



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

IMAGO MEMORIAE

EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO POSIBILIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
CARLOS ROMUALDO PIEDAD

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. ADRIANA RAGGI LUCIO
(FAD)

SINODALES:

MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDÉZ
(FAD)
DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
(IIE)
SERGIO ENRIQUE MEDRANO VÁZQUEZ
(FAD)
VICENTE JURADO LÓPEZ
(FAD)

MÉXICO, D.F. OCTUBRE DE 2014

UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño 



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.

Imago Memoriae



*...si vida tuviera esta imagen,
como la lluvia que me inunda,
yo tendría ánimo
y esperanza de verte aquí...
...pero estas más allá de la distancia
que regresas diciéndome que nunca te irás...
mientras tanto
sé que algún día caminaremos en el mismo jardín .*

Índice

Preludio.

1. El retrato fotográfico.

1.1 Preludio Disección del rostro,(una propuesta fenomenológica).

1.2 El retrato fotográfico.

1.2.1 El retrato como ídolo mágico.

1.2.2 El retrato como documento icónico.

1.3 Un lugar para el retrato. La especificidad contextual y su funcionamiento.

1.4 El retrato rompe el marco. Cuando ya no es suficiente la imagen bidimensional-tradicional.

1.4.1 La revisión del sentido espacial de las imágenes.

1.4.2 Terrenos alternos para el retrato.

1.4.2.1 La Instalación.

1.4.2.2 El Apropiacionismo.

1.4.2.3 Intervenciones espaciales.

1.4.2.4 Imágenes digitales, la desmaterialización del retrato
fotográfico.

1.4.3 El concepto de Campo expandido aplicado al retrato.

1.5 El retrato fotográfico como un elemento de posicionamiento espacial, cultural, social. Quién retrata, quién es retratado y quién observa estas imágenes.

2. El arte contemporáneo y el retrato fotográfico en el proceso de desplazamiento de la mirada.

2.1 Retratar *hoy* desde el arte.

2.2 La difícil mirada de la *otredad*.

2.3 La belleza de lo animal. El arte del tercer mundo, de la periferia, la otredad, ingresan al arte Contemporáneo.

2.4 La otredad se reapropia de sus representaciones.

3. Hacia un retrato de lo colectivo. ¿Propuesta desde la periferia cultural?

3.1 De lo individual a lo colectivo, una revisión a las manifestaciones de visibilidades de las colectividades.

3.2 ¿Se puede hablar de una propuesta desde las nociones indígenas para la representación de individuos y colectividades?

3.3 Conclusiones.

4. Obra: *Imago Memoriae*.

4.1 El rostro.

4.2 Intervenir el espacio.

4.3 La confluencia.

Preludio- *La posición en este mapa que me extienden.*

No todo pero mucho depende del lugar y el momento en el que nos encontramos, *lo que decimos* adquiere legitimidad desde dónde y cuándo lo decimos, entonces, lo dicho es tomado por lo que somos, y lo que somos es lo que se nos enseñó que somos; y es en esas grietas de las in-definiciones donde surgen las posibilidades de irse desprendiendo poco a poco de lo que nos impide hablar...

Tengo que recordar y darme cuenta de que alguna vez dudaron si teníamos alma, ante sus observaciones se sucedía el debate entre *animal* o *un sujeto inferior*, alguna vez fuimos la carne de cañón arrojada a los ideales *revolucionarios* o parte de la primera fila que defendía una trinchera ajena; otras veces fuimos los sujetos despojados de un lugar en dónde vivir, a veces; los viciosos, los holgazanes o los seres que aprendieron a aborrecer lo que les conformaba. Yo, fui aquel ser que por sus genes se traducían una inferioridad intelectual y al que se tenía que educar. Fue por ello que me arranqué la lengua y cerré mis ojos, grité para adentro e increpé, callé y enmudecí mientras perdía poco a poco mi familia; mientras me repetía a mi mismo lo difícil que sería encontrar un lugar adecuado...

¿Cómo fue posible vivir de esa manera? en verdad que no fue fácil, ocultar *lo que conforma* como *ser*, nunca es grato, pero luego hice acopio del poco orgullo que tenía y aprendí a *moverme* y *hablar* la lengua que querían para decir que únicamente estaba de paso, o de paseo, y fue entonces desde la profundidad de la calle que aprendí ese proceso de seducción entre lo exótico y lo asimilado, y cuando tuve algún éxito, o se sorprendían o decían que era gracias a una suerte extraña, pocos fueron los momentos en los que se borró *nuestra* distancia histórica, demasiado histórica, con ese que para mi era *el otro*...

Entonces, cuando pude hablar me encontré con otra cuestión, ¿qué decir?, qué decir sobre mí o los demás, qué hacer con lo que hago, no porque valiera la pena, si no porque a lo mejor de algo sirve revisarse uno mismo y encontrar similitudes con *otros* que se revisan a si mismos en un tenor diseccionante, (aquí el corazón, aquí el cerebro, los ojos, las manos, los pies, la boca, la piel, las entrañas e ideas, los miedos y las fortalezas); dicho de otro modo: revisarse para entender *qué carajo somos*...

Ahora pienso que he pasado mucho tiempo siendo observado por otros, por otros quienes determinaron lo que soy, determinando lo que necesitaba y lo que podía aspirar, pero llegó el momento del hartazgo de ser el objeto asimilado y colocado en el anaquel que dijeron le correspondía...

Hoy, *regresar la mirada* no es otra cosa que poderme mirar en el espejo desprendiéndome de las condicionantes y los estereotipos, despojándome de las opiniones de mi ser, mirarme y darme cuenta de que, yo soy lo que me he formado y lo que quiero ser...

Hoy, *regresar la mirada* no es una suerte de ajuste de cuentas o un reclamo que surge desde el *resentimiento* o sentimiento de inferioridad, se trata de *encontrar un lugar* que se determine por uno mismo. Encontrar ese *lugar*, a partir de un campo de acción propia, esto al final de cuentas se convierte en un gran desafío.

1.El retrato fotográfico.

1.1 Preludio Disección del rostro,¹ (una propuesta fenomenológica).

¹ Este texto es el resultado de un ejercicio de *aproximación reducida al motivo principal* de mi investigación,

El rostro es un segmento del cuerpo

Cuando la mirada busca al *otro* generalmente se posa sobre el rostro

El rostro contiene los ojos, cejas, pestañas

la nariz, fosas nasales

la boca, si esta está cerrada no deja ver los dientes

no deja ver la lengua

El rostro visto frontalmente deja entrever los oídos,

deja entrever el cabello y cuello

Podemos entender el estado de ánimo de una persona

por medio de la observación de rostro

Ningún rostro es igual

pero se han agrupado rostros similares semejantes,

esto generalmente atiende a una categorización-racial

a una jerarquización de lo humano

Podemos especular la edad de una persona observando

el estado de la piel del rostro

A partir de la alteración del rostro se han configurado las máscaras

el maquillaje también es una máscara sutil

una máscara *reconstruye-altera-cubre-censura* el rostro

No se ve el rostro de una persona si la persona está de espaldas

Si un rostro está de perfil sólo se ve un hemisferio rostro

algún lado del rostro

el diestro o...

el siniestro.

1.2 ¿Qué es el retrato fotográfico?



¡Un retrato! ¿qué puede ser más simple y más complejo, más obvio y más profundo?.

Charles Baudelaire, 1859.

² El grupo ruso de música Punk, Pussy Riot, quema un retrato del entonces presidente Vladimir Putin durante la realización de un video en el que protestaban en contra de la censura.
<http://www.youtube.com/watch?v=kf1CSBhUQ2s>, consultado en febrero del 2014.

Este capítulo parte de la necesidad de abordar y problematizar al retrato fotográfico, como un elemento sensible que permea en cierta medida nuestra concepción y nuestra relación como personas, frente al mundo, frente a los demás y lógicamente hacia nosotros mismos. Los retratos fotográficos son ese tipo de imágenes que aún hoy en día vemos o guardamos afanosamente en altares familiares, álbumes fotográficos, identificaciones personales, medios impresos, archivos digitales; también en las denominadas redes sociales con el calificativo de *fotos de perfil*; pero, *¿para qué retratamos? ¿qué esperamos del retrato?; ¿que estas imágenes nos traigan los rostros de aquellos que ya no están?, ¿que nos conservemos en los recuerdos a partir de una impresión de las huellas de la luz?, ¿que sea el medio por el cual se nos puedan conocer y localizar como personas?, ¿que sea un dispositivo que afecte a nuestra memoria para no olvidar? o que, ¿al romper, quemar, rasgar o tachar una de estas imágenes pensamos que enjuiciamos y ejecutamos al representado en la imagen?*

La respuesta a *qué* es un retrato debería comenzar a buscarse en el *porqué* podemos manifestar *presencias* a través de una imagen, generalmente cabeza y hombros, y en *porqué* estas imágenes pueden decir qué y cómo somos, en últimas, cómo sería preciso que nos recordaran, porque es cierto que con estas imágenes que hemos cubierto la necesidad de hacernos *visibles* a los demás, a *los otros*, y a nosotros mismos, pero en realidad *¿es la imagen de nuestro rostro el elemento que dice quiénes somos?*.

Es innegable que nuestro rostro se ha convertido en el elemento por medio del cual se puede *aspirar* a conocernos y el decir que uno de los constituyentes fundamentales para el retrato fotográfico es el *rostro* no lo es por mera obviedad, obedece a poder ubicar el territorio por el que hemos de transitar durante esta investigación; el rostro al ser un segmento del cuerpo, trae consigo una fuerte carga cultural, es en sí un *campo de batalla*³, y *hablar* del rostro, cómo otros tantos términos en la actualidad, resulta también problemático y conflictivo; así como el cuerpo resulta un revestimiento de nuestro ser, el rostro es un elemento que está en constante cambio y alteración, ya sea porque nosotros así lo decidimos o porque es resultado de la sutil influencia y efecto del medio en el que estamos insertos; diferentes campos tecnológicos apuntan al momento en que el cuerpo, y por lo tanto el rostro, sean más estables y controlados, predecibles como objetos diseñados para las numerosas funciones sociales.

³ En este sentido es interesante la opinión de Joan Key, afirma que "la representación del cuerpo femenino dentro de la pintura se ha politizado y se ha convertido en un problema". *Los modelos de la práctica pictórica: ¿demasiado cuerpo?*, Texto que aparece en Katy Deepwell, Nueva crítica feminista de arte: Estrategias críticas, trad. María Cándor, Cátedra: Madrid, 1998, p. 268

Podemos entender que los retratos se encuentran dentro de la amplia gama de imágenes generadas a través de diversos medios, la cuestión implícita en la generación de los retratos fotográficos es que son una derivación del retrato pictórico, eso implica que de este último pretendió retomar al menos una encomienda: decirnos quiénes y cómo somos, a partir de cómo nos pueden ver, pero también de cómo podemos *aparentar*, Harry Berger afirma que al mirar este tipo de imágenes podemos estar “leyendo el rostro como el *index* de la mente”,⁴ esto ha llegado al tal grado en que *nosotros* somos quienes debemos parecernos a *nuestras representaciones* y no estas a nosotros.

Si bien es cierto que el retrato fotográfico implica una salvedad a nuestra necesidad de *hacernos presentes* o *visibles*, y que además son un artificio para traer presencias de aquellos seres ausentes, es por ello que el retrato fotográfico entra en una categoría mágica y anímica en tanto imagen, pero además el retrato implica además un campo de intersticio en el cual confluyen diferentes alcances en lo que se refiere a su *uso*, por lo que no podemos disentir en que los retratos fotográficos conllevan en sí un sentido dialéctico entre verdad y placer, disciplina y libertad, estética y científicidad, “visibilidades y ocultamientos”.⁵ Allan Sekula afirma que “estamos invitados a bailar entre verdades fotográficas y placeres fotográficos”,⁶ es por esto también que las posibilidades de *uso* y *función* del retrato son diversas y en algunos momentos parecen fuertemente contrapuestas.

⁴ Harry Berger, Jr. *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*. p. 87. En inglés “reading the face as the index of the mind”. Las traducciones del inglés al español son mías para propósitos de esta tesis.

⁵ Natalia Fortuni, *¿Dónde están? La espacialidad fotográfica, el cuerpo y la memoria en una serie temprana de Res*. p. 1.

⁶ Allan Sekula, *The Traffic in photographs*, ensayo que aparece en Coco Fusco *Only skin deep*, p. 79



Anónimo, S/T, plata sobre gelatina, México, 1946.

Como ya afirmé anteriormente, el retrato consiste básicamente en una *representación*, que “ha oscilado entre la de simple documento icónico y la del ídolo mágico”,⁷ podemos ejemplificar el primero con un retrato fotográfico contenido en una identificación oficial y la segunda con un retrato de algún político colocado en una oficina gubernamental. El retrato en ocasiones “ha servido para informar al público de las facciones de las personas representadas, mientras en otras ha sido creado para reemplazarlas”.⁸ Es indudable que el retrato se coloca como un objeto que establece una “relación mágica entre el modelo y su imagen”,⁹ pero también entre estos dos y su espectador, hoy en día seguimos teniendo una profunda relación anímica con este tipo de imágenes, incluso por efectos de control social, por esto la presencia del ser representado se sigue manifestando en sus representaciones aun después de muerto.

Pero la utilización de estas imágenes no únicamente es *complaciente* o reconfortante; la extrema confianza hacia los retratos ha sido sumamente permisiva y roza la vigilancia y el control, como derivaciones de la manera en que

⁷ Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, p. 19

⁸ *idem*.

⁹ Azara, *op.cit.* p. 13

establecemos la dinámica de nuestras relaciones personales en los diferentes marcos sociales, ideológicos o culturales.

El acto de retratar implica una serie de negociaciones, propuestas o impuestas, además, genera tensiones en torno a los manejos de la imagen, su función y resultado son el poder de *localización* y *posicionamiento* entre los retratados, el retratista y los observadores. En este sentido, la Fotografía juega un papel sumamente importante como *medio*, es de hecho el primer contexto que entra en juego a la hora de la generación de este tipo de imágenes, al final de cuentas, el sujeto manifestado en el retrato se convierte en un elemento *objetualizado*, susceptible de ser utilizado, medido, identificado, observado, rastreado y vigilado como sucede al revisar un álbum o un archivo fotográfico, por lo demás, el retrato fotográfico involucra también una serie de categorizaciones en torno a los representados en la imagen, debido a que la fotografía se manifiesta como un “espacio de articulación de tiempos y espacios”.¹⁰



M. V. Portman, Mujer de la tribu Puchik-war, Islas Andamán, 1890.

¹⁰ Silvia Kuschnir *Hablando desde los escombros: (des)ocultamiento del cuerpo en fotografías sobre los Centros Clandestinos de Detención en la Argentina* p.2

Es entonces que la Fotografía se posibilita aquí como:

- medio efectivo de objetualización de los sujetos retratados
- como un espejo informe de lo real, (afectado por múltiples interpretaciones de los sujetos),
- una posibilidad de transfiguración de lo *real* (de los contextos de los sujetos retratados)
- una categoría teórica en la cual se suceden diversas tensiones entre pares oposicionales (imagen y objeto, expresión y documentación, icono e *index*).

Las mismas implicaciones del retrato fotográfico pueden abordarse hasta llegar a los basamentos mismos de las imágenes y de la función de estas en nuestros contextos, pero aquí no se toma a las imágenes en un sentido de *cúmulo de signos icónicos*, sino como dispositivos que nos afectan e interpelen corpóreamente, es decir, de unidades simbólicas que permean en el cuerpo humano, que le conforman, alteran o enuncian, en una dinámica de “simbolización personal o colectiva”.¹¹ En tanto estamos hablando de imágenes físicas que interactúan con nuestras imágenes mentales, como una especie de “pregunta con respuesta”.¹²

Siguiendo con nuestros cuestionamientos podemos preguntarnos: *¿Cuál es el lugar del retrato?* y además podemos formular una pregunta anterior: *¿Cuál es el lugar de las imágenes?* porque el retrato fotográfico al ser una derivación de la imagen, queda implícito que las imágenes están contenidas en un *lugar* y que es este lugar es que le confiere a su vez *su función*. Los retratos, para funcionar, requieren un *espacio*, un contexto que le confiere su posibilidad de uso, es este espacio contextual el que marca cómo deben asimilarse estas imágenes, ya que es muy diferente encontrar un retrato insertado en una credencial de identificación a encontrarlo en un altar familiar, un álbum fotográfico o un archivo de cualquier dependencia o institución oficial; los retratos funcionan de maneras muy distintas dependiendo del *lugar* en el que se encuentran, de aquí que ha resultado posible la catalogación de nuestras identidades y nos ha permitido la relación anímica que establecemos ante las imágenes de familiares y seres queridos, a final de cuentas estamos hablando de que para que funcione el retrato en cualquiera de sus connotaciones, es el espacio o el medio *contenedor* lo que posibilita su uso y función, cualquiera que sea este.

¹¹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 14.

¹² *idem*.

Por otro lado, es innegable el hecho de que el acto de realizar un retrato fotográfico es en sí mismo, un acto de *posicionamiento*, tanto espacial-temporal como cultural, social o político, entre el retratista (observador) y el retratado (observado) y los espectadores de la obra-fotografía, y de todos estos con relación al mundo. En este sentido, si revisásemos con detenimiento las imágenes de retrato producidas y las que llegan a nuestra mirada, podremos darnos cuenta de que “en el acto fotográfico hay siempre alguien que sale beneficiado y otro que no tanto”,¹³ en muchos casos los retratos se han realizado a partir del deseo del fotógrafo o de las necesidades de alguna institución, por ello la “caracterización de <robo del alma> es un señalamiento sobre el *lugar* de la fotografía en relaciones de subordinación, donde el *sujeto* es compelido a ser retratado por intereses expresos del fotógrafo y de un público o institución consumidora de esas imágenes”,¹⁴ por eso el cuestionamiento temprano sobre si la fotografía “roba el alma”, lo podemos reemplazar por la pregunta de si la confianza en el retrato fotográfico nos roba nuestra esencia, nuestra presencia, nuestra identidad o en último término, *¿nuestra seguridad?*

La práctica del retrato fotográfico ha cambiado y se ha *ampliado* notablemente desde los primeros tiempos de la fotografía, es por ello que al abordar conceptualmente o al configurar este tipo de imágenes, también se debe tener en cuenta esas *otras maneras* y esos otros medios o parámetros que se han posibilitado en la actualidad para acompañar este tipo de imágenes. Hoy en día nos resulta difícil confiar en una fotografía de identificación (pese a que tiene una importante función dentro de las sociedades actuales); al acudir a un “recinto artístico” no sólo podemos esperar imágenes bidimensionales (caras recortadas y enmarcadas), existe la posibilidad de ver otras manifestaciones que en última instancia estarán abordando en esencia al ser humano, no únicamente como un recipiente del alma sino como un elemento alterado y reconfigurado por el mismo medio en el que se encuentra. Ahora el retrato fotográfico puede tener diferentes modos de construcción, no necesariamente termina en una impresión tradicional, incluso puede entablar relación con otras prácticas artísticas, de ahí que la noción de *campo expandido*¹⁵ resulte una posible herramienta para entender la *necesidad* de ampliación de las prácticas artísticas, en este caso de la creación de retratos.

Es así que podemos darnos cuenta de que el retrato fotográfico es un tema que tiene relevancia en la actualidad, además de que es una práctica que sigue

¹³ William Ewing, *El rostro humano, el nuevo retrato fotográfico*, p. 14

¹⁴ Carlos Masotta, *Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*, p. 8

¹⁵ Rosalind Krauss es quien propone este término en el texto *Sculpture in the expanded field*, ensayo en el que diserta sobre la imposibilidad de la crítica del arte para asumir las “nuevas manifestaciones” en el arte, como fue el caso del Land art. Aunque es importante resaltar que el mismo término de *campo expandido* se utilizó a diestra y siniestra al abordar manifestaciones artísticas que resultan complicadas para catalogarlas en una *práctica* o *modo* específico del mismo arte.

teniendo una función específica en las sociedades contemporáneas. Como productor visual me resulta indispensable entender este complejo proceso de posicionamiento así como los usos y funciones del retrato fotográfico con el fin de concretar, justificar y encontrar rutas viables para la realización de mi producción fotográfica-artística.

1.3 Desde dónde parte el retrato fotográfico.

**A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.**

Jorge Luis Borges, *Arte poética*.¹⁶

**Un retrato fotográfico es
una imagen de alguien
que sabe que le están
fotografiando.**

Richard Avedon.¹⁷

¹⁶ Jorge Luis Borges, *Obra poética*, p. 161-162.

¹⁷ Luna Cornea. No. 3, p. 7.

El retrato fotográfico deviene en gran medida del retrato pictórico, por lo tanto sigue cargando con algunas connotaciones básicas en cuanto a las funciones de este tipo de imágenes, cargas sociales y culturales; al ser una derivación del retrato pictórico, el retrato fotográfico implica relaciones con los objetivos de este género que ha recorrido varios cientos de años, podemos aquí recordar lo que el Diccionario de la Real Academia Española expone sobre lo qué es un retrato:

Retrato: Del latín *retractus*. Pintura o efigie, principalmente de una persona. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa. Imagen de una persona dibujada a partir de los rasgos físicos que ofrece quien la conoce o la ha visto. Conjunto de las características de un tipo de personas.¹⁸

Léase en lo anterior, el *retrato* como una imagen contenedora de información (signos, datos, características visuales) que apunta hacia un ser en específico (persona). Por lo tanto, el retrato adquiere carácter de *semejanza visual* con el referente (el retratado), proporcionando a su vez elementos de *significación e identificación* que ayudan a establecer la presencia del retratado, una traducción visual realizada a partir de un filtro, (ya sea a partir de un medio técnico o por una manifestación de la sensibilidad del retratista), de aquí que una de las determinantes para el retrato es que, *entre mayor es el parecido visual con el referente, mayor es el poder con que se nos lleva a la re-presentación, por lo tanto a la conmemoración y al recuerdo.*

De lo anterior que la Fotografía al momento de su aparición, generó una especie de estupor por la amplia semejanza que tenía con lo *real*, de ahí también la fascinación con las imágenes producidas por este medio. La representación va de la mano con la activación de la memoria y son los retratos fotográficos que nos hablan de que alguna vez alguien estuvo frente a la cámara, y que por razones obvias, escapa a nuestra permanente observación, debido a esto, volvemos a su *imagen-huella* o a su *ficción*,¹⁹ para recordarnos a nosotros mismos esa *co-presencia* en el pasado y su *ausencia* en el presente, para mí esto queda sumamente claro; a causa de la muerte de mi padre y de mi madre, me he dado a la tarea de juntar casi todas la fotografías que hay de ellos, no son muchas y tengo mis predilectas, las que con religiosidad casera he colocado en un pequeño altar en mi hogar, junto con otros objetos significativos para mí, y cuando observo que

¹⁸ Diccionario de la Real Academia de Española, <http://www.rae.es/rae.html>, consultado el 20 de septiembre del 2012.

¹⁹ Berger, *op. cit.*, p. 88

el polvo se le ha comenzado a acumular, le limpio la imagen y la vuelvo a colocar en su lugar, aunque sé que todo esto es en sí un artificio, un simulacro con lo que trato de conservar en mi memoria su ser, son tan poderosas estas imágenes que me abren la posibilidad de dialogar con ellos a partir de sus ausencias.

1.2.1 El retrato como ídolo mágico.

“las imágenes ven con los ojos que las ven”

José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*.

**La vie n'a pas de brouillon.
Pour chaque événement les images
'les seuls souvenirs concrets.
Profitez-en!²⁰**

Cartel de un estudio fotográfico en
Macenta, Guinea.

²⁰ Belting, *op. cit.*, p. 6. “La vida no es un proyecto. Sólo para los verdaderos recuerdos de eventos, una imagen. Disfrútalo!”



Carlos Romualdo, *Mamá Lí, última fotografía*, Fotografía digital 36 x 50 cm.
Ciudad de México 2012.

Es muy fácil pensar que los retratos son herramientas útiles para el proceso de conmemoración y recuerdo de personas, esto es fácil, pero, lo que es verdad es que es difícil convivir con los retratos; cuando hablamos y traemos a la mesa retratos hay momentos en los que podemos pensar que existen unas especies de grietas por donde se cuelan el silencio y las ausencias, de esto trata esta sección, de ese tipo de imágenes que nos asaltan e interpelen dejándonos quietos, sumamente quietos, evidenciando que estas imágenes exigen una reacción en nosotros, una reacción *corporal* y *anímica*. Es en la contemplación que nos podemos dar cuenta, de que los retratos no únicamente llevan a la

conmemoración y a la memoria, sino que también conviven con nosotros, es decir, exigen su propio espacio y su vida propia.

Hablar desde el terreno de la fotografía en su relación con el detonamiento de la memoria, parece de entrada un tanto complicada, dada la compleja relación que existe entre la confianza en las imágenes generadas por un medio técnico-mecánico y la evidencia de que las imágenes fotográficas no dependen únicamente de la puesta en funcionamiento de un aparato ocular, sino que es en la complejidad de la imagen que se encuentran diferentes tensiones entre nuestra sensibilidad y el uso o funcionamiento de las mismas imágenes.

Es inminente el hecho de que con el retrato tenemos una relación muy específica en cuanto a nuestra subjetividad, el hecho de que conservemos imágenes de nosotros o de nuestros seres queridos, en lugares específicos, dedicados a la contemplación, a la añoranza y a la conmemoración. Esta característica de las imágenes ha estado seguramente desde el inicio de estas como medios para *ver* el mundo, desde las figuras votivas de cera en la época del Renacimiento hasta la utilización de la fotografía, por ejemplo, en el proceso de denuncia de la desaparición forzada de miles de personas o activistas durante cualquier dictadura; *la fotografía sigue teniendo el poder de hacer regresar al retratado como una imagen que nos mira, nos interpela y con la que podemos dialogar.*

En este sentido me ayudaré haciendo una cita de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, él escribe: “sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara.[...] el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera”,²¹ ¿cuánta relación anímica tenemos con este tipo de imágenes?, imágenes que hieren, punzan, pero también tratan de *reconfortar*, lo hacen como artilugios que conectan el presente con un pasado que nos conforma, y del que sólo quedan esas impresiones lumínicas, “huellas semiborradas que hay que descifrar, [...] porque tratan del pasado que está cargado de olvidos”.²²

²¹ Juan Rulfo, *Pedro Paramo*, p. 35.

²² *Op Cit*, Silvia Kuschnir.

Para reconocernos en el presente podemos hacer *uso* de los retratos, para regresar y volvernos a encontrar con esos seres retratados, aquí podemos traer a colación el título del proyecto que Pedro Meyer da a su serie de fotografía sobre sus padres, *Fotografía para recordar*²³ al respecto de su trabajo él autor dice que: “No terminaría de enfrentar apropiadamente la pérdida de mis padres hasta haber terminado de imprimir las fotos que había tomado”.²⁴

Pedro Meyer, de la serie *Fotografía para recordar*, 1991.

Otro trabajo relacionado pero anterior, es la serie de retratos que realizó Richard Avedon de su padre, de alguna manera Avedon apunta que: “durante los últimos años de su vida [de su padre] lo fotografié muchas veces, pero no miré realmente las fotografías sino hasta después de su muerte”.²⁵ Una mirada *póstuma* que se genera y se activa en la ausencia del referente, otra manera de decir esto es que, las imágenes que se generan y guardan adquieren un poder sensible al momento en que uno se da cuenta de que la vida es muy corta, y apresurados o no, se da la decisión-necesidad de *guardar* esos rostros. El padre dialoga desde un pasado con Richard en una mirada congelada, a lo mejor, desde el momento que se tomó la fotografía él mismo sabía que algún día se marcharía y únicamente quedarían esos rastros sensibles.

²³ Trabajo que comenzó como “una dulce y tierna historia narrada por Pedro con una caja de impresiones fotográficas que mostraba a sus mejores amigos” pequeñas impresiones que colocaba en una caja, a manera de homenaje a sus padres y del que posteriormente se generó un Cd-rom”. Actualmente se puede consultar este trabajo en la pagina ZoneZero: http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_

²⁴ Jonathan Green en un ensayo que aparece en Internet: <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/acota.html>

²⁵ Richard Avedon, *Unas palabras sobre el retrato*, en Luna Cornea No. 3, p. 7.



*Richard Avedon, Jacob Israel Avedon Father of Richard Avedon,
Sarasota, Florida 1969-1973.*

Los retratos son ese tipo de imágenes que no toman realmente fuerza hasta después de la ausencia, imágenes que no se les mira detenidamente y con verdadera atención sino hasta después de la muerte del retratado, así que *mirar detenidamente después de la muerte*, se convierte en el *rictus* básico del retrato, es por ello que regresamos a estas imágenes buscando establecer algún diálogo posible con el retratado y ausente, le hablamos desde el presente pero también desde un pasado al cual regresamos para reencontrarnos mediante una imagen. Los retratos nos hablan desde el tiempo y la muerte, nosotros respondemos desde la nostalgia, lo que nos interpele es ese rastro arrancado del tiempo que no es otra cosa sino el detonador del recuerdo; al *volver a mirar* este tipo de imágenes reconocemos que el tiempo es fugaz y que lo dado es lo que únicamente se puede regresar mediante la agitación de la memoria.

Podemos reconocer que estamos conformados de escenas y recuerdos de lugares, compañías y momentos y que eso es lo que necesitamos cuando *la luz* se va, metafóricamente. Roland Barthes apunta en cuanto a las fotografías, que para *re-conocer* y traer de nuevo el rostro de su madre, es necesario que “reconozca en algunas fotos los objetos que ella tenía”²⁶, pero, en este acto de *volver a mirar* estas imágenes se da la imposibilidad de “guardar durante mucho tiempo esta resurrección”, por lo tanto, podemos traer de nuevo a las personas retratadas no solamente mediante su rostro sino también del contexto *de lo suyo*, de lo que le conformó en algún momento y de lo que conserva su registro, ¡qué objeto más adecuado como contenedor de rastros que la fotografía!

Un caso sumamente interesante es el de Víctor Bastera, quien fuese detenido en 1979 por la dictadura Argentina y quien logró sobrevivir a su reclusión en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada, (ESMA), sobrevivió gracias a su profesión (fotógrafo), él fue quien además pudo *robar* algunos retratos de militares e involucrados en el proceso de detención y desaparición clandestina, él dice en una entrevista que “la mirada está alimentada por la memoria, ambas se reconstruyen mutuamente”.²⁷ Cuando en la misma entrevista le preguntaron el *¿Porqué [siempre] lleva las fotos consigo?*, respondió:

Siempre aparece la posibilidad de mostrarlas, pero no como un trofeo. A los lugares donde voy siempre se necesitan. Ver las fotos es preguntarnos qué nos pasó en la vida, son un pedacito de nuestra historia. Algo que tenían escondidos los milicos era su identidad, cuando te torturaban te ponían una capucha para que no los vieras, era como estar ciego. De alguna forma las fotos muestran todo eso, sacarlas de allí adentro fue robarle la identidad a esos tipos, es una pequeña venganza después de lo horrible.²⁸

²⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 105.

²⁷ Entrevista a Víctor Bastera que aparece en la página de Instituto Espacio para la Memoria. http://www.institutomemoria.org.ar/notas/070926opi_bastera.html consultado el 10 de abril del 2013. Bastera “no sólo “robó” fotos de represores y torturadores. En 1983, poco antes de ser liberado, descubrió que existían fotos de todos los desaparecidos que habían pasado por la ESMA, y que estas iban a ser quemadas. Con riesgo para su vida escondió entre sus ropas todo lo que pudo. Cerca de 100 negativos sirvieron luego para la memoria colectiva en general, y los juicios políticos en particular”.

²⁸ *idem*.



Victor Bastera, *Graciela Alberti*,
desaparecida el 17 de marzo de
1980,

Aunque el trabajo de Victor Bastera nace desde la encomienda forzada de generar retratos de identificación, puede ser un buen ejemplo de la manifestación de una sensibilidad que supera el mero *acto fotográfico* y llega a increparnos desde la necesidad de otorgarle a las fotografías el poder de conmemoración de las personas ausentes. En este tenor y en planos geográficos similares podemos traer a cuentas el trabajo *Arqueología de la Ausencia* realizado por Lucila Quieto, (hija de Carlos Quieto quien fue desaparecido por la dictadura argentina cinco meses antes del nacimiento de Lucila), su trabajo parte de la obsesión por realizar *la fotografía* que pueda detonar el recuerdo. “no tengo una foto con mi papá”²⁹ dice Quieto, “Lo que tengo que hacer, me dije, es meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella”³⁰ la dinámica entonces fue la proyección de una imagen de su padre en la que ella se metía y mediante la toma fotográfica registrar este acto.

²⁹ Ana Longoni, *Apenas, nada menos*, p. 2

³⁰ *idem*.



Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*.

Después de *encontrar* este procedimiento, Lucila dejó un cartel en el local de la organización de H.I.J.O.S.³¹ que decía “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llámame.”³² Al cabo de dos años de trabajo ella realizó alrededor de trece *historias*, hijos e hijas reencontrados con sus padres mediante la fotografía. Un artilugio de *contacto* mediante una imagen, para obtener esa imagen *soñada* conectando diferentes contextos temporales, conectar para *sanar* la ausencia.

³¹ Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), Organización conformada por hijos de personas detenidas y desaparecidas clandestinamente durante la dictadura en Argentina. <http://www.hijos-capital.org.ar/>

³² Longoni, *op. cit.* p



Luis María Gemetro tenía una veterinaria, era docente en la universidad y militante. Fue secuestrado y luego asesinado por la dictadura militar. Florencia tiene 25 años, estudia sociología y también escribe.



Marta Taboada era abogada y militante política. Fue secuestrada en su casa de la localidad de Moreno, junto a varios compañeros de su agrupación, en presencia de sus hijos. Marta, su hija, es periodista y escritora. Tiene una hija llamada Naná.

Estas imágenes que nacen de la terrible ausencia y se manifiesta desde el plano de las imágenes, son una muestra de lo poderoso que se vuelve el vínculo imagen-memoria, un vínculo que traspasa las fronteras de imagen-registro y nos llevan al plano de la imagen-recuerdo.

∫

El retrato comienza en el interior de las intenciones conmemorativas, recorre el álbum fotográfico, la galería, el altar, pero no es suficiente, acaba en el ánimo de segregarse del terreno de las meras representaciones formales dentro de la imagen y entra en la función de localizar al sujeto contenido en la imagen, es su representación pero también su huella,³³ y es con esta que se pretende encontrar seres ausentes. De este modo las representaciones acaban en una suerte de elemento funcional dentro de las sociedades, que remite a la posibilidad de *localización*. Si nos preguntamos ¿qué es lo que más afecta a nivel de lo sensible los retratos de personas desaparecidas?, ¿será a caso el poder de identificación o será el detonamiento de los recuerdos y el constante clamor por *el re-encuentro* con el ausente?, ¿porqué entonces confiar en esas imágenes, generalmente pobres técnicamente, para la búsqueda tanto en el recuerdo como en el espacio real?, a lo mejor es que estos retratos son conmemoraciones de la ausencia pero a la vez manifestaciones visuales de una búsqueda incansable, y en últimas, denuncias poderosas de lo terrible que pueden ser las acciones políticas desarrolladas por cualquier gobierno, dictadura o sociedad. La fotografía se retoma como medio eficaz en la lucha por “la restauración de la memoria, por la aparición con vida, por la eliminación del borramiento” .³⁴

El proceso de construcción de las imágenes esta ligado al hecho de que se nos han presentado éstas como un medio para *aprender el mundo*, para conservarle, para volverle a mirar con los mismos ojos, pero con diferentes modos de relacionarnos hacia las mismas imágenes, con conciencia de que el acto de generar la imagen se trata de un acto de generación de un *dispositivo* al que podemos regresar las veces que queramos para *ubicarnos* en el mismo mundo, el retrato es entonces *un medio de posicionamiento* en el mundo, en el espacio, por lo tanto también en un nivel social, cultural sin más, posicionamiento en un nivel humano.

Es mediante estas imágenes que también podemos luchar por el olvido de alguna persona, sabemos de los rituales del confinamiento al olvido en el acto de rayar tachar o romper retratos para buscar el olvido o tratar de herir mediante imágenes, una *executio in effigie*, ejecución mediante imágenes, por medio de la alteración objetual de la imagen, evidencia de que siguen siendo poderosas estas representaciones en tanto manifestaciones personales.

³³ Natalia Fortuni escribe al respecto que “la huella del sujeto plasmada en el material fotosensible, la convirtieron en garantía de perduración del pasado”. *Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa*, p. 3.

³⁴ Kuschnir *op. cit.*, p. 5

No es de extrañar que a la gran cantidad de imágenes generadas a cada hora, le corresponde un receptor que por breve que sea observador esta implicado en continuar con la confianza en que la fotografía ayuda al proceso de la memoria, la plena confianza en las imágenes va de la mano con la misma desconfianza en nuestras capacidades para conservar los recuerdos de hechos y momentos vividos, es así que un medio como la fotografía funciona como una prótesis a la memoria.

1.2.2 El retrato como documento icónico.



Fotografías de identificación del prisionero 47846, Niño húngaro, 1942. Este tipo de fotografías fueron realizadas hasta 1942 para identificar a los prisioneros del campo de concentración de Auschwitz.

Es increíble hasta qué punto la gente ha cooperado en la entrega de su información personal, cooperando en la vigilancia de sus vidas.

Nathan Allonby.

No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie.

Walter Benjamin, *Sobre el concepto.*

Una de las vertientes, en lo que se refiere a las funciones del retrato fotográfico, se localiza en el concepto de *documento icónico*, es decir, un registro para la identificación de quién está contenido en la imagen. Hemos mencionado que se ha depositado plena confianza en la imagen fotográfica, a tal nivel que le confiamos nuestra identidad, lo que somos como personas dentro de una sociedad. Este tipo de imágenes suelen estar contenidas en nuestros documentos de identificación personales-oficiales; estos documentos presentan nuestros rostros en la posición que alguna vez estuvo ante la cámara, frontal, “cabezas y hombros, como si estas partes de nuestros cuerpos fueran nuestra verdad”,³⁵ o como si en esta composición de la imagen se mostrara *cómo somos*, pero en verdad lo que nos dice es *cómo aparentamos*.

Por supuesto que cuando se retrata se está generando una especie de corte temporal y espacial en relación al sujeto que abordamos, el lugar y el momento dentro de los cuales el retratado estuvo frente a la cámara,³⁶ pero este corte va más allá de la simple conmemoración del momento, implica además una especie de localización del retratado, de posicionamiento, y es en este punto que la fotografía de identificación aparece; los retratados entran en una especie de sometimiento a la mirada increpante y enjuiciadora, increpante porque puede asaltar, enjuiciadora porque es con estas imágenes que se establece una serie de mediciones y afirmaciones, en tanto a cómo aparece el enjuiciado-retratado, cómo se le ve y cómo se le debe tratar, no por ello el retratado no es ajeno a la especulación, al control y sometimiento, de ahí que anteriormente afirmé que el retrato no sólo involucra una conexión placentera con el retrato, el acto de generación de un retrato implica también una especie de control mediante la imagen.

Por lo tanto el rol que ha jugado el retrato fotográfico se balancea desde la plena identificación de la persona retratada, a partir de un *documento de veracidad*, hasta la clasificación y la inserción en un determinado grupo o clase social, este fenómeno es propio del retrato fotográfico a partir del uso *antropológico* que se le ha conferido a este tipo de imágenes, el retrato es por consiguiente, “un signo cuya finalidad es tanto la descripción de un individuo como la inscripción de identidad social”.³⁷

³⁵ John Tagg, *El peso de la representación*, p. 51

³⁶ Phillippe Dubois, en el texto *El acto fotográfico*, nos habla de ese corte temporal espacial que se produce a la hora de activar el aparato fotográfico, ese corte como una suerte de *huella* de un elemento o situación real.

³⁷ Tagg *op. cit.*, p. 54

De esto debiésemos preguntarnos el ¿porqué se escogió a la fotografía como medio que nos pudiese identificar?, ¿qué es lo que no ofrece la fotografía para que se le reconozca como medio *verificador*?. Son varios o elementos y sin duda, la fotografía aquí se toma como una herramienta capaz de *registrar verídicamente lo que acontece en la realidad* por consiguiente, un medio eficaz para fines tales como la *medición*³⁸ y la *localización* de una persona específica de entre una amplia gama de seres humanos (también pertenecientes a una base de datos), en este caso a estas imágenes se les confía el poder de localización hacia a cualquier sospechoso o culpable, siempre y cuando halla estado *frente* a una cámara, un ojo devorador, y se le halla registrado-devorado.

En Francia, a mediados del siglo XVII se propuso y realizó con ayuda del medio fotográfico una serie de archivos dedicados al registro de criminales y *posibles* criminales, es un hecho que “el afán en el siglo XIX de inventariar a los seres humanos produjo los procedimientos de medición corporal”³⁹ entre ellos el propuesto por Alphonse Bertillon, prefecto de la policía parisina; medidas de huesos, datos generales, rostros frontales y de perfil constituían dichos registros para esos inventarios. “A partir del uso que les dio la policía de París en la sanguinaria redada de los *communards* en junio de 1871, los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas.”⁴⁰

De manera casi paralela, en México, mediante un decreto del gobierno de Santa Ana, se *sugirió* retratar a “los presos más famosos”,⁴¹ posteriormente en la época de Maximiliano se mandó realizar un archivo para lograr tener un registro de las entonces sexoservidoras, con el pretexto de conocer su *estado de salud*, alegando además razones sanitarias, ya que se consideraba que estas personas “amenazaban la moral pública, el patrimonio de los hombres y la salud colectiva”.⁴² una especie de advertencia a un mal necesario, y en la época *porfiriana* se mandó realizar otro proceso registro que incluía a trabajadores domésticos, choferes, hasta llegar a los periodistas.

³⁸ Por medición podemos decir que nos estamos refiriendo a la intención de realizar medidas antropomórficas a fin de establecer con estas posibles definiciones de las personas fotografiadas. Resulta interesante checar el texto de M.P. Broca, *Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas* en Naranjo J, editor. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili; 2006. p. 80

³⁹ Belting, *op. cit.*, p. 117

⁴⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 19

⁴¹ Oliver Debroise, *Ven y tómate la foto. Un portafolio colectivo*, Luna cornea no. 3 p. 95

⁴² Arturo Aguilar Ochoa. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, p. 80

Aquí podemos ver cómo el concepto de *identidad* entra en juego, y al tratar de entender el mismo, podemos ver que el mismo concepto puede ser un medio o trampa para colocarnos en un estrato social o nivel humano predeterminado, con todo lo que ello implica. Porque recordemos que aún la identidad “es con excesiva frecuencia, una cuestión de identificación impuesta”⁴³ es decir una implementación predeterminada por diferentes actores y escenarios sociales.

Los fotógrafos, antropólogos, *Marcopulos* de la humanidad, han hecho a la fotografía cómplice en el proceso de medir para identificar, desde la intención de localizar, y por ende de controlar. J.H. Lamprey en un texto afirma que: “Los recopiladores de fotografías que ilustran las razas humanas, han experimentado todo tipo de dificultades al proceder a la comparación de la medida de los individuos mediante estándares comunes”.⁴⁴ Comparar para medir, medir y sacar conclusiones, y también ventaja al establecer que el objeto abordado es eso, un objeto y como tal hay que colocarlo en el estante adecuado, acorde a sus características, por lo tanto, ese objeto no puede optar por situarse en otro lado, el objeto no puede decidir.

El acto de identificar esta ligado al de *localización*, debido a la idea de que la cámara fotográfica *desenmascara* al retratado, se considera que en este caso puede haber un vinculo meramente objetivo, retratar para llegar a conocer, pero en el acto fotográfico se ponen de manifiesto elementos sumamente subjetivos, para ilustrar lo anterior podemos traer a cuenta cualquier serie de imágenes utilizadas en las diferentes y variadas dictaduras o instituciones oficiales. Un ejemplo: durante la guerra de independencia entre Argelia y Francia, ocurrida entre el los años de 1945 a 1962, se comisionó a Marc Garanger para retratar a los argelinos presos en los campos militares con la finalidad de realizar *carnets* de identificación, en este trabajo se procedió a levantar el velo de las mujeres presas, mujeres que en sus contextos y por cuestiones socio-religiosas no habían mostrado su rostro en público, ya que utilizaban la *Burka*, a estas mujeres se les *obligó* a posar frente a una cámara fotográfica para que fueran *desenmascaradas*, *desenmascaradas* para poder ser identificadas. La creación de estas imágenes se ha tomado como un posible acto de violación cultural, ya que el sometimiento a posar sin el verlo o *Burka* fue un acto que ignoró los límites culturales en aquella región.

⁴³ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, p. 236

⁴⁴ J. H. Lamprey, *Acerca de un método de medición de la forma humana para uso de los estudiantes de Etnología*, texto que presenta en el Journal of Ethnological Society of London en 1869.



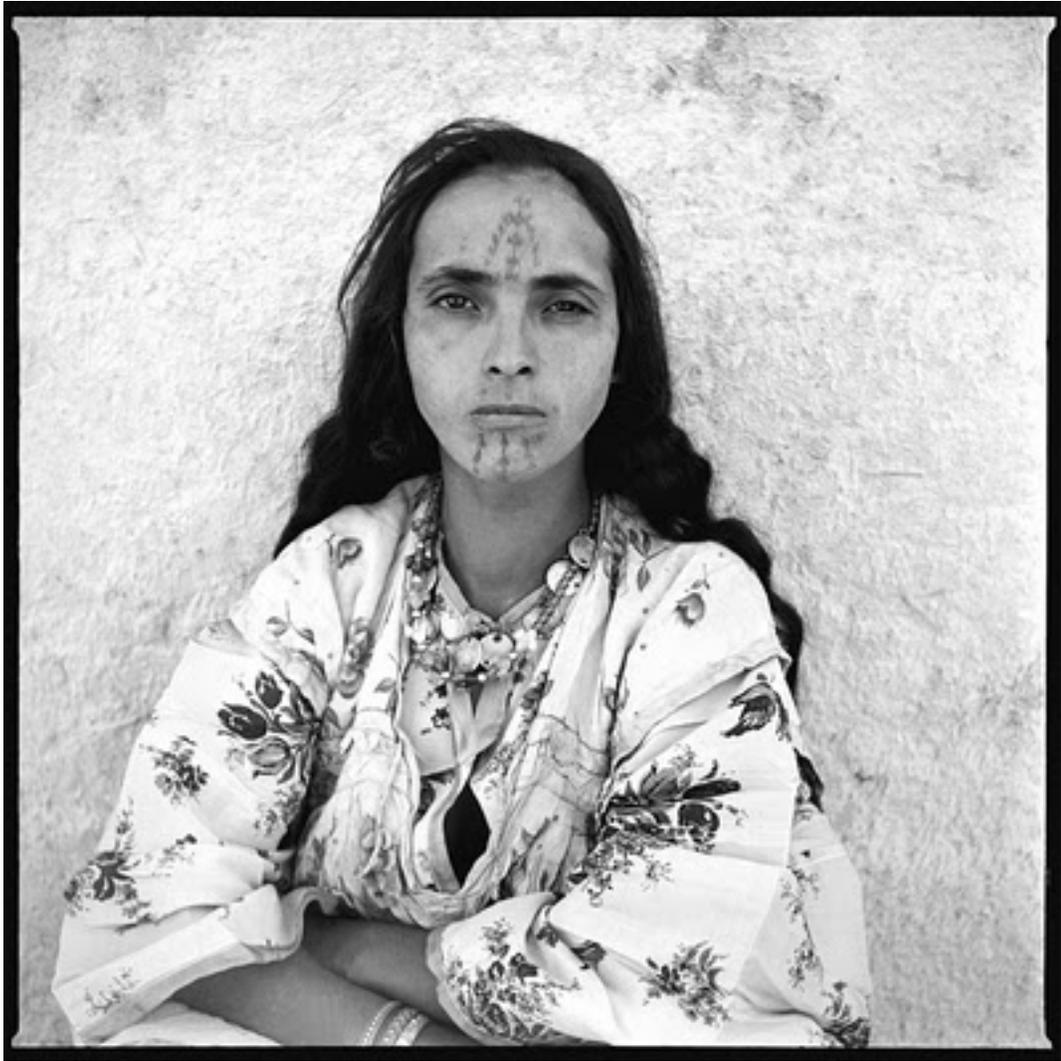
Marc Garanger, de la serie *Mujeres argelinas*, Argelia, 1960



Marc Garanger, de la serie *Mujeres argelinas*, Argelia, 1960

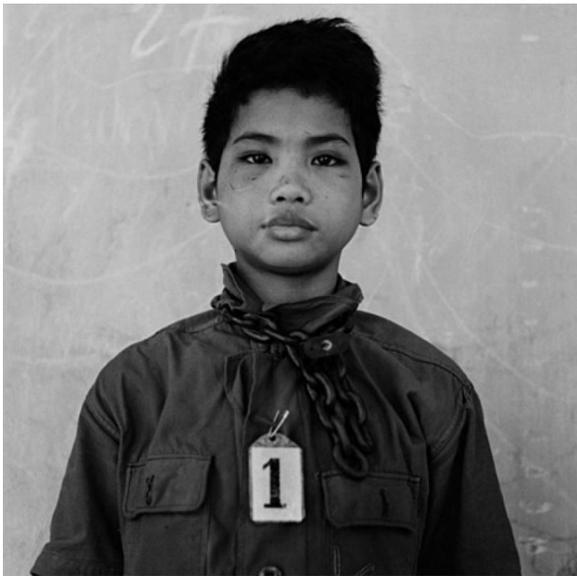


Marc Garanger, de la serie *Mujeres argelinas*, Argelia, 1960



Marc Garanger, de la serie *Mujeres argelinas*, Argelia, 1960

Otro ejemplo para hablar del sometimiento de personas a través del medio fotográfico en aras de su identificación-localización, es el extenso archivo realizado durante y por el régimen *Khmer Rouge* (Jemeres Rojos) en la entonces denominada Kampuchea Democrática (Camboya); este régimen, liderado por Pol Pot (Saloth Sar), actuó como una guerrilla desde el inicio hasta consumirse la victoria sobre el régimen de Nom Pen.



Retratos de niño detenido y asesinado durante el Régimen de los Jemeres Rojos, Camboya, 1975-1979.

Estos retratos de personas sometidas fueron tomados por los *jemeres rojos* en el campo de detención S-21,⁴⁵ alrededor de 500 personas fueron retratadas, de las cuales solo 7 pudieron sobrevivir, lo increíble de estos retratos es el cambio de función que pueden tener las imágenes, desde el acto de fotografiar para registrar e identificar hasta el poder acceder a ellas con la mirada y dialogar con su ausencia (forzada), y es posible que en nosotros produzca una reacción, el asombro, y a repulsión hacia estos actos genocidas.

⁴⁵ El régimen de los Jemeres Rojos tomó una antigua escuela, la convirtió en una prisión secreta en la que fueron encontrados alrededor de 600 negativos, en los que se muestran los retratos de personas que fueron sometidas. Hoy en día este lugar alberga al Museo del Genocidio Tuol Sleng.





Serie de retratos de personas detenidas y asesinadas durante el Régimen de los Jemeres Rojos, Camboya, 1975-1979.







En estas imágenes nos podemos dar cuenta de la posible ambivalencia de la imagen y del proceso de tránsito o cambio de funciones de la fotografía de *registro identificación* hacia la *imagen recuerdo*, dado que al principio estas imágenes fueron generadas para realizar el registro de los prisioneros y posteriormente, a la caída de este régimen, fueron utilizadas como evidencias de estos asesinatos masivos. Actualmente este archivo se exhibe como parte de la muestra que se ofrece en el Museo del Genocidio Tuol Sleng en Phnom Penh, Camboya.



Chor Sokunthea. Durante una visita al Museo del Genocidio de Toul Sleng, una mujer llora ante el retrato de su padre. Estos retratos fueron realizados por parte del Régimen de los Jemeres Rojos, antes de la ejecución del retratado.

Aquí surge otra pregunta, ¿el acto de retratar con fines de identificación funciona como un acto para *desenmascarar*? si es así, esto se da como una suerte de *sometimiento ante acto fotográfico*. El FBI hoy en día está implementando a gran escala una programa de identificación denominado NGI (Next Generation Identification), para conformar esta base de datos se hacen diversas mediciones biométricas del rostro, se recaban imágenes de la retina, se toman huellas dactilares de los diez dedos de las manos, posteriormente, van más lejos, establecen una técnica para medir el rostro, aun este esté en diferentes posiciones, ya sea frontal, de perfil o tres cuartos, para que cualquiera pueda ser identificado en cualquier imagen con mucho mayor precisión.

Un nuevo sistema de identificación biométrica desarrollado en Estados Unidos permitirá a los servicios de inteligencia de este país distinguir fotos faciales de supuestos criminales para identificar a personas desconocidas de manera rápida y certera.

Volvemos a caer en cuenta en la importancia que tiene el rostro como elemento corporal para acceder a una identificación, pero como salvación a lo anterior, nos damos cuenta de que cualquiera que esté frente a un espejo y compare la imagen reflejada con cualquier imagen impresa en cualquier credencial o carnet de identificación, se dará cuenta de que en la segunda se tienen menos elementos creíbles de que *lo que en verdad somos*, mas hoy en día es imposible realizar algún trámite serio sin la presentación de una identificación *oficial*. En la década de los noventas el Instituto Federal Electoral (IFE) utilizo un eslogan que rezaba, *Ven y tómate la foto*, este programa se extendió por casi todo el territorio de México, sin duda esto se tomó como una manera de “sistematizar el uso de la fotografía como mecanismo de reconocimiento de reconocimiento social integrador, último paso antes de la tarjeta de identidad obligatoria”.⁴⁶

⁴⁶ Debroise, *op. cit.*, p. 96

1.3 Un lugar para el retrato.

La especificidad contextual y su funcionamiento.

**El retrato es pa' tus ojos
y el original pa' ti,
decía la dedicatoria
pa' Fidel el albañil,
quien la recibió amoroso,
todo lleno de pasión,
y la metió en la cartera
que guarda en el pantalón,
en una bolsa trasera,
muy cerca del corazón.**

Salvador "Chava" Flores.

Para responder a la pregunta *¿Cuál es el lugar del retrato?* podemos formular una pregunta anterior: *¿Cuál es el lugar de las imágenes?* porque el retrato fotográfico, al ser una derivación de la imagen, es implícito que tiene un *lugar* que a la vez le confiere su función. Hans Belting (Andernach, 1935) en el texto *Antropología de la imagen*, afirma que la persona humana es, un lugar vivo para las imágenes: “A pesar de que todos los *aparatos* con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero y difícil de controlar etc.), así como un significado, por mucho que los aparatos pretendan imponer normas”,⁴⁸ esto parece ser un **punto** interesante en el porqué de la ambivalencia del retrato entre documento icónico e ídolo mágico, como se anotó más arriba, el espacio-contenedor en el que está insertado el retrato fotográfico le confiere su función y uso.

A mí parecer se puede abordar la *especificidad espacial* (podemos agregar aquí también la especificidad temporal) a partir de la constitución básica del retrato fotográfico y del mismo medio que lo crea, es decir, el elemento fotográfico juega un papel importante en la configuración de este tipo de imágenes; como medio o sistema, la fotografía presupone un corte temporal-espacial determinado al momento de realizar la toma fotográfica, un corte de lo que se conoce como realidad, en este sentido podemos entender que el retrato fotográfico es un medio que congela del tiempo y espacio un momento de la presencia del rostro, que además está en constante cambio. La idea de detener el tiempo del rostro como tal, se da a modo de registro de algo que ya no regresará a ser lo que fue, en el pasado, de ahí la seducción que ofrecen algunos retratos fotográficos para que nos acerquemos regularmente con la intención de recordar, representar, a ese ser ausente.

Podemos pensar en la implicación contextual relacionados en gran medida al concepto de especificidad. Para el caso del retrato, este tiene que insertarse en un lugar específico o contexto para que adquiera su función, dependiendo de la función que se le encomiende al retrato fotográfico dependerá en gran medida el lugar que ha de ocupar (contexto) en el mundo; si lo que se busca es la *identificación* de las personas podemos pensar que el retrato terminará en un carnet oficial o en la sección que se denomina fotografía de perfil de las denominadas *redes sociales*, aunque también, si la intención es construir identidades, para eso están los denominados archivos, ya sea de carácter antropológico o social; si lo que se busca es construir recuerdos y memoria, el

⁴⁸ Belting, *op. cit.*, p. 71

álbum familiar o altar familiar parece ser lugares adecuados, qué decir de los medios publicitarios que en su afán de seducción y generación de necesidades proponen la construcción de retratos fotográficos vendiéndonos la idea que en algún momento podremos aspirar a vernos reflejados en esas imágenes, en fin, dependiendo de la intención, del retratista o de la encomienda que éste tenga para con el retrato fotográfico, será el proceso que ha de seguir en la construcción específica de los usos así como de las funciones del mismo, y por lo tanto de la implicación contextual que emerja de estas intenciones.

Es indudable que el retrato se sigue colocando como un objeto que establece una relación mágica entre el modelo y su imagen,⁴⁹ pero también entre estos dos y su espectador, hoy en día seguimos teniendo una profunda relación anímica con este tipo de imágenes, incluso por efectos de control social, por eso la presencia del ser abordado se sigue manifestando en sus representaciones, en última instancia este tipo de imágenes obedecen a un fin o un uso, es decir, tiene en el modo de construirse y de presentarse como imagen unos fines determinado, ya sea para la identificación, la conmemoración, o como un puente para detonar el recuerdo.

⁴⁹ Azara, *op cit.* p. 13

1.4 El retrato rompe el marco. Cuando ya no es suficiente la imagen bidimensional-tradicional.

Es en contexto del arte contemporáneo donde la radicalización de las actividades artísticas y las diferentes maneras conectivas de las manifestaciones así como los *medios*, atiende a una revisión de los mismos medios utilizados en el arte, desde este punto de vista se pueden analizar no sólo al mismo medio utilizado sino a algún elemento, circunstancia o proyección política-social; en este caso, a partir de los diferentes cuestionamientos al medio fotográfico se hace posible el cuestionamiento a los estatutos *tradicionalmente* asignados a la misma fotografía, nociones como iconicidad, index o gesto referencial, pasan a un plano alterno al cuestionarse o poniendo en tela de juicio las nociones construidas desde la perspectiva positivista de la fotografía como un recorte de la realidad.

Dentro de esta crítica al medio se abre la posibilidad de hablar del estatuto de la fotografía y al cuestionarse ese estatuto es que la obra se puede abrir a diferentes manifestaciones técnicas conceptuales formales llegando incluso a hablar de la fotografía sin la utilización de la misma fotografía sino desde la ausencia física-formal del medio, y en este sentido podemos traer a colación la obra de Alfredo Jaar, *Lamento de las Imágenes 2002*, en el que el estatuto de las imágenes queda subvertido de la presencia física como medio o técnica y se pasa a cuestionar el estatuto mismo de la fotografía y en este caso desde la cooptación del acceso a las imágenes.



Alfredo Jaar, *Lamento de las imágenes*, 2012

Romper los límites es uno de los elementos que en las prácticas contemporáneas del arte se involucra como un esencial, y es bajo esta premisa que las posibilidades ampliadas del arte resultan como terrenos prácticamente sin límites. Parece aquí posible recordar que Giorgio Agamben escribe al respecto: “La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia”⁵⁰

De ahí que las creaciones artísticas llenan el panorama actual con piezas tan disímiles, que parecen no tener dirección si no es a partir de esa misma ruptura con las normas establecidas, una toma de distancia, pero que paradójicamente se insertan en sistemas culturales bastante esquemáticos y proveedores de recursos ya instalados dentro de los diversos sistemas culturales: “es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo”⁵¹

Abrir los límites meramente formales también incluye abrir los campos de inserción y afectación por medio de las manifestaciones artísticas. No parece extraño que se den críticas y rectificaciones sociales o políticas, en esta operación de apertura de los límites, la obra o el proceso artístico se convierte en elemento

⁵⁰ Giorgio Agamben, *¿que es contemporáneo?*, p. 2.

⁵¹ Agamben, *ibid.* p.1

conectivo entre diferentes contextos, campos de acción y espacios temporales-físicos. Hoy en día el arte parece ser una punta de lanza con el cual se puede defender autonomías, sumisiones, estridencias y silencios, por esto que en la dialéctica cultural actual las disímiles apuestas desde el arte, están tensionadas por ser a la par de obras de arte, elementos discursivos en un panorama a veces contrapuesto. Hablar de periferia o centro es un buen ejemplo de esta dicotomía, y es en este proceso que todo el sistema del arte tiene que abrir sus mismos límites a la par de las fluctuantes derivaciones del arte.

Medios como la Instalación, el Apropiacionismo, las intervenciones, las citas y demás prácticas muy relativamente nuevas, pueden ser muy buenos ejemplos de este proceso de apertura y conexión de la obra de arte más allá de sus propios límites formales. Es en esta escena que las posibilidades se abren hacia las posibles resoluciones que deseé el artista pero también genera un terreno sumamente inestable, en el que también es muy fácil poder perderse como creador artístico.

Si nos preguntamos ¿Que relación tiene, en la era global, la denotación del rompimiento de los límites establecidos geográficamente?, es decir, qué se plantea de facto en el momento que se trata de derrumbar las nociones de *dentro* y *fuera*, centro y periferia, hegemónico y contrahegemónico. Pareciera ser que en el arte contemporáneo es donde se da cabida a la mutua asimilación de elementos, hasta cierto punto dicotómicos, contradictorios entre sí, y que resultan de esas situaciones o relaciones en tensión, por el simple hecho de estar poniendo en diálogo las diferentes estructuras desde donde se construye diferentes discursos y propuestas. La distancia y a la vez la cercanía que definen a la contemporaneidad tienen su fundamento en esa proximidad con el origen, un origen posiblemente histórico o geopolítico, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente.

Para concluir me queda decir que no podemos dejar de lado el hecho de que el arte contemporáneo tiene una distancia muy específica con las nociones históricas, se asume que está alejado lo contemporáneo de *lo pasado* pero a la vez echa mano de la misma revisión histórica para hacerse presente críticamente, como una revisión puntual que trae al presente lo anterior, el origen, y es así que la pieza, obra o situación pierde los asideros de localización temporal y se convierten en puente que conecta de manera directa, disyuntivamente o se yuxtaponen con el pasado.

1.4.1 La revisión del sentido espacial de las imágenes.

Cuando Picasso agrega una rejilla metálica real dentro de su obra, se estaba generando un cuestionamiento a la obra de arte como un elemento que puede conectarse con el mundo real y no únicamente con su representación. Hoy en día nos damos cuenta de que las imágenes han alcanzado un estado de emancipación y apertura de determinantes formales. Si Alfredo Jaar, pudo analizar a las imágenes mediante su elemento principal, la luz, también cabe recordar a Joan Foncuberta con su serie *Googlegramas*, una especie de metaimágenes irónicas que se interconectan y coexisten, a decisión del fotógrafo, en un contexto de vecindad y autoafirmación de poder dentro de los *estragos* que producen las imágenes en los espectadores.

Joan Foncuberta, *Googlegrama 5: Abu Ghraib*, 2014. Construida con imágenes encontradas en el motor de búsqueda de Google, las palabras utilizadas en la búsqueda fueron: nombres de personas, cárceles ciudades, Reporte Final

Cuestionar a las imágenes, se sucede como un acto de evidenciamiento de las múltiples posibilidades que de ellas se desprenden, por un lado podemos entender que el arte ha tenido mucho que ver dentro de este proceso como un contexto que se ha asumido como un espacio de libertad y de multiplicidad de relaciones, por otro lado, los medios por los cuales viajan y llegan a nosotros las imágenes, se entienden como contextos de alteración de las manifestaciones estables de las imágenes. De estos procesos nos podemos dar cuenta al “abrir el grifo del internet y ver la cantidad de basura que se derrama de los buscadores”.⁵²

⁵² Extracto de la conferencia de Joan Foncuberta *Lo efímero y lo permanente en la imagen*, en la Academia de San Carlos, 13 de octubre del 2011.

1.4.2 Terrenos alternos para el retrato.

1.4.2.1 La instalación como un terreno alternativo para el retrato.

Aquí podemos traer a colación el trabajo de Oscar Muñoz, *Proyecto para un Memorial* 2005, una serie de proyecciones de videos, en los cuales se muestra la acción de elaboración de retratos dibujados con agua sobre una loza de cemento iluminada por el sol; este trabajo, que es una conexión de diversos medios (dibujo, registro en video, la instalación y la fotografía), no nos esta hablando desde el terreno meramente representacional sino que nos interpela como un dispositivo que se desenvuelve como una forma de hacer evidente la fugacidad o imposibilidad de captar los rasgos identitarios de la persona a representar, “Cuando el pincel ha logrado dibujar una parte del fugaz autorretrato, el resto ya se ha evaporado, pero la mano sigue incólume en su incesante proceso, motivada al parecer por una terca tenacidad”.⁵⁴ Al final la obra trata de demostrarnos o hacernos evidente la complicada relación que existe entre la imagen y la memoria, y las evidentes lagunas que se generan en el acto de retratar.

...este trabajo hace referencia al mito de Narciso, quien muere en el vano intento de tomar para sí el reflejo de un yo no reconocido, pero también al de Sísifo, condenado a una tarea eterna a sabiendas de que su esfuerzo será en vano, pues cuando está a punto de alcanzar su meta el destino lo obliga a volver al punto de partida.⁵⁵

⁵⁴ <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/memorial.html>, consultado el 3 de septiembre del 2012.

⁵⁵ *idem*.

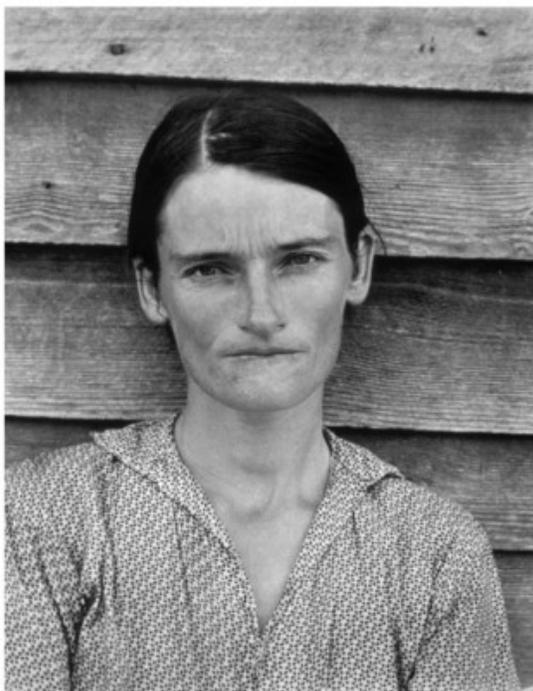


Oscar Muñoz, *Proyecto para un memorial*, instalación, medidas variables. 1998.

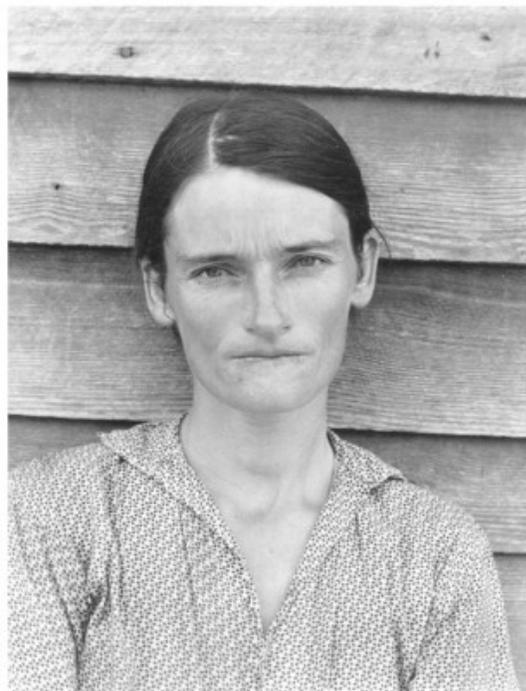
Por otra parte, podemos observar como es que el retrato no únicamente está determinado en el terreno de la representación sino que estas obras pueden ser leídas en un sentido más amplio, y es en esta ampliación que la obra está disponiendo de otros elementos y diferentes dispositivos de articulación de la imagen como obra que abre las posibilidades de estarnos interpelando desde una perspectiva punitiva que refiere no directamente a la obra sino a nuestra relación con las imágenes, las obras, los medios, contextos y afirmaciones políticas.

1.4.2.2 El apropiacionismo como un terreno alterno para el retrato.

Sherry Levine, una de mayores exponentes del Apropiacionismo, en entrevista con Jeanne Siegel, se explica ante la idea de refotografiar: “Esa en una de las cosas que me da mayor placer. La fotografía siempre es mágica para mí y la doble-fotografía es más mágica”.⁵⁶ Podemos entender en esta frase que *regresar* a la imagen produce un placer que tiene que ver con una especie de metáfora de la misma imagen, mediante la misma imagen, un modo de superposición de superficies significantes que no obstante parece ser un acto de hacer para sí mismo el discurso implícito en la imagen y reconfigurarla mediante el paso por nuestros ojos. En la serie *After Walker Evans*, Levine trae a cuentas no diversas imágenes sino a su autore, para entablar un *dialogo ciego*, en el que el acto de apropiarse de *sus* imágenes resulta una autolegitimación y toma del poder del concepto de autenticidad, porque es cierto que se está estableciendo un grado de originalidad en el mismo acto de reapropiación.



Walker Evans, *Allie Mae Burroughs* . 1936



Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1980

⁵⁶ Entrevista, The anxiety of influence - head on, a conversation between sherry levine and jeanne siegel. <http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html>, consultado el 29 de mayo de 2014,

Diversos puntos de entrada se generan en este acto: *Digerir* la imagen mediante lo que se constituye como realmente significativa de la imagen, traer a terrenos personales la imagen ligándola con nuestras palabras o discursos, re-configurar la imagen des-contextualizando y re-contextualizando al mismo tiempo.

Me parece sumamente importante en este punto traer a cuentas el trabajo de artista camerunés, Samuel Fosso, por la su trabajo de autorretrato con el que se puede observar que la utilización del medio fotográfico solo es eso, un medio, porque como el artista explica, “con el tiempo he ido indagando en temas como la identidad africana, y he utilizado el autorretrato como método para romper con los clichés que existen en el resto del mundo sobre los africanos”.⁵⁷ Por un lado se hace evidente que la apropiación no únicamente se refiere a los medios utilizados, en este caso la fotografía, sino que también deja entrever un gesto de reapropiación de la capacidad de asumirse como un sujeto que puede hablar y expresarse, en este caso las teorías poscoloniales y teorías del sur han tenido mucha influencia en las concepciones del retrato fotográfico.



Samuel Fosso, *African Spirits: Angela Davis*, Plata sobre gelatina, 162 x 122 cm. 2008.

⁵⁷ Declaraciones obtenidas por Ivan Sánchez, Publicado en la serie de artículos, "Con texto fotográfico", http://www.quesabesde.com/noticias/samuel-fosso-con-texto-fotografico,1_5089, consultado el 20 de mayo del 2013.

Por otro lado parece oportuno en este punto recordar la serie de Superhéroes de Dulce Pinzón, en este trabajo (20 fotografías) se reinterpretan y reapropian íconos de la cultura popular en los Estados Unidos mediante la generación de retratos de personas migrantes en aquel país; sin dejar de lado que parece ser una parodia, deja entrever un gesto de reconsideración sobre los estereotipos y homenaje a los sujetos susceptibles de ser des y re-identificados, por lo tanto, una reapropiación de los *poderes* humanos para evidenciar el modo de sobrevivencia en aquel país del norte, reconsiderando así mismo las propias carencias físicas y de fuerzas sobrehumanas.



FEDERICO MARTINEZ
originario del Estado de
Puebla trabaja como taxista
en Nueva York



NOE REYES originario del Estado
de Puebla trabaja como repartidor
de comida rápida en Brooklyn N
York Manda 500 dólares a la
semana

1.4.2.3 Intervenciones espaciales.

Cuando recordamos que a el arte se le agregó la encomienda de saltar a la calle, al exterior y al paisaje, nos damos cuenta de que fue gracias a que la concepción de la *obra de arte* sufrió un importante cambio en cuanto a su funcionamiento, la conmoción que logró este giro en cuanto a los espacios de exhibición, abrió un gran abanico de posibilidades para la colocación de la obra de arte, es innegable el hecho de que una obra en el exterior tiene un impacto sumamente diferido del público para con la experiencia artística o estética, de alguna, hoy en día este suele ser un recurso sumamente utilizado por diferentes artistas.

El concepto de espacio, como ya lo mencioné, ha sufrido un intenso proceso de cuestionamiento, desde las intenciones de los muralistas mexicanos a los *ismos* y en las manifestaciones como el Land Art, podemos entender que el espacio adquiere un peso considerable para configurar cualquier obra. Por lo tanto el término de intervención espacial tiene correlación con obras que funcionan como dispositivos de alteración de las concepciones naturales o neutrales de los mismos espacios, es decir cualquier espacio es susceptible de ser reinterpretado y alterado por medio de elementos coercitivos a los estándares aceptables del funcionamiento de los contextos espaciales. Estas alteraciones a los espacios vienen acompañando los divergentes discursos sobre el entendimiento de los sujetos que circulan en espacios determinados, porque son ellos los que determinan el funcionamiento de los mismos espacio, así que en el momento en que se sucede la alteración e intervención de las concepciones elementales o normales se genera una alteración revierte el funcionamiento del mismo espacio.

Aquí parece oportuno mencionar el trabajo del artista *callejero* francés, conocido como JR; él ha desarrollado una potente obra en diferentes espacios geográficos, tratando de visualizar a los habitantes del mismo contexto en donde propone sus obras, él los expone como elementos simbólicos que representan al mismo *lugar*. Esta visibilidad de los habitantes abre la posibilidad de empoderamiento de los sujetos para asumirse como parte elemental de *sus* contextos espaciales y de circulación. Por lo tanto, en el momento en que una obra reclama su existencia en *otros* contextos espaciales, ofrece la oportunidad de repensar el mismo espacio y los sujetos que habitan el mismo espacio.



JR, *Inside Out*, intervención espacio público, Haiti, 2012.



JR, *Inside Out*, intervención espacio público, Palestina Naplouse, 2011.

1.4.2.4 Imágenes digitales, la desmaterialización del retrato fotográfico.

Dentro de los debates que siguen generando puntos de crítica está el cuestionamiento hacia las imágenes como elementos que corresponden a la realidad o dan cabida a la ficción, el punto de fuga de esta concepción es la posibilidad que ofrecen diferentes dispositivos, programas u ordenadores para generar o diseñar imágenes, no como referentes a un segmento de la realidad sino como cuestionamientos a las mismas imágenes y su capacidad de generar realidades alternas.

Esto se relaciona en gran medida al estado de crisis en el que se ha situado al cuerpo humano, las intenciones por el control y la alteración ha llegado al punto en el que lo virtual parece ser el puente mediático para poder entender el cuerpo y las representaciones de éste. El diseño biológico-genético que se ha implementado con el humano y con su sustento también ha irrumpido en las manifestaciones de la imagen.

La tecnología genética, que amenaza al cuerpo en el futuro, es una nueva variante de los anhelos por cuerpos maquinamente perfectos, pero su amenaza consiste en que convierte imágenes en cuerpos, y con ello pretende invalidar la diferencia entre una imagen y todo aquello de lo que es imagen. La construcción *ideológica* del cuerpo, que dominó el siglo XX, es remplazada por la tentación de su construcción *biológica*.⁵⁸

Cuando se habla de construcción se habla de alteración del mismo proceso en la fotografía, aquí se posibilita pensar que las imágenes digitales han llegado a nuestro cotidiano para reemplazar a la “producción fotoquímica de las imágenes”, también cabe la posibilidad de someter a juicio la premisa de *veracidad* hacia el medio fotográfico y en este caso hacia la “analogía entre la imagen y el cuerpo”; lo que se evidencia es un tiempo de “crisis entre cuerpo e imagen”, una “crisis de la referencia”.⁵⁹

⁵⁸ Belting *ibid.*, p. 136

⁵⁹ *idem.*



Keith Cottingham *Triple* de la serie
Fictitious portraits, 1992.

Lo digital en la imagen abre una posibilidad de detonamiento del medio fotográfico en consecuencia el cuestionamiento de si el cuerpo puede evadir cualquier analogía ante la imagen o si "es intercambiado por imágenes en las que se puede negar a sí mismo",⁶⁰ ya que son justamente este tipo de imágenes las que minan por completo la relación tradicional entre imagen y memoria, porque que tipo de recuerdos pueden detonar si los cuerpos o rostros que nos muestran no existieron mas que como la consecución o construcción de un código binario, además, podremos recordar que si estos rostros *fueron* rostros inexistentes, jamás vivieron fuera del ordenador; existen en la impresión y en nuestra mirada, pero no en el mundo *tal como lo concebimos*.

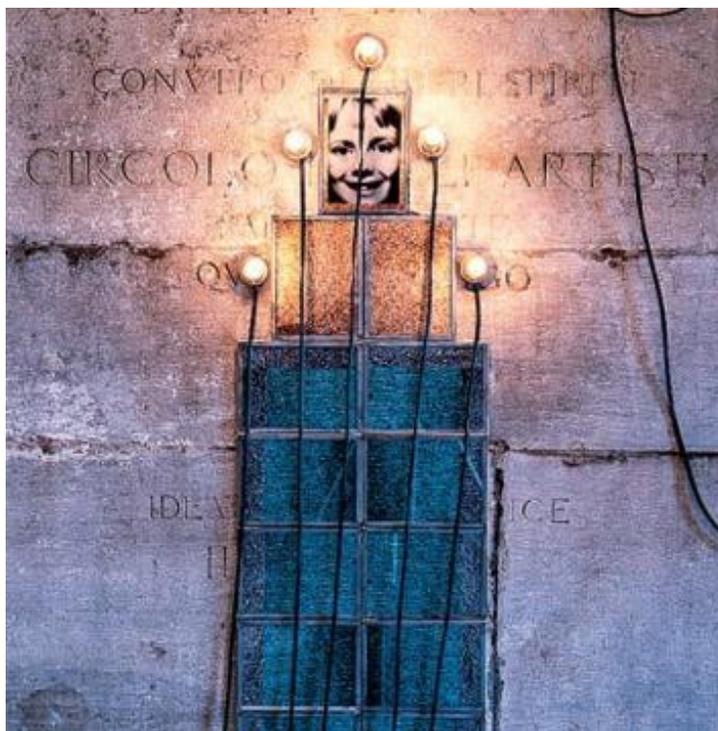
⁶⁰ *idem*.



Michael Najjar, Dana, serie Nexus Project part 1, 1999- 2000, Técnica Mixta, 100 x 140 cm

1.4.3 El concepto de Campo expandido aplicado al retrato.

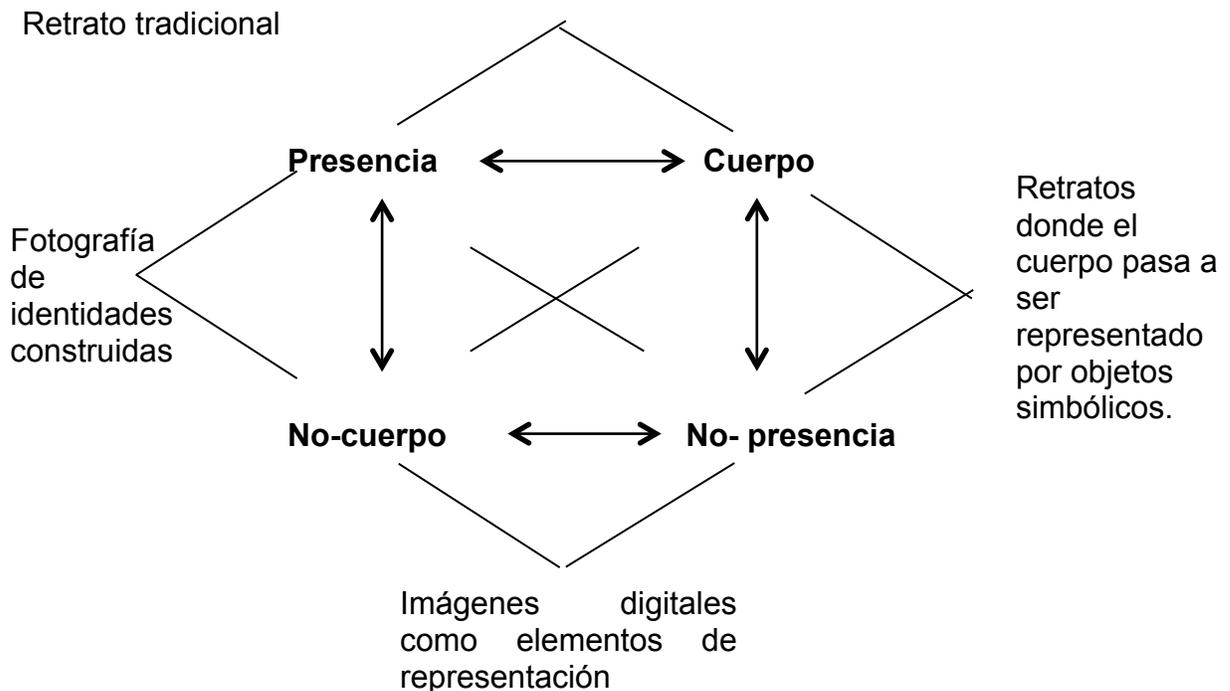
Actualmente el retrato fotográfico puede tener diferentes modos de construcción, y no necesariamente termina en una impresión tradicional, incluso puede entablar relación con otras prácticas artísticas, de ahí que la noción de *campo expandido*⁶¹ resulte como una herramienta para entender la necesidad de ampliación de las prácticas artísticas, en este caso una ampliación del acto de retratar. Si abordamos por ejemplo la obra de Christian Boltanski podemos ver que en sus instalaciones se construye una relación hacia personas específicas, *los desaparecidos de la memoria*, pero, si los abordáramos desde el modo ortodoxo del retrato, se nos presentarían serias dificultades en lo que se refiere a la manera en que se nos muestra, de cualquier modo Boltanski está construyendo un relato a partir de diferentes medios, conectando imágenes con su proyección en el espacio o en nuestra memoria.



Christian Boltanski *Monument:*
Les Enfants de Dijon (detalle),
Bienal de Venecia, 1986.

⁶¹ El término de *campo expandido*, fue acuñado por Rosalind Krauss ante la imposibilidad de la crítica de asimilar y entender *las nuevas manifestaciones del arte*, en las que el concepto de espacio y su relación con obras que se construyeron en espacios alejados de las galerías o que entendían de otra manera la funcionalidad o inserción de obras dentro de los espacios arquitectónicos.

Al final de la década de los setentas y principios de los ochentas se presentó a los críticos de arte el problema de cómo abordar ciertas obras de arte, debido a cómo se presentaban y cómo eran construidas, pero además a la dificultad en sí para definir las manifestaciones artísticas nuevas en cuestión, es decir, se utilizó el término escultura para referirse a “cosas bastante sorprendentes”,⁶² como elementos diversos en contextos no habituales, luego todo lo que no cabía en otras prácticas se agrupaban bajo el término de escultura. Pero se entiende que Rosalind Krauss no juzga las prácticas expandidas, sino que cuestiona la imposibilidad de concretar un discurso teórico que las asimile y las explique, de modo que ella propone un cuadro conceptual en el que inserta diferentes manifestaciones, la mayoría de ellas dentro del movimiento del *Land art*, a partir de la lógica inversa y de la posición de contrarios, desde el paisaje y la arquitectura, con la no-arquitectura y el no-paisaje,⁶³ en tal proyecto lo interesante es poder llegar a plantear o extrapolar esta estructura generada para escultura hacia la práctica del retrato fotográfico, en ese tenor, los elementos que podemos traer a cuentas son varios y los resultados pueden ser diversos, por un lado hablamos del retrato como un segmento del *cuerpo*, y por otro lado hablamos del *lugar* que se relaciona con el cuerpo, entendido de otro modo, podemos hacer la última relación con el elemento de la *presencia* u ausencia, de aquí podemos realizar el siguiente cuadro:



⁶² Rosalind Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza, 1996, p. 289.

⁶³ *Ibid* p. 296.

Aunque este puede ser un acercamiento o propuesta hacia el retrato fotográfico, hay que entender el hecho de que se ha generado una ruptura entre el referente y su representación, una ruptura que altera o afirma que el retrato fotográfico es en sí mismo un elemento de eliminación del cuerpo físico en el momento en se está transcribiendo lo corporeo en un elemento bidimensional colocado en un soporte determinado (papel fotográfico), de tal modo que podemos entender que el hecho de establecer una representación de los individuos, no sólo se puede realizar a partir del medio tradicional de la fotografía sino haciendo maleable el mismo acto de re-presentar, llegando incluso a *construir* individuos que en realidad se entienden como un simulacro; recordemos aquí el trabajo de Nancy Burton o Michael Najjar.

1.5 El retrato fotográfico como un elemento de posicionamiento espacial, cultural, social. Quién retrata, quién es retratado y quién observa estas imágenes.

La práctica del retrato a lo largo de su andar en la historia, involucra la idea que tener una imagen de este tipo otorga o simboliza un determinado estatus social; la pose, el *attrezzo*, el encuadre, el fondo, la iluminación, la circulación de la imagen son coordenadas que constituyen una “narrativa fisionómica”.⁶⁴ En el momento en que se está generando un retrato, se puede entender que el retrato puede ser parte de una especie de rito que devienen en una intención por manifestar un determinado estatus social, por lo tanto, en el acto del retrato se realiza una serie de posicionamientos en base a la intención que genera a la misma imagen; aquí entra en juego una manifestación determinada de la mirada que se ha construido culturalmente.

El fotógrafo primero observa (ya sea por intención propia o impulsado por una encomienda), así realiza la toma fotográfica, mientras el retratado es observado (mesurado-objetualizado a tal grado que a lo mejor éste último no podrá observar la imagen obtenida, es decir no se dará cuenta de cómo al final fue integrado en la imagen); por otro lado, la imagen generada es susceptible de ser observada por un agente externo (espectador) al *acto fotográfico*, pero éste último es indispensable en la constitución de la imagen. El modo en cómo se manifieste estos elementos determina tanto la intención o poder de la imagen así como su posible asimilación (literal), es decir, esta interrelación determina el uso y funcionamiento de la imagen, por lo tanto el posicionamiento del retratado y su imagen en un contexto humano.

Si nos preguntamos *¿hacia quién están dirigidos los retratos fotográficos?*, encontramos que el juego de la mirada es una manera o recurso que permite evidenciar que “todo uso de la cámara implica una agresión”⁶⁵ por el mero hecho de que la fotografía deviene en un “instrumento de poder”,⁶⁶ no por ello parece ajena la idea que en su manifestación de poder, queda implícita la subordinación de los retratados para los fines que decidan los agentes generadores de las imágenes.

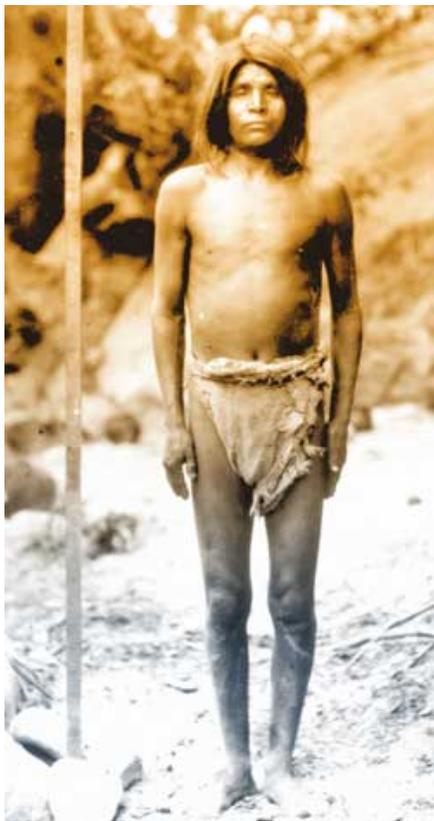
Recordemos por un momento la función del llamado retrato antropológico, en este la intención parecía tratar de entender a la *otredad*, las culturas que fueron poco conocidas hasta el tiempo temprano de la fotografía; a estas culturas o individuos se les abordó con la intención de conocerles a partir del mismo medio fotográfico y su interpretación, se les intentó realizar un estudio sobre lo evidentemente visual, jamás a partir de su sensibilidad ni de algún otro elemento

⁶⁴ Berger, *ibid.* Harry Jr. p. 88.

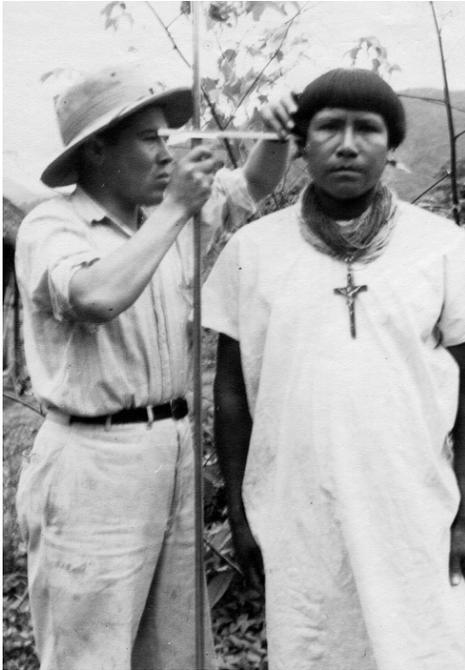
⁶⁵ Susan Sontag, *Sobre la Fotografía* p. 21

⁶⁶ Sontag, *ibid.*, p. 22

importante para estas culturas mismas. Estudiar o investigar implica tener en primera un motivo que estudiar, un método o metodología un propósito que persigue la investigación, y por último, se necesita sujetos que valoren la investigación, que asimilen e interpreten los datos obtenidos, frutos del sometimiento ante un ojo devorador. Si valoramos estas imágenes bajo estas posibilidades nos damos cuenta de que aquellos que fueron retratados, jamás tuvieron la oportunidad de dar su opinión o *punto de vista*, sobre los conceptos e identidades que de ellos se generaron.



Carl Lumholtz, retrato antropométrico de un tarahumara, Chihuahua, 1892



Miliciades Chaves ejecutando medidas antropométricas a un indígena Kofán. Fotografía de Juan Friede. 1945 del Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

La aparición de la fotografía significó la posibilidad de *aprender* una idea de la realidad mediante la interpretación, ¡apodarse de la realidad!, de ahí el poder devorador de la cámara y la noción de autoridad del fotógrafo, Susan Sontag anota en el texto *Sobre la fotografía* que “fotografiar es apoderarse de lo fotografiado”.⁶⁷ Es evidente que el acto fotográfico no se establece como una relación igualitaria entre el observado y el que observa, “el rico occidental fotografía a un pobre indio pero ¿qué obtiene este último a cambio de ceder su imagen? La desconfianza que siente el sujeto se basa de hecho en la vaga intuición de que el acto fotográfico representa un desequilibrio de poder y, probablemente un desequilibrio que no le favorece”.⁶⁸

En qué radica la configuración de nuestra manera de ver, en el cómo nos asumimos como seres humanos, en el cómo nos vemos y en el cómo vemos a los demás, “mirar al otro es una de las maneras de mirarse a uno mismo. Observar detenidamente cómo los demás se desenvuelven en el mundo significa, también, situarnos a nosotros mismos en un determinado contexto, aprender a tener conciencia de quienes somos y explorar nuestra propia cultura”.⁶⁹ Por lo tanto, qué es el retrato sino una manera de configurar lo que vemos a partir de cómo lo vemos.

⁶⁷ Sontag, *ibid.*, p. 16.

⁶⁸ William A. Ewing, *El rostro humano, el nuevo retrato fotográfico*, p. 20

⁶⁹ Marta Gili, *La razón habla, el sentido muere*, 2004 en Juan Naranjo, *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*, p. 303

Ha sido sumamente importante, en lo que a un entendimiento de lo que somos se refiere, cuestionar nuestra identidad (nunca estática sino variable), identidad entendida como un modo de asumir los elementos que nos determinan como seres humanos; colocarnos en el mapa tanto geográfico como cultural y político, “el latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque resulta difícil saberlo”.⁷⁰ Se trata pues de un cuestionamiento hacia el modo en que podemos entender-*nos* y qué postura adoptar a la hora de crear, en este caso, a la hora de retratar, porque estos elementos determinan nuestra manera de ver el mundo y a los demás. Aquí puede ser ejemplar el caso de los artistas cubanos que emergieron en la década de los ochenta,⁷¹ quienes después de asumir su condición cultural y después de “despreocuparse de estas obsesiones, paradójicamente pusieron la identidad a trabajar”.⁷²

Por otro lado, la valoración de nuestro arte es un proceso que a cualquier creador le interesa, ya que es desde esta valoración que nuestro trabajo toma un peso determinado como propuesta, pero antes de esa valoración existe un proceso de *auto localización* de uno como productor insertado en determinada estructura social o cultural. Es en ciertos momentos y bajo ciertas circunstancias que se da un cuestionamiento hacia *uno* como productor, y es en resumidas cuentas, el momento cuando uno se plantea *qué decir* dentro de un sistema cultural llamado arte.

En una lectura básica el concepto de retrato fotográfico está bastante relacionado con el de ser un medio que permite la re-presentación e identificación de los retratados, dada la concepción genérica y muy básica de *veracidad* que contenida en la imagen fotográfica; pero, al continuar la disertación teórica, se puede observar que, no es que la imagen fotográfica contenga en si misma *índices* de veracidad, más bien es el uso asignado a la imagen fotográfica la que asigna estatus; es entonces cuando vemos que el retrato no únicamente funciona como medio de representación o presentación, recordemos que anteriormente anoté que el retrato fotográfico funciona como un medio de posicionamiento tanto espacial, temporal como cultural, social y político; por lo anterior es importante hacer un recuento de la fotografía generada en el marco de las mediciones antropomórficas de finales del siglo XVIII, los archivos para la ubicación y catalogación de personas *posiblemente peligrosas*.

⁷⁰ Gerardo Mosquera, *La isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano*, 1990, p. 45 en Andrés Issac Santana, (Ed), *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano* (1993, 2005), Murcia: Cendeac, 2007.

⁷¹ Flavio Garcandía, Tonel, Adriano Buergo, José Bedía, Ricardo Brey, Juan Francisco Elso Padilla, Marta María Pérez.

⁷² Mosquera, *op. cit.*, p.47

No podemos acercarnos a la práctica del retrato fotográfico desde la inocente concepción de imagen, hay que revisarlo como un medio que también está determinado a las intenciones y discursos de los *encomendantes* de retratos, los creadores y los espectadores de este tipo de imágenes. Es decir, el cómo es se establecen las jerarquizaciones mediante la fotografía está determinado, en gran medida, en quién retrata, quién es el retratado y hacia quién están dirigidos los retratos o quienes son los que observan estas imágenes.

No es ajeno el hecho de que la Fotografía no resulta un ejercicio democrático o equitativo en cuanto a las posibilidades, es decir, la fotografía también es un mecanismo de control, para lo entender lo anterior cabe recordar la amplia gama de fotografía indígena. El cliché muchas veces mencionado de que la fotografía roba el alma no está del todo levantado sobre las experiencias de ser retratado y ser retratante, “la caracterización de ‘robo del alma’ es un señalamiento sobre el lugar de la fotografía en relaciones de subordinación, donde el sujeto es compelido a ser retratado por intereses expresos del fotógrafo y de un público o institución consumidora de estas imágenes. Nótese que en este circuito el sujeto de la fotografía ocupa un lugar pasivo: su retrato es provocado para el consumo de otros”.⁷³

⁷³ Carlos Masotta, *Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo XX*, p.8

2. El arte contemporáneo y el retrato fotográfico en el desplazamiento de la mirada.



Shirin Neshat *Silencio Rebelde*, (de la serie *Mujeres de Alá*), Impresión cromógena, 32 x 28 cm. 1994.

**The contemporary
as a cacophonous mess gives us
enormous hope.**

Julieta Aranda

Para tratar de entender las implicaciones del concepto de arte contemporáneo y cómo este ámbito de producción del arte está vinculado a los *medios de representación* de individuos (en este caso por medio de lo fotográfico), antes podríamos plantearnos la pregunta, ¿cómo el arte contemporáneo determina y define la producción de retratos fotográficos? o ¿hasta dónde los límites socio-culturales permean la generación de este tipo de imágenes? Pensando en series como la desarrollada por Thomas Ruff en gran formato y sin intenciones expresivas de parte del retratado, o los histriónicos retratos de una Cindy Sherman, las intervenciones citadas de JR para visualizar conjuntamente la diversidad de individuos, resulta interesante observar las diferencias, tanto culturales como de intenciones con trabajos realizados por los retratos contruidos de Samuel Fosso, Shirin Neshat, o Rosángela Rennó o Eduardo Gil quien en algún momento registrara fotográficamente los eventos del *Siluetazo* en Argentina, o las varias obras de Alfredo Jaar en las que recurre al retrato fotográfico; en estas comparaciones se hace evidente que las *diferencias* que impulsan la realización de las mismas imágenes parten desde sus *intenciones* y tiene que ver con los diferentes circuitos culturales por las que transitan, por otro lado visibilizan diferentes campos sociales y aunque pueden ingresar todas estas producciones dentro del término *contemporáneo*, estas imágenes nos hablan de situaciones o fenómenos bien diferenciados.

Es interesante también observar cómo aquellas poblaciones o grupos que antes era impensable se les tomara en cuenta como agentes culturales, hoy dentro de la escena contemporánea parece que ya tienen un nicho, es decir, que han podido ingresar al mundo del arte, el proceso es demasiado complejo porque nos habla tanto de aceptación como de complicidad y también de cuestionamientos a las estructuras hegemónicas, pero también con una intención o necesidad de visibilidad o reapropiación de lo que es posible decir desde contextos propios En este sentido la práctica al día de hoy del retrato no queda exenta de ser un campo de acción para lo que trataré de asumir en un proceso de *desplazamiento de la mirada*, porque en *sensu estricto*, cuando la historia del arte había registrado las producciones y procesos que se han dado en territorios como África, Sudamérica, Australia, u Oriente Medio, ya se estaba levantando los velos de inferioridad cultural en estos territorios, luego entonces el observado pasó de ser el objeto asumido (retratado) en estampas exóticas-tropicalizadas, a un sujeto potencialmente observador, aún de si mismo.

2.1 Retratar *hoy* desde el arte.

Cuando decimos Arte Contemporáneo, parece que estamos trayendo a cuentas un tipo de arte *reconocible* e *identificable* tanto temporalmente como en estilo, sin embargo es en este momento del arte en que las definiciones estáticas se relegan a segundo plano y las indeterminaciones se hacen presentes tanto en el modo de construirse de las obras como en los modos y medios con los que se hacen presente.

El arte contemporáneo es altamente cuestionador pero, ya no se toma mucho tiempo en cuestionar lo que hace que el arte sea arte en sí, a partir de la revisión exhaustiva de lo que hace que el arte devenga en los esquemas establecidos del mismo mundo del arte, sino que pone en juicio a lo social, lo humano, la economía, evidentemente la cultura, pero esto se ha dado por un proceso de *desbordamiento* de las mismas prácticas culturales, la obra de arte dentro del contexto contemporáneo parece un elemento abierto o rizomático, una obra puede tener divergentes o hasta contrapuestas lecturas; por lo tanto las aportaciones al mundo del arte se dan de manera tangencial, porque no parece ser que hay una finalidad específica o concreta en ninguna obra de arte en la actualidad, pero esto es hoy eso, una apariencia.

Al abordar el terreno del arte contemporáneo, se necesita partir de nociones elementales y básicas como lo puede ser *cultura*, Terry Smith además apunta la importancia del arte contemporáneo:

[...] para sí misma, para las formaciones locales en las que se inserta, para los intercambios complejos entre culturas vecinas y como una fuerza capaz de generar tendencias en el marco de la alta cultura internacional. De carácter esencialmente globalizante, consigue, no obstante, movilizar nacionalismos y hasta localismos, adoptando formas específicas y complejas⁷⁴

Esta movilización e intercambios suscitados de los que habla Smith se puede entender como una especie de dislocaciones que nacen desde los terrenos del arte pero que no únicamente quedan ahí, por otro lado vemos que también se suceden diferentes dinámicas en las que se entrecruzan alta cultura y baja cultura en una especie de *mezcla cultural* o *vecindad cultural*.

⁷⁴ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, p. 300

Así que resultará sumamente difícil encontrar una definición *estable* en cuanto al arte contemporáneo: "sería completamente ilusorio, y además, altamente utópico, porque no hay una definición que ocurra a nivel de las prácticas día con día", es decir, las prácticas constantemente están reconstruyéndose y reconfigurando. Pero podemos entonces rescatar algunos elementos. Cuauhtémoc Medina afirma, "el contemporáneo resulta en sí un concepto móvil, nomádico y problemático".⁷⁵

}

Es importante resaltar que es en el contexto del arte contemporáneo en el que se establece un vínculo muy estrecho entre nociones como arte y política. En este sentido se puede traer a cuenta que las prácticas artísticas, como las podemos denominar hoy en día, siempre han tenido una relación directa o indirecta con la política, es por esto que aún las afirmaciones que resaltan la posición neutral o el silencio político, dicen mucho en términos políticos o sociales.

Es interesante tratar de entender cómo el arte contemporáneo puede o no manejar un *plan* u objetivo, a diferencia de como lo hizo el modernismo, pero este plan puede diferir en tanto que las manifestaciones artísticas *contemporáneas* tratan de presentarse como posibles *prácticas cuestionantes* y *críticas* hacia las nociones sobre las cuales se centró el arte moderno (el análisis de las mismas prácticas artísticas para llegar al culmen de lo artístico por medio de las mismas prácticas artísticas); en cambio, el arte contemporáneo parece que "adopta una posición reflexiva que no toma en consideración la obra o el artista como lo esencial de la práctica artística",⁷⁶ es decir, el medio no es en sí el fin mismo del arte, sino que, el arte únicamente es el puente de paso para llegar otros terrenos que no refieren a un medio, técnica o corriente sino a lo mejor, un *tema*. Además es importante mencionar que un estudio de lo contemporáneo puede ser una pretensión por demás oscilante y requiere cierto posicionamiento al abordar el mismo tema, es decir seguir una posible *directriz* sin perder de vista que los puntos de anclaje o cimentaciones para las producciones contemporáneas, la crítica, y la asimilación historiográfica, hasta este momento siguen inestables; éstas han dependido de las mismas pretensiones que se tienen al abordar lo contemporáneo como un momento producido por las diferentes tensiones que articulan nociones tan básicas como la cultura, la civilización o el arte.

⁷⁵ Cuauhtémoc Medina en María Minera, *Voces en el concierto, Arte contemporáneo en México*, letras libres p. 24

⁷⁶ Félix de Azúa, *¿Qué arte contemporáneo?*, en Letras Libres, Febrero 2003, año V, Número 50, p. 12.

No podemos, en este sentido, pensar al arte contemporáneo desde una perspectiva basada en una noción moderna, la linealidad histórica-temporal, debido a que esta manera puede ser un impedimento al momento de tratar de entender la gran diversidad de las obras contemporáneas. Podemos citar, por ejemplo, las aproximaciones conceptuales de los *Medios*, como una serie de estudios que se imposibilitan al tratar de entender que la escritura cubre las funciones del habla o la oratoria, o que la pintura se vuelve obsoleta frente a la aparición de la fotografía, parece entonces más adecuado poder circunscribir estos medios como una serie de elementos que pueden convivir independientemente en el momento de eclosión de una técnica o medio; los *nuevos medios* no vuelven obsoletos a los anteriores, prueba de ellos es que se sigue experimentando desde la oralidad de la poesía que no se pelea o contraponen a la misma poesía vertida en medios electrónicos o digitales.

Hoy en día, como herencia o resultado de la globalización, tanto las distancias culturales, las diferentes políticas y las posiciones geográficas, parecen estar en un diálogo sumamente tenso, permitiendo o evidenciando las diferentes posturas y conexiones entre diferentes áreas y manifestaciones culturales, medios y discursos insertados *en* la cultura, pero también, *sobre* la concepción de lo contemporáneo; ya no hay una apuesta apostólica hacia el arte contemporáneo como un empalme temporal o como una proyección o devenir de lo que históricamente se concibe como el proyecto *moderno*, en tanto que en el modernismo, la apuesta por un desarrollo en el terreno de lo humano pareció solo como un simulacro que conllevó al decaimiento de la confianza en un momento y proyecto histórico; esta es una de las múltiples razones por medio de las cuales se ha permitido al arte contemporáneo fluctuar entre una especie de *citación*, la alteración, la crítica y a la par, el silencio en el momento que aparece en escena y nos interpele con cierto aire de *libertad*.

En este punto podemos traer a la mesa la siguiente pregunta, rectora del curso que dictó Giorgio Agamben en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, *¿Qué es ser contemporáneo?* El mismo ofrece una primera aproximación al escribir que “La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia”,⁷⁷ de lo anterior que contemporáneo se puede referir en primera instancia a una cuestión meramente temporal.

⁷⁷ Giorgio Agamben, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, texto presente en internet: http://www.doooss.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm. Consultado el 12 de junio del 2012.

En este sentido podemos decir que ser contemporáneo o estar en una época contemporánea tendría que ver con el hecho de estar situado en una actualidad, de un presente continuo, del *aquí y ahora*, pero este razonamiento tendría una implicación que no termina por convencer, por que como podemos constatar, las producciones contemporáneas se alejan de las formas aceptadas en el tiempo en que son creadas y por lo tanto surgen como un rompimiento respecto de los estándares aceptados, pero esto no se da únicamente a partir de la forma, sino también desde el contenido, es decir de la manera en que el arte hace acto de presencia y del discurso que encierra, (de lo que dice o lo que calla), y del hecho de que estas manifestaciones pueden recurrir a formas utilizadas en otra época y que en primer instancia parecieran anacrónicas, de aquí que por resultado se muestren estas manifestaciones como asincronizadas, fuera del *ritmo* generalmente establecido y estable, dado lo anterior sería muy complicado hablar de contemporáneo como lo que esta creado e insertado perfectamente en la actualidad, como ocurrió con las apostólicas producciones modernas.

Es en la noción de *arte contemporáneo* donde convergen y divergen diferentes dinámicas y puntos de vista, programas y proyectos, que en última instancia funcionan como campos de acción dónde los diferentes elementos fluctúan en un vaivén de discursos, silencios, afirmaciones y criticas pueden de alguna manera convivir entre si, aunque de manera tensa.

Cuando el artista aborigen Richard Bell escribió “Arte aborigen- cosa de blancos” cita dentro de su pintura *Scencia E Metaphysica (Teorema de Bell)* con la que gano un premio de 40 000 dólares, Bell en esta frase estaba evidenciando tensión conflictiva que se establece dentro del contexto del arte contemporáneo y las poblaciones periféricas, porque aunque como artista se aspira al poder ingresar a la escena del arte, es con esta intención que se perpetúa la misma hegemonización de la cultura y la afirmación de las diferenciadas posiciones, geográficas-culturales, y por lo tanto se revela que socialmente se siguen generando distintas tensiones entre lo denominado *alta* y *baja* cultura.

Por lo tanto parece ser en el acto de retratar, que se puede generar el puente por donde puede transitar el proceso de desplazamiento de la mirada, pareciera que en este punto no se esta poniendo sobre la mesa la finalidad del fotógrafo o artista que utiliza la fotografía sino las intenciones a partir de las cuales se realizan las mismas fotografías u obras de arte que recurren a la misma fotografía.

El acto de retratar dentro de los marcos del arte contemporáneo, esta determinado en gran medida por los mismos desbordamientos que se han dado en las variadas prácticas artísticas, y en lo que refiere al hecho de tratar, en generar una representación que hable de un individuo en específico o un grupo de individuos.

Continuando con la idea de que el acto de retratar involucra una acción de posicionamiento, podemos entonces pensar en el hecho de que dentro del arte contemporáneo se sucede un *desfasamiento temporal* o escisión con el proyecto del modernismo, en el cual, categorías como baja y alta cultura entran en una dialéctica de choque o conexión(globalización), es en esta escena que los desbordamientos de una práctica, la generación de retratos, no sólo pretende la manifestación de identidades o características específicas de un individuo en particular, sino que es en la misma práctica del retrato donde se establece una zona conflictiva, ampliada de la mera pretensión representacional o presentacional.

Podemos preguntar ¿qué debemos entender por fotografía hoy?, entendemos que la fotografía determinó y minó la relación y afectaciones que se tenían con las imágenes, estimuló en el transcurso del siglo XX la creciente asimilación de imágenes bidimensionales colocadas en diversos soportes. Cuando dentro del arte, el desbordamiento de los medios hacia otras *prácticas*, modo de presentación-exposición-difusión, relaciones con el público y con la misma *cultura*, es entonces cuando podemos entrever que la formulación del retrato fotográfico no obedece a estándares determinados por las imágenes modernas; ya no hay una plena confianza hacia las imágenes, éstas imágenes se pueden tomar como formulaciones discursivas dentro de las diferentes corrientes del pensamiento. “Los que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella”.⁷⁸

⁷⁸ Agamben, *ibid.*

2.2 La difícil mirada de la *otredad*.

**En esta tierra los que son limpios
y no tienen manchas
los tienen por gente noble.**

Cartas de Emigrantes a Indias, 1540-1616.

**Mirar al otro es una de las
maneras de mirarse a sí mismo.**

Marta Gil.

El tema sobre la inclusión, la exclusión, asimilación de las clases en cualquier cultura es un tema difícil, se convierte en conflicto entre los heterogéneos puntos de vista. Es difícil aceptar que somos sujetos discriminados y sujetos discriminadores al mismo tiempo, la cuestión crítica es, quién se queda adentro y quién afuera de la aceptación y quién goza de los beneficios que de esta división se produce. Se trata pues de una especie de estructura circular dentro del cual se encuentra lógicamente el *centro* y la orilla funciona como la afirmación del mismo centro, es decir se trata de una *periferia* que al final funciona como la afirmación del mismo centro hegemónico. En este proceso el retrato, como uno de los elementos que posibilita las identificadores y representaciones, ha jugado una importancia crucial.

Preguntarnos si el arte o las diversas manifestaciones culturales, seguirán afectando a las sociedades en la actualidad parece una cuestión obvia, debido a que estas manifestaciones gozan de un poder de justificación de políticas culturales (que por efecto se traducen en justificaciones políticas de los poderes hegemónicos), de modo tal que las diversas manifestaciones y su asimilación difieren dependiendo del contexto tanto histórico como local, es decir, no tiene el mismo apoyo prácticas similares en las *metrópolis* que en el denominado *tercer mundo*. Aquí cabe preguntar ¿qué posición asumen los elementos generadores del arte (creadores, críticos, academias de enseñanza, recintos artísticos y público) en nuestras propias localidades? y ¿en qué medida estas se ven afectadas o influenciadas por los grandes centros del arte? Aunque cabe mencionar que dentro de las diversas prácticas artísticas han surgido cuestionamientos sumamente críticos y punzantes en torno a cómo funciona y se configura el arte, además en cómo ésta puede establecer *relaciones diferenciadas* con el público que observa.

Durante el siglo XVI se realizó un tipo de imágenes llamada *Pintura de Castas* la cual era una ilustración de las posibles mezclas raciales y estructuras sociales entre los que los españoles ocupaban la cúspide, seguidos por los pobladores nativos de América, colocando a los negros y mulatos en el último estrato de la escala. Esta práctica más que ilustrar la heterogénea posibilidad humana, o una riqueza como la diversidad cultural, este tipo de pintura parece ser una jerarquización a partir de las diferencias raciales y de la estratificación de los derechos y calidades humanas que se estructuraron a partir de la idea de pureza racial, étnica o genética; de entrada el término *racial* parece ser en sí mismo un término ya discriminatorio.



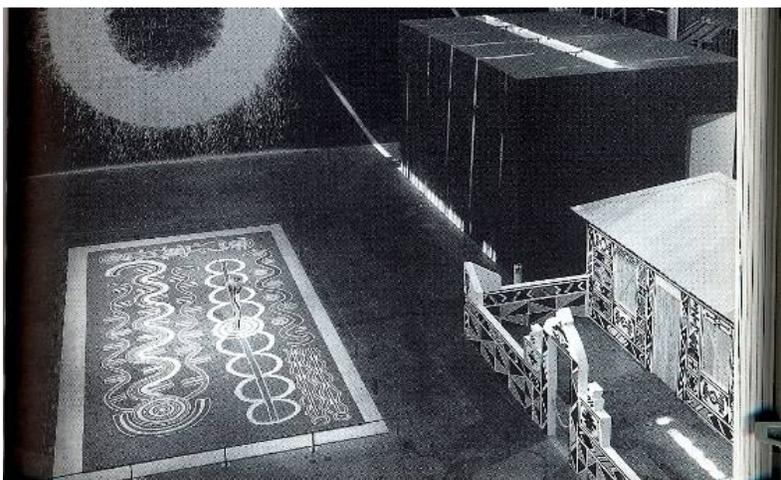
Autor anónimo, Pintura de castas, Siglo XVI

Establecer una centralidad cultural, como en el caso de las pinturas de castas, es establecer una jerarquización de quienes están en la cima y quienes se quedan abajo, quienes están en el centro, un centro desde donde se propone y a la vez todo se acepta, y quiénes están en las afueras, en la periferia, con la esperanza de ser aceptados por la hegemonía, dejar de ser lo que se es y participar en la alienación, entrar en el sistema con la pretensión de un mayor *estatus* social. Creo que en este tenor, el retrato desde el inicio se ha manifestado como una *herramienta de posicionamiento*: el observador, mide, saca partido a partir del acto de construcción de la imagen, porque trata de identificar o visualizar, por lo tanto el observado queda en una actitud sumisa ante esta situación y deja que parte de su ser, se utilice para los fines que el retratante tenga y le convenga, entonces no suena descabellada la noción que se le atribuye a las denominadas *culturas primitivas* y su modo de relacionarse con el retrato como artificio que roba el alma.

Es importante entender que esta estructura de centro y periferia, no sólo se da en la división de una geográfica específica, como lo podría ser *occidente* como centro y *oriente* como periferia cultural, sino que en una escala diferente se vislumbra que aún en el mismo centro hegemónico se da un fenómeno de generación periférica, en este sentido podemos citar el movimiento *chicano* dentro de los Estados Unidos, un movimiento que se determina por la aceptación de una identidad determinada por la suma de múltiples identidades, cambiantes y alteradas. Pero por otro lado podemos encontrar estructuras hegemónicas dentro de las periferias, por lo anterior es interesante ver como este binomio *centro-*

periferia se da en diferentes escalas y se hace presente en diferentes estratos sociales; siempre hay alguien que está en el centro con un poder hegemónico y una periferia que funciona como afirmación de ese mismo poder hegemónico.

Entre el 18 de mayo y el 14 de agosto del año de 1989 se realizó la exposición *Magiciens de la terre* en el Centro Georges Pompidou y la Grande Halle de La Villette de París, esta muestra a cargo de Jean-Hubert Martin pretendió ser un “encuentro no jerarquizado de obras de artistas contemporáneos occidentales (europeos y norteamericanos) y de artistas de áreas marginales (Haití, India, Madagascar, Panamá, Zaire, Brasil, Japón, etc.) desconocidos de los círculos habituales del arte contemporáneo”⁷⁹. Esta muestra, al pretender tener un sentido *no jerarquizado* en cuanto a la conjunción de obras, y ser una especie de dialogo entre artistas no occidentales con un *leguaje propio*, artistas no occidentales “ que mostraban incorporaciones y apropiaciones de materiales y motivos de la cultura y los códigos occidentales”, artistas con una “actitud simpática hacia lo no occidental”, y artistas de origen oriental; aun así, *Magiciens de la terre* no escapó de las férreas críticas por ser un tipo de “operación etnocéntrica y hegemónica, que no pudo desprenderse de considerar a *los otros* como primitivos, y en la que la supuesta convivencia de códigos culturales contrapuestos quedó reducida a una confrontación estética que supuso en todo momento la superioridad de la cultura occidental sobre las no occidentales”.⁸⁰



Vista parcial de la exposición **Magiciens de la terre**, en la Grand Halle de La Villette, París, 1989. Fotografía: Jacques Faiour

De esta manera esta exhibición quedó como una especie de espectáculo, y como una afirmación del centro como cultura hegemónica, por que no dejó de ser una

⁷⁹ Ana María Guash, *El arte último del siglo XX*, p. 561.

⁸⁰ *Ibid*, p. 563.

muestra dirigido hacia el mismo centro, para una mirada occidental, en un contexto occidental y en este proceso quién sale beneficiado es el mismo centro hegemónico.

En contraparte a esta posición eurocentrista me resulta interesante las palabras de Ery Cámara al referirse que:

La universalidad no es propiedad exclusiva de ninguna civilización porque sólo se reconoce en relación de todas las civilizaciones. El verdadero multiculturalismo supone el reconocimiento, sin el cual cualquier conciliación universalizante resulta estéril e ilusoria, del otro en su identidad y su alteridad.⁸¹

Por otro lado, en el año de 1968 Richard Serra realiza específicamente para la galería Leo Castelli, en Nueva York, la obra *Splashing / Salpicadura*, que consistió esparcir plomo en la unión del suelo con el muro, este acto incita un texto sobre la redefinición de la especificidad espacial⁸², Henrik Plenge Jacobsen realizó en 1994 *Smashed Parking ground / Suelo de estacionamiento aplastado*, obra compuesta de un carro y un autobús de pasajeros, chocados y volcados sobre una de las avenidas de la ciudad de Copenhague, lo cual provoca un tumulto en la ciudad. Gabriel Orozco para la Bienal de Venecia en 1993 expuso su *Caja de zapatos vacía* la cual produjo opiniones encontradas incluso rechazo dentro de la crítica de arte.

De lo anterior podemos desprender la siguiente pregunta, ¿en qué radica que mucho del arte que se produce en nuestros días nos parece extraño pero *no queremos verlo como ajeno?*, ¿por la idea de que *podemos* ser consumidores del arte? Podemos ver en consecución de escalas que lo que denominamos arte en México puede diferir de lo que se denomina como tal en otra latitud del mundo, es imposible negar que haya cierta afectación del contexto en el que vivimos hacia el arte que podemos desarrollar y más aún recibir, mas casi en la mayoría de los casos las obras que en otras latitudes se denominan arte, en nuestro contexto se acepta como tal sin generar mayor cuestionamiento.

Si en algún momento Gabriel Orozco, Francisco Toledo, han podido acceder a *las grandes ligas* del arte, habrá que determinar bajo que términos personales lo han hecho, si es apostando por un *arte universal*, un arte global, capaz de ser aceptado en los grandes centros del arte, o a través de mostrar el lado *exótico* de sus contextos.

⁸¹ *ibid*, p. 570.

⁸² Douglas Crimp, *Redefining Site Specific*, 1992, en *On the Museum's ruin*, MIT, Cambridge Mass., 1993, p. 150-199.

Partamos desde cuestionar *los porqués* de la creación artística, no se trata solamente de cuestionar hasta el entumecimiento que impide, en última instancia, la proposición de la obra, pero tampoco se trata de ignorar *el lugar* del que partimos como hacedores de imágenes y proyectos artísticos, las preguntas son varias e indispensables, ¿por qué la creación de arte resulta una suerte o medio de vaciamiento cultural, sensible u objetiva?, ¿qué lugar se nos esta determinado como creadores dependiendo del lugar que ocupamos en los *mapas sociales* y culturales?, ¿para quién están destinadas nuestras producciones y cuales son los objetivos últimos de la misma confección de obra?, ¿Qué lugar o posición se asume como creadores de imágenes al momento de plantear nuestras propuestas artísticas?. En principio, el concepto de arte en este sentido es sumamente pesado, pensando en este como un sistema que se rige no sólo por cuestiones culturales, políticas o económicas, sino también espaciales o contextuales en cuanto al lugar en que se realizan estas propuestas con miras a ingresar en el mundo del arte. De un lado está la propuesta y por otro la validación de esa misma propuesta por parte de los espectadores o de las instituciones artísticas en las que van a circular *nuestras propuestas*.

En este sentido la *mirada*, como una manera de abordar y entender *al otro* a partir de concepciones culturales propias, no escapa de ser una mirada hacia *lo otro* como *exótico*,⁸³ en este abordaje se asigna un estatus de extraño y diferente (en muchos casos peligroso), pero con la finalidad de justificar el mismo acto de mirar esa otredad.

⁸³ El término exótico aparece en el siglo XIX y definía "un gusto por el arte y costumbres de pueblo remotos" Gabriel Weisz, *Tinta del Exotismo, Literatura de la otredad*, p. 21.

2.3 *La belleza de lo animal.* El arte de la otredad ingresan al arte Contemporáneo.

Terry Smith nos plantea en el texto *¿Qué es el arte contemporáneo?* que, mientras el circuito del *mainstream* del arte, con sus principales museos y su mercado del arte ensalzan las manifestaciones de sus artistas, tales como Hirst, Murakami, Koons, un nuevo tipo de arte comenzó a suceder y a mostrarse; "Sus impulsos más profundos tienen raíces específicamente locales, sin carecer por ello de alcance mundial, es inclusivo pero a la vez anti-institucional y de oposición, concreto y variado, móvil y abierto".⁸⁴ Suceso importante en esta visualización de este arte *otro* fue la Documenta 11 denominada *Platform*, curada por Owkui Enwensor quien reunió diferentes artistas provenientes en su mayoría de África y Latinoamérica.

Esta exposición se tomó como un "resultado de años de resistencia a la colonización y la globalización", ¿resistencia de parte de quién?, de las poblaciones *otras* localizadas en el segundo, tercer y cuarto mundo. Stuart Hall escribe al respecto: "No se trata sólo de pueblos a los que [se] mantiene fuera de la corriente dominante, sino que esos pueblos intentan volver a inscribir en el centro sus propias experiencias históricas, sus recorridos"⁸⁵ y son estos pueblos con sus portavoces, actores artísticos, los que tratan de *dar voz* a los marginados, de asumir una postura para poder revisarse, ya no ser únicamente el objeto de deseo, medido u observado por el centro sino se trató de dar un desplazamiento de la mirada.

Sin duda fue esta exposición internacional la primera que se dedicó al arte proveniente del *otro mundo* con obras de arte interesadas en las relaciones que se establecen con el arte del primer mundo. "Una de las consecuencias más importantes fue poner al descubierto que la división del mundo en estos mundos había sido una empresa calamitosa y que se estaba estableciendo el nuevo trazado de las conexiones que conforman la imagen del mundo",⁸⁶ en este sentido hay una clara diferencia con la exposición *Magiciens de la terre* ya que aunque se tratan de eventos en los cuales se pretende la visualización de la otredad, es en la documenta en la que los resultados no son la afirmación del centro sino que en un intento revisionista la documenta parte del hecho de querer ser un acto por llevar a uno de los epicentros del arte, manifestaciones que emergen desde otras cartografías sociales y culturales, pero hay que entender que esta exposición tuvo una genealogía que puede remontarse a las motivaciones mismas de la Bienal de la Habana, de 1983.

⁸⁴ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* p. 193.

⁸⁵ Stuart Hall en Terry Smith, *idem*. p. 193.

⁸⁶ Smith, *ibid.*, p. 194.

Por otro lado, podemos mencionar que en cuanto a la construcción de las obras podemos entender que el arte mismo es sinónimo de división (exclusión) entre quiénes pueden tener acceso al arte, quiénes pueden disfrutar él o vivir de él, y de quiénes, por diferentes circunstancias, no se pueden acercar, luego entonces las obras que nacen desde la periferia, y tratan de insertarse en el circuito del arte, y en este juego, lo hacen intercambiando su lenguaje propio por las herramientas y posibilidades del arte, apropiándose, con el fin de evidenciar críticamente la situación de inclusión exclusión, y con la idea de contribuir al proceso de visualización del que la periferia (sean indígenas, mujeres, las comunidades de color, chicanos, palestinos, musulmanes), a fin de mostrar que si el arte es un juego, sus reglas cambian constantemente y parece ser el resultado de un dialogo intenso y constante entre diferentes mundos que tratan al mismo tiempo de *ver* a los otros y *entenderles* para entenderse a si mismos.

2.4 La reapropiación de las representaciones.

¿Qué hay en la seducción aspiracional a cambiar de color, cabello negro a amarillo, en la incrustación de pupilentes cambiando lo negro por el color miel?, ¿qué hay en la necesidad de que se dé a conocer nuestro trabajo en otras latitudes?, ¿bajo qué términos se evalúa nuestra obra, como *outsiders*, como los *otros*, alienados y fuereños pretendiendo ingresar en las grandes ligas del arte?, ¿que espacio esta determinado para la periferia en el centro de esta tormenta?, ¿es importante asumir que estamos fuera del juego de arte?, sin herramientas con las que confeccionar nuestra producción, la configuración de nuestra mirada parece estéril. Por lo pronto entiendo que esto depende del cómo nos definimos y cómo nos asumimos ante los demás, ante el espejo y ante el retrato fotográfico. En este punto me parece sumamente pertinente el trabajo de Zig Jackson, quien trabaja de una manera sutil apropiándose del medio fotográfico para configurar una obra que parece ser la reapropiación de una identidad y así mismo de los escenarios culturales-sociales; en el momento en el que él se inserta en la imagen como un sujeto capaz de hablar él regresa la mirada hacia el observador, siendo que el creció dentro de una Reservación indígena y fue fotografiado muchas veces, él revierte el acto fotográfico y el carácter voyerista de la fotografía, lo revierte ganando terreno sobre los *ritos sacro fotográficos*.



Zig Jackson, *Entering zig's indian reservation*, Pata sobre gelatina, 1989.

3. Hacia un retrato de lo *colectivo*. ¿Propuesta desde la periferia cultural?

**Ha llegado el momento
de la *dolce utopia*.**

Maurizio Cattelan.

En el presente apartado, siguiendo con la línea de análisis hacia el terreno del retrato, pretendo plantear un análisis que permita abordar el tema de la representación, pero desde la noción de *lo colectivo* o *lo comunitario*, con la intención de plantear las diferencias entre los diferentes modos de entender estos dos términos, tomando ejemplos particulares de obras que se construyeron a partir de estos recursos, posteriormente mostraré mi obra personal con la intención de tener elementos que permitan complementar el análisis, para al finalizar, concluir con el planteamiento de los posibles aportes o cuestionamientos que surgen desde un lugar señalado como *periferia cultural*, es decir, desde las poblaciones que no funcionan como ejes dominantes o hegemónicos dentro de la cultura que a priori es aceptada como *alta*.

Podemos comenzar planteando que en el contexto *contemporáneo* es ya recurrente, tanto para el arte como para las manifestaciones y las operaciones culturales, voltear a ver a las *comunidades periféricas* como una suerte de recurso potencial a la hora de querer establecer posibles nexos, y desarrollar ya sea una obra, o implementar un algún programa cultural.⁸⁷ Las prácticas artísticas o los programas socio-culturales, se plantean muchas veces, con la finalidad de abordar temas tales como la *identidad* o *lo social* de un territorio o localidad específicos, ya sea bajo el carácter de obras de arte o proyectos culturales. Me queda una pregunta *¿Porque la necesidad de abordar a las comunidades y legitimar la otredad?*, mediante un ideal inclusivo que surge de un malentendido de las prioridades culturales propias de los espacios y contextos culturales abordados.

En cuanto a las acciones colectivas vemos que tienden a insertarse e intervenir el espacio, ya sea público, urbano o bien espacios alejados de las ciudades; es cierto que estas no son una muestra o medio de alteración total de la realidad, ni de los espacios físicos como tales, es más el impacto y la importancia simbólica-subjetiva con la que están cargadas estas acciones, al mismo tiempo juegan con las metáforas y con el sentido simbólico de apropiación, de reinterpretación y manifestación de las mismas colectividades.

⁸⁷ El texto *Themes of contemporary art, visual art after 1980 (Temas del arte contemporáneo, Arte visual después del 1980)* editado por la Universidad de Oxford, en el capítulo dedicado al tema de la Identidad tiene un apartado bajo el título, *Identity is Communal or Relational (La identidad es Comunal o Relacional)*, y es interesante observar como el concepto de *Comunal*, derivado lógico de *Comunidad*, tiene un espacio de análisis dentro del arte contemporáneo, y como además el terreno artístico en la últimas décadas ha tenido que voltear a ver este *tipo* de conceptos, después del derrumbe de los grandes relatos y el inevitable proceso de *visualización* de la periferia.

Con base en lo anterior vemos que generalmente en los ejercicios colectivos se atienden a objetivos como la reivindicación, la asimilación o la inclusión cultural o social hacia lo que se puede entender de manera amplia e inmediata como *cultura*.⁸⁸ Pero ¿qué implicaciones conllevan estas operaciones culturales? y ¿qué elementos están presentes en estas colaboraciones o *negociaciones*? si es que existe algún tipo de convenio entre la partes que colaboran en dichos proyectos.

Para tratar de atender a las anterior pregunta creo que es importante plantear, para este caso en particular, dos posibles dinámicas de proposición de un proyecto de naturaleza colectiva. Estas diferencias, a mi criterio, comienzan desde la postura o lugar que tiene la parte propositiva, es decir la del artista que configura un proyecto y lo propone hacia una colectividad, por lo que puedo plantear dos posibilidades: el artista como un *agente externo* a la colectividad, y el artista inserto en la misma colectividad, que propongo denominar *agente interno*, estas diferentes localizaciones de la parte propositiva, cambian totalmente las implicaciones y afectaciones sensibles en un contexto determinado.

Para el primer término podemos traer como ejemplo la obra *Cuando la fe mueve montañas*⁸⁹ desarrollada por Francis Alÿs en conjunto con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega, en la que *agentes ajenos* a una localidad implementan una obra de carácter colectivo, quedando así claramente diferenciado la figura de *artista* y la de *participante de la obra*. Un proyecto de desplazamiento geológico, el artista convocó a quinientos voluntarios a fin de formar un una hilera que desplazó, con la ayuda de palas, una duna de 500 metros de diámetro localizada en la periferia de la ciudad de Lima, Perú. La acción fue diseñada para mover la duna un par de centímetros de su posición original. Según el artista “La perturbación física fue infinitesimal, pero no así sus resonancias metafóricas”.⁹⁰

⁸⁸ Al respecto resulta interesante revisar la pagina de la Dirección de Culturas Populares, en la que se enumera las acciones que se implementan mediante Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas de los Pueblos y Comunidades Indígenas (PRODICI) para atender a las cultura indígena por ser “portadora de expresiones culturales y artísticas particulares”, luego entonces “requiere una atención que responda a la singularidad que les caracteriza”.

http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/cp/index.php?option=com_content&view=article&id=285&Itemid=87

⁸⁹ Obra desarrollada el 21 de abril del 2002 a las afueras de Lima, Perú.

⁹⁰ Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas*, p. 12.



Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas*, Lima, Perú, 2002.

Podemos también recordar a Gabriel Orozco, quien en 1993, durante una exposición en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, realizó la obra *home run on 54th St. At MoMA*. La obra consistió en realizar una invitación a los habitantes del edificio contiguo al museo para que colocaran naranjas en lugares visibles del edificio, como una extensión de su exposición hacia el exterior; “En la pieza que hice para el MoMa lo que hice fue preguntarle a los residentes del edificio de enfrente, por carta, si querían colaborar en el proyecto colocando naranjas en sus ventanas. En caso de aceptar, me limitaba a enviarles las naranjas”.⁹¹ Esta invitación a participar en un acontecimiento social-público en el museo desde las respectivas viviendas se convirtió en una manera de romper las fronteras entre lo público y lo privado pero al mismo tiempo, se sucede como un dispositivo de afirmación de la hegemonía del museo dado que para ver la obra se tenía que observar desde el interior del museo hacia fuera del MoMa.



Gabriel Orozco, *home run on 54th St. At MoMA*, Nueva York, EUA, 1993.

⁹¹ Gabriel Orozco en entrevista con Benjamín H. D. Bulochen, Nueva York, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, p. 92.

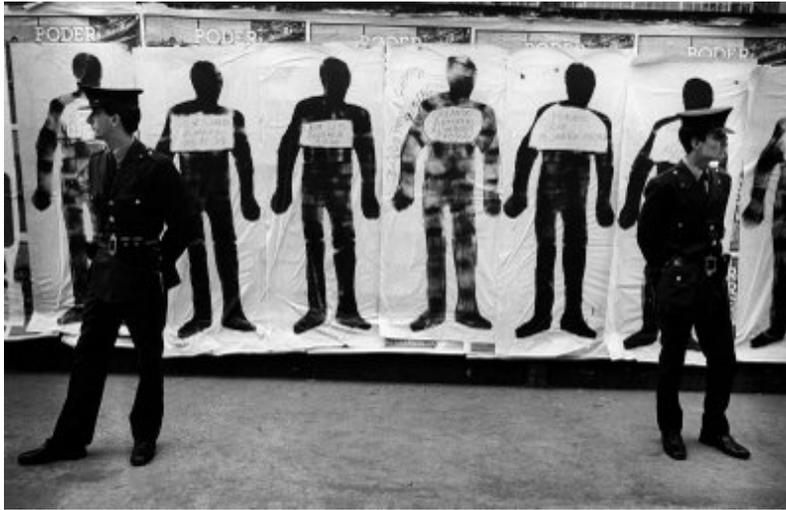
Sin lugar a dudas este tipo de obras parecen más *acciones dirigidas* que proyectos en los que se busque la participación y a lo mejor la socialización de un saber, técnica, proceso o acto, en última instancia la convivencia entre la diferentes partes.

Pero, qué pasa en el momento en que se propone el desarrollo de un proyecto, como quiera que sea, y no es propuesto desde el exterior, sino en el seno de esa misma localidad, es decir cuando algún o algunos elementos de las comunidades se asumen como posibles detonadores de un acción o movilización y se convierten en partes propositivas, que por su misma cercanía se asumen como una de las partes que pueden desarrollar y llevar a sus últimas consecuencias un proyecto artísticos.

Podemos abordar la acción desarrollada en 1983, denominada como *El siluetazo*, que aunque nace igualmente desde el terrenos del arte, se ve superada por el mismo contexto y lo participantes quedando desbordada y apropiada por los mismos participantes, proceso totalmente diferente al primer ejemplo ya debido a que la parte (tres artistas) que propone la obra a la colectividad entiende la misma dinámica de la colectividad, es decir que entiende las dinámicas internas de la colectividad por que están dentro de esta misma colectividad, y únicamente ponen a disposición un proceso, que se ve apropiado, alterado y puesto en uso de un *modo propio*.



Eduardo Gil, *el siluetazo*. 1983



Eduardo Gil, *El siluetazo*. 1983



Eduardo Gil, *El siluetazo*. 1983

Es lógico entender que las dos obras anteriores parten de dos perspectivas y objetivos muy diferentes pero es el grado de afectación hacia la comunidad que me interesa retomar y analizar.

La primera parte enteramente desde el terreno del arte para el propio circuito artístico, es decir del mundo del arte para el mismo mundo del arte, y quienes pueden acceder a *sus* resultados⁹² no es la colectividad que participó en la construcción de la obra sino son los consumidores o amantes habituales del arte quienes gozan con esta obra. Esto no quiere decir que los participantes del proyecto no tengan una especie de afectación sensible con respecto al proceso de construcción, es decir que disfrutaran y tuvieran ese vínculo relacional o de convivencia, pero en mi opinión esto no es lo primordial de la obra, sino la evidenciación de que a la suma del esfuerzo colectivo se puede mover una infinitesimal parte física pero no así las implicaciones sensibles. A lo anterior se puede objetar que en la configuración de la obra no había ningún objetivo por plantear una especie de representación de la colectividad abordada, pero es innegable que la obra funciona como medio de representación de un conjunto de personas, que para el caso son los estudiantes de la escuela a la que se le planteó el proyecto.

En otras latitudes geográficas también se han generado obras que insertan la participación colectiva; en 1997, el artista chino Zhang Huan, invita a un grupo de cuarenta personas a ingresar a un estanque de pescados en Beijing, creando la obra *To Raise the Water Level in a Fishpond* (Para elevar el nivel del agua en un estanque de peces). Esta *presencia colectiva* incrementa el nivel del agua, la mayoría de los participantes, habían perdido su trabajo a causa del programa de modernización industrial que se estaba dando en China, “La lógica curiosa de la acción que llevaron a cabo, provocó la reflexión sobre la lógica rígida y alienante de las fuerzas políticas más allá del control que había afectado el curso de las vidas de estos participantes”.⁹³

⁹² La obra quedó registrada en formato de video y es en este mismo medio que se ha dado la circulación de la obra.

⁹³ Peter Osborne, *Conceptual art*, p. 188.



Zhang Huan *To Raise the Water Level in a Fishpond*, Performance, Beijing, China. 1997.

Por lo tanto podemos ver que en estos proyectos se da de facto una serie de posicionamientos o roles, en muchas ocasiones es la misma parte propositiva la que decide de antemano los roles que se asumirán, así que queda repondido quién llevará la batuta del proyecto, quién aprenderá una nueva técnica o método, dónde se implementará y de los productos desarrollados, generados u obtenidos, como se dará el proceso de circulación cultural social y en que espacios, algo similar al proceso de elaboración de un retrato en una expedición antropológica.

En este sentido podemos seccionar y enlistar *partes* que se relacionan en una obra o proyecto cultural:

Parte A, parte propositiva: Pensemos aquí en algún artista que plantea un proyecto a desarrollarse. Este artista o agente detonador del proyecto puede ser *externo* a la comunidad a bordada o perteneciente a la misma, agente *interno*.

Parte B, parte abordada: Pensemos aquí en una *Comunidad* a la que se le plantea el desarrollo de un proyecto.⁹⁴

⁹⁴ Aunque aquí planteo que la comunidad puede estar localizada en la periferia cultural, lógicamente no es una regla, recordemos la pieza, *The Battle of Orgreave (La Batalla de Orgreave)*, 2001, Yorkshire del sur, propuesta por Jeremy Deller, en el cual trabajo con mineros y policías para re-actuar la batalla en ese mismo lugar en 1920. O el mismo Rirkrit Tiravanija con sus *Social Pudding (Pudín Social)* vemos así que en estas obras de participación colectiva nos es exclusiva la propuesta hacia las comunidades periféricas.

Objetivos: Las dinámicas que intervienen en cualquier proyecto permiten revisar las motivaciones intrínsecas, o la finalidad del proyecto, mismas que funcionan como elementos discursivos, y son estos discursos que se pueden encontrar cuando se analiza los *Métodos de trabajo* implementados en trabajos de este tipo. Generalmente las motivaciones y finalidades parten desde las parte A y en la mayoría de los casos no de las comunidades.

Objeto generado: en cualquier trabajo se obtienen productos, ya sean tangibles o intangibles, pero hay que diferenciar en cuándo se trata de elementos subjetivos que atienden más a una relación o vínculo estético y cuándo los objetos generados tratan de objetos dispuestos a una circulación, su exposición, en el mundo del arte, ya sean estos objetos, documentos o registros de la misma obra, ya que es con estos elementos que se da puede evaluar los beneficios adquiridos. Aquí podemos revisar una frase de para tratar de entender de que modos funcionan las *ganancias de una obra de arte*.

Una exposición genera un "dominio de intercambio" propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor "simbólico" del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja. Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella.⁹⁵

Cuando pensamos en lo colectivo como una herramienta de construcción o de generación de algún tipo de trabajo, generalmente lo hacemos pensando como en la suma básica aportes de tiempo y esfuerzos, pero esta suma de participación *activa* detona una serie de experiencias y afectaciones que sólo se produce de manera colectiva. Si dentro del arte se pueden dar estar *relaciones estéticas colectivas*, el resultado puede culminar desencadenando *visualizaciones* de individuos específicos otrora negados.

En este ejercicio público-político queda claro que en el fondo se da un sentido de identificación colectiva, y aquí el arte funciona como "laboratorio de experiencias críticas cuyo criterio de verdad se ubica radicalmente fuera del

⁹⁵ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, p. 17

arte".⁹⁶ Por lo anterior, queda claro que el uso de *lo simbólico* puede convertirse en elemento de empoderamiento, en este caso de lo social y humano.

En el entendido de que el arte mismo es sinónimo de división (exclusión) entre quienes tiene acceso al mismo, quiénes disfrutar él, quiénes viven de él, y de quiénes por diferentes circunstancias *exclusivas*, no pueden tener el acercamiento a este contexto; es interesante ver que las obras que nacen desde la periferia, y tratan de insertarse en el circuito del arte, lo hacen intercambiando o alterando el lenguaje propio por las herramientas y posibilidades del *mainstream* del arte, *apropiando* con el fin de evidenciar críticamente la situación exclusión y de poder contribuir al proceso de visualización de las comunidades periféricas, ya sean comunidades indígenas, mujeres, comunidades de color, chicanos, palestinos, musulmanes, o quienes podamos traer a cuentas, a fin de todo si el arte es un juego, sus reglas se encuentran en constante cambio y parece ser que el dialogo constante entre diferentes mundos es una manifestación por tratar de ver *a los otros* y entenderles desde *nosotros*, entenderles para entendernos a nosotros mismos.

f

Dentro de este panorama *¿Qué tiene que decir la periferia al respecto?:*

Actualmente la dinámica social presente en muchas latitudes, empuja a entender que el desarrollo, como objetivo, es asequible o de mayor provecho cuando se obtiene de manera individual, esta noción puede ser que este cambiando, pero lo evidente es que la apuesta por el individuo conlleva a un resultante de desunión, competencia y enfrentamiento entre diferentes; este fenómeno se encuentra presente en diferentes ámbitos sociales, por consiguiente, es acentuado el rompimiento de lazos afectivos y de convivencia entre las poblaciones a cuanto mayor es el índice de competencia, tanto laboral como de estatus. Por ello creo que es interesante el abordaje y el reconocimiento de los modos de relación humana que se llevan a cabo dentro de las comunidades indígenas, sin caer en la terca mitificación y tropicalización de las mismas.

Como hemos dicho las acciones colectivas tienden a insertarse en espacios alternos a las instituciones del arte, (aunque esto no quiere decir que no regresen a ellas) se *relocalizan* alterando las concepciones sensibles de los participantes mediante lo *participativo*. Aunque es cierto que los sujetos-participantes

⁹⁶ Gustavo Butnix. *También la ilusión es poder*, p. 53

generalmente no se toman como agentes culturales, sus acciones pueden ser una manifestación de sujetos que pueden *construir*, *re-construir*, *actuar* y en el mejor de los casos *hablar* o aprender a hablar con el lenguaje *otro* del arte. Jaques Rancière nos recuerda acertadamente que se ha establecido una división en terreno de lo sensible, y como cualquier división, hay beneficiados y no-beneficiados: sin embargo, en este sentido, ambas partes participan de la misma división.

El ciudadano, dice Aristoteles, es aquel que toma parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. Pero otra forma de división precede a este tomar parte: aquella que determina quiénes toman parte. El animal que habla, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, aunque comprende el lenguaje, no lo “posee”. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de las cosas comunes porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo. No pueden estar en otra parte porque el trabajo no espera.⁹⁷

Esta división de lo sensible, establece quiénes pudieron y pueden tomar parte de lo *común*, y entre este entramado de categorías se estableció quiénes podrían hablar y ser escuchados y quiénes únicamente pueden escuchar, sin tener mayor injerencia en el desarrollo de un consenso colectivo y mucho menos en el acto de toma de decisiones.

⁹⁷ Jaques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lara.

3.1 De lo individual a lo colectivo, una revisión a las manifestaciones y visibilidades de las colectividades.

¿Es a caso que la luz que llega a nuestras pieles, reconoce entre residentes y visitantes? O es que se nos olvidó que nos nacieron de la misma madre, y con el tiempo la olvidamos y nos encontramos deseando ser lo alterado para lo anormal. Callar esto no nos sirvió, porque en el camino olvidamos que el acto de hablar no era discurrir entre palabras y sentencias sino abrazar con la voz, generando una casa de habitantes diferenciados que podían comulgar juntos en el desayuno, juntos en el sentido vecino de la empatía y el compartimento. Yo te comparto esta habitación y voz ¿qué tienes para dar?

Las prácticas como tequio, gueza, faena, mano vuelta, son prueba de lo posible que resulta de la suma de esfuerzos individuales para el beneficio de la colectividad. Poner en evidencia esto como una alternativa de desarrollo humano, desde el terreno del arte, parece ser indispensable en la época actual, en este entendido nuestras comunidades han compartido, desde el conocimiento de nuestra otredad, una visión que resulta complicada para los abordajes culturales.

Cuando los individuos se relacionan entre sí de manera adecuada, coordinada y participativa se origina un sentido de pertenencia, ya que el individuo al asumirse como parte en el proceso de desarrollo familiar, social, territorial o político, genera en su ser la urgencia por una búsqueda de estabilidad, bienestar y armonía, para el mismo grupo. Este sentido de pertenencia también va configurando, en cierta medida, la identidad del individuo y la seguridad con el que se desenvuelve en el espacio.

Es cierto que lo colectivo determina una noción corporal, un ejercer desde el ser y la carne, este ejercer activo de lo corporal determina las nociones espaciales que se entreveran entre los diferentes agentes colectivos. Cuando se pretende entender a las comunidades indígenas se produce una especie de malentendido de los impulsos que guían las acciones localizadas en lo colectivo. Parece sumamente extraño el compartimento de los bienes para establecer un sentido de igualdad y ganar en lo afectivo mientras se pierde en lo material.



Trabajo de tequio para la adecuación de la Universidad intercultural Ayuuk, Oaxaca. 2006.

Cuando una persona se siente parte del desarrollo del grupo, asimilado y protegido por el grupo mismo, se genera en el individuo, seguridad para desarrollarse y afrontar el medio en el cual está inserto.

A parecer puede parecer sencillo proyectarse incursionar en el terreno de lo colectivo, con la bandera del arte, y lograr una obra con una repercusión espacial efímera, mas la obra concluida en el espacio-tiempo específico propuesto y con los participantes pensados, fue la evidencia objetiva de la apuesta por la funcionalidad de lo colectivo en tanto suma de las posibilidades individuales, además, queda claro que esto puede tener repercusiones significativas tanto simbólicas como sensibles en el desarrollo de los individuos

3.2 ¿Se puede hablar de una propuesta desde las nociones indígenas para la representación de individuos y colectividades? (a manera de conclusión).

Como productores visuales, no es sencillo asumir una posición cultural social o política, o pretender no tener alguna, ya que esto determina en gran medida el sentido y cómo se va a tomar nuestra producción. Si decir eurocentrismo-anglocentrismo, cultura patriarcal, falocentrismo, (como quiera que se denomine el *centro*), es aceptar *de facto* nuestra inclusión en la periferia, o nuestra exclusión de los espacios desde donde se dictan las rutas que ha de llevar el arte, agregando además la idea de que a nosotros nos llega la *información* con años de distancia. Allan Solomon encargado de la exhibición del arte Estadounidense en una bienal de Venecia, afirmó, refiriéndose al arte latinoamericano: “ellos trabajaron acorde al estándar de Nueva York sólo con algunas semanas de retraso”⁹⁹; Luis Camnitzer nos habla en su texto *Contemporary Colonial Art* que cuando desconocemos que la invención de las *potato chip* (papas fritas) en el contexto de su creación enriquecía la hora del coctel, [pero] en *nosotros* nos formó un hábito.¹⁰⁰ Un hábito que circulaba en una aspiración de estatus.

Es así que vemos que se hace presente una especie de transculturación, una asimilación de las normas y hábitos, modos de hacer, de ser y de entender el mundo, de sentir con esas inmensas ganas de pertenecer al mundo, el *real-imaginado*, el que se muestra por la televisión satelital o se anuncia en los espectaculares, pensando así en nuestra *minoría* mientras nos comparamos: “el colonialismo cultural requiere del decaimiento del espíritu nacional, de la revisión de la historia y de la destrucción de una identidad distinta. Busca transformar a mujeres y hombres en simples objetos, Y los objetos no tienen voz ni voto; están a la venta”.¹⁰¹ Pero ¿qué ocurre cuando estos sujetos objetualizados deciden entrar a la escena con su cuerpo, sumiéndolo tal como es, y mediante la suma de acciones pretenden reencontrarse y sanar esas heridas históricas? Puede ser que el resultado sea que esa división de lo sensible que hablábamos más arriba se comience a cimbrar y se genere un puente que vincule individuo con individuo en una cadena de acciones simbólicas. Coco Fusco, en el texto *English is broken here*, nos recuerda un refrán cubano: “Chivo que rompe tambor, con su pellejo paga,”¹⁰² donde el que ejerce a acción de ruptura con su propio ser permite que continúe la música, es en este sentido que entiendo cómo las geografías periféricas se pueden manifestar *otra* manera de entender el mundo, un espacio generado por la diversidad de pensamiento y colores de piel, pero también una diversidad de habla y escucha, una diversidad que permita el debilitamiento de la

⁹⁹ Luis Camnitzer, *Contemporary Colonial Art*, 1969, p. 227

¹⁰⁰ Camnitzer, *ibid* p. 225.

¹⁰¹ Gerry Adams. *La cultura es lo que la cultura hace*, en Trisha Ziff, *Cercanías Distantes: Un Diálogo Entre Chicanos, Irlandeses y Mexicanos: Catálogo de Exposición*. México: Museo de arte contemporáneo Carrillo Gil. 1997, p. 47.

¹⁰² Coco Fusco, *English is broken here. Notes on the cultural fusion in the americas*. The New Press, Nueva York, 1995. p, 21.

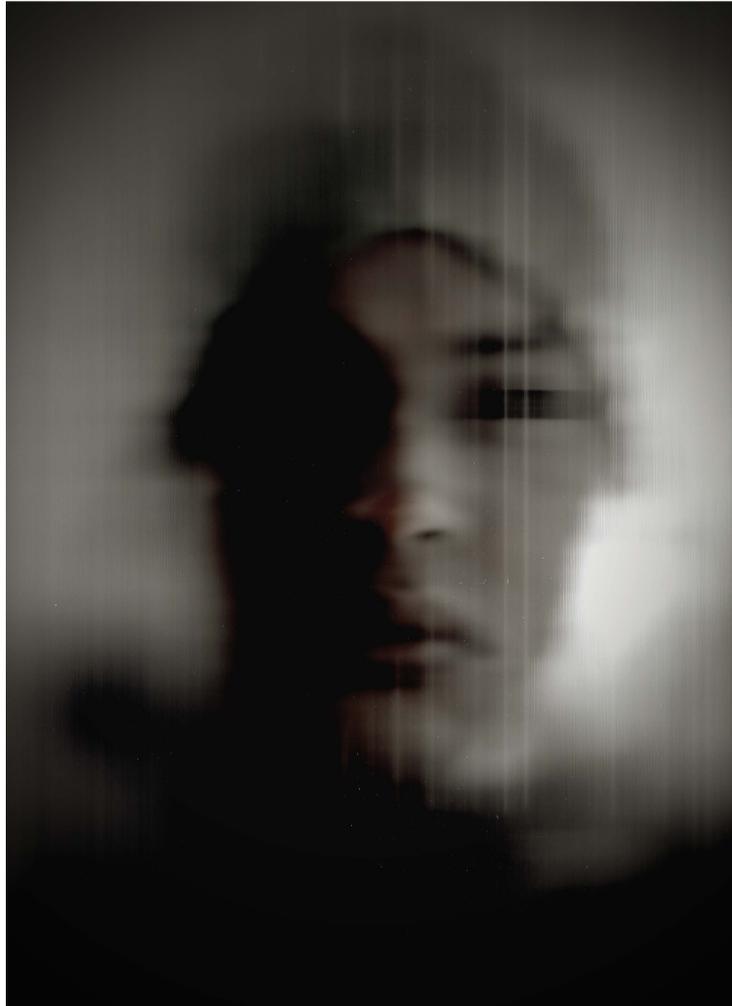
división del las *pinturas de castas*, y una invitación a un tequio que genere una *casa grande* donde podamos convivir muchos, y una invitación a sentarse frente a frente y establecer un dialogo (entre norte y sur, entre este y oeste, entre mestizos y salta pa'tras), un dialogo que permita discurrir entre las diferentes nociones de procedencia y destino, sin más, un dialogo que permita reflexionar y re-pensar sobre Un mundo donde quepan muchos Mundos...

Aho.

4. Obra:

Imago Memoriae

4.1 El rostro



Serie identificaciones¹⁰³

Este proyecto forma parte de la primera sección de mi proyecto de investigación de maestría en el área de la fotografía y que versa sobre las implicaciones que tiene el retrato fotográfico dentro de la construcción de identidades.

Dentro de la amplia gama de imágenes generadas a través de diversos medios, se encuentran aquellas que vemos o guardamos afanosamente en altares familiares, álbumes fotográficos, identificaciones personales, medios impresos y más recientemente en las denominadas *fotografías de perfil* en las redes sociales, imágenes que han cubierto la necesidad de hacernos visibles a los otros; a este tipo de imágenes las denominamos retratos fotográficos.

Podemos entender el retrato fotográfico como una imagen que contiene *información* sobre un ser (o conjunto de personas) en específico, y que como tal, este tipo de imágenes obedecen a un fin (establecido generalmente por el autor); es innegable el hecho de que el acto de realizar un retrato fotográfico es un acto de posicionamiento, tanto espacial como cultural, social y/o político, entre el retratista (observador) y el retratado (observado) y de estos con relación al mundo. Por lo tanto con este proyecto se pretende evidenciar la utilización del retrato fotográfico como un medio que puede participar en la construcción de la identidad de la persona retratada.

Es el retrato mismo que nos habla de quién está en la imagen representado, el retratado nos mira desde el lente de la cámara, a nosotros quienes vamos a estar frente a la imagen. Es el retrato el vínculo anímico que tenemos entre los ausentes y nuestra mirada, por eso a las imágenes les confiamos nuestros recuerdos y nuestros deseos; el punto de conexión es el *punctum* del que nos hablaba Barthes, es ese elemento que actúa sensiblemente hacia nosotros en un diálogo creado en silencio y en complicidad con las representaciones, ¿en dónde radica el poder de los retratos? quizás en la confianza plena que tenemos en ellos.

¹⁰³ Para ver la obra: <http://identificaciones.tumblr.com/>











¿Le has visto?

 ¿ Le has visto ? 

Fecha de extravío: 9 de Marzo del 2012

 **DIANA VANESSA HERNANDEZ OLIVARES**

Sexo:	Femenino	Edad:	13,0 Meses
Complexion:	DELGADA	Estatura:	1.55
Tez:	MORENA CLARA	Cara:	REDONDA
Frente:	MEDIANA	Nariz:	CHATA
Boca:	MEDIANA	Labios:	MEDIANOS
Cejas:	DEPILADAS	Menton:	OVAL
Tipo de ojos:	MEDIANOS	Color de ojos:	CAFE OSCURO
Tipo de cabello:	TEÑIDO	Color de cabello:	TEÑIDO

Señas particulares:
NINGUNA

Ropa que vestía:
PANTS DE COLOR ROJO CON FRANJAS BLANCAS, CHAMARRA DE COLOR ROJO

Lugar de extravío:
D.F., SIN DATO
Calle: SIN DATO
Del./Mun.: Xochimilco, Col.: SAN LUCAS XOCHIMANCA, C.P. SIN DATO
Referencia: SIN DATO

Mexico D.F. a 11 de Marzo del 2012
Expediente: AUSENTE AYO/787/2012
Elabora: TRABAJO SOCIAL

Para mayores informes comunicarse a los telefonos: 5345-5080 y 5345-5082
www.pgjdf.gob.mx
Centro de Apoyo de Personas Extraviadas y Ausentes (CAPEA)
Dr. Andrade No. 103, Colonia Doctores, Delegacion Cuauhtemoc, C. P. 06720

Desde tu ausencia sólo ha quedado
una silla sin usar,
no más ropa que lavar,
una silla si usar,
y un eterno suspirar.

dossangres, 2011.

Este proyecto resulta ser la continuación del proceso de una obra iniciada el semestre anterior, en el cual se estaba trabajando con intervención de hojas de búsqueda de personas extraviadas o ausentes, estas hojas se concibió para que fueran un motivo o detonante de una serie de intervenciones en el espacio público.

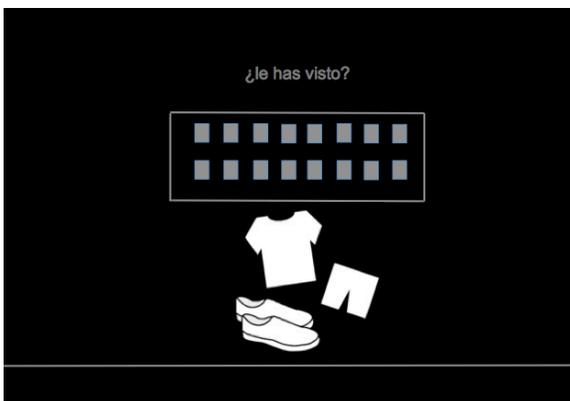
Debido a que los objetivos planteados para ese semestre en cuso, se buscó aterrizar la relación que tiene el retrato fotográfico con el espacio (público), es decir, abordar las posibles *funciones y usos* atribuidos al retrato en relación con su contenedor, al espacio en el que se insertan este tipo de imágenes y en cómo este mismo espacio contenedor-circundante determina la función del retrato.

El trabajo se pensó para detonar una serie de Intervenciones y/o instalaciones en el espacio público, con los retratos y datos extraídos de las hoja de búsqueda de personas extraviadas o ausentes. Por otro lado, el producto final desembocó en una serie de fotografías que registraron las acciones, intervenciones e instalaciones, en los cuales se utilizó recursos como audio, video prendas de segundo uso.

Con este trabajo trato de entender una posible relación entre las diferentes funciones de la fotografía: Identificación y representación. En tanto la primera nos lleva a Identificar, localizar, en última instancia a un conocimiento. En cuanto a la segunda nos lleva al terreno de la conmemoración, la rememoración o el recuerdo.

Esta división de la función del retrato la retomo debido a que considero que la imagen fotográfica funciona como una especie de mapa visual del mundo, un mapa con el que nos ubicamos y desplazamos por nuestra realidad, de tal suerte que al abordar la función y estatus de la fotografía, estoy abordando el modo en como las imágenes fotográficas permean nuestra percepción del mundo. Esta pieza pretende detonar un impacto visual en los espectadores y a la vez evidenciar la situación de ausencia de diferentes individuos por diferentes motivos.

El funcionamiento de la imágenes obtenidas en este proyecto, aunque podemos decir que son seriales, pretendo que se puedan abordar de manera autónoma, es decir que cada imagen o registro pueda funcionar como pieza única o independiente.



Boceto preliminar.



Imágenes utilizadas para el video.

Técnica: Fotografía, Medios Múltiples (impresiones fotostáticas, ropa, audio).¹⁰⁴

¹⁰⁴ El video que forma parte del registro de las obra esta localizado en la pagina de VIMEO, en la cuenta del usuario Carlos Romualdo.

4.2 El retrato desbordado (contemporáneo).



La difícil mirada de la otredad

La difícil mirada de la otredad.

“...ante cualquier fotografía
el espectador proyecta algo de sí mismo.
La imagen es como un trampolín.”

John Berger. *Otra Manera de contar.*

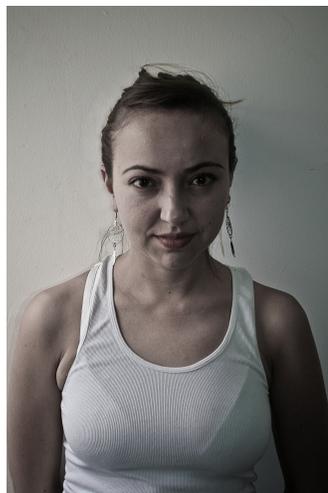
Este ensayo fotográfico es un ejercicio visual sobre las dificultades que se establecen al momento de abordar un retrato fotográfico sin el conocimiento del contexto indispensable durante la toma fotográfica.

Las tomas fotográficas se realizaron con la participación de los alumnos del seminario de *Fotografía y construcción de sujetos*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, y alumnos del seminario de *Investigación en Fotografía*, Academia de San Carlos-UNAM. La idea fue realizar retratos de los compañeros de cada seminario, para después intercambiarlos con los del *otro* seminario. De alguna manera fue retomar la idea de análisis y manifestación de las impresiones inmediatas que se suscitó al momento de abordar e interpretar un retrato del cual no se tenía mayor información sobre la persona retratada, un análisis de un *otro*, pero al mismo tiempo se participó de una observación de ese mismo otro proyectando los propios conocimientos y juicios. Fue interesante ver que las personas retratadas de los dos seminarios, quienes tienen cierta práctica en cuanto al análisis de imágenes, al momento de recibir las impresiones por escrito de parte de la persona a la que le tocó trabajar con *su* retrato, se evidenciaba cierta extrañeza y sorpresa, y en algunos casos cierta inconformidad.

La composición de los retratos tiene cierta influencia de las fotografías de identificación, con fondos planos y claros para destacar al retratado con luz natural incidente y lateral. Fueron tomadas con una cámara réflex Canon tx1, con un objetivo 28-70 mm, con ayuda del flash integrado. Posteriormente las tomas fueron reveladas con el programa *Lightroom*, bajando la saturación de la exposición que fue en color y aplicando filtros para resaltar detalles.



Posteriormente se realizo la Impresión de las imágenes en un formato 5x7, y se intercambiaron con la persona retratada del otro seminario, se les pidió a cada uno que escribieran las ideas que les detonara el momento de acercarse al retrato con el que les tocó trabajar.



Hojas de impresiones.

Se ve una mujer fuerte sencilla,
inteligente.

- + Se dedica a las Artes o a la Psicología.
- Feminista
- Segura de sí misma, con los pies en la tierra y sus objetivos en la vida bien definidos

Al mismo tiempo aparenta ser
delicada y cariñosa.

- Tiene entre 28 y 31 años.

Le gusta la música y disfruta
las actividades al aire libre.

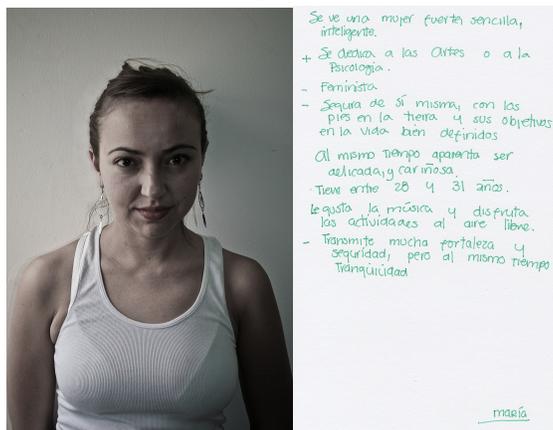
- Transmite mucha fortaleza y seguridad, pero al mismo tiempo tranquilidad

maría

- Agradable y sencilla
- Tiene 29 años
- Le gusta el cine
- Reservada, algunas veces
- Tiene muchos amigos
- Estudio: Sociología o Filosofía
- Se llama Romina
- Le gustan los colores oscuros
- Vive en Coahuila
- Prefiere lo natural, nada de ser extravagante
- Le encantan los gatos
- Hizo algún diplomado o maestría relacionado con Artes.

L.A.

Por ultimo se regresó el retrato con las hojas de impresiones, para que supieran los comentarios y opiniones que la otra persona construía a partir de esta imagen.



4.3 La confluencia.

Proyecto para sitio específico:

Unidad Obrero Habitacional CTM Culhuacán, sección IX-A, Ciudad de México, 2011.



El proyecto consistió en una intervención en un espacio público de la Unidad Obrero Habitacional CTM Culhuacán Sección IX, en la delegación Coyoacán con la proyección de retratos fotográficos de algunos de los habitantes de este conjunto habitacional. El objetivo principal fue hacer visible en el espacio público a las personas que viven en este conjunto habitacional, a partir de la invitación a los mismos a participar en el proyecto mismo y la proyección de sus retratos en el mismo espacio público.

Se obtuvieron una serie de 62 retratos con los que el día 11 de diciembre, se realizó una intervención a partir de la proyección de los mismos retratos, una intervención sonora y la asistencia de las personas que participaron en el proyecto.

La necesidad de este proyecto parte de la intención de abordar el Retrato fotográfico como un elemento que permea en gran medida nuestra concepción y nuestra relación como personas, frente al mundo y frente a los demás; por lo tanto ha funcionado como un mapa visual, como una huella o rastro de nosotros en el mundo, un elementos que es susceptible de rastreado, *re-observado* las veces que así se desee, como sucede al regresar a un álbum fotográfico o un archivo.



Como productor visual me es indispensable entender tanto el proceso de posicionamiento que se da en el acto fotográfico de retratar, así como las posibilidades y recursos alternativos en la construcción de la obra. Dado lo anterior, es importante apuntar que este proyecto parte de una connotación teórica-conceptual que al mismotiempo da dirección a una propuesta de obra para un espacio específico (Proyecto Unidad CTM, Culhuacán), las cual fue sometida a una crítica acuciosa a fin de evaluar el cumplimiento de sus objetivos.



Propuesta 1 de las proyección de los retratos de las habitantes de la Unidad CTM



Imágenes del evento de intervención en un espacio público de la Unidad Obrero Habitacional CTM Culhuacán Sección IX, 11 de Diciembre del 2011.

Los participantes en el proyecto.



ctm (1)



idetimix



ctm (2)



ctm (3)



ctm (5)



ctm (55)



ctm (6)



ctm (11)



ctm (12)



ctm (57)



ctm (13)



ctm (14)



ctm (15)



ctm (60)



ctm (16)



ctm (17)



ctm (18)



ctm (62)



ctm (19)



ctm (20)



ctm (21)



ctm (22)



ctm (23)



ctm (24)



ctm (25)



ctm (26)



ctm (27)



ctm (28)



ctm (29)



ctm (30)



ctm (31)



ctm (32)



ctm (33)



ctm (34)



ctm (35)



ctm (36)



ctm (4)



ctm (37)



ctm (38)



ctmtt (38)



ctm (44)



ctm (45)



ctm (46)



ctm (47)



ctm (48)



ctm (49)



ctm (50)



ctm (51)



ctm (52)



ctm (53)



ctm (54)

Bibliografía de tesis.

- Harry Berger, *Fictions of the pose: facing the gaze in early modern portraiture*, en *Representations* No.46 spring 1994, University of California Press 1987
- Longoni, Ana. *Arqueología de la ausencia*.
- Philippe Dubois *El acto Fotográfico* pp. 11-51
- Hans Belting, *Antropología de la imagen*
- Fortuni, Natalia. *Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa*
- Katy Deepwell, Nueva crítica feminista de arte: Estrategias críticas, trad. María Córdor, Cátedra: Madrid, 1998, p. 268
- Coco Fusco *Only skin deep*
- Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.,
- Silvia Kuschnir *Hablando desde los escombros: (des)ocultamiento del cuerpo en fotografías sobre los Centros Clandestinos de Detención en la Argentina*
- William Ewing *El rostro humano, el nuevo retrato fotográfico*, España: Blume, 2008
- Carlos Masotta, *Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*,
- Rosalind Krauss, *Sculpture in the expanded field*
- Borges, Jorge Luis: *Obra poética*, Emecé Editores, Buenos Aires,
- Juan Rulfo, *Pedro Paramo*
- Roland Barthes, *La cámara lúcida*
- John Tagg, *El peso de la representación*
- Naranjo J, editor. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili; 2006.
- Arturo Aguilar Ochoa. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*
- Ana María Guash, *El arte último del siglo XX*
- Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*,
- *On the Museum's ruin*, MIT, Cambridge Mass.

- Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, p. 16.
- Gabriel Weisz, *Tinta del Exotismo, Literatura de la otredad*,
- Andrés Issac Santana, (Ed), *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano* (1993, 2005), Murcia: Cendeac, 2007.
- Trisha Ziff, *Cercanías Distantes: Un Diálogo Entre Chicanos, Irlandeses y Mexicanos: Catálogo de Exposición*. México: Museo de arte contemporáneo Carrillo Gil. 1997,
- Alberro, Alexander, Stimson, Blake, Ed. *Conceptual art: A critical Anthology*, Massachusetts Institute of Technology Press, USA,1999

Revistas

- Diccionario de la Real Academia de Española, <http://www.rae.es/rae.html>, consultado el 20 de septiembre del 2012
- Luna cornea no. 3
- Letras Libres , Febrero 2003, año V, Número 50
- *Voces en el concierto, Arte contemporáneo en México*, letras libres
- Giorgio Agamben, ¿Que es el arte contemporaneo?
- Jonathan Green en un ensayo que aparece en Internet: <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/acota.html>
- Entrevista a Victor Bastera que aparece en la página de Instituto Espacio para la Memoria. http://www.institutomemoria.org.ar/notas/070926opi_bastera.html consultado el 10 de abril del 2013.