



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

SOÑANTES -

UNA PROPUESTA FOTOGRÁFICA DESARROLLADA
A TRAVÉS DE LOS CONCEPTOS DE LO
ÍNTIMO Y LA NOCIÓN DE CUERPO A PARTIR
DE DISPOSITIVOS ANÁLOGOS Y DIGITALES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO EN LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA: ESTEPHANIE EMANUELLA GIECHUBA VERA SAMANIEGO

DIRECTORA DE TESIS: MAESTRA KARINA ERIKA ROJAS KALDERÓN

CIUDAD DE MÉXICO, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mí madre, a mí padre y a cada uno de mis soñantes, gracias

*Cogidos de la mano, lentamente y con paso vacilante, salieron
del Edén y emprendieron su solitario camino.*

John Milton. El paraíso perdido.(s.XVII)

DECLARACIÓN DE ARTISTA

Para que pueda ser, he de ser otro, salir de mí,
buscarme entre los otros, los otros que no son si yo
no existo, los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros.¹

Discurro que el trabajo artístico es una herramienta que propicia la construcción de aquello que denominamos identidad, esto, a través de narrativas y relatos que cobran vida mediante los elementos visuales correspondientes a los medios de representación.

Así mismo considero que la obra de arte, es una posibilidad para evidenciar aquellas cuestiones que nos empatan como seres humanos, cuestionando nuestro modo de ver el mundo y de relacionarnos ante el.

Stephanie Vera Samaniego

¹ Octavio Paz. Piedra del Sol en Libertad Bajo Palabra. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

ÍNDICE

DECLARACIÓN DE ARTISTA	5
INTRODUCCIÓN	8
Capítulo I. Evolución de la fotografía, en tres momentos : la cámara oscura, la fotografía instantánea y la era digital	
1.1 De la cámara oscura a la fotografía	12
1.1.1 Del mito de la caverna a la cámara oscura	12
1.1.2 Del acto mágico al acto fotográfico	16
1.1.3 El inicio de la fotografía como arte	19
1.1.3.1 Aparición de la fotografía estenopeica en las artes	22
1.2 Fotografía Instantánea	25
1.2.1 Introducción al instante– Poesía y fotografía, un mismo tiempo	25
1.2.2 Antecedentes y origen de la fotografía instantánea	28
1.2.3 La presencia de la fotografía instantánea en el arte	32
1.3 Fotografía Digital	38
1.3.1 Del polaroid a lo digital- Orígenes de la fotografía digital	38
1.3.2 Características de la fotografía digital	42

Capítulo II. Intimidad y cuerpo: Dos horizontes de la identidad

2.1 El individualismo y la autobiografía como antecedentes de lo íntimo	48
2.2 Reflexión acerca del concepto de intimidad: José Luis Pardo	52
2.2.1. Estudio de los espacios Proxémica	56
2.3 El cuerpo como territorio de lo íntimo	63
2.3.1 El cuerpo de la modernidad	67
2.3.2 El cuerpo en la cotidianeidad	71
2.3.3 Rituales de intimidad Cuerpo como espacio de transformación	74

Capítulo III. Soñantes/Propuesta fotográfica

3.1 El cuerpo y la intimidad en el arte fotográfico	82
3.2 Antecedentes de la propuesta Soñantes	85
3.3 Soñantes	87
Fase a) Planeación	87
Fase b) Selección de tomas	90
Fase c) Selección Final	96
PLANTEAMIENTO CURATORIAL	113
3.3.1 Reflexiones finales del proyecto	115
CONCLUSIONES	117
BIBLIOGRAFÍA	119

INTRODUCCIÓN

El arte, debe ser comprendido no como un ámbito cerrado en sí mismo o como una experiencia emancipada de la vida, sino más bien como algo que se encuentra íntimamente relacionado con las acciones que construyen la vida y que a su vez posibilitan un encuentro con ella, en la medida en que le brindan forma, color, textura y figura. El artista, es el encargado de accionar estos aspectos formales transformándolos en emociones, sensaciones y experiencias, las cuales, se relacionan con la vida cotidiana, ya que es a través del arte, que sustancialmente una cultura o sociedad conseguirá crear y entender su identidad.

Desde sus inicios, el arte se ha relacionado con la cuestión de la identidad. Sin embargo, con la llegada de la fotografía, éste concepto se consolidó, pues esta disciplina posee características como: la instantaneidad, la iconicidad y la reproductibilidad, aspectos que la convierten en un medio único, lleno de posibilidades y limitantes, gracias a las cuales, la fotografía logra articularse como el documento de la identidad, ya lo decía Susan Sontag en su libro: *Sobre la fotografía*: “Con frecuencia tengo la sensación de que las personas van a fotografiarse tal como si acudieran a un médico o a un adivino: para descubrir quiénes son”.²

La fotografía atiende diversos temas, esto gracias a su universalidad, pero hay conceptos que de manera constante se han relacionado con el medio fotográfico, uno de ellos es la identidad. Esto, se debe en gran medida a una de las características propias de la imagen fotográfica: la iconicidad. La iconicidad define el nivel de realismo

que mantiene el referente respecto a su representación, y debido a su naturaleza, la fotografía posee el mayor poder referencial dentro de los modos de representación, por ello, esta cualidad vincula a la fotografía con la esencia de cada sujeto, con aquello que, denominamos: identidad.

Así, la identidad se construirá gracias a una serie de aspectos presentes en cada sujeto, pues un individuo que reconoce su identidad tiene la capacidad de relacionarse con sus semejantes, entendiendo la importancia que tiene la presencia del otro dentro de la construcción identitaria.

La presente investigación aborda los dos horizontes de la identidad: el cuerpo y la intimidad; pues a partir de estos conceptos que se entrelazan en las condiciones: sociales, históricas y culturales; la identidad se hace presente a través de las costumbres, convenciones, rituales y demás comportamientos cotidianos.

Hace algunos años, Julia Kristeva, filósofa de origen búlgaro, proclamó a la intimidad como el índice sustancial de las identidades humanas, de esta manera, la intimidad se plantea como un espacio interno, el cual, se hace presente en las experiencias, pulsiones, posiciones y toda clase de acción en donde el cuerpo interfiera; dicho en otras palabras, el cuerpo es el territorio de la intimidad. Así mismo, el cuerpo aparecerá como la configuración material de la naturaleza de un sujeto, la actitud hacia nuestro cuerpo y el cuerpo del otro, formará parte de una historia ligada al desarrollo de la identidad y a sus rituales íntimos.

² Susan Sontag. *Sobre la Fotografía*. Barcelona, Alfaguara, 2005, p.261.

En éste proyecto se analizarán los conceptos de cuerpo e intimidad, específicamente en el ritual de dormir, debido a que éste conlleva una serie de aspectos que lo han hecho tema de investigación de disciplinas como: la sociología, la psicología y la filosofía; de las cuales nos apoyaremos en esta tesis.

La investigación se compone de tres capítulos. En el primer capítulo, abordaremos la historia de la fotografía a través de tres momentos en específico: la aparición, uso y desarrollo de la cámara oscura, con el propósito de analizar su presencia dentro de las artes; así como la evolución de las técnicas y materiales fotográficos. La llegada del formato instantáneo, en donde se analizarán tanto aspectos formales como conceptuales de la disciplina fotográfica y por último, la era digital, sus limitantes y posibilidades. A través de estos tres momentos que forman parte de la historia de la fotografía, se busca identificar características tanto ontológicas como conceptuales propias de la fotografía, sin embargo, debido a que la propuesta visual se desarrollará en dos formatos distintos: digital e instantáneo, es importante mencionar cuales son las características propias de cada técnica.

En el segundo apartado se desarrollarán los temas claves de ésta investigación: intimidad y cuerpo. Se plantearán los antecedentes de la intimidad, así como una breve reflexión sobre el concepto de lo íntimo. Posteriormente, se analizará la relación que existe entre la intimidad y el cuerpo, a través de lo que la filósofa argentina Laura Scarano, denominará: *Rituales Íntimos*.

Al final de este capítulo, hablaremos de ello, y específicamente reflexionaremos acerca del ritual de dormir.

Por último y con base a las consideraciones anteriores, surge el interés por realizar la serie: *Soñantes*. Serie fotográfica compuesta por 15 retratos digitales y 49 imágenes instantáneas, las cuales abordan uno de los rituales más íntimos y cotidianos, en donde el cuerpo se hace presente a través de su propio lenguaje: el acto de dormir. A partir de dos técnicas distintas, pertenecientes a épocas diferentes; se pretende analizar como es que mediante la fotografía, el hombre desenreda su individualidad y, de esa manera al entrar en contacto con los otros logra fortalecer su identidad; parafraseando a Jacques Lacan: somos el espejo del otro.

Acercándome a la intimidad de distintos sujetos que mantienen o mantuvieron una relación hacia mí, planteo el objetivo de ver a la fotografía y en sí al proceso creativo, como un medio que genera conocimiento, en relación a las identidades de un individuo. Introduciéndome en los espacios más personales de los *Soñantes*, conozco no sólo un “lugar”, sino el espacio sagrado, el espacio que habita a cada uno de ellos, el cual organiza sus vidas, que se nutre del cuerpo, de nuestros hábitos, de nuestro acontecer y de nuestra vida.

Capítulo I. Evolución de la fotografía

(En tres momentos: la cámara oscura, la fotografía instantánea y la era digital)

1.1 De la cámara oscura a la fotografía

1.1.1 Del mito de la caverna a la cámara oscura

La humanidad persiste irredimiblemente en la caverna platónica, aún deleitada, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad. Pero educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales.³

Desde su aparición, se ha escrito mucho respecto a la fotografía debido a que su desarrollo ha ido de la mano tanto de aspectos históricos como sociales. Es por ello que he considerado pertinente iniciar este recorrido con la aparición de la cámara oscura ya que, durante algunos años, este instrumento permitió el desarrollo de la fotografía, al mismo tiempo que planteó el valor de esta práctica dentro de las artes.

El libro VII de *La República*⁴ -una de las obras más importantes del filósofo griego Platón-, comienza con la *alegoría de la caverna*. Podríamos decir que la alegoría aborda la situación en la cual se encuentra el hombre respecto al conocimiento. El relato inicia cuando Platón invita a su

alumno Glaucón a que imagine “una especie de cavernosa vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna” (Platón 403a, 338). En ésta se encuentra un grupo de personajes que han estado prisioneros desde su nacimiento; dichos hombres están atados de pies y manos, por lo cual, la única dirección hacia la cual pueden mirar es hacia el frente. “Detrás de ellos, la luz de un fuego que arde algo lejos y en plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto, a lo largo del cual suponte que ha sido construido un tabiquillo parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de las cuales exhiben aquellos sus maravillas” (Platón 403a, 338).

Debido a la situación en la que se encuentran, lo único que los prisioneros pueden percibir son las sombras de los objetos, las cuales caen sobre la pared; por ello, consideran que están en presencia de la realidad, debido a que no poseen ningún otro conocimiento más allá de aquello que observan dentro de la cueva, posteriormente, uno de los hombres se logra liberar, y mediante el conocimiento y la enseñanza logra alcanzar la luz. Platón y Glaucón analizaron las sensaciones que el ex-prisionero presenta ante la luz del exterior, y aunque al inicio podría costarle adaptarse, después se dará cuenta que haber salido de la cueva le ha permitido asumir su nueva realidad.

3 Ibid. p.15.

4 Platón. *La República*. Madrid, Gredos, 1988, p.338.

La alegoría termina en el momento en que se plantea que el hombre liberado pudiese regresar al interior de la caverna para sacar de la prisión a sus compañeros; sin embargo, ellos no confiarán en él debido a que para ellos la realidad está dentro de su propia penumbra, y aunque el individuo liberado continuará insistiendo, simplemente lo rechazarán alegando que ha quedado ciego por la luz del sol.

Sin duda alguna, son múltiples y diversas las interpretaciones que podría tener la alegoría de Platón; muchos lo relacionan directamente con una serie de reflexiones en torno a la educación y al conocimiento, pero lo cierto es que la alegoría de Platón condujo tiempo después a los filósofos y científicos a observar uno de los fenómenos más extraordinarios: el fenómeno de la luz y sus manifestaciones.

A finales del siglo X, el físico y matemático árabe Abu Ali Ibn al- Hasan, buscaba interpretar la relación que existe entre las imágenes que percibimos y la luz, para ello se valió de un instrumento óptico que comenzaba a tomar importancia: la cámara oscura. El físico árabe describió en su libro *Kitab-al-Manazir*, el cual, fue traducido al latín hasta el siglo XV, que la construcción de nuestros ojos era muy similar a la cámara oscura, ya que ambos tenían como función principal ser receptores de la luz: el ojo mediante la pupila, y la cámara oscura a través del *estenopo*.⁵ Abu Ali, es considerado el primer científico que dio la explicación correcta de la visión, al demostrar que la luz es reflejada desde los objetos hacia el ojo, y de esta manera, estableció criterios que servirían de base a futuros estudiosos del tema.

5 Diminuto agujero (estenopo) de tamaño aproximado al que haría una fina aguja de coser; de ahí el término inglés con que se conoce a este tipo de fotografía: 'pinhole'.

Sin saberlo, Platón había descrito en su alegoría lo que después conoceríamos como cámara oscura: un dispositivo óptico con el cual es posible observar y entender las características del fenómeno lumínico.

En un principio se empleó la cámara oscura para observar los eclipses de sol. De igual manera fue utilizada por observadores de la naturaleza, experimentadores y alquimistas, todos ellos con intereses empíricos y científicos. La aparición de la cámara oscura posibilitó que, con el paso de tiempo, se perfeccionara este dispositivo, de tal manera que ésta se convertiría en una de las herramientas indispensables para la obtención de imágenes.

Fueron muchos quienes se acercaron a conocer las propiedades de la cámara oscura, entre ellos el alquimista Roger Bacon, quién continuó con los estudios de Abu Ali en relación a la reflexión de la luz. Sin embargo, fue hasta el siglo XV que surgió la primera descripción completa e ilustrada sobre el funcionamiento de la cámara. Ésta descripción apareció en los manuscritos de Leonardo Da Vinci, en su *Tratado de Pintura* en el año de 1498.

Digo que si frente a un edificio o cualquier espacio abierto iluminado por el sol, tiene una vivienda frente al mismo y que si en la fachada que no enfrente al sol se hace una abertura redonda y pequeña, todos los objetos iluminados proyectarán sus imágenes a través de ese orificio y serán visibles dentro de la vivienda sobre la pared opuesta, que deberá ser blanca, y allí estarán invertidos ; y si se hacen aberturas similares en varios lugares de la misma pared se obtendrán idénticos resultados en cada caso...⁶

6 Leonardo Da Vinci. *Tratado de la Pintura*. Madrid, Editora Nacional, 1982, p.129.

Cuando el pintor renacentista dio a conocer los primeros usos de la cámara oscura en las artes, Da Vinci pensó en la cámara como un medio que en potencia tendría grandes usos, y por lo tanto, podría surgir un nuevo auxiliar que mejorara las representaciones(ver figura 1).

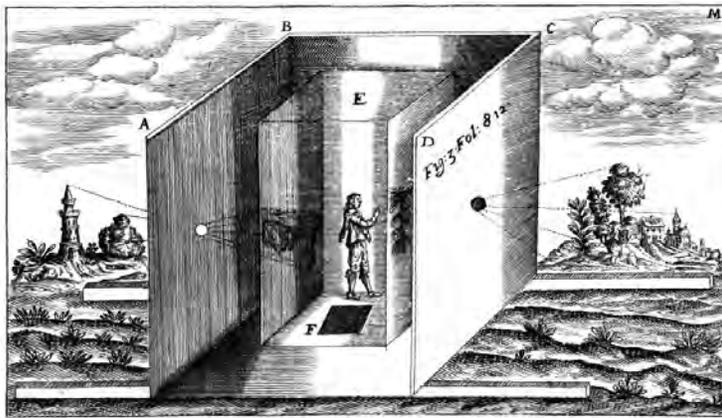


Figura 1. Athanasius Kircher. Esquema sobre la cámara oscura, grabado,1671 (Ars Magna Lucis et Umbrae, Alemania)

DaVinci impulsó el desarrollo de la cámara oscura relacionándola con otras técnicas de la pintura. Recordemos que durante el Renacimiento(1300-1600), en el ámbito de las artes se desarrollaron diversos recursos visuales como la perspectiva o el claro oscuro. Gracias a esto, el estudio y aplicación de la cámara oscura constituyó otro avance técnico de relevancia, ya que la cámara servía como un instrumento óptico que permitía dibujar con la luz sobre alguna superficie de papel, registrando tanto los valores de claro oscuro como los diferentes tonos de color. Ésta ofrecía al dibujante y al pintor una herramienta capaz de aportar una guía para mejorar el resultado final.

El descubrimiento y uso de la cámara implicó un nuevo concepto en las artes, ya que por primera vez se admitía la intervención de una herramienta que facilitaría de manera evidente las representaciones de los artistas; sin embargo, esta situación generó un descontento por quienes apelaban por un arte sin artificios.

En 2001, el pintor y fotógrafo inglés David Hockney publicó su libro *The secret Knowledge*⁷, donde a lo largo de casi 300 páginas planteaba una hipótesis: desde principios del siglo XV, infinidad de artistas se ayudaron de instrumentos ópticos como cámaras oscuras, espejos, lentes, etc., para dar forma a sus obras. El uso de la cámara oscura entre los artistas comenzó a mediados del siglo XV, primero en Holanda y posteriormente en Italia, para luego extenderse a Gran Bretaña y al resto de Europa. Concretamente se conoce que los pintores Vermeer, Caravaggio, Velázquez, Durero y, el famoso pintor y grabador holandés Rembrandt, son sólo algunos de los artistas que hicieron uso de la cámara oscura.

Antes de las afirmaciones que hizo Hockney, la única fuente de información que podía demostrar el uso de distintos dispositivos ópticos en los pintores era el conocimiento visual que proporcionaban sus obras.

7 David Hockney. *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. London, Thames & Hudson, 2001.

Ejemplo de ello son las pinturas del holandés Vermeer, (ver figura2) quien mostró en sus composiciones el uso de la cámara oscura. La ubicación, simetría y proporción de sus elementos pictóricos eran las pruebas de lo que David Hockney afirmaba.



Figura 2. Vermeer, Johannes. La callejuela, Pintura, 1658 (Rijksmuseum, Ámsterdam).

Las pinturas de Vermeer demuestran un gran interés por la luz, forma, color, espacios y modos de representación. Su forma sofisticada de representar la graduación de sombras simples y compuestas en respuesta a diferentes tipos de iluminación directa y difusa es obviamente resultado de muchas horas de cuidadosa observación. Es fácil imaginar que a un artista así le sedujeran los encantos ópticos de la cámara oscura.⁸

Aspectos visuales como la inexistencia de líneas de perspectiva, bocetos monocromos, el tratamiento de la luz en determinados elementos y, además, el contacto que muchos pintores establecieron con ciertos personajes importantes en el desarrollo de la óptica, fueron factores que confirmaron el uso de la cámara oscura durante el Renacimiento.

Lo que mencionamos anteriormente demuestra que, durante mucho tiempo, los pintores se encontraban frente a la búsqueda del realismo, y por ello, la cámara oscura fungió como un instrumento que reproducía con mayor fidelidad las imágenes. Gracias a esta necesidad de representación fue que la cámara oscura comenzó a evolucionar. Pronto se añadieron otros dispositivos ópticos como las lentes, las cuales podían modificar y desviar los rayos lumínicos, aportando mejores resultados.

En el siglo XVI, el físico Giovanni Battista, antepuso al estenopo de la cámara una lente biconvexa, y con ella obtuvo mayor nitidez y luminosidad en la imagen. En los años posteriores se desarrollarían múltiples avances, tanto en las cámaras como en las lentes, con el objetivo de producir imágenes que correspondieran a las leyes de la perspectiva. De esta manera, en el siglo XVIII, las cámaras mejoraron lo suficiente para convertirse en herramienta fundamental del dibujante. Éste periodo resulta relevante tanto por las mejoras técnicas como por la amplia difusión de la cámara oscura. Ejemplo de ello son las pinturas del holandés Vermeer, quien mostró en sus composiciones el uso de la cámara oscura.

8 Ibid. p.58.

Sin duda alguna, el desarrollo de la cámara fue la aportación inmediata para la invención de la fotografía, y con ella las bases del dispositivo fotográfico quedaron sentadas para que 100 años más tarde diera a luz la práctica de la fotografía.

Una vez conocido el funcionamiento de la cámara oscura y su relación con la luz, el siguiente paso en la evolución de la fotografía era uno de los más importantes: la necesidad de fijar las imágenes que se obtenían por medio de la cámara oscura. Al inicio se estudiaron distintas sustancias fotosensibles y su alta sensibilidad a la luz. A finales del siglo XVIII, el inglés Thomas Wedgwood fue uno de los primeros en querer registrar una imagen valiéndose de una cámara oscura y luz. Wedgwood comenzó sus experimentos sensibilizando papeles con nitrato de plata y por encima colocando distintos objetos planos para finalmente, exponer esto a la luz; desafortunadamente Wedgwood no logró fijar dichas imágenes. Fue hasta el año 1839 que el francés Joseph-Nicéphore Niépce, logró fijar la primera fotografía en la historia.

Podemos notar que la cámara oscura representó una herramienta invaluable, ya que casi nadie se habría imaginado que ésta podía evolucionar de herramienta auxiliar al servicio de las artes, a un arte autónomo que poseería características específicas, las cuales sentarían el camino de la disciplina fotográfica.

1.1.2 Del acto mágico al acto fotográfico-

Características de la fotografía estenopeica

Hay que entender que la magia tiene como objetivo el establecimiento de un control efectivo sobre un fenómeno que en principio resulta incontrolable. Se trata entonces de un mecanismo de domesticación. Tal como dijera Freud, es la omnipotencia de las ideas convertida en herramienta.

Es por eso que Freud también afirma que la primera tecnología del hombre fue la magia.⁹

Ya vimos que la cámara oscura fue la base para la fotografía, y una cámara oscura utilizada como dispositivo fotográfico será denominada cámara estenopeica. A partir de que el invento de la fotografía, en 1839, fuese dado a conocer de manera oficial al mundo, continuaría a esto una larga cadena de mejoras en el terreno de los materiales y dispositivos. Sin embargo, en la década de 1850, el científico e inventor David Brewster se desvió de los avances técnicos y se convirtió en uno de los primeros personajes en poder fijar una imagen obtenida por una cámara estenopeica; es decir, una cámara oscura sin ninguna lente.

9 Sigmund Freud. Tótem y tabú. Madrid, Alianza, 1967, p.115

La fotografía estenopeica es quizás la técnica más sencilla de todas, esto debido a que se utiliza la menor cantidad de recursos para generar imágenes. Éste tipo de cámara utiliza el mismo principio de la cámara oscura: una cámara sencilla que, por la parte frontal, deberá ser perforada y dotada de un agujero del grosor de un alfiler, denominado estenopo. Cabe mencionar que este término le otorga el nombre a dicha técnica, la única diferencia será que la cámara estenopeica contiene en su interior cierto material fotosensible. El procedimiento puede resultar fácil, sin embargo, en esa sencillez radica la complejidad del aparato, y es por ello que se deben tomar en cuenta los siguientes aspectos técnicos.

- Las imágenes que se forman al interior de la cámara, lo harán de manera invertida, debido a que el estenopo funciona como una lente positiva.

- La distancia focal será determinada por la medida de la diagonal del material fotosensible (película o papel). Como consecuencia, tendrá que calcularse la distancia a foco según el formato que se esté utilizando, y así obtendremos imágenes con foco; de lo contrario, la imagen no será nítida y podrá sufrir deformaciones. Además, al saber lo anterior, el fotógrafo puede generar distintos ángulos de cobertura.

- La ubicación del estenopo es importante, ya que este va a permitir el paso de la luz hacia nuestra cámara, por lo que se recomienda que el agujero quede paralelo al centro de la imagen, para que de esta manera el material fotosensible reciba toda la luz.

El control de la luz será más fácil si la cámara se construye bajo las medidas de la placa o papel que utilizaremos.

- La diversidad de formatos en las cámaras estenopeicas es infinita. Podemos crear nuestra propia cámara tan grande o tan pequeña como deseemos, siempre y cuando se tome en cuenta que el material fotosensible debe coincidir con el tamaño de la cámara.

- La medida del estenopo es necesaria para conocer los tiempos de exposición, y asegurarnos de obtener una imagen con nitidez; mientras más pequeño sea el orificio, obtendremos una mayor definición en las imágenes. Por otro lado es importante conocer el diámetro del estenopo y auxiliarnos con un exposímetro, de lo contrario podrían hacerse ensayos a prueba y error.

- Generalmente los tiempos de exposición en una cámara estenopeica serán prolongados, sin embargo esto varía según las condiciones de luz y la foto sensibilidad del material que estemos utilizando.

Los aspectos anteriores demuestran que la fotografía estenopeica no es una técnica fácil. Queda claro que, el dominio de los materiales, la luz y los conceptos técnicos de la fotografía son determinantes en cualquier formato; sin embargo, en la fotografía estenopeica, el fotógrafo debe estar presente en todo, incluyendo dentro de su proceso creativo la fabricación o, en determinado caso, la apropiación de la cámara con la cual trabajará.

La técnica estenopeica implica el entendimiento de la luz, y es por ello que ésta guarda una relación cercana entre los discursos de origen onírico-mágico, que definen a la técnica estenopeica como una técnica mágica.

¿Pero qué podría tener en común la fotografía estenopeica con la magia? La magia es un fenómeno primitivo que tiene como principal objetivo generar manifestaciones extraordinarias, contrarias a las leyes de la naturaleza. Durante mucho tiempo se le otorgó a la cámara fotográfica la cualidad de dispositivo mágico: ¿quién no ha escuchado alguna vez aquello de que la fotografía es capaz de robar el alma de una persona? Éste y muchos otros mitos envolvieron las etapas tempranas de la fotografía. Un claro ejemplo es el formato estenopeico, ya que al no tener el control total de los dispositivos, la vacilación daba lugar a pensamientos que relacionaban a la práctica fotográfica con temáticas como la muerte y lo mágico.

Así, la magia se encuentra rodeada por una atmósfera de indeterminación y azar, pero también es un fenómeno primitivo considerado como uno de los primeros indicios de la conciencia en el hombre. Recordemos las primeras representaciones que hicieron los hombres del Paleolítico en las paredes de las cuevas: dichas pinturas demostraban una cierta conciencia en relación a su individualidad y de igual manera a su entorno. Ya lo dice el historiador Arnold Hauser: “Las representaciones plásticas eran una parte del aparejo técnico de esa magia; eran la trampa

con el animal ya capturado, pues la pintura era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez”.¹⁰

Las pinturas rupestres simbolizaron una expresión altamente espiritual debido a que el hombre de este periodo poseía una mentalidad un tanto mágica, y dicha mentalidad era la que le hacía suponer que al representar a los animales aseguraba su éxito en la caza. Por otro lado, estas imágenes también revelan que el hombre, desde tiempos antiguos, tenía una necesidad de representación artística y que ésta se relaciona con prácticas mágicas; y tanto en la práctica de la magia como en la fotografía, la voluntad y la imaginación son facultades que deben ser puestas en acción para obtener un resultado.

En este sentido, la voluntad será el vehículo primigenio y, en ambos casos, actuará como el impulso o fuerza principal que será dirigida para lograr un fin. Este impulso es encaminado gracias a la imaginación, un proceso mental que de manera ordenada es capaz de llevarnos hacia un resultado real.

Como podemos ver, el acto mágico y el acto fotográfico comparten ciertas características, sin embargo, específicamente hablando de las imágenes que se obtienen mediante una cámara estenopeica, la presencia de ciertos aspectos míticos y mágicos se hace aún más evidentes.

10 Arnold Hauser. Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Labor, 1978, p.16.

Al ser una técnica tan primitiva, la fotografía estenopeica nos aproxima a un estado azaroso y de sorpresa en donde la cámara debe ser guardada hasta el momento del revelado, tal como si fuera una cámara de mago. Aunado a ello, lo importante en la técnica estenopeica no es solo el resultado, sino todo el procedimiento por el cual se llegó al resultado. La fotografía estenopeica permite ser aprehendida por el fotógrafo, incluso desde el momento mismo de elegir o construir la cámara; y aunque frente a las cámaras con ópticas de esos tiempos resultara una técnica poco innovadora y casi obsoleta, gracias a la cámara estenopeica es que podemos conocer de una manera más ilustre como es que se comporta la luz, cuál es su relación con la materia, y los materiales que se utilizaban antes de la era digital.

Al no contemplar a la técnica estenopeica como un gran avance en comparación a la precisión de las otras cámaras, para 1930 la técnica había sido prácticamente olvidada; sin embargo, durante el resto del siglo XIX, la imagen estenopeica se hizo popular en el mundo del arte, principalmente entre los impresionistas, quienes aprovechaban las características visuales y conceptuales del formato estenopeico.

Por más que se intente tener el control absoluto del modelo y otras circunstancias, la fotografía estenopeica se escapa de la realidad obtenida con nitidez, precisión, inmediatez y eficacia.

Finalmente, recordemos que el formato y la técnica son elementos importantes que pueden jugar a nuestro favor. La fotografía estenopeica, por sus características técnicas y conceptuales, resulta ser el perfecto paréntesis a la producción masiva de imágenes de desecho, específicamente en la era digital, de la cual se hablará más adelante. Una pausa para detenernos a reflexionar sobre el interés que todavía conservamos hacia lo mágico, lo mítico y lo que nos permite soñar.

1.1.3 El inicio de la fotografía como arte

¿Qué si la fotografía es un arte?
Claro que lo es... lo que se podría discutir
es si el hombre fotógrafo es artista.¹¹

La invención y desarrollo de la fotografía se dio gracias al avance de distintas áreas de la ciencia y para este entonces, la fotografía seguía sin obtener un reconocimiento como disciplina artística; sin embargo, esto cambió gracias a la constante evolución de los materiales y las técnicas y es así como surgió un interés por la experimentación de la técnica fotográfica, lo cual daría paso a la fotografía como disciplina artística.

11 Joan Fontcuberta. Estética Fotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p.257.

Pese a que la preocupación constante era perfeccionar la técnica fotográfica, muchos apasionados del medio comenzaron a desviar un interés meramente técnico por una necesidad mucho más íntima, la cual comenzaba a dotarle a la fotografía su valor como disciplina artística. Thomas Wedwood, Joseph Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Hippolyte Bayard, Henry Fox Talbot entre otros, son sólo algunos de los nombres de quienes se interesaron en el desarrollo de la fotografía, teniendo como objetivo, mejorar la calidad en las imágenes, lo cual reduciría los tiempos y costos.

A finales de la década de 1880, el impresionismo influyó a los fotógrafos más importantes; se comenzó a dudar por primera vez de la superioridad de la imagen enfocada y se empezó a experimentar, entre otras cosas, con el método estenopeico, creándose cierto enfrentamiento intelectual: por un lado la vieja escuela creía en el foco preciso obtenido con el mejor lente, y por otro lado estaba la nueva escuela, admirando las posibilidades de la imagen para crear “atmósferas”, hasta entonces vistas como errores. Esta nueva escuela generó un estilo que fue conocido más tarde como *pictorialismo*.¹²

En Inglaterra, el representante más importante del pictorialismo fue George Davison, un ingeniero británico quien se definía como fotógrafo naturalista¹³.

Davison pronto cayó bajo el estilo del impresionismo, ya que no quería en sus fotografías la sola imitación de la naturaleza, sino también impregnarla de aquella atmósfera indeterminada que le brindaba una cámara sin lente. El principio que utilizaba Davison para sus fotografías es que ninguna imagen debía estar bruscamente en foco. Para incrementar el efecto “borroso” en el acabado final, imprimía la fotografía sobre papeles rugosos, especiales para dibujo. En 1885, Davison dio sus primeros pasos en la fotografía gracias a su ingreso dentro del reconocido *Camera Club*, una de las asociaciones fotográficas más importantes en Reino Unido. De toda su producción, una de sus obras más importantes es el *Campo de cebollas*, una fotografía estenopeica con la cual ganó un premio en el salón de la Real Sociedad Fotográfica Inglesa de 1890, lo cual provocó un debate que trajo como consecuencia la división del grupo *Linked Ring*, un grupo de autores dedicado al reconocimiento de la fotografía como arte.

Otro fotógrafo contemporáneo a George Davison, fue el naturalista Peter Henry Emerson, quien representó un personaje controversial dentro del desarrollo de la fotografía como arte. Henry Emerson, fue un fotógrafo y crítico inglés quien teorizó, organizó y juzgó exposiciones, y desde un inicio defendió ante sus colegas el reconocimiento de la fotografía como una de las bellas artes. Teniendo como argumento que el arte era la expresión humana que podía acercarse a la naturaleza, la fotografía lograba este vínculo de una manera natural.

12 El pictorialismo es una corriente fotográfica de finales de los años 1880. En su significado original, “pictorialismo” era todo aquello que ponía a la imagen terminada en primer lugar y al tema en segundo.

13 El naturalismo es un estilo que considera a la naturaleza como la principal distribuidora del artista; así mismo pugna por una representación de los objetos tal y como se perciben a través de los sentidos.

Emerson estaba convencido de que la importancia de la fotografía radicaba en explotar el potencial de las virtudes propias del medio, sin la necesidad de emular a otras disciplinas artísticas.

Por otro lado, Emerson al igual que Davison, se destacó por ser uno de los pioneros de la fotografía naturalista, la cual defendía la pureza de la imagen directa desaprobando cualquier tipo de intervención. Emerson y Davison defendieron la fotografía natural y se opusieron a quienes se atrevían a realizar manipulaciones sobre las imágenes. No obstante, después de la publicación de su libro *Naturalistic Photography*¹⁴, en 1888, Emerson difundió una posición un tanto contraria, en donde describía a la fotografía como una técnica “limitada”.

Emerson consideró que el proceso fotográfico poseía un estado altamente objetivo y en parte automático, el cual hacía ver a la fotografía como un medio restringido. Para Emerson, la fotografía era una técnica menor en comparación con disciplinas como la pintura (esto debido a que para ese entonces, la fotografía no tenía gran precisión cromática comparada con la pintura). De esta manera Emerson, quién había sido el defensor más manifiesto de la fotografía como forma artística del siglo XIX, llegó a la conclusión de que la fotografía se definía como un proceso totalmente mecánico, y que no podía aspirar a la categoría de arte puesto que estaba más cerca de la ciencia que del arte. Como consecuencia, el último capítulo de su libro *Naturalistic Photography* fue reeditado bajo el nombre de *Photography not an art*.

Después de esto evidentemente, Emerson perdió toda credibilidad por parte de sus seguidores y de esta manera, después de haber afirmado que la imagen fotográfica correspondía a la visión normal y superaba a todas las formas artísticas, renegó de sus teorías llamando impostores a los fotógrafos impresionistas.

“Las limitaciones de la fotografía son tan grandes que, a pesar de que los resultados en ocasiones ofrecen cierto placer estético, el medio debe ocupar siempre el lugar más bajo entre las artes”.¹⁵ Emerson no mentía, ya que es totalmente cierto el hecho de que la fotografía posee limitantes al igual que posibilidades; sin embargo, no hay que dejar de lado que cada arte está delimitado, desde sus materiales hasta la carga ideológica e histórica, de tal modo que la labor del artista es aprovechar dichas fronteras y riquezas pertenecientes a cada disciplina.

Emerson también acertó al plantear que la fotografía debía explotar su propio potencial, es decir, el problema en sí no está en cuestionarnos si la fotografía es o no es una disciplina artística, el trabajo principal del artista fotógrafo radica en exponer y apropiarse de las características naturales de la fotografía sin necesidad de emular a otras disciplinas como la pintura o el dibujo. La crítica de la fotografía como arte, no tenía que ser resuelta sólo por una cuestión de títulos o nombramientos; el hecho de entender a la fotografía como disciplina artística nos aproxima a conocer la esencia de la fotografía, sus cualidades y limitantes, las cuales, dice Emerson, el fotógrafo debe aprovechar.

14 Peter Emerson. *Naturalistic photography for students of the art*. Londres, Sampson Low, 1889.

15 *Ibid.* p.53.

En la fotografía artística pareciera que por mucho tiempo hemos tenido dos caminos radicales: por un lado están aquellos fotógrafos que, sin aceptarlo, siguen apelando por una estética pictórica; y por otro lado, tenemos a quienes se suscriben a una estética que no responde a las características de la fotografía.

Lo cierto es que la noción misma de arte ha cambiado y por consecuencia, las disciplinas artísticas lo han hecho. La fotografía cuenta con una serie de cualidades naturales que la hacen diferente a otras disciplinas. Dichas características primigenias, en específico la monumentalidad, podrían poner en duda la artísticidad del medio fotográfico; sin embargo esto no demuestra el que la fotografía se remita simplemente a ser una “copia” de la realidad. De igual manera que en la pintura o la escultura, la obra la define el creador quien, a partir de las herramientas propias de su arte, establece un discurso con ellas mismas, teniendo como resultado que en el acto fotográfico existe un proceso de creación que puede acercarse al seno artístico. Afortunadamente fueron más quienes apostaban por este nuevo arte, y con el avance de muchos fotógrafos impresionistas, se llevó a cabo una nueva interpretación de la naturaleza, lo cual abrió camino a una fotografía creativa que posteriormente denominaríamos fotografía de autor o fotografía artística.

Tomó su tiempo, pero la lucha por otorgarle el valor merecido a la fotografía como arte se vio reforzada durante los siglos XIX e inicios del XX; no sólo la fotografía comenzó a validarse como un arte autónomo, sino que pronto

surgiría a finales del siglo XIX una ola de interés por los artistas plásticos, quienes también se sirvieron de la fotografía para acompañarla de otros medios y demostrar que la técnica fotográfica era capaz de insertarse en las artes.

1.1.3.1 Aparición de la fotografía estenopeica en las artes

...la fotografía se convierte en útil para el trabajo del arte y, precisamente por la eficiencia de su orificio contra-artístico, antitético. En ello adopta, por fin, la lógica enunciativa de su tiempo y las practicas simbólicas de éste.¹⁶

A mediados del siglo XX surgieron una infinidad de cambios dentro de la sociedad; cambios que también se vieron reflejados en las artes. La técnica fotográfica se desarrolló aceleradamente, aumentando su efectividad, definición y calidad. A pesar de esto, en el campo de las artes surgió una generación que se preocupaba por replantear los valores y propiedades de la fotografía en el arte.

Tal como sucedió con el formato polaroid, como lo veremos más adelante, la fotografía estenopeica fue explotada en el ámbito de las artes, esto gracias a sus características ya antes mencionadas. En 1960, surge una generación conformada por artistas cuya formación no era necesariamente la de

16 José Luis Brea. Pequeña historia de los usos artísticos de la fotografía. Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2009, p.12.

fotógrafos: Paolo Gioli de Italia, Gottfried Jager en Alemania, David Lebe, Franco Salmoiraghi, Wiley Sanderson y Eric Renner de Estados Unidos, y en México la fiebre estenoica fue liderada por Carlos Jurado, por mencionar sólo algunos ejemplos. Los motivos que llevaron a cada uno de los artistas a utilizar la cámara estenoica son diversos, pero en todos los casos observamos una fuerte relación entre el discurso y los aspectos estéticos que ofrece la técnica estenoica.

A. Paolo Gioli (1942- a la fecha)

Paolo Gioli es un artista italiano quien se ha interesado tanto en la imagen fija como en movimiento, ambas constantemente marcadas por la experimentación lingüística de la fotografía. Esto refleja su persistencia en géneros clásicos de la historia del arte como el retrato y el desnudo. Durante la década de 1970, utilizó el formato de la cámara estenoica experimentando con múltiples formatos, de esta manera Gioli pone al límite los materiales fotosensibles, utilizando en algunos casos su propio cuerpo como soporte fotográfico. Desde 1968 comenzó a realizar investigaciones sobre la película fotográfica, se interesó especialmente en la combinación de nuevas técnicas fotográficas con las más antiguas, y gracias a ello logró reflexionar acerca de la historia de la fotografía.

A partir de 1969 trabajó con la técnica estenoica que combina, a partir de 1977, con materiales de polaroid en soportes especiales (papel de dibujo, seda, madera, entre otros);

y desde 1978, también utiliza el proceso *Cibachrome*.¹⁷

Sus imágenes son, en gran medida, interpretaciones de los principios básicos de técnicas y ejercicios básicos del lenguaje fotográfico. Paolo investiga y manipula con una gran creatividad y destreza las técnicas



Figura 3. Paolo Gioli. Vessazioni. 2010. Polaroid 50x60
<http://www.paologioli.it>

fotográficas y de igual manera, se permite mezclar técnicas en una sola imagen. En su obra, Gioli divulga sobre los orígenes de la fotografía, y en particular pone en evidencia la exploración casi arqueológica del medio fotográfico (ver figura 3).

17 Cibachrome es un proceso fotográfico de positivo a positivo, el cual se sustenta mediante un proceso químico de destrucción del color, un sistema contrario al que se utiliza con los negativos. El nombre proviene de la empresa Ciba-Geigy quien los comercializó hasta la llegada de Ilford.

Una recuperación de la antigua magia de la fotografía revisada con los materiales sensibles: Cibachrome y Polaroid, y la utilización de instrumentos elementales de fotografía como cajas de madera o cualquier tipo de objeto con el cual se pueda recrear una cámara oscura, son los elementos principales en la obra de éste artista.

B. Abelardo Morell

Abelardo Morell es un artista nacido en La Habana. En 1977 se gradúa de la Escuela de Artes de la Universidad de Yale, ubicada en la ciudad de New Haven, en Estados Unidos. Desde sus inicios, Morell se interesó por los fenómenos relacionados con la óptica y la construcción de la imagen a partir de la luz; comenzó su carrera fotográfica con el género de la naturaleza muerta. En 1991, durante su trabajo como docente, Morell se percató de que cualquier espacio que contara con las características de una cámara oscura podría funcionar como una, y de esta manera generar imágenes.

A la manera renacentista, Morell transforma habitaciones completas de diversos lugares en el mundo en cámaras oscuras. Justo como lo describía Leonardo Da Vinci, en; *El tratado de la pintura*, la imagen que hay en el exterior se proyecta en una de las paredes de la habitación, y el fotógrafo registrara la escena con los muebles y demás objetos de la habitación mezclados con el paisaje exterior.

Una vez dominada la técnica, Morell empezó a buscar habitaciones con diversas vistas. Primero se dedicó a realizar panoramas de la ciudad de Nueva York, para pasar posteriormente a los cálidos paisajes de Italia (ver figura 4).



Figura 4. Morell, Abelardo. Camera Oscura: View of Venice Italy. 2008.
<http://www.abelardomorell.net>

Morell pone en el límite las herramientas principales de la fotografía y, a través de la relación innata de la cámara con la naturaleza, el autor cuestiona constantemente la realidad o lo que tomamos como tal, e induce al espectador a replantearse el modo de observar lo cotidiano.

Actualmente, puede que la técnica estenopeica esté destinada a desaparecer al igual que otras técnicas tradicionales de la fotografía, esto en gran medida por la llegada de la fotografía digital; sin embargo, la sencillez de la técnica estenopeica es un motivo que sigue inspirando a muchas mentes creativas que encuentran en la fotografía estenopeica el regreso del acto mágico en la fotografía.

El proceso fotográfico análogo podía prestarse más a una experimentación táctil, en dónde el creador podía manipular, tocar y sentir los materiales. La fotografía estenopeica permite también reflexionar acerca de los orígenes de la fotografía. Aunque sus características la hagan parecer carente de fuerza técnica frente a las nuevas tecnologías, la cámara estenopeica arroja resultados sumamente interesantes y además de ello logra trastocar puntos de unión entre la fotografía y lo poético.

La técnica estenopeica como otras tantas, no ha desaparecido del todo, ya que hoy en día el fenómeno estenopeico convoca a cientos de personas en todo el mundo a través del sitio web “pinholeday.org”. Cada año, el último domingo de abril, el sitio de Internet solicita a todos aquellos que tengan fotografías estenopeicas a lo largo de ese año puedan compartirlas en el sitio web con la finalidad de hacer un acervo compuesto de los trabajos de personas de todo el mundo. De la misma manera que las fotografías instantáneas regresaron al mercado, probablemente suceda en un futuro algo similar con la técnica estenopeica.

1.2 Fotografía Instantánea

1.2.1 Introducción al instante – Poesía y fotografía, un mismo tiempo

El instante, así entendido, no es en realidad un átomo del tiempo, sino un átomo de la eternidad. Es el primer reflejo de la eternidad en el tiempo. Pudiéramos decir que es como el primer intento de la eternidad para frenar el tiempo.¹⁸

A la experiencia de creación que nosotros denominamos experiencia artística, Aristóteles la nombró *poiesis*¹⁹, es decir, el acto o instancia a partir de la cual se le da vida a algo que antes no existía. De esta manera poesía y fotografía son ejemplos del fenómeno anterior; sin embargo, el encuentro crucial entre ambas manifestaciones se presenta a través del tiempo en el cual inciden, el instante.

Según la Real Academia Española, el instante es: la porción brevísima de tiempo, un espacio de tiempo corto y puntual en dónde suceden acciones de manera inmediata, justo antes o justo después de otra acción. Con la intención de reflexionar sobre el valor ontológico del instante y posteriormente, relacionarlo con el acto poético y fotográfico, es necesario tomar

18 Søren Kierkegaard. El concepto de la angustia. Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.75.

19 Aristóteles. La Poética. Obras completas, México, UNAM, 1946.

como referente a Søren Kierkegaard, quién relata en su libro *El concepto de la angustia*, cómo es considerado el ser a través de su eje temporal y, así mismo, como la experiencia de angustia se sitúa en el tiempo sin pertenecer ni a lo finito ni a lo eterno debido a que la angustia transita en un punto que saca al individuo de su estado, y le permite descubrir otros destinos posibles. Por eso mismo el tiempo del que habla Kierkegaard es el momento en que el tiempo y la eternidad se tocan, y es ese contacto el que define al instante.

Si existe un punto en el existir del hombre en el cual éste confiere sentido a su vida, se trataría del encuentro entre el tiempo y eternidad. Kierkegaard concibe al instante como un devenir en donde se muere para vivir y se vive para morir. De este modo diremos que el instante es génesis de conciencia y su importancia es radical en el destino del hombre.

Algo similar a Kierkegaard plantea Friedrich Nietzsche en su texto *La gaya ciencia*²⁰, al insinuar que el lugar del instante es aquel en donde el hombre conoce la verdad, lugar que guarda una relación directa con lo trascendental; entendiendo a lo trascendental como aquello que logra rebasar la voluntad de una persona. Así, Nietzsche describe al instante como el momento del tiempo que no puede inscribirse dentro del tiempo lineal y común, ya que si así fuera, no tendría valor ontológico. Ambos filósofos coinciden en que el instante es más que una simple medida de tiempo, y que la importancia de éste es decisiva para entender al hombre y las manifestaciones del mismo.

El instante será al tiempo lo que el punto es para la geometría: el elemento más pequeño, indivisible e incontable, punto en el cual ocurren acciones que no pertenecen al tiempo narrativo o histórico; el instante no relata el pasado y mucho menos el futuro, el instante se inserta en un tiempo vivo. Ahora bien, este tiempo vivo es el tiempo de la creación, y sólo en la medida en que es representado, el tiempo cobra vida e importancia para el hombre. La fotografía y la poesía son dos de las disciplinas artísticas a través de las cuales la humanidad ha recreado la duración del tiempo, sin embargo, como se mencionó al inicio, ambos medios coincidirán en un momento, casi imperceptible, denominado instante.

La poesía, género literario que por medio de la palabra origina un punto de encuentro con el otro, tiene sus orígenes en la *mimesis*, concepto utilizado por Aristóteles en *La poética*. A pesar de no hallar en dicha obra una definición explícita, el texto ubica el término dentro de los fenómenos artísticos, ya que para Aristóteles la mimesis será la necesidad innata de imitar la realidad, pero no como una copia fiel, sino a través de un enfoque mucho más libre, de esta manera la poesía se concibe como la conducta lingüística que a través de un tiempo en específico busca representar la belleza.

Ahora bien, ¿dónde encontraríamos el instante²¹ en la poesía? En su libro, *La intuición del instante* el poeta francés Gaston Bachelard explora el concepto de tiempo, su duración y relación con el acto poético. En el primer capítulo del libro *El instante*, Bachelard expone

20 Friedrich Nietzsche. *La gaya ciencia*. Madrid, Edaf, 2002.

la existencia de dos tiempos distintos: el tiempo común, el cual fluye en una dirección horizontal, lineal y continua; y por otro lado un tiempo vertical y detenido, tiempo en el que transita la poesía. Mientras que otros géneros literarios desarrollan una narrativa, la cual se caracteriza por contener una sucesión de hechos durante un periodo de tiempo, la poesía es un acto mucho más íntimo e individual en donde el tiempo se presenta mediante el instante y de esta manera el poema transmite el carácter activo del tiempo a través de las cualidades estéticas del lenguaje.

En lo que respecta a la fotografía, el tiempo también fluye en dirección vertical: se detiene, se fija y pareciera que se inmoviliza, de tal modo que se aísla del resto del tiempo algo similar a la poesía, debido a que ambas disciplinas encapsulan el tiempo.

Temporalmente, en efecto la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración, no captando más que un solo instante.

Espacialmente, de la misma manera, fracciona, descuenta, extrae, aísla, capta, recorta un trozo de extensión. Así, la foto aparece, en el sentido fuerte, como una tajada, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada del natural.

Huella sacada, sustraída de una doble continuidad.²²

Tanto el poeta como el fotógrafo deben construir sus acciones y complementar sus efectos a través de sus propias herramientas; ni la poesía ni la fotografía capturan el tiempo, sino que lo evocan y generan en los lectores o

espectadores una fascinación por contemplar con placer aquello que queda del instante, los restos de una acción que termina. El tiempo es parte fundamental de la estructura de ambos medios y, a su vez, es reconfigurado a través del discurso: fotográfico o poético. Ambas son conductas íntimas y bastaría con insinuar un momento, ya fuese a través de la luz o de la palabra, para que la poesía y la fotografía hicieran acto de presencia por un instante. En consecuencia de lo anterior, uno de los elementos esenciales en la fotografía y que tendrá la posibilidad de definir características tanto estéticas como filosóficas es el tiempo.

El principal avance de la técnica instantánea radica en el tiempo. En la fotografía instantánea todo sucede en un mismo momento: existe un único instante que va desde la toma hasta el revelado de la imagen, ya que se alteran los tiempos y se simplifica la práctica. Por otro lado, el reducirlo todo a un instante logra un acercamiento mucho más íntimo y sincero hacia aquello que estamos fotografiando, ya que el formato polaroid refuerza la importancia de la mirada en la toma y el valor de lo único en la fotografía. Aquí el tiempo se transforma de igual manera que en la fotografía análoga o digital, pero actúa de una manera tan inmediata que no deja lugar a la mentira; y de la misma manera que es existencia también es inexistencia permanente, dando como resultado una imagen que será siempre la original.

La fotografía instantánea es la creación hecha de un sólo golpe, creación que pasa de una imagen latente al objeto mismo.

21 Gaston Bachelard. La intuición del instante. México, Fondo de Cultura Económica/Breviarios, 1981.

22 Philippe Dubois. El acto fotográfico y otros ensayos. París, La marca Editora, 2008, p.149.

1.2.2 Antecedentes y origen de la fotografía instantánea.

A continuación se presentarán algunos de los procedimientos fotográficos fundamentales para el desarrollo de la fotografía instantánea.

I. Daguerrotipo

En 1826, la fotografía comenzó a dar sus primeros pasos gracias al químico francés Nicéphore Niépce a quién se le atribuye la primera fotografía permanente: una vista desde su ventana en Le Gras fue captada utilizando una cámara oscura, y como material fotosensible una rara mezcla de betún de judea que sería expuesta (aproximadamente durante ocho horas) y más tarde, bañada en aceites de lavanda y petróleo blanco. Dicha mezcla se lavaba con agua y de este modo se lograba fijar las imágenes. Sin embargo, hay que recordar que se obtenía una imagen en positivo la cual no podía ofrecer ningún tipo de copia. Posteriormente y en la búsqueda de un método más efectivo, en 1829 el pintor y fotógrafo francés Louis-Jacques Mandé Daguerre se asoció con Niépce, después de diversas pruebas y tras la muerte de Niépce en enero de 1839, Daguerre dio a luz un nuevo descubrimiento: el daguerrotipo.

La técnica consistía en utilizar una placa de cobre superficialmente cubierta de plata, la cual sería expuesta a la luz para después, en un cuarto oscuro, someterse a vapores de mercurio que revelarían la imagen. Para fijar la placa, ésta era sumergida en un baño de hiposulfito de sodio, se lavaba con agua y se ponía a secar. Entre las desventajas que esta técnica presentó, se encontraba que el resultado era un positivo totalmente invertido y que sólo podía ser observado desde un determinado ángulo de visión, ya que de lo contrario sólo se podría ver una superficie pulida. A pesar de ello, la fama del daguerrotipo comenzó a crecer y vivió su etapa de esplendor a mediados de la década de 1850. Al inicio, el daguerrotipo fue acogido por las clases más altas, pero al paso del tiempo fue descendiendo a las clases medias, haciendo que el acceso a esta técnica se ampliara hacia cualquier persona. A pesar de su popularidad, el daguerrotipo estaba condenado de antemano: no se prestaba a una duplicación. Era frágil y debía ser conservado en un estuche abultado o ser enmarcado y, aunado a ello, era costoso.

II. Calotipo

A la par del descubrimiento del daguerrotipo, el fotógrafo William Fox Talbot obtuvo los primeros resultados de sus investigaciones fotográficas y, en 1835, consiguió su primer negativo. El procedimiento empleaba un papel con nitrato de plata y ácido gálico y en seguida de la exposición, ya con el negativo seco, se revelaba con las sustancias anteriores; posteriormente era fijado con hiposulfito sódico, y finalmente, a través de un baño de cera derretida, el negativo obtenido podía desprender varias copias. En 1839 Talbot presentó la técnica en la *Royal Institution* de Londres, y fue hasta 1841, después de perfeccionar el proceso, que Talbot patentó el calotipo y comenzó a cobrar grandes sumas de dinero por su utilización, lo cual disminuyó su popularidad, impidiendo que su uso fuese masivo. A pesar de que al inicio el calotipo no tuvo mucho éxito, debido a que la nitidez del daguerrotipo era preferida, pronto el tiempo de exposición fue disminuyendo y pasó de minutos a segundos; sin embargo, una de las ventajas primordiales de esta técnica era su reproductibilidad, ya que el calotipo, a diferencia del daguerrotipo, podía ofrecer un sinnúmero de positivos a partir de un sólo negativo, lo cual sentó las bases de la fotografía moderna.

III. Del colodión a la placa seca de gelatina

Pese a que los procesos anteriores aportaron generosos resultados, aún se hacía presente la necesidad de obtener imágenes mucho más nítidas y a menor tiempo. En 1847, Claude Abel Niépce introdujo por primera vez el uso de las placas de cristal como soporte de la emulsión fotográfica. El nieto de Nicéphore Niépce sabía que era necesario emplear soportes nuevos que sustituyeran al daguerrotipo y al calotipo y así fue que surgió el colodión, una de las técnicas fotográficas más importantes, antecesora a la fotografía instantánea gracias a sus características. El colodión llegó a reducir más de diez veces el tiempo de exposición con respecto al daguerrotipo, síntoma que también influiría en los costos. Frederick Scott Archer es el personaje que dio a luz dicho proceso. Se preparaba el colodión, una especie de barniz compuesto de alcohol y éter, el cual era aplicado a la placa de cristal y después sumergida en nitrato de plata. La técnica se llamaba colodión húmedo, puesto que la placa debía colocarse húmeda dentro de la cámara; rápidamente la placa se exponía y, enseguida, se retiraba para evitar que la emulsión se evaporara, posteriormente se revelaba y fijaba.

Sin embargo, en 1871, el médico Richard Maddox dio a conocer un método que sustituiría el colodión por la gelatina. Con esto el colodión dio por terminado su éxito, y fue en 1878 que Charles Harper Bennett experimentó con la placa de gelatina, logrando un aumento en su sensibilidad, acto que dio paso a la estandarización de los materiales. Con el surgimiento de las placas secas aparecieron en el mercado nuevos dispositivos como las cámaras portátiles, las cuales podían ser utilizadas sin la necesidad de portar un tripie, gracias a la estabilidad de la nueva emulsión y a que estos aparatos contaban con un visor para encuadrar y enfocar en algunos modelos. La invención de la placa de gelatina generó nuevos productos y supuso la culminación a los procesos dentro de la fotografía analógica.

IV. Kodak

Debido a la alta demanda del mercado en cuanto a la producción y venta de materiales fotográficos, en 1879 George Eastman, fundador de la empresa *Kodak*, crea una máquina que le permitía la producción en serie de placas secas. Posteriormente abandonó su trabajo como banquero y se dedicó de lleno a la fabricación y distribución de materiales fotográficos. En 1884, y después de haber fundado la sociedad *Eastman Dry Plate Company*, puso a la venta el papel negativo, el cual contaba con una emulsión que, después del revelado, se hacía tan transparente como para obtener copias mediante un tratamiento de aceite de ricino a altas temperaturas.

Eastman se preocupó por expandir el mercado de la fotografía valiéndose de logros técnicos; así pues, Eastman y asociados, inventaron una cabina para papeles negativos que hacía posible utilizar el papel a manera de rollo. Esto constituyó el comienzo de la fabricación de rollos de película, uno de sus mayores éxitos comerciales.

En 1885 se lanzó al mercado la película *Eastman American*, un rollo de película que contenía material sensible enrollado en un carrete, lo que permitía que se hicieran varias tomas a la vez. Eastman obtuvo la patente en 1888 y un año más tarde decide cambiar la base de papel por celuloide, un material más flexible y resistente que la película de papel. Hoy en día estas películas son conocidas como formato medio ó 120 mm, y cabe destacar que, consecutivamente a la creación de las películas en rollo, comenzaron a diseñarse cámaras cada vez más diminutas. Repentinamente la fotografía se convirtió en una actividad cotidiana y, poco a poco, el proceso se fue simplificando al extremo de hacer de la práctica fotográfica una práctica cada vez más automatizada. En consecuencia de lo anterior, el término de fotografía instantánea comenzó a ser utilizado durante esta época; y, aunque sabemos que las imágenes literalmente instantáneas tardarían algunos años en aparecer, los avances en este periodo fueron determinantes para lo que sucedería tiempo después en la era digital.

La mejora de la técnica fotográfica continuó durante las próximas décadas y, a la par de ello, Kodak continuaba como líder en la comercialización de materiales fotográficos; sin embargo, sería la compañía estadounidense Polaroid quien tomaría el liderazgo en el mercado fotográfico, esto gracias a su mayor éxito: la fotografía instantánea.

El origen de la fotografía instantánea

Edwin Herbert Land es el nombre de uno de los científicos que marcaron un antes y un después en la fotografía. De nacionalidad estadounidense, Edwin Land dio origen, en 1928, al primer filtro polarizador sintético; dicho filtro funcionaba como una rejilla, la cual permitía únicamente el paso de la luz que está posicionada en los planos perpendiculares a la superficie. Este descubrimiento le permitió desarrollar diferentes productos tales como filtros fotográficos, instrumentos ópticos y gafas de sol polarizadas. Fue así que, nueve años después, Edwin Land en compañía del físico George Wheelwright III, fundó el laboratorio *Land-Wheelwright*, laboratorio que posteriormente se convertiría en una de las compañías más importantes en la fabricación y distribución de materiales fotográficos: *Polaroid*.

En 1935 y bajo el nombre de *Polaroid*, Edwin Land no imaginaba que estaba por dar a luz su mayor invento: la fotografía instantánea. La idea detonó en 1944 durante un viaje familiar, cuando la hija de Land preguntó si podía ver inmediatamente las fotografías que éste había tomado. Land, cautivado por la pregunta, trabajó durante tres años y en fue así que, en 1947, el científico estadounidense sorprendió a todo el mundo haciendo realidad los deseos de todos aquellos quienes en un pasado trabajaron por optimizar el proceso fotográfico. El descubrimiento de Land era una cámara que revelaba (sin necesidad de un cuarto oscuro) las fotografías en un tiempo aproximado de 60 segundos. La fotografía se revelaba con un negativo que contenía una ampolla de sales de plata soluble, papel fotográfico con agentes químicos para el revelado y rodillos. Todo esto se encontraba al interior del aparato, como si fuese un laboratorio dentro de una cámara fotográfica. Durante las décadas posteriores al invento de Edwin Land, *Polaroid* consiguió el liderazgo en la producción y venta de cámaras y películas instantáneas; sin embargo, no tardó mucho para que otras compañías se interesaran en hacer lo propio, ejemplo de ello la multinacional *Kodak* quien, después de incursionar en comercialización de cámaras instantáneas en 1986, pierde los derechos de exclusividad frente a *Polaroid*.

A pesar de que la técnica instantánea representaba uno de los adelantos más significativos en la historia de la fotografía, no todo era perfecto. Si bien la rapidez y portabilidad eran indudablemente características innatas a la instantánea, el formato polaroid carecía de calidad y nitidez en la imagen debido a que no era posible controlar aspectos como el ISO, apertura y tiempo de exposición. Otra desventaja es que no era posible obtener copias o algún tipo de respaldo de las fotografías resultantes, debido a que la fotografía instantánea funcionaba como único ejemplar de la toma. Cabe destacar que, a pesar de las limitantes que esta tenía, el formato polaroid poseía cualidades que la hacían única debido a que la mirada aquí era pieza determinante en el resultado: tanto el foco como la composición serían aspectos determinados por la distancia entre el fotógrafo y el modelo. Además de esto, el polaroid ofrecía una gama de colores y contrastes con los cuales era posible experimentar. El formato polaroid no solo fue utilizado por los artistas, también se le dio uso en los estudios de fotografía publicitaria para realizar bocetos y saber cómo lucirían las tomas en la imagen final.

Los avances técnicos en la fotografía forman parte no sólo de la historia, sino de la definición misma de la práctica fotográfica. La fotografía instantánea, entendida como aquella que se toma, se fija y se revela en un mismo tiempo, provocó un alejamiento del medio a la constante preocupación por el detalle y la nitidez en las imágenes, pero a su vez ocasionó un cambio de percepción de la fotografía dentro de las bellas artes

1.2.3 La presencia de la fotografía instantánea en el arte

El hecho de alterar el tiempo del acto fotográfico y de simplificar la técnica haciéndola accesible a todos, no son las únicas consecuencias que ha aportado la Polaroid. Este instrumento ha abierto la posibilidad a nuevos usos, ha proporcionado nuevos temas a la fotografía, sobre todo en el marco de una práctica más íntima, más secreta, de resonancia autobiográfica.²³

El surgimiento de la polaroid vino a transformar no sólo el modo de fotografiar, sino también los intereses de quienes fotografiaban ya que el formato ofrecía una gran gama de posibilidades estéticas y conceptuales, por lo cual la fotografía instantánea se vio reforzada por una ola de interés de las bellas artes.

Durante las décadas sesenta y setenta del siglo pasado, en el terreno de las artes, surgieron una serie de proyectos que compartían un interés por la memoria, la autobiografía y lo cotidiano como temáticas principales. La fuente de inspiración para el creador se encontraba en la existencia y experiencia propia, la cual podía detonar en una propuesta visual. El hecho autobiográfico parece ser la respuesta de los artistas a la necesidad de registrar ya no sólo su propia vida, sino también una época, sus modos de pensar y de actuar. Al mismo tiempo que esto sucedía, la fotografía entraba en el campo del arte; para algunos artistas lo hizo como medio autónomo y puro, para otros como el instrumento que lograba atravesar a las artes

23 Ángel Mollá. Esto no es una fotografía. España, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002, p54.

plásticas y fungía como complemento de una pieza final; sin embargo, el formato polaroid debido a sus características de instantaneidad, practicidad, pieza única, así como su relación entre el sujeto-objeto, el tamaño y costo de formato, y su vínculo con la observación, la experimentación y manipulación, le permitieron representar aspectos de la vida cotidiana, convirtiéndose en la herramienta principal para diversos proyectos artísticos.

Existe una infinidad de artistas que se vieron involucrados con la fotografía instantánea entre ellos, y uno de los casos más conocidos, encontramos al artista pop Andy Warhol, quien a través del proyecto *Big shots polaroids*, realizó más de 250 retratos a color y alrededor de 70 en blanco y negro; los retratos fueron realizados entre 1970 y 1987. Cabe destacar que los sujetos a retratar eran personalidades cercanas al neoyorkino: John Lennon, Yoko Ono, Jimmy Carter, Arnold Schwarzenegger, Dennis Hopper, Liza Minnelli y el director de cine Alfred Hitchcock son solo algunos de los famosos que pertenecen a la muestra que se exhibió por primera vez en el *Nasher Museum of Art* en el año 2010. Warhol, al igual que otros artistas como Lucas Sámaras, Robert Rauschenberg, John Reuter, Les Krimms y Michael Going, comenzaron a experimentar con las emulsiones. Para muchos de ellos la intervención fue el proceso principal dentro de sus reflexiones hacia la fotografía instantánea, como es el caso de Lucas Sámaras, quien utilizaba geles colorantes y altas temperaturas para alterar el color y otros aspectos en sus imágenes originales. Otros artistas como John

Reuter, Warhol y Brandon C. Long, optaron por una manipulación distinta: Brandon C. Long, maestro de las dobles exposiciones, dedicó su tiempo a experimentar con la superposición de tomas en una misma imagen. En Brandon, la estética de la instantánea y el exhaustivo cuidado de la toma, se unen dando como resultado una serie de imágenes oníricas que logran dotar de una atmósfera única a sus imágenes.

David Hockney y Maurizio Galimbert también hicieron lo propio; sin embargo, en el caso de estos dos artistas, el polaroid fue explotado de una manera distinta, ya que ambos realizaban obras monumentales a partir del ensamble y unión de múltiples Polaroids. Haciendo una fotografía compuesta de más fotografías, la originalidad y la complejidad se combinaban dando lugar a un acto lúdico de instantáneas. Desordenando la realidad, las dimensiones y el espacio-tiempo generaban una nueva visión de capturar el mundo que nos rodea; un nuevo cubismo, un cubismo fotográfico.

Por otra parte Ansel Adams, Robert Mapplethorpe, Chuck Close, Rich Burroughs, son algunos nombres de los artistas quienes también experimentaron con el formato polaroid. Tanto artistas multidisciplinarios como artistas fotógrafos utilizaron esta nueva herramienta, tal es el caso de los fotógrafos André Kertész y el mexicano Manuel Álvarez Bravo, quienes nos sorprendieron por darle oportunidad al invento de Edwin Land.

En 1979 *Polaroid* regaló una de sus cámaras a André Kertész, uno de los fotógrafos más influyentes en el fotoperiodismo. En 1980 y tras la muerte de su esposa, Kertész comenzó a experimentar con el formato polaroid, retratando así la parte más íntima y personal de su vida. “Vemos una mente fértil en el trabajo, combinando objetos personales sorprendentes bodegones sobre fondos de paisaje urbano, reflejados y transformados sobre superficies de vidrio. Estas fotografías son un testimonio de la genialidad del ojo del fotógrafo tal como se manifiesta en el simple sistema Polaroid”.²⁴

Kertész dio muestra del gran fotógrafo que era, recordando que en las cámaras polaroid no era posible tener el mismo control que



Figura5. André Kertész. [Polaroid SX-70]. 1979, The Polaroids Book.

en una cámara análoga y, conociendo que el mismo formato tenía un margen de error, André Kertész obtuvo resultados maravillosos (ver figura 5).

Otro caso de genialidad lo demostró el fotógrafo Álvarez Bravo con su proyecto POLAROIDS. A pesar de que el acervo de Bravo estaba compuesto por más de 200 fotografías a color, se realizó una preselección que ahora se reproduce en el libro Manuel Álvarez Bravo: polaroids. Álvarez Bravo tomó fotografías en el transcurso de su vida, y siempre abierto a la experimentación, no menospreció la rapidez y la conveniencia de las cámaras Polaroid. Acompañadas por un texto de la viuda del fotógrafo, esta selección de fotografías desnudan el lado más íntimo y espontáneo del mexicano.

(ver figura 6)

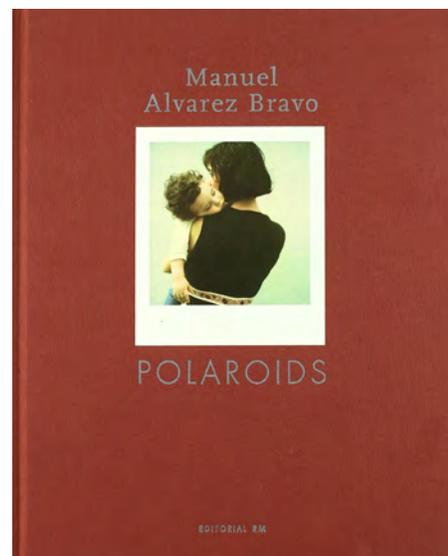


Figura6. Manuel Álvarez Bravo. POLAROIDS, (Editorial RM, 2005)

24 André Kertész. The Polaroids. New York, Editorial Norton, 2011, p.67.

A pesar de que fue en el campo de las artes que la fotografía instantánea tomó reconocimiento, algunos fotógrafos de moda recurrieron al uso del polaroid. Este formato permitía a los fotógrafos de moda pre-visualizar la fotografía final y poder corregir aspectos de iluminación o composición. Paolo Roversi, Helmut Newton, Bert Stern y Guy Bourdin son sólo algunos de los fotógrafos que utilizaron al polaroid como medio auxiliar. Bajo las características del formato polaroid, las cuales anteriormente se plantearon, analizaremos dos casos que logran un encuentro en la reflexión y representación de sus proyectos a través del formato instantáneo. En primer lugar tenemos al artista Sol Le Witt, artista multidisciplinario y también conocido por el uso de la fotografía plástica. En la segunda parte tenemos al artista visual Pepe Díaz Cuevas, quién participó en el proyecto *Esto no es una fotografía*, dirigido por el crítico de arte Ángel Mollá.

A. Sol Le Witt (1928-2007)

Considerado uno de los pioneros del arte conceptual de los años sesenta, un arte en dónde el proceso tenía más peso que el resultado final, Sol Le Witt ha utilizado la fotografía en distintos momentos de su carrera. Para Le Witt, la fotografía funciona como medio de hibridación que regularmente se acompaña de planos, mapas, esquemas y textos, haciendo que la fotografía valla más allá de la reproducción y se vuelva parte del proyecto, de su conceptualización y realización.

Autobiography (1980) consta de aproximadamente 1000 fotografías instantáneas, todas en el mismo formato, catalogadas y dispuestas en cuadrículas de tres por tres. Dichas imágenes registran sin mayor cuidado técnico el espacio personal del artista, un estudio en Nueva York en donde el artista habita a través de objetos como sillas, libros, relojes, zapatos, ropa, casetes, rincones polvorientos, fotos familiares, y algunos grabados japoneses. El artista vuelve la mirada hacia un espacio íntimo y cotidiano, y se vale de la imagen fotográfica para reforzar la presencia de una narrativa. “Se trata de un proyecto fotográfico y autobiográfico exento de <autos>, que se aleja del intento de glorificar o hacer apología de las experiencias personales”.²⁵



Figura7. Sol Le Witt, *Autobiography*, 1980.

25 Ana María Guasch, *Autobiografías Visuales*, Barcelona, Ciruela, 2009, p.19.

Autobiography es uno de los mejores ejemplos para hablar de la relación que establece la instantaneidad del medio fotográfico y los discursos de muchos artistas pertenecientes al arte conceptual, tal es el caso de Richard Long o Dennis Oppenheim. En *Le Witt*, la fotografía cuenta la historia por medio de imágenes, algunas desenfocadas, otras mal iluminadas o recortadas con negligencia, pero manteniendo una preocupación por las cualidades formales, geométricas y estructurales de un sistema que ordena y clasifica. Finalmente, el conjunto de estas imágenes, dio como resultado un libro de artista, en donde las fotografías operan como un todo pero sin perder su autonomía. *Autobiography* construye un proyecto que devela la intimidad del artista, una especie de autorretrato indirecto (ver figura7).

B. Esto no es una fotografía

Esto no es una fotografía es un proyecto multidisciplinario que tiene como objetivo generar un encuentro a través de la reflexión del formato polaroid, así como las implicaciones conceptuales y estéticas de la fotografía instantánea. Este proyecto contó con la participación de filósofos, artistas, críticos e historiadores, todos dirigidos por el crítico de arte Ángel Mollá, con la finalidad de exponer sus ideas en torno al formato polaroid.

El motivo del título de la exposición *Esto no es una fotografía*, proviene del famoso cuadro de René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, que en español significa «esto no es una pipa». Aquí se retoma una de las obras más trascendentales del pintor belga, debido a que éste apelaba a un juego constante entre la palabra y las imágenes, generando así una reflexión en torno a la naturaleza de la representación. El mensaje es evidente, por más parecida que sea la pintura de una pipa a una pipa, el cuadro sólo representa una pipa, más no lo es. El trabajo de Magritte cuestiona la manera en que nos relacionamos con las cosas, y bajo esto, el formato polaroid utiliza al referente de una manera especial, ya que en ella el referente, de una u otra manera, tuvo que estar presente la fotografía ratifica lo que representa. A pesar de ello, por más instantánea que sea la fotografía, ésta jamás podrá ser una copia del referente, lo que aparece en la fotografía es tan sólo la referencia del paso del tiempo, el instante.



Figura8. René Magritte. Ceci n'est pas une pipe, Pintura, 1928 (Museo de Arte del Condado de Los Ángeles)

Entendiendo los orígenes de este proyecto, analizaremos la obra de una de las participantes en la exposición que se llevó a cabo hace algunos años en la sala San Antonio Abad, España.

José Díaz Cuyás - Fotografías mancadas

Doctor en Historia del Arte, José Cuyás tituló su serie *Fotografías Mancadas*, refiriéndose al verbo francés *manquer*. La polaroid sería el máximo exponente del automatismo fotográfico; su producto, en mayor grado que con la cámara de negativo, da la impresión de ser el resultado de un proceso independiente del que la manipula. Cuyás reflexiona, en relación a la naturaleza de la fotografía instantánea, cómo un proceso independiente a la voluntad del creador pareciera que, más que un *automatismo*, existiese una especie de acto mágico que detona en la obtención de una imagen.

Cuyás sostiene que, tanto el proceso como las imágenes obtenidas con el formato polaroid, son una metáfora de las pinturas sagradas denominadas *archeiropoieton*. Las fotografías polaroid, para Cuyás, guardan algo de misticismo y de acto mágico como lo hacía la cámara oscura cuando las personas creían que ésta les robaría el alma si les retratabas. El polaroid representa el milagro de la imagen, y una referencia poética con la relación que guarda el medio fotográfico con el instante.



Figura9. José Díaz Cuyás, Fotografías mancadas, 2002.

El formato polaroid fue, para muchas personas, el primer acercamiento a la fotografía. Sin embargo, considerada durante años como una técnica pobre, doméstica y fácil, protagonizó un sin fin de proyectos desde la década de los setenta, creando un interés por la sociedad, los fotógrafos aficionados, artistas plásticos y visuales.

Diversas reflexiones surgieron entorno a uno de los formatos más emblemáticos durante el desarrollo de la historia de la fotografía, ya que el polaroid contaba con características que la hacían única, las cuales fueron explotadas en aspectos estéticos y conceptuales. A pesar de ello, el trascurso de la fotografía exigía cambios que no se hicieron esperar; cambios que desplazaron el interés por el polaroid, puesto que estos nuevos medios tenían características aún más innovadoras.

En su época de oro, el polaroid solía ser la cámara con la que las personas inmortalizaron sus momentos más preciados; y en el ámbito de las artes, fue motivo de múltiples exposiciones. Sin embargo, en 1975, *Kodak* creó la primera cámara digital, que si bien aún no estaba perfeccionada, sentaba las bases para que una década después la tecnología digital irrumpiera en el mercado y destronara en poco tiempo al formato análogo. Su mayor logro fue su capacidad de almacenar miles de fotos para verlas instantáneamente y decidir posteriormente cuáles imprimir y cuáles no.

El formato polaroid llegó con mucho esfuerzo hasta el año 2000, y la compañía *Polaroid* se vio obligada a declararse en bancarrota en más de una ocasión. Luego de que *Polaroid* anunciara su fin, los amantes de lo analógico se hicieron presentes y, en poco tiempo, tenían entre manos *The Impossible Project*, un proyecto que tenía como objetivo darle continuidad a la producción y comercialización de material instantáneo. Entre los impulsores del nuevo proyecto están Florian Kaps, director de la sociedad *Lomo gráfica*, el diseñador Dave Bías, y uno de los ex empleados de *Polaroid*: André Bosman. Este grupo logró comprar la última fábrica que *Polaroid* tenía en el mundo -ubicada en Holanda-, y fue así que comenzaron a crecer poco a poco, valiéndose de artistas y diseñadores a quienes invitaban al proyecto con la finalidad de promocionar el formato instantáneo.

Por otra parte, la empresa *Fujifilm*, hizo lo propio integrándose al mercado de la fotografía instantánea gracias a la creación de las cámaras “Instax mini 8” y “Fuji instax 210”, modelos que

aún se encuentran en el mercado y las cuales arrancaron con una gran popularidad. Aunque muchos afirman que la fotografía analógica está en declive y pronto desaparecerá, parece ser que esto aún no sucederá; recordemos que, a pesar de las múltiples ventajas que la fotografía digital brinda, ésta también cuenta con limitantes de las cuales se hablará en el siguiente apartado.

1.3 Fotografía Digital

1.3.1 Del polaroid a lo digital orígenes de la fotografía digital

El éxito inicial de la Polaroid se había fundamentado en un factor técnico muy evidente: la reducción de espera entre el momento de la toma y el momento de su plasmación. Con ello desaparecía el cuarto oscuro y la magia oscura que allí se gestaba. El milagro de la imagen se hacía más asequible. En lo metafísico se desvanecía también la noción de imagen latente, con aquella aureola poético-filosófica.²⁶

De la misma manera que Darwin planteó hace muchos años, la evolución de las especies, en la fotografía la evolución ha sido inevitable. Los cambios y transformaciones se han hecho presentes desde una visión técnica, estética y conceptual; de esta manera, el proceso evolutivo ha construido los cimientos de un nuevo lenguaje fotográfico.

26 Joan Fontcuberta. La cámara de Pandora. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p.25.

Para el fotógrafo y ensayista español, Joan Fontcuberta (1955), quién trabajó con la fotografía instantánea, el fin de la polaroid forma parte del “darwinismo tecnológico”, y por ello menciona: “Lo curioso fue que al acabar con esa magia alquímica del cuarto oscuro, la Polaroid ofrecía algo totalmente inmediato y documental. Era una imagen absolutamente carente de trampas y de trucos. Era una cámara capaz de dar el testimonio exacto de nuestra vida”.²⁷

El formato polaroid no murió del todo, sin embargo, para algunos fotógrafos y aficionados, la fotografía instantánea era una técnica menospreciada debido a su falta de calidad y su exceso de inmediatez; además de ello, recordemos que una de sus principales limitantes era su incapacidad de reproducción. El polaroid decayó y, obedeciendo a la evolución del medio, a la fotografía le deparaba un momento trascendental en su historia: la era digital.

La fotografía digital puede ser considerada una técnica joven, sobre todo si la comparamos con las técnicas tradicionales como el daguerrotipo o el calotipo, técnicas que se desarrollaron durante el siglo XIX. La fotografía digital surge un siglo después (XX), en un periodo lleno de transformaciones de toda índole, principalmente en cuestiones tecnológicas, que permitieron grandes logros en el ámbito de la ciencia, las artes y la cultura.

Es importante mencionar que la relación entre ciencia y tecnología, se consolidó con la llegada de la revolución industrial a mediados del siglo XVIII, dando lugar a diversas modificaciones políticas, económicas, sociales y culturales; ejemplo de ello, fue la consolidación del capitalismo como sistema económico en gran parte del mundo, lo cual tuvo como consecuencia el salto tecnológico y el surgimiento de la máquina como herramienta principal de producción. Fue en ese momento en que las máquinas sustituyeron gran parte del trabajo manual, por lo que el trabajo en talleres se vio trasladado a grandes fábricas, abaratando costos de producción.

Este avance tecnológico se vio reflejado en la fotografía con la llegada de nuevos dispositivos, técnicas y procesos digitales. Anteriormente, las cámaras análogas eran consideradas dispositivos mecánicos que transformaban la energía que se realizaba sobre una imagen latente la cual, posteriormente, tenía que ser sometida a procesos físico-químicos que al final daban como resultado una imagen. Estos procesos eran el revelado, lavado, fijado, entre otros, y requerían de la mano del hombre para realizarse; además de ello, debían ser elaborados bajo medidas específicas respecto al tiempo y a los materiales.

27 Elsa Fernández Santos, “Los últimos cartuchos de la nostalgia”, EL PAÍS, Febrero 11, 2009, Sección de Cultura.

En apariencia, la fotografía análoga requería de más tiempo y, comparada con los materiales digitales, implicaba un mayor costo. Sin embargo, con la llegada de *Kodak* al mercado, estos parámetros cambiaron, y bajo el lema de George Eastman “Usted apriete el botón, que nosotros hacemos el resto”, parecía que la mano del hombre se alejaba lentamente de la fotografía para dar paso a dispositivos electrónicos, que si bien necesitaban de la mano del hombre para ponerlos en acción, reducían la cantidad de procesos en donde el creador se mantenía en contacto directo con el material.

Así, antes de la llegada de la primera cámara digital, se crearon un sinnúmero de dispositivos que facilitaban cada vez más su uso; la búsqueda de una evolución fotográfica trajo como consecuencia aparatos que aminoraban el peso de las cámaras, reducían los tiempos de exposición, y mejoraban respecto a la calidad y nitidez. El objetivo principal, era poner al alcance de todos, la gran aportación francesa: la fotografía.

Uno de los antecedentes inmediatos de la primera cámara digital fue el desarrollo del *efecto fotoeléctrico*, descrito por Heinrich Hertz en 1887; empero, debemos mencionar que la explicación teórica se le atribuye a Albert Einstein en 1921. El físico alemán Albert Einstein se basó en la hipótesis de Max Planck(1858-1947) -científico considerado el padre de la teoría cuántica-, para suponer que la radiación electromagnética (luz) está formada de paquetes de energía (fotones), y que dicha energía dependía de la frecuencia de la luz (cantidad e ondas en un tiempo determinado).

Cuando la luz incide sobre una placa de metal, es capaz de arrancar electrones y provocar entonces una corriente eléctrica. En esto consistirá el efecto fotoeléctrico, el cual permitió el desarrollo de los sensores foto-eléctricos, el material sensible a la luz en las cámaras digitales. El sensor será un dispositivo que responda a la luz, y posteriormente producirá una señal de salida respecto a la cantidad de luz detectada, transformando la luz en una señal eléctrica.

Los primeros sensores datan de 1969; y en este año los *Laboratorios Bell*, en Estados Unidos, inventaron el CCD (*Charged- Coupled Device*), el cual era capaz de transmitir cargas eléctricas por la superficie de un conductor. Rápidamente estos dispositivos fueron estudiados y buscaron pronto sus posibles aplicaciones en otros campos, fue así que se descubrió su funcionalidad en la fotografía.

Para 1974 diversas compañías buscaron explotar las posibilidades de estos sensores; sin embargo, fueron las empresas *Kodak* y *Sony* quienes comenzaron a invertir en el desarrollo y aplicación de los sensores CCD. Posteriormente, y con el estudio de los sensores, en 1975 surge la primera cámara digital, desarrollada por *Kodak* bajo el encargo del ingeniero mecánico Steve Sasson. La construcción constaba de una cámara electrónica que utilizaba un sensor como material fotosensible; se trataba de un dispositivo de 3.6 kilogramos que al inicio sólo grababa imágenes en blanco y negro en una cinta de cassette y su calidad era de 0.01 megapíxeles.

La primera fotografía digital tardó en materializarse aproximadamente 23 segundos que, comparado con los tiempos que requerían técnicas tradicionales como el calotipo o el daguerrotipo, era bastante inmediato. El nacimiento de la fotografía digital ya era un hecho y de aquí en adelante la fotografía comenzaría un largo camino de transformaciones que mejorarían drásticamente las primeras cámaras digitales.

Claramente las primeras propuestas de cámaras contaban con ciertas limitantes; sin embargo, el desarrollo de Steve Sasson fue detonante y referencia para que muchos otros comenzaran a crear y perfeccionar los dispositivos digitales.

Durante los años siguientes, las cámaras digitales siguieron evolucionando y, en 1981, *Sony* comenzó a crear sus propios dispositivos con sus modelos *Mavica* (*Magnetic Video Camera*), uno de los primeros prototipos comerciales, la cual portaba un sensor CCD de 570 x 490 píxeles y que significaban una mayor calidad respecto a la cámara digital de 1975.

Las *Mavica* de *Sony*, también desarrollaron tres objetivos intercambiables y por primera vez, ofrecían imágenes a color, lo cual representó un gran avance. La primera cámara fotográfica digital disponible en el mercado fue la “*Dycam Model 1*”, en 1991, la cual fue vendida con el nombre de *Logitech Fotoman*. Ésta cámara usaba un sensor de CCD y grababa digitalmente las imágenes, y además de ello disponía de un cable de conexión para la descarga directa en el ordenador. Posteriormente, estas cámaras

siguieron perfeccionándose y otras empresas como *Canon* y *Nikon* entraron al mercado de la fotografía digital. Desafortunadamente, todo esto supuso el declive de las técnicas antiguas de la fotografía debido a que éstas últimas daban la impresión de mayores complicaciones y gastos a largo plazo.

Es importante mencionar que los primeros usos de las cámaras digitales sucedieron en el ámbito de la fotografía de reportaje, ya que la calidad pobre que al inicio tenían las cámaras digitales, fue compensada por la resolución de las imágenes en los medios impresos. De igual manera, esta capacidad para transmitir imágenes sin recurrir a satélites, era útil durante eventos sociales de trascendencia como las protestas de Tiananmen de 1989 y la primera guerra del Golfo en 1991.

La fotografía digital había llegado para romper ciertas limitantes que la fotografía analógica poseía, sin embargo, esto no sólo representó un avance, ya que si bien los medios digitales con su perfeccionamiento mejoraron aspectos formales en las imágenes, también nos enfrentaron a una era llena de cambios y de retos inimaginables. Con la llegada de la fotografía digital, la fotografía se masificó, de tal manera, que todos tenían acceso a los dispositivos fotográficos, y como consecuencia aumentaron los fotógrafos y las cámaras; de esta manera el mercado se expandió rápidamente, al grado de perder la noción entre lo que es y lo que no es fotografía.

1.3.2 Características de la fotografía digital

A simple vista podríamos afirmar que la fotografía digital presenta otras cualidades respecto a las viejas técnicas fotográficas, sin embargo, en este apartado mencionaremos y reflexionaremos en torno a las principales cualidades y limitantes del formato digital.

REPRODUCTIBILIDAD

Ya lo dice Walter Benjamín, en *la obra de arte en la época de su reproductibilidad*²⁸, la obra de arte siempre ha sido reproducible; sin embargo, desde el surgimiento de la era digital y los adelantos tecnológicos, dicha reproductibilidad se vio acentuada a través de medios que parecieran no tener límites, ejemplo de ello, la fotografía digital.

La reproductibilidad es la capacidad de un organismo para crear nuevos organismos, bajo esto, la fotografía digital difiere de los medios tradicionales en cuanto a que ésta puede reproducirse un sinnúmero de veces de manera casi inmediata.

Cuanto más fotografías realicemos, tenemos más posibilidades de acertar en la toma; esto anteriormente, era una limitante debido a que, en su mayoría, los rollos de película tenían una capacidad máxima de 36 tomas, lo cual equivale hoy en día a las tarjetas de memoria, las cuales

tienen una capacidad superior. En el caso específico del formato *polaroid*, éste mantenía una relación aún más contraria con los medios digitales con respecto a la reproducción. Era casi imposible que una fotografía instantánea generara copias debido a que el *polaroid* era positivo y negativo al mismo tiempo, y debido a ello siempre se concebía como pieza única. Entonces, si la fotografía digital nos permite crear miles y miles de copias, ¿qué sucede aquí con el original?, o mejor dicho, ¿existe un original?

Esta idea de “original” podemos relacionarla al concepto de aura²⁹ que, para Walter Benjamin, refiere a una experiencia irreplicable en su famoso ensayo sobre la reproducción técnica. Walter Benjamin dice: “se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura”. El aura será entonces, una cualidad que le permite al hombre sacralizar e idolatrar espacios, imágenes y objetos; sin embargo, en este mismo ensayo, encontramos que para el filósofo alemán el aura debía morir en manos de la fotografía.

Cuando hablamos del concepto de aura en Benjamin, nos referimos principalmente a la plástica, y a su unicidad en cuanto a objeto único e irreplicable. En la era digital los procesos se acertaron en cuanto al tiempo y respecto a los costos, pero lo que Walter Benjamin plantea es que existe una pérdida de esa aura en las obras plásticas debido a que dichas obras ya pueden ser reproducidas por medio

28 Walter Benjamín. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, ITACA, 2003.

29 *Ibid.* p.47.

de las fotografías. Hoy en día, la fotografía se ha vuelto democrática y masiva, ya que todos pueden obtener y generar cientos de fotografías. Si la obra se puede reproducir, entonces pierde su aura, es decir, el elemento que la hace única, auténtica e irreplicable.

La fotografía digital se enfrenta a un dualismo respecto a la reproducción: por una parte aporta una ventaja en torno a los costos, puesto que si una imagen sale mal es mucho menos caro volverla hacer y nos brinda la posibilidad de obtener un sinnúmero de copias a partir de un “único original”; por otra parte, pone en tela de juicio la idea de original y, así mismo, el valor del aura en la fotografía digital.

ICONICIDAD

Los medios digitales potencian la abstracción, la no linealidad, la asincronía, el código por encima de la textura, autores múltiples, pero sobretodo potencian el poder sortear a la naturaleza tal como la conocemos al mismo tiempo que redefinen el espacio y el tiempo.³⁰

La iconicidad, entendida como la relación de semejanza que existe entre un signo y la representación de éste, siempre ha estado sumamente ligada a la fotografía. Recordemos que desde la aparición de las cámaras oscuras, su primer uso era el de herramienta auxiliar al trabajo de los pintores ya que ésta trabajaba con la luz, y visualmente todo aquello que percibimos es gracias al principio físico de reflexión de la luz.

El nivel de iconicidad en la fotografía era otro, diferente al de la pintura o al del dibujo, pues la fotografía tiene la capacidad de representar las cosas casi miméticamente como si fuera la imitación exacta de la realidad. Sin embargo, lo que ocurre en los medios digitales dista un poco de la manera en que la fotografía interactuaba en el pasado con la realidad.

La fotografía digital se aleja aún más del referente dando lugar a la abstracción, ya que separa por medio de procesos electrónicos una operación manual, y sólo da la idea de algo a partir de códigos, un sistema de símbolos y reglas que permite componer y descifrar un mensaje que únicamente es leído por nosotros. El código no puede tocarse ni saborearse; de la misma manera que sucedía en la fotografía analógica, en donde la imagen latente podía, si uno quisiera, podrirse en sí misma, mostrándonos su cambio de olor, de color y hasta de tacto, ya que su contacto con la realidad es totalmente directo. La fotografía digital establece en cierto sentido una distancia con el creador y ello representa un problema, puesto que en muchas ocasiones se hace fotografía bajo el desconocimiento de los principios de dicha técnica.

Los materiales fotosensibles como las placas de plata, fueron reemplazados por sensores; no más laboratorio, no más químicos, el cerebro de la cámara digital está ahora dispuesto en el ordenador, en el cual vaciamos, revelamos y borramos todo aquello que queremos.

30 Hans Belting. La antropología de la Imagen. Madrid, Katz, 2007, p.178.

III. MANIPULACIÓN

En el apartado anterior se mencionó la constante relación que mantiene la fotografía respecto a la realidad, y es por ello que, desde sus inicios, la fotografía ha estado ligada con aquella condición llamada veracidad. La veracidad apela claramente, que aquello que estamos observando en una fotografía estuvo presente de algún modo y por ello, resulta imposible dudar de su existencia. Cuando disparamos y obtenemos el registro de aquellos objetos que deseamos capturar, tenemos a nuestra disposición una serie de elementos de los cuales podemos extraer miles de historias y anécdotas que pueden ser verdad o no.

Llamaremos entonces *manipulación fotográfica* a cualquier proceso mediante el cual se altere o modifique la imagen original a través de diversas técnicas y procedimientos, con el principal objetivo de comunicar mejor nuestros mensajes visuales. Es importante mencionar que las manipulaciones fotográficas existían desde antes de la llegada de los medios digitales, pero, evidentemente, no desde sus inicios. Recordemos que cuando la fotografía era una técnica reciente, muchos la consideraban una técnica poco eficaz y versátil, comparada con disciplinas como la pintura, esto debido a ser un documento poco modificable.

Mientras que el pintor, en el trascurso de su labor podía, si lo juzgaba oportuno, borrar todos los accidentes del rostro, el aparato fotográfico en cambio reflejaba con minuciosidad y exactitud todos los detalles.³¹

Como se ha mencionado a lo largo del capítulo, la fotografía es una técnica que ha evolucionado y con el tiempo, dichas modificaciones y alteraciones fueron posibles. Sin embargo, tomando en cuenta que lo digital implica códigos y dichos códigos una serie de datos, estos son aún más propensos a ser manipulados y aislados de sus orígenes, de este modo pareciera que la fotografía digital está hecha justo para ser manipulada y poner al límite la idea de realidad y ficción.

INSTANTANEIDAD / INMEDIATEZ

El tiempo es uno de los elementos esenciales en la práctica fotográfica, el cual tiene la posibilidad de definir características tanto estéticas como filosóficas en las imágenes. Técnicamente, el tiempo junto con el ISO y la apertura, conforman las tres variables de la fotografía para lograr una exposición correcta; además de esto, el tiempo también incide en cuestiones estéticas como la nitidez, composición, profundidad de campo, entre otros aspectos. El tiempo es un concepto tan amplio, que va a determinar una de las características propias de la fotografía: la instantaneidad.

31 Gisèle Freud, La fotografía como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p.63.

Lo instantáneo se definió anteriormente, como aquello que ocurre en un periodo de tiempo relativamente corto; sin embargo, en la fotografía digital, esta instantaneidad pareciera estar predestinada a ser totalmente manipulada por la mano del fotógrafo. Aquí, se hace evidente la reducción de los tiempos entre toma y toma, lo cual hace de la fotografía una práctica tan veloz y simultánea que nos está llevando a la idea equívoca de creer que eso que estamos percibiendo es cada vez más real, cuando en verdad estamos acentuando una abstracción del tiempo. La aceleración del tiempo no sólo de la toma fotográfica, sino de la difusión y democratización de las imágenes, parece situar a la fotografía digital en un panorama cambiante y efímero, en donde el tiempo transcurre tan rápido que en ocasiones resulta complicado digerir aquello que estamos retratando.

AUTOMATISMO

Walter Benjamín sostenía en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el inicio de una era basada en un sistema de reproducción totalmente mecánico, y bajo esto, Benjamín planteaba que determinadas formas de construcción, como la fotografía digital, el cine y la computadora, de antemano parecen estar condicionadas a una distribución mecánica.

Al referirnos al concepto de lo mecánico no sólo hablamos del vínculo entre la práctica y la máquina, también se define a la actividad mecánica como aquel trabajo que se caracteriza por priorizar a las habilidades manuales respecto a las intelectuales, lo cual nos conduce al término de lo *automático*.

El automatismo es la falta de intervención de la voluntad, la conciencia y de reflexión sobre aquello que se ejecuta, lo automático es sin duda sinónimo de una falta de esfuerzo mayor al ya establecido. La cuestión de lo automático en la fotografía resulta ser evidente, tanto en la técnica instantánea como en la digital, por ejemplo

: en la mayoría de las cámaras digitales existe el modo automático, en el cual la cámara tiene total control sobre todos los aspectos relacionados con la toma: la velocidad, apertura del diafragma, balance de blancos, el ISO e incluso el flash de la cámara. Bajo esta modalidad, estas variables son determinadas únicamente a través de la máquina y bajo condiciones ya establecidas con el objetivo de democratizar y masificar a la fotografía, acercándola a cualquier persona tenga o no conocimiento sobre esta.

Si bien es cierto que, bajo determinadas circunstancias respecto a cuestiones técnicas, el modo automático puede ser buena opción, por ejemplo en el foto reportaje, hoy en día el automatismo en la fotografía va más allá de los aspectos técnicos. Actualmente consideramos

fotografía a todo aquello que se genere no sólo mediante una cámara, sino también a lo que obtenemos con otros dispositivos, los cuales únicamente funcionan con valores automáticos sobre los que el creador no tiene mayor manipulación; estamos hablando de dispositivos como celulares, que actualmente representan extensiones fotográficas del ser humano. De esta manera, lo que ahora consideramos como fotografía, se aproxima cada vez más a lo automático, en donde el proceso creativo ya no está más en la toma sino en la fase de postproducción.

La fotografía digital ha supuesto una revolución en lo que a aspectos técnicos se refiere. El bajo costo de adquisición de imagen, la facilidad de almacenamiento, la sencillez de edición y la universalización de los soportes informáticos, han sido los responsables de la rápida universalización de esta técnica. Lo anterior demuestra que el formato digital actualmente es, en algunos aspectos, más fácil en cuanto a tiempo, esfuerzo y dinero; esto gracias a recursos electrónicos como el Internet o dispositivos celulares, los cuales han facilitado la práctica fotográfica y la distribución de las imágenes.

Finalmente, aunque la práctica digital superó ciertas limitantes que la fotografía análoga poseía, la fotografía digital trae consigo diversas confusiones de tipo ontológico ; ejemplo de ello la instantaneidad con la que se producen cientos de imágenes, la falta de credibilidad de estas debido a la facilidad de manipulación,

y finalmente la sobrepoblación de fotografías en el Internet, lo cual, agudiza la pérdida de originalidad y artisticidad. Parafraseando a Joan Fontcuberta en la entrevista que realizó al diario EL PAÍS, en Madrid: "...aunque se hayan intentado transferir a la fotografía digital valores y aplicaciones de la fotografía analógica, las diferencias entre ambas son evidentes: las fotografías analógicas significan fenómenos, las digitales conceptos; la analógica describe, la digital inscribe; de la huella a lo virtual; de la descripción al relato".³²

Lo digital y lo análogo, son procesos que finalmente tienen características particulares, desde posibilidades hasta limitantes. A pesar de ello, es inevitable negar que la evolución de la fotografía no parará aquí, aún le queda mucho a la fotografía y a los que se valen de ella por explorar. Por ello mismo y gracias a sus posibilidades críticas y creativas, las cuales se mencionaron anteriormente, parece que hoy en día, la fotografía tiene cada vez menos limitantes que nunca.

Por otro lado, la disciplina fotográfica ha sido una herramienta para muchos artistas, y, específicamente en la fotografía artística, hemos observado una cantidad enorme de géneros y temáticas a abordar. En el siguiente apartado nos auxiliaremos de la sociología, y, la psicología, para abordar una de las temáticas más recurrentes en el arte, la identidad. Para ello desglosaremos dos de los pilares más representativos de la identidad; el cuerpo y la intimidad.

32 Ontología: Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales.

Capítulo II. Intimidad y cuerpo: Dos horizontes de la identidad

2.1 El individualismo y autobiografía como antecedentes de lo íntimo

Una de las huellas para reconocer el tránsito de la Edad Media a la modernidad fue la noción de individualidad, construida tras la revolución promovida por la luneta de Galileo con el descentramiento de la Tierra.³³

El antropólogo francés Louis Dumont, apunta que el individualismo es la ideología de la sociedad moderna, pero antes de profundizar respecto al individualismo, me gustaría aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de “sociedad moderna”. Una sociedad moderna es aquella que, mediante el surgimiento de ideas diferentes a las que prevalecían en sociedades anteriores, transforma ideas, valores y representaciones tradicionales de vida y, así mismo, arroja como resultado una nueva realidad que se construye a partir de cambios de índole político, económico y social; esta nueva realidad se denomina sociedad moderna.

Ahora bien, el individualismo es la ideología propia de la modernidad, ya que en ella se sitúa al individuo como el centro; y a su vez, se afirma que la sociedad no funge como un conjunto, sino como una serie de individuos que desempeñan roles determinados. Algunos años atrás Emile Durkheim, uno de los padres de las ciencias sociales, escribió su tesis doctoral; *La división del trabajo social*³⁴, en la cual reflexionaba sobre cuestiones fundamentales tales como la naturaleza del hombre y su condición como individuo; retomando el concepto de individualidad, Durkheim asumió que la sociedad moderna se mira a sí misma como una sociedad basada en los individuos. Para el padre de la sociología, el individualismo es un ideal en donde el individuo es tomado como el ser supremo, y de esta manera el individualismo, como lo defiende Durkheim, no consiste en la proliferación del “yo”, sino del individuo en general.

Visto desde la posición histórica, Durkheim señalará que en las sociedades tradicionales el desarrollo de la individualidad se presentó de manera mínima, ejemplo de ello son las sociedades holísticas³⁵, en donde la sociedad misma absorbe al individuo, y de igual manera a su conciencia, la cual pertenece a la comunidad y no al sujeto.

33 Eliana Yunes. La presencia del otro en la intimidad del yo: aprendiendo con la lectura. México, CONACULTA, 2005, p.9.

34 Emile Durkheim. La división del trabajo social. México, COLOFON, 2002.

35 La holística alude a la tendencia que permite entender los eventos a través de las múltiples interacciones que los caracterizan; corresponde a la manera de ver las cosas enteras, en su totalidad, en su conjunto, en su complejidad, pues de esta forma se pueden apreciar interacciones, particularidades y procesos que por lo regular no se perciben si se estudian los aspectos que conforman el todo por separado.

Esto significa que, en el mundo holístico, no existe diferencia alguna entre la dimensión subjetiva individual y la objetiva social, lo cual limita la idea de individualismo a configurarse sólo a partir de las relaciones del cuerpo y sus sentimientos. El ejercicio individual, para Durkheim, se reduce a una difusa *vie psychique*, resultado de las experiencias personales localizadas por el cuerpo en el tiempo y espacio. Por ello mismo, lo señala Durkheim, la vida individual nace de la vida colectiva, es decir, que el ser no pierde de ninguna forma su naturaleza como ser social.

Contrariamente a lo que señala Durkheim en su libro *La división del trabajo social*, Louis Dumont considera que el surgimiento del individualismo significará la ceguera total ante lo social. La ideología moderna es individualista en la medida en que valora al individuo concebido como sujeto moral, independiente y autónomo, y al mismo tiempo ignora o subordina la totalidad social. Este nuevo sujeto se siente emancipado, lejano de los aspectos externos y completamente libre de cualquier orden colectivo.

Mientras que en el modelo holista el individuo es sólo una entidad empírica, en la modernidad el individuo toma su propio valor como un sujeto racional y libre; sin embargo, pese a estas posturas, no existe un acuerdo acerca de los orígenes del individualismo.

Algunos autores arraigan el concepto de individualidad en la Grecia Clásica, o en el Renacimiento; otros autores, por ejemplo Michel Foucault, quien en su obra *Los espacios otros*³⁶ inserta el término para hablar del descentramiento de la Tierra, nos menciona que gracias al avance de los telescopios, el astrónomo italiano Galileo Galilei realizó una serie de observaciones que lo llevaron a demostrar que las discrepancias a la teoría copernicana, dónde la Tierra y los planetas giraban alrededor del Sol, carecían de fundamentos. Galileo observó Júpiter y se percató de que este planeta poseía satélites que giraban alrededor de él mismo, y no de la Tierra. La existencia de los satélites fue sólo una prueba de que no todos los cuerpos en el espacio giran alrededor de la Tierra y por consecuencia, que existe más de un punto de rotación en el universo.

Lo que Galileo generó con este descubrimiento fue un gran alboroto, no sólo por redescubrir que la Tierra giraba alrededor del Sol, sino por haber determinado un nuevo espacio, un espacio infinito que dio inicio a una serie de herramientas que apoyarían la identificación de la individualidad biológica, lo cual nos ha permitido comprender la complejidad de los seres humanos a partir de disciplinas como la sociología, la antropología y la psicología.

36 Michel Foucault. Des espaces autres. Conferencia dictada en el Cercle Continuité, Octubre de 1984.

Sea cual sea el origen del individualismo, su desarrollo permitió concebir al sujeto de una manera diferente a la que se tenía pensada anteriormente; para esta ideología, el sujeto se percibe como un ser distinto y único, ya que él representa la unidad central de todo, convirtiendo sus necesidades, sentimientos y emociones, en el eje principal de dicho pensamiento.

El individualismo es tan sólo el resultado de una serie de cambios que conllevó la modernidad, un periodo que se caracterizó por promover múltiples transformaciones. Y de igual manera, la modernidad se encuentra atravesada por el crecimiento de la racionalización, es decir que, dentro de las sociedades modernas, serán los mecanismos impersonales quienes definirán las normas que van a regir la vida cotidiana y, que a su vez, determinarán nuestra forma de vivir e interpretar la vida.

En términos generales, la modernidad ha sido el resultado de un largo transcurso histórico, que presentó cambios importantes. Las relaciones sociales eran personales y directas, lo que evidentemente remarcó la presencia del *yo* y su impacto dentro de la sociedad en que éste se ubica. Podemos decir que cada época y cada cultura imponen modelos distintos de personalidad y concepción del individuo. En la modernidad, el individuo era concebido como la fuente de origen y poder, ya que de alguna manera se podría decir que la historia del mundo no era otra cosa sino la historia de cada uno de los sujetos que constituyen al mundo, sus pulsiones, sentimientos y sus expresiones.

Gracias al retorno del individuo y a la importancia de la centralidad del sujeto en la cultura contemporánea, se acrecentó un interés especial por aquellos temas relacionados con el *yo* íntimo y cotidiano, dejando de lado los asuntos y espacios colectivos.

El relato de una vida y las cuestiones personales tomaron relevancia después del siglo XVII ya que, antes de esto, el término autobiografía³⁷ no existía. El género literario que se determina por una narración totalmente personal es aquello que conocemos como autobiografía en la actualidad, y, de hecho, *Las confesiones*³⁸ de San Agustín de Hipona es considerada la primer obra autobiográfica de la historia. Dicha obra fue escrita entre los años 397 y 401 d.C. y en esta obra San Agustín narra su vida, abarcando desde su infancia hasta el momento en que se convierte al cristianismo; de esta manera, el máximo pensador del cristianismo explota el testimonio de su vida para aprender de sus reflexiones teológicas y demostrar su interés por el mundo interior.

Uno de los aspectos que caracteriza a la autobiografía es la identidad del *yo* como autor, pero al mismo tiempo como actor principal de la historia. La vida de este sujeto, sus sentimientos y expresiones, son el asunto del relato autobiográfico. Cabe mencionar que, aunque la autobiografía surge en un principio únicamente en el ámbito literario, este género ofrecía nuevas aproximaciones a distintas disciplinas, entre ellas las artes visuales.

37 Autobiografía refiere a un fenómeno surgido en la Europa Occidental cuyo fin es el de 'historizar' la propia personalidad de manera contada, y así contribuir a la transformación de la noción de persona en el desarrollo de la sociedad industrializada del XIX.

38 San Agustín de Hipona. *Las Confesiones*. Barcelona, Ediciones BRONTES, 2013.

Reivindicar la modernidad resultaba casi imposible desde el momento en que todo proyecto global, estético o ideológico parecía amenazado de deriva, la biografía aportaba una mirada dispersa, fragmentada, rebelde respecto al sistema y curiosa en relación con los hechos y sus orígenes.³⁹

De cierto modo el espacio autobiográfico se define gracias al individuo, puesto que plantea una identidad; para algunos autores también es una relación con el ser supremo a manera de confesión, tal como lo planteaba San Agustín: el momento autobiográfico se convierte en un acto de orientación del propio yo. En este sentido, el género autobiográfico contribuye a crear un cierto orden social, ya que el sujeto toma conciencia de su existencia y reconocimiento de sí mismo, no sólo como un ente libre, sino también valorando su papel dentro de la estructura social.

Contrario a lo que muchos consideraban que sería un acto de mero egocentrismo y narcisismo, el género autobiográfico le permite al individuo conocerse a sí mismo para poder aspirar a conocer sobre el otro. En términos generales, los autores autobiográficos, tanto en las artes literarias como en las artes visuales, se abren y se observan a sí mismos permitiendo que la mirada del lector o espectador se aproxime en un proceso similar al que se realiza cuando se mira en un espejo; esto, para el psicoanalista francés Jacques Lacan significaría un destacado papel en la formación del yo, "...mirarse en el espejo, al igual que ser visto por la sociedad, sería el medio de construir e identificar el yo".⁴⁰

Finalmente, es importante destacar que gracias al desarrollo del individualismo y al género autobiográfico durante el siglo XVIII, los ámbitos públicos y privados de la vida cotidiana encontraron su voz, ya que anteriormente estos aspectos pasaban desapercibidos al ser totalmente absorbidos por una cuestión meramente social y objetiva. Tanto el individualismo como la autobiografía permitieron reconocer estas diferencias, y por ello mismo se considera que la ideología individualista fue pieza clave para comprender fenómenos como lo público, lo privado y lo íntimo, ya que desde este momento lo que sucedía con el individuo, incluyendo el espacio y el tiempo en que este se manifestaba, serían fenómenos de interés.

El fortalecimiento del individuo y la consolidación de sus valores responden a la defensa del espacio íntimo frente a la invasión de este por parte de los poderes públicos. Esto trajo como consecuencia entender al sujeto como un individuo con derechos y obligaciones, lo cual situaba al individuo como el eje rector de su intimidad.

39 Op. CIT. Ana María Guasch. *Autobiografías Visuales*. Barcelona, Ciruela, 2011, p.12.

40 Jacques Lacan. *Seminario IV*. Barcelona, PAIDOS, 2003.

2.2 Reflexión acerca del concepto de Intimidad: José Luis Pardo

La intimidad no es el secreto sobre sí mismo que cada cual oculta pudorosamente a los demás, ni tampoco el fondo inefable que sólo yo sé y no puedo compartir. La intimidad es un efecto del lenguaje y, en cuanto tal, no solamente no excluye a los otros, sino que presupone una comunidad.⁴¹

Según la Real Academia Española, la palabra *íntimo* procede del vocablo latino *inti*, que es equivalente a dentro, y del vocablo europeo *mus*, que hace referencia a una consideración de mayor nivel. De acuerdo a lo anterior, el término íntimo significa “lo que ésta más adentro”, y representa la raíz del concepto intimidad que, respecto a su construcción como palabra, hace referencia a una cualidad: la cualidad de lo íntimo.

No obstante, definir a la intimidad es un fenómeno que va más allá de raíces etimológicas, puesto que este concepto ha sufrido diversas transformaciones a través de los tiempos. Primero, podríamos decir que el surgimiento de la intimidad nace en la ideología del individualismo y en el retorno de aquellos espacios autobiográficos, de los cuales se habló en el apartado anterior; aunado a esto, la intimidad se encuentra conectada con aspectos claves como lo público y lo privado, términos que se relacionan con el espacio íntimo pero que tienen significados distintos.

Seguramente, al decir intimidad, todos tenemos o creemos tener una idea de lo que esto significa; desafortunadamente existen concepciones erróneas, o al menos tópicas, en torno al concepto de intimidad. Por ejemplo, a veces se ve como un concepto relacionado exclusivamente con la mujer, asociado a valores de tipo doméstico o sentimental. En otras ocasiones se relaciona con cuestiones religiosas, místicas o espirituales; y en otros casos con un tipo de ética burguesa que confunde intimidad con privacidad.

En este apartado abordaremos la relación que mantiene la intimidad con respecto a la esfera pública, en la cual estamos inmersos y por lo tanto, dentro de esta definición podremos deslindar los órdenes, privacidad e intimidad, y mostrar que cada uno de estos espacios es al mismo tiempo el límite y la posibilidad del otro.

José Luis Pardo es un filósofo y ensayista español quien, en 1996, escribió el libro *La intimidad*. En dicho texto, Pardo plantea una construcción diferente a lo que popularmente se denomina intimidad. Si nosotros buscamos en la Real Academia Española, encontraremos que este término se plantea como “el ámbito íntimo, espiritual o físico, de una persona o de un grupo”; es decir, que lo íntimo es aquel espacio sagrado que el sujeto debe preservar para sí mismo, una zona que alude a un mundo personal y propio que se sitúa lejos de la mirada del otro. Sin embargo, esta definición pertenece al concepto de privacidad y no al de intimidad; y es justo aquí en donde Pardo plantea la primera falacia en torno a la intimidad: la confusión entre íntimo y privado.

41 José Luis Pardo. *La intimidad*. Valencia, PRE-TEXTOS, 1996, p. 57.

Tanto la intimidad como la privacidad forman parte de una zona personal, propia de la autonomía del individuo; no obstante, la privacidad es el ámbito reservado de la vida personal de un sujeto, la cual se distingue por ser un derecho particular. Mientras la privacidad debe estar sujeta a límites y a normas, la intimidad, tajantemente, a ninguna. En otras palabras, lo íntimo está ligado a cuestiones cercanas, mientras que lo privado es cerrado y específico; por ejemplo, un evento íntimo es un encuentro muy próximo, donde existe cercanía física entre los sujetos. Por otra parte, una reunión privada es un encuentro alejado del público y restringido únicamente a los individuos participantes, y en donde evidentemente la proxémica se ve alterada por el espacio público. En este caso el mensaje se envía de particular en particular, sin establecer una comunicación real entre todos los sujetos.

La falacia de interpretar a la intimidad como privacidad desemboca en una confusión muy común; si bien es cierto que ambos conceptos permanecen ligados debido a que uno involucra al otro, cada término tiene significados distintos. La idea de íntimo como espacio sagrado y secreto que debe permanecer resguardada del mundo exterior, pertenece a la definición de privacidad. Si la intimidad fuese un código privado a cuya contraseña sólo tienen derecho ciertos individuos, inmediatamente perdería su sentido como intimidad y pasaría a ser parte del derecho de privacidad.

A diferencia de lo privado, la intimidad no está sujeta a cuestiones políticas o públicas; la intimidad no nace del contrato social y, por tanto, nunca podrá obtenerse en las fuentes del derecho público o privado porque la intimidad no es ningún derecho, y a pesar de que ésta se encuentra relacionada con el poder, no es precisamente con el poder político con el cual se vincula, sino con el poderío de la naturaleza del individuo. La intimidad, a diferencia de la privacidad, no puede ser una ley debido a que la ley es un contrato explícito, un artificio y el resultado de una negociación que, a su vez, se mantiene como un límite del cual depende cualquier tipo de acción. La intimidad no requiere de ese contrato artificial para hacerse valer, ya que las relaciones interpersonales no requieren de ello. La intimidad apela a un espacio que no posee límites, un espacio íntimo que al mismo tiempo indica una posición en el espacio, lo cual deriva en un segundo concepto: el de cuerpo, pues una posición es la localización de un individuo y a su vez, de su cuerpo.

Para Pardo, el término intimidad está lejos de ser el secreto que guardamos de nosotros mismos, y se acerca más a una definición que sitúa a la intimidad como un punto de transición que, de una manera, supone una relación con los otros. Éste autor nos encamina sobre el concepto de intimidad argumentando que no es un asunto puramente personal, sino que lo íntimo es un lenguaje, y por consecuencia, se relaciona con las formas de comunicación.

Lo íntimo, para el ensayista español, representa aquella referencia a sí mismo, la cual se encuentra en su interior y le es propia al sujeto como aspecto de su condición de ser humano, y sin la cual se vería despojado de su sustancialidad humana. Íntimo, pues, no se identifica con secreto o velado para terceros; va más allá, planteando una relación que nos mantiene en constante cercanía con el mundo exterior.

Continuando con el texto *La intimidad*, en el apartado 1.1; *Las cuatro falacias de la intimidad*, José Luis Pardo enumera las cuatro falacias de la intimidad: la falacia de la identidad, la falacia de la privacidad, la falacia de inefabilidad y la falacia del solipsismo. De las dos primeras se derivaran las dos restantes; la falacia de inefabilidad sostiene que la intimidad es lingüísticamente inexpresable, mientras que la falacia del solipsismo defiende la idea de que la intimidad es algo incompartible. Sin embargo, debido a su orden y contenido, sólo analizaremos las dos falacias principales: identidad y privacidad. Ya hablamos un poco sobre la privacidad, por lo que a continuación analizaremos la relación que tiene lo íntimo con la identidad.

Es común pensar a la intimidad como algo similar a una esencia o naturaleza del yo; sin embargo, aquí radica la segunda falacia de lo íntimo, la confusión entre los conceptos intimidad e identidad.

La intimidad, la referencia a sí mismo, no constituye un suelo firme, rígido, estable y recto sobre el que sostenerse. Tener intimidad es, al contrario, carecer de apoyos firmes, tener flaquezas, debilidades, estar apoyado en falso, siempre a punto de precipitarse al vacío, tener doble fondo (y, por tanto, no tener fondo alguno), un doblez⁴²

La identidad de un sujeto está determinada por el conjunto de características que van moldeando la esencia del individuo y que, a su vez, lo distinguen de entre los demás; digámoslo así: la identidad es un suelo firme y estable sobre el cual se define concretamente a una persona. Por el contrario, la intimidad carece de estabilidad y rigidez, pues la intimidad es una cualidad que nos impide ser idénticos al no identificarnos con nada ni con nadie.

A pesar de ser distintos, estos términos encuentran un punto de unión, puesto que la identidad personal es un proceso que comienza con la conquista del territorio de lo íntimo. Si bien la identidad es la circunstancia de reconocernos a nosotros mismos, y así diferenciarnos de los otros, esta cualidad o circunstancia no puede ejercer ningún mando sin la existencia de la intimidad. Al consolidarse la noción de yo, el sujeto puede saber quién es, esto a través de actos íntimos que conectan nuestro cuerpo con el mundo externo.

42 Ibid. p.86.

La intimidad nos hace pensar, observar, sentir, expresar que estamos en un cuerpo y que al mismo tiempo existe una relación con nuestro mundo interior. En una especie de diálogo íntimo se forja y se fortalece nuestra identidad. Llamamos entonces intimidad a la cara interna del sujeto, en donde reside la identidad personal. Citadas ya las dos falacias más importantes de las cuales hace mención José Luis Pardo, queda como punto final entender cuál es el valor que tiene la intimidad dentro de una sociedad.

Si nosotros preguntáramos a alguien acerca del significado de la intimidad, muy probablemente caerá en alguna de las falacias que ya se mencionaron; sin embargo, el lugar de la intimidad es tan común como desconocido, día a día convivimos con ella, no sólo en el espacio individual, sino también incluyendo el espacio que habitamos como sociedad en compañía de los otros. Contrario a pensar que es la intimidad aquello que se prohíbe revelar a los otros, lo íntimo tiene la capacidad de asumir nuestra naturaleza como individuos y relacionarnos a través del lenguaje escrito o visual.

Las personas somos seres sociales, nos relacionamos con los otros no sólo para compartir, sino también, para redescubrir quienes somos; en esa misma compañía alimentamos nuestra individualidad y fortalecemos nuestra identidad gracias a la intimidad. Como dice José Luis Pardo, no hay más intimidad que la compartida, el espacio íntimo es íntimo y no privado ni secreto porque existe una comunicación entre dos o más, sólo se puede ser alguien si estamos en la inclinación por alguien o algo, eso es la intimidad.

Para finalizar con el concepto de intimidad, Pardo hace referencia a *Los meteoros*, una novela francesa de la segunda mitad del siglo XX, escrita por Michael Tournier. La historia narra la vida de dos hermanos gemelos, Jean y Paul, quienes no son diferenciados ni por ellos mismos ni por sus padres, quienes confunden ambas identidades. El fenómeno de la gemelaridad trae consigo la reflexión del espacio íntimo. Los gemelos no dejan de ser una sola entidad, una sola célula, pero a su vez son dos, dos sujetos que comparten un diálogo pero que poseen una identidad distinta. Evidentemente los hermanos gemelos son diferentes por rasgos físicos o de comportamiento, sin embargo, aquello que realmente puede definir su individualidad y que no sólo es propio del caso de hermanos gemelos, es el espacio.

El espacio es el medio físico en el que se sitúan los cuerpos y cada sujeto ocupa un espacio; de igual manera esto sucede con los gemelos: podrán ser muy parecidos, pero si están juntos en una habitación, podremos observar que lo único que los mantiene en la lejanía y cercanía constante es el espacio. Es algo así como si el espacio fuera la condición y la posibilidad de la duplicación; sin embargo, esto no significa que los cuerpos estén separados, que ese espacio los mantenga a una distancia física no significa que estén lejos. Contrario a esto, ese espacio que logra definirlos y dotarles de identidad, es el mismo intervalo que permite su conexión, es decir, estamos hablando de un espacio que puede ser sentido porque está vivo, porque se hace presente a partir de las

emociones, sensaciones y expresiones del cuerpo. Este espacio ‘intergemelar’, es capaz de todas las extensiones. “Puede reducirse a casi nada cuando los hermanos iguales duermen enlazados en su postura oval. Pero si uno de ellos huye lejos, se distiende y se estira, sin romperse nunca”.⁴³ En otras palabras, este espacio puede extenderse tanto como ellos lo deseen, pero nunca se rompe, siempre está presente; el mismo espacio es el límite y la apertura a la convivencia con el otro. Pueden estar muy lejos o muy cerca, pero nunca se anula esa espacialidad.

Ahora bien, como se mencionó, este espacio no es único del caso de los gemelos, también sucede en el resto de los individuos; nuestra experiencia del espacio íntimo es equivalente al espacio que determinaba a Jean y Paul. Decimos entonces que como individuos, cada uno de nosotros cobramos conciencia del espacio a través de la distancia o del intervalo que existen entre mi cuerpo y el de otro. En ese momento es cuando la intimidad se hace presente y se aleja de toda privacidad o identidad, para ser simplemente el espacio íntimo; un puente del lenguaje.

De esta manera es como la intimidad se relaciona directamente con el concepto de espacio, puesto que el individuo conoce su intimidad a través de la convivencia con éste, y así mismo, el espacio se convierte en experiencia misma debido a que, como lo menciona Alicia Lindón, “el espacio es la experiencia práctica, supone el manejo de las distancias sociales y afectivas, constituye un territorio en el cual se inscribe un lenguaje natural y en el cual se produce la elaboración de un dominio de ese lenguaje”.⁴⁴

2.2.1 Estudio de los espacios / Proxémica

El espacio es el medio o lugar en donde se sitúan los cuerpos y objetos en determinadas posiciones; así mismo, el espacio íntimo es aquel en donde se constituyen las interacciones, afectos y rutinas que nos mantienen en contacto con los otros. El uso que hacemos del espacio íntimo, aquel que rodea nuestro cuerpo, nos permite generar relaciones con el exterior.

La *proxémica* es la parte de la semiótica que se dedica al estudio y organización del espacio a través de las relaciones personales. Estos estudios se refieren a la disposición espacial, y también se relacionan con el liderazgo, el flujo de comunicación, tareas manuales y en un nivel más amplio, se ha prestado especial atención a las relaciones espaciales de las multitudes y en situaciones de grandes masas. De manera general, la proxémica es un fenómeno que estudia la orientación espacio-personal en el contexto de la distancia conversatoria, y cómo es que ésta se ve influenciada respecto a características como el sexo, el status, los roles, la orientación cultural, edad, entre otras. Además de ello, la proxémica es uno de los aspectos más relevantes de la comunicación puesto que, la forma en que una persona se relacionará con otra, va a producir reacciones diferentes del receptor de manera instantánea.

44 Alicia Lindón Villora, La vida cotidiana y su espacio temporalidad. Barcelona, Anthropos, 2000, p.11.

Se considera que esta disciplina fue creada en 1966, por el antropólogo estadounidense Edward T. Hall (1914-2009), quién se interesó en analizar las maneras en las que las personas nos relacionamos a través de la dimensión espacial; y de igual manera examinó las distancias que guardamos hacia los otros, aprobando o anulando el contacto físico con el otro. Su origen está relacionado con la etología⁴⁵, y la importancia de la distribución espacial en las interacciones entre algunos animales.

Durante los años sesenta del siglo XX, un grupo de estudiosos de las ciencias sociales, entre ellos Hall, aplicaron el modelo que etólogos como Henry Huxley o Antoon Lorenz habían diseñado para el mundo animal, pero en este caso enfocado al estudio de la comunicación en las sociedades humanas. Para Hall, el hombre ha creado una nueva dimensión: la dimensión cultural. Hall define que la cultura es la principal influencia para la proxémica, ya que ésta modifica el pensamiento de un sujeto y, de igual manera, sus juicios de bueno o malo. Hall menciona que los sistemas culturales norman el comportamiento de sus individuos, y durante su investigación pone diversos ejemplos demostrando que las distancias son fenómenos en relación al comportamiento de toda una sociedad.

También identificó varios tipos de espacios creados por los participantes de una interacción, y además se percató que sus actitudes varían en función del tipo de encuentro, la relación entre los interlocutores, sus personalidades, entre otros factores. Posteriormente, en 1966, concluye todo su estudio acerca de los espacios y escribe la obra literaria *La dimensión oculta*, en dónde se identifica por primera vez el término de proxémica. T. Hall hace un análisis sobre el empleo del espacio por el hombre y cómo es que se constituyen sus relaciones; a su vez, también diseña un modelo en el cual se clasifican los intervalos del espacio en cuatro categorías principales: público, social, personal e íntimo.

Cabe mencionar que en cada categoría se realizan tres subcategorías: la fase cercana, la distancia correspondiente (pública, social, personal e íntima) y, por último, la fase lejana.

45 El término etología proviene del griego *ethologia* originalmente, representación del carácter, vocablo compuesto por: *ethos* (costumbre, rasgo, hábito, carácter) y *logía* (tratado, estudio, razón). Literalmente, el “estudio del carácter o conducta” y entre los griegos se refería a la imitación de los caracteres humanos mediante una actuación, de modo que un *ethólogos* era un mimo, un actor que imitaba a los humanos.

1.Espacio público

(Distancia de 3.5 a 7.5m)

El espacio público va desde la fase social hasta el límite de lo visible o lo audible. A esta distancia los participantes tienen que amplificar recursos como la voz (no a todo su volumen, en el caso de la fase cercana) para posibilitar la comunicación. Un ejemplo de ello, durante una conferencia.

Esta distancia es la que se suele utilizar en los lugares públicos (peluquería, cafetería, teatro, supermercado), donde están presentes personas desconocidas. Generalmente la distancia es de 3.60 metros en adelante. Lo público pertenece a lo visible y a lo común; su dimensión es de interés tanto político como social, y también el espacio público se puede definir como el espacio de conocimiento y reflexión de la sociedad sobre sí misma, y de las propuestas y acciones colectivas que tienden a alterar el estado de cosas actuales en la sociedad, o en sectores particulares de la misma.

Se trata de un ámbito cambiante, donde es posible distinguir diferentes niveles. Dentro del espacio público se localizan la fase cercana y lejana, y en el caso de la primera, ésta se manifiesta en la distancia más corta: 3.5 metros. Hall describe que en esta fase ya no son tan visibles los pequeños detalles de los sujetos; el cuerpo luce más plano y lejano, los tamaños de los cuerpos comienzan a perder proporción, y finalmente a ésta distancia es

mucho más probable tener una visión periférica en donde hay más de una persona presente en nuestro campo de visión, lo cual reduce nuestra atención.

En la fase lejana, la cual comprende una distancia de 9 metros, la comunicación se pierde casi por completo, reduciéndose a posiciones y ademanes del cuerpo debido a que se reduce significativamente el tono de la voz, la expresión facial y los movimientos del cuerpo.

2. Espacio social

(Distancia de 1.20 a 3.5m)

Este espacio abarca desde los 120 cm hasta los 350cm, y aparece en situaciones en donde se intercambian cuestiones no personales. Esta distancia es la que usamos para interactuar con las personas en nuestra vida cotidiana; personas con las que convivimos con frecuencia, pero no tienen una relación interpersonal con uno.

En esta distancia existe el contacto visual, y a diferencia del espacio público, sí se hacen evidentes algunos aspectos más detallados, aunque no por completo; sin embargo, no existe un contacto tan cercano como el de la distancia íntima o personal. En la fase cercana social, las proporciones del cuerpo son adecuadas, pero si la distancia se acorta a la medida mínima (1.20m), podemos ser mucho más detallistas con el rostro del otro. A esta distancia los asuntos a tratar son interpersonales (trabajo, escuela, negocios, reuniones sociales); ahora bien, si la lejanía aumenta, encontramos que los personajes tienen una comunicación mucho menor, y de igual forma son más evidentes los sistemas de poder. Ejemplo de ello es la relación establecida entre profesor y estudiante, o entre jefe y empleado. Otra característica del espacio social es que éste se ve directamente influenciado por aspectos económicos o culturales.

3. Espacio personal

(Distancia de 45 a 1.20 cm)

El espacio personal se extiende desde 45 a 120cm. Es la distancia habitual en las relaciones interpersonales, y permite el contacto físico con la otra persona. Este espacio es el que se usa en relaciones cercanas como entre familiares y amigos.

De igual manera, el espacio personal se entiende como el espacio principal que rodea a los sujetos y que le permite interactuar con los otros. Esta distancia suele ser la utilizada en relaciones más cercanas entre amigos y conocidos, y es característica de las conversaciones distendidas, es decir, cuando las personas conversan de manera cercana, relajada y manteniendo un tono de voz suave.

La distancia personal, en su fase cercana es variable, ya que en ella el cuerpo del otro puede ser retenido, y de esta manera estamos confirmando que en esta fase es muy probable que el contacto sea mucho más próximo. Si bien no hay deformación alguna respecto a las proporciones físicas del otro, sí existe una mayor interacción de los músculos, por ejemplo los músculos oculares, demostrando la conciencia del cuerpo. Los detalles se hacen evidentes, las muecas, la forma de la cara, la consistencia de la piel, casi todo está al desnudo.

Tanto las texturas como las formas se hacen evidentes, reforzando la interacción que se esté llevando a cabo.

En la fase lejana, una distancia aproximada de 75 a 120 cm, sucede que no es tan fácil tener dominación por el otro, y además los asuntos que merecen interés y de relaciones personales son tratados en esta distancia. Aquí nuevamente se hacen presentes los detalles físicos, y la voz es moderada; sin embargo, aunque existe cercanía, no son perceptibles características como la temperatura del cuerpo o el olor del aliento, aunque de igual manera estos aspectos suelen variar de cultura en cultura.

A grandes rasgos, la distancia personal nunca está ni tan cerca ni tan lejos, puesto que, como antes se mencionó, es a esa distancia en la cual nos relacionamos con los otros cotidianamente, recalcando que debe existir al menos un conocimiento del otro sujeto. También, el espacio personal, nos permite establecer relaciones de confianza, y es así como se convierte en la “barrera protectora” contra quienes nos generan desconfianza o peligro.

4. Espacio íntimo

(Distancia de 1 a 45 cm)

Finalmente llegamos a la última distancia a la cual Edward T. Hall denominará espacio íntimo. El espacio íntimo es aquel que va desde el contacto físico muy cercano hasta aproximadamente 45 cm.

Esta distancia podría subdividirse en dos intervalos distintos: entre 0 y 15cm, considerándose la zona subíntima o distancia cercana, la cual presupone el contacto físico y que tendría lugar en situaciones comunicativas de máxima intimidad (por ejemplo, durante las relaciones sexuales) y entre 15 y 45cm, que corresponde con una fase lejana que se inserta en un marco de privacidad.

El espacio íntimo puede ser tan agradable o tan molesto según las relaciones que existan entre los individuos; sin embargo, éste se caracteriza en que la visión, el olfato, el tacto, nuestro oído y el gusto, se encuentran totalmente despiertos y próximos a los sentidos de la otra persona.

La invasión que se puede presentar en el espacio íntimo no solamente es verbal, también puede ser de manera auditiva, olfativa, o sensorial de algún otro tipo, por lo que puede dar lugar a conflictos o situaciones desagradables. Un claro ejemplo del espacio íntimo en su fase cercana son los actos amorosos o actos de lucha o pelea, ya que en ellos predomina la conciencia corporal de los sujetos, así como el probable contacto físico que pudiese existir. En esta fase se conectan los músculos y la piel, y de igual manera son evidentes los cambios corporales como el sudor, la comezón, el frío, el calor, entre otros. A esta distancia los detalles están totalmente visibles, todo está al desnudo y el cuerpo a sí mismo lo manifiesta.

En esta fase la voz es casi inservible, aunque no por completo; sin embargo, el contacto y la comunicación se dan de manera principal a través del cuerpo, a partir de los movimientos de este y de la posición del mismo. En la fase lejana la cual comprende una distancia mínima de máximo 45cm, la voz sí es utilizada, pero se mantiene en un volumen normal o hasta bajo, esto dependiendo del tipo de encuentro. El cuerpo continúa respondiendo a la presencia de otro cuerpo que se mantiene a una distancia mínima, y puede sentirse atrapado, pero también puede atrapar al otro de una forma fácil.

Cabe mencionar que la distancia íntima es una de las más cambiantes: podemos estar a una distancia íntima tanto con una persona conocida como con alguien desconocido para nosotros y esto se debe a que la distancia íntima mantiene una estrecha relación con la distancia

pública, gracias a que ambas distancias comparten escenarios cotidianos. Dado que los espacios públicos contienen múltiples características de transformación constante, son flexibles, diversos, conclusos y reales, estos espacios son muchos, y en ocasiones cumplen con más de una función, conformando una estructura base en la cual se desempeña la realidad cotidiana, a la cual denominaremos contexto. Un claro ejemplo de ello podría ser el transporte público a una hora específica, en la cual hay una enorme cantidad de gente. Es muy probable que las relaciones espaciales en un lugar como este se clasifiquen dentro de la distancia íntima; sin embargo, normalmente suprimimos esta intimidad puesto que dichas personas son desconocidas, además de que esto genera cierta molestia en nosotros.

Evidentemente, de las cuatro distancias antes mencionadas, es la distancia íntima la que tiene mucho más contacto y comunicación a través del cuerpo, esto debido no sólo a la distancia física, sino a la mental; y muy probablemente todas aquellas relaciones que establecemos de manera íntima no son relaciones desapercibidas, muy al contrario, son situaciones que tomaremos en cuenta para próximas experiencias.

También es importante recordar que cada una de estas distancias ya antes mencionadas, deben considerarse sólo como orientativas, es decir, que en la vida diaria cada persona delimita sus espacios en relación a su bienestar y necesidades.

En un último apartado, después de las clasificaciones, Hall menciona la importancia de estos espacios y de sus limitaciones y nos dice que se seleccionaron cuatro categorías como resultado de la investigación que se realizó en distintos animales, entre ellos aves, monos e incluso humanos. De igual manera el antropólogo estadounidense recalca que estos estudios corresponden a una cultura occidentalizada y, más específicos, una cultura norteamericana. Esto es relevante puesto que dependiendo la cultura de la cual estemos hablando estos aspectos van a cambiar, lo que significa que como al inicio se dijo, la proxémica es un estudio orientativo pero no del todo aplicable.

Podemos concluir que el hombre ha convivido y convive con los espacios que lo descifran, y lo confirman como individuo perteneciente a una sociedad y a un lugar que le genera una identidad. Aún en esta dinámica, el hombre por necesidad busca un espacio que disperse su dinámica y su realidad cotidiana, estos espacios de recreación son, al parecer, espacios que generan una sensación necesaria de placer, siendo una especie de fuga y distracción de aquella cotidianidad. Son estos espacios los que generan el comportamiento y estado físico, por su característica de contemplación que le define, y por las cualidades que el individuo adquiere en el momento de comportarse.

El espacio íntimo, el personal, el social y el público están íntimamente relacionados, y aunque ya mencionamos las diferencias que existen en el modo en que nuestro cuerpo interactúa, estas distancias logran interactuar entre ellas en ciertos puntos, y cada una de ellas resulta importante en el mundo personal. El cuerpo y sus sentimientos, los ritos de la intimidad, las percepciones y emociones, son aspectos que nos unen a la vida social, y que a su vez nos convierte en seres receptivos al mundo exterior.

El cuerpo se hace presente como la configuración material de una naturaleza efímera y aparentemente inaprensible; y es a través de él que la cultura instituye diversas formas de comunicación y de relación, que va desde la simbólica hasta la pragmática y, ya que no hay posibilidad de existencia que no sea corporal, el cuerpo se constituye como el valor principal para representar los vínculos de los individuos entre sí, y de igual manera hacia los diferentes espacios y distancias.

2.3 El cuerpo como territorio de lo íntimo

Con el cuerpo sentimos, conocemos y percibimos el entorno, dicen los fenomenólogos. El cuerpo es un espacio en el que transita el poder, dice Foucault, es el espacio de lo simbólico, explica Lacan. Es bisagra entre lo social y lo psíquico, es significado y constructo de una identidad, expresión de una construcción del género en una cultura específica.⁴⁶

El término territorio, dentro de la geografía, regularmente se utiliza para estudiar la relación entre el espacio y los individuos que habitan dicho espacio, en el cual, se expresan diferentes intereses y expresiones; es por ello que el territorio no es unívoco ni homogéneo. El territorio se constituye por la posibilidad y la utopía, y es en este escenario donde aparece la potencialidad de los movimientos sociales con todas las dificultades, contradicciones e incoherencias que puedan expresarse a su interior. Es por esta razón que toda reflexión sobre fenómenos sociales y culturales debe partir del territorio, siendo éste el espacio donde se concretizan las luchas, se generan las identidades, y se produce conocimiento propio.

Una vez establecido lo anterior, podemos reconocer que el territorio de la intimidad se hace presente en las experiencias afectivas de tipo pasional, en las pulsiones, emociones, sentimientos, y toda clase de acción en donde el cuerpo interfiera; dicho en otras palabras, el cuerpo es el territorio de la intimidad.

Así mismo, los territorios del cuerpo forman parte de una historia que va ligada a la individualidad del sujeto, pero que a su vez está asociada a la objetividad del mundo, ya que no podemos separar las experiencias de las formas objetivas, ni mucho menos de sus aspectos sociales, históricos y culturales.

El cuerpo propio, y sobre todo su superficie, como lo dice el psicoanalista austriaco Sigmund Freud (1856-1939), es un locus del cual parten simultáneamente percepciones tanto internas como externas. Por lo tanto, es visto desde sí mismo como la parte identitaria del hombre y también como una instancia en la que se aloja el sujeto mismo y, por ende, su individualidad.

Las implicaciones del cuerpo y el conocimiento acerca de este mismo, permiten que el hombre le otorgue significado a su propia existencia y naturaleza. A su vez, el cuerpo debe ser entendido como una construcción simbólica, ya que este concepto no es una realidad única y tajante debido a que el cuerpo se encuentra atravesado por el discurso de la cultura y el contexto de su época. De esta manera, aunque el cuerpo sea el templo del individuo, no dejamos de lado lo que se mencionó al inicio del presente capítulo: el hecho de que el sujeto reconozca su individualidad no lo hace extraño a las cuestiones sociales y culturales.

46 Marta Lamas. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Barcelona, Taurus, 2002, p.81.

El concepto de cuerpo es considerado el centro de la acción individual, pero también lo es de la acción colectiva; y es por esto que el cuerpo, a lo largo de la historia de la humanidad, ha tenido distintos matices y significados, según las diferentes culturas. De igual manera, también ha sufrido modificaciones conceptuales, ideológicas, prácticas y físicas; en otras palabras, podemos afirmar que el cuerpo es un modelo impuesto por la propia cultura.

A través de la historia, el cuerpo ha sido objeto de estudio y reflexión de grandes autores, quienes han aportado diversas visiones sobre este término tan enigmático; sin embargo, en éste apartado abordaremos algunos momentos específicos que nos ayudaran a visualizar de manera breve la historia y la evolución del concepto *cuerpo*, para así trazar la relación que existe entre éste término y el espacio de la intimidad.

La civilización griega constituyó una de las bases culturales para el desarrollo de las sociedades occidentales y dentro de las ideas que planteó ésta civilización, podemos encontrar las primeras referencias en relación al cuerpo. De hecho, sería casi imposible no mencionarlos debido a que el cuerpo humano fue el tema principal en las esculturas y pinturas de este periodo. Al artista de la antigua Grecia le interesaba, más que nada, el cuerpo humano, sus movimientos y expresiones. Los griegos estaban convencidos de que a través de la representación perfecta del cuerpo, era posible exaltar ciertos valores y pensamientos en los individuos

Los griegos, por medio de la racionalización del pensamiento, dieron con la dualidad cuerpo-alma, entendiendo al cuerpo como la parte visible, tangible y al alma como la abstracta e invisible. Con esta división, el hombre comienza a separarse de su cuerpo y de sus mitos, cuestionando de dónde provienen sus sensaciones y emociones, para así dudar y reaccionar ante el mundo. La existencia de dos esencias distintas dentro de un sólo ser es un fenómeno característico de las civilizaciones clásicas antiguas, como es el caso de la civilización griega; aquí el sujeto está sometido a una dualidad en donde alma y cuerpo pertenecen a reinos separados y jerárquicamente opuestos. Sin embargo, esta dualidad alcanzó su cúspide años después entre los siglos XV y XVII, gracias al Renacimiento y a movimientos posteriores que reforzaron esta dualidad.

Durante el Renacimiento, el cuerpo se va a pensar a partir de un orden epistémico y en relación a los elementos antiguos: tierra, agua, aire y fuego. En éste periodo, se multiplican las semejanzas entre el cuerpo humano y el mundo que habita; el universo es concebido como organismo, y el hombre es visto como la síntesis del universo. Aunado a ello, en el Renacimiento surgieron un sinnúmero de cambios que definen a este período como uno de los más importantes en cuanto al avance de las ciencias y las artes. Durante el Renacimiento, precisamente, surgió la necesidad de estructurar ciertas reglas que permitieran representar el cuerpo de una manera más armoniosa y en relación con el espacio.

Con respecto al cuerpo del Renacimiento, tanto la perspectiva como el estudio anatómico, tuvieron su apogeo; ambas técnicas fortalecieron el conocimiento que hoy en día se tiene acerca del cuerpo. La perspectiva -de la cual se habló en el primer capítulo- representó una técnica imprescindible para las artes plásticas, la cual modificó notablemente las representaciones de éste periodo e implicó el cambio de nuestra percepción, tanto de la realidad como de nuestro propio cuerpo; también, reforzó la necesidad de otorgarle orden y armonía a las relaciones que el cuerpo mantenía con el espacio y hacia otros cuerpos. La perspectiva permitió que el hombre redescubriera su propio cuerpo como un todo, lleno de posibilidades y relaciones con su entorno, cambiando así la visión del hombre renacentista, y otorgando, a su vez, un valor supremo a la representación del individuo.

Aunque el estudio sistemático de la anatomía tiene sus orígenes en la civilización griega porque médicos de la época realizaron las primeras disecciones a cadáveres humanos, lo que les permitió describir y determinar las funciones tanto del sistema nervioso como de los músculos; fue hasta el Renacimiento que la anatomía se popularizó y consagró, esto gracias a que el cuerpo humano fue objeto perfecto de disección, exploración y determinación, lo cual permitió que las representaciones del mismo aumentaran su realismo. Esto también permitió que se diera paso a la invención de técnicas que permitían conservar en perfecto estado las piezas anatómicas, algo similar a perpetuar la vida de algunos muertos, los cuales eran cuidadosamente embalsamados para posteriormente ser exhibidos al público.

Como consecuencia de lo anterior, la introducción de nuevos conocimientos y técnicas alcanzaron el éxito y acrecentaron la curiosidad por el saber del cuerpo; estimularon el desarrollo del individuo, la formación de la propia personalidad y provocaron una nueva actitud del hombre frente a la naturaleza: no era suficiente conocerla, sino también dominarla. Las primeras disecciones de anatomistas destacados en el Renacimiento fortalecieron la dualidad del cuerpo, una dualidad que ha permanecido como símbolo y representación de éste hasta nuestros días. Puesto que la concepción acerca del cuerpo que se admite con mayor frecuencia en las sociedades occidentales es la renacentista, ésta encuentra su formulación en la anatomía, la fisiología, y en el saber que proviene de la biología y la medicina. De esta manera fue como estos conocimientos le permitieron al sujeto hablar del cuerpo, utilizando el modelo de la posesión “mi cuerpo”, lo cual convirtió al cuerpo en el recinto del sujeto, el lugar de sus expresiones, sensaciones y emociones y en el espacio principal de su intimidad.

Mientras que para el hombre medieval, el cuerpo era simple y sencillamente el espacio habitado por el verdadero yo, un yo identificado casi exclusivamente con el alma o el espíritu; en el Renacimiento, el cuerpo individual se convierte en una especie de límite que permite diferenciar a un sujeto de otro. La trama comunitaria de la tradición comienza a difuminarse, la naturaleza se desacraliza, y la persona se separa del cosmos, de los otros, e incluso de sí mismo.

Aunque en el Renacimiento, la dualidad cuerpo- alma se reforzó, no fue sino hasta el siglo XVII con el Racionalismo⁴⁷ cuando dicha separación alcanzó su cúspide y a la par su desvanecimiento gracias al filósofo francés René Descartes, quien desde el inicio, delimitó estos dos elementos para referirse al cuerpo. La separación, para el filósofo y matemático francés, es un hecho racional pues la distancia de alma y cuerpo refleja la necesidad de control y objetivación del mundo; pero esta distancia, entre lo racional y lo sensible en la filosofía cartesiana, dejaba en duda la manera en la que las acciones del cuerpo podrían ser producidas por ideas y cómo es que la mente podría afectarse frente a la percepción sensible.

Por lo tanto, como sé de cierto que existo y, sin embargo, no advierto que convenga necesariamente a mi naturaleza o esencia otra cosa que ser pensante, concluyo rectamente que mi esencia consiste solo en ser una cosa que piensa, ...y tengo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, con todo puesto que, por una parte tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en cuanto que yo soy solo una cosa que piensa –no extensa- y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, en cuanto que él es solo una cosa extensa – y no pensante- es cierto entonces que ese yo (es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy) es enteramente distinta de mi cuerpo, y que puede existir sin él... ⁴⁸

Descartes admite que alma y cuerpo se relacionan causalmente y afirma que el alma es la sustancia principal del pensamiento, la cual a su vez tiene la capacidad de llevar a cabo procesos como la imaginación, la creatividad y las sensaciones; es precisamente por esto que el alma resulta superior al cuerpo para él, y además de esto, el alma parece ser sobresaliente debido a su incorporeidad, de manera tal que mientras el cuerpo es espacial, el alma no posee extensión, y por consecuencia tampoco posee límite alguno. Pese a estas diferencias, Descartes consideró que ambos conceptos se encontraban relacionados, y para ello propone que alma y cuerpo se comunican en un punto denominado *glándula pineal*. La glándula pineal representaba la parte más importante del cerebro debido a que se encuentra envuelta en la sensibilidad y de igual forma, era la principal causa de los movimientos y posiciones del cuerpo. Así mismo, Descartes consideraba que esta glándula era el lugar principal del alma racional por lo que, según Descartes, era mucho más fácil entender cómo se llevaban a cabo procesos como respirar, comer y dormir.

En el caso del sueño, Descartes menciona que éste ocurre cuando el cerebro se encuentra vacío de cualquier espíritu; de esta manera para el autor francés cuerpo y alma, siendo opuestos, sí encontraban un punto de unión en actividades cotidianas como dormir o soñar.

47 Corriente filosófica que se desarrolló en Europa durante los siglos XVII y XVIII, y sostiene que la principal fuente de conocimiento es la razón, por lo que rechaza la idea de los sentidos, ya que estos nos pueden engañar. El mayor representante del racionalismo fue el filósofo francés René Descartes.

48 René Descartes. *Meditaciones Metafísicas*. España, Alianza, 2005.

En la actualidad se sabe que ésta glándula es la responsable de producir melatonina, una hormona que afecta los patrones de sueño, entre otros procesos neurológicos.

Descartes pertenece a una época en la que el individuo comienza a convertirse en una estructura significativa de la vida social, no en su conjunto, por supuesto, pero sí en sus franjas más activas.⁴⁹

Aunque fue en el Renacimiento que inició el proceso de individualización del cuerpo, Descartes es quien plantea el desplazamiento del cuerpo, gracias a la nueva relación que éste establece con el mundo en un acto que refuerza la individualidad del sujeto. Bajo esta concepción, ya no es tan tajante la separación entre cuerpo y alma, ya que lo material se concibe animado por fuerzas vitales y lo espiritual deviene de lo corpóreo. No hay en consecuencia, una separación entre cuerpo y alma, ni entre cuerpo y mundo, ni entre hombre y cosmos. El cuerpo ahora aparece como territorio de la realidad, en tanto en él se encuentran las huellas visibles e invisibles de las relaciones que establece el sujeto con el mundo.

El yo es una esencia-cuerpo, no sólo una esencia-superficie, sino él mismo, la proyección de una superficie que rige la aprehensión sensible e intelectual de todas aquellas superficies que pueden ser percibidas. No existe el arte sino hasta el momento en que el yo lo es a través del cuerpo.⁵⁰

2.3.1 El cuerpo de la modernidad

La concepción del cuerpo como concepto autónomo, implica una modificación en la situación del hombre, es decir, que la corriente de antropología racionalista⁵¹, que ciertas corrientes del Renacimiento sostuvieron, ya no incluye al sujeto dentro de una colectividad, sino que plantea la singularidad del hombre y con esto, se actualiza aquello que se denomina cuerpo.

La percepción moderna del cuerpo empezó a gestarse desde tiempo atrás, ya que una aproximación a las ideas renacentistas nos permite entender la actualidad de este concepto, asumiéndolo con toda su carga simbólica e histórica. El cuerpo de la modernidad indicará la ruptura del sujeto con los otros, y así mismo, el cuerpo moderno se separa para convertirse en la parte indivisible de un sujeto; y al igual que la intimidad, el cuerpo moderno sentará sus bases en el individualismo.

La definición del cuerpo es hueca si se compara con la de la persona. No se trata, de ningún modo, de una realidad evidente, de una materia incontrovertible: el “cuerpo” sólo existe cuando el hombre los construye culturalmente.⁵²

49 David Le Breton. Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002 p.185.

50 Jacques Lacan. Seminario 10 La Angustia. Barcelona, Paidós, 2003, p.97.

51 La antropología racionalista afirma que el conocimiento verdadero ya está dentro de nosotros, esto gracias a las ideas innatas con las cuales nacemos y que no podemos adquirir a lo largo de la vida. Además de ello, considera que el saber humano es universal y necesario.

52 D. Le Breton, 2002, p.27.

Como lo vimos antes, el concepto de cuerpo se presta para el análisis social, antropológico, cultural y psicológico ya que estas disciplinas nos permiten pensar al cuerpo y reflexionar acerca de él, ofreciéndonos la posibilidad de considerarlo y comprenderlo desde una perspectiva que integre al cuerpo con la mente. Sin embargo, es desde la visión antropológica donde David Le Breton decide analizar al cuerpo moderno ya que, a través de esta ciencia, es posible estudiar los aspectos del cuerpo y la relación que mantiene hacia las manifestaciones sociales y culturales. Cabe recordar que la existencia del hombre es corpórea y la antropología dedica su estudio a aquellos fenómenos que tienen relación con la realidad humana, como podría ser la identidad, la intimidad o el cuerpo mismo.

David Le Breton es un sociólogo francés que ha escrito innumerables artículos y colaboraciones en relación a la temática del cuerpo humano, específicamente en la época moderna. Le Breton nos propone el estudio del cuerpo no sólo desde el ámbito biológico, sino que complejiza este concepto al hablar de un cuerpo que se traduce, se construye, se destruye y reconstruye, en relación a la sociedad y a la cultura.

Para el análisis final de este apartado, abordaremos una de las obras más importantes de este autor, la cual se inserta dentro de las investigaciones más destacadas sobre el cuerpo: *Antropología del cuerpo y modernidad*.

En la visión del autor, el hombre moderno

lleva en su interior un orden distinto debido a que la modernidad no es un proceso homogéneo, por el contrario, el sujeto de esta época está sometido a una red compleja de ideas, conceptos, perspectivas y modos que no consiguen amalgamar o, por decirlo de otra manera, arrojar conceptos únicos y tajantes. La modernidad se caracteriza por ser el resultado de un recorrido histórico, que si bien implicó la acumulación de conocimientos, técnicas, ideologías y tradiciones, también trajo consigo una ruptura respecto a ciertos conceptos como el concepto mismo de cuerpo.

El individuo moderno establece una distancia con su cuerpo, que puede evidenciarse en las representaciones de los siglos XVIII y XIX, periodo en el que las relaciones frente a corporalidad parecen contradictorias, pues exponen el cuerpo al mismo tiempo que lo niegan, esto en consecuencia de que durante la modernidad cada quien construye su idea de cuerpo y así mismo sus representaciones.

La noción moderna de cuerpo es consecuencia de la estructura individualista en el campo social; el cuerpo de la modernidad, es la mezcla entre la tradición y la llegada del individualismo occidental. Cabe mencionar que en las sociedades occidentales, el cuerpo es el signo del individuo y a su vez, el símbolo de la identidad. Sin embargo, el desarrollo del individualismo va a traer como consecuencia la separación entre hombre y cuerpo.

En el caso del hombre, toma una distancia consciente respecto a la colectividad y, como consecuencia, el individuo reconoce que posee un cuerpo para él solo, un cuerpo que es testimonio de un sin fin de acontecimientos, experiencias y emociones; un cuerpo que, construye su identidad a la par que le permite disfrutar su intimidad.

La Modernidad moldeó un cuerpo distanciado, controlado y elaborado, que niega su naturalidad: ubicando al individuo por encima de la naturaleza que ahora domina. El cuerpo moderno representa un todo que no diferencia entre alma y materia, sino que separa un cuerpo de otro cuerpo; se relaciona de nuevo con el estudio de los espacios (proxémica), definiendo al cuerpo no sólo como la esencia o la trama identitaria de un sujeto, sino como el espacio ocupado por un cuerpo. Esta última idea demuestra que la incidencia del individualismo en la modernidad, reduce el cuerpo a ser un soporte biológico, postura que también responde a la demanda de producción del capitalismo, el cual a su vez entiende al cuerpo de la misma manera en que lo hizo en algún momento Descartes: el cuerpo era simple y sencillamente un objeto más, una sustancia regida por las leyes naturales y que, por ocupar un lugar en el espacio, es objeto de mensura e intervención humana.

Es así que, a partir de que el cuerpo se convierte en un objeto de conocimiento, el individuo delimitado de la Modernidad encuentra en su imagen una oportunidad de identificación

y al ser el cuerpo un objeto, éste se empieza a venerar como un objeto estético; y aunque sabemos de antemano que el cuerpo como representación artística ha sido abordado desde épocas prehistóricas, el cuerpo como objeto de arte, como único y verdadero protagonista, como un todo que experimenta mutaciones y trasgresiones, es un fenómeno propio de la modernidad, pues además fue durante esta época que se generó una inmensa cantidad de movimientos que veneran al cuerpo en tanto medio de expresión, como es el caso del *Body Art*, el *Performance*, o el *Cyborg*.

A partir de los años sesenta, el hombre se obsesiona con la necesidad de mostrarse y representarse en vez de ser él mismo, y para ello se transforma, ya sea transgrediendo la estética clásica, o imitándola; es entonces cuando el cuerpo se convierte en espacio abierto y simultáneamente también es frontera con estatuto propio, el cual contiene nuestra subjetividad y además la integra. A pesar de que el cuerpo fue largamente ignorado, e incluso despreciado, desde la Grecia clásica hasta la modernidad, promoviendo la superioridad de la razón sobre la carne; el cuerpo de la modernidad posee otro orden y nos demuestra que toda acción, por más mínima que esta sea, dependerá del cuerpo, como el territorio vivo de cada sujeto.

El sujeto raramente tiene una imagen coherente del cuerpo, lo transforma en un tejido plagado de referencias diversas. Ninguna teoría del cuerpo es objeto de una unanimidad sin fallas. Como el individuo tiene la posibilidad de elegir entre una cantidad de saberes posibles, oscila entre uno y otro sin encontrar nunca el que le conviene totalmente. Su libertad como individuo, su creatividad, se nutren de esta falta de certeza, de la búsqueda permanente de un cuerpo perdido que es, de hecho, la de una sociedad perdida.⁵³

Entender la construcción del cuerpo moderno, que se fortalece en los siglos XVIII y XIX, permite visualizar cómo es que éste concepto se ha transformado, y a su vez, nos deja trazar la evolución de las representaciones del cuerpo, comprendiendo la existencia de algunos movimientos artísticos (como los que mencionamos anteriormente) que introdujeron el concepto de cuerpo como tema principal de expresión. Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del mismo, son tributarios de una colectividad, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición personal.

Ahora bien, regresando al tema del cuerpo moderno y para concluir, es importante señalar que la transformación de este término se encuentra atravesada por las cuestiones sociales, económicas y políticas del periodo; un periodo que se caracterizó por contener un nuevo orden histórico al que llamamos Modernidad, es decir, un conjunto de procesos ni lineales ni progresivos.

Hablar de modernidad es hablar del sistema capitalista, el cual se erigió como la forma de organización de la producción económica del modernismo. El capitalismo de la modernidad no posee una sustancia única, sino accidentes acumulados; una lista de embestidas al cuerpo, que se transforman en emociones, sentimientos y experiencias cotidianas y debido a ello, las realidades y los espacios del cuerpo se construirán de manera cotidiana. Así mismo, la vida cotidiana será el reflejo fiel del orden social impuesto y es en su interior donde la relación de cuerpo e intimidad alcanzará su cúspide. De la mano del individualismo y la autobiografía, el concepto de cuerpo toma su valor dentro de los espacios cotidianos, un espacio donde los individuos tienen la capacidad de hacerse cargo de sus propias trayectorias biográficas y sus proyectos de vida, asumiendo la responsabilidad sobre sus decisiones y previniendo los efectos de las mismas, sin la atadura a las instituciones ni tradiciones.

El cuerpo visto desde esta perspectiva, aporta posibilidades políticas y sociales y, como se mencionó anteriormente, el cuerpo se convierte en un territorio desbordado de representaciones y símbolos que lo aceleran y lo definen como el centro de todo. El logro político del cuerpo moderno permite la articulación de políticas de vida, entendidas como la defensa de los derechos del sujeto y defensa de las representaciones simbólicas que los sujetos construyen desde sus cuerpos.

53 Ibid. p.90.

Mirar la realidad desde el cuerpo, significa haber superado todo dualismo y entender el mundo desde un cuerpo consciente; esta es una manera de construir políticas de vida, lo cual forja el saber que el sujeto posee sobre su cuerpo, un cuerpo con el cual convive diariamente y el cual le otorga una especie de esencia llamada identidad.

2.3.2 El cuerpo en la cotidianidad

Lo infinito de lo cotidiano no es una noción teológica sino la trivial comprobación del paso del tiempo, de la acumulación, de un día a otro, de diferencias ínfimas, pero cuya acción contribuye, lenta o brutalmente, según las circunstancias, a transformar la vida cotidiana.⁵⁴

Al referirnos al cuerpo como a un sistema a través del cual los sujetos nos comunicamos, decimos que el lenguaje del cuerpo se hace presente en las articulaciones, modulaciones, expresiones, y demás acciones a través de las cuales el cuerpo se manifiesta. Sin embargo, estas acciones tienen como territorio principal el espacio cotidiano, entendido este como el lugar habitual de los sujetos, en el cual, el cuerpo se despliega como la verdadera imagen del poder.

Desafortunadamente, la cotidianidad, sus ritos, mitos y expresiones, en muchas ocasiones han sido olvidados por las ciencias sociales, debido a que los teóricos se han ocupado más

de lo macro, dejando de lado lo micro, inclusive desvalorizando los conocimientos sobre el tema, al no ser considerados válidos por no tener un respaldo científico. Esta ha sido una de las principales trabas teóricas que ha mantenido el modelo del conocimiento científico racional⁵⁵, precisamente porque se ha olvidado de la vida íntima y así mismo, de la experiencia cotidiana. Sin embargo, a partir del triunfo de la individualización y la autobiografía durante la modernidad, los espacios íntimos y cotidianos tomaron importancia y fue así que algunos autores como Emile Durkheim, Pierre Bourdieu y Michel Foucault, entre otros, intentaron acercarse al estudio de lo cotidiano.

Para definir lo cotidiano, retomaremos al sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien utiliza el término *habitus* para referirse a la capacidad infinita de concebir en “total” libertad productos, pensamientos, percepciones, expresiones y acciones, que tienen como límites las condiciones de su producción histórica. Los hábitos se podrían definir como todo un sistema de valores por los cuales, inconscientemente, se desenvuelven los hombres; en otras palabras, son un conjunto de prácticas habituales que refieren a ciertas costumbres y que varían según la sociedad y cultura. Estos hábitos pueden ser de índole individual o colectiva, en este último caso determinado por los medios de comunicación, instituciones, el Estado, la sociedad, la cultura, o cualquier otro organismo que imponga ciertos hábitos.

54 Ibid., p.91.

55 Método de investigación basado en el empirismo y en la medición, el cual contiene una serie de pasos que deben ser estrictamente seguidos para arrojar un conocimiento verdadero.

Ahora bien, esto nos lleva a entender la cotidianidad, puesto que ésta representa el conjunto de hábitos y actividades que ocurren de manera usual, una infinidad de rutinas que proporcionan los elementos necesarios para construir un orden social estable, recordando que durante esta época el individuo es el elemento más importante dentro de cualquier jerarquización.

La vida cotidiana es el conjunto de actividades que realizamos en situaciones concretas para satisfacer nuestras necesidades y en consecuencia, para seguir viviendo. Es lo común, lo habitual, lo que hacemos todos los días, y por hacerlo todos los días no lo registramos verdaderamente. La realidad que aparece como autoevidente, compartida con otros semejantes, constituye las bases en las que se crea y se recrea la sociedad como un mundo intersubjetivo; la vida que se asume como cotidiana, permite que se lleven a cabo todos los procesos sociales que constituyen las realidades colectivas. En consecuencia, la vida cotidiana es el reflejo y la edificación de la interacción psicológica y social.

Lo cotidiano es el medio físico en el cual se insertan los cuerpos y a su vez, es el espacio de intersección entre el individuo y la sociedad, es decir, un espacio donde los vínculos se fortalecen a través del tiempo y espacio. La vida cotidiana es inseparable de aquellos procesos que permiten la interacción social de los individuos, pero conserva su esencia: ser una realidad interpretada por los sujetos, una realidad que para los individuos tiene un significado que hace al mundo coherente.

La vida cotidiana no debe entenderse como un fenómeno meramente personal o aislado de las situaciones colectivas, muy al contrario, en la cotidianidad ocurren todas nuestras experiencias y relaciones hacia los otros.

Aunque todos los seres humanos experimentemos día con día la cotidianidad, eso no implica que nuestras experiencias sean idénticas, aunque compartimos necesidades e intereses. Un ejemplo: todos necesitamos comer o dormir, sin embargo, cada individuo lo hace de una forma peculiar. La vida cotidiana pertenece a cada uno en sus circunstancias, de esta manera lo cotidiano de un sujeto puede no serlo en la vida de otra persona. La vida cotidiana es histórica tanto en su vivencia como en su conceptualización.

Para reproducir la sociedad es necesario que los hombres particulares se reproduzcan a sí mismos, como hombres particulares. La vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares; a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social.⁵⁶

La filósofa húngara Ágnes Heller, menciona que la importancia de lo cotidiano radica en que estamos hablando de un fenómeno universal que se hace presente en todas las sociedades al ser el cúmulo de actividades que las personas realizan para vivir y sobrevivir; es esta la dimensión social central en la que todo hombre desarrolla su identidad, en la cual pone en acción todas sus capacidades intelectuales, afectivas y emotivas; como dice Heller: “es la vida del hombre entero”.⁵⁷

56 Ágnes Heller. Sociología de la vida cotidiana. Barcelona, Ediciones Península, 1977, p34.

57 Ibid., p.64.

Heller menciona que para reproducir la sociedad es necesario que antes de ello el individuo se reconozca a sí mismo dentro de su particularidad. Es entonces cuando sostiene que la vida cotidiana es la reproducción del hombre particular, la cual sólo puede reproducirse en la medida que el individuo realiza una función dentro de su sociedad.

Por lo tanto, la vida cotidiana de los hombres nos proporciona, a nivel de los individuos particulares y en términos muy generales, una imagen de la reproducción de la sociedad respectiva, de los estratos de esta sociedad. Nos proporciona, por una parte, una imagen de la socialización de la naturaleza y, por otra, el grado y modo de su humanización.⁵⁸

El hombre es un ser particular e individual, sin embargo, las particularidades forman parte de las generalidades, pero para que el sujeto logre satisfacer sus necesidades debe diferenciarse y contraponerse a él. El yo del particular se desarrolla y construye a partir de la identificación con los otros, pues pese a que las necesidades son siempre específicas, los fines y consecuencias suelen ser para todos. El hombre realiza actividades que, independientemente de sus fines particulares, lo llevan a identificarse con el nosotros, como una prolongación de sí mismo; la pertenencia a un partido político, un club de fútbol, una universidad, son ejemplos de ello. En la constante construcción de lo que se denomina identidad, el sujeto parte de su individualidad para establecer relaciones con el mundo exterior.

Hablar del uso cotidiano del cuerpo es hacer referencia a los hábitos, que como tal podemos modificar de acuerdo a nuestra individualidad, por ejemplo comer, estudiar, trabajar, dormir, soñar; a través de tales acciones que el cuerpo toma, a las cuales David Le Breton denominará “ritos de intimidad”⁵⁹, el cuerpo mismo se manifiesta como el espacio vivo de lo íntimo. Al ser el cuerpo un producto cultural e histórico, también es una estructura dinámica en la que se tejen procesos psicológicos, fisiológicos y simbólicos.

El cuerpo del espacio cotidiano vive de la experiencia de las cosas, de sus relaciones e interrelaciones con las intenciones que lo dirigen. Cada encuentro corporal proporciona una experiencia reflexiva.

La experiencia del cuerpo es entonces abierta e íntima, pero nunca privada, puesto que estas experiencias se encuentran mediadas por nuestras cotidianas interacciones con los otros cuerpos. Nuestro cuerpo es un elemento vivo al momento en que conoce y se relaciona con las experiencias corporales del prójimo. Como se mencionó en líneas anteriores, el reflejo del otro funciona como un espejo para el individuo, pues a través del otro yo puedo comprender mi ser.

De esta manera, como el otro se vuelve un punto fundamental en el autoconocimiento, recurriremos a las experiencias cotidianas que como seres humanos compartimos y que lejos de ser simples experiencias, son necesidades primigenias en la vida de los individuos.

58 Ibid., p.20.

59 D. Le Breton, 2002, p.39.

2.3.3 Rituales de intimidad- Cuerpo como espacio de transformación.

Si el sueño fuera (como dicen) una tregua, un puro reposo de la mente ¿por qué, si te despiertan bruscamente sientes que te han robado una fortuna?

¿Por qué es tan triste madrugar? La hora (tiempo) nos despoja de un don inconcebible, tan íntimo que sólo es traducible en un sopor que la vigilia dora.

De sueños, que pueden ser reflejos trancos de los tesoros de la sombra, de un orbe intemporal que no se nombra. Y que el día deforma en sus espejos.

¿Quién serás esta noche en el oscuro sueño, del otro lado de su muro?⁶⁰

ACTO DE DORMIR

La intimidad la definimos ya como el espacio mediante el cual el hombre desenreda su individualidad y de esa manera poder entrar en contacto con los otros y permitir la comunicación que ayudará a fortalecer su identidad. Por otro lado, el cuerpo lo abordamos como el recinto de esta intimidad; un territorio sobre el cual el sujeto puede conectarse con el mundo en cuestiones sociales, políticas y culturales; así, el cuerpo se constituye como un valor fundamental de representación entre los individuos, pues no podemos negar que la existencia humana es en gran parte corporal.

El cuerpo es el lugar y tiempo en el que el mundo se hace hombre, inmerso en la singularidad de su historia personal.⁶¹

Intimidad y cuerpo son los conceptos claves en esta investigación, y ambos encuentran un vínculo en el carácter social, cultural e histórico vivido por los sujetos de manera individual; así mismo, este individualismo se entrelaza con la colectividad a través de las creencias, prácticas y ritos, los cuales se llevan a cabo en múltiples espacios determinados por el sujeto. En otras palabras, la intimidad se manifiesta a través del cuerpo y a partir de las emociones y hábitos del mismo.

Un hábito es cualquier comportamiento constante, el cual, se adquiere mediante la repetición de dicha conducta. En ese sentido, todos los sujetos tienen arraigados una serie de hábitos que ejercen una notable influencia en sus vidas, hasta el punto de determinar su propia identidad. Leer, fumar, ejercitarse, son sólo algunos de los hábitos más comunes; sin embargo, el cuerpo articula un nexo hacia la intimidad únicamente cuando estos hábitos adquieren una carga simbólica y por consecuencia, pasan de ser hábitos a ser rituales; en este caso, rituales íntimos.

Hablando del ritual -sin ninguna connotación religiosa- definimos a éste como el acto que se repite en la mayoría de las ocasiones de la misma manera, pero que a diferencia del hábito, cuenta con una carga simbólica.

60 José Luis Borges El libro de sueños. México, DEBOLSILLO, 2011, p.34.

61 Laura Scarano, Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia. Buenos Aires, BIBLOS, 2007, p.108.

Aunque el hábito es muy similar al ritual, este último se efectúa de un modo particular, con un motivo en específico: un ritual puede ser una acción cotidiana y rutinaria, sin embargo, este adquiere un beneficio mayor, pues lejos de los aspectos religiosos, el ritual se desenvuelve en un tiempo específico y se entiende que posee un valor superior.

Para que un ritual sea verdadero, este debe incidir y modificar nuestros sentidos, y de igual forma, debe ser inducido por la experiencia cotidiana. Muchos de estos rituales consisten en inscribir los símbolos en el cuerpo, o dicho de otra manera, pasan a ser parte de él, y de esa forma lo transforman, pues esa es otra particularidad de los rituales: reformar el cuerpo. Esta carga de símbolos y significados que toma el cuerpo como espacio de acción, es una forma visible de intervención de la cultura y el entorno sobre aquello que, en muchas sociedades, se considera la esencia humana; y pese a que la intervención está a menudo regulada y no deja de ser un campo de acción individual, los rituales cotidianos que tienen como territorio principal al cuerpo, otorgan de un valor mayúsculo a la vida cotidiana y a su vez, envuelven al sujeto dentro de su colectividad, esto debido a que si bien, estos rituales se efectúan de forma personal, nos determinan no sólo como sociedad, sino también como especie.

Los rituales no sólo logran definir a una sociedad o comunidad, los rituales también trazan las identidades personales, similar a un mapa en el cual se localizan las experiencias y sensaciones del sujeto.

En el ritual se revela la presencia del horizonte como encuentro de lo viejo y lo nuevo, de un principio que remonta el origen de un final que no se divisa su término. El ritual busca superar las oposiciones entre diacronía y sincronía, reversibilidad e irreversibilidad; busca en definitiva, entrañarle a la comunidad la experiencia gratificante de acceso al sentido de ser en vinculación radical a un origen y a un destino.⁶²

La importancia del ritual radica en su particular forma de estructurar, tanto la dimensión espacial de la vida individual y comunitaria, como la temporal, configurando toda una distribución de los cuerpos vista a través de la proxémica y un estudio de los movimientos corporales mediante la kinésica. En pocas palabras, los rituales íntimos son aquellas acciones que ocurren dentro de un espacio íntimo en donde el cuerpo se transforma y así mismo, descubre su individualidad a partir del encuentro con el cuerpo mismo. El ritual es, entonces, el conjunto de acciones que se realizan en condiciones especiales, ya sea refiriéndonos al espacio, al modo, o quizás al tiempo en que se efectúan. En este sentido, abordaremos un ritual que adquiere su valor simbólico gracias a la dimensión temporal y espacial: el acto de dormir.

62 Fidel Sepúlveda, *La Fiesta ritual: valor antropológico, estético, educativo* (Santiago: Instituto de Estética PUC, 2000), p.52.

El modo más simple de definir la acción de dormir, es hacerlo a partir de la neurociencia, la cual nos dice que dormir es un estado de inactividad en donde la conciencia no se produce por la estimulación sensorial externa, sino que lo hace mediante estimulaciones internas⁶³. Al dormir, nuestras memorias y experiencias internas se reúnen y se disuelven en nuestro interior, dando pie a los sueños, los cuales nacen de intereses individuales, pues sus elementos son personas, lugares y momentos que, en la mayoría de las ocasiones, nos son familiares. Como lo menciona el psicólogo de origen británico Maurice Nicoll, “Si se mira desde la superficie, el sueño se trata de un proceso que maneja los intereses del individuo de manera inesperada”⁶⁴. Como consecuencia, el sueño no es sólo el producto de la actividad inconsciente de la conciencia, sino que los sueños son construidos por mecanismos interiores, que al final, son determinados por una serie de intereses particulares del individuo.

Prosiguiendo con el acto de dormir e independientemente de los sueños, recurriremos a la ciencia para poder definir qué es dormir, para qué nos sirve y evidentemente, cuál es su relación hacia las dimensiones espacio-temporales.

A simple vista, dormir no es más que un estado corporal inconsciente en el que se produce la suspensión de las funciones sensoriales y el cual se compone por cinco etapas principales: la primera fase corresponde al el estado hipnagógico, en el cual, el cuerpo se siente relajado y ligero. Comúnmente, durante esta etapa, se tiene la sensación de caída y ocupa aproximadamente

el 10% del total de los sueños. La siguiente etapa es la del sueño ligero; en ella el sueño es medianamente intenso, y por lo mismo, es fácil ser despertados. Durante el sueño ligero aumenta nuestro ritmo cardiaco, aunque nuestras pulsaciones son bajas, y el sueño es tan profundo que el cerebro presenta problemas para establecer contacto con el cuerpo, por lo cual, envía un impulso para corroborar que dicha conexión esté en normal funcionamiento. Las etapas tres y cuatro corresponden al sueño profundo, y durante ellas se secreta la hormona del crecimiento, y se especula que reparamos nuestro cuerpo durante esta fase. Por último, tenemos la fase MOR o REM (rapid eyed movement), y es durante esta etapa dónde presentamos los sueños más vívidos y recordables. En experimentos controlados, al despertar a las personas durante esta etapa, éstas reportan haber estado soñando y pueden describir las experiencias oníricas con un relativo detalle; es por esto que a la etapa REM se le asocia con el soñar, aunque sí podemos tener sueños durante las demás etapas, por lo menos durante las menos profundas.

Ahora bien, con la intención de plantear la acción de dormir como un ritual íntimo, intentaremos mostrar la estructura oculta del dormir y para ello recurriremos a comparar la forma en que nosotros dormimos a diferencia de algunos animales. Los delfines y las ballenas, por ejemplo, separan su cerebro en dos partes para dormir, es decir, estas criaturas aprendieron a dormir sólo una mitad de su cerebro.

63 Owen Flanagan. Almas que sueñan. México, OCEANO, 2003, P.79.

64 Maurice Nicoll. Psicología del sueño. Barcelona, Editorial Humanitas, 2000, p.37.

Cuando una mitad cumple su cometido y despierta, la otra queda dormida y de esta manera se aseguran de ambas cosas: de dormir y respirar. Al dormir sólo un hemisferio del cerebro, la otra se mantiene lo suficientemente consciente como para conducirlos a la superficie en busca de oxígeno. Algunos otros animales, como los peces y los anfibios, descansan pero jamás duermen. En el caso de los reptiles, estos sólo tienen un nivel bajo de dormir; mientras que reptiles más evolucionados como las aves, tienen un dormir sólido y algo de sueño MOR.

Las variables del dormir van a ser determinadas no sólo por cuestiones de especie, también se verán afectadas por aspectos como la edad o el sexo; por ejemplo los conejos macho, quienes, a diferencia de las hembras, presentan un mínimo de sueños. Con esto, se busca entender que el ritual del dormir estará en función de múltiples factores, y en el caso de los seres humanos, intervienen factores de índole social, política, económica y hasta cultural.

De esta manera, entendiendo que el acto de dormir tiene una estrecha relación con nuestro mundo interior, nuestras experiencias, lugares, personas, y comprendiendo que este acto será determinado por diversas cuestiones, responderemos la siguiente pregunta, ¿para qué sirve dormir?. Dormir es una necesidad fisiológica, indispensable para mejorar nuestra calidad de vida. Durante el día se gastan cantidades increíbles de energía, las cuales de alguna manera deben ser recuperadas; por la noche, el cerebro se desconecta del ambiente exterior para

dar prioridad a las funciones de mantenimiento de nuestro sistema inmunológico, quien se encarga de producir las defensas del cuerpo y quien, durante el sueño, aumenta la producción de anticuerpos. Durante el sueño, los músculos del cuerpo se relajan completamente y en fases muy profundas del sueño no obedecen ni al cerebro, ya que si fuera así, cada vez que soñásemos que estamos caminando nos pondríamos a caminar. También, disminuye la frecuencia cardíaca y la respiratoria; de igual manera la temperatura corporal y la tensión arterial cambian. Durante el sueño, el cerebro pone en reposo unos circuitos y prueba otros nuevos. Las experiencias del día se fijan o se borran de nuestra memoria y durante el sueño se consolida el aprendizaje del día.

En conclusión, dormir es un acto indispensable para el cuerpo y la mente. Hasta este punto, el dormir podría ser simplemente un hábito, sin embargo no es así, ya que el dormir sugiere un sinfín de connotaciones, entre ellas las poéticas.

Respecto a esas connotaciones poéticas, al acto de dormir se ha comparado en diversas ocasiones con la muerte, esto debido a que en ambos sucesos la conciencia parece retirarse del mundo exterior hacia planos interiores, que a simple vista resultan invisibles. Dormir inicia con un periodo de inconciencia que posteriormente es seguido de sueños. Para muchos, el acto de dormir es un mini ensayo de lo que sucede con la muerte y cada vez que nos recostamos a dormir experimentamos una muerte incompleta y quizás cada vez que despertamos un renacer material y temporal.

Al dormir, el cuerpo yace inactivo, pero mantiene su capacidad de recuperarse, cosa que en la muerte no sucede. Durante la muerte el cuerpo se rompe para al final desintegrarse eternamente. Si nos percatamos, ambos fenómenos comparten características y quizás la más importante es que ambos son rituales íntimos, en el caso del dormir sucede de manera cotidiana y se efectúa no sólo como una necesidad física, sino también como una necesidad psicológica. Morir no ocurre a diario, si a una muerte corpórea nos referimos, sin embargo, ambas son acciones que contienen una carga simbólica que ocurren en periodos diferentes. La muerte provoca una sensación de miedo por ser directa, instantánea y permanente; la muerte es un ritual de destrucción rápido y sobre la cual no hay vuelta tras, mientras que el acto de dormir ocurre en un tiempo distinto gracias a que es recurrente, reversible y espontáneo.

El tiempo del durmiente es atravesado por los sueños, no es lineal, no es instantáneo, y mucho menos rápido. El tiempo de la muerte podría ser similar al de la fotografía instantánea en donde todo ocurre de un momento a otro, y en el cual no hay posibilidad de cambio.

Mientras tanto, el tiempo del dormir es un tiempo interrumpido pero prolongado; dormir es una sucesión de instantes que ocurren a lo largo de un periodo y como cualquier otro ritual, el acto de dormir conlleva una serie de pasos que responden a un proceso físico y mental, en el cual todo el tiempo mantenemos proximidad con el cuerpo.

Tiempo y espacio son dos dimensiones que durante el acto de dormir se ven atravesadas y modificadas. Espacialmente hablando, el durmiente determina su territorio de sueño a través de una serie de valores culturales y sociales. Por ejemplo, en la antigüedad los hombres acostumbraban dormir en grupos para darse calor en las noches y en ciertas regiones de Asia las personas, por lo regular, aún duermen directamente en el suelo, o en algunos casos, sobre una alfombra.

El espacio del durmiente es el lugar más personal dentro de la casa, este espacio es atravesado por los gestos y movimientos corporales del sujeto, y aunado a ello, resulta ser el espacio del dormir un lugar sagrado, al cual sólo pueden acceder ciertas personas.

Si los objetos reproducen una circunstancia emocional, los baños y la cama son mis favoritos. El baño muestra la relación que tenemos con nuestro cuerpo. Me encanta que sean blancos, como si el ritual de limpieza cumpliera con mayor precisión: hay confesión, perdón y purificación. Es un espacio existencial. Como en la secuencia de *Psicosis* de Hitchcock, donde la sangre junto con el agua se van por la coladera, se van a la nada. La cama también me obsesiona. Es la madre o donde suceden otras vidas como la del sueño, la enfermedad y la muerte. Es un lugar de dolor y de placer, pero quizá lo que realmente me interesa es que ahí hay un encuentro con lo otro, imaginario o real, aunque sea eventualmente. ¿Qué dicen las sábanas de nuestra vida? ¿Qué dibujos hacemos en nuestro recorrido nocturno? ¿Significa algo? ¿Son síntomas o destino? ¿Son como las líneas de las manos o las arrugas que cuentan nuestro pasado y futuro?⁶⁵

En el espacio donde dormimos se producen las interacciones, experiencias y emociones más personales y por lo mismo, es este espacio en dónde se genera la intimidad, vista como la interacción que el individuo mantiene hacia los otros y hacia sí mismo. El espacio induce y a veces conduce la calidad del encuentro; el espacio condiciona el mismo actuar de los sujetos en sus procesos y rituales.

Como en todo ritual, las condiciones y detalles son importantes: algunas personas dicen poder dormir en medio del ruido, con luz de día, e incluso sobre el piso; sin embargo, los seres humanos estamos programados biológicamente para dormir en la oscuridad, en ambientes templados y preferiblemente en silencio,

por eso, cuando una de estas condiciones es modificada, la calidad del descanso disminuye y se complica el recuerdo de los sueños. Lo mismo sucede si, el acto de dormir es modificado por la presencia de una persona ajena a esta situación tan cotidiana. Muy probablemente no exista dentro del acto de dormir, una sensación más incómoda que encontrarse vigilado u observado por un tercero, es en ese momento, cuando las cuestiones corporales comienzan a manifestarse a través de su propio lenguaje; las posiciones, las muecas, los movimientos entre otros.

Finalmente, tanto la intimidad como el cuerpo, representan dos horizontes de la identidad y un momento en el que estas se conjuntan es durante el dormir y el soñar; dos procesos distintos pero que ocurren en tiempos empalmados. En el ritual de dormir se conjuntan cuerpo y espacio, pues estos representan el lugar de las emociones, sensaciones y expresiones. Por otra parte, cuerpo y espacio representan el territorio del encuentro personal, el cuerpo entra en contacto con su interioridad para así expresarlo a través de una serie de movimientos y posiciones que confirman al cuerpo como un todo vivo, como el terreno mismo de la intimidad.

65 Magali Lara. La escatología de los sentimientos. MUCA, 2005.

Capítulo III. Soñantes. Propuesta fotográfica

3.1 El cuerpo y la intimidad en el arte fotográfico

Lo que une a la autobiografía escrita (el yo escrito) y el yo visual (el yo fotográfico, cinematográfico) es el deseo del trazo, de la inscripción sobre un soporte duradero, y el deseo de construir series a lo largo del tiempo. Tienen en común también un deseo de recuperar y construir la mirada del otro sobre uno mismo.⁶⁶

Durante las décadas sesenta y setenta del siglo pasado (XX), surgieron una serie de artistas que compartían un interés en común por temáticas tales como el cuerpo, la autobiografía y los espacios íntimos. Muchos de ellos partían de posturas conceptuales y se valían de medios como la fotografía, el video, la instalación y demás prácticas que permitían transformar el material autobiográfico en un hecho físico y espacial.

Fueron muchos los artistas que trabajaron desde la visión autobiográfica valiéndose, en la mayoría de los casos, de imágenes, textos, o la combinación de ambos, configurando lo que se denomina *autobiografía visual*. En estas obras, la narración no es lineal, comienza a ser secuencial y en algunos casos, fragmentada, empleando recursos como el archivo, los registros, el recuerdo o los diálogos entre lugar y memoria.

Como parte de mis referencias, tanto visuales como conceptuales, decidí tomar como punto de partida a dos artistas conceptuales, quienes exploran la relación entre el registro y el recuerdo; el dialogo entre el lugar y la memoria y, finalmente, ambas insertan su obra en el género autobiográfico. Aunado a ello, estas dos artistas parten de sus propias experiencias íntimas para generar una narrativa a través de la fotografía. Este último punto resulta de importancia, pues ambas artistas utilizan la fotografía de maneras muy distintas, ya sea como medio para registrar determinadas acciones en un espacio, en donde la importancia de la obra recae sobre la acción, o la fotografía como pieza final, en este caso, la acción pasa a segundo término y los aspectos formales de la imagen son primordiales.

A) Sophie Calle (1953- A la fecha)

Sophie Calle es una artista francesa nacida en la ciudad de París en el año de 1953. Con pequeñas variables, su obra siempre ha girado en torno a la cotidianidad, lo íntimo, el voyeurismo y en relación a un constante cuestionamiento de su identidad a partir de los otros como espejos de sí misma. Calle ha hecho de su propia vida, de su intimidad, sus experiencias y vivencias, el punto de partida de sus creaciones; en este sentido, su identidad se vuelve múltiple al ponerse en juego y hacer de sí misma su materia artística. A través de la fotografía, los libros, el video, el performance y una serie de registros que incluyen textos y mapeos, la artista parisiana pone en el límite la ficción y la realidad, lo íntimo y lo privado.

66 Ana María Guash. *Autobiografías visuales*. Barcelona, Ciruela, 2009, p.17

La obra de Calle nace en un contexto en el que la manera de entender las prácticas artísticas se ha transformado radicalmente. Un término que puede ayudar a orientarnos en este punto de quiebre es *deskilling*.⁶⁷ Este término hace referencia a una eliminación de la competencia artesanal y otras formas de virtuosismo manual de la producción artística y de la evolución estética, eliminación que tiene lugar a partir de las primeras vanguardias artísticas y que se va a ver fortalecida en la segunda mitad del siglo XX.



Figura10. Sophie Calle. Prenez Soins de Vous, 2007.

La base de este concepto es la idea y su ejecución, o el proceso y la acción realizada, más que el objeto artístico en sí mismo. Esta postura va a producir, sobre todo después de los años

setenta (periodo en el que Calle se consolida como artista), diversos fenómenos entre los cuales encontramos: la aparición de procesos artísticos que dan lugar a nuevas clasificaciones como *performances*, instalaciones, *happenings*, *body art*, *land art*, entre otras; la aceptación de géneros tradicionalmente considerados periféricos, como la narrativa y la autobiografía; el incremento de posibilidades expresivas que permiten la entrada de nuevos medios, siendo la fotografía uno de los más preponderantes. En este contexto, la fotografía es tomada como el vehículo a través del cual, la artista narra determinadas experiencias; sin embargo, para ella las cuestiones formales, o en sí la fotografía como producto final, no son tan importantes como el concepto mismo.

Uno de los proyectos que resultó significativo para esta investigación, gracias a los vínculos que Calle logra establecer hacia personas externas a ella en relación a una experiencia personal, fue *Prenez Soins de Vous*- 2007 (Cuidese Mucho). Para realizar este proyecto, Calle se inspiró en una carta de ruptura que recibió vía e-mail; posterior al periodo de duelo que la artista parisina vivió, decide invitar a mujeres de distintas profesiones para realizar un análisis de la carta. El resultado de este ejercicio es un compendio de retratos fotográficos, estudios por escrito y actuaciones en video que examinan las posibilidades de las emociones humanas. Las 107 mujeres expresan ideas sobre el amor, el dolor, así como la intimidad y la identidad, estos últimos, temas recurrentes en la carrera de Sophie Calle. (ver figura 10)

67 *Deskilling* —o sacrificio de la destreza artística— acuñado en 1981 por el artista conceptual australiano Ian Burn (1939-1993).

B) Nan Goldin (1953- A la fecha)

The people who appear in my photos says being with my camera it's like being me. For me, the moment of photographing, instead of creating distance, is a moment of clarity and emotional connection. ⁶⁸

Si existe un artista que representa uno de los principales referentes en la historia de la fotografía como documento cotidiano, sin duda alguna tendríamos que mencionar a la artista neoyorkina Nan Goldin.

Uno de los aspectos fundamentales en el arte de esta fotógrafa, es su facilidad para transmitirnos los momentos íntimos en su vida y la vida de sus seres más cercanos. Nan Goldin devela la privacidad de estas personas, de una forma real, directa y erótica. En sus fotografías hay una necesidad de coleccionar cada instante, cada segundo de felicidad o de tristeza para que no se pierda en el olvido.

El trabajo de Nan Goldin se entiende como una serie de momentos cotidianos, que se insertan dentro de una cuestión poética, tanto por el espacio como por el tiempo. La mirada de Goldin, no es tan voyeurista, como en el caso de Sophie Calle, sino una mirada como protagonista de sucesos fundamentales: el amor, el dolor, la tristeza, la alegría y la vida misma.

Por otro lado, resulta interesante ver como es que Nan Goldin construye estas narrativas fotográficas y claramente lo hace no sólo a partir de las acciones de sus personajes, sino que se vale de elementos estéticos, los cuales hacen que esas imágenes tan cotidianas, nos sean tan agradables o tan repulsivas como queramos o como nos identifiquemos.



Figura11. Nan Goldin. The Hug, MOMA, 1980.

68 Paulette Gagnon. Nan Goldin. Canadá, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003.

A pesar de no utilizar únicamente la fotografía instantánea, la obra de Nan Goldin se ayuda, en casi todas sus obras, de la estética instantánea: el poco manejo de la luz, los colores resaltados, las sombras intensas, la presencia del flash como elemento estético y la cercanía que ella se plantea como fotógrafa hacia sus modelos; son sólo algunas de las características de la fotografía instantánea, la cual se ve claramente influye en el trabajo de Goldin (ver figura 11).

En el caso de Nan Goldin, lo que resulta más interesante es la manera estética en que resuelve las imágenes, resultando que un momento tan efímero y común, como podría serlo un abrazo, un beso, etc., ella lo transforma en un juego de realidad- ficción, en donde pone al límite características de la fotografía como la instantaneidad, por otro lado la presencia de su obra como género autobiográfico y finalmente la exploración que hace del cuerpo, como el soporte de cada una de sus imágenes, el cuerpo como el elemento más próximo a la percepción humana, es el que acoge y significa todo tipo de identidad individual o colectiva.

3.2 Antecedentes de la propuesta Soñantes

Entrelacés y Diario Íntimo.

Y sin embargo nos empeñamos en que el cuerpo humano es el espejo del alma, el lugar a la vez más íntimo y más exterior del sujeto, la pantalla en la que se funde su interioridad psicológica... El cuerpo es, a la vez, la sede de la revelación y la simulación... de todo aquello que permite la configuración de la identidad, Ante una cámara siempre somos otro: el objetivo nos convierte en los diseñadores y gestores de nuestra propia apariencia.⁶⁹

Independientemente de cuestiones sociales o políticas, casi todo proyecto artístico surge de necesidades particulares, las cuales, se ven influenciadas tanto por experiencias personales como por el contexto del creador.

⁶⁹ Joan Fontcuberta. La cámara de pandora. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p.142

Durante mi desarrollo en la disciplina fotográfica, surgieron diversas preocupaciones, sin embargo, mis intereses y necesidades en proyectos anteriores han girado en torno a los conceptos de cuerpo, lo cotidiano y lo íntimo. Entrelacées (2011) y Diario Íntimo (2013), son sólo algunas de las series fotográficas en las cuales se refleja una constante búsqueda por las cuestiones ya antes mencionadas. En los dos proyectos, existía una preocupación por los espacios cotidianos, las situaciones íntimas, la autobiografía y, por supuesto, un vínculo hacia mi entorno personal, pues tal como en Soñantes, los personajes que he retratado, en su mayoría, son sujetos cercanos a mi espacio cotidiano.

Ambas series fotográficas, Entrelacées y Diario Íntimo, tienen en común una carga autobiográfica, pues en ellas, me muestro tanto como sujeto como objeto, al adentrarme en un juego de papeles múltiples, creando así, una narrativa fotográfica. Sin embargo, no es hasta que confronto al otro, dejando de lado la individualidad de mi cuerpo, cuando en verdad me es posible conocer y re-conocer mi propio cuerpo, mi intimidad y mi identidad. Recordando lo que decía Octavio Paz: “para que pueda ser, he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia, no soy, no hay yo, siempre somos nosotros”.⁷⁰

A) Entrelacées



Figura 12. Stephanie Vera Samaniego. Entrelacées, 2011

Entrelacées (entrelazados), es un proyecto fotográfico que se inscribe dentro de la corriente autobiográfica la cual, se dijo anteriormente, pone en primera instancia el relato individual. A partir de imágenes privadas, muchas de ellas desnudos, tomadas en uno de los espacios que considero más personales, la casa, revelan todo un mundo interior; estas fotografías recomponen las carencias emocionales, los conflictos y también los puntos de encuentro de dos personajes, mi madre y yo. A través de esta serie, logro explorar mi identidad, comprendida como la esencia que me constituye y que a su vez, se compone de otras esencias, en este caso de aquellas personas que consideramos las más influyentes e importantes en nuestras vidas.

(ver figura 12)

70 Octavio Paz. Piedra del Sol en Libertad Bajo Palabra. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

B) Diario Íntimo



Figura 13. Stephanie Vera Samaniego. Diario Íntimo, 2013

Dos cuerpos que entran en contacto, o simplemente se acercan, generan espacios; espacios tan pequeños que parecen inexistentes. Sin embargo, el espacio al que nos referimos, no es únicamente un elemento escenográfico, el espacio condiciona el mismo actuar de los sujetos, pues en ocasiones este se encuentra en el cuerpo y se vuelve transitable a través de las sensaciones y posiciones que experimentan los cuerpos. *Diario Íntimo* es una serie de fotografías, compiladas en un pequeño libro, que a su vez es acompañado por breves textos. Las imágenes relatan un encuentro amoroso en donde, los personajes que se muestran, son borrados por el movimiento de los cuerpos en acción y las largas exposiciones, mostrando así la fugacidad del tiempo y su interacción con el espacio. (ver figura 13)

3.3 Soñantes

Un extraño orgullo nos impulsa no sólo a poseer al otro sino también a penetrar su secreto. No sólo para que nos quiera, sino para resultarles fatales. Placer de la gris eminencia: el arte de hacer que el otro desaparezca. Todo ello precisa de un ceremonial completo.⁷¹

Fase a) Planeación

Soñantes, es una serie fotográfica sobre dos conceptos en específico: el cuerpo y la intimidad, abordados a través de la fotografía. La serie consta de dos partes, la primera, se compone de 15 retratos realizados a distintas personas, quienes de una manera mantienen o mantuvieron un vínculo cercano a mí (compañeros de trabajo, familiares, amigos, etc.), éste fue el primer criterio de selección hacia los modelos, debido a que, de cierto modo, ellos develarían parte de su intimidad, por lo cual, debían sentirse en total confianza, sin embargo, aunque al inicio, la mayoría de los personajes seleccionados, accedían a ser fotografiados, presentaban una incomodidad, respecto al espacio, pues las imágenes, debían realizarse en uno de los espacios más íntimos de cualquier sujeto, en sus habitaciones.

71 Alberto Virella. Jóvenes autores cubanos: relatos, poemas experimentales, fotografías.

Este aspecto era de suma importancia, debido a que, el proyecto explora las dimensiones espacio-temporales y además vincula al cuerpo con la intimidad, específicamente durante el ritual íntimo de dormir/soñar.

Además de esta problemática, los horarios de las tomas, también se presentaron como una limitante, pues, desde un inicio, la intención era retratarlos realmente durmiendo, por ello, las imágenes eran tomadas a tempranas horas del día.

A grandes rasgos, estas fueron las únicas limitantes del proyecto, sin embargo, más adelante se analizaran otras problemáticas, las cuales fueron factores importantes en la selección final de las imágenes.

Acordados ya, los puntos anteriores, en relación al espacio y tiempo de las tomas, se hizo una selección, (sujeta a cambios) de los modelos a fotografiar, con la cual se acordaron las fechas de las tomas. Es importante mencionar que, desde el inicio del proyecto se planteó realizar 15 imágenes como resultado final, aunque se tomaron en cuenta un aproximado de 30 modelos.

Las fotografías se realizaron entre las seis y las nueve de la mañana, cabe mencionar que antes de realizar las tomas, debía conocer previamente sus espacios y seleccionar los elementos que aparecerían en las imágenes, por ejemplo; se evitó utilizar elementos que compitieran visualmente con el cuerpo de los soñantes, desde las cobijas, pijamas, etc.

Teniendo el escenario listo, esperaba a que estuviesen dormidos por completo para realizar las tomas. En un inicio, los retratos fueron elaborados tanto en condiciones de luz natural, como artificial, pues estaba en una fase de experimentación, sin embargo, debido a los resultados obtenidos, al final se optó por trabajar únicamente con luz natural, pues era la adecuada respecto a la cuestión compositiva y también, en relación a la intencionalidad de los retratos, pues se pretendía retratarlos bajo la presencia de la luz, pero sin interrumpir el sueño, (éste punto me llevo a descartar habitaciones totalmente cerradas). También, se descartaron camas tipo literas, pues como se podrá observar en las imágenes, las tomas correspondían a los planos que van entre la picada y el cenital, por lo cual el espacio no debía ser reducido.

Es importante mencionar que la elección de la posición de la cámara tiene una influencia directa sobre la interpretación de las imágenes. Se eligieron los planos cenital y picada; primeramente por una cuestión estética, pues en esta posición, la cámara podía captar de una manera homogénea los movimientos y posiciones del cuerpo, por otro lado, tanto en el cenital como en la picada, la cámara está por encima del sujeto, transmitiendo la sensación de que éste está en una posición frágil, de inferioridad con respecto a la persona que ve la fotografía y la que está fotografiando, aludiendo al momento de dormir como un ritual, a través del cual, tanto el cuerpo como la mente pierden fuerza y justamente develan su intimidad.

Está en la vida del que duerme, en ella abandonado,
y por ella sostenido, como si protegiese de ella
misma al viviente, de su inmensidad.⁷²

Esta primera parte del proyecto se realizó mientras los personajes dormían, haciendo el registro de posturas y movimientos de sus cuerpos. Como resultado, una serie de quince imágenes finales, que fueron seleccionadas bajo ciertos criterios, los cuales, se explicarán en la fase b. Finalmente estas 15 imágenes se tomaron en formato digital, con el objetivo de explorar las posibilidades y también, entender las limitantes del medio.

Durante la segunda etapa del proyecto, se buscaba explorar una segunda técnica fotográfica, en este caso, la fotografía instantánea. Por ello mismo, anteriormente se han mencionado ya las características de estos dos formatos (digital e instantáneo). Se retrataron a los mismos sujetos de la primera etapa, con la diferencia de que no todos fueron fotografiados debido a la incomodidad que algunos de ellos presentaron después de las fotografías digitales, por petición de algunos de ellos, la segunda etapa no fue realizada, así mismo, otro factor que interfirió en esta segunda parte, fueron las problemáticas y limitantes propias de la técnica instantánea, las cuales se analizarán posteriormente.

En este sentido, las imágenes que provienen de esta segunda fase no son tan constantes ni homogéneas como en la primera parte. Las tomas varían, y no todas fueron realizadas mientras dormían, debido a que la cámara instantánea tiene ciertos aditamentos automáticos como el flash y por ello mismo muchos de los modelos fueron despertados y retratados en ese instante o aparentando conciliar el sueño. Las imágenes fueron tomadas con una cámara Fujifilm Instax 210, la cual porta cartuchos con diez tomas, cada una con la medida de: 6.2 x 9.9 cm. Además de ello, la cámara trabaja bajo exposiciones automáticas y la presencia del flash en todo momento. Justamente por todas estas especificaciones del medio, es que se pretendía darle una segunda lectura al proyecto, pues lejos de la primera etapa en donde las imágenes estaban de cierto modo construidas, en este sentido la fotografía instantánea es más difícil de construirse y únicamente capta los instantes, bajo una estética distinta, lo cual cambia de cierto modo los discursos del proyecto. Si en la primera parte existía una cierta distancia hacia los modelos en esta fase esa distancia se ve completamente modificada, tanto los ángulos como los planos varían totalmente y develan una intimidad menos estructurada, más liviana y al final más real.

En total se realizaron 105 imágenes de las cuales se hizo una selección dejando como resultado un total de 49 fotografías instantáneas.

72 María Zambrano. Los sueños y el tiempo. Madrid, Ciruela, 1992, p.70.

Fase b) Selección de tomas

Soñantes, comenzó a inicios del año 2014, como parte de los proyectos que se realizan en el último año de la carrera de: Artes Visuales, dentro del Taller de Fotografía, sin embargo, debido a la empatía y al interés en el tema, el proyecto concluyó a inicios del 2016, teniendo una duración aproximada de dos años. En la primera parte, la cual comprende los meses de Enero a Mayo del 2014, se realizaron 14 retratos de los cuales, se hizo una selección de 12 imágenes, las cuales se muestra a continuación:



Figura14. Stephanie Vera Samaniego. Mosaico de Soñantes, selección de enero a mayo del 2014.

Con las doce imágenes anteriores (ver figura14) y algunas fotografías instantáneas de sólo 2 modelos, de los que aparecen en la imagen pasada, tuve la oportunidad de asistir al taller: Lo cotidiano y la expresión subjetiva,

impartido por el editor y fotógrafo mexicano Adam Wiseman, dentro del curso se presentó el proyecto Soñantes y la retroalimentación giró en torno a la edición de las imágenes que ya se tenían realizadas, por lo cual, durante los meses de mayo a septiembre, no se realizaron más imágenes del proyecto. (ver figura15)

La etapa de la edición fue uno de los procesos más importantes dentro del proyecto, pues del total de imágenes debían descartarse aquellas que por ciertas cuestiones no se incorporaran de una



Figura15. Sesión con el fotógrafo: Adam Wiseman, Junio 2014.

manera fluida al proyecto, cabe mencionar que de las imágenes anteriores se descartaron más de la mitad, contemplando que algunas de ellas fueron realizadas nuevamente. A continuación citaremos algunos de los criterios que se tomaron en cuenta para la selección de las imágenes:

Luz natural



Figura16. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes/ Luz natural

Luz artificial



Figura17. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes/ Luz artificial

I. Iluminación

Como se mencionó anteriormente, la iluminación, fue uno de los aspectos que se tomaron en cuenta para la edición de las imágenes que conforman el proyecto.

Aunque al inicio se utilizó tanto luz natural como artificial, en las imágenes es evidente la diferencia, la luz artificial no funcionó, tanto por cuestiones estéticas (ver figura17) como por la parte de contenido, además de atribuir automáticamente una temperatura de color en extremo cálida o fría, con la luz artificial se denotaba que la imagen no representaba a alguien durmiendo, además de que el tratamiento de la luz natural nos da una lectura fiel de las imágenes (ver figura16). La presencia de luz en las fotografías era necesaria, pues, el objetivo era retratarlos de manera clara y bajo ciertas condiciones estéticas, sin embargo, al utilizar la luz natural el resultado era mejor visualmente y también era más difícil que los modelos despertaran.

Peso en los modelos



Figura18. Stephanie Vera Samaniego.
Soñantes/ peso en los modelos

II. Elementos compositivos

La composición comprende toda expresión estructurada con la intención de llevar un mensaje o producir un efecto a quienes entren en contacto con ella, sin importar el medio por el cual se difunda, muchos de los retratos que se realizaron durante el primer periodo, el cual corresponde al año 2014, fueron repetidos, pues en las imágenes se denotaba una carga visual mayor, tanto a los espacios como a los objetos que se localizaban en sus habitaciones,(ver figura 19) aunque estos elementos si debían ser parte de las imágenes, el elemento más importante son los modelos, sus cuerpos y la manera en que el lenguaje de éste mismo se expresaba. (ver figura18)

Peso en el espacio



Figura19. Stephanie Vera Samaniego.
Soñantes/ peso en el espacio

Imágenes posadas



Figura20. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes



Figura21. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes

III. Imágenes “posadas”

Evidentemente, la cuestión de la veracidad en cualquier imagen fotográfica actualmente, es un arma de doble filo. Nadie ajeno a quienes estuvieron en la toma, podría asegurar si una imagen ha sido construida o no. Sin embargo, el objetivo del proyecto es transmitir esa intimidad que de cierto modo fue compartida por los soñantes, desafortunadamente en algunas de las imágenes se denotaba no sólo la incomodidad por parte de los modelos, sino la falsedad de que estaban emulando algo que no sucedió. Algunos de ellos no pudieron dormirse en ningún momento, pues se sentían transgredidos por la cámara y claro, por mi presencia

Respecto a la segunda etapa del proyecto, las imágenes instantáneas también fueron editadas, pero bajo criterios distintos, en el caso de las fotografías obtenidas por la Fujifilm Instax 210, los aspectos primordiales eran los técnicos. Desafortunadamente como se mencionó en el primer capítulo, la fotografía instantánea posee ciertas limitantes técnicas, las cuales redujeron las tomas que en un inicio eran 105 a 49 imágenes finales.

I. Exposición y manejo con el flash



Figura22. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes



Figura23. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes

II. Elementos fuera de foco



Figura24. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes



Figura25. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes

III. Elementos distractores



Figura26. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes



Figura27. Stephanie Vera Samaniego. Soñantes

Resumiendo la cuestión de la selección de las tomas diremos por una parte que, las imágenes digitales fueron realizadas en su totalidad bajo condiciones de luz natural, dentro de los espacios personales de cada modelo, los planos en que las imágenes fueron tomadas vario únicamente entre las tomas en picada y cenitales. En tanto la cuestión cromática y compositiva se buscaba una limpieza de ciertos elementos demasiado cargados ya fuese por el color o la forma y por último la cuestión de los rostros y cuerpos, era de suma importancia tener el apoyo y la participación total por parte de los soñantes, en el caso contrario las imágenes serian descartadas pues no cumplían con el objetivo inicial.

Respecto a la segunda parte, los retratos se seleccionaron a través de cuestiones de tipo formales, iluminación, enfoque, color, exposición, etc. Aunque estas imágenes no comparten tantos puntos en común entre ellas, si se buscaba entender las distintas distancias (proxémica) que puede tenerse entre dos sujetos, durante un acto tan íntimo como es el acto de dormir.



Stephanie Vera Samaniego. De la serie
Soñantes, Madre y Padre, 2014



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Alberto, 2014



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Jennyfer, 2014



Stephanie Vera Samaniego. De la serie
Soñantes, Santiago y Adriana, 2014



Stephanie Vera Samaniego. De la serie
Soñantes, Martín y Pelayo, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Rosalía, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Daniel, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Victoria, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Frida, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Gaby, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Yona, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Itzel y Aldo, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Jessica, 2015



Stephanie Vera Samaniego. De la serie Soñantes, Cesar, 2016



Stephanie Vera Samaniego. De la serie
Soñantes, Miriam y Mirna, 2016



Stephanie Vera Samaniego. Soñantes, 49
imágenes instantáneas, 2014-2016.

PLANTEAMIENTO CURATORIAL

El espacio de la casa no sólo lo experimento durante el trance de habitarlo. Cuando lo pienso, cuando lo imagino, cuando lo sueño, aún cuando lo olvido, me sigue comprendiendo. Eso que yo llamo espacio de la casa, ya no puede explicarse sin tomarme en cuenta, de la misma manera que la casa me conforma y me habita aún en mi ausencia. Una vez habitado un espacio, ni él ni yo seremos los mismos de antes. Una vez habitado un espacio, él y yo formaremos una nueva entidad correspondiente. Habremos generado un vínculo de continuidad. El espacio no es lo que yo no soy, por el contrario, es lo que soy en plenitud; mi extensión verdadera.⁷³

La mirada en el otro, como signo de identidad propia, se vuelve un planteamiento constante en este proyecto, mirarlos a ellos es mirarme a mí.

Soñantes, no pretende ser una serie llena de actos voyeristas, sino más bien, de un acto de autoconocimiento, pues el arte es capaz de generarlo. El concepto de intimidad ha sido mal entendido, gracias a las falacias que se desenvuelven en relación a este término, sin embargo, en esta investigación se pretende entender el término intimidad como un espacio abierto, lleno de encuentros y de acciones que se conectan con el cuerpo; el cual, es visto como la materia viva que nos conecta hacia nuestra intimidad.

73 Luis Palacios Kaim. General León 51. México, CONACULTA, 2013, s/p.

Cuerpo e intimidad se entrelazan y se manifiestan directamente en los rituales íntimos, en las acciones cotidianas que surgen sin pretensión alguna, acciones naturales, constantes, que nos definen como especie, pero que en lo particular nos definen como individuos, y con esto me refiero a que determinan nuestra identidad.

En el arte conceptual, la imagen se convierte en un elemento meramente documental de la idea, siendo el proceso la obra de arte. En Soñantes, la obra de arte es, tanto la experiencia misma como las fotografías que componen la serie, las cuales, actúan como agentes físicos de lo inmaterial, referenciando el tiempo específico de una acción significativa. Cada soñante me complementa, cada uno de ellos forma parte de mi identidad.

El proyecto Soñantes, es una serie fotográfica conformada por dos partes, la primera realizada en formato digital y la segunda bajo la técnica instantánea.

En la primera parte de: Soñantes, se incluyeron 15 retratos en formato digital, imágenes que, fueron preseleccionadas bajo criterios formales como: la iluminación, composición, temperatura de color, entre otros.

Posterior a ello, se llevó a cabo la selección final, en la cual, se tomaron en cuenta únicamente las intencionalidades y objetivos del proyecto; demostrar que existe una relación temporal y espacial entre cuerpo e intimidad, y que esto ocurre en los rituales íntimos como dormir, así mismo denotar que las relaciones que se establecen durante ese momento de fragilidad nos permiten definir lo que denominamos identidad.

Como resultado final, una serie de 15 imágenes digitales, las cuales fueron ordenadas de manera cronológica. (tomando en cuenta que el proyecto tuvo una duración de dos años, iniciando en el año 2014 y concluyendo el 2016). La idea de organizar las imágenes respecto a su cronología, tiene como objetivo hacer visible el desarrollo y la evolución del proyecto, además, a lo largo de los 15 retratos se pueden identificar las diversas respuestas que tuve de los sujetos, pues aunque todos tenían cierto nexo hacia mi, algunos tuvieron reacciones negativas, o de incomodidad, a diferencia de otros que, en todo momento se sintieron en confianza. Las imágenes incluyen tanto sujetos solos como en pareja, y aunque las imágenes se realizaron en los espacios personales de cada Soñante, el espacio únicamente se analiza en relación a los lenguajes del cuerpo.

La segunda parte del proyecto la componen 49 imágenes instantáneas, tomadas con una cámara Fujifilm Instax 210, es importante mencionar el modelo de la cámara, pues cada instrumento nos ofrece posibilidades visuales distintas, en el caso de Fujifilm 210, no existe gran variedad de cartuchos comparada con Polaroid, además de que se presentaron ciertas dificultades técnicas, como el atasque de la película o la ausencia del disparo en ocasiones. La lógica de montaje de esta segunda parte, tiene la intención de desacomodar las obras de su cronología, para establecer un reflejo lúdico en el que se evidencian relaciones formales y, sobre todo, una actitud libertaria frente al código fotográfico entre los dos periodos, por ello se propone ordenar las imágenes en un tablero de 7 x 7 instantáneas.

En esta etapa de Soñantes, se incluyen piezas variadas, algunas con más fuerza que otras (estéticamente hablando), sin embargo, se seleccionaron las imágenes que fuesen más logradas respecto a lo formal, pero también imágenes que lograran representar el instante entre dormir, soñar y despertar.

3.3.1 Reflexiones finales del proyecto

La intimidad, se encuentra conectada con diversos aspectos dentro de un individuo, elementos que pueden definirlo concretamente, definir identidades, formas de ser, de vivir, modos, rituales y costumbres que nos hacen seres extremadamente complejos y únicos. Es de esta manera, como la intimidad se hace parte de la convivencia y las relaciones humanas, pues pensándolo así, el medio en que mejor se apoya el hombre a la hora de exteriorizarse es con su propio cuerpo (la parte física en relación al alma y a lo íntimo de un ser) y a través de la palabra, ya que favorecen a la comunicación directa, ya sea mediante el movimiento, la expresión de la cara, la gestualidad, o la tonalidad de la voz, el volumen, el aliento, etc. En el interior del ser humano habitan una cantidad de sentimientos, emociones y pensamientos que no logramos exteriorizar del todo, pero que sí pueden transparentarse, que hasta cierto punto pueden ser visibles, gracias a nuestros lenguajes corporales.

Según el sociólogo inglés Anthony Giddens, la intimidad puede llegar a ser opresiva únicamente si se le considera como algo cerrado, si no se comparte: La intimidad implica una absoluta democratización del dominio interpersonal, en una forma en todo homologable con la democracia en la esfera pública⁷⁴. Lo que menciona Giddens es que, a pesar de que la intimidad este ligada a lo privado y a todo aquello que debe resguardarse ó conservarse, es necesario abrir el circuito de lo íntimo hacia el otro y, así la intimidad se convierte en el espacio viviente que se organiza, que vive y convive en relación al otro.

A partir de la definición de Giddens, en donde interviene el personaje de el “otro” en la concepción del término de lo íntimo, es conveniente mencionar la postura de Edgard T. Hall, antropólogo e investigador, quién al respecto nos dice: La intimidad no es ser absorbido por el otro, sino conocer sus características y dejar disponible lo propio de cada uno. Abrirse al otro, paradójicamente, requiere establecer límites personales, porque se trata de un fenómeno comunicativo. También requiere sensibilidad y tacto, ya que no equivale en absoluto a vivir sin privacidad⁷⁴.

Así, Hall considera que, por instinto mientras más nos aproximamos a algo lo podemos conocer mejor y en el caso de las personas identificamos características defectos, entre otros aspectos dependiendo de la distancia que exista.

74 Anthony Giddens. La transformación de la intimidad. Madrid, Cátedra, 1992, p. 6.

Ahora bien, estas distancias (pública, social, personal e íntima) las cuales son determinadas por la proxémica, se relacionan directamente con la dimensión espacial, pues es el espacio el lugar en donde se sitúan los cuerpos, la dimensión espacial se puede sentir, percibir y explorar a través de los lenguajes corporales.

La piel contiene, limita y proyecta. Especie de límite de unión y separación entre espacio interior y exterior; la piel hace posible la incesante y dinámica proyección hacia uno y otro ámbito espacial y, aunque se considera como espacio interno aquel que encierra todo lo contenido desde la piel hacia adentro; y como espacio exterior aquel que se conecta a través de los estímulos exteriores, como: la mirada, la voz y el tacto, resulta ser que, ambos encierran al espacio íntimo, ambos se reúnen en un momento, en un instante y eso es a través de los rituales íntimos, en donde el cuerpo se hace presente como la configuración material de una naturaleza efímera y aparentemente inaprensible; pues es a través de él que la sociedad instituye diversas formas de comunicación y de relación, que va desde la simbólica hasta la pragmática y, ya que no hay posibilidad de existencia que no sea corporal, el cuerpo se constituye como el valor principal para representar los vínculos de los individuos entre sí, y de igual manera hacia los diferentes espacios y distancias.

Esta investigación plantea esa relación: cuerpo-intimidad, específicamente durante el acto de dormir; pues entre todas las actividades vitales, el acto de dormir, probablemente sea la más natural, inconsciente e íntima, gracias

a que este ritual se desenvuelve en un lugar específico, un espacio tan personal, al que no cualquiera tiene acceso: casa- habitación- cama.

Dormir significa descanso, alivio, tranquilidad, pero también significa reposo, fragilidad, ausencia y presencia. Los cuerpos de cada Soñante se mantienen latentes, pero no consciente de sus comportamientos, en un acto de autoconocimiento, decidí observar cómo era su ritual de dormir y cómo es que permitían abrir su lado más privado hacia mi, para así pasar de una situación privada a lo íntimo, pues es en este espacio en donde se generan las relaciones humanas. ¿El escenario? Eran espacios comunes a ellos, pero no a mi, sin embargo en el momento en que existe un cuerpo “desconocido” en su cotidianeidad, ese espacio se transforma y se vuelve nuevo para ambas partes, con la diferencia de que yo actué como la parte activa y ellos como la parte pasiva, en donde a través de un acuerdo, un consentimiento tácito con el otro y, por tanto, una doble autoafirmación: la mía como poseedora de la mirada y la de los soñantes como objetos que no sólo fueron fotografiados sino observados por mi.

Me interesa crear situaciones que toman la forma de un ritual. Plantear ciertos aspectos en las tomas, y permitir que suceda lo inesperado. Activar las respuestas subjetivas de los Soñantes y de los espectadores de la obra, en función de las particularidades de cada uno y el azar de los encuentros.

CONCLUSIONES

A través de esta investigación logré identificar mis preocupaciones actuales, dentro del quehacer artístico. Algunos de los conceptos fundamentales en esta tesis siguen siendo de mí ocupación, gracias a la relevancia que estos tomaron durante el proyecto *Soñantes*.

Los dos principales objetivos de esta investigación eran: 1. Crear una propuesta visual, que reflexionara sobre el concepto de identidad, mediante los dos horizontes de esta: el cuerpo y la intimidad, y 2. Reflexionar y conocer las características de la fotografía instantánea y digital. El proyecto se cumple en la medida establecida, sin embargo, considero que en el futuro podría continuar con la serie, aunque probablemente a través de otros medios.

Soñantes me permitió apoyarme de otras áreas del conocimiento para así fortalecer mi discurso como artista visual, entendiendo al arte como un ente abierto a todo tipo de conocimiento.

Por otro lado, al trabajar con dos técnicas distintas, tanto en sus aspectos visuales, como ideológicos y ontológicos, identifique las posibilidades que tienen ambas. En el caso de la fotografía instantánea encontré que, a pesar de que ésta posee características destacadas en su valor como objeto y como imagen, resulta un tanto problemático trabajar con dicha técnica,

debido a lo azaroso del resultado y a la poca accesibilidad de estos materiales, al menos en México.

Respecto a la fotografía digital considero que posee más cualidades de las que antes de realizar esta investigación yo conocía y de las cuales no era consciente. Pese a las falacias sobre la “validez” de los medios digitales, su debilitada “artisticidad”, falta de “originalidad” y exceso de “automatismo”, la fotografía digital posee un sinfín de cualidades, las cuales la han hecho la técnica fotográfica más importante del siglo xx.

Ambas técnicas poseen limitantes y posibilidades, sin embargo, en términos generales, la fotografía instantánea resulta poco accesible hoy en día, caso contrario a la imagen digital, pues ésta es la técnica más popular actualmente, lo cual me recuerda una frase que leí hace apenas unos días en *Canon Day: La fotografía debe ser para todos*, y efectivamente, ya lo decía Julio Cortázar en *Las babas del diablo*: “Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros”.

Más allá de sus ventajas formales, la fotografía digital ha logrado algo que nunca antes se había alcanzado, la universalidad y masificación del medio, lo cual no debe entorpecer el trabajo del fotógrafo, sino nutrirlo y llenarlo de posibilidades.

Justo es gracias a estas características de la imagen fotográfica, que *Soñantes*, logró realizarse satisfactoriamente, la fotografía me permitió acercarme a las personas que colaboraron en este proyecto de una manera distinta. Definitivamente la cámara nos dota de un poder extraño que en ocasiones suaviza la intimidad y en otras por lo contrario generan incomodidades y un constante sentimiento de persuasión por parte del fotógrafo. En la serie final consideré aspectos tanto visuales como conceptuales, dejando de lado aquellas imágenes que no funcionaban ya fuese por las condiciones estéticas o debido a que el modelo no conciliaba el dormir/soñar, pues como se mencionó ya en esta investigación, el acto de dormir es un ritual íntimo y como tal, debe realizarse bajo condiciones específicas y quizás una de ellas es la confortabilidad, la cual no siempre se alcanza si un desconocido esta en tu habitación, por ello mismo, la mayoría de los retratos finales se realizaron a personas cercanas a mí, quienes accedieron a participar.

Intimidad y cuerpo son los ejes rectores de esta investigación, conceptos que de cierto modo continúan relacionándose conmigo y evidentemente con mi producción. Actualmente me encuentro elaborando un proyecto que continua reflexionando acerca del cuerpo y sus lenguajes, pero con la previa experiencia de haber realizado *Soñantes*, una propuesta fotográfica con la que concluyo mis estudios de licenciatura y con la que doy paso a una serie de proyectos y conocimientos nuevos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. Poética. Icaria Editorial, Barcelona, 2000. (5ta edición)
- BACHELARD, Gaston. La intuición del instante. Fondo de cultura, París, 1987.
- BECEYRO, Raúl. Ensayos sobre la fotografía. PAÍDOS, Barcelona, 2003.
- BELTING, Hans. La antropología de la Imagen. Katz, Madrid, 2007.
- BENJAMÍN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México, 2003.
- BONANOS, Christopher. INSTANT: The story of Polaroid. Princeton Architectural Press,
- BORGES, José Luis. El libro de sueños. DEBOLSILLO, México, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. Un arte medio. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- BREA, José Luis. Pequeña historia de los usos artísticos de la fotografía. Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2009.
- BRETON, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- DA VINCI, Leonardo. Tratado de la Pintura. Editora Nacional, Madrid, 1982.
- DESCARTES, René. Meditaciones Metafísicas. Alianza, España, 2005.
- DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico y otros ensayos. La marca Editora, París, 2008.
- DURKHEIM, Emile. La división del trabajo social. COLOFON, México, 2002.
- EMERSON, Peter. Naturalistic photography for students of the art. Sampson Low, Londres, 1889.
- FLANAGAN, Owen. Almas que sueñan. OCEANO, México, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan. La cámara de pandora. Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- FONTCUBERTA. Joan. Estética Fotográfica.. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- FREUD, Sigmund. Tótem y tabú. Alianza, Madrid, 1967.
- FREUD, Gisèle. La fotografía como documento social. Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. Conferencia dicada en el Cercle Continuité, Octubre de 1984.
- GAGNON, Paulette. Nan Goldin. Musée d'art contemporain de Montréal, Canadá, 2003.
- GONZÁLES, Laura. Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- GUASCH, Ana María. Autobiografías Visuales. Ciruela, Barcelona
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Labor, Madrid, 1978.
- HELLER, Ágnes. Sociología de la vida cotidiana. Ediciones Península, Barcelona, 1977.
- HOCKNEY, David. Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters. Thames & Hudson, London, 2001.
- JOHNSON, William. Historia de la fotografía: de 1839 a la actualidad. Madrid, 2012.
- JORGE, Ribalta. Efecto Real. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- KERTÉSZ, André. The Polaroids. Editorial Norton, New York, 2011.
- KIERKEGAARD, Søren. El concepto de la angustia. Alianza, Madrid, Editorial, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. Lo fotográfico. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- LACAN, Jacques. Seminario X La Angustia. Paidós, Barcelona, 2003.
- LACAN, Jacques. Seminario IV La Angustia. Paidós, Barcelona, 2003.
- LAMAS, Marta. Cuerpo: diferencia sexual y género. Taurus, Barcelona, 2002.
- LEWIS, David. La mente en la caverna. Akal, Madrid, 2005.
- MOLLÁ, Ángel. Esto no es una fotografía. Centro Atlántico de Arte Moderno, España, 2002.
- NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografía. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

- NICOLL, Maurice. Psicología del sueño. Editorial Humanitas, Barcelona, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. La gaya ciencia. Alba, Madrid, 1996.
- PARDO, José Luis. La intimidad. PRE-TEXTOS, Valencia, 1996.
- PAZ, Octavio. Piedra del Sol en Libertad Bajo Palabra. Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- PLATÓN. La República. Gredos, Madrid, 1988.
- SAN AGUSTIN. Las Confesiones. Ediciones BRONTES, Barcelona, 2013.
- SCARANO, Laura. Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia. BIBLOS, Buenos Aires, 2007.
- SEPÚLVEDA, Fidel. La Fiesta ritual: valor antropológico, estético, educativo (Santiago: Instituto de Estética PUC, 2000)
- STEVE, Yates. Poéticas del espacio. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- SONTAG, Susan. Sobre la Fotografía. Alfaguara, Barcelona, 2005.
- VILLORA, Alicia. La vida cotidiana y su espacio temporalidad. Anthropos, Barcelona, 2000.
- VIRELLA, Alberto. Jóvenes autores cubanos: relatos, poemas experimentales, fotografías. Verbum, Madrid, 2005.
- YUNES, Eliana. La presencia del otro en la intimidad del yo: aprendiendo con la lectura. CONACULTA, México, 2005.
- ZAMBRANO, María. Los sueños y el tiempo. Ciruela, Madrid, 1992.

