹⁰⁷ Dominique Baqué, *op. cit.* p. 86.

las personas, sabemos bien que cada percepción es diferente y por ello se ha hecho énfasis en la interpretación de cada individuo, sin embargo lo que posibilita la definición de esta situación, es la interacción con el espacio, cada sujeto que recorre la calle está en relación constante con la calle, la conoce y en algunos casos la reconoce por medio de un proceso de diferenciación, a esto se le añade su bagaje cultural y así se determina su conceptualización de dicho espacio. Si se retoma el proceso de identificación tendremos que, al hacer uso de ciertas estructuras visuales podemos definir que el espacio visual se conforma en nuestros cerebros como un ente informado que nos permite desplazarnos en él, y es en esta medida que al recorrer la calle con una bicicleta y desde una perspectiva individual, se establece una relación empírica y a la vez similar a la del resto de los transeúntes.

CAPÍTULO 3 EL RECORRIDO EN BICICLETA POR LA CIUDAD COMO MEMORIA DEL APARATO FOTOGRÁFICO

3. El recorrido en bicicleta por la ciudad como memoria del aparato fotográfico

La bicicleta es un medio de transporte primario, de propulsión humana, en cierto sentido es un medio que permite el desplazamiento a partir de un movimiento cíclico. El tránsito sobre una bicicleta, en muchos sentidos es equiparable al deambular sobre una superficie con la mirada, puede ser un breve juego que no tenga una meta final, puede ser un interminable paradigma de la visión. En este caso la meta es la imagen, el fotografiar desde una bicicleta es guardar esa memoria de tránsito, ese momento prolongado y desadvertido por la velocidad, a través de la conjunción de dos hechos ampliamente considerados: la percepción y el acto fotográfico a partir del movimiento, que están orientadas a construir *el aparato fotográfico*.

Alegóricamente el recorrido de la bicicleta es un andar por la memoria, aquella memoria del tránsito que nos convierte en transeúntes de la imagen, justo en donde la fotografía puede vincularse con cualquier hecho cotidiano exaltado por su estética y su repercusión intelectual, como un recuerdo sublimado, cual memoria objetivada en un discurso estético.

3.1. Consideraciones experimentales en la fotografía de percepción instantánea

La experimentación plástica de las presentes fotografías en movimiento radica en su propia invención como proceso de reconocimiento urbano, esto es, un proceso de relación entre el fotógrafo y su aparato con el medio específico, que en este caso es la calle, que a la vez funge como uno de los fines de la representación, bajo este parámetro existen dos consideraciones principalmente, que son: las variables como lo accidental y lo fortuito, como principal esquema de vinculación entre la forma y el proceso creativo; y el desarrollo post fotográfico como relación de cualidades entre lo visual y la interpretación perceptiva.

Expliquemos el primer punto de este esquema, las características formales de las fotografías están principalmente adscritas a un efecto de movimiento que además de reforzarse por sí misma, le proporcionan una carga de carácter visual, a la vez que exegetica, al concepto recorrido. Éste como principal motor de búsqueda tiene como objetivo el capturar de manera

inmediata aquellas características formales que tanto la bicicleta como la percepción *fijan* en la memoria aun sin concebirla como una imagen concreta. Si observamos en la imagen 4, proveniente de una primera captura, podemos extraer información que nos habla de la calle, de un determinado tiempo y de una abstracción a causa de la velocidad, esta imagen aun cuando ya posee elementos de conformación retórica nos permite agudizar sobre el fenómeno movimiento como un vínculo del fotógrafo con la calle, y por ello es viable experimentar una confrontación con un tiempo distinto bajo las mismas características como en el caso de la imagen 5, en donde tenemos una captura igualmente directa pero que visualmente nos permite reconocer otros elementos que debido al *tiempo*¹⁰⁸ de captura se hacen visibles mediante el reconocimiento a través de la memoria. Si bien es importante preponderar que dicha confrontación está dada por el planteamiento anteriormente señalado de proceso post-fotográfico, en donde las variables fortuitas nos permiten entrelazar tanto lo visual como lo conceptual, entendido esto como un proceso de construcción de imagen y deconstrucción de fenómeno (la calle, lo urbano siendo recorrido) a través de un proceso de reconocimiento primero visual y posteriormente perceptual.



Imagen 4. De la serie *Pura calle*



Imagen 5. De la serie *Pura calle*

Podemos acotar que, en estas dos imágenes lo importante radica en la vinculación entre las variables y el fenómeno velocidad, y que debido a ello el resultado nos arroja una lectura reticente más no aleatoria de lo que el recorrido pretende establecer como memoria fotográfica. En la imagen 6 podemos observar la *fusión* entre ambas imágenes como una posibilidad visual del fenómeno urbano aquí tratado, derivada de dos recorridos diferentes que

¹⁰⁸Refiriéndonos al tiempo en su sentido literal, al momento del día.

se rigen bajo las mismas variables, además de que solo se añaden diferentes tiempos y cualidades técnicas como el color. Ahora bien, en esta última imagen existe una combinación de elementos que nos permiten leerla como una posibilidad tácita en donde el principal eje de construcción es lo aleatorio¹⁰⁹, ya que al estar el fotógrafo “desprendido” de la cámara, se da una conformación por medio de lo latente tanto en la cámara como en la memoria misma, es decir, la imagen se conforma de tres etapas, la primera en un estado latente, a nivel imaginario¹¹⁰ en donde lo único concebido es la calle como un escenario amplio y aun abstracto; la segunda etapa como un estado de reticencia y latencia física almacenada en la cámara, en donde las variables son acotadas por el devenir del aparato fotográfico *cuerpo-bicicleta-cámara* a manera de inherencia perceptual; y una tercera etapa de construcción y manipulación virtual que derivan de la deconstrucción del fenómeno y del espacio mismo, como un proceso de reconocimiento de aquella latencia inicial.



Imagen 6. *El sombrerero* de la serie *Siluetas a contraluz*.

¹⁰⁹ Lo aleatorio en un sentido de integración más que acotado por su naturaleza fortuita.

¹¹⁰ Véase Vilém Flusser *op. cit.* pp. 11-15.

Al hablar de percepción instantánea entendemos que al hacer captura de una imagen se dan una serie de adscripciones y omisiones que por demás alimentan el proceso, la percepción misma es un fenómeno complejo, y sin embargo se puede limitar el rango de desconocimiento mediante la conformación de un proceso regulado, esto es, mediante un recorrido visual se hace uso de la percepción y de la memoria, y bien sabemos que ambos aluden a un esquema de configuración cerebral que se albergará en nuestra conciencia, ante esto este proceso comienza nutriéndose tanto de nuestra capacidad receptiva como de nuestra interpretación plástica lo que necesariamente tiene que ser experimentado como un fenómeno de búsqueda y reconocimiento. Por otra parte, la síntesis de esta memoria en una imagen tiene por objeto el descubrir aquellas características formales como un fenómeno de composición, y alude precisamente a una estructuración de un método experimental y previsto como parte de la fotografía experimental.

Habría que conformar un esquema de aquellas consideraciones experimentales para esclarecer el proceso completamente, esto es, en las diferentes etapas del proceso y bajo las diferentes variables del fenómeno tratado, podemos hallar una serie de convergencias que nos permiten advertir un eje de construcción plástica en el que se vinculen las características fotográficas y las posibilidades estéticas visuales. Primero, en el fenómeno tratado existe una viabilidad visual que deriva en el recorrido por las calles mediante la bicicleta; segundo, la memoria como un sistema de captura nos permite intencionar lo visual como un sistema de descubrimiento-reconocimiento y éste deriva en un tercero que se construye mediante la experiencia física y la virtualidad de la imagen misma. Dicha virtualidad está dada por el carácter fotográfico que alude a un sentido de inmaterialidad de la imagen, por ello es importante señalar que aun cuando las imágenes impresas nos proporcionen un soporte, el fenómeno movimiento será siempre latente y virtual, a manera de efecto, lo cual es parte de la estética propuesta en este proyecto.

3.1.1. Movimiento y sus posibilidades visuales

Al referirnos al movimiento como un fenómeno de vinculación y experimentación, podemos también referirnos a él como un sistema de visualización en donde exista una doble concepción de la forma: la perceptual y la de interpretación, esto es, una conjetura entre la forma de experimentar el movimiento y así poder percibirlo, y la manera en la que será interpretado como parte de un proceso cognitivo. La experimentación del movimiento nos permite reestructurar una imagen que no necesariamente se apegue o aproxime a la realidad, sin embargo, al provenir de ella se magnifican sus cualidades más particulares y por demás inadvertidas al pasar frente a ellas.

El movimiento como posibilidad de un análisis visual específico nos permite cuestionar acerca de la capacidad de reconocer y percibir por encima de nuestra idealización de las formas, esto es, enfrentarnos al fenómeno desde la experimentación, y así los resultados obtenidos nos aproximan más a una estructuración formal y crítica, que amplía la visión acerca de la visión sobre la urbanidad aprehendida por la cámara por medio de un recorrido. Al hacer uso de esta característica nos encontramos con que el movimiento mismo, al provenir de un acto físico y regulado, puede manifestarse también como un efecto inherente a la imagen, y que por lo tanto nos permite imbricar el proceso con su referente más inmediato que es la imagen.

Encontramos un elemento de indización que hace de la imagen un registro, una memoria sustancial de lo que el movimiento puede y llega a representar, por ello es importante referirse a éste último como un vínculo, en su estado primario, y como un efecto en su etapa póstuma, así tendremos que los elementos resultantes de dicha vinculación nos proporcionan la referencia de la aproximación a la calle como manifestación visual, estas se definen como: el registro de la velocidad, a manera de intensidad de movimiento; el grado de abstracción al cual se supedita la imagen al acotarla como parte de un todo (la calle), que nos arroja cualidades estéticas (barridos, figuras fugaces y espectrales, líneas y colores concretos, etcétera) dentro de la construcción de planos y secuencias alusivas sobre el recorrido; en última instancia se encuentra el efecto que se genera al revelar las imágenes en un estado posterior, dichas características visuales se comienzan a inscribir en una imagen que permite hablar de lo

urbano con una dinámica particular y entabla un diálogo directo con el resto del proceso previo que es el motor de este proyecto.

En el diálogo que se establece podemos advertir el uso de herramientas derivadas de la experimentación para construir una plataforma de diversos conceptos como la rememoración simbólica de un recorrido, en la que el movimiento es el primer paso por su característica efímera pero aprehensible, además de su devenir en efectos de diversa manipulación fotográfica; en este sentido es importante conocer el proceso por el cual se ha determinado que las imágenes sean entes cognitivos y por tanto manipulables, es decir, que se acumule la información en un “cuadro” para posteriormente transformarlo en un primer plano de trabajo, esto es la capa primigenia en la cual se adscribirá un segundo o tercer plano para pasar a un sistema en el que las concordancias o discordancias visuales nos permitan conocer el recorrido por medio de su estado más concreto a la vez que efímero y distante de la realidad.

Por tanto debemos entender que el movimiento está en estrecha relación con aquellas minúsculas particularidades de la calle, con el tránsito por ella, las aceras, los transeúntes, el mobiliario urbano, que hacen, con los elementos más reconocibles la parte de plataforma identificable, mientras que el movimiento en su constante deformación de éstos nos permite diferenciar entre una imagen estática y plana, de una imagen conformada, no solo por distintos planos visuales, sino en diferentes niveles de concepción: espacio-tiempo. (Imagen 7).



Imagen 7.*Divas de la serie Siluetas a contraluz.*

3.1.2. Hacia una memoria fotográfica prolongada

Al hacer uso de la memoria se alude necesariamente a un estado intangible, mas no invisible para la percepción, ya se ha acotado como la percepción permite referirse en cuanto a la imagen como un registro, como un índice, sin embargo también la memoria, al abstraer de lo visual elementos de imbricación, hace uso del potencial de la memoria, se extrae por medio de sensaciones aquello que está contenido en la imagen pero que aún no se ha manifestado como tal, esto es, se advierte aquello que es más fácil reconocer mas no se sabe aún qué forma adquirirá ya que el movimiento torna todo en un halo difuso y un tanto abstracto (Ver imagen 8) que más que develar nuestro primer acercamiento, permite indagar y especular sobre nuestra percepción primaria para deconstruir la imagen y traducirla con intereses específicos como el de diferenciación.



Imagen 8. De la serie *Pura calle*.

En este sentido es importante señalar que la diferenciación radica en un corte entre las concordancias de las diferentes imágenes que componen nuestra imagen final, así podemos

advertir las diferentes particularidades tanto de la percepción inicial como de la memoria fotográfica, pues es ésta última la que funge como indizador de nuestro proceso. La cámara hace uso de su mecánica para poder capturar y aprehender, mientras que nuestra percepción hace uso de los niveles de referencia que se tengan del motivo fotografiado, que en este caso es un sistema de variables únicamente controladas por lo aleatorio en primera instancia y por el movimiento .

La memoria fotográfica por lo tanto se prolonga como un sistema de registro y de creación visual, primero entendiendo al aparato fotográfico como un sistema materializador y de conjunción perceptual, puesto que convergen en él la mecánica de la cámara y la intención del fotógrafo de desvincularse física y simbólicamente de la forma tradicional de capturar; mientras que a manera de síntesis la imagen comienza a corresponder a la etapa inicial de este proceso como una dinámica de preconcepción visual, es decir latente.

3.1.2.1. La introducción de la subjetividad como un esquema de proceso creativo

Considerando la subjetividad que de lo anterior deriva se plantean dos cuestiones que se precisa responder. Primero ¿cuál es el parámetro de intencionalidad que supedita la toma de imágenes bajo un esquema de aleatoriedad, es decir, en qué momento tomar las fotos desde la bicicleta? Es posible que insatisfactoriamente no haya una respuesta concreta, sin embargo como se señaló anteriormente, los diferentes sentidos determinan hasta qué punto estamos sensibilizados para un fenómeno con estas características. Si bien la intención de las imágenes está sujeta al reconocimiento, la observación del arquetipo *calle* está previsto como un juego entre la veracidad de lo que se observa y la preponderancia de la imaginación.

Posiblemente el tomar fotografías cada vez que se llegue al punto máximo de velocidad o cuando el cuerpo se sienta más vulnerable podrían ser dos parámetros simples que conjuguen los ejemplos visualizables, sin embargo se quedarían sujetos a un corto parámetro de experimentación, por tanto la toma de fotos está sujeta a el nivel subjetivo de inmersión en la calle, a un parcial desinterés específico por un lado y al agrupamiento de las características más generales por el otro, como un juego entre la indiferencia que nos da la calle con el enfoque de una fotografía experimental y fortuita.

Lo que nos conduce a una segunda cuestión, ¿Qué papel, *emotivamente hablando*, desempeña el artista como parte de este proceso? Cuando se plantea que las fotografías obtenidas son una memoria del recorrido, al mismo tiempo se plantea una simulación estética: la idea del montaje, de la sobreposición y de la reminiscencia, no son más que reflejos de una búsqueda, de una observación aguda del entorno, de un simulacro a partir de la reflexión del espacio como síntoma de la indiferencia casual que vivimos a diario. Concretamente la experiencia de deambular sobre una bicicleta ha de permitir acercarse a un estado creativo bajo la premisa de experimentar el espacio y enfocar a partir de un consumo visual paradójico, esto es, efímero a la vez que prolongado.

3.2. La percepción instantánea

Al hablar de percepción entendemos el papel que desempeña el sentido de la vista pues es éste el que nos permite abarcar el campo visual como una materia de reconocimiento y de memoria, la observación variable del recorrido tiene dos acotaciones que si bien entablan un juego de dicotomías, también permiten registrar a nivel sensorial la experiencia estética y *deformarla* en imagen. La percepción en este caso, invariablemente será instantánea dadas las características del proceso y por ende tiene un grado de efimeridad al que se suscriben las diferentes etapas del proyecto, esto es, como consecuencia de una observación rápida podemos comenzar por diferenciar los aspectos más elementales que arroja el movimiento mismo, tales como luces y sombras desfasadas por la velocidad.

Se ha hecho un juego de diferenciaciones entre los planos de la imagen, es aquí donde la percepción tiene su principal injerencia, puesto que al encontrarse en un nivel de latencia dentro del aparato fotográfico obtiene su principal eje de conformación visual por medio de la reflexión, es decir, se toma como un principio de organización y generación estética para posteriormente alejarse un tanto de su referente, dando un significado nuevo con sentido experimental y aludiendo al más puro sentido de conformación fotográfica: la observación como ejercicio de composición e inclusión estética. En un sentido estricto la percepción tiene su acotación en lo visual por medio del ejercicio de acción y confrontación de elementos tales como la velocidad, la memoria y la composición, es así como se logra una estructuración de

una experiencia estética reconocible y memorizada (en un primer nivel) como un elemento de experimentación plástica intencionado hacia una lectura concreta del recorrido cotidiano sobre la bicicleta.

El carácter efímero e instantáneo de esta percepción se encuentra en un grado superlativo de indagación y constante búsqueda, tal es el caso del recorrido como el primer contacto con la experiencia estética, aquí los sentidos se desempeñan bajo un tono cotidiano encontrando diferentes niveles de examen e intención, por tanto existe un ajuste entre las características visuales y la memoria de dicha cotidianidad, esto es, cuando las imágenes de un recorrido atañen a una exploración aleatoria y se impregnan como una memoria instantánea recordable, tienen un objetivo removible por medio de recorridos posteriores en donde las diferentes y nuevas imágenes van superponiéndose como diferentes niveles de conocimiento, para hacer más entendible el proceso y más aun enriqueciéndolo con nuevos elementos experimentables. Ahora bien, son los sentidos nuestras herramientas de exploración, sin embargo nuestra conciencia latente sobre determinadas características, en este caso de la calle y del recorrido por ésta, también corroboran nuestra concepción sobre este fenómeno específico, la memoria nos permite entrelazar nuestros diferentes recuerdos con la información nueva que se va añadiendo, esto no sólo con el objetivo de reafirmación, sino también como parte de una conformación estética que además de modificar la percepción permita hacer una lectura posterior de las diferencias generadas por esta vía.

La percepción instantánea por tanto nos plantea dos situaciones complementarias:

1. A nivel sensorial, el referente visual del estímulo dado está condicionado por los diferentes grados de comprensión del fenómeno, es decir, para una comprensión más amplia se deben analizar las diferentes características como una estructura que integra los diferentes niveles de acepción, con ello el parámetro de comprensión es específico pero incluye todas aquellas variables que se complementan unas a otras. Observemos en la imagen 9 como se integran los diferentes referentes en una imagen descriptiva donde los elementos nos incitan a pensar en las intenciones del autor. Podemos observar diversos *elementos identificables* tales como un par de letras y una

insinuación de silueta, por ejemplo, en un nivel mucho más profundo los planos que conforman esta imagen derivan de un análisis formal del recorrido y en cómo un punto de vista determinado ha de arrojarnos la idea de una percepción única y breve empalmada por las diferentes percepciones recurrentes a la memoria del tránsito.



Imagen 9 *Diva* de la serie *Siluetas a contraluz*.

2. Bajo las condiciones de una perspectiva conceptual la percepción se enfrenta a la cuestión del punto de vista, como una herramienta de consumo la percepción nos aproxima a la idea del referente. Podemos decir que la memoria de tránsito se alberga dentro de una percepción primaria y que, en un parámetro de intención visual, se va componiendo como una imagen referencial y aproximada a los diferentes recorridos por la calle. La composición final está compuesta aleatoriamente, sin embargo las diferentes concordancias formales vienen dadas por un sentido sintáctico que alude a un previo conocimiento de la calle desde el punto de vista de la bicicleta.

Por consiguiente, en la perspectiva instantánea podemos definir que el sentido de la vista en conjunción con el estímulo que va generándose por medio de la experiencia física, puede alcanzar una mayor amplitud visual construyendo una imagen sintáctica y ecléctica a la vez, diferenciada por los niveles de aproximación y exclusión, tanto de elementos similares, como de intenciones concretamente visibles dentro de nuestro campo de experimentación plástica. No olvidemos en este sentido que la diferencia entre el espacio táctil y el espacio visual radica en que en el espacio táctil las superficies se separan de entre sí físicamente, mientras que en el

espacio visual, son los objetos representados los que se separan unos de otros virtualmente¹¹¹, esto es, bajo la perspectiva psicológica de la cenestesia¹¹², es posible entrelazar entre la *experiencia táctil* (el recorrido) y la *experiencia visual* (la fotografía) aquellas características repetibles y controlables tales como la velocidad y su relación sensorial con la superficie y el recuadro visual que compone a la imagen con su referente real; si a esto le añadimos que nuestro conocimiento de los fenómenos visuales está determinado por la capacidad de síntesis y reflexión, podemos concluir con que existirá una aproximación más clara al mensaje que está dado en las imágenes.

Por tanto, cuando existe el desplazamiento por el espacio se logra una estabilización de aquellos elementos visuales por medio de las respuestas del cuerpo mismo, esto permite acotar el sentido que tiene la percepción dentro de nuestras referencias y hacer uso de su instantaneidad como un estado primigenio en el que se van integrando características y elementos visuales, la imagen se compone del espacio táctil en su estado de latencia y del espacio visual conformado por la imagen fotográfica.

3.2.1. El instante como memoria extendida en imágenes

Dentro de la fotografía, la palabra instante juega un papel importante, ya que es parte de su naturaleza, cuando aprehendemos algún motivo dentro de la cámara éste comienza un proceso por demás conocido en el que hay una clara relación con nuestra percepción de dicha moción; la vista determina en un grado amplio para afrontar nuestra realidad, el recorrido y la percepción desde una bicicleta dirigen la vista hacia un punto inestable, cambiante; paradójicamente, es aquí donde podemos observar y comprender la composición de determinado objeto y o hecho que ha devenido en movimiento propiamente. Cuando nuestra vista pasa a una velocidad determinada, es un poco más difícil *enfocar* y comprender nuestra relación con este hecho u objeto, sin embargo nuestro aparato fotográfico hace uso de un

¹¹¹ Véase Edward T. Hall *La dimensión oculta*, pp. 79-83.

¹¹² Cenestesia: (Del gr. κοινός, común, y αἴσθησις, sensación). f. *Psicol.* Sensación general de la existencia y del estado del propio cuerpo, independiente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de las sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los diferentes órganos y singularmente los abdominales y torácicos. *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.*

mecanismo definido en parte por la velocidad (de obturación por ejemplo) y captura ese instante como una imagen aun indefinida, pero intencionada bajo la constante movimiento, la aprehende como una materia fértil en la que nuestra percepción está compuesta por la especulación del recorrido mismo, es decir, nuestra percepción es transformada por el movimiento y materializada por la cámara; a esto podemos definirlo como un instante que comienza a extenderse dentro del campo de lo visual a un nivel referencial y posteriormente reconocible.

Si bien las imágenes latentes *dentro* de nuestro aparato se rigen por el principio fotográfico de instantaneidad, no olvidemos que ésta última se rige por el principio fundamental de *sublimación visual*, esto es, el campo visual solo puede ser parcial dentro de las imágenes y extenderse como un referente de la memoria en un nivel específicamente compositivo; sin embargo dentro de dicha composición existen varios elementos que debemos analizar:

1. La estructuración de la imagen por medio de varios niveles de información, aludiendo a los distintos momentos de captura, que hacen definible las relaciones entre los elementos y su grado de complejidad visual.
2. Dichas relaciones están determinada por el espacio visual y su análogo inmediato, que es la imagen latente, tanto dentro de la memoria del fotógrafo como del aparato fotográfico, ambas integran una nueva imagen compuesta de indagación y experimentación múltiple.
3. La composición final está en un juego de concordancias alusivas que tiene por objeto el diferenciar el recorrido real del recorrido que hace la memoria por el extenso campo visual referencial, es una composición de ambos conexos.

Así, tenemos que la suma de diversos instantes conforma una memoria de tránsito en la que se observan diferentes elementos inmediatos en nuestra cotidianidad, el tiempo desempeña en este sentido un papel fundamental ya que su relación con los determinados instantes además de ser inherente, es el parangón con los márgenes de un punto de vista y de un específico momento de la fotografía experimentada¹¹³, así se entabla una imagen integral de este

¹¹³ La fotografía que parte de la experimentación para establecer supuestos sobre nuestra manera de percibir y de reconocer nuestro entorno.

fenómeno. En un sentido llano, el instante es nuestro primer punto tangencial, el contacto más efímero y por demás significativo en la percepción y la aprehensión de ésta.

3.3. La abstracción como consecuencia del movimiento en la fotografía

Cuando concebimos una imagen la entendemos como parte de una realidad subjetiva¹¹⁴ puesto que existen parámetros convencionales¹¹⁵ que nos permiten enfrentar la naturaleza de la visión como un sistema de referencias y concordancias, a esto podemos denominarlo percepción, sin embargo cuando tenemos una imagen como la de la imagen 10 podemos cuestionar que no existe una referencia clara y distinguible de la realidad que conocemos, por tanto no hay una lectura precisa de la intención de la fotografía. Dadas estas características podríamos afirmar que solo aquellas imágenes que nos presentan un elemento reconocible son precisas y nos aproximan a nuestro fenómeno presentado, sin embargo lo que se presenta es precisamente una alusión subjetiva y abstracta de (en este caso) movimiento. En esta imagen podemos observar una composición equilibrada por medio de pesos visuales conexos por colores y texturas que nos permiten llegar a un punto totalmente relativo de nuestra realidad, es decir, por medio de pocos elementos tenemos un paralelismo entre la realidad y su imagen subjetiva.



Imagen 10. Abstracción simple de la serie *Abstracciones*.

¹¹⁴ Entendiendo que nuestro mundo físico inmediato nos provee de ciertas referencias que nos impiden hacer una lectura llana y objetiva de su configuración, esto es, la información vinculada a la realidad la vuelve subjetiva.

¹¹⁵ “Nuestra predisposición a aceptar fotografías como registros naturales y mecánicos de aquello que vemos viene a subrayar la intensidad de nuestra fe en que determinados tipos de imágenes adquieren importancia porque son naturales—con lo que se quiere decir que dichas imágenes están relacionadas con lo que muestran exactamente (o aproximadamente) del mismo modo que la visión se relaciona con lo que vemos—.” Joel Snyder en *Poéticas del espacio*. p. 224.

Ahora bien, esto no sólo es visible en esta imagen, aun cuando en algunas otras podemos reconocer una mayor cantidad de elementos con cualidades urbanas, nos es posible llegar al mismo punto coyuntural en el que la visión configura en la imagen parte del proceso que la “individualiza”. Al hacer referencia al carácter subjetivo en el que se encuentra la imagen, no debemos olvidar su reconfiguración como un motivo visual en el que podremos reconocer estructuras y procesos captables por la visión y retenidos por medio de la memoria.

Este proceso de reconfiguración es el que nos adentra a la abstracción como consecuencia del movimiento. En la abstracción podemos advertir diferentes etapas de concertación:

- a) Cuando el movimiento comienza por diferenciar nuestra concepción de la realidad por medio de una transición factible, es cuando podemos prever la estructuración de un concepto independiente del movimiento mismo, cuando la posibilidad de éste radicaliza nuestro primer corte temporal tornándolo efecto visible y tránsito perceptible.
- b) Una vez que podemos reconocer nuestro estado latente de movimiento comenzamos por comprender que nuestra percepción es efímera en un sentido de reconocimiento, y que, por lo tanto podremos o no hacer referencia a aquello que pasa delante de nuestros ojos, es aquí cuando el movimiento deviene abstracción, en un sentido perceptual (cinestesia) y visual por consiguiente (la imagen).
- c) Dicha abstracción se compone de dos partes: la física y la visual, aquí se concreta nuestro primer reconocimiento de la realidad por medio de las circunstancias de tránsito y movimiento. En la abstracción física es el movimiento quien comienza por acotar nuestra percepción transformándola en nuestra abstracción visual que se compone de una serie de concordancias dentro de la imagen.

Tenemos que, para efectos del presente proyecto, la abstracción correlaciona nuestra manera de percibir nuestra realidad inmediata y sus posibilidades dentro de nuestra memoria generando un juego de diferentes momentos de reconocimiento y síntesis por medio de imágenes conformadas por experiencias previas, aleatorias y subjetivas que derivan en una síntesis reelaborada del tránsito desde la bicicleta y sus consecuencias visuales dentro de nuestra memoria, esto es, estas imágenes nos permiten identificar las circunstancias dentro de

las cuales fueron generadas (el movimiento), además de permitirnos vincularlas con experiencias posteriores.

3.3.1 Consideraciones teórico-prácticas

El movimiento se define como el cambio de estado de un cuerpo, de reposo a desplazamiento o transición, eso lo tenemos claro, sin embargo no es hasta que comenzamos a relacionar las diferentes características de los elementos que percibimos que podemos advertir el movimiento como un motivo de interés y experimentación, podemos ver los contornos fundirse, las texturas abstraerse a barridos y las formas contraerse por medio de la velocidad; esto definitivamente nos permite dirigir la mirada por medio de la cinestesia, a un estado de percepción amplio y definitivo, es decir, nuestros sentidos cobran un papel importante ya que son éstos los que nos aproximan a una indagación mucho más profunda y ecléctica.

Dentro de este universo de relaciones visuales se concentran los orígenes de la abstracción que resultan en nuestras imágenes, cuando vemos pasar frente a nosotros la calle a través de nuestro vehículo y por ende nuestro cuerpo, comenzamos por dirigir nuestra intención a un parámetro de aprehensión y relación, aprehensión de nuestro inmediato visual y relación con la preconcepción de este fenómeno denominado tránsito. Al hacer uso de nuestros sentidos aludimos a nuestra manera de percibir y por tanto podemos inscribir este proceso como parte de un estado de creación visual concordante con un mecanismo fotográfico.

En esta específica manera de relacionarnos con el mundo, que deriva de la implicación tanto del cuerpo como de la percepción, encontramos una secuencia entre la configuración de nuestra memoria por medio de imágenes y su referente físicamente perceptible inscrito en las imágenes, es aquí cuando podemos hacer lectura de éstas últimas aun cuando no representen “fielmente” la realidad previamente descrita.

En la imagen 11 podemos ver con mayor claridad lo anteriormente citado, podemos *reconocer* por la referencia urbana representada, ya que tenemos noción de algunos elementos, también podemos advertir una abstracción definida en la que se desarrollan cualidades formales que

derivan en un plano de lectura sintáctico¹¹⁶ derivado de un grado aleatoriedad, por ello es importante señalar que, aun cuando la imagen nos proporciona información identificable es la abstracción la que nos informa sobre la intención y las cualidades de este fenómeno, esto es, entre menor sea la “claridad” de nuestra imagen mayor será su intención de *desinformar*¹¹⁷ nuestra realidad por medio del movimiento y aproximar la experiencia estética al hecho real de tránsito desde la bicicleta.



Imagen 11 *Grafiti de noche de la serie Pura calle.*

Ya hemos definido cómo nuestra percepción es una herramienta de aprehensión, parte de un aparato fotográfico de experimentación, cabe ahora mencionar cómo se pueden identificar los diferentes conceptos que definen ésta como un elemento de teorización y ampliación de reconocimiento:

1. Dentro de nuestro sistema de referencias visuales, tenemos que, al interpretar un hecho por medio de nuestros sentidos hacemos alusión a nuestra memoria y por lo tanto a un mundo virtualmente posible dentro de nuestra lógica, así que, al recibir estímulos intencionalmente podemos transformar nuestra concepción de alguna cosa o hecho a

¹¹⁶ Una lectura sintáctica que nos permita únicamente identificar los elementos que conforman por sí mismos lo alusivo a la calle, a lo urbano.

¹¹⁷ En un sentido simbólico, ya que se trata de referenciar nuestra experiencia de un modo más aproximado al fenómeno real.

nuestra conveniencia, es aquí donde radica nuestra capacidad de identificación (en un sentido de empatía) y de atribución de significados.

2. Debemos comprender así, la diferencia entre una experiencia estética intencionada y una experiencia cotidiana con características estéticas, en la primera encontramos que posiblemente se trate de una configuración visual capaz de comunicar (creada con esa intención), mientras que en una experiencia cotidiana, es la percepción la que se encarga de extraer el carácter estético en comunión con nuestra capacidad de reconocimiento y empatía.
3. Una vez que somos capaces de reconocer esta capacidad de identificación y diferenciación podemos a su vez definir nuestras experiencias, sean estas cotidianas o intencionalmente estéticas, y pensar por medio de imágenes en hechos y en sus consecuencias ya que son las que nos posibilitan dentro de un mundo de paradigmas estéticos y visuales.

Entonces tenemos una vinculación entre nuestro concepto de percepción, el movimiento y su derivada inmediata, la abstracción, podemos preponderar cada cualidad y estructurar una manera diferente de observar las imágenes; para el movimiento los diferentes procesos de identificación tales como la vista y las características formales implicadas tienen su consecuencia en la percepción ya que se obtiene una imagen capaz de informarnos sobre este suceso específico y que pueden recibir diferentes niveles de conocimiento en cuyo caso se referirán a una imagen simplificada y en algunos casos abstracta, en un sentido meramente formal.

3.3.2. La imagen intervenida: El sentido de la fragmentación, yuxtaposición y repetición en las imágenes

Cuando hablamos de una imagen simplificada, nos referimos por supuesto a la cuestión formal, sin embargo, también cabe incluir aquellos elementos que la van acotando dentro de nuestro amplio universo de conceptos, y que no necesariamente son formales, esto es, existen en un grado menos visible pero no por ello dejan de ser factores con una influencia determinante, estos son aquellos elementos que intervienen en el espectro de nuestra configuración cerebral tales como la imaginación y la estructuración visual racional, podemos

decir que la representación está en constante intercambio con el modo de percibir del espectador y que por ello es necesario aludir a su sentido de lectura visual ya sea por medio de los efectos visualmente exacerbados o por los diferentes tiempos representados alegóricamente dentro de la imagen, así podemos tener una aproximación a las diferentes sensaciones que provocan las imágenes tanto para el fotógrafo como para el espectador. Dentro de este intercambio podemos advertir la parte primaria del proceso post-fotográfico anteriormente explicado¹¹⁸, una síntesis del concepto forma ligado a la noción tanto de movimiento como de abstracción, es decir, cuando se piensa en una imagen derivada de este proceso se puede imaginar la extracción de determinado proceso y concluir con una imagen aun borrosa pero con el contenido más esencial que será nuestra imagen intencionada, a esto se le agrega el conocimiento tentativo podemos observar una imagen en la que se contienen los diferentes estados tanto de precognición como de representación.

Observemos la imagen 12, podemos advertir que en su composición hay una serie de complejidades estructurales debido a una fragmentación añadida, en este sentido podemos definir dicha fragmentación como parte de un sistema de discordancias en las que el espectador hace uso de sus parámetros de reconocimiento para descifrar el contenido de la imagen, es por medio de este fenómeno que podemos tener una injerencia dentro de su capacidad y más aún lo arrojamos contra una imagen preconcebida como un juego de referencias abstraídas por el movimiento. También podemos advertir las múltiples direcciones que tienen presencia en esta imagen, aquí el ojo previsor va recorriendo el plano correspondiendo a una analogía del recorrido mismo, conformándose así en un sentido diferencial¹¹⁹ el proceso post-fotográfico.

¹¹⁸ Véase 1.5

¹¹⁹ A partir de las diferencias que existen entre las premisas de la imagen y sus implicaciones estéticas en el espectador, el proceso se generó por medio de un recorrido y se completa por un recorrido sobre el plano.



Imagen 12 *Reflejo 1* de la serie *Reflejos*.

Cuando se advierten los diferentes niveles por los cuales ha pasado la imagen, es posible notar la idea de que ésta parte de un intercambio de diversas imágenes, y es en este sentido que podemos hablar de una yuxtaposición, visualmente y de conjetura, de una relación por medio de los diferentes estadios de aprehensión y de una imbricación de elementos contenidos en la memoria fotográfica, por lo tanto podemos analizar los diferentes niveles de información a los cuales se está enfrentando tanto el fotógrafo como el espectador y así definir las cualidades de la imagen misma. Esto es observable en la imagen 13, en donde se observan dos diferentes estados de fijación, del tiempo y de la memoria implicada en el proceso, por consiguiente podemos entrever una yuxtaposición visual y temporal; al referir el elemento tiempo tenemos un sistema de concordancia entre nuestra intención insuma y la relación espacio tiempo, que nunca deja de advertirse dentro de la composición integral.

La diferenciación entre uno y otro elemento se da cuando ponemos en evidencia la temporalidad por medio de dos momentos claramente distinguibles como el día y la noche por ejemplo, aquí la insinuación de uno y otro se complementará como un ciclo de integración del espacio urbano recorrido en su mayor distancia temporal y físicamente permisible; las sombras duras y la desinformación derivada de esta temporalidad tiene por objeto el contrastar y por supuesto yuxtaponer los elementos visuales, haciendo intencionadamente un cotejo entre la variabilidad que ocurre cuando las luces están presentes y permiten reconocer el espacio como algo transitable e identificable para la vista, y por consiguiente más fácil de transitar.



Imagen 13 *Abstracción noctámbula* de la serie *Abstracciones*.

Cuando la imagen tiene estas características la podemos definir ante dos niveles de interpretación derivados de la experiencia estética:

1. El nivel de consumación visual, el cual se diversifica a través de nuestro proceso cuando la experiencia motora comienza por señalar toda una serie de características formales y visuales, que posteriormente serán capturadas.
2. El nivel de aprehensión de estas características, en donde los elementos definen nuestro campo visual como la integración del modo de producción y de la representación simbólica aludiendo a nuestro más puro sentido de percepción de la estética.

En consecuencia existe una cualidad más en la imagen que debe ser descrita, que es el sentido de repetición presente en las imágenes por medio de las dos anteriormente descritas. Cuando una imagen comienza a configurarse como una serie de consecuencias, podemos decir que tendrá algunas particularidades que serán repetidas en unas y otras configuraciones, por lo tanto es posible definir que ante la diversificación de los formas representadas podemos

encontrar una serie de denominadores comunes, que más allá de generar un aplanamiento discursivo, generan una ilación dentro del discurso fotográfico.

En la imagen 14 es posible advertir una clara repetición del elemento central, si a esto le añadimos la relación que puede darse entre estas siluetas y el resto del plano visual, podemos definir como repetición a la invariabilidad de aquellos elementos claramente intencionados y dirigidos a nuestra apelación de realidad; dado que resulta casi imposible ver esto en nuestro entorno cotidiano, el juego de repetición de formas está vinculado a un sentido de temporalidad alegórica y más cuando lo llevamos a un nivel visual en donde la forma y su contenido dejan de luchar entre sí y nos proporcionan una imagen posible dentro de nuestra percepción más inmediata y por supuesto efímera de lo que es un recorrido sobre la bicicleta, cuando por supuesto están implicados el movimiento y la velocidad derivada de éste.



Imagen 14 *Reparación múltiple de la serie Siluetas a contraluz.*

Como consecuencia final tenemos que para la fragmentación, la yuxtaposición y la repetición existen parámetros de imbricación así como insinuaciones lúdicas que nos permiten tener planos de imágenes mucho más acotados por las diferentes pertinencias de nuestra percepción, así también imágenes pertenecientes a una estética fotográfica mucho más diversificada por los componentes de la era digital y por lo tanto fotografías que apelen más a un sentido de realidad próximo a experiencias cotidianas. No olvidemos que es la imagen la sucesora del lenguaje que oculta y confunde significados y referencias de nuestro mundo puramente visual.

3.3.3 Análisis y reflexión sobre las diferentes imágenes

Cuando hablamos de fotografía experimental, necesariamente tenemos que hacer referencia las aproximaciones que tiene este modo de hacer fotografía con una perspectiva primero, de la apreciación de la calle, y segunda, considerar que por medio del tránsito podemos tener injerencia hacia una mirada furtiva y fugaz sobre lo urbano y en cómo se acontece esto a través del movimiento, así también podemos determinar hasta qué punto está próxima nuestra apreciación visual a nuestro recuerdo albergado en la memoria; por lo tanto es necesario descubrir a partir de la interpretación plástico-fotográfica los diferentes sucesos fijados en la imagen a través de un ciclo de desarrollo perceptual.

En las imágenes como ya ha quedado estipulado, nos encontramos con que existe una relación espacio-tiempo, si a esto se le añade la manipulación digital de la que son objeto las diferentes imágenes, debemos entender que existe una clara multiplicidad del fenómeno movimiento a



Imagen 15 De la serie *Pura calle*



Imagen 16. De la serie *Pura calle*

través de los diferentes referentes visibles (sean estos alegóricos o no) y con ello nuestro entendimiento de las implicaciones técnicas tienen una intromisión en nuestra percepción y por tanto en nuestra reinterpretación de nuestra realidad.

La imagen 15 nos muestra en una primera etapa de reconocimiento cómo el movimiento es capturado por medio de la síntesis de forma y al ausencia de color, las sombras y el alto contraste nos permiten estructurar una idea abstracta a partir de elementos indiferenciados y contenidos en un plano aun sin el relieve necesario para identificar las diferentes características del movimiento; la dirección que a través de las diferentes revisiones, se ha convertido en una constante que nos permite integrar una composición dinámica que refuerza el sentido esencial del proceso.

Si bien, la preponderancia de la detención del tiempo nos permite descubrir en la imagen que posee una distancia espacial relativamente corta, podemos advertir a su vez varios elementos capaces de describir una narrativa si sujeción definida tales como la silueta de la izquierda y la columna próxima a ella, las luces del fondo nos permiten reconocer dentro de este pequeño espacio elementos por demás urbanos, las mismas lámparas y la acera del primer plano nos hablan de una situación cotidiana que está expresando su más simple sentido aprehensible, por consiguiente podemos dejar en claro que esta situación está aún en un estado de latencia puesto que el reconocimiento espacial aun no nos habla de los diferentes niveles de memoria.

Ahora bien, cuando presentamos la imagen 16 podemos tener acceso a otro derivado igualmente de la situación percibida a través del tránsito, sin embargo aquí lo importante es acotar las diferentes concordancias que tiene lugar en nuestra memoria a partir de la realidad para posteriormente empalmarlas de manera reticente en un plano visual de referencia mucho más complejo. A esto le debemos incluir las características técnicas como el color, el contraste y las formas dispuestas a través de nuestra constante dirección, pues son estas las que tienen mayor impacto dentro de nuestro futuro empalme, así se comienza por conformar una imagen mucho más rica en cuanto a niveles de información y muchos más completa a nivel discursivo pero aun conformada por nuestra interpretación, en tanto el movimiento se hace presente a través de este proceso de post-producción, nuestra imagen deriva en una analogía ecléctica de lo que hemos percibido.

Finalmente podemos experimentar el fenómeno movimiento en un estado físico y de latencia, cuando experimentamos la noción de éste podemos también aludir a nuestra preconcepción de formas, colores y composiciones fortuitas, y es en este sentido que al experimentar las imágenes a través de la superposición, no solo superponemos dos superficies virtualmente posibles, sino que permitimos conectar la primera experiencia con un grado de interpretación específico y con intenciones determinadas por el aparato fotográfico y el sistema de post-producción. En la imagen 17 podemos advertir este fenómeno con mayor claridad puesto que hemos dispuesto dos imágenes en un plano de constante intercambio y más aun de interlocución visual.



Imagen 17 *Sentado* de la serie *Siluetas a contraluz*.

3.4 Sobre las categorías de análisis

Para determinar las categorías de análisis se han considerado diferentes variables dentro de las cuales se encuentran los niveles de percepción que determinan a la imagen, en primera instancia como un registro y posteriormente como una síntesis integral del fenómeno movimiento. A esto se le añade la pre configuración de la memoria del tránsito, esto es, la idea preconcebida y latente en la que se encuentran la imagen como un estado potencial de una percepción aun aislada pero con características enfocadas a la reelaboración de una imagen mucho más ecléctica.

Hay que considerar en primera instancia la accidentalidad inducida de estas imágenes, en este caso la preponderancia de una construcción intencionalmente fragmentaria y difusa hacen del nuestro objeto de estudio un breviarío de deconstrucciones del espacio urbano, cuando las imágenes tienen por objeto el señalar las diferentes características de un recorrido casual, la post-producción diferenciada y racionalizada hacen uso de la materia prima inminente que es la calle, esto es, cuando las imágenes pasan por un proceso de “estabilización” visual podemos encontrar en ellas las diferentes características estéticas y su contenido como un camino a

seguir en el espectro de la experimentación visual; así “[...] una imagen puede ser fallida a un aficionado, irrecuperable a un profesional, pero interesante para un artista.”¹²⁰ Dadas estas afirmaciones se sigue entonces la rúbrica de que las fotografías presentadas en este proyecto provienen de una planeación de lo fortuito y es por ello que se encuentran en un parámetro en el que el espectador se encarga de reconstruir el fenómeno a partir de su conocimiento de la experiencia, como una alegoría del accidente.

Considerando así que las imágenes poseen una línea de construcción y composición visual uniforme, se puede iniciar con algunas especificaciones que se advierten al comprender el fenómeno integralmente:

1. La relación del fenómeno con su representación visual va estrechamente ligada a la disertación de ésta última como un paradigma de experimentación plástico-visual y por ello es necesario advertir que existe una identificación inherente de los diferentes elementos compositivos.
2. Los elementos compositivos están planteados como una situación mutable que debe diferenciarse de su referente en la medida en que este es un estado mutable por sí mismo, esto es, el recorrido comprendido como un estado de cambio constante.
3. Dicha mutabilidad está relacionada en el modo en el que la sensación de movimiento es percibida, estructurada y recompuesta como un sistema de conformación visual a partir de nuestras experiencias sensibles.

Una vez determinada la relación entre la experiencia y el resultado plástico podemos determinar que las categorías de análisis para las imágenes están acotadas por sus diferentes informaciones contenidas desde la perspectiva intencional y su disolución en el espectador como síntesis de un fenómeno experimentado de manera casual:

Las imágenes potenciales. Serán reportadas como tales aquellas imágenes que provienen de un primer acercamiento al fenómeno, en un primer plano de estructuración, son aquellas imágenes que contienen las características previsoras y que potencialmente están compuestas

¹²⁰ Clement Chéroux. *Breve historia del error fotográfico*, Ediciones Ve, p. 47.

por la subjetiva y risible accidentalidad, pero su intención da origen a partir del análisis, y llevarlas a un plano de experimentación plástica (Véanse imágenes 18 y 19).



Imagen 18 *Graffiti 2 de la serie Pura calle*



Imagen 19 *De la serie Pura calle*

La casualidad de estas imágenes que le otorga a esta fase de la producción un carácter efímero, deviene en la conformación visual que está determinada por los elementos reconocibles y más aún que nos sitúan figuradamente en el espacio propuesto, por ello son potenciales de imágenes elaboradas bajo la perspectiva de un segundo recorrido.

Imágenes del movimiento. Una vez convenido el parámetro bajo el cual todas las imágenes son producidas, es preciso definir que el movimiento nos proporciona diferentes y clasificables características, en las que hay que detenerse ya sea por su constitución abstracta o por su efecto fugaz. Primero, el movimiento se ha acotado por su carácter perceptual y es por ello que las imágenes derivadas tienen una connotación residual del paso por el sistema de correspondencias visuales en su fase latente (Ver imágenes 20 y 21).



Imagen 20 *De la serie Pura calle*



Imagen 21 *De la serie Siluetas a contraluz*

Al advertir en la imagen 20 que existe una ambigüedad y una difusión de los elementos reconocibles, podemos afirmar que la imagen posee las cualidades del movimiento, esto es, está contenido en un estado latente debido a las facetas por las cuales se ha atravesado a lo largo del proceso cognitivo del tránsito. Por otra parte en la imagen 21 podemos advertir de igual manera los elementos propios de una mirada fugaz sobre determinado punto en una calle, es en este sentido que el movimiento nos permite esbozar a partir de su origen una preconcepción de cómo se nos presentan las cosas a partir del movimiento y así estructurar nuestra propia idea del fenómeno partícipe en dicha imagen.

Las imágenes reestructuradas. Una vez definidas las características esenciales de las imágenes, tendremos entonces un tercer nivel de análisis derivado de una postproducción en la que la premisa inicial es respetar los diferentes niveles de cognición del fenómeno sin deformar su esencia, pero sí considerando un sentido ecléctico que nos informe aún más sobre el fenómeno dado; es aquí donde los diferentes niveles de información nos proporcionan una idea mucho más ambivalente pero no por ello inconclusa (Véanse imágenes 22 y 23).



Imagen 22 De la serie *Siluetas a contraluz*



Imagen 23 De la serie *Siluetas a contraluz*

Dadas las características de las imágenes podemos afirmar que aun cuando se reconocen los diferentes elementos en ellas, no nos es posible reconstruir de manera fiel el espacio al que se hace alusión, y es en este sentido que la reestructuración juega un papel importante ya que está sujeta a la vinculación entre las concordancias físicas y su interpretación visual como resultado de un reconocimiento espacial.

3.4.1. Clasificaciones visuales y resultados de la experimentación.

La experimentación visual del presente proyecto va en relación directa con el sentido que el fotógrafo tiene por obtener una imagen representativa de un hecho o fenómeno, a esto lo determinaremos como la imagen inicial; si consideramos que la representación visual está vinculada a cierto conocimiento explícito, la manera de concebir el mundo a partir las imágenes nos permite afirmar que el medio por el cual podemos acercarnos a un fenómeno determinado será aquel que nos permita atravesar por una experiencia mucho más amplia y por consiguiente descriptivo-analítica.

Para comprender el espectro descriptivo de las imágenes, podemos determinar varios puntos de partida para nuestro análisis como las diferentes cualidades visuales, los parámetros de descripción contenidos en ellas, la implicación del aparato fotográfico, la experimentación visual a partir de plataformas digitales.

1. Para definir las cualidades visuales podemos constatar que dentro de las imágenes un parámetro en donde la búsqueda y la síntesis visual tienen por objeto acotar a la fotografía como una herramienta de aprehensión en donde las variables movimiento y velocidad definen en cierta medida a la praxis visual como un constante involucramiento físico, y en donde lo aleatorio desempeña un papel fundamental como resultado de un constante acercamiento con el objeto de estudio: la calle.
2. El parámetro principal de descripción está íntimamente ligado a una aproximación subjetiva de este tema (el recorrido por la calle) que tiene por objeto, primero, el referir esta situación a partir de su estado simple (ver imagen 24), y segundo, el diferenciar de la realidad a través de una idealización los diferentes contenidos como una serie de sumarios en donde la imagen sea una doble descripción que no pierda su esencia principal (ver imagen 25).



Imagen 24 De la serie *Pura calle*



Imagen 25 De la serie *Siluetas a contraluz*

3. La implicación del aparato fotográfico dentro de las imágenes es visible una vez que podemos referenciar como aproximativo el fenómeno, es decir, cuando las imágenes están relacionadas con esta manera particular de aprehender el recorrido, no podremos advertir de manera directa y fehaciente al aparato en su totalidad, y sin embargo podemos comprender que el movimiento presente en cada una de las imágenes está determinado por una constante relación tanto del cuerpo y la bicicleta, como de la cámara (ver imagen 26).



Imagen 26 *Reflejo 2* de la serie *Reflejos*

4. Así podemos comprender que para la posterior manipulación digital existe un preámbulo en donde los diferentes elementos de construcción visual desempeñan el papel de reticencias para posteriormente definirse a través de la composición en una experimentación visual intencionada bajo el parámetro descriptivo-analítico (véase Imagen 27).



Imagen 27 De la serie *Reflejos*

Las imágenes están en un constante intercambio tanto en su composición como en su percepción; debido al sistema de referencias que hay entre la realidad cognitiva y su imagen representativa habrá que comprenderlas como una búsqueda de diferencias entre lo que se percibe y lo que la fotografía le aporta al intencionar su descripción. Esto es, la relación espacio, tiempo y contenido derivan en una imagen referencial y con una estética principalmente dirigida a lo efímero ya por su carácter latente, ya por su referencia constante al movimiento.

Organización temática de las imágenes como discurso visual.

El resultado del presente proyecto se ha dividido para su apreciación en cuatro series que conforman un panorama abierto y lúdico sobre el deambular sobre una bicicleta.




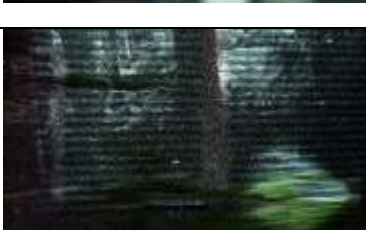

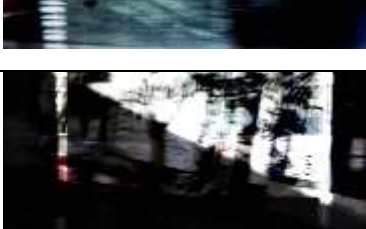
Las series ha sido estructuradas bajo la visión de una generar un discurso reminiscente, que deje una parcialidad a la contemplación y la reflexión, mientras que abre las posibilidades estéticas sobre un hecho sumamente cotidiano.

Los títulos de las series son los siguientes:

- *Abstracciones*
- *Pura calle*
- *Siluetas a contraluz*
- *Reflejos*

ABSTRACCIONES







	<p>Título: I (Motoneta) Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: II (Abstracción simple) Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: III (Color y rostro) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: IV (Abstracción noctámbula) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: V (Estructura) Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: VI (Tacos) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>






	<p>Título: VII (m) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: VIII (Aa-Bb) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: IX (Similitud) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: X (C'-x^a) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: XI (Sujeción) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: XII (S.t.o.p.) Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y a color digitalizados Montaje digital.</p>

PURA CALLE

	<p>Título: 1.1 Preliminares Año: 2008 Técnica: Negativo monocromo digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: 1.2 Preliminares Año: 2009 Técnica: Negativo monocromo digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: 1.3 Preliminares Año: 2009 Técnica: Negativo monocromo digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: 1.4 Preliminares Año: 2009 Técnica: Negativo monocromo digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: 1.5 Preliminares Año: 2009 Técnica: Negativo monocromo digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: 1.6 Preliminares Año: 2008 Técnica: Negativo monocromo digitalizado Fotografía digital.</p>

	<p>Título: <i>2.1 Preliminares</i> Año: 2009 Técnica: Negativo en color digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: <i>2.2 Preliminares</i> Año: 2009 Técnica: Negativo en color digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: <i>2.3 Preliminares</i> Año: 2009 Técnica: Negativo en color digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: <i>2.4 Preliminares</i> Año: 2009 Técnica: Negativo en color digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: <i>Paseo ¿de la reforma?</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>x-Camión</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>






	<p>Título: <i>¿Tránsito o transito?</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>T3</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>a'-Parejo</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Cruce-s</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Alegoría móvil</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>c-c' = ¿?¿?</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>

	<p>Título: <i>La micro</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Sintaxis especular</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Paseo sostenido</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Ingravidez</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>>Situación<</i> Año: 20010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>

SILUETAS A CONTRALUZ

	<p>Título: <i>1.7 Preliminares</i> Año: 2008 Técnica: Negativo monocromo digitalizado Fotografía digital</p>
	<p>Título: <i>z-el guitarrista</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Reparación múltiple</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Diva</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Espejismo $A = \pi r^2$</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Por plaza Garibaldi ©</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>

	<p>Título: <i>Seño</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>dos personas</i>-$a^2 + b^2 = c^2$ Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Sombrero</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Ecuación taciturna</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Divas</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Aproximación suscitada</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>

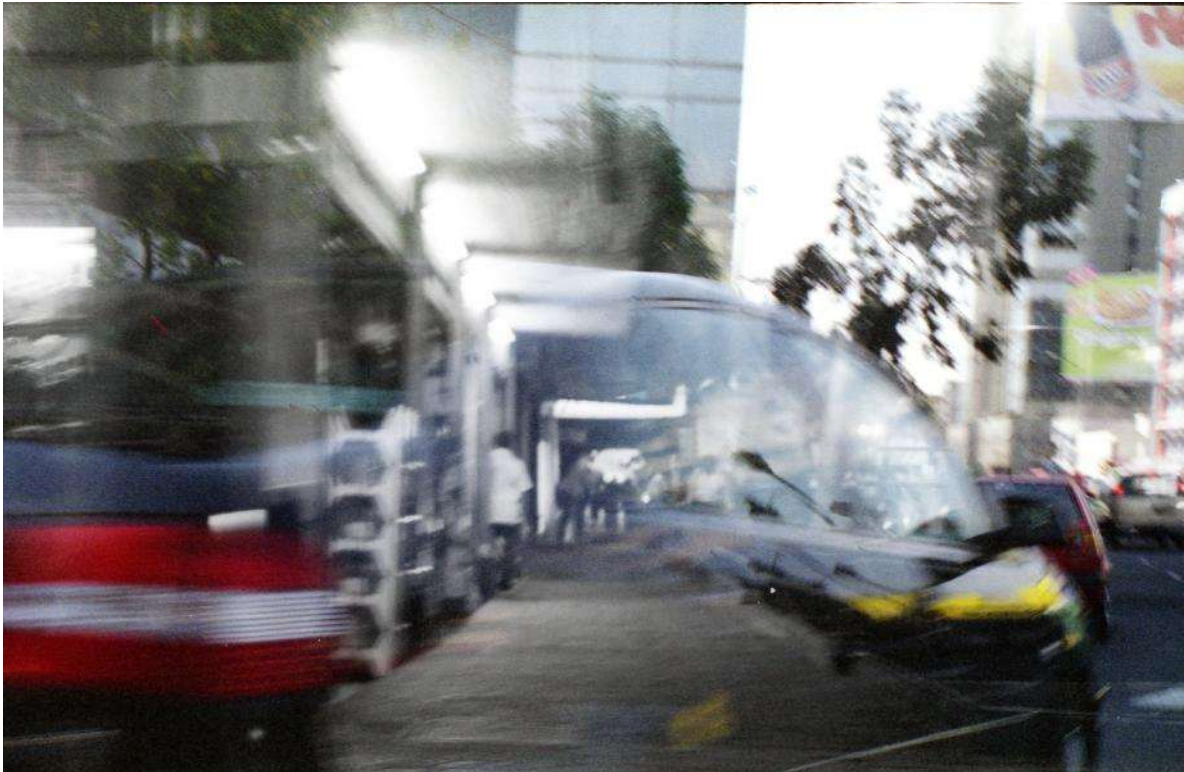
	<p>Título: <i>Diva x dos prima</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Le bleu et la nuit</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Mariachi</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Desdoblamiento</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>San-“pol”</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>

REFLEJOS

	<p>Título: <i>reflejo I</i> Año: 2008 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>reflejo II</i> Año: 2008 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Reflejo preliminar</i> Año: 2008 Técnica: Negativos monocromo digitalizado Fotografía digital.</p>
	<p>Título: <i>C'-x-5 23ª</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>¿nu-bes?</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Intrascendente velocidad</i> Año: 2009 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Sui.la</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>
	<p>Título: <i>Tour</i> Año: 2010 Técnica: Negativos monocromo y en color digitalizados Montaje digital.</p>







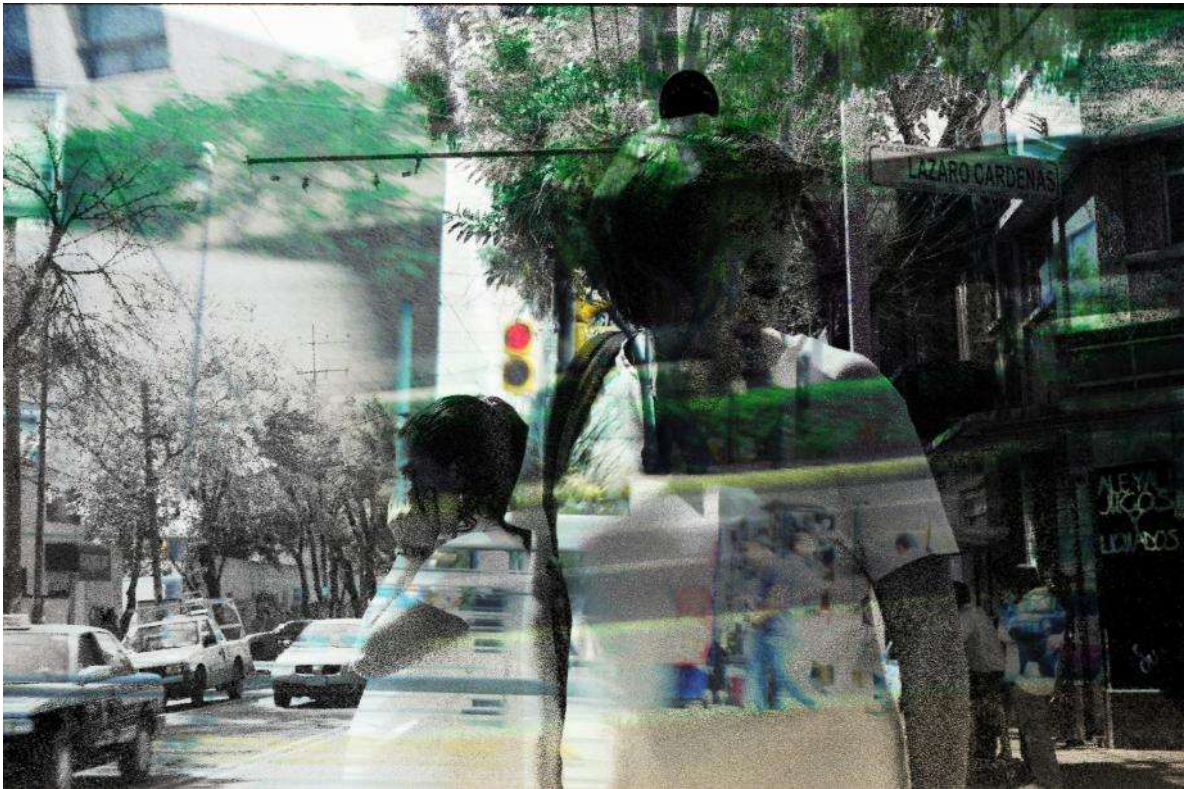














Conclusiones

Ha llegado a su fin la parte medular de esta investigación. Presupone capas exteriores como medula que es y capas intermedias, que precisamente revelan los diferentes estados del proyecto y permiten, si bien ambiciosamente, identificar diversas cualidades fotográficas sobre la experimentación plástica como un eco constante que teje una y otra vez imágenes inconexas con la realidad inmediata y a su vez aluden a un proceso creativo diferenciado, que permite *re-interpretar* no solo la realidad cotidiana que fue experimentada a través del recorrer las calles en una bicicleta, sino también identificar y preponderar en la propuesta la idea de implicar el cuerpo y la percepción bajo un nivel de *re-conocimiento* visual, estético, conceptual e incluso filosófico. También se ha incurrido en la identificación de valores estéticos, valores que aunque desapercibidos por nuestros sentidos, nos dan indicios de un esquema longitudinal, esto es, se imbrica la relación entre la fotografía con un hecho consuetudinario y casual, con el fin de definir esta fotografía como un acto efímero a la vez que inmanente en la memoria. Si bien se planteó a lo largo del presente trabajo una esquematización de los diferentes elementos que lo conformaron, se ha de mencionar que a lo largo del vasto proceso se encontraron divergencias por demás importantes, tales como plantear la situación del acto fotográfico como un hecho en sí diacrítico, es decir, un acto que evalúa los distinguos entre los conceptos mirar y ver. Si para el común de las personas el acto de ver es casi asintomático y autómatas, se ha definido aquí que el mirar requiere de síntomas específicos, solicita cierta especialización, sino intelectual, si incisiva y agudamente curiosa, capaz de inspeccionar desde detalles mundanos y situaciones concisas hasta complejas composiciones; lo que *el ver* no nos permite advertir gracias a formar parte casi de un sistema sensitivo automático e indeterminado por la premura de nuestra vida diaria.

En la propuesta fotográfica se pueden advertir varios puntos convergentes entre los intereses cualitativos de las imágenes —que necesariamente tienen que atravesar por las cuestiones técnicas— y las intenciones que fueron dirigidas y re-dirigidas a través de los diferentes niveles procesuales, así, es importante mencionar, que partir del presente proyecto se han planteado diferentes dudas y cuestiones sobre los modos de producir realidades por medio de imágenes, lo cual resulta de suma relevancia ya que se logra disentir de la idea convencional de hacer fotografía, —generalmente a partir de un tema o una estructura conceptual— con lo cual dichas incógnitas nos permiten seguir indagando sobre el quehacer artístico desde la fotografía, y para la misma: primero como fenómeno de relación, y segundo como un medio necesario para la aproximación a nuestra subjetividad.

Ahora bien, si la subjetividad nos replantea un *modo de hacer*, no se debe dejar de lado la cuestión emotiva, que desempeña un papel cuya prerrogativa siempre es el reflejar un estado anímico, transmitir un mensaje estético o reflexionar sobre una idea desde lo introspectivo, concordando con las pretensiones estéticas tanto de la imagen como de su discurso. Para entenderlo de otra forma, se trata de una actitud curiosa frente a la necesidad de pedalear, de recorrer, de capturar y de reinterpretar una realidad, siempre a través de la complejidad de lo sensible, cual intersticio que deja la posibilidad de *ver* un acto cotidiano, de *mirar* un fenómeno a partir de su deconstrucción técnica y conceptual, y *pensar* en un proceso como un todo que emerge ante la duda y el espejismo.

Se ha definido una vez más, la idea de la fotografía como proceso creativo que prepondera las intenciones y oculta las formas, que alude al efecto como esquema de imbricación, que usa la referencia a partir del desconocimiento, y que, como un estado de constante latencia genera reticencias visuales. Justo donde los puntos convergentes

delimitan cierta subjetividad, la relación entre nuestro pensamiento visual y su consecuencia en el amplio mundo de las imágenes, abre siempre la posibilidad de aprehender a través de ideas, de obtener rezagos y reminiscencias sobre fenómenos de la vida diaria, para verterlos en un plano inmanente de referencias emocionales, en donde a pesar de todo y con todo, nunca estaremos en una relación duradera, sino en constantes cambios tanto de paradigmas como de identificaciones.

Aquí concluye una idea sobre lo incierto, sobre lo que comienza fortuito y sigue así hasta la presencia del olvido. Es aquí donde nuestra verdadera percepción emerge como una sinrazón atrevida y ataviada de posibles nexos y referencias pasadas, en donde a partir de una memoria planeada se construye un nuevo síntoma para la fotografía: el de mirar con los ávidos sentidos e interpretar con el recuerdo efímero, el de hacer una fotografía a partir de lo infranqueable. Se abre un paradigma sobre la condición de la memoria fotográfica, aquella que está contenida en la cámara, que espera la nueva apertura del diafragma para afrontarnos a un nuevo espacio que recorrer: el de nuestra condición de transeúntes de una imagen inexistente.

Bibliografía

- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. (Tr. Mercedes Tricás Y Gemma Andújar), Barcelona: Editorial Gedisa, 1998, 110 p.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. (Tr. Antonio López Ruiz), Barcelona: Ediciones Paidós, 1992, 337 p.
- Baqué, Dominique. *La fotografía plástica: Un arte paradójico*. (Tr. Cristina Zelich). Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1998, 284 p.
- Barthes, Roland. *La cámara lucida: Nota sobre la fotografía*. (Tr. Joaquín Sala-Sanahuja). Barcelona: Ediciones Paidós, 1990, 205 p.
- Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2003, 136 p.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Tr. Andrés E. Weikert), México: Ed. Itaca, 2003, 128 p.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. (Tr. José Muñoz Millanes), Valencia: Ed. Pre-textos, 2008, 153 p.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003, 413 p.
- Burgin, Victor. *Ensayos*. (Tr. Antonio Fernández Lera). Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2004, 256 p.
- Calvino, Italo, *Las Ciudades Invisibles*. (Tr. Aurora Bernárdez). 3ª Ed., Barcelona: Ediciones Minotauro, 1999, 251 p.
- Chéroux, Clement. *Breve historia del error fotográfico* (Tr. Andrea Garrido), México: Ediciones Ve, 2009, 197 p.
- Costa, Joan. *La fotografía: Entre sumisión y subversión*. México: Ed. Trillas, 1991, 171 p.

- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. (Tr. Graziella Baravella) 2ª ed., Barcelona: Ediciones Paidós, 1994, 191 p.
- Fernández Arenas, José (Coord.). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1988, 559 p.
- Fernández Christlieb, Pablo. *La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de la cultura cotidiana*. México: Vila Editores, 2005, 153 p.
- Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. (Tr. Eduardo Molina). México: Ed. Trillas, 1990, 78 p.
- Fontcuberta, Joan (ed.). *Estética fotográfica: Una selección de textos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003, 288 p.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. 4ª ed. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002, 192 p.
- González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005, 320 p.
- Joseph, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano: Ensayo sobre la dispersión del espacio público*. (Tr. Alberto L. Bixio). Buenos Aires: Ed. Gedisa, 1988, 158 p.
- Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, 237 p.
- Krieger, Peter (comp.). *Megalópolis*, México: IIE-UNAM, 2006, 297 p.
- Krieger, Peter. *Paisajes Urbanos Imagen y Memoria*, México IIE-UNAM, 412 p.
- Lefebvre, Henri, *La revolución urbana*. Madrid: Alianza editorial, 1980, 199 p.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (Tr. Joan Vinyoli y Michèle Pendants). 7ª ed. Barcelona: Ed. Anagrama, 1994, 221 p.

- Lister, Martin (comp.). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. (Tr. Elisa Sanz Aiza). Barcelona: Ediciones Paidós, 1997, 334 p.
- Marzal Felici, Javier. *Cómo se lee una fotografía, Interpretaciones de la mirada*. 2ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2009, 370 p.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios: las extensiones del ser humano*. (Tr. Patrick Ducher), Barcelona: Ediciones Paidós, 1996, 366 p.
- Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico, Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 272 p. (Colec. Popular: Serie Breves)
- Sica, Paolo, *La imagen de la ciudad. De Esparta a las vegas*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977, 349 p.
- Sontag, Susan. *Al mismo tiempo, Ensayos y conferencias*. México: Ed. Mondadori, 2007, 237 p.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Ed. Alfaguara, 2006, 285 p.
- Yates, Steve (ed.). *Poéticas del espacio: Antología crítica sobre la fotografía*. (Tr. Antonio Fernández Lera), Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002, 312 p.
- Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007, 368 p.