



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**POSGRADO EN ARTES VISUALES
Orientación Fotografía**

“CONSTRUCCIÓN DEL YO EN EL AUTORRETRATO. ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DEL EJERCICIO DEL AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO NO PRESENCIAL.”

INVESTIGACIÓN QUE
PRESENTA

BRENDA ARLENE JIMÉNEZ RODRÍGUEZ
NO. CUENTA 510009098

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES





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.

A mi familia, amigos y maestros
por sus consejos y apoyo.

A la U.N.A.M.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1. Identidad y el yo.	11
1.1 Construcción de la identidad en las ciencias sociales.	13
1.1.1 ¿Por qué hablar de los géneros?.....	14
1.1.2 Identidad, género, familia.	16
1.1.3 Identidad, familia y relaciones de poder.	19
1.1.4 Reproducción de identidad.	23
1.2 Construcción de la identidad en la filosofía fenomenológica.	26
1.2.1 Algunos aspectos del yo en el pensamiento de Husserl.	27
1.2.2 Algunos aspectos del yo en el pensamiento de Heidegger.	30
1.2.3 Algunos aspectos del yo en el pensamiento de Ortega y Gasset	32
1.3 El autorretrato en México: Buscando la identidad. Reflexión introductoria al trabajo de tres jóvenes artistas.	38
1.3.1 Irrumpiendo lo rincones de la intimidad: Una brevísima Introducción a la fotografía de Yvonne Venegas.	40
1.3.2 Mónica Arreola y el problema de la gemelitud.	44
1.3.3 Carmen García Núñez. Fantasías de niña y juegos de adolescente.....	47
Capítulo 2. Jeff Wall y John Coplans: Dos ejes para la construcción formal en la disciplina fotográfica y el desarrollo del autorretrato en la actualidad.	52
2.1 Un medio, una formula: El soporte como mensaje.....	56
Capítulo III. El yo en el autorretrato fotográfico.	61
3.1 Facetas: Primera serie.....	67
3.2 Mi abuela, mi madre y yo: Segunda Serie.....	71
3.3 Dos veces la misma Canción: Tercera serie.....	75
3.4 Somos yo, soy ellos: cuarta serie.....	80
Conclusiones	84
Fuentes de Consulta	88

INTRODUCCIÓN

La presente investigación establece la conexión entre la elaboración de autorretratos y los procesos de construcción de identidad –ampliamente estudiados por la sociología–, para con ellos poder asentar la pertinencia del concepto de biografía e historia de vida (ambas técnicas cualitativas de investigación) como métodos de exploración en la construcción del autorretrato no presencial. Partiendo, temporalmente hablando, de la aceptación de la fotografía como objeto de arte, con trabajos como los de *Jeff Wall* y *John Coplans*.

A través de la historia de la fotografía contemporánea, desde los artistas previamente mencionados a *Los cuadernos de la dieta* por *Ana Casas*, la experiencia fotográfica se ha venido reestructurando por medio de procesos de asimilación y transformación de la historia individual, así como la historia colectiva de esto que llamamos realidad¹. Lo que nos lleva a preguntarnos cómo se construye el “Yo”, en un tiempo donde el contacto humano es casi nulo, donde la realidad sensorial es el espectáculo, lo ajeno, y la virtualidad es una experiencia de vida más intensa que la vida en el mundo físico.

La historia de la fotografía nos ha demostrado que hoy en día no existe una nueva fotografía sino nuevas maneras de abordarla, de reconocerla, puesto que lo más importante para el fotógrafo actual es su capacidad de generar discursos tomando la fotografía como plataforma para materializarlos. La objetividad fotográfica se queda en el lenguaje, en el resultado formal mismo y no en el medio. La objetualidad (no objetividad) de la imagen como *cuadro* parece no perder su valor o fuerza en el contexto actual. Es la regla y no la excepción, al menos eso nos indican obras como las de *Yvonne Venegas*, *Gerardo Montiel Klimt* (*Fig.2*), *Carmen García Nuñez*, o los autorretratos de *Mónica Arreola* (*Fig.1*): La frontalidad en la composición de las imágenes es una tradición heredada, aprehendida y reciclada de las últimas tres décadas de fotógrafos como *Wall*, *Sherman* y *Coplans*, los cuales a su vez toman prestada esta marginalidad del cuadro frontal de la pintura misma; se convierte en una afirmación, en una confrontación de lo que se *es*.

¹ Chevrier, J. (2003) p.212

Es a partir de estas circunstancias donde esta investigación comienza a explorar las posibilidades de reconstrucción de la identidad a través del autorretrato; la experimentación y búsqueda de los procesos creativos apuntan a la construcción del “yo” en el trabajo personal, por medio de la experimentación con autorretratos no presenciales que, a pesar de no ser nada nuevo en el área de la fotografía, se desacostumbra el ausentismo total o la autorepresentación a través de objetos dentro de esta área. Por lo general sólo se trata de ejercicios de exploración durante el proceso creativo, los cuales remiten a una evidencia por medio de una correspondencia compartida con los objetos y espacios seleccionados previamente por el productor, para así llegar a un resultado formal con la presencia del artista en la imagen fotográfica resultante.



Fig. 1. Arreola, M. (2008) Igual a dos.



Fig. 2. Montiel Klimt, G. (2009) La inminente caída del ciego.

Dentro de las ciencias sociales, la construcción de identidad se ha estudiado en relación con lo ajeno. En el seno de la cotidianidad, las prácticas sociales ayudan a los individuos a construir su identidad, reconociéndose a si mismos por lo que les rodea por medio de la interacción y tránsito por el mundo. Es en este campo donde la historia oral sirve como herramienta de investigación para reconstruir la biografía y estudiar así la identidad, la cual es resultado directo de los procesos de asimilación de lo cotidiano.

Desde la filosofía, los temas del Yo, la percepción del Yo y la Memoria han sido tomados por diversos autores. Sólo me interesan aquellos herederos de la fenomenología de Edmund Husserl tales como, Martin Heidegger, José Ortega y Gasset, ya que hablan de la relación del Yo con los objetos y la conciencia. Asimismo, como la mayoría de los allegados al tema lo saben, los dos últimos desarrollaron obras de importancia para la Estética.

En este documento no se tocará la parte psicológica de la construcción de identidad y del Yo, ya que en el presente caso interesa como *mi* relación con el *otro* la moldea, dando lugar a la historia de vida. Contrario a esto, los estudios psicológicos se enfocan más al autodescubrimiento a partir de la percepción de la propia existencia. He de ahí que diversos estudios de esta ciencia de la conducta humana, hablan sobre el ejercicio del autorretrato desde el *narciso*.

Para lograr llegar a esas posibilidades de construcción de la identidad desde las vertientes propuestas, se deberán estudiar las relaciones: el Yo a través del otro, el Yo en el otro, la construcción del Yo y, por último, el Yo como una biografía visual, relación que más concierne a esta investigación y que va directamente ligada con la producción gráfica que de ella se obtuvo.

La relación “el Yo a través del otro” será abordada desde la fenomenología sociológica que nos habla de la intersubjetividad que, de acuerdo a Alfred Schutz², la intersubjetividad es lo que nos permite conocer al otro, lo ajeno, y es en este reconocimiento del otro es que nos podemos reconocer a nosotros mismos, algo que sucede con las obras de Yvonne Venegas, en la que los sujetos ahí presentados nos confrontan a realidades ajenas, que nos hablan de lo que no somos, lo cual es una forma indirecta de encontrarnos en la imagen.

Recibir una identidad nos adjudica un lugar específico en el mundo, sólo se comprende el mundo en el que el otro vive y por lo tanto ese mundo se transforma en el propio en el Yo.³ Por lo tanto, la relación del Yo en el otro hace referencia a las posibilidades de recrearme en lo otro, ser el otro, como

² Ritzer, G. (2005) p. 267.

³ Berger, P.L.; Luckmann, T. (2003).

lo hizo Cindy Sherman (Fig.3) en sus *Still Films* y como lo hace ahora Mónica Arreola en *Igual a dos*, sus autorretratos con una variante: el otro es su gemela. Aquí, como en la relación anterior, reconozco quién soy enfrentándome a lo que no soy.



Fig. 3. Sherman, C. (1978). Untitled Film Still 21.

En la tercera relación (y la que se explora a fondo visualmente a través de la producción fotográfica) más que una construcción del Yo, es hablar de una *re-construcción*, ya que el autorretrato no es más que una representación del Yo en la cual el yo fotógrafo se recrea en variantes, se explora así mismo a partir del recuerdo, de la historia personal, de atributos, formas y deseos ocultos, como lo hizo John Coplans en sus imágenes seccionadas o como lo hace Carmen García Núñez (Fig.4), en sus autorretratos intervenidos con ilustraciones eróticas de ella misma.

Construir un Yo, mejor dicho el Yo, por medio de autorretratos es un ejercicio en el cual se elaboran discursos, los cuales demuestran el entendimiento y madurez por parte del artista sobre el lenguaje fotográfico así como el reconocimiento de su entorno. “Lo importante, en suma, es el

control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo *es el que miente bien la verdad*", al menos así lo manifiesta Joan Fontcuberta.⁴



Fig. 4. García Núñez, C. (2006) Home Sweet Home.

La inquietud por desarrollar dicha investigación abordándola desde diversas vertientes es para lograr acercarnos a una visión interna de nosotros mismos. De igual manera, desarrollar tales conceptos ayudará en la exploración personal del autorretrato a través de la creación de una serie de imágenes, a partir de la noción de biografía.

⁴ Fontcuberta, J. (2007)

Una vez adquirida la habilidad de producir autorretratos desde el punto de vista de la biografía, de la experiencia personal y diversas experiencias secretamente compartidas con el otro es que se puede transformar el yo en diversas reinterpretaciones de uno mismo a través de la imagen fotográfica, la cual se volverá testigo del cómo nos vemos, el cómo nos “mostramos”.

CAPÍTULO 1.

Identidad y el yo.

La identidad se reproduce mediada por la interacción social, es decir se forma el yo a través de la interacción con el otro, de reconocerse en lo otro y con lo que “yo” no soy. Algo que Arthur Rimbaud comprendía y afirmaba al decir “J’est un autre”.⁵ La construcción de identidad es un tema ampliamente explorado por la sociología, de igual forma, uno de los principales intereses de la filosofía ha sido tratar de dilucidar qué somos. De esta manera, para el artista visual interesado en la autorepresentación resulta pertinente abordar la identidad desde estas áreas.

En esto consiste la multidisciplinariedad para las artes hoy en día, no sólo en la traslación de una disciplina a otra, sino de un campo al otro. Pues no creamos para nosotros mismos, sino para el otro, para ser vistos por el otro. Por ello considero conveniente, no sólo para el artista visual interesado en la autorepresentación, sino en las artes en general, entender la otredad, y más importante aún, entenderse a uno mismo desde la otredad.

Nuevos y viejos esquemas se encuentran en pugna, y lo que se necesita, en palabras de Nicole Diesbach, “es una visión de síntesis, una perspectiva ecológica, una visión holística, el enfoque multidisciplinario de la realidad [...] que se observa”.⁶

Así también el autorretrato exige un entendimiento de la identidad propia a partir de la otredad. Pues al no ser la identidad algo inmutable, sino que se encuentra en transformación a través de la cotidianidad –lo que incluye la interacción con el otro, los eventos, casualidades y causalidades–, se modifica constantemente.

Pensemos por un momento en los autorretratos de Robert Mapplethorpe, los cuales nos sirven de ejemplo para hacer constatar lo dicho sobre la formación identitaria reflejada en la obra fotográfica. Su trabajo, viéndolo como un todo, funciona también a manera de registro retrospectivo, es decir,

⁵ Olivares, R. (Mayo 2003 / Julio 2003).

⁶ Diesbach, N. (2000) *Nuevo Paradigma, Revolución del pensamiento del tercer milenio*, Editorial Orión, México. p. 54.

apoyándonos con anterior conocimiento de su historia de vida, sus imágenes se vuelven índices de su construcción identitaria. Por lo que podemos afirmar que entonces también en la imagen fotográfica la identidad no es única.⁷



Fig. 5. Sherman, C. (1981) Sin título.



Fig. 6. Morimura, Y. (1998) To my little sister for Cindy Sherman.

Es así que las ciencias sociales se ven obligadas a interrelacionarse para complementar y fundamentar sus hallazgos al hacer investigación/producción en la actualidad. Donde el pasado y futuro cohabitan en un presente que marca su paso al compás de las nuevas transformaciones. Es el presente el que nos ayuda a vincular pasado y futuro, pues es en él donde convergen las prácticas sociales, es en el presente donde se produce y reproduce la sociedad dentro de las estructuras preestablecidas. Entendiendo por prácticas, aquellas que dan significado a la vida cotidiana, ya que ellas en conjunto, moldean y dan forma institucional a la sociedad: la convergencia de éstas da como resultado las estructuras sociales por las cuales nos regimos, donde se reestructuran axiológicamente nuestros ideales estéticos, nuestras categorías estéticas. Presente el cual, a su vez, es perpetuado a través de la memoria fotográfica, a través de lo que Dominique Baqué denomina la cualidad déctica de la imagen fotográfica.⁸ Es decir, la cualidad denotativa de la imagen de señalar y a la vez puede referirse a otros elementos del discurso o presentes sólo en la memoria.

⁷ Es lo que Cindy Sherman (Fig.5) cuestionaba por medio de sus autorretratos caracterizados: La realidad en la imagen como registro veraz y único. O lo que hace hoy en día Yasumasa Morimura (Fig.6). Al final de cuentas se trata de un arte conceptual, que parafraseando a Victor Burgin, el arte conceptual intenta dismantelar la jerarquía de los medios, entender que el arte se convierte en su propio objeto de reflexión y redefinición perpetuas.

⁸ Baqué, D. (2003) p.82.

Es por ello que es necesario entender la construcción del yo desde la cotidianidad. Desde el relato de vida, la biografía misma. Y poder partir de ahí para producir autorretrato, tomando en cuenta los elementos y fenómenos que le van dando forma a la identidad del artista (ver. figuras 7, 8 y 9).



Fig. 7. Mapplethorpe, R. (1980) Autorretrato.



Fig. 8. Mapplethorpe, R. (1980) Autorretrato.

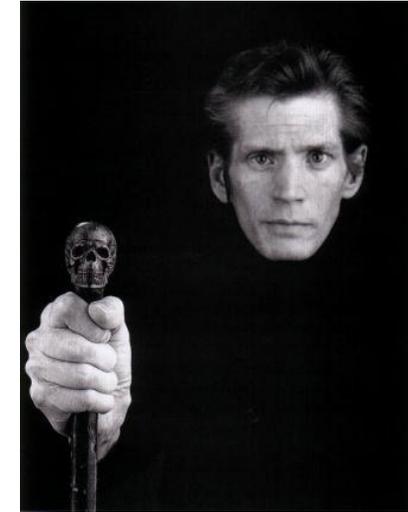


Fig. 9. Mapplethorpe, R. (1988) Autorretrato.

1.1

Construcción de la identidad en las ciencias sociales.

Los estudios culturales y las ciencias de la comunicación se unen para poder analizar las relaciones entre los agentes que componen una institución social como la familiar, la política o la religiosa. Es por medio de tales estudios que se interpretan las formas y determinaciones del desarrollo sociocultural, y depende de los estudios en comunicación elaborar los argumentos necesarios para entender dichas formas y determinaciones.⁹ Es la función de las ciencias sociales estudiar a los sujetos interactuando en sociedad y el sentido que estos les dan a sus acciones. Es útil para el artista interesado en la autorepresentación reconocer dichos procesos de significación para poder resignificarlos dentro de su producción.

⁹ Fuentes Navarro, R. (2000).

La cultura, en el sentido más amplio desde la sociología, se refiere a la significación y uso que se le da a las prácticas que al ser socialmente adquiridas se producen y reproducen a si mismas en diversos contextos. Parte de dichas prácticas son entendidas a través de los estudios de género, entendiendo al género como un constructo social: la identidad no esta desligada del género, no puede. Si pensamos los géneros en términos de sexo, sería muy limitante.

1.1.1

¿Por qué hablar desde los géneros?

El género es parte de la identidad, y su pertinencia en este caso va de la mano con el actual proyecto, donde la propuesta para generar autorretrato parte de la concepción de que la biografía, y por ende la historia de vida, son elementos muchas veces dados por sentado en la fotografía y visualmente ricos para la producción. El reto de la presente investigación residió precisamente en esto, es decir, en establecer pertinentemente cómo hacer autoretratos con la mera representación iconográfica, tomando referencias desde la imagineria que compone la historia de vida.

El fotógrafo Richard Avedon (Fig. 10 y 11), quien después de una larga carrera como fotógrafo de modas, decide realizar una serie de retratos, afirma que la fuerza del rostro y su mirada nos puede revelar datos de la identidad del individuo. Que nada es mas poderoso que ello.¹⁰ No comparto dicha opinión, pues el solo rostro, o el cuerpo, pueden mentir. Posar ante la cámara es inevitable. Irremediamente creamos una ficción de nosotros ante la cámara. Por otra parte, la mirada siempre es confrontadora, retadora y cautivante: una trampa para la mirada. No podemos dejar de maravillarnos ante los hombres y mujeres que posaron para Avedon. Ciertamente poseen fuerza y vitalidad. Al respecto, Olivares dice que el autorretrato del cuerpo y cara son la *clásica representación esencial de la identidad*.¹¹ ¿Pero en realidad podemos ver, en el sentido amplio de la palabra, quién está frente a nosotros? En este momento, ¿las artes visuales pueden conformarse con sólo esta propuesta para el autorretrato?,

¹⁰ Roth, P. (2008)

De acuerdo al curador Paul Roth, Avedon describía sus imágenes como '*estado de emergencia*' pues mostraban el reflejo de la ansiedad, tensión y angustia en el rostro humano. Roth afirma que las fotografías de dicho autor arrancan la máscara de los sujetos revelando la humanidad detrás de estas, pues son una descripción detallada y simple del rostro humano.

¹¹ Olivares, R. (2003).

¿necesariamente es la única solución visual para generar la “representación esencial de la identidad”?

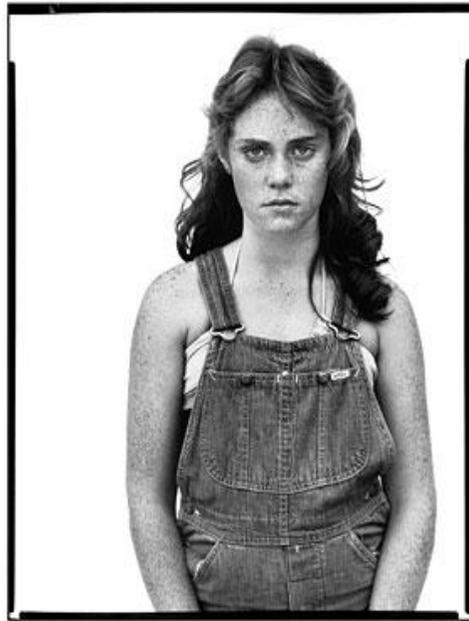


Fig. 10. Avedon, R. (1980) Serie: En el Oeste Americano. Sarah Bennet, doce años. Rocky Forth, Colorado. Agosto 23.

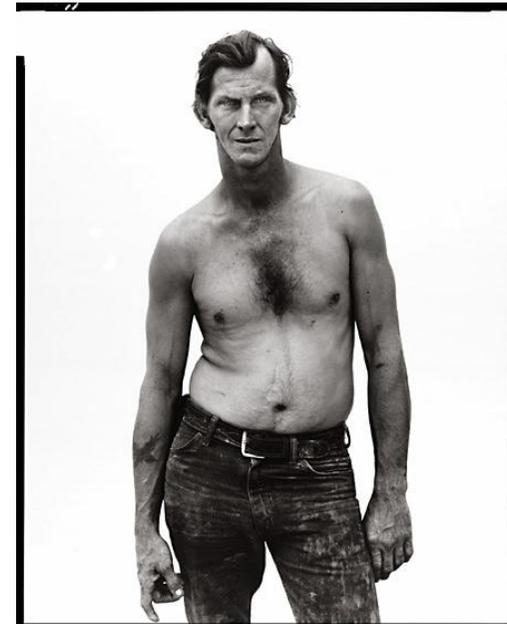


Fig. 11. Avedon, R. (1981) Serie: En el Oeste Americano. Billy Mud, camionero. Alto, Texas. Mayo 17.

Uno no nace hombre o mujer. La sociedad es la que te enseña qué es el hombre y qué es la mujer.¹² Los estudios de género se enfocan tanto en la construcción de las la identidades, como a las prácticas inherentes a estas, su reproducción, y a la inseparable relación que existe entre ambas. Siendo así, la primera institución social con la que el humano se desarrolla formando una identidad es la familia, lugar donde experimenta con lo que esta registrado como conductas, prácticas y deberes que culturalmente identifican a uno u otro género. Es en la familia donde se adquieren hábitos y

¹² Ritzer, G. (2005). pp. 368, 369.

prácticas para moverse en el mundo social. Es a partir de lo que en ella se aprende como se crea la percepción del mundo. Es así como se puede interactuar con el otro en una realidad socialmente creada y reproducida de generación en generación.

No se puede entender lo femenino, si no se entiende que está estrechamente relacionado con lo masculino: el género como la construcción social de las diferencias sexuales,¹³ o el género como organización social de las relaciones entre los sexos.¹⁴ El género también es un factor cultural, así hay que entenderlo, dependiendo de la cultura en que se encuentre el significado de femenino o masculino, irá adquiriendo nuevos aspectos sociales, se irá construyendo, basándose en las prácticas dadas tradicionalmente como naturales.¹⁵ Ser capaz de cambiar de mirada o percepción en los estudios de género significó comprender la importancia de estudiar a la cultura. Ésta marca a los sexos con el género, el género marca nuestra forma de percepción de todo lo demás, puesto que es un filtro y una armadura ya que filtra nuestra percepción del mundo y constriñe nuestras opciones de vida.¹⁶

1.1.2

¹³ Ibid. p. 372.

¹⁴ Conway, J. Et Al, (2000).

¹⁵ Giddens, A. (1998).

¹⁶ Llamas, M. (2003).

Identidad, género, familia.

Hasta aquí hemos visto que el género es un filtro cultural, una identidad y a un conjunto de prácticas, creencias representaciones y prescripciones sociales;¹⁷ puesto que permite hablar de categorías de análisis que facilitan el examinar papeles, responsabilidades, limitaciones y oportunidades diferentes de varones y mujeres en diversos ámbitos.¹⁸ He de ahí que dentro de la elaboración del autorretrato contemporáneo entran a colación en la construcción de estas las relaciones intrafamiliares como método para sondearse a uno mismo. Gracias a Nan Goldin el retrato-bitácora, se ha legitimado en el arte y ha dado paso a la exploración por parte de numerosos artistas, quienes se atreven a retomar y reinterpretar dicho estilo de la fotografía cotidiana para estudiar su ser, su identidad a través de esta institución social, que es la familia (Fig. 12).¹⁹

La familia representa una continuidad simbólica que trasciende a cada individuo y generación; enlaza pasado, presente y futuro. En su conformación, eslabona generaciones sucesivas, articula líneas de parentesco por medio de un complejo tejido de fusiones sociales y transmite las señas de identidades de los miembros del grupo.²⁰

¹⁷ Ibid. (2003). p. 328.

¹⁸ Batthyany, K. (1999).

¹⁹ Bright. S. (2010) p. 24.

²⁰ Salles, V.; Tuirán, R. (1998).



Fig. 12. Sai, P.; Ji, M. (2007) My Little Dead Dick - Shanghai (27th April 2007).

La familia ha sido siempre un nudo problemático, fundamentalmente para la reflexión teórica y la investigación empírica, ya que es en ella donde se reproducen en primera instancia (aunque, desde luego no en única) los procesos de constitución de las identidades y las relaciones de género.²¹ Más que obedecer a un código de conducta acorde a la naturaleza, la familia actúa, es decir se conforma, basándose en prácticas culturales. Es a través de la mirada de la cultura, desde la formación de los sujetos en el espacio social de la vida familiar, lugar donde se configuran las primeras percepciones del mundo (Fig.13).

²¹ González Montes, S.; Tuñón, J. (1997).



Fig. 13. Casas Broda, A. (2010) Del proyecto *Kinderwunsch*. De la serie Cuarto de juegos I: Cuarto de Juegos IV.

1.1.3

Identidad, familia y relaciones de poder.

Al hablar de cualquier campo de la vida, siempre encontraremos relaciones de poder, ya que es un principio estructurante inherente a la familia, a la sociedad y a las organizaciones impuesto por la represión y la interiorización de las normas comúnmente admitidas.²² En la familia, el poder reside en un jefe de familia quien la dirige a ésta y su evolución, antes de ser derrocado por otro miembro.

²² Anzieu, D.; Martin, J. (1997).

Al desplazamiento de un miembro en la familia se le conoce como locomoción de grupo. La locomoción se refiere al desplazamiento psicológico de la familia de una región a otra a través de las decisiones que tomarán para lograr los fines que se han propuesto sus miembros;²³ es decir el poder y quién lo tiene en una familia, poder de tomar decisiones. La lucha de poder se puede comparar con la teoría de campos de Pierre Bourdieu, donde la constante lucha por legitimarse dentro de un campo implica estrategias de conservación por parte del que tiene mayor capital (lo que otorga mayor movilidad dentro el campo) mientras que el de menor capital utilizará estrategias de subversión para desplazarle (Fig.15).²⁴

Las relaciones de poder, se verán delimitadas por redes de tensión y complicidad en la forma en que interactúan los miembros, cuyo sentido no podrán entender quienes no posean las prácticas sociales así como el capital simbólico necesario que demanda dicha interacción (Fig.14).²⁵

No sólo las relaciones de poder, dados por la lógica de género de la que se hablaba anteriormente, determinan el rol desempeñado y las actividades que cada uno puede desempeñar, en beneficio a un fin común que se promulgue en el seno de la familia, sino también los estereotipos adscritos a cada género afectan la delimitación de roles. En la familia, al igual que en la sociedad, los papeles atribuidos a cada uno de los géneros responde a estos estereotipos que cada uno lleva: a lo masculino se le atribuyen estereotipos de actividad, racionalidad e independencia, mientras que a lo femenino, los estereotipos residen en la dependencia, la pasividad y la emotividad como rasgos distintivos.²⁶

²³ Ibid.

²⁴ Vizcarra, F. (2002).

²⁵ Ibid. El rol desempeñado por un miembro dentro de la familia se debe a sus atributos socialmente construidos. Berger y Luckmann denominaron esto como socialización primaria del individuo correspondiente a la etapa de la niñez, ellos explican que en este tiempo se aceptan los roles y actitudes de los otros significantes (prácticas), es decir, los interioriza y se apropia de ellos, por esta identificación con los otros significantes el niño se vuelve capaz de identificarse el mismo, de adquirir una identidad construida en complicidad con el otro. Berger, P.L.; Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu editores, Buenos Aires, Decimotava reimpresión (1968).

²⁶ Bourdieu, P. (2001).



Fig. 14. Jiménez, B. (2010) Relaciones de poder: La buena educación . (mi abuela, mi madre y yo).



Fig.15. Jiménez, B. (2010) Relaciones de poder: Desplazamiento (mi abuela, mi madre y yo).

Los estereotipos en nuestro país, están profundamente arraigados en valores morales y éticos, en imágenes y modelos promovidos por instituciones sociales como la iglesia y el estado y arraigados en el seno familiar que los propicia. Los modelos o ideales culturales en general se cristalizan en aseveraciones (discursos) que reflejan creencias.²⁷

La realidad social puede ser entendida como una construcción constante, dado que los individuos son los productos de una sociedad que ellos mismo crean;²⁸ tiene múltiples dimensiones, siendo una de ellas la capacidad de reproducirse, bajo la relación existente entre la acción que generan los individuos dentro de una estructura. Así, la identidad se aprecia como la autorepresentación de los actores sociales en el tiempo y en el mundo de la vida que los engloba. Esta construcción simbólica de la identidad expresa y da cuenta, por lo tanto, de un conjunto de prácticas así como una serie de

²⁷Salles, V.; Tuirán, R. (1998).

²⁸ Ritzer, G. (2005). pp. 282-287.

representaciones sociales de los individuos y del grupo social implicado.²⁹ El individuo no nace miembro de una sociedad sino que nace con una predisposición hacia la sociabilidad, y luego llega a ser miembro de una sociedad.³⁰ De ahí que tradicionalmente la identidad se define en la sociología, “como ubicación en un mundo determinado y puede asumírsele subjetivamente sólo junto con ese mundo [...] recibir una identidad nos adjudica un lugar específico en el mundo.”³¹



Fig. 16. Jiménez, B. (2009) Políptico Autorretrato: Refugios emocionales.

Dentro del proceso de socialización los individuos, aprenden estas identidades, institucionalizadas y legitimadas, para tener poder simbólico; lo que les da movilidad (cambio de roles y responsabilidades) y aceptación dentro de cualquier esfera social: el género como un elemento constitutivo de las relaciones sociales y al mismo tiempo un ordenador social que pauta la sexualidad, la división social del trabajo y todas las relaciones sociales.

En conclusión, la identidad de género surge a raíz de las diferenciaciones atribuidas por las prácticas culturales. La identidad de género se asume en

²⁹Aceves Lozano, J. (1998) pp. 207-276.

³⁰ Berger, P.L.; Luckmann, T. (2003). p.61.

³¹ Ibid.

un complejo proceso de socialización, en el que se incorporan los atributos, valores, conductas de lo aceptado como masculino y femenino: Es la inscripción psíquica del género.³²

1.1.4

Reproducción de identidad.

El proceso de reproducción social es en si un proceso de identificación. Nacemos dentro de una estructura preestablecida. Todo lo aprehendido de la realidad se ha adquirido por las prácticas inherentes a nuestra cultura por lo tanto al género. Desde nuestro nacimiento somos seres sociales, al entrar en contacto con otro ser nos convertimos en un ser social.

Para la sociología fenomenológica de Alfred Schutz, es en el mundo de la vida donde se construye esta realidad social a través de los reinos de la vida. En ellos entran en juego lo que él llama la intersubjetividad, que en la sociología se entiende como la forma en que nos conectamos con el otro para conocerle; las tipificaciones, explica Schutz, es como nombramos todo lo que nos rodea, y las recetas, se refieren al uso de formulaciones que nos ayudan a interactuar en esa realidad, que él divide en reinos,³³ o en campos como los llamaría más tarde Bourdieu.

Es desde la construcción social de la realidad, y de la necesidad de entenderla a través de la vida cotidiana, que surge la teoría de la estructuración, como respuesta al vacío que dejaban las corrientes ideológicas pasadas, donde el agente humano se consideraba un ser autómatas, regido por prácticas, sin conciencia o poder de acción para intervenir en los procesos que se generan dentro de las estructuras. Es desde la estructuración donde la vida, la realidad social, adquiere otro significado para los estudios culturales. Es en la cotidianidad de las estructuras donde se reproduce la vida social:

Una continuidad de prácticas presupone reflexividad, pero la reflexividad misma sólo es posible en virtud de la continuidad de las prácticas, que las define claramente como <<las mismas>> por un espacio y un tiempo. <<Reflexividad>>, entonces, no se debe entender como mera <<auto-

³² Aguilar Ayerra, C. (2002).

³³ Ritzer, G. (2005) p. 268.

conciencia>> sino como el carácter registrado del fluir corriente de una vida social.³⁴

El poder de cambio de la acción solamente es posible a través del agente humano. En términos de Giddens³⁵ el agente, es aquel que tiene la capacidad de obrar en el mundo interviniendo en él o reprimiendo esa intervención para afectar un proceso. Si la acción no es guiada por la reflexividad, esto es, la conciencia plena de la acción que se está ejecutando; esto asegura la reproducción de las prácticas e identidades. Al aceptar una realidad preestablecida, como natural e inmanente a todo individuo, en este caso específico el género como identidad inmutable, se retroalimentan códigos culturales para su trascendencia en tiempo y espacio.

La reproducción por lo tanto depende de la no-intencionalidad del acto humano. Al no pasar por un proceso de reflexividad sobre un acto, la intención con la que se realiza un acto se alejará en tiempo y espacio de la consecuencia de éste. Por lo tanto la reproducción social será el resultado inminente de esa irreflexividad del acto. Giddens enfatiza en que las consecuencias no buscadas se distribuyen regularmente como subproductos de una conducta regularizada que como tal recibe sustentación reflexiva de quienes participan en ella.

Como todo en la vida, todo tiene un “ciclo” que es recursivo, por su duración, en tiempo y espacio, donde lo repetitivo, lo no intencional asegura la reproducción y por lo tanto la trascendencia de códigos culturales y prácticas sociales consideradas inherentes a los distintos géneros. Los códigos culturales se reproducen por formar parte de prácticas institucionalizadas, o solidificadas por su duración en el tiempo y espacio como propias de un género u otro.

Parte de la reproducción y trascendencia de códigos, en la vida cotidiana, se ve regulado por la rutina, entendiendo por rutina aquellas acciones cotidianas aceptadas por las personas como el orden de la vida. Al sumergirse en una rutina el individuo pierde su capacidad transformadora de intervenir en el mundo, dando lugar a la reproducción. El individuo por medio de la reflexividad, deberá poder cambiar de visión, para evitar que la rutina ciegue la visión de la multidimensionalidad de la realidad, concebida en tiempo y espacio, y de esta forma intervenir en los procesos de estructuración de la sociedad para evitar la reproducción de prácticas recursivas. En otras palabras, evitar la reaparición y repetición de patrones

³⁴ Giddens, A. (1998) pp. 40, 41.

³⁵ *Ibid.*

identitarios.

A su vez la reproducción social también tiene diferentes dimensiones. Margaret Mead³⁶ afirmaba que vivimos en una sociedad dividida en tres culturas, a las cuales denomina postfigurativa, cofigurativa y prefigurativa. En la primera, el futuro de los niños está plasmado en el pasado de los abuelos, es decir que la forma de vivir de los abuelos es inmutable e imperecedera. La cofigurativa es aquella en la que los hijos en complicidad con los padres introducen cambios o nuevas prácticas sociales aceptadas a la impuesta por los abuelos. Y por último, la prefigurativa se refiere a una nueva cultura en la que las nuevas generaciones crean nuevas prácticas, generando nuevas identidades para ellos, identidades diferentes de la de los padres y la de los abuelos, no sólo como un cambio de viejos contenidos sino un cambio en la naturaleza del proceso de la producción y reproducción de prácticas.

Por lo tanto, para que la reproducción social de lo femenino en la familia pueda darse de una generación a otra de forma prefigurativa, postfigurativa o cofigurativa, pero la prefigurativa corre el riesgo de ser irreflexiva al momento de romper con viejos contenidos, ya que al desarraigarse, las culturas tienden a hibridarse,³⁷ o como se veía anteriormente con Giddens; aseguran la reproducción de identidades y prácticas. Martín-Barbero³⁸ lo expone perfectamente con la metáfora del palimpsesto, a ese texto en que un pasado que borrado emerge tenazmente, aunque borroso, en las entrelineas que escriben el presente.

En este sentido, desglosar la identidad a partir de los conceptos de la sociología, nos permite encontrar los elementos dentro de la historia personal que van anidándose en la memoria. Yendo en retrospectiva el comparar las actitudes y comportamientos adquiridos durante la infancia son equiparables con el palimpsesto, la identidad de género moldeada durante dicha etapa resurge durante en lo que nombrábamos como recetas y tipificaciones para transitar en la vida social. Asimismo, las identidades de género permiten que se entienda el funcionamiento de las relaciones de poder y el desplazamiento dentro de una institución familiar, conceptos que se vierten en la búsqueda de elementos visuales que dan como resultado la

³⁶ Mead, M. (1980) pp. 105-106.

³⁷ García Canclini, N. (2001) pp. 363.

³⁸ Martín-Barbero, J. (2002).

creación de los autorretratos biográficos no presenciales.

La memoria aquí toma un papel importante, ya que sin ella no se puede generar historia de vida, ni hacer recuento de los elementos que van formando la identidad y esa noción de un Yo en la autobiografía. Como decía Todorov³⁹, la memoria, como tal, es forzosamente una selección, la selección como rasgo esencial, donde algunas características del suceso son conservados y otros descartados. Se vuelve la memoria así, una herramienta en la generación de autorretratos por medio de una selección de elementos útiles en la descripción de la identidad.

1.2

Construcción de la identidad en la filosofía fenomenológica.

Sólo la fenomenología se aproximará al máximo a esa imagen que hace confluír el amor y la muerte, la presencia y la ausencia, el reconocimiento y el luto. Dominique Baqué, sobre *La Cámara Lucida* de Roland Barthes.⁴⁰

Antes de Husserl, la fenomenología era más un método de análisis que una propuesta o visión acerca de la construcción ideal del mundo. Por ello es que retomamos a partir de su propuesta y de sus legatarios para explorar a partir de éstas lo que es el yo y poder reconstruirlo en proyectos visuales.

⁴¹ Sólo se retoman algunos aspectos e ideas principales que auxiliarán en el desarrollo de las propuestas de autorretratos. De ahí que sólo sea un repaso a términos y conceptos de Husserl, Heidegger y Ortega y Gasset.

³⁹ Todorov, T. (2000) p.16.

⁴⁰ Baqué, D. (2003) p. 84.

⁴¹ La propuesta de Husserl consistió en “<< el desarrollo de un método real para comprender en su intencionalidad la esencia fundamental del espíritu, y para construir, a partir de ahí, una teoría analítica del espíritu que se desenvuelva hasta el [futuro] de modo coherente, [lo que] condujo a la Fenomenología trascendental. Ella supera [...] a todo objetivismo en general de la única manera posible, esto es, partiendo el filósofo de su yo, mas precisamente, considerándose puramente como el ejecuto de todos los actos dotados de validez y convirtiéndose en espectador puramente teórico de los mismo. En esta actitud se consigue construir una ciencia del espíritu absolutamente autónoma en el modo de una consecuente comprensión de si mismo y comprensión del mundo como obra del espíritu. El yo, entonces, ya no es una cosa aislada al lado de otras cosas similares dentro de un mundo dado de antemano; la exterioridad y la yuxtaposición de los yoes personales desaparecen dando lugar a una relación íntima entre los seres que son uno con el otro y uno para el otro>>.” De esta concepción se desprende el principio de intersubjetividad desarrollado mas tarde por Alfred Schütz.

Antes de ir de lleno a la teoría, algo que hace creer que es correcto entender la fotografía autorreferencial desde la fenomenología es el análisis que realiza Baqué sobre la forma de entender la imagen como un acto de la conciencia hacedora de imágenes.⁴² De esta referencia es que se cuestiona la posibilidad de trabajar a partir de la noción de conciencia para idealizar (visualizar) un Yo y surge el interés por abordarlo desde la fenomenología.

Esta rama filosófica estudia como los fenómenos son asimilados por la psiquis, entendiendo por estos las cosas tal y como “aparecen” en la conciencia. La conciencia, para la fenomenología se mueve en tres tiempos divididos, sensación (lo que se desenvuelve en el presente), memoria (lo que comprende al pasado) e imaginación (lo que puede devenir en el futuro); a través de las estructuras del mundo, por lo cual fenómeno y conciencia se vuelven inseparables para transitar por él. Además, los tiempos de que la conciencia se suceden en forma no lineal, puesto que la imaginación puede desencadenar una sensación. A partir de estas premisas podemos deducir entonces que el recuerdo como fenómeno, nos va desencadenando una serie de sucesos que van moldeando el Yo a partir de cómo percibimos el mundo. El yo en lo otro, con el otro.

1.2.1

Algunos aspectos del Yo en el pensamiento de Husserl.

Los escritos de Edmund Husserl llevaron a replantearse la manera en como se concibe la existencia propia, de sus trabajos se retoman tres conceptos que sirven para entender la visión del Yo husserliano, y las cuales sirven, más adelante, como guías (mejor dicho, herramientas teóricas) para dirigir un método personal en la producción de autorretratos. Primero, la vivencia como fenómeno; segundo, el yo a través del otro, y por último la conciencia de uno mismo, es decir la conciencia del Yo.

Como se vio en la parte sociológica sobre la identidad, es en lo cotidiano donde se construye la identidad. Pues es ahí donde experimentamos la vida misma. Al experimentar la realidad “los acontecimientos” pasan a formar parte del ser y se quedan en su conciencia. De acuerdo a este filósofo estos se nos “aparecen” de manera que son tomados como “fenómenos” de la vida. Sólo somos conscientes de nuestra presencia en el mundo (“vivir psíquico”) a través de la reflexión, o mejor dicho, a través de la contemplación de dichos “fenómenos” para poder nombrarlos. Para Husserl la contemplación era

Mate, R. (1992) Prologo, en Husserl, E. *Invitación a la fenomenología*. Paidós Ibérica, Barcelona. p. 21.

⁴² Baqué, D. (2003) p. 83.

como suspender el juicio (*epoché*). De aquí que se tome esta “suspensión del juicio” para poder realizar un recuento de ciertos elementos de la memoria y nombrar todos esos fenómenos que se presentan en la vida cotidiana para a través de dicho nombramiento poder darles una forma discursiva y representarse posteriormente en imágenes.

Lo anterior hace pensar que tal vez sea posible aplicar una norma de la reducción eidética, que aunque podría sonar descabellado para unos y tal vez ingenuo para otros pretender tal cosa, incluso el utilizar la fenomenológica en general para generar imágenes, no se descarta la posibilidad de que una versión simplificada, retomada del concepto de reducción eidética pueda emplearse a la hora de crear autorretratos, es decir, la idea en si, ya que la reducción eidética es la operación mediante la cual se retienen sólo las *notas esenciales* de una vivencia o su objeto, entonces ¿porqué no llamarle así a la operación de realizar un estudio de vivencias, a la operación mediante la cual se enumeran y ubican dichas vivencias para representarlas y así poder construir un autorretrato más fiel a la naturaleza del representado?

Otra idea que es útil a la exploración, sobre todo en el trabajo personal, es sobre la crisis de la humanidad⁴³ consistió en olvidar que no somos seres aislados y en pensarnos solamente de forma objetiva. Esto es lo que Husserl le reclama al psicologismo⁴⁴ el hecho de abordar el estudio del espíritu⁴⁵ utilizando solamente un método racional y científico sin respetar la autonomía de dicho espíritu, el cual puede prescindir de una explicación lógica y

⁴³ En realidad por crisis de la Humanidad, se refiere a crisis del pueblo Europeo. En primer lugar se debe tener en cuenta que sus propuestas fueron desarrolladas después de la primera guerra mundial y segundo, que algo de lo que él se lamentaba era que, siendo en Europa donde nació la filosofía y las ciencias, fuera ahí mismo donde también se comenzó a dejar de lado las características subjetivas del ser para sólo enfocarse en un *objetivismo naturalista* donde triunfa la razón. De ahí que el después hable de una la *epoché* necesaria para entender otras características de la existencia. (*La crisis en la Filosofía Europea*, *Die Crisis des europäischen Menschentums un die Philosophie*. Conferencia pronunciada en la Asociación de Cultura de Viena el 7 y el 10 de mayo de 1935. Traducción del alemán por Peter Baader).

⁴⁴ En el tiempo que Husserl desarrolla su fenomenológica, el psicoanálisis se esta extendiendo en el campo de la psicología para estudiar al ser humano y su comportamiento. Ello no quiere decir que Husserl desaproveche el psicoanálisis o la ciencias duras, sólo propone otra manera de cómo abordar desde más puntos al estudio del Yo.

⁴⁵ En los textos de Husserl, en mas de una ocasión se toma al espíritu como la interioridad del ser, y en otros textos los toma como conciencia. La cual a su vez tiene tres conceptos para el: 1. La conciencia como la total consistencia fenomenológica real del yo empírico, como el entrelazamiento de las vivencias psíquicas en la unidad de su curso. 2. la conciencia como percepción interna de las vivencias psíquicas propias. 3. la conciencia como nombre colectivo para toda clase de <<actos psíquicos>> o <<vivencias intencionales>>. (*Investigación quinta: sobre las vivencias intencionales y sus <<contenidos>>*. Capítulo uno: *La conciencia como consistencia fenomenológica del yo y la conciencia como percepción interna*. 475-487pp. Alianza editorial.).

racional de sus manifestaciones. El vivir psíquico sólo se hace patente en la reflexión⁴⁶ [la conciencia de la existencia propia sólo es alcanzable en la contemplación], pero también hay que recordar que la experiencia de si mismo no sólo nos es asequible por medio de la experiencia de si mismo, sino mediante la experiencia de lo ajeno. ⁴⁷ Precisamente de ahí se desprende la tarea de hacer comprensible fenomenológicamente también la vida comunitaria, según todas las intencionalidades⁴⁸ que le pertenece. En esta idease encuentra otro punto interesante para abordar la construcción de imágenes, puesto que sólo mediante un análisis de las vivencias, es que se puede hablar de una alternativa a la tradición del autorretrato, verlas como formadoras de un Yo, asimismo, puesto que no se está solo en el mundo, esa idea de conocerse a través del otro, de lo que no soy, y de las relaciones con el otro, es que se generan más vivencias enriquecedoras de ese Yo que se es en la actualidad. En otra parte de su artículo sobre fenomenología, afirma que nosotros como hombres hemos de pertenecer también al mundo. Tras nuestro sentido mundano nos vemos, pues, nuevamente remitidos a nosotros y a nuestra vida de conciencia, en cuanto que en ella se configura para nosotros, primeramente este sentido.⁴⁹ Es en nuestro andar cotidiano, en el vivir nuestra realidad que formamos nuestra conciencia.

Sin alejarnos del punto anterior, Husserl toma en cuenta los cambios, las experiencias que afectan al Yo, las cuales van modificándolo, transformándolo con cada nueva vivencia. El decía que el Yo puramente anímico es en cuanto Yo personal en el interior de formas estructurales invariantes, y es consciente de si mismo en continua validez habitual como algo que sigue formándose incesantemente.⁵⁰ Lo que ya se mencionaba con

⁴⁶ Husserl, E. (1992) p. 38.

⁴⁷ Ibid. p. 41.

⁴⁸ Actuar conciente y previamente razonado para un fin.

⁴⁹ Ibid.p. p. 54.

⁵⁰ Como hombres, ahí delante en el mundo anímica y corporalmente. Nosotros somos para <<nosotros>>; somos algo que aparece en una vida intencional muy variada, en <<nuestra>> vida EN LA QUE esto que esta ahí delante se hace <<para nosotros>>aperceptivamente con todo su contenido de sentido. El yo y nosotros de ahí adelante (apercibido) presupone un yo y un nosotros (que apercibe) PARA quien aquél está ahí delante pero que no esta a su vez ahí delante en el mismo sentido. [...] Por ejemplo, mis vivencias puras de percepción, mis vivencias puras de fantasía, etc. son datos psicológicos de la experiencia interna psicológica en la actitud de la positividad (en el sentido amplio de la palabra). Se convierten en mis vivencias trascendentales cuando por medio de una epojé radical pongo al mundo, incluido mi ser [mujer], como mero fenómeno y me concentro ahora en la vida intencional en la cual se configura la apercepción de mi alma, de mis vivencias de percepción psicológicamente reales [real], etc. En la transición de la experiencia trascendental de si mismo, que en todo momento puede

anterioridad queda reafirmado por estas inferencias de Husserl: la identidad del individuo no es una identidad estática, ya estructurada, sino que en el andar diario se va transformando, re definiendo, por lo tanto se cree que el autorretrato también puede ser así, que puede abrir a las posibilidades a una reformulación constante, no de afirmar “eso soy, ese soy yo”, sino afirmar “así era yo”, es decir generar obras abiertas.

Antes de proseguir, es relevante aclarar que para Husserl, las vivencias o contenido de la conciencia son las percepciones, la representaciones de la imaginación y de la fantasía, los actos del pensamiento conceptual, las presunciones y las dudas, las alegrías y los dolores, las esperanzas y los temores, los deseos y las voliciones, etc., tal como tienen lugar en nuestra conciencia.⁵¹ Asimismo, las vivencias las diferencia del concepto popular de afirmar que se ha estado en un lugar y las retoma como tener ciertos actos de percibir, de saber que ciertos contenidos son componentes en una unidad de conciencia, y prosigue diciendo que el yo es un todo real que se compone de múltiples partes y **cada una de esas partes** se llama vivida.

1.2.2

Algunos aspectos del Yo en el pensamiento de Heidegger.

Ahora bien, con Heidegger la fenomenología se enfoca más a la cotidianidad, a “ser en el mundo” de ahí que en un inicio se le catalogara de existencialista⁵², lo cual lo desanimó por algún tiempo de seguir con esta línea de crítica y enfocarse a otras preocupaciones filosóficas. Además hay que reconocer que como egresado de la Universidad de Friburgo, algunos de sus escritos se desprenden de las reflexiones planteadas por Kant, Hegel y Kierkegaard, para poder negar al ser como mera presencia, pues él añade el fenómeno de la vida (lo cotidiano) y de la historicidad.

Hablando en palabras de Heidegger.

La vida de la conciencia tiene dos aspectos para entenderla su temporalidad y su historicidad (es decir la realidad histórica, en un tiempo dado, en la que se encuentra el ser). Para él, el “fenómeno” es una manifestación positiva [objetiva] de la esencia misma de la cosa. El problema central de la obra

convertirse, mediante una mera modificación de la actitud, en experiencia psicológica de sí mismo; se produce necesariamente una identidad del yo (más adelante con Ortega y Gasset, se retomaran estas ideas para hablar de la identidad como experiencia de uno mismo). La objetivación psicológica se hace visible como la objetivación del mismo yo trascendental. Ibid. p.49

⁵¹ Husserl, E. (2006) p. 476

⁵² No es hasta la publicación póstuma que nuevamente se sabe que retomó al final de sus días el tema, con su trabajo *el Tiempo y el Ser*, continuación a *Ser y el Tiempo*. Vattimo, G. (2002)

de Heidegger es el problema del ser [...] el fenómeno de la existencia en su afectividad⁵³, concepto el cual más adelante se podrá compararse con el concepto de ejecutividad de José Ortega y Gasset. Retomando el hilo inicial, es por ello que Heidegger comienza a plantearse el problema del ser desde lo que el consideraba “cotidianidad”, justamente en *Ser y Tiempo* reconoce como esencial a toda comprensión cierta “precomprensión”, cierto horizonte preeliminar, abierto y accesible que, antes que limitar la libertad de la comprensión, la hace posible. Los supuestos no han de eliminarse, hay que asumirlos explícitamente y aclarar sus implicaciones, tomar en cuenta los detalles⁵⁴, por eso es que se habla del ser (del Yo) y su efectividad en lo mundano (de mundo), en lo cotidiano.

Considera que el problema del ser es precisamente un hecho exterior y accidental, por ello entendemos que haya estudiado al ser desde lo que lo rodea y como interactúa el ser en su entorno, así también se puede entrever en sus escritos, a partir de *Ser y Tiempo*, una angustia por lo “común” que nos es la existencia y de ahí que el problema que el se plantea parezca extraño y remoto o hasta como un no problema. Es decir, el ser pasa desapercibido por estar siempre “visible”. Al igual que con Husserl, le preocupa el papel que desempeña el psicologismo en el estudio de la subjetividad empírica, mas no lo descarta por completo, pues acompaña a su planteamiento.

Hace algunos momentos se decía que el ser pasa desapercibido por estar siempre “visible”⁵⁵. En otras palabras, estamos tan inmiscuidos en el mundo de lo visual que nos es imposible pensar en el ser sin una referencialidad tangible de este. Comúnmente se asocia el concepto de ser a la noción de presencia, como objetivada. También esto lo discutíamos con el pensador anterior y, Heidegger, como asistente de este, tiene ideas y conceptos afines, los cuales se repiten en ambos autores. La diferencia recae en que uno se enfoca más al Yo con el otro, es decir, en relación directa al otro, y con Heidegger es el Yo en el espacio compartido con el otro, y como entre ambos retransforman, resignifican dicho espacio.

El estudio del ser del hombre, de acuerdo a *Ser y Tiempo*, debe dirigirse al modo de darse la existencia, con esto se refiere a las posibilidades de “poder ser”, que es, en efecto, el sentido mismo del concepto de existencia. Lo expondré de otra manera: el mundo de la vida, donde el hombre existe

⁵³ Afectividad del Dasein (ser-ahí) – Ejecutividad del ser (el ser haciéndose).

⁵⁴ Ibid. p.29.

⁵⁵ Por visible quiero decir, una manifestación tangible de la presencia del ser.

como ser, es el mundo de las posibilidades, ya que a través de las decisiones que toma es que se escribe su historia reafirmando, por medio de ello, su existencia. De ahí que se tome esto para aventurarnos a decir que se deben tomar en cuenta dichas posibilidades como formadoras de la identidad para autorepresentarse en la imagen fotográfica. “Se es sólo en cuanto se puede ser”.⁵⁶

Entonces, el término de existencia, en el caso del hombre ha de entenderse en el sentido etimológico de *existere*, estar afuera, sobrepasar la realidad simplemente presente en dirección de la posibilidad.⁵⁷ Lo que lo vuelve, al hombre, en un ser dinámico, situado de una manera dinámica en el mundo. Pues se es en la medida de las posibilidades y de la interacción con el otro en ese rango de poder ser.

1.2.3

Algunos aspectos del Yo en el pensamiento de Ortega y Gasset.

El pensamiento actual busca la complejidad y la simultaneidad, ya no le basta la sucesión lineal ni la definición simple, debemos buscar las definiciones centrifugas que van generando más y más relaciones.

Juan Acha⁵⁸

En la mayoría de los planteamientos para hablar sobre el autorretrato se tiende a cosificar al *yo* en objeto estético. Para ello hay un procedimiento que consiste en reconocerse, no conocerse, pues ello implica un acto que se produce en un no lugar y en un no tiempo. A pesar de ello, el cosificarse sólo es posible a través de la contemplación.

⁵⁶ Ibid. p.27

⁵⁷ Ibid. p.26

⁵⁸ Acha, J. (2008). p. 7.

Para poder hablar de todo ello debemos partir de una primera noción: el autorretrato consiste en hablar de las características físicas o psicológicas de una persona, de un ser. De esto la audacia de atreverse a explorar algunos aspectos de la fenomenología orteguiana que, resultan de gran interés para estudiar el proceso del autorretrato.

Uno de los textos más importantes para comprender una parte de las ideas estéticas de este filósofo español es su ensayo titulado *La Deshumanización del Arte*⁵⁹. En él, reflexiona a partir del, en aquel entonces, arte joven, arte nuevo, que no son otra cosa que las vanguardias artísticas.

La distinción entre un arte humano y uno deshumano consiste en la experiencia estética misma que produce el objeto de arte. El goce estético del vulgo se basa en la relación afectiva con el objeto presentado, es decir, si el objeto es comprensible desde un punto de vista sentimental, es aceptado por las masas. Él decía que el arte popular siempre será realista pues en el otro tipo de arte, el objeto de arte se vacía de contenido humano [emotivo] para dejar todo en mero concepto: será comprensible sólo para aquéllos que posean cierta sensibilidad artística. Se está de acuerdo con tal punto, pues en la actualidad no podemos negar que esto no sea así, el arte “alto” es sólo comprensible y, peor aún, accesible por unos cuantos privilegiados. Así también lo confirma Ana María Sepúlveda⁶⁰ en su ensayo sobre el fin del arte donde expresa que:

Los valores modernos de la novedad y la autenticidad vuelven a ser abordados por los artistas finiseculares, pero con un sentido de juego y con capacidad para ser reproducidos. Se responde a un tiempo puntual (el aquí y el ahora) y, en ocasiones, inmaterial (efímero, conceptual, racional o electrónico). El espectador debe comprender que el arte ya no es un vehículo entre el artista y el cuerpo social, es, ante todo, un argumento, la emancipación de una estrategia que no necesariamente tiene que acompañarse de lo bello o de aquella definición anticuada de belleza que, desde luego, hoy en día no se contempla. (p.186)

⁵⁹ Publicado entre 1924 y 1925. La primera mitad del ensayo se publicó en el diario *El Sol* y apareció en su totalidad, como lo conocemos hoy en día, en la biblioteca de *Revista de Occidente* en 1925.

⁶⁰ *Las Artes Visuales en México: siglo XXI*. Publicado por Ed. La Oruga Lapislázuli en 2009. Recopilación de ensayos y entrevistas a artistas nacionales e internacionales que expusieron su obra en México entre 2003 y 2008.

Para Ortega, el fin de un estilo artístico era sinónimo de agotamiento de las posibles combinaciones dentro de él. A como se puede ver, el arte actual no se ha cansado de sí mismo, pues ha llegado a aceptar su emulación del pasado como una condición constante, como si se tratara de una característica de sí.

Retomando el punto de discusión, que es la estética orteguiana, la deshumanización sólo es alcanzable a través de esta nueva sensibilidad estética que desprecia a lo real, pues expresa que es más difícil huir a la realidad, “construir algo que no sea copia de lo <<natural>> y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime.”⁶¹ Deshumanizar el arte no quiere decir que el objeto artístico está desprovisto de emociones y sensibilidades, sólo que estas emociones sólo son entendibles desde la sublimación. Otro punto en el cual se puede estar de acuerdo con Ortega, ya que la característica principal de todo arte surgido después de las vanguardias es la de ser sublime. Lo sublime es como un desfallecimiento de la imaginación, es decir, es algo que la razón no puede explicar, como lo expresa Kant en su tercera crítica. De todo esto que podemos llegar a hablar de un objeto estilizado, dotado de otros valores y otro tipo de emociones, Ortega afirmaba que no hay otra [mejor] manera de deshumanizar al arte que estilizarlo.

Otro ensayo sobre arte, que se retoma de la estética orteguiana, para fines del presente texto, es su *Ensayo de Estética a Manera de Prólogo*⁶². En él, toca unos puntos que, como artista visual que trabaja sobre la reconstrucción de la identidad a partir del autorretrato, son de interés: el Yo y como vemos, mejor dicho, como nos vemos y como nos construimos a partir de esa imagen de nosotros mismos; y el Yo en relación con las cosas y como estas dos (la imagen o proyección de mi mismo y mi relación con lo que me rodea) el artista es capaz de convertirlos en objetos artísticos. Estos puntos sirven para teorizar sobre el autorretrato y, mejor aún, sobre el autorretrato no presencial.

Dentro del *Ensayo de Estética a Manera de Prólogo* debemos rescatar algunos conceptos clave en la fenomenología de Ortega. Para poder tener más clara su visión sobre el Yo es necesario entender el concepto de *ejecutividad*⁶³ la cual consiste en la realización, en el hacerse, en el hombre

⁶¹ En Introducción por Valeriano Bozal a *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*. p.36.

⁶² Prólogo al libro *El Pasajero*, de J. Moreno Villa, publicado en 1914.

⁶³ Concepto tomado y explicado en más de un ensayo de arte, por parte del autor para hablar de la veracidad de la pieza como objeto artístico. La diferencia entre un objeto artístico de uno no artístico radica en que el primero nos ofrece la cosa ejecutándose, mientras que el no artístico, en cuanto a objeto, imagen *de*, no se abre a la intimidad de la cosa representada.

ejecutándose. Ahí está el Yo. Cuando se intenta aprehender ese Yo, esa realidad, cosificamos al Yo. Lo convertimos en un concepto en una imagen de la realidad, pues lo vemos desde afuera. De esta manera que la realidad, mi realidad objetivada, se puede transformar en objeto artístico y por lo tanto llevarnos al goce estético por medio de la imagen, fotográfica en este caso.

Hilando conceptos: fenomenología orteguiana y elaboración del autorretrato.

Ahora bien para poder contemplar es necesario separar los sucesos que le dan forma a la identidad (sucesos biográficos cargados de emotividad) para verlos fuera de sí. Una vez realizado esto, aquellos eventos emotivos dejan de serlo, dejan de sentirse como tal y se convierten en una sombra de lo que fueron, los hemos conceptualizado, imaginado. Desde ahí que se puedan plasmar en arte, sea cual sea su materialidad. Con ello quiero decir, que no importa la forma física con la cual se nos presente el autorretrato en el campo de las artes visuales –desde una performance, video arte, ya sea una obra efímera o una escultura, imagen como tal–; por lo tanto la memoria comienza a formar parte de dicho proceso, en ocasiones la memoria llega a ser la identidad representada. El Yo presentado al otro.

De aquí que pueden surgir algunas incógnitas, ¿si la representación es una alegoría del pasado deja de ser Yo? ¿si la representación sólo cubre un aspecto de la conciencia, de la intimidad, es un Yo incompleto? Se debe recordar que el Yo interno está en constante reestructuración a través del tiempo, ello no excluye que una alegoría –entendiendo por esta el fragmento de lo que queda– de mi pasado no pueda ser Yo. Es mi Yo, soy Yo en el tiempo y espacio en que la obra fue dada. Tampoco existe una fórmula o un camino específico para realizar el autorretrato a partir de estas ideas aquí planteadas. Pues otro factor del cual nunca vamos a tener control es de la intersubjetividad del autor.

Cada conciencia formula la imagen mental sobre lo que significaron ciertos sucesos para uno, por lo que es complicado determinar la forma exacta de la representación que el autor hará de sí mismo en el autorretrato. *Significar*, advertía Ortega, no es otra cosa que hacer referencia a un objeto, y una *significación idéntica* será referencia a un mismo objeto o una misma realidad.⁶⁴ Podemos decir que en esto radica la “magia”, a falta de una mejor

⁶⁴ Ortega y Gasset, J. (2007) p.132.

palabra, del arte actual. Las formas y variantes son ilimitadas. Se repiten en soluciones estéticas más lo que les falta de novedad les sobra en tratamiento de las temáticas, en riqueza de significados.

Sólo es posible presenciar lo que de otra manera no nos puede ser nunca presente (la realidad del otro, nuestra propia realidad y nuestro pasado) a través del objeto estético. Entonces que es posible aspirar a autorretratos no presenciales y basándonos en todo lo anteriormente dicho, este tipo de autorretrato entra dentro del arte actual por ser sublimes, escapan de lo real sin dejar de ser autobiográficos, son conceptuales, tienen la capacidad de ser personales sin dejar de ser objetos de arte, “imagen *de*”, “concepto *de*”.

El objeto estético es una intimidad en cuanto a tal –es todo en cuanto yo [...] digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva.⁶⁵

Memoria, identidad e intimidad: o cómo no caer en un egotismo⁶⁶ barato.

No en vano esta titulada la obra de Tzevan Todorov como *Los abusos de la memoria*, pues la memoria esta sujeta a la subjetividad humana, al recuerdo y este, al igual que el arte actual, es alegórico, un fantasma, residuo de lo que en realidad sucedió. El cómo recordamos el pasado, ya sea el personal o el colectivo. El quién lo recuerda. En otras palabras, nuestro pasado estará sujeto a las condiciones del presente, pues es contado desde el presente, la memoria juega en el objeto de arte el papel de construcción narrativa, la cual no siempre es lógica o lineal. Se vuelve entonces la representación de la memoria un problema de estructuras mentales, en las cuales estructuramos nuestra noción del Yo respondiendo a la intersubjetividad que hacia mención anteriormente; presente el cual, a su vez, es perpetuado a través de la memoria fotográfica, a través de lo que

⁶⁵ Ibid. (2007) p.138.

⁶⁶ Término de origen inglés, difundido en Europa por Stendhal, que lo uso en el título de sus recuerdos autobiográficos. La palabra significa la excesiva importancia concedida a uno mismo y a los hechos de la propia vida y la tendencia a hablar mucho de sí. Abbagnano, Nicola (2004). Diccionario de Filosofía. Fondo de Cultura Económica. Cuarta edición en Español.

Dominique Baqué denomina la cualidad déctica de la imagen fotográfica.⁶⁷ Es decir, la cualidad denotativa de la imagen de señalar y a la vez referirse a otros elementos del discurso presentes sólo en la memoria.

Hablar de la intimidad, es hablar no de los actos que ocurren en la intimidad de un espacio, sino la intimidad interna, de la consciencia que ocurre en un no lugar en un no tiempo determinado. El objeto artístico toma esa intimidad y la muestra a los demás, en ese momento deja de ser intimidad como tal y sólo es la sombra de una intimidad ahora abierta, al escrutinio y goce estético de los demás. Otra pregunta que surge a raíz de esto ¿qué autorretrato no es íntimo? ¿qué autorretrato no recurre a procedimientos reflexivos para presentarse al otro? De ahí que el autorretrato siempre está en el límite entre el narcisismo y el egotismo. Por un lado el peligro del enamoramiento con la imagen de uno mismo y por el otro el ensimismamiento con los eventos de la vida de uno, un exceso de querer hablar de uno mismo, de sus ideas.

Las lecturas a partir de Ortega sólo eran el pretexto para hablar del autorretrato no presencial y las razones por las cuales se valida dentro del presente proyecto; así también se considera que no todo autorretrato, así como no toda obra, puede llegar a ser objeto de arte y mucho menos llevarnos al goce estético. Pues numerosas obras dentro del mundo del arte, cierran su intimidad. Y como se mencionó anteriormente, sólo unos cuantos, que tienen la sensibilidad estética, pueden ver esa intimidad, ese yo ejecutándose por medio del objeto artístico.

A partir de Ortega se deduce entonces que para elaborar autorretratos será necesario poder salirse de sí para contemplar los eventos biográficos (objetivarlos), entender los procesos sociales y nuestra relación con el otro y las cosas para a través de la memoria personal recolectar los sucesos que le dan forma a nuestra identidad y por lo tanto responden a un Yo verdadero. Es decir, mi realidad plasmada en la obra soy Yo, sin embargo mi realidad no es la realidad del otro, el otro se conforma con ver desde afuera, en calidad de espectador. Fotografiarse, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo⁶⁸ para el otro.

⁶⁷ Baqué, D. (2003) p.82.

⁶⁸Fontcuberta, J. (2007) p. 45.

Por último, se tomará una reflexión hecha a partir de una exploración visual para llegar a un autorretrato no presencial, que se considera importante para cerrar con las reflexiones que hasta aquí se han plasmado: Creo que ante la ausencia física, en este tipo de imágenes, uno se encuentra más desnudo que si estuviera posando sin vestimentas frente a la cámara. Pues retomando las ideas de *El Acto Fotográfico* de Philippe Dubois⁶⁹, la imagen es índice de la realidad en el caso de la autorepresentación, pues se ve potenciada:

En efecto, puesto que de ahora en adelante se negará a la fotografía toda posibilidad de ser simplemente un espejo transparente del mundo, puesto que ya no puede, por esencia, revelar la verdad empírica, veremos desarrollarse diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo; por el trabajo (la codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en la *verdad interior* (no empírica). *Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera* y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la realidad. p.40.

1.3

El autorretrato en México: breve reflexión introductoria al trabajo de tres jóvenes artistas.

Al iniciar la presente investigación pareció curioso encontrar solamente con pocos trabajos conocidos y realizados en los últimos diez años sobre el tema de autorretrato fotográfico en México. Otra cuestión que de inmediato llamó la atención sobre este ejercicio fue el hecho de que son las mujeres quienes más trabajan con el tema. En una plática casual con el fotógrafo Francisco Mata, decía que las artistas visuales en algún momento de su trayectoria hacen obra autorreferencial, si no es que todo su cuerpo de trabajo cae en éste.

Intentando comprobar la hipótesis del maestro Mata, se contabilizaron los trabajos recopilados en el libro de Susan Bright, publicado en el 2010, *Autofocus: The Self-portrait in contemporary photography*.⁷⁰ De los 75 artistas a nivel mundial ahí reunidos, 49 proyectos de autorretrato pertenecen a

⁶⁹ Dubois, P (1986) p.19-51.

⁷⁰ Bright, S. (2010).

mujeres y uno sólo es el trabajo colaborativo entre una pareja hombre-mujer.⁷¹ El único trabajo por un artista mexicano incluido en el libro es el de Tatiana Parceró, lo que parece curioso, ya que no le gusta que se le encasille en un género o tradición fotográfica como lo es el autorretrato.⁷²

En parte me parece lógico que así sea, pues el movimiento feminista no ha cumplido siquiera un siglo. Los actuales roles de la mujer en la sociedad occidental oscilan entre tradición heredada y nuevos roles sociales, e inclusión en actividades que, no mucho tiempo atrás, eran exclusivas de los géneros masculinos. Aún no se logra hegemonizar una libertad sexual y laboral a todas las mujeres de los diversos sectores, esto tan sólo en nuestro país.

No hace menos de veinte años atrás, en nuestro país era mal visto una mujer divorciada, separada. Y si se llegaba a los treinta años de edad en estado de soltería, ya era una mujer “quedada”. Por lo tanto no es de extrañarse que estas tres jóvenes artistas, aquí presentadas, se cuestionen su identidad y utilicen la fotografía como filtro y herramienta para esclarecer sus dudas respecto a sí mismas y su condición de género. Cuestionan los roles que deben jugar a través de sus trabajos.

En primer lugar, y a pesar de no hacer autorretrato, se decidió incluir el trabajo de Yvonne Venegas, pues su obra surge de sus dudas sobre lo que una mujer de clase media alta debe ser, ya que nunca se ciñó a dichos papeles aunque nació dentro de esa clase social, y muy a pesar de los esfuerzos de su familia para que siguiera dichos patrones conductuales aceptables para una mujer de su postura. Su trabajo, es completamente autorreferencial, se busca y se refleja en el otro, pues surge de la necesidad de saber cómo hubiese sido su vida de haber elegido las opciones de vida que tomaron las mujeres con las que cursó la educación secundaria y el bachiller, mujeres las cuales son su objeto de reflexión en su fotografía. En ellas y sus realidades, explora esos caminos por los que no optó en su vida y nos las muestra en aquellos momentos que considera son esa acción entre escena y escena de un film.

En segundo lugar, se muestra el trabajo de Mónica Arreola, una artista visual que explora su identidad desde su gemelitud. Los autorretratos que nos

⁷¹ *My little dead dick*. Proyecto fotográfico que posteriormente será mencionado en el primer capítulo de la presente investigación.

⁷² Entrevista aparecida en el blog Bola de Nieve, <http://boladenieve.org.ar/vision/1046#r3>.

presenta, son un trabajo de indagación que comienza por el álbum familiar redescubierto hace cuatro años a partir de una crisis identitaria, pues al llegar a su tercera década de vida cae en cuenta que su relación más larga es con su hermana gemela: siguen viviendo juntas a pesar de haberse independizado económicamente de sus padres desde ocho años atrás. Siguen comprando dos de todo objeto, mueble o vestimenta. Así que su trabajo inicio como un intento por entenderse como individuo independiente y poder desprenderse de su otro yo.

Por último veremos el trabajo de Carmen García Núñez titulado *Home Sweet Home*, presentado en el 2004. En él, García juega con las posibilidades de lo que puede y debe ser como mujer a través de la superposición de dos versiones de si misma: en las imágenes trazadas se puede apreciar un erotismo un tanto inocente y en otras el deseo del papel de mujer de hogar. Ambas versiones experimentadas dentro de un mismo espacio: la casa.

No es casualidad que las tres sean mujeres, algo de razón tiene Mata al afirmar que son las mujeres las que exploran su identidad y analizan su vida a través del lente.

1.3.1

Irrumpiendo lo rincones de la intimidad: Una brevísima introducción a la fotografía de Yvonne Venegas.

A través de toda la experiencia, en tanto que vivo como yo, que pienso, soy necesariamente un yo, un yo que tiene un tú, que tiene su nosotros y su vosotros, el yo de los pronombres personales. Y los mismos que soy yo, nosotros somos necesariamente, en el seno de una comunidad de yoes, el correlato de las cosa que abordamos a título de existentes mundanos y que presuponemos siempre ya cuando nos dirigimos a ella y fundamos sobre ella un acto de reconocimiento [se quien soy, porque se que yo no soy tu, pero formo parte de tu especie].⁷³

La fotografía de Yvonne Venegas vacila entre registro y arte, no por que no se pueda catalogar en las categorías clásicas de este arte medio⁷⁴, sino por que así lo decide ella como productora. En el mundo occidental la mirada del fotógrafo es superior, es “desde fuera”, donde el poder cultural y

⁷³ Husserl, E. (1992) p.130.

⁷⁴ Concepto que sitúa a la fotografía entre las bellas artes y medios de comunicación.

social lo lleva el fotógrafo. Sin embargo, la mirada de Yvonne no es hegemónica, de cierta manera se puede decir que es horizontal al hablar sobre la misma clase social a la que pertenece e incluso, se detiene un momento, y se atreve a voltear hacia arriba.

En sus imágenes no vamos a encontrar la pose estilizada característica del retrato, ni un análisis de tipo sociológico, lo que se puede apreciar es aún mucho mejor: ese momento suspendido, “irrupido” como lo nombra ella, momento que en el día a día forma parte de nuestra intimidad. Esos espacios que en raras ocasiones, sino es que nulas, nos detenemos a observar. ¿Qué sucede en el lapso entre acción y acción? ¿Qué dicen sobre nosotros esos momentos en que dejamos de ser para el otro y sólo se es, en el qué solamente se esta ahí? Esa es la invitación que nos hacen sus imágenes, ver ese rincón olvidado de nuestra intimidad. Voltear la mirada a esos espacios que pueden parecernos frívolos, por la aparente nada que ellos nos pueden aportar. La mirada que nos hace negar estos momentos se la debemos a una cultura visual formalista que busca un orden dentro del espacio que ocupa el cuadro.

También, debemos atender al hecho de que trabajamos con una imagen de nosotros mismos que coincide con las normas que los otros entienden como aceptables de acuerdo a nuestra postura socioeconómica y las imágenes de Venegas salen del canon de imágenes aceptables de la clase media alta. De acuerdo a esta primicia, la imagen es sinónimo de poder y si le quitamos poder a la clase sólo nos quedan índices de su humanidad lo que de cierta forma la democratiza, al menos en condición visual.

Asimismo, tradicionalmente nos negamos la posibilidad de ver al otro, a lo ajeno dentro de nuestro propio espacio, el otro lo encontramos fuera de nuestra casa no dentro de nuestro microcosmos social, otra herencia de la cultura visual colonialista que busca el exotismo para nombrar lo ajeno. La mayor parte del tiempo olvidamos que lo ajeno es aquello que no es uno mismo, por lo tanto todo es ajeno y todo es explorable desde este punto de vista. Todo lo anteriormente dicho, es lo que hay que tener en cuenta al ver las series de esta fotógrafa. No nos podemos acercar a su obra con prejuicios, de lo contrario nos estaremos perdiendo todo lo que estas nos pueden aportar.

Las novias más bellas de Baja California también somos todos...

Podría comenzar hablando sobre el fotógrafo de la primera mitad de siglo XX y su fascinación con la clase obrera, o por programas como el de la *Farm Security Administration* que popularizó al desvalido de la gran depresión en la imagería visual. O por los trabajos de Manuel Álvarez Bravo, o

los de Nacho López; por las imágenes de posguerras, las imágenes de crisis y hambrunas en los países tercermundistas; todo ello para situar el trabajo de Yvonne dentro de la tradición fotográfica de registrar lo otro. Tenemos que admitir que estamos plagados de una porno miseria⁷⁵ visual a gran escala, nuestra educación visual así se han venido conformando desde la llegada de la fotografía. Es como visualmente hemos aprendido a identificarnos con el otro, adictos al sensacionalismo, al dolor y sufrimiento. Basta con ver la cantidad de publicaciones impresas de esta índole, sólo en la capital del país, para comprobar este hecho. Respondemos a este tipo de imágenes pues es con lo que nos podemos identificar como humanidad. Pero no es lo único que tenemos en común como mexicanos, ni como especie.

En las novias más bellas, se puede observar en las acciones capturadas y detalles más superfluos, esos momentos que nos identifican a unos con otros. Las mujeres aquí presentadas son madres, hijas, hermanas, amigas y novias. Cumplen con los roles pertenecientes y esperados de su clase social. Se divierten, se cansan, se asean, comen. Acciones que, independientemente de la clase social, las realiza cualquier humano.



Fig. 17. Vengas, Y. (2007) De la serie: Las novias más bellas.

⁷⁵ Concepto que describe el consumo excesivo de imágenes de la miseria.

Lo que logra Venegas con este trabajo es desmitificar a la clase social a que ella pertenece, la cual ha llegado a ser intocable en México y cuestionarse sobre los roles que debe interpretar una mujer dentro de esta desde el seno de la cotidianidad (Fig. 17). Expone exuberancias que pueden llegar a ser risibles, pero también igualdades, como se dijo anteriormente, dadas por las acciones que ahí se capturan. Gracias a esta dualidad es que nos podemos reflejar en su trabajo, entendiendo a la imagen como un espejo y a dicho espejo como un imán de imágenes, de realidades ajenas, transformando el espejo en un medio que nos acerca al otro para ser el otro:

La fotografía es como un espejo, y viceversa. La permanencia de la imagen fotográfica refleja la fugacidad de la vida, pero la imagen vista en el espejo inmortaliza ya de alguna manera (enmarca y aísla) lo heterogéneo y cambiante de la realidad. El espejo, por lo tanto, (esto ya lo sabíamos respecto a la fotografía) no es tampoco la realidad en bruto sino una modalidad de la representación. (...) ⁷⁶



Fig. 18. Vengas, Y. (2007) De la serie: Las novias más bellas.



Fig. 19. Vengas, Y. (2007) De la serie: Las novias más bellas.

⁷⁶ Ramírez, J. (2003).

Es curioso el juego que se hace con la pose en estas imágenes. Entendiéndola como postura para reafirmar la identidad y demostrar la inimitabilidad imitada. A pesar de no ser el retrato *per se*, la pose de los sujetos imita a lo que se espera sean en la cotidianidad.⁷⁷

1.3.2

Mónica Arreola y el problema de la gemelitud. Una breve introducción.

Imitar es sin duda reproducir una imagen. Pero para el sujeto, en el fondo es ser insertado en una función cuyo ejercicio lo embarga.⁷⁸

Preguntarnos quiénes somos es algo confuso y que nos acompaña en cada momento de la vida. Definir una identidad que nos distinga del otro que nos haga únicos, normalmente recurriendo a nuestra apariencia y forma de presentarnos ante el otro para lograrlo. Un poder ejercido a través de nuestra imagen proyectada. Pero, ¿qué sucede cuando somos mellizos o gemelos idénticos? Es la pregunta que atormenta a Mónica Arreola, definir su identidad partiendo de su igual par genético: su hermana gemela.

Una sociedad que obliga a estos individuos a comportarse de manera similar, vestirse igual, a tomar las mismas decisiones, impone una sola identidad a dos individuos diferentes, anula dos identidades para conformar una sola (Fig. 20). Entonces a Mónica no le queda otra opción que redescubrirse -a partir del filtro de la fotografía- en sus afinidades y gustos es, en ese aspecto, el mejor homenaje a la estructura familiar, esa que hoy a veces resulta tan despreciada como fuente y motor creativo.⁷⁹

⁷⁷ Owens, C. (2004) p. 220.

⁷⁸ Lacan, Jaques. Op. cit.

⁷⁹ Igual a Dos, texto introductorio a exposición por Marco Granados, octubre de 2010.



Fig.20. Arreola, M. Archivo familiar Arreola.



Fig.21. Arreola, M. Archivo familiar Arreola.

Ese filtro fotográfico, del que habla Granados, es también la herramienta con que Arreola se somete a un análisis por medio de lo que no es, en una búsqueda incesante por encontrar disparidades con su contraparte. Obsesivamente captura a lo largo de cuatro años a su hermana.

En una primera etapa de su investigación visual a manera de obra abierta, ella aparece junto a su hermana en las fotos que captura, afirmando que a pesar de ser dos, siguen conectadas. Aunque su intento por descubrirse y separarse de su hermana falla, no es capaz de hacerlo visualmente aún. Sin embargo, con el paso del tiempo, la imagen evoluciona a capturarse por medio de su hermana únicamente como diciéndonos en este acto: así me veo, pero soy yo.

En todas hay una constante: la pose. Ya sea acompañada o solamente su hermana Melisa. Hay un afán por conservar la pose, ese estatus a través de una postura del cuerpo que no osa con romper el papel de la clase a la que pertenecen. Algo de lo que se enorgullecen y cuidan. Es una situación casi mimética, entendiendo por ello que:



Fig.22. Arreola, M. (2008) Igual a dos.

Lo mimético se apropia del discurso oficial – el discurso del otro –, pero de tal manera que la autoridad, la capacidad de este último para funcionar como modelo, quedan puestas entredicho.⁸⁰

El análisis de Mónica es para ella, nosotros sólo nos quedamos en la periferia. Sólo ella sabe hasta donde nos muestra las similitudes y diferencias. El dolor y angustia de tener una “doble identidad”, es decir, lo que queda fuera de escena se lo guarda para ella misma. El único indicio de su preocupación por entenderse desde su papel de gemela, desde su identidad como artista y el rol de mujer, lo revelan el número de imágenes tomadas a lo largo de los últimos cuatro años y saber que es una serie abierta, siempre en construcción, pues al preguntársele cuándo terminará con el trabajo su respuesta es “nunca”.

⁸⁰ Owens, C. (2004) p. 194.



Fig. 23. Arreola, M. (2010) Igual a dos.

1.3.3

Carmen García Núñez, fantasías de niña y juegos de adolescente.

Esa nueva imagen de belleza se constituyó mediante la exaltación del papel erótico de la mujer, siempre con relación al hombre. Por ello las partes del cuerpo relacionadas con la sexualidad han sido hiperbolizadas. El pecho, los glúteos, los labios, las piernas y la melena, son exagerados [...] Este prototipo estético fue manejado ampliamente por el cine.⁸¹

Todos los hombres quieren una dama por compañía, una santa por esposa y una amante en la cama, al menos esos son los prejuicios con los que creció Carmen García Núñez. Ella utiliza el medio fotográfico y fantasea con estas tres versiones de mujer en su persona a través de la serie *Home Sweet Home* (2004). Juega a ser cada uno de estos arquetipos genéricos⁸², sin embargo no lo hace por diversión, sino en respuesta a una crisis identitaria: No sabe qué o quién debe ser.

⁸¹ Pérez Gauli, J. (2000) p. 66

⁸² De género.

Lo cotidiano, la rutina, el sexo en la vida de una mujer, son los temas que aborda Carmen García Núñez. El deseo de llevar una vida alterna, una doble vida, se va definiendo en las composiciones. Anteponiendo escenarios cotidianos y a su vez el uso de imágenes eróticas de ella misma son el lenguaje o el discurso que proyecta a través de una supuesta dualidad de vida. No es necesariamente un discurso social feminista, sino el lenguaje propio, intimista, introspectivo de una mujer. Una duda entra al ver su serie y preguntarse cual es el deseo oculto reflejado en la imagen, es decir, cuál es el verdadero Yo de García y cuál el deseo oculto en la imagen. El trasfondo de cada imagen pareciera ser la respuesta a lo que es ella, pero no, la fantasía radica en jugar a ser ama de casa, a tender camas y lavar trastes. No es la fantasía de una adolescente que explora los límites de su sexualidad, si no una respuesta a la fantasía infantil de jugar "a la casita". ¿Qué se siente ser ama de casa? La imagen superpuesta de Carmen es el verdadero yo en ellas, experimentando en el espacio de lo cotidiano.



Fig. 24. García Núñez, C. (2004) Home Sweet Home 6



Fig. 25. García Nuñez, C. (2004) Home Sweet Home 1

Aquí, la sexualidad como pose, no es en el sentido de posición o postura, sino de imposición, impostura, como lo menciona Craig Owens, en Posar.⁸³ Ya que la sexualidad aquí presentada no viene de dentro, sino de fuera, impuesta desde el mundo de la vida adulta, de esta forma, la sexualidad es una función que imita otra función. Dentro del proceso de construcción de los estereotipos de género en Occidente, ha sido crucial la conceptualización opuesta –y de este modo polarizada- de los arquetipos que habitualmente se asocian a cada uno de los sexos. Generalmente, el arquetipo femenino se

⁸³ En Ribalta, J. (2004) p.195

relaciona con la naturaleza, mientras que el masculino se vincula con la cultura. Este tipo de conceptualización ha determinado en gran medida las relaciones sociales entre los sexos, y ha servido como base para la construcción del imaginario colectivo.⁸⁴

Es en ese plano donde podemos insertar las imágenes de García Núñez, desde esa impostura que lleva a repensarse desde la sexualidad y el género como rasgos de la propia identidad.

Conclusiones

Como se mencionó en la introducción al apartado, uno de los principales hallazgos fue que el ejercicio del autorretrato es más común entre mujeres que en hombres. En la actualidad se ha transformado más en un ejercicio reflexivo, en un juego por parte del artista, que en un simple mostrarse al otro.

Jean Baudrillard⁸⁵ habló en su momento de la falta de ilusión en el arte contemporáneo. Sin embargo, hoy en día, podríamos argumentar lo contrario. Podemos constatar que no hay mayor ilusión que la realidad misma, la línea entre lo que es veraz y lo que es ficción es cada vez más delgada. Así también el autorretrato es una ficción de uno mismo, convirtiéndole en una verdad al materializarse. Somos una ilusión de nosotros mismos.

Al hacer autorretrato, siempre se estará tentado a ficcionalizarse, a crear un espectáculo para el otro, o para uno mismo: Ya no me muestro al otro, espectacularizo mi Yo. Al igual que en la literatura ese yo se puede transformar en una no ficción hasta un realismo mágico. Los artistas, en la actualidad, no saben representarse a si mismos de distinta manera. Pues la ficción es lo que ha dominado el último siglo en la humanidad, todos los

⁸⁴Pérez Gauli, J. (2000) p. 66.

⁸⁵ Texto a partir de: *El Complot del Arte*, por Jean Baudrillard: y el concepto de *Simulación contemporánea*, donde la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar esa desaparición.

medios contagiados de ficción, [la experiencia] se compone de realismos más que de realidades.⁸⁶ Así constata la exposición presentada en el Museo Reina Sofía, *Retorno a lo Imaginario*, en su selección podemos ver dos tiempos “paralelos” en la producción artística del último siglo pues, la propuesta curatorial de Juan Luis Moraza, más que agrupar por décadas se clasifica por el tratamiento y representación de la realidad que se ha hecho en el último siglo a través de distintas obras.

La lectura del otro es se comprende mejor a través de su imagen que de su persona. Sus estados de ánimo se leen a la manera del cine mudo, es decir, por las exageraciones faciales como si se tratara de “emoticones” vivientes. Así, el autorretrato se ha venido construyendo de la misma manera, con exageraciones, con ficciones, con historias, con efectos tan veraces que podemos asegurar son ciertos.⁸⁷

En un momento Baudrillard mencionó que falta ilusión en el arte, o que falta creer en la ilusión. Hoy en día podemos decir que es al contrario, que estamos tan inmersos en la ilusión que es lo único que sabemos cierto y tomamos por real. Se entiende que la apropiación estética afecta a imágenes preexistentes y a todo lo que pueda percibirse como imagen.⁸⁸ Que en la actualidad de la imagen toda actividad artística de alcance hermenéutico se inscribe necesariamente en el contexto de las imágenes producidas en masa y que por lo tanto, esa sobresaturación de imágenes y compulsión por registrar ha venido un decaimiento de la curiosidad. El hecho de que la curiosidad esté en descenso no significa que la ficción no este presente, sólo se encuentra eclipsada.

⁸⁶ Moraza en la presentación de la misma exposición nos dice que la representación es ante todo una construcción imaginario-simbólica, una mediación interpersonal que filtra y “administra” la realidad. A su vez, Berger y Luckman (*La construcción social de la realidad*, 1968), nos hablan que la realidad es una construcción en sí misma dada por la interacción social. Por lo tanto cuando Moraza continua diciendo, que “en efecto, la realidad es resultado de la comunicación” podemos ver la elación entre la construcción de lo que se ve y se produce en el ámbito del arte como una confirmación de que estamos en una era de la ilusión, o en palabras del mismo Moraza, retornamos a lo imaginario en el arte.

⁸⁷ Con el auge de las redes sociales como *Hi5*, *Myspace* y *Facebook*, la construcción de uno mismo se ha convertido, de una manera generalizada, en Occidente, en una parodia de la identidad. Las imágenes de perfil parecen ser arquetipos de género, tales como “la mamacita”, “el Don Juan”, “la fácil”, “el macho”, “la zorra”, “el deportista”, “la niña bien”; utilizados por los usuarios para arrojar una proyección de si mismos al mundo, una ilusión. ¿Cuántas veces no se ha escuchado alguna plática donde el comentario es “se ve mejor en su foto de perfil que en persona”?

⁸⁸ La actualidad de la imagen fotográfica.

También en las artes, los protagonistas han optado por recurrir a este mismo recurso de parodiarse a sí mismos – y no es exclusivo de nuestros días, ni exclusivo de la fotografía, – de jugar con la realidad, con su realidad. Ya sea exagerándola, menospreciándola o anulándola en la imagen que construyen de sí mismos. Es ingenuo creer del todo que la construcción del autorretrato hoy en día sea para el gusto y deleite del otro, para mostrar mi Yo a un Tú. Esta ficción, este Yo “de mentiritas”, satisface los caprichos del artista y le divierte. El autorretrato contemporáneo es creado por y para el artista mismo. Ya no es más el narciso “bello” el reflejado, son los narcisos posibles e inventados. Un regreso al teatro griego, donde la máscara toma el lugar de la identidad “real” del actor, este se transforma en la máscara para entenderse y así poder estudiar su identidad.

Por lo que se puede concluir, basándonos en la categorización que hace Moraza para clasificar las obras, que el autorretrato en sí, cae en un realismo icónico por ser evidencia de lo que se siente y se percibe sobre uno mismo, concretamente en la categoría del realismo emocional en donde la sensibilidad ante la realidad propia se traduce a diferentes modos de ficción y parodia, de identificaciones y realidades intensificadas,⁸⁹ que satisfacen primeramente las expectativas de su productor.

⁸⁹ Juan Luis Moraza, texto de presentación para la exposición *Retorno a lo Imaginario*, Museo Reina Sofía, 19 de Mayo a 30 de Agosto, 2010.

CAPÍTULO 2.

Jeff Wall y John Coplans: dos ejes para la construcción formal en la disciplina fotográfica y el desarrollo del autorretrato en la actualidad.

Una serie de factores permiten la introducción de la fotografía como objeto de arte a inicios de la década de los ochenta entre los que cabe destacar la reestructuración de viejos sistemas de categorización estética anteriormente no admitidas en la institución y mercado del arte, así como las discusiones sobre los conceptos de reproducibilidad versus original, las cuales dieron a lugar a una coyuntura ideal para poder legitimar la fotografía contemporánea como objeto de arte⁹⁰.

Por esa misma razón rescatamos las obras de Richter, Rauschenberg y Warhol, en los setenta, como preámbulo a la actual situación de la fotografía, pues es con ellos que la imagen fotográfica comienza a elevarse a calidad de cuadro⁹¹. Sin embargo, dentro de la fotografía de esta década no había alguna que tuviera la suficiente fuerza para tomarse como objeto de arte por si misma. No es sino hasta la llegada a escena de Jeff Wall, John Coplans, Cindy Sherman, Jean-Marc Bustamante, por mencionar algunos; cuando se logra encontrar una madurez en la fotografía.⁹²

Además, cabe recordar que también contribuyó el hecho de que fue en el seno de la institución, es decir, en el ámbito institucionalizado del arte (museos), donde se legitima el papel de la fotografía al darle un espacio de exhibición⁹³. Acontecimiento, el cual, no fue bien recibido por los

⁹⁰ Chevrier, J. (2003) p.201

⁹¹ Crimp, D. (2004) p.154.

⁹² Entendemos por madurez, la capacidad del artista de conceptualizar la imagen y lo que le circunda. Es decir, todos los elementos externos e internos, pre-pro-post producción de la misma. Chevrier, J. (2003) "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica". En Picazo, G., Ribalta, J. (Eds.), *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili, España. 288 páginas. p. 201

⁹³ Esto es sin irnos tan lejos, como a las exhibiciones en el MOMA por parte de Szarkowski o Newhall. Ciertamente, ellos permitieron la entrada a la imagen fotográfica a los museos, más no era considerada arte en su momento. Lo que sí propiciaron fue que se abriera a discusión el papel de esta dentro de los espacios de exhibición institucionalizados. Phillips, C. (2003) "El tribunal de la fotografía". pp.53-96. En Picazo, G.; Ribalta, J.; *Indiferencia y Singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Editorial Gustavo Gili. España. 287 páginas.

“puristas” del arte y la fotografía, pues veían en ello una forma de vulgarización del ámbito artístico. Douglas Crimp, lo narra, con un dejo de sarcasmo, como una “ineptitud” por parte de los museos para categorizar el nuevo orden de valorización estética propuesta por el arte contemporáneo. Considera que la incursión de la fotografía en el museo es un intento fallido por recuperar el “aura” de la obra única de la que hablaba Walter Benjamin, aura que se pierde con la reproducibilidad de la obra.⁹⁴

En su ensayo *La actividad fotográfica de la posmodernidad*, Crimp es más incisivo al decir que “la posmodernidad trata de la dispersión del arte, de su pluralidad, que no es lo mismo que pluralismo. Con el término de pluralismo describe esa fantasía de que el arte es libre de otros discursos, e instituciones; libre, por encima de todo, de la historia”, de su origen y fundamentos, disminuyendo de esta manera el papel de la fotografía, y calificándola como obra de arte incapaz de construir discursos por si sola y sin preceptos pertenecientes exclusivamente a ella⁹⁵. Asimismo habla sobre la negación de un aura a la fotografía, que es exclusiva a las bellas artes, pues considera que al hacer esto se subjetiviza todo en la imagen, lo que la convierte en quién la toma (el artista), por la subjetividad que hay implícita al realizar la toma fotográfica.⁹⁶

Se puede decir que en lugar de liberar de otros discursos al arte, esta “fantasía” de la que nos habla, conjuga los posibles discursos para generar nuevos, al menos así lo confirma lo que sucede hoy en día con las artes en general. Actualmente los discursos cruzan fronteras antes claras entre diversas disciplinas artísticas, llámese escultura, pintura o grabado. La evidencia más clara de ello es la instalación. Pues es en la instalación que precisamente ese pluralismo se aglutina en la pluralidad Crimpiana. La instalación no es libre de discursos, ni de historia, la instalación se convierte en la conjugación de dicho proceso histórico, de los discursos posibles que el arte actual ofrece.

⁹⁴ Crimp, D. (2004) p.155.

⁹⁵ Voz tomada de Benjamín, pues Crimp satiriza esta postura cerrada de Benjamin y la recuenta de esta manera.

⁹⁶ *Ibíd.* p.157

Es precisamente esa deslocalización⁹⁷, esa transfiguración o vulgarización del discurso lo que hizo, en las dos décadas pasadas, de la fotografía contemporánea un “medio precario y frágil, asediado por lo utilitario y lo consumible[,] una imagen ontológicamente incierta y pobre que no cesa de dudar. Pero, justamente porque la fotografía [fue] el medio de la duda, la lucha por el reconocimiento en este campo [de las artes], más que en cualquier otro, es tan pertinaz. Y además, por ser el medio de la duda, ha puesto en tela de juicio al resto de las prácticas artísticas y, de forma más radical [...] a los principios mismos del arte”.⁹⁸ Y ¿qué no es el arte sino eso, una manera de interiorizar el mundo real a través de dudas, de críticas, de búsqueda de soluciones a una realidad, muchas veces intangible e incierta.

Ciertamente es lo que provocan los trabajos de esa generación de artistas, que Chevrier reunió en la exhibición de 1989 en París, llamada *Une autre objetivite* (Otra objetividad), un sin fin de dudas y cuestionamientos sobre el arte, sobre el papel de la fotografía y las categorías estéticas anteriores; pues era otro tipo de mirada la de estos artistas visuales, los que al tomar la fotografía como un “cuadro” donde la experiencia generada por la reestructuración de los códigos culturales⁹⁹ moldea lo que se conoce como la forma-cuadro de la imagen fotográfica. “Entendiendo por forma-cuadro la asimilación y transformaciones personales de la historia individual y colectiva”¹⁰⁰ en un formato parecido al pictórico sin ser pictorialista.

En gran medida el arte producido hacia 1970 deriva precisamente de esta convergencia entre una disciplina conceptual y una experiencia fotográfica determinada por el entorno y los datos visuales de la cultura vernácula (que transforma el legado de la cultura artística tradicional).¹⁰¹ En

⁹⁷ Luz María Sepúlveda, define a este proceso como la “deslocalización del arte”, pues dice que “las obras de arte han logrado (¿sufrido?) una deslocalización absoluta: las imágenes, los discursos que las conforman se hallan en un no-lugar, no están en ningún sitio, no existen más que como emisión y recepción de bits de información. [...] Así los techos o el suelo, la pantalla o casi cualquier otro objeto sirven ahora como soportes de una obra que, si bien desde las cavernas dejó de ser sedentaria, ahora se hallan en su máxima expresión de movilidad, la que ha llevado al extremo de la total deslocalización”. Sepúlveda, A. (2009): *La Artes Visuales en México*.pp 192:193.

⁹⁸ Baqué, D. (2003) p. 47.

⁹⁹ Que a su vez es un “producto secundario”, entendido mejor con el vocablo inglés de “by product”, del posmodernismo.

¹⁰⁰ Chevrier, J., Longwood, J. (2003) p. 265.

¹⁰¹ Ibid. p. 247.

si, la forma-cuadro responde a los criterios de delimitación clara de un plano, la frontalidad (las cajas de luz de Jeff Wall,), y la constitución en clave de objeto autónomo (los autorretratos “fragmentados” de Coplans).¹⁰²



Fig. 26. Coplans, J. (1987) Autorretrato, Mano de frente I.



Fig. 27. Wall, J. (1984) Leche. Caja de luz.

¿Por qué me aferro a que es en este momento que la fotografía toma sentido propio como objeto de arte? Porque los artistas reunidos en la exhibición, “*Otra Objetividad*” no sólo estaban interesados en la fotografía en si misma, si no que la utilizan de manera seria sin sentirse obligados a demostrar sus posibilidades o exponer sus limitaciones. Conocen las reglas: nadie les ha forzado a seguirlas, no quieren transgredirlas [...] saben que la belleza que tratan de producir no es fruto de un producto milagroso.”¹⁰³ Es decir, conscientemente construían sus imágenes, no eran más el producto del azar, del *instante decisivo* como lo nombraba Henri Cartier-Bresson, sino que interiorizaban en su forma una realidad construida: el formato es parte del discurso mismo.

¹⁰² Baqué, D. (2003) p. 45.

¹⁰³ Chevrier, J., Longwood, J. (2003) p. 271.

2.1

Un medio, una formula: El soporte como mensaje.

Marshall McLuhan afirmó que “El medio es el mensaje”, es decir el mecanismo que permite la llegada de dicho mensaje determina la decodificación del mensaje. El describe como el medio (en nuestro caso sería ese soporte anteriormente mencionado) contiene al discurso, pues en la elección del medio es como se construirá y decodificará el discurso. Así cada medio, o cada soporte, dictan con antelación consciente, o inconscientemente, un modo para decodificar el discurso implícito en él.¹⁰⁴ El soporte en este sentido puede tomarse como un medio de comunicación por si solo, por lo tanto el soporte-medio será lo que determine cómo deberá ser construido el mensaje y, por ende, cómo será decodificado. Al contener discurso, la obra, en si, es un medio utilizado por el artista. Incluso me atrevo a decir que el soporte-medio también es la que determina las técnicas más adecuadas para el tratamiento de la obra misma.

En otras palabras, yo diría que la fotografía, situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, permite a ciertos artistas reivindicar el arte moderno.

La postura de Jeff Wall es en este sentido ejemplar. Es él quien me permite, en primer lugar, pensar esa posibilidad de herencia y reconstrucción. [...] Pero Jeff Wall compone imágenes fotográficas utilizando los procedimientos de puesta en escena del cine. Su herramienta es ese instrumento mecánico, esa máquina de registrar imágenes que, según Baudelaire, marcó la irrupción de la industria del arte, imponiendo a los pintores criterios de reproducción, exactitud, de referencia exclusiva a la naturaleza, todo lo que se resume en la fórmula: la reproducción exacta de la naturaleza” (*Salón de 1859*). Instaurando su programa figurativo (y crítico), Jeff Wall se ha redituado exactamente en el punto de emergencia del arte moderno, entre las bellas artes y los medios de comunicación.¹⁰⁵

¹⁰⁴ En 1967 se publica por primera vez *The Medium is the Message: An Inventory of Effects* (El medio es el mensaje: Un inventario de efectos), en el cual Marshall McLuhan desarrolla la teoría de que la forma de los medios predispone como se leerá el mensaje. El fue el primero en afirmar como los medios electrónicos reestructurarían la manera en que se constituye la vida social desde lo cotidiano, es decir el medio modifica el cómo “consumimos” información día a día y, por lo tanto, cómo la decodificamos. Asimismo al cambiar eso se modifica también la manera en que se produce información, lo que nos da como resultado un ciclo.

¹⁰⁵ Chevrier, J. (2003) pp. 202, 203.

Uno de los racionamientos sobre esta propuesta de construcción fotográfica, cómo la que hace Wall, es que logra ser un espejo del mundo visual, no es real, y al no serlo nos da una concepción del “mundo visual como imagen, como cuadro. Y es ahí donde empieza la abstracción, cuando el mundo es abstraído en una imagen”.¹⁰⁶ Considero que precisamente es la abstracción que se hace del mundo lo que da paso a las formas de representación, y la representación no es otra cosa que la piedra angular sobre la que descansa el arte.

Por ello, las palabras de Joan Fontcuberta, me parecen atinadas al afirmar entonces que “fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo.”¹⁰⁷ Las puesta en escena que realiza Jeff Wall en cada una de sus obras, a través de la dramatización de lo cotidiano, son prueba de ello. Esas grandes orquestaciones donde todo ha sido planeado meticulosamente para emular un instante, van más allá de presenciar el acto, ya que no presenciamos el acto en sí mismo, presenciamos la representación del acto, una doble reinterpretación de lo real.

De esta manera es que las imágenes de Wall se convierten entonces en una representación de la representación, la cual se puede decir que es una forma de cuestionar el acto de ver una fotografía y, a su vez, dicho cuestionamiento se puede interpretar como el discurso más escondido en su trabajo, más allá de lo que compone la imagen en sí o los momentos ficticios creados para disparar la cámara.

Otros ejemplos claros de este replanteamiento de la fotografía, a partir de la década de los ochenta, se puede ver en los trabajos de Patrick Tosani y John Coplans, pues ellos “producen imágenes fotográficas directamente sin pasar por la pintura, desarrollando sistemáticamente esa mutación o transferencia de la cosa fotografiada a la cosa fotográfica. En ambos casos, la transferencia sólo puede producirse completamente porque implica el espacio de percepción del cuadro, porque se produce en la actualidad de la percepción del cuadro por parte del espectador. [...] Es así que Coplans y Tosani restituyen esa mirada al fotógrafo llevándola sobre los objetos que transforman en imágenes –objetos, de los que extraen la imagen”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ibid. (2003) p.206

¹⁰⁷ Fontcuberta, J. (2007) p. 45.

¹⁰⁸ Chevrier, J. (2003) p. 209.

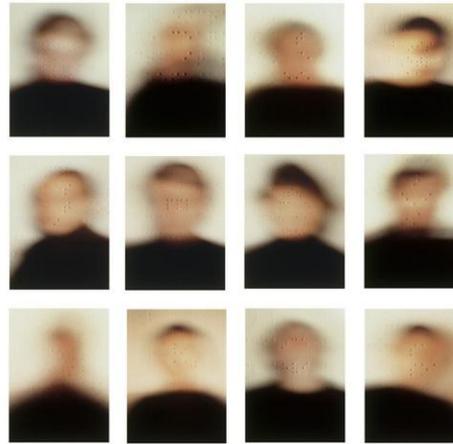


Fig. 28. Tosani, P. (1985) Autorretrato.

De estos dos artistas particularmente me interesa el caso de John Coplans, pues mientras decíamos que Jeff Wall ocupa ese espacio entre las “bellas artes y los medios de comunicación” Coplans restituye el empleo de la serie, frente a la imagen única que presentaban los fotógrafos contemporáneos, otorgándoles así una dualidad discursiva a las imágenes que presentaba en su aparente sencillez, pues su inicio como pintor abstracto así se lo exigía.¹⁰⁹ Por un lado sus primeras imágenes, que constaban sólo de extremidades del cuerpo, como lo fueron la series *Hand (1988)* y *Foot (1989)*, nos hablan del cuerpo fragmentado lo que despoja de otras asociaciones con el resto del cuerpo. La diferencia de su obra respecto a sus contemporáneos reside en que:

Los fotógrafos con ansias de realización plástica, que han intentado recientemente tener en cuenta dicho parámetro, siempre se conforman con bricolajes neopictorialistas, cuya forma más extendida, derivada de la publicidad, es la imagen puesta en escena (o “fabricada”). Son incapaces de pensar en términos de escala y se sienten satisfechos con burdos ejemplos de ampliación, sin integrar la cuestión de la percepción de la imagen-objeto en la concepción formal de la imagen (en el momento del proyecto y de la toma).¹¹⁰

¹⁰⁹ Chevrier, J. (2006) pp. 275, 284.

¹¹⁰ Ibid. (2006) p.286.

Él supo manejar la escala y el montaje desde la fragmentariedad del cuerpo, su cuerpo, sin llegar a dramatizaciones mas si a abstracciones. Chevrier describe la dualidad de la obra de Coplans como la mezcla difícil entre una producción de formas autónomas, legítimas, y la invención de ficciones eficaces.¹¹¹ Es así que lo realizado por Coplans nos lleva a recordar lo anteriormente dicho sobre la forma-medio para construir discursos posibles en la obra.

También su trabajo me parece particularmente atrayente por una segunda razón: el autorretrato construido a partir de fragmentos, que son de alguna manera ausencias, índices de lo real: el sujeto.

Acostumbrados al retrato y autorretrato frontal, con la mirada del sujeto confrontándonos en la mayoría de los casos y de cierta manera invitándonos a descubrir en él una personalidad a través de dicha confrontación; hacen que la obra de Coplans me parezca peculiar por que su invitación es diferente, literalmente nos incita a “formar” a alguien como si se tratase de un gran rompecabezas, donde los rasgos grotescos visibles en cada fragmento: pliegues de carne, vello crespo, manchas, cicatrices, dedos regordetes y lunares nos revelan a una persona no atractiva.

Es por todo lo mencionado –sobre la instauración de la fotografía, los nuevos discursos, y las propuestas formales, hasta aquel momento dados– que la obra de Wall y Coplans sea importante para entender el momento actual en el que se encuentra la producción fotográfica. Mientras que la obra de Wall nos ayuda a explicar la forma de la fotografía hoy en día (entendiendo por forma las características formales que componen al objeto y el acomodo de los elementos dentro de la imagen en sí), el trabajo de Coplans da la pauta a las posibilidades de concepción del autorretrato, donde la presencia, la identidad no necesariamente necesitan del rostro del autor confrontando la cámara para hablar de una realidad, pues es el concepto de lo “real”, es decir el registro, la constatación de lo que hubo, de lo que hay, es lo que se ha replanteado partir de dichas propuestas, y lo que ha “restituido a la experiencia del que mira”.¹¹²

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Chevrier, J. (2003) p. 212.

Juan Acha, en su libro *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, nos dice que “el pensamiento actual busca la complejidad y la simultaneidad, ya no le basta la sucesión lineal ni la definición simple, debemos buscar las definiciones centrifugas que van generando más y más relaciones.”¹¹³ Así es la fotografía después de Wall y Coplans, no le sirve una definición simple, es compleja y simultánea.

Así la obra de todos estos autores pretende ser una interiorización del Yo, en donde el autorretrato actual encuentra sus inicios, acierta su razón de ser. A partir de aquí las formas visuales que lo han transformado a éste, reflejan dicha modalidad, en la cual existe una relación dialéctica entre plenitud y vacío en cada obra.

¹¹³ Acha, J. (2008) p. 7.

CAPÍTULO 3.

El Yo en el autorretrato fotográfico.

“El significado fotográfico es sobre todo narrativo, es una inclusión en una historia imaginaria.” ¹¹⁴

Al iniciar este proyecto existieron cinco conceptos que guiaron toda la investigación así como la producción visual. Ellos son: autorretrato, construcción de identidad, biografía (historia de vida), memoria y palimpsesto. A pesar de que no se desarrollan a profundidad dentro del corpus teórico, si se ve reflejado en la producción final la búsqueda por explorar cada uno de ellos; todo para poder responder a la pregunta, ¿quién soy?

En si, la construcción del autorretrato es una búsqueda para entenderse a uno mismo, para desglosar la identidad, para recuperar esos pedazos de memoria llamados recuerdos que nos van formando junto a todos aquellos elementos, ya sea internos o externos, los cuales nos van transformando en los individuos que somos en un presente dado. El autorretrato es la narración de la vida misma, con sus fantasías y exageraciones, con sus verdades cruentas y mentiras piadosas. Da la posibilidad de reinventarse, de explorarse, de reafirmarse y de ser otro. Es una paradoja en el sentido de que no es el individuo actual el que se ve, sino el que se era. Un oxímoron por que armoniza dos tiempos opuestos, pasado-presente, y se lee en el futuro, dando como resultado otra lectura. Una alegoría por ser la representación simbólica de ideas abstractas –el ser, el Yo– por medio de figuras, grupos de estas ideas o atributos.

¹¹⁴ Diccionario de conceptos más recurrentes en el arte: Fotografía Conceptual.



Fig. 29. Make me up: ¿Quién quiero ser hoy? (2009).

Desde pequeños nos enseñan que para ser hay que estar, para que algo exista tiene que encontrarse en el mundo de lo real. Estas dos formas verbales son inseparables, siempre se acompañan en nuestra lengua castellana e, inherentemente, una contiene a la otra en el mundo de la lingüística. Y el asunto empeora en la lengua de nuestro vecinos del norte, el inglés, donde la misma palabra “be” se utiliza indiscriminadamente tanto para indicar lo uno como lo otro, en dicha lengua esta relación es como una simbiosis inquebrantable. Entonces hay que estar para ser, pero, ¿necesariamente se tiene que estar para ser, o ser para estar? Si desde niños entendemos dicha lógica dónde, como lo indican las reglas verbales, lo uno contiene a lo otro, es decir que si se es, lógicamente se está, se habita y reside en algún lugar o un no lugar interior; solamente lo que es, puede estar. Entonces ¿porqué dar tanto énfasis a la presencia física en el retrato y el autorretrato? Es a partir de dicha reflexión que se construyen los dos primeros autorretratos en estudio donde, tanto se está físicamente como no se está en las imágenes. Siguiendo la lógica gramatical incluso el hablar de la ausencia nos revela una presencia dentro de la imagen. Al negar la presencia sólo la hacemos evidente, pues sólo se puede negar aquello que existe, aquello que es.

[...] cómo pasar de esta condición de presencia –el *estar ahí* requerido por la *performance*- a esa clase de presencia que sólo es posible a través de la ausencia que sabemos que es una condición de la representación. [...] A la noción de presencia que alude al estar ahí, al estar delante de, y a la noción de presencia que Henry James utiliza en sus historias de fantasmas –la presencia es un fantasma y, por lo tanto, no es mas que una ausencia, la

presencia que no esta ahí-, queriendo añadir la noción de presencia como una suerte de incremento del estar ahí, un aspecto espectral de la presencia que constituye su exceso, su suplemento.¹¹⁵

De este modo es que la ausencia de un cuerpo invadiendo el espacio permite explorar y localizar los elementos que conforman una identidad, para su reconstrucción en el autorretrato.



Fig. 30. Ausencia Vs. Presencia.

¹¹⁵ Crimp, D. (2004) p.151.

La identidad, entendida como un constructo social, viene del interaccionismo simbólico, en el cual importa el significado que le damos a los eventos para darle sentido a la realidad. Desde la psicología, lo que interesa es como se reconoce uno mismo “frente al espejo”, como uno se percata de la propia existencia¹¹⁶ por la imagen de nuestra persona. En función al primer planteamiento, es que se vuelve más fácil localizar los índices que comprenden esos eventos que fueron construyendo la identidad, y con ello los sucesos del pasado, incluyendo las relaciones con los otros. Si desglosamos tanto unos como los otros podremos formar “mapas”¹¹⁷ con los cuales vamos trazando la historia personal. Es dentro de esos mapas llenos de anécdotas y eventos simbólicos para la propia existencia que se va creando la biografía. La propia historia que esta llena de elementos trasladables a imágenes. Entonces si la biografía es un mapa, la memoria funge como cedazo para separar aquellos recuerdos que irán dando los puntos cardinales que nos marcaron, nos indicarán donde se encuentran los lugares del pasado para poderles visitar y reinterpretarlos posteriormente.

Dicho mapa consiste, entonces, en las personas y sucesos que se quedaron como parte de la identidad, aquellos que se asumieron y nos transformaron. No son necesariamente relevantes, pero si son significativos en el sentido de que trascienden sobre otros más ó menos sobresalientes, y es ahí donde el discurso del interaccionismo simbólico, en lo que concierne a la construcción identitaria, adquiere congruencia con la producción del autorretrato y esa búsqueda del Yo por medio de la obra.

Sin embargo no hay que desatender las advertencias de Todorov, siempre estamos ante el riesgo de enaltecer el pasado y de abusar de la memoria. Esta no sólo es un dispositivo de poder en el sentido hegemónico tradicional –control sobre el otro–, sino sobre uno mismo. A través de ella, consciente e inconscientemente, encontramos la manera de justificarnos frente al otro, de disculpar las acciones y actitudes que nos caracterizan en el presente. Nos victimizamos por medio de los recuerdos los cuales asaltan a la memoria disfrazada de palimpsestos: emergen borrosos y en ocasiones ilegibles, aún así les damos significado para darle un sentido a la existencia propia.

¹¹⁶ Lacan, J. (1949). pp 44-50.

¹¹⁷ Para el interaccionismo simbólico el mundo social es interpretado como una red dinámica y dialéctica, donde las situaciones se afrontan a resultados inestables, y las vidas y sus biografías siempre se encuentran en el proceso de ser, nunca estables, siempre cambiantes. He de aquí que me tome la libertad de llamar a la identidad un mapa, por las redes sociales que la conforman.

Bajo éstas premisas es que se fueron buscando aquellos puntos llenos de significado para poderles llevar a la producción gráfica. Pensarse y estudiarse desde la infancia y los roles familiares, los roles de género; desde las parejas amorosas y los juegos de poder, que son las pequeñas guerras territoriales donde se gana y se pierden espacios; y a partir de las personas que han transitado por las rutas que conectan ese gran mapa biográfico, quedándose en algún punto u otro.



Fig. 31. Hojas de contacto. Ejemplos de exploración gráfica durante la primer etapa.

Durante la exploración gráfica se experimentó con la presencia para poder visualizar hasta donde el cuerpo en el espacio hablaba de la interioridad en la manera que se buscaba hacerlo. Otra razón para explorar esta vía es que anteriormente había trabajado muy poco con el cuerpo. Sin embargo, ello despertó interrogantes sobre hasta dónde el cuerpo permitía llegar a dicha interioridad, a ese relato biográfico que se pretendía alcanzar. La

imagen del cuerpo está muchas veces permeada por la cultura visual circundante y por el imaginario colectivo, corriendo el riesgo de que ciertos rasgos (características y composiciones), poses (de postura), espacios, sean libremente interpretados por quien ve las imágenes (Fig.32). Es decir, el observador le proyecta sus propias vivencias cual emociones, ante la presencia de dichas imágenes.



Fig. 32. Contactos de exploración gráfica primer etapa.

3.1

Facetas: Primera serie.

El primer acercamiento a la autorepresentación consistió en localizar aquellos momentos por los que había pasado hasta el momento de la elaboración de los primeros autorretratos. Se localizaron cuatro facetas de personalidad que me definen, y las cuales son responsables de mi Yo, hasta el momento de su elaboración a finales del 2009: sexualidad, humor y refugios espirituales, refugios profesionales. El título de la pieza, fue por lo tanto *Facetas*. Se buscaban elementos varios (Fig.33) para ser utilizados a manera de referencias, de huellas de esos cuatro aspectos hasta lograr llegar a los elementos buscados.

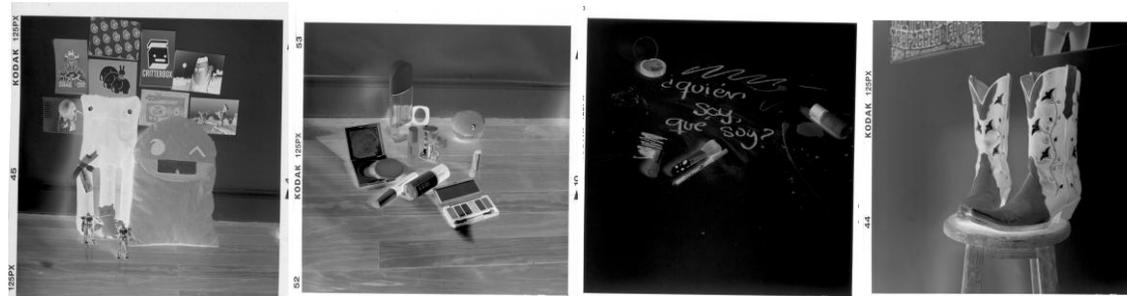


Fig. 33. Experimentación con diversos elementos.

Sexualidad (Fig. 34), mi sexualidad, ha sido un factor importante en el desarrollo de mi identidad. Haber sido violada a temprana edad desencadenó una serie de comportamientos, y por ende eventualidades que marcaron etapas de mi desarrollo, como lo son la victimización y la repetición del acto a través de comportamientos autodestructivos, hasta alcanzar la comprensión y liberación de algo que estaba en el pasado para lograr sentirme cómoda con mi propio cuerpo.

El primer bloque consiste en cuatro imágenes secuenciales de izquierda a derecha, titulado con el mismo nombre. En la primera, los elementos son simples, dos sillas. Una pequeña y oscura, erguida sobre las patas de la silla mayor. En el segundo recuadro se ven dos mandarinas clavadas y atravesadas por cuchillos mientras zumo escurre por ellas. En el tercero se ven mandarinas cercenadas, en rebanadas, sólo una esta siendo atravesada por un cuchillo. En el último se observa la vestimenta colocada de manera que aparenta una postura de seguridad y tranquilidad. La aparente limpieza

y solemnidad de las imágenes esconde la magnitud del evento. A veces el silencio es más punzante que el ruido, no es necesario exaltar los hechos de manera violenta o con imágenes crudas.



Fig. 34. Facetas: Sexualidad.

Los refugios son aquellos lugares, espacios o situaciones a las que trasladamos las emociones que nos negamos a afrontar por nosotros mismos, ya sea para evadirlas o asumirlas. En este caso, los refugios son aquellos momentos y actividades en las que me apoyo para no resolver dichas emociones como es debido para enterrarlas un poco hasta que reaparecen en otro momento y otro lugar en el cual ya se pueden encarar. De alguna manera, estos refugios se vuelven disfraces para poder seguir funcionando. Son un camuflaje ante lo que me rodea y a través de ellos se me posibilita el trasladarme de estado emocional en estado, sin tener que descubrirme ante la mirada examinadora del otro, a manera de protección para no dejar ver lo vulnerable que se puedo ser. A lo largo de mi vida ha habido dos tipos de refugios: los emocionales consisten en las creencias y supersticiones en las que me apoyo cuando ya no se puede con la carga; y las actividades, que son aquellas en las que canalizo la energía, para así enfocarme y encontrar una distracción temporal.



Fig 35. Refugios 1.

Fig 36. Refugios 2.

El bloque *Refugios 1* se compone por cuatro imágenes: un rosario y crucifijo, una botella y cigarrillos, una veladora y por último unas galletas de la fortuna. El bloque *Refugios 2* esta compuesto de la misma manera, en él se observan libros y revistas, unas cámaras, un juego geométrico e instrumentos musicales.

En la última faceta se localiza *Humor*, no un sentido cómico, sino el sentir hacia las cosas, que es lo que gusta y se considera importante. La feminidad y los modales, la sencillez, la imaginación y lo lúdico; y un poco de rebeldía y rudeza.



Fig. 37. Humor.



Fig. 38. Propuesta de montaje flotante.

Todas estas facetas componían mi Yo, y digo componían pues la identidad no es estática y esto se pudo ver tanto en Husserl como en Martín-Barbero. A esta no permanencia es que se deba que los bloques se tejieran unos a otros en el montaje, a manera de una posible guía en la lectura, cuidando siempre dejar una puerta abierta al siguiente cambio en la identidad por medio de hilos pendientes de una esquina con una aguja insertada, lista para ponerse a trabajar hilando más facetas. Los cuatro bloques se encontraban unidos por un corazón para englobar ese todo pulsante que es un ser (Fig.38).

Es así como desde un inicio la ausencia permite la construcción de los primeros autorretratos y se convierte en un faro que facilita la búsqueda de elementos para la reconstrucción autobiográfica, reinterpretándoles como índices que nos revelan a esa presencia de manera fantasmal, ya que no le vemos mas le percibimos a través de cada bloque interconectado en esta pieza.

3.2

Mi abuela, mi madre y yo: Segunda Serie.

La búsqueda del Yo necesita del relato autobiográfico para enriquecerse en la producción. Siguiendo con la localización de etapas, y a partir de la premisa de Peter Berger y Thomas Luckmann que la identidad es socialmente construida, es que se trabaja con las relaciones de poder y los roles de género transmitidos por la familia durante la infancia a través de dos figuras que en su momento me eran imponentes: la madre y la abuela.



Fig. 39. Experimentación segunda etapa.

Creer en una familia mexicana, donde el ser mujer es una obligación que viene cargada de recetas para conducirse por el mundo,¹¹⁸ heredadas de una generación a otra, se vuelve en una manera de ir moldeando una identidad a imagen y semejanza de otras. El género se hace presente en la identidad irremediamente dictado por normas y convenciones sociales, una de las cuales es dar una “correcta” educación a los hijos, transmitirles los roles que debe cumplir en diversas etapas. En esta toma de decisiones, sobre lo que se debe transmitir, es en la que decido poner los otros puntos para formar el mapa personal.

Recordar cómo fue crecer con esas dos mujeres de carácter fuerte y no manipulable, además de ser contrapuestas las opiniones entre las dos jefas de familia, sirvió para comprender de donde vienen ciertos comportamientos característicos de mi Yo.



Fig. 40. Mi abuela.



Fig. 41. Mi madre.

Toda la pieza que representa dicha etapa está compuesta con imágenes de objetos de cocina, puesto que al tratarse de la educación de una mujer en el seno de una familia mexicana y norteaña; en mi formación, ésta, siempre fue un factor importante para determinar que “tan mujer” se es. La cocina forma dentro mi familia el espacio designado para hablar y resolver los conflictos familiares. La mujer con mayor dominio de dicho espacio es quién toma la palabra y las decisiones.

¹¹⁸ Del inglés: Carry one-self around. Frase que hace referencia a la imagen que proyectamos de nosotros ante los demás.

Siguiendo con la pieza en cuestión, se estableció un objeto por cada mujer involucrada en la narración biográfica: un molinillo para la abuela, un rodillo para la madre y un molcajete para representar mi relación con ambas. El molinillo se eligió para la abuela por una cuestión muy básica, representa la tradición y es parte de un imaginario mexicano: “Chocolate abuelita”. El rodillo sirve para moldear, para amasar, pero también para reprender. Y el molcajete es un recipiente donde se depositan todos los ingredientes para crear una salsa, de igual manera estas dos mujeres se deshacían por depositar en ese “molcajetito” todos sus conocimientos y tradiciones. Como se puede ver, se utilizó la metonimia, la sinécdoque, y la metáfora, como estrategias para la construcción de cada una de las imágenes.



Fig. 42. Desplazamiento.

El trabajar con estos elementos para generar un relato dio la posibilidad de reinterpretar procesos, y también de visualizar cómo ocurrió el desplazamiento de roles a través del tiempo, en otras palabras, ver cuándo la abuela y la madre dejaron de ser esas figuras autoritarias (Fig.42). En esto consistió el trabajo titulado, *Relaciones de Poder: Mi abuela, mi madre y yo (2010)*. Como en la pieza anterior, las imágenes también se encontraban tejidas unas a otras. La acción de tejer en este momento toma otro sentido, pues ya hay una relación directa con los estereotipos de género dentro de la

cultura tradicional mexicana, asimismo se vuelve en un elemento primordial para el desarrollo de las futuras piezas en las que se conectan partes de esos mapas, dándoles un sentido de construcción, de re interpretación del pasado para unirlo al presente.

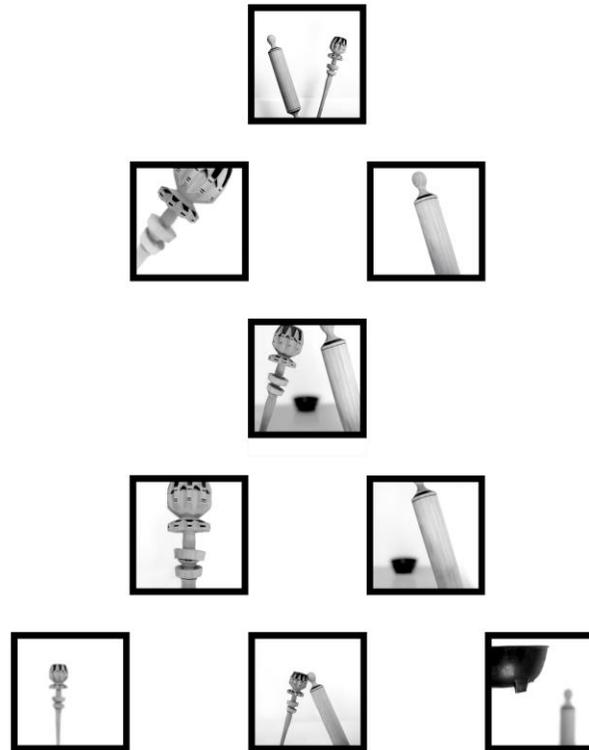


Fig.43. Propuesta de montaje flotante.

Todas las piezas realizadas durante el primer año de experimentación plástica constaron de cubos, dados por el formato empleado es decir, cámara de medio formato y película de 120 milímetros, como por el montaje en si de cada una de las piezas trabajadas. La película era en blanco y negro por una cuestión nostálgica, por que se habla de un pasado no inmediato. Sin embargo, para el segundo año de experimentación se decide seguir

trabajando con el formato cuadrado ya que se descubre una bondad de éste para el desarrollo de las series: como tal, el cuadro permite ir conectando las diversas etapas de la construcción identitaria, admite la posibilidad de ir construyendo ese gran mapa por partes.

3.3.

Dos veces la misma Canción: Tercera serie.

Siguiendo con dicha analogía del mapa-identidad, en una tercera etapa se decide visitar otro territorio de ese Yo: las relaciones de poder dentro de la vida amorosa. Al igual que en los trabajos anteriores se opta por trabajar con imágenes interdependientes. En esta ocasión, la idea es que cada imagen por sí sola englobara una *vivencia*¹¹⁹ específica dentro de cada relación. Esto sirvió de pretexto para seguir como se había venido trabajando hasta la fecha con el formato cuadrado de la imagen, sólo que ahora se trataba de imágenes digitales y a color. Un cambio significativo en la concepción de las imágenes y como se manejaban para la construcción del relato biográfico. A ello se debe que decida trabajar a la manera de iconogramas (Fig.44), en los cuales cada imagen funge cual índice dentro del relato.

El primer paso fue elegir un objeto sinónimo de esas relaciones que fueron sofocantes y viscerales. Al experimentar con la mutilación de diferentes órganos y vísceras, se optó por trabajar con corazones (Fig.45). Nuevamente se retoma la construcción de la identidad partiendo de la interacción y convivencia con el otro. *Dos veces la misma canción* habla sobre la manipulación y abuso de poder en pareja para controlar las emociones y decisiones del otro, incidir en su comportamiento y minimizarlo hasta ser alguien completamente distinto. Es ante todo, el relato de dos relaciones largas en que la historia se repitió: abuso psicológico y engaño.

¹¹⁹ Ver pag. 43. Husserl define la conciencia como un conjunto de actos que se conocen con el nombre de vivencias. Esta conciencia tiene la peculiaridad de eliminar toda referencia a una existencia real de las cosas, es decir la conciencia no percibe objetos reales sino que aprehende objetos, que se denominan fenómenos. Los fenómenos mismos no aparecen; son vividos. A su vez, en el ensayo *Sobre la Fotografía*, Susan Sontag nos recuerda que “las fotografías son detalles. Por lo tanto, las fotografías se parecen a la vida. Ser moderno es vivir, hechizado, por la salvaje autonomía del detalle.”

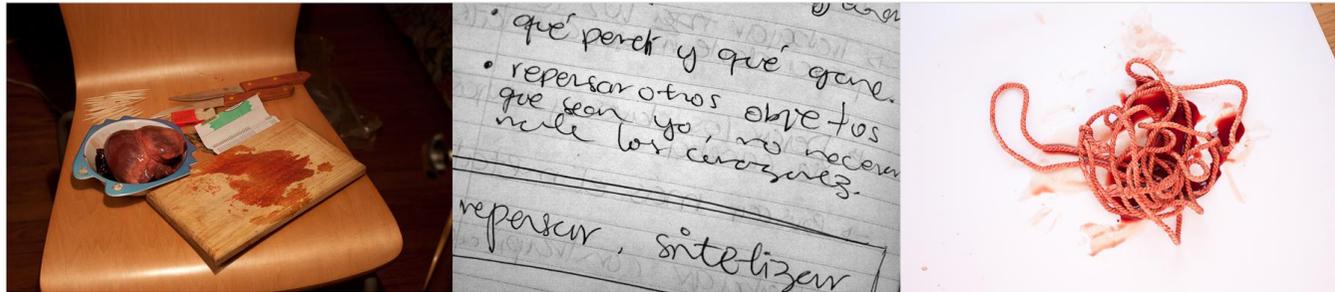


Fig. 46. Imágenes de producción.

El autorretrato se enriquece con la inclusión de la historia personal en la construcción de imágenes. Como se ha podido constatar a lo largo de la producción, la falta de un rostro o el cuerpo del artista mismo, obliga tanto a éste a repensarse y ver nuevas maneras de entenderse y contemplar su pasado; como a quién observa el resultado, orillándolo a leer más a fondo lo que ve frente a él, pues ya no es observar las características de la apariencia física del otro, o las ficciones que de el mismo quiere hacer, sino ver al otro en su intimidad, ser testigo de aquellos momentos o situaciones que marcaron la actual forma psíquica del autor e identificarse de esta manera, con su humanidad. El artista deja de ser un ente inalcanzable e incomprensible y se vuelve tan humano como cualquiera de nosotros cuando muestra su fragilidad.



Fig.47. Amarradita te ves más bonita.

Combinando las posibles imágenes se construyeron siete cubos iconográficos los cuales son manipulables y se contienen dentro de un bastidor de madera. El propósito de la manipulación es que cada quien pueda reapropiarse la historia, contarla a su manera.

Se hicieron finalmente dos clases de cubos, imágenes sobre fondo blanco, e imágenes sobre fondo negro. En las imágenes en blanco es cómo se sentía estar en esas relaciones, es decir las emociones por ellas suscitadas, y en los cubos negros, son todos aquellos rasgos de personalidad que se fueron moldeando en beneficio al otro. Siempre dentro de una relación se pierden y se ganan cosas, y lo que sobra después de ellas es lo que pasa a formar parte de nuestro Yo.



Fig. 48. Ejemplo de ensamblaje de cuadros iconográficos.

Por un momento se dejó de lado en la producción la relación con el otro y la cotidianidad, y se dedicó más tiempo a las relaciones de poder dando especial énfasis a relaciones interpersonales específicas. Nuevamente se revisa el planteamiento inicial sobre la construcción del Yo y el ejercicio del autorretrato no presencial. Por lo que se decide acudir a los archivos familiares y espacios anteriormente habitados para estudiarlos.

3.4

Somos yo, soy ellos: cuarta serie.

Revisando los álbumes de familia, me percaté de algo muy curioso: no aparece mi rostro en la mayoría de las imágenes que mis padres conservan, sólo mi cuerpo, o la alusión a él a través de juegos de contraluces y sombras. El recuerdo de su hija no reside en el rostro, sino en los detalles de las historias y vivencias interpersonales. La imagen de un rostro es negado y lo que ahí se guarda es el momento. Esto hace que me replantee entonces la manera en que se abordó la memoria y su preponderancia en la construcción de la identidad.



Fig. 49. Archivo Familiar Jiménez-Rodríguez.

La memoria, el relato de vida, la biografía, identidad, habían sido hasta ahora los conceptos protagonistas dentro de la investigación y la experimentación plástica. Y descubrir que la ausencia en las imágenes que construía no es algo presente, sino que ha perseguido el imaginario familiar, donde lo importante es el momento, el evento, y no la persona dentro del espacio; fue una revelación. De aquí surge la idea de construir el último mapa, en el territorio del Yo compuesto por todos los otros que han transitado sus caminos. Y donde la relación, el contacto o el rostro, no importan, sino el hecho de que estuvieron y pasaron por él.

En *Somos yo. Soy ellos.* se toma la idea de identidad trabajada desde la tradición norteamericana de los edredones tejidos. Estos consisten en pequeñas imágenes evocativas, las cuales se unen entre si hasta formar un patrón por medio de mosaicos que le componen, los cuales constatan las vivencias de una persona, o familia, en un periodo de tiempo, englobando así a la persona de la que se esta hablando.

Para la elaboración de esta pieza se dio a la tarea de localizar a la mayor cantidad de personas posibles que se han conocido y topado durante los últimos veinte años –familiares, amigos, conocidos–, se les solicitó que redactaran un momento, una impresión o una descripción, fotografiándoseles posteriormente tanto de frente como de espaldas. Se fueron conectando las imágenes y textos llevados a imagen por medio de la técnica del escaneo digital, hasta formar ese edredón gigantesco con el cual se puede envolver uno, tanto en sentido figurado como literal.

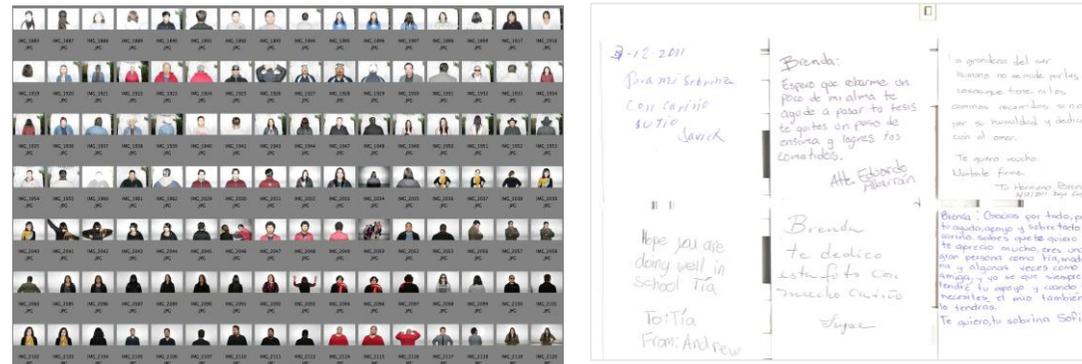


Fig. 50. Recopilación de imágenes y texto.

Poco a poco cada cuadro, se fue transformando en una pieza de mi mapa-identidad, un mapa no acabado. Un mapa que se va construyendo con el paso del tiempo, en el cual se conquistan y exploran nuevos territorios que van formando parte de estas piezas, que siempre esperan el siguiente cuadro a anexar. Por ello era lógico que el último trabajo realizado para encontrar ese Yo y desglosar cómo se fue construyendo mi identidad, sea una obra abierta, que se expande con el tiempo y que no se sabe cuando se va a terminar de tejer. Es por eso que las palabras de Susan Sontag, que ahora hago mías, sirven para definir como es mi relación con la fotografía y con la construcción de mis autorretratos:

En la manera de mirar moderna, la realidad es sobre todo apariencia, la cual es siempre cambiante. Una fotografía registra lo aparente. El registro de la fotografía es el registro del cambio, de la destrucción del pasado. Puesto que somos modernos (y si tenemos la costumbre de ver fotografías somos, por definición, modernos), sabemos que todas las identidades son construcciones. La única realidad irrefutable –y nuestro mejor indicio de identidad– es cómo aparece la gente.¹²⁰



Fig. 51. Propuesta de ensamblaje de edredón. (Detalle)

¿Cómo aparece la gente?, ¿Quiénes pasan a formar parte de esa colectividad identitaria?, ¿Quiénes se quedan en nosotros? Redundante la respuesta, ya que es verdad que nuestra realidad, la mía, está socialmente construida. Como ser social, no puedo desasociarme de mi relación con los otros. Por ello la solución del edredón como estrategia de representación me ayuda a literalmente envolverme con dicha colectividad, con mi historia personal, llena de personas y personajes. A reconciliar mí pasado con mí presente.

¹²⁰ Sontag, S. (2007) p.136.

Se ha reiterado una y otra vez, que las identidades están socialmente construidas y determinadas por nuestra relación con el otro, así también las vivencias son asimiladas por la psiquis, entendiendo por éstas las cosas tal y como “aparecen” en la conciencia. Recordando que la conciencia, para la fenomenología se mueve en tres tiempos divididos, sensación (lo que se desenvuelve en el presente), memoria (lo que comprende al pasado) e imaginación (lo que puede devenir en el futuro); a través de las estructuras del mundo, por lo cual vivencia y conciencia se vuelven inseparables para transitar por él. A partir de estas premisas podemos deducir entonces que el recuerdo como fenómeno, desenvuelve una serie de sucesos que van moldeando el Yo a partir de cómo percibimos y nos relacionamos en el mundo. El yo en lo otro y con el otro.

Actualmente en el autorretrato fotográfico, dentro del ámbito del arte, se puede observar una tendencia a la obra-medio, en el sentido de la presentación formal de las imágenes. Es a partir de finales de los setenta, e inicios de la década de los ochenta, que la imagen fotográfica comienza a replantearse desde la representación misma, la representación es problematizada y comienza una relación dialéctica entre plenitud y vacío. Plenitud dada por el discurso, vacío dado por la aparente nada contenida en la imagen. Es decir, la pulcritud y limpieza que aparenta ser una puesta en escena por la persistencia de la forma pictórica que sigue aquejando a la fotografía hasta hoy en día.

Por lo tanto, la reconstrucción identitaria a través del autorretrato es una manera de visitar territorios del pasado, para entendernos en un futuro. Los autorretratos basados en el relato autobiográfico son psicogeografías del autor/sujeto-en-proceso de construcción, los cuales se visitan y son accesibles por medio de las imágenes. También aquí las palabras de José Luís Brea complementan mis ideas al respecto:

Y es por que ella, la biografía propia, es en efecto el valor más en alza en el mundo contemporáneo, el producto mejor vendido –y por cierto, el que más escasea– en los tiempos del capitalismo globalizado. [...]

Toda megaindustria contemporánea de las imágenes –del imaginario, si lo prefieren– trabaja en esto. Imaginemos una red transestelar de *aerobiopuertos* interconectados: si el objetivo de ese expandido rizoma fuera la aludida “organización mundial de los vuelos psicogeográficos” entonces su herramienta de trabajo por excelencia no sería otra que la imagen, lo visual.¹²¹

¹²¹ Brea, José Luís. *Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)*.

CONCLUSIONES

Al afrontarme a la pregunta quién soy, realmente cuestionármelo y problematizar la identidad, es que comienzo con la exploración de este tema que aquí se presentó. Por primera vez se tiene que afrontar una tradición fotográfica la del retrato y un subgénero del mismo, el autorretrato, al que temía por el hecho de tener que mostrarme ante el otro. La solución, mejor dicho, la brecha que se escogió para explorar y encararlo fue el de la historia de vida. Se equiparó esa reconstrucción biográfica con una especie de psicogeografía, sin embargo no se empleó dicha estrategia situacionista como es en realidad. Tal vez en un futuro, las ilustraciones e imágenes psicogeográficas, como estrategia representacional, puedan dar otra brecha de exploración a quienes trabajan el autorretrato pues ello permitirá abordar el autorretrato y responder a preguntas tales como ¿qué dirán de nosotros eso trayectos y cómo los realizamos?, ¿Cómo puedo emplear los mapas psicogeográficos para estudiar la percepción de la vivienda y del entorno urbano como experiencia artística, y herramienta de construcción de autorretratos?

Otras posibilidades, aquí no exploradas, son la relación con el entorno privado y los espacios que se habitan. El cuerpo transitando el espacio privado y cómo el cuerpo se apropia de dicho espacio, cómo lo hace suyo. A su vez, la exploración del espacio mismo, el espacio vacío de ese cuerpo. Otra pregunta sería entonces ¿qué dicen nuestros espacios sobre nosotros?

Durante el desarrollo de la investigación se presentaron varios problemas de salud. La constitución propia, que es congénitamente frágil y por lo tanto propensa a las enfermedades, interfirió en ocasiones en la exploración del tema. Sin embargo, ello me hizo pensar en la posibilidad de utilizar otros recursos no tanto fotográficos como tales, más si de tipo visual, como lo son el archivo médico, las radiografías y estudios clínicos, los cuales arrojan un sinnúmero de imágenes que pueden ser otra alternativa para la elaboración de autorretratos; así como los cultivos bacteriológicos de muestras tomadas de nuestro cuerpo, propuestas interesantes para problematizar, desde el ahora llamado Bioarte, la identidad. Pasar de la pregunta ¿Quién soy? que responde a un mundo social y psíquico, a la pregunta ¿qué soy? Un giro epistemológico en la manera de abordar el problema de la representación.

Posteriormente a la finalización de dicha investigación se localizaron fuentes de información complementaria a lo aquí mencionado respecto a la situación actual de la fotografía a partir de finales de la década de los setenta. Entre ellos cabe destacar títulos como *Why Photography Matters as Art as Never Before*, de Michael Fried; *Photography after Conceptual Art* editado por Diarmuid Costello, ambos títulos detallan y analizan aspectos importantes de la fotografía como arte; y para estudios de caso, sobre algunos autores e imágenes se encuentra el trabajo de Hilde Van Gelder, *Photography Theory in Historical Perspective*.

Asimismo, por la naturaleza de la investigación, no se profundizó en cada uno de los conceptos que dirigieron a la misma. Cada uno de estos puede ser una forma de abordar el problema de la representación, por cuestiones de tiempo, no es posible abordar o generar un cuerpo de trabajo exclusivo a cada uno, pues durante el desarrollo de la investigación se volvieron complementarios unos a otros para guiar la producción gráfica. Uno de los conceptos más estudiados es el de la memoria y la nostalgia. En cuanto dicho tema hay un texto que puede resultar de interés como un primer acercamiento a este: *Memory, Trauma, and History: Essays on living with the past*. de Michael S. Roth. Es un libro de ensayos donde Roth utiliza el psicoanálisis para lograr un mejor entendimiento de la historia y la utiliza a ésta, en un concepto más amplio de la misma, como una herramienta para decodificar la construcción cultural de la memoria.

Y ya que se menciona, una de las brechas de estudio para el autorretrato que se dejaron de lado fue el camino del psicoanálisis, aquellos que se encuentren interesados por esta vía, deberán acercarse principalmente a los escritos de Lacan. A su vez, los escritos de Lacan sirven de referencia para aquellos que buscan hablar sobre el narciso en el autorretrato.

Cambiando un poco de tópico, al final de toda la investigación caigo en cuenta que abordar el autorretrato, la representación, desde la historia de vida, es abrir viejas heridas, nombrar y materializar los fantasmas del pasado que vienen a atormentar el presente. Al materializar las cosas antes innombrables de la memoria, pierden esa característica que las hacía difíciles de asimilar y se convierten en un recuento solamente de las vivencias. Es por ello que en un inicio esta solución se vuelve un tanto difícil y complicada de tomar, hasta que la misma experimentación gráfica y exploración teórica permiten encontrar estrategias de representación adecuadas.

Nos es posible (al menos para mi no lo fue) trabajar durante dos años con el autorretrato sin salir ilesa de ello. Es decir, no fue posible evitar que la misma investigación me hiciera replantear la persona que ahora soy y cuestionar cómo quiero ser de este momento en adelante. Entender los

mecanismos detrás de la construcción del imaginario que me describe, que me compone y cómo me deseo presentar ante los demás por medio de las series que desarrolle, y a través de mi propia persona, en un futuro. Asimismo, el cuestionar el papel de la memoria, y de la memoria negada y la reprimida en la formación de una identidad, me dejan pensando sobre su papel en la historia del arte en la actualidad. Tal vez, el próximo trabajo que desarrolle se enfocará en esos aspectos, pero por ahora hay que tomar un breve descanso.

Fuentes de Consulta

Abbagnano, N. (2004). Diccionario de Filosofía. Fondo de Cultura Económica. Cuarta edición en Español.

Aceves Lozano, J. (1998) "La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación." En Galindo Cáceres, J. (coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Ed. Addison Wesley Longman, México. pp. 207-276.

Acha, J. (2008) *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México. 112 pp.

Aguilar Ayerra, C. (2002), "Género y transformación social." En *V Encuentro Iberoamericano Mujer y Comunicación*, organizado por la UPEC y la FMC, en las instalaciones del Centro de Convenciones Hotel Neptuno-Tritón. Su tema central, Género y globalización, dio cabida al análisis de un grupo de ponencias sobre la violencia de género, los programas dedicados a la mujer, el sexismo del lenguaje, la realidad de las periodistas en los distintos países y la relación controvertida entre los medios de comunicación y la mujer. Del 21 al 23 de mayo, La Habana, Cuba.

Anzieu, D.; Martin, J. (1997) *La dinámica de los pequeños grupos*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Baqué, D. (2003) *La fotografía Plástica*. Editorial Gustavo Gili, España. 288 pp.

Batthyany, K. (1999). "El análisis de las relaciones sociales de género en los proyectos de investigación. Apuntes teóricos y prácticos". En *Taller Género y Desarrollo*, Montevideo, 6 y 7 de septiembre de 1999, Oficina Regional para América Latina y el Caribe CIID/IDRC. <http://www.idrc.ca/uploads/user-S/10379060670batthyany.doc>

Berger, P. L.; Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu editores, Buenos Aires, Decimotava reimpresión (1968).

Bordieu, P. (2001) http://critica.ciberia.cl/bordieu_ii.html (hacer nota de que la página de crítica sociología, "El Francotirador", fue desactivada en el 2005 y estaba originalmente a cargo del sociólogo chileno Juan Jiménez A., quien es ahora catedrático en Valparaíso).

Brea, J. *Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)*. Artículo descargable en la página del autor: www.joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf

Bright, S. (2010) *Autofocus. The Self-potrait in contemporary photography*. Thames & Hudson, Londres. 224 pp.

Chevrier, J. (2003) "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica". En Gloria Picazo, Jorge Ribalta (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. Título original, "Le tableau et le modèle de l'expérience photographique" publicado en *Espaces de l'art, Qu'est-ce que l'art au 20ème siècle?* Fondation Cartier, París 1992. 201-212 pp.

Chevrier, J. (2006) *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Ed. Gustavo Gili, España. 350 pp.

- Chevrier, J., Longwood, J.** (2003) "Otra objetividad". En Ribalta, J. *Efecto Real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, España. 367 páginas.
- Conway, J. Et Al,** (2000), "El concepto de género", en Marta Llamas(comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, PUEG, México.
- Crimp, D.** (2004) "La actividad fotográfica de la posmodernidad." En Ribalta, J. *Efecto Real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, España. 367 páginas.
- Diesbach, N.** (2000) *Nuevo Paradigma, Revolución del pensamiento del tercer milenio*, Editorial Orión, México.
- Dubois, P.** (1986) *El acto fotográfico*. Ediciones Paidós, Comunicación, Madrid. 191 pp.
- Fontcuberta, J.** 2007) *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 192 pp.
- Fuentes Navarro, R.** (2000), "Perspectivas socioculturales postdisciplinarias en la investigación de la comunicación", en Guillermo Orozco(coord.), *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI*. Ediciones de la Torre, España.
- García Canclini, N.** (2001) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México. 363 pp.
- Giddens, A.** (1998) *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- González Montes, S.; Tuñón, J.** (1997), *Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad*, El Colegio de México, México.
- Husserl, E.** (1992) *Invitación a la fenomenología*. Paidós Ibérica, Barcelona.
- Husserl, E.** (2006) *Investigaciones Lógicas*. Tomo II. Alianza Editorial. Madrid, 777pp.
- Lacan, J.** (1949) "The mirror stage". En du Gay, Paul (2000) *Identity: A Reader*. Editorial Sage, Londres. pp 44-50.
- Llamas, M.** (2003) "Cultura, género y epistemología". En Valenzuela Arce, José Manuel, *Los estudios Culturales en México*, Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, México.
- Martín-Barbero, J.** (2002) "Jóvenes: comunicación e identidad." En, *Pensar Iberoamérica. revista de cultura*. N.º 0, Revista digital de Cultura de la OEI. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>
- Mead, M.** (1980) *Cultura y Compromiso*, Buenos Aires. Granica,

- Olivares, R.** (Mayo 2003 / Julio 2003) “¿Quién soy yo?” (Editorial). En Revista *Exit #10: Autorretratos*, (<http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=84>).
- Ortega y Gasset, J.** (2007) *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*. Editorial Espasa Calpe, S.A. España, Madrid. 201 pp.
- Owens, C.** (2004) “Posar.” En Ribalta, J. *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Gustavo Gili. p. 220
- Pérez Gaudi, J.** (2000) *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Editorial Cátedra. España.
- Ramírez, J.** (Mayo 2003 / Julio 2003) Reflejos y reflexiones del medio especular. En Revista *Exit #10: Autorretratos*, (<http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=2>)
- Ritzer, G.** (2005) *Teoría sociológica Contemporánea*. Editorial McGraw-Hill Interamericana, México. p.267.
- Roth, P.** (2008) “Power Portraits”. Reseña de la obra de Richard Avedon, con motivo de su exposición póstuma en la Concoran Gallery. Washington, D.C. E.U.A, Septiembre 2008. para la versión electrónica de la BBC de Londres. Lunes 15 de septiembre de 2008. 20:43 GMT http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/world_news_america/7617871.stm
- Salles, V.; Tuirán, R.** (1998). “Cambios demográficos y socioculturales: Familias Contemporáneas en México”. En Schmukler, B. (coord.) *Familias y relaciones de género en transformación. Cambios trascendentales en América Latina y el Caribe*. The Population Council/ Edamex. México.
- Sepúlveda, L.** (2009) *La Artes Visuales en México: Siglo XX*. La Oruga Lapizlázuli. México, D.F. 207 pp.
- Sontag, S.** (2007) *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Mondadori, México.
- Todorov, T.** (2000) *Los abusos de la memoria*. Paidós Asterisco, Buenos Aires.
- Váttimo, G.** (2002) *Introducción a Heidegger*. Editorial Gedisa. México, D.F. 190 pp.
- Vizcarra, F.** (2002) “Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu”, En revista *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Época II. Vol. III. Núm. 16. Diciembre 2002, Centro de investigaciones sociales, Universidad de Colima.