



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN: ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

DEL YO AL *MUNDO*: UNA APROXIMACIÓN FOTOGRAFICA A LA VIDA COTIDIANA

Ondina YÁÑEZ

Tutor:

Rafael SERRANO

Caracas, diciembre 2008

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

DEL YO AL MUNDO: UNA APROXIMACIÓN FOTOGRAFICA A LA VIDA COTIDIANA

realizado por la estudiante Ondina Yáñez que le permite optar al título de Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, dejamos constancia de que una vez revisado el mencionado trabajo y sometido éste a presentación y defensa públicas, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final : En números: _____ En letras :

Observaciones_____

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

AGRADECIMIENTOS

A Vilma Contasti y Juan Carlos Yáñez, por confiar en mí eternamente y por dejarse fotografiar en su intimidad.

A Rafael Serrano, por cumplir con la difícil tarea de otorgarme la libertad para crear y guiarme simultáneamente.

A Juan Pablo Yáñez, por convertir mis imágenes en libro, por sus fotografías y por su apoyo incondicional.

A Gabriel Álvarez, por ofrecerme su amistad y sus conocimientos.

ÍNDICE

Resumen	8
Introducción	10
¿Dónde está la significación en la fotografía?	13
El ensayo fotográfico	23
Orígenes y desarrollo	23
Hacia una definición del ensayo fotográfico	25
La visión del fotógrafo	28
Una perspectiva autobiográfica	31
Fotografía: Denunciante del <i>yo</i>	31
Lo trivial no trivial	32
Del mundo al <i>yo</i> y del <i>yo</i> al mundo	33
El retrato	37
La feminidad en lo fotográfico	40
La voz de la mujer	40
En busca de una definición de feminidad	43
La mujer y el arte	45
La mujer y la fotografía	46
La mujer y la autorrepresentación	47
La vida cotidiana	50
Definición y delimitación	50

Lo real	56
El espacio y el tiempo en la vida cotidiana	59
El tiempo	59
El tiempo subjetivo	61
El espacio	61
El espacio-tiempo en la actualidad	64
Lo social en la vida cotidiana	65
El encuentro	67
La situación biográfica	69
El curso de la vida	69
La rutina en el acervo de conocimiento	70
El arte/el artista en la vida cotidiana	72
La actualidad y la vida cotidiana	73
La autoría en la vida cotidiana	74
Lo ‘normal’	74
La autoría	75
Antecedentes	77
En Venezuela	77
<i>Maggy Navarro</i>	77
En el mundo	79
<i>Nan Goldin</i>	79
<i>Sophie Calle</i>	80

<i>Jen Davis</i>	83
<i>Elinor Carucci</i>	84
Marco Metodológico	88
Planteamiento del problema	88
Objetivo General	88
Objetivos Específicos	88
Delimitación	89
Justificación	90
Tipo de Investigación y Diseño	91
Modalidad	91
Procedimientos del Registro Fotográfico	92
Propuesta Visual	99
Ejecución del plan	102
Recursos técnicos	102
Presupuesto y análisis de costo	102
Selección de fotografías y ensamblaje del ensayo	104
Resultados	108
Ensayo fotográfico: Del Yo al Mundo	109
Conclusiones	153
Recomendaciones	155
Referencias	157
Anexos	162

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura I.</i> Cartier-Bresson.	P.17
<i>Figura II.</i> Minor White.	19
<i>Figura III.</i> Roger Fenton.	23
<i>Figura IV.</i> Robert Capa.	25
<i>Figura V.</i> Eugene Smith.	26
<i>Figura VI.</i> Eugene Smith.	29
<i>Figura VII.</i> Raymond Depardon.	29
<i>Figura VIII.</i> Sebastião Salgado.	30
<i>Figura IX.</i> Ansel Adams.	31
<i>Figura X.</i> Dorotea Lange.	32
<i>Figura XI.</i> Ricardo Jiménez.	33
<i>Figura XII.</i> Jodi Cobb.	47
<i>Figura XIII.</i> Maggy Navarro.	78
<i>Figura XIV.</i> Maggy Navarro.	79
<i>Figura XV.</i> Nan Goldin.	79
<i>Figura XVI.</i> Nan Goldin.	80
<i>Figura XVII.</i> Sophie Calle.	81
<i>Figura XVIII.</i> Sophie Calle.	81
<i>Figura XIX.</i> Sophie Calle.	82
<i>Figura XX.</i> Jen Davis.	83
<i>Figura XXI.</i> Jen Davis.	84

<i>Figura XXII.</i> Elinor Carucci.	85
<i>Figura XXIII.</i> Elinor Caurcci.	86
<i>Figura XXIV.</i> Elinor Carucci.	87
<i>Figura XXV.</i> Cindy Sherman.	96
<i>Figura XXVI.</i> Ondina Yáñez.	105
<i>Figura XXVII.</i> Ondina Yáñez	107

RESUMEN

La vida cotidiana es el ámbito donde se desarrollan las experiencias del hombre: es el espacio donde trabaja, se divierte, establece sus relaciones sociales y hasta se aburre. Es el mundo compartido de nuestra experiencia en común y sin embargo, frecuentemente pasa desapercibido. El presente trabajo de grado se plantea representar la cotidianidad de la autora fotográficamente, explorar con este medio más allá de la toma documental, para presentar un ensayo contenido en un libro fotográfico.

Para su desarrollo teórico se proponen cinco capítulos que persiguen: establecer las distintas posiciones respecto a la significación en la fotografía, exponer la teoría sobre el ensayo fotográfico, describir las relaciones entre autobiografía y fotografía, definir las relaciones entre feminidad y fotografía y, por último, exponer una aproximación teórica a la vida cotidiana.

Palabras clave: vida cotidiana, ensayo fotográfico, autobiografía, feminidad.

ABSTRACT

Everyday life is the area where the man develops his experiences: It's the space where he works, amuses himself, establishes his social relations and even where he gets bored. It's the common world of our shared experiences and nevertheless it often passes unnoticed. This thesis proposes to represent the everyday life of the authoress photographically, to explore beyond the documentary capture, to present an essay contained in a photographic book.

For its theoretical development it contains five chapters that prosecute: to establish the different positions in regard with the meaning in photography, to expose the theory of the photographic essay, to describe the relations among autobiography and photography, to define the relations between femininity and photography, and, finally, to expose a theoretical approximation to the everyday life.

Key words: everyday life, photographic essay, autobiography, femininity.

INTRODUCCIÓN

“MER (...) Hay como un juego afuera-adentro, una capacidad de mostrarte hasta descarnadamente, siendo, sin embargo, una persona silenciosa, tímida” (Ramos, 2007, p. 279).

“AS (...) Esto que hago, aunque no sea bello, es otra estética. Principio de Realidad” (Antonieta Sosa en *Diálogos con el Arte*, 2007, p. 302).

La cotidianidad pasa desapercibida, nos levantamos, nos aseamos, comemos algo, salimos al trabajo o a estudiar y así continuamos nuestro día hasta la hora de dormir. Realizamos todas nuestras actividades sin detenernos y observar lo que nos rodea: el color de las sábanas, la textura de nuestra ropa, inclusive fijarnos en los ojos de la persona con quien conversamos.

Este trabajo propone una mirada a este mundo, que, según Schutz no es el mío, ni el tuyo, ni siquiera el tuyo y el mío; sino el de la experiencia en común.

La cámara como espectadora de las situaciones del día a día, de los objetos, de los personajes, ofrece este detenimiento, ese enfocar hacia donde nunca lo hacemos, desde mi propia reflexión como fotógrafa. Además, desde este medio que me permite capturar lo que nos rodea y simultáneamente reflejar mis impresiones, crear argumentos, historias.

Entonces, la cámara se convierte en mis ojos, seccionadores, que quieren inmortalizar el espacio, el momento, el detalle. En otras oportunidades, siento que me espía, que me delata, que descubre aquello que no puedo alcanzar a verme.

Así, esta propuesta viene de mí, no sólo de mi cerebro, como una idea, sino realmente de mí, de lo que me rodea, de mi pequeño universo. Y quiero compartirla con el mundo, lo exterior, lo desconocido. Expongo este yo, en su intimidad, desnudándome ante el exterior para compartir esta visión.

Vivir es experimentar la cotidianidad y puede ser maravilloso. Ser partícipe de mi vida se ha convertido en mi objetivo diario.

Ahora, para el desarrollo del trabajo, primero se realizará una investigación que resultará en cinco apartados teóricos.

El primero buscará indagar sobre las distintas posiciones frente a la significación de la imagen, así se podrán conocer los límites que tiene el fotógrafo al momento de plasmar sus fotografías y, a su vez, estar al tanto de qué otros factores influyen en dicha significación.

Luego, una vez profundizado en el estudio del medio fotográfico, se procederá, con el segundo apartado, a conocer el significado del ensayo fotográfico, sus orígenes y la visión que tiene el autor al realizar un ensayo dependiendo de la temática.

El tercer capítulo, se centrará en la relación entre lo autobiográfico y la fotografía. La finalidad de este segmento del estudio es saber hasta qué punto el fotógrafo devela parte de su ser al fotografiar, además de inquirir en las teorías sobre el retrato.

Luego, en la cuarta sección de la investigación, se explorará en la relación existente entre lo fotográfico y la feminidad, debido a que el presente trabajo es autobiográfico y quien lo realiza es una mujer. Así, primero se hará una aproximación hacia la definición de feminidad y luego se expondrán las relaciones con el arte, más tarde con la fotografía y posteriormente, conocer qué sucede en el campo de la autorrepresentación de la mujer.

Por último, en el quinto capítulo, se efectuará una aproximación teórica a la vida cotidiana. Se definirá este concepto, se investigará sobre sus distintos ámbitos, sobre la rutinización y hasta sobre su relación con el arte.

Para concluir el apartado teórico se incluirán cinco antecedentes del presente ensayo fotográfico.

Más tarde, se proseguirá con el método, que responderá a cómo se realizó el ensayo fotográfico, cuál su objetivo, cómo se delimita.

Finalmente, se presentarán las fotografías, que serán el resultado tanto del estudio teórico como de la práctica fotográfica. Y de esta forma, se dará culminación al presente ensayo fotográfico que pretende mostrar lo trivial para muchos, pero lo trascendente en este proyecto.

¿DÓNDE ESTÁ LA SIGNIFICACIÓN EN LA FOTOGRAFÍA?

El fotógrafo como creador de fotografías tiene la inquietud de conocer dónde se encuentra el significado de una imagen fotográfica: ¿Es acaso él el que asume toda la responsabilidad sobre el contenido de la fotografía o más bien es el espectador? ¿Será sólo la propia imagen suficiente para su entendimiento? Con este apartado se busca esclarecer desde distintas posiciones una posible salida a esta problemática.

Como el semiólogo francés, Roland Barthes, afirma, la foto es producto “(...) de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico” (1980/2006, p. 36). A pesar de que el objeto es el resultado de estos dos procesos, la trascendencia de la fotografía no está en ellos. Ni siquiera a quien opera la cámara se le hace indispensable conocer esta naturaleza físico-química de la fotografía. Como fotógrafa confieso nunca haber prestado atención a estos procesos de formación de la imagen al momento de la toma, tampoco creo que su conocimiento sea estrictamente necesario para hacer una buena foto.

Definitivamente, el significado no está en su formación. El teórico australiano, Geoffrey Batchen, se acerca a la identidad de la imagen fotográfica desde la historia, cuando expone que la fotografía a través de la historia ha quedado “atrapada en una lucha entre quienes la explican por la cultura y quienes le reconocen una

naturaleza inherente” (2004, p. 7). Esto se traduce en que la proveniencia de su significado no ha estado bien definida a lo largo de su existencia.

En este sentido, los que están familiarizados con la primera afirmación creen que “la identidad de una fotografía no es equiparable (...) con ningún tipo de cualidad fotográfica inherente, sino con lo que esa fotografía hace realmente en el mundo” (Batchen, 2004, p. 13). Entonces, para ellos las propiedades que puede contener en sí la imagen no la determinan, sino más bien lo hace aquello que la rodea. Sus valores intrínsecos no juegan ningún papel en su significación.

En consecuencia, “(...) la fotografía se encuentra siempre vinculada a un discurso (o más precisamente, a una cacofonía de discursos enfrentados) que otorga a cualquier fotografía individual sus significados y valores sociales” (Batchen, 2004, p. 16).

Por otro lado, según esta perspectiva, el significado de la imagen fotográfica no puede ser uno solo porque “(...)se reproduce continuamente dentro de los contextos en los que estas imágenes aparecen” (Batchen, 2004, p. 17) y variará de acuerdo con ellos.

De ser así, todo el peso de la significación recae sobre el contexto en el que es observada la fotografía. Entonces el espectador, de acuerdo al momento y el lugar donde se encuentren, tanto él como la fotografía, construirá un significado.

Para Barthes, quien está ante una fotografía o como él lo llama *Spectator* es aquel que examina en los diarios, libros o álbumes las fotografías (1980/2006). Son estos soportes los que le otorgan un contexto a las imágenes, los cuales también tendrán cierta influencia sobre la idea que se haga el espectador de la fotografía.

Entonces, el que visualiza la imagen es el último eslabón en la formación del significado, es en él donde se produce el resultado definitivo. Cuando Barthes se coloca en esta posición para desarrollar su argumento en la cámara lúcida, sólo le interesa el “sentimiento” que la fotografía le produce, queriendo ahondar en él “(...)como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 1980/2006, p. 52). Aquí, la visión del contexto es dejada de lado, más bien lo que le otorga la significación a la imagen es el “sentimiento” que genera en la persona al observarla. Este “sentimiento” él lo divide en dos: el *studium* y el *punctum*.

El *studium* para Barthes significa el gusto por alguien “(...)una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (Barthes, 1980/2006, p. 58). Mientras que el *punctum* “es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2006, p. 59). Podría decirse que el primero se da en el espectador como una aproximación superficial a la imagen, mientras que en el segundo este acercamiento es más profundo e íntimo. Según Barthes el *punctum*, a diferencia del *studium*, no tiene codificación, es impredecible (1980/2006).

Por otro lado, tanto en el argumento de los que afirman que la explicación de la foto está en el contexto, como en el caso de Barthes, que propone que por el contrario ésta se encuentra en el “sentimiento” que la foto le genera, se deduce que no hay un significado unívoco de la imagen fotográfica. Debido a que en los primeros éste variará de acuerdo al contexto y en el segundo éste cambiará con cada espectador. Según Jesús de Miguel “(...) hay que reconocer que todas las fotos (...) son ambiguas: tienen significados e interpretaciones múltiples” (De Miguel, 1999, p. 32). Aunque, este

autor le atribuye esta discrepancia a “que existe una discontinuidad entre el instante fotografiado y la foto revelada y expuesta. Ha pasado el tiempo, y por ello el significado es distinto, ha cambiado” (De Miguel, 1999, p. 32 y 33).

Si es cierto que la significación se produce una vez que la foto ha sido realizada y se la otorga el espectador, ¿dónde queda el rol del fotógrafo?, ¿qué es lo que él le concede a la fotografía?

Para Sontag “(...) la fotografía es, por su misma naturaleza, una forma de visión promiscua, y en manos talentosas un medio de creación infalible. (Como observa John Szarkowski, ‘un fotógrafo habilidoso puede fotografiar bien cualquier cosa’)” (Sontag, 1981, p. 139). Según esta perspectiva, en oposición a las anteriores, la fotografía depende netamente del fotógrafo, que puede hacer de lo indiferente algo llamativo gracias a su habilidad.

El fotógrafo es, entonces, el que toma las decisiones que más tarde constituirán la imagen. En este sentido “(...) fotografía lo que ama porque lo ama, lo que odia como protesta; y puede dejar a un lado lo que le es indiferente o fotografiarlo con cualquier técnica y composición que domine” (White, 1952, p. 240). Así, se presenta al fotógrafo como el creador que decide qué mostrar y cómo hacerlo. Capaz de controlar las variables que generarán el significado de la imagen.

Esta visión parece concordar más con aquellos que afirman que la fotografía tiene, como ellos mismos aseveran: “una naturaleza inherente” ya que es el fotógrafo quien hace uso de estas características intrínsecas del medio para expresarse y otorgarle un significado a la foto. Esta visión ha sido llamada formalista.

Según uno de sus principales ideólogos, llamado John Szarkowski, “el planteamiento formalista consiste en tratar de explorar las capacidades intrínsecas o preconcebidas del medio [fotográfico] tal y como lo entendemos en este momento” (1975; cp. Batchen, 2004). Para ellos, entonces, el significado de la foto surge de sus mismas capacidades. Dentro de esta creencia no cabe la influencia que el contexto tiene sobre lo que la imagen dice al espectador.

Si se observa a la fotografía desde este matiz, se encuentra que tiene ciertas cualidades, un tipo de lenguaje por medio del cual puede ser comprendida. Szarkowski en su libro, *The Photographer's Eye* (1966), identifica “cinco ‘conceptos’ que, en su opinión, son ‘peculiares de la fotografía’, concretamente, ‘el objeto mismo, el detalle, el encuadre, el tiempo y el punto de vista’” (cp. Batchen, 2004, p. 22).



Figura 1. Cartier-Bresson

Dentro de estos conceptos el de “el objeto mismo” parece ser el único que no depende de la fotografía sino que simplemente está ahí antes de ser sorprendido por la cámara. Según Cartier-Bresson: “La fotografía implica el reconocimiento de un ritmo en el mundo de los objetos reales. Lo que el ojo hace es encontrar y enfocar un sujeto determinado dentro de la masa de la realidad” (1952, p. 228). Entonces, este objeto es la base de todo, sin él no existiría la imagen.

Barthes le llama a estos objetos reales “referente fotográfico” que denomina “no a la cosa *facultativamente* real a que remite una

imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (1980/2006, p. 120).

Esta condición del medio trae como consecuencia, que el fotógrafo deba estar consciente de la fugacidad de lo que lo rodea y de lo imprescindible del estar atento constantemente. En este sentido, como dice Cartier-Bresson: “(...) para los fotógrafos lo que pasó pasó” (1952, p. 225). En este mismo marco, el teórico del instante decisivo describe la tarea del fotógrafo: “percibir la realidad, casi simultáneamente registrarla en el cuaderno de apuntes que es nuestra cámara” (Cartier-Bresson, 1952, p. 225). Barthes concuerda con Cartier-Bresson al decir que “la videncia del Fotógrafo no consiste en <<ver>>, sino en encontrarse allí” (1980/2006, p. 86) para poder capturar ese instante.

Pero por otro lado, también este autor sugiere que “(...) la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo...” (Barthes, 1980/2006, p. 22). Es decir, paradójicamente aquello que le dio origen y sin la cual ella no existiese debe esfumarse para que la fotografía pueda obtener su significación. Esto parece concordar con la afirmación de De Miguel mencionada anteriormente, en la que la discontinuidad entre la foto al momento de ser revelada y el instante en que es mostrada produce que el significado varíe. En este sentido, no sólo el referente es indispensable para que el entendimiento de la fotografía se produzca, sino a su vez el tiempo que transcurre entre el momento de la toma y de la muestra tiene cierto dominio sobre el mismo.

Ahora, la formación de la foto no sólo implica la fijación de un objeto o sujeto sino también la de un tiempo en específico, el de la toma fotográfica, momento en que la luz impresiona la película, otro de los conceptos señalados por Szarkowski como congénitos de la fotografía. Estas dos variables fueron descritas por Philippe Dubois, en un artículo en el que se desarrollaban las relaciones entre fotografía, vídeo y cine:

(...)la operación fotográfica produce ‘un pequeño bloque de espacio-tiempo, indestructible y único, como sobrecogimiento de un fragmento del mundo, como el acto de recorte puro y duro que toma de una vez por todas una parte precisa y estática del espacio y que sustrae un instante del tiempo en la huida continua de las cosas para transportar e inscribir este extracto de espacio-tiempo en un estado a partir de ahora definitivo’. Así pues, la imagen fotográfica se ha transformado en ‘un presente perpetuo y simultaneista (1993; cp. Durand, 1999).

Así, la foto es entendida como un bloque espacio-tiempo, conforma un objeto en sí misma, separable de aquello que la rodea,



Figura II. Minor White

que para originarse depende de un referente y de un tiempo, pero se presenta a sí misma solitaria, dejando plasmado un instante, que como dice Dubois es ahora un “presente perpetuo”.

Por otro lado, dentro de los conceptos peculiares de la fotografía para Szarkowski se encuentra el encuadre, lo que el fotógrafo decide colocar dentro de la foto, lo que ve a través del visor.

White expone su perspectiva acerca de lo que representa el encuadre:

Uno siente, uno ve a través del visor del mundo más allá de las superficies. El visor se vuelve como las palabras de una oración o de un poema, como dedos o cohetes adentrándose en dos infinidades: el inconsciente y el universo visual-táctil (1952, p. 242).

Este fotógrafo habla metafóricamente sobre el valor del encuadre, que es para él su forma de seccionar el mundo y presentárselo a los otros, en cierta medida: su lenguaje. Es así como construye lo que desea expresar, como se comunica a través de las características que le ofrece este medio en particular para que el mensaje llegue más tarde al espectador. Por esta razón, el mismo autor profiere que: “Ya es hora de recalcar que ‘lo que el hombre ve’ o ‘lo que el hombre encuentra’ es tan creativo como ‘lo que el hombre hace’ (White, 1952, p. 238). El operador de la cámara no inventa nada, sino que captura lo que se encuentra a su alrededor, lo que descubre y esto se valora como parte de su creatividad.

Otro aspecto que se considera propio de la fotografía es la composición, la forma en que el operador de la cámara dispone los elementos dentro del encuadre. Para un fotógrafo como Cartier-Bresson “(...) debe ser una de nuestras preocupaciones constantes, pero en el momento de fotografiar sólo podemos hacerla brotar intuitivamente, pues hemos salido a la captura del instante fugaz y todas las interrelaciones involucradas están en movimiento” (Cartier-Bresson, 1952, p. 229 y 230). Según esta visión, estaría allí el talento del fotógrafo; en esta “intuición” que le permite distribuir los elementos dentro del encuadre a pesar de estar en una situación en la que se deba apretar el disparador rápidamente por miedo a perder el instante que desea fotografiar, dado que la realidad es fugaz e irrepetible.

Ahora bien, esta lucha que se describió en un inicio, entre quienes consideran que el entendimiento de la fotografía se da a partir de su contexto (los posmodernos) y quienes creen que surge a partir de las propias características del medio (los llamados formalistas) aún no se ha resuelto. Existen críticas hacia ambas perspectivas.

Por su parte, Batchen propone que el “suponer que la fotografía misma no importa [es decir, que sus cualidades intrínsecas no juegan ningún papel en la significación] como ha hecho el posmodernismo tradicionalmente, es dejar de reconocer que la fotografía *no puede no importar*, del mismo modo que lo social no puede nunca no estar presente” (2004, p. 202).

Por otro lado, este teórico también critica al pensamiento formalista, cuando dice que: “Ya no podemos permitirnos dejar el campo de batalla de la esencia en manos de un vacío formalismo artístico-histórico” (Batchen, 2004, p. 203), donde lo único relevante parece ser la fotografía en sí misma, la manera en que fue realizada es lo único que la determina.

Entonces, el completo desconocimiento de una corriente hacia la otra, buscando encerrar la significación de la fotografía en una sola variable ha generado estas visiones poco globales. Así, lo recalca Batchen:

Al insistir en que la fotografía no es naturaleza, sino cultura, el punto de vista posmoderno reproduce en todos los ámbitos la misma economía logocéntrica en la que se basan tanto el análisis formalista como formaciones de opresión más generales (Batchen, 2004, p. 201).

Una posición excluye a la otra, cuando por el contrario, resulta importante reconocer el valor que tiene cada una de estas

perspectivas que podrían ser complementarias, porque para entender una fotografía se hace necesario tanto conocer el contexto en el que fue hecha y desde la cual está siendo observada, como las características inherentes a ella.

Así, el fotógrafo debe consentir que al realizar la fotografía, valiéndose de sus peculiaridades y de aquello que lo rodea para transmitir un mensaje, le otorga en cierta medida su significación; pero una vez consumada, deja la responsabilidad de su significado en manos del espectador y del contexto donde ella es presentada. Porque el significado depende de una infinidad de variables que van desde el instante de la toma fotográfica, donde se encuentra un sujeto frente al objeto que luego será el referente, hasta el momento en que el espectador observa la foto, que ahora constituye un objeto en sí misma.

EL ENSAYO FOTOGRÁFICO

El fotógrafo, cuando se dispone a crear un ensayo fotográfico, como en el caso del presente trabajo de grado, también tiene la inquietud de conocer qué es, bajo qué circunstancias surge, cómo se construye, cuándo se reconoce que está completo, qué temas aborda y cómo los han abordado. Este apartado pretende dar respuesta a estas interrogantes.

Orígenes y desarrollo

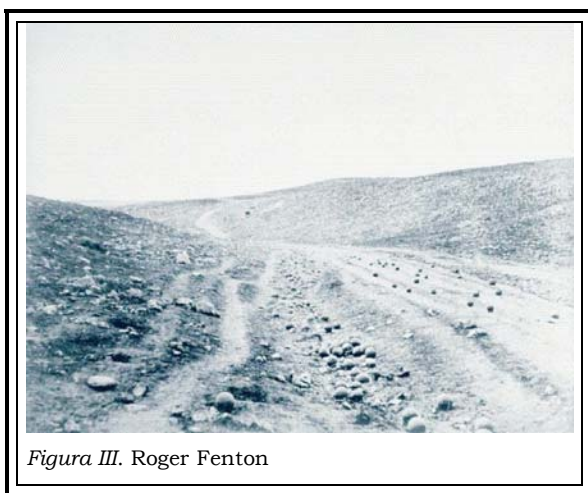


Figura III. Roger Fenton

Los orígenes del ensayo fotográfico se encuentran en el reportaje de guerra, donde los fotógrafos encargados debían hacer una serie de fotografías que describieran aquello que otros no podían ver. Esta especialidad nace con la Campaña de Crimea (1854-

1856), donde “Lord Panmure, con el fin de realizar alzados topográficos, decide mandar a dos jóvenes oficiales, Brandon y Dawson, a sacar fotografías de las operaciones. Después de recibir clases prácticas del fotógrafo londinense Aldeman Mayal, son destinados a Sebastopol” (Sougez, 2006, p. 159).

También, producto de esta guerra surge el personaje que suele considerarse el primer reportero: Roger Fenton, quien nace en 1819 en Londres, para luego abandonar su vida en esta ciudad para

obtener documentos fotográficos de la guerra. Realizó en menos de tres meses un aproximado de 200 negativos producidos a través del proceso de colodión húmedo (Newhall, 2002). En estas fotos de Fenton se reflejaban cuantiosos tipos de oficiales, campamentos, espacios destruidos por la batalla (Sougez, 2006).

Luego, se destacaron otros reporteros como Felix H. Man quien tenía como seudónimo F. Hans Baumann, conocido por sus fotografías durante la Primera Guerra Mundial trabajando para la agencia Dephot (Deutscher Photodienst). Este fotógrafo “(...) conoce a Stephan Lorent, redactor jefe del *Munchen Illustrierte*, [quien] le compra numerosos reportajes. [Realiza uno] (...) de Mussolini, cuya figura, perdida en un teatral despacho de monumentales columnas de mármol, queda como encarnación de la dictadura” (Sougez, 2006, p. 395).

Más tarde, específicamente en 1936, Henry R. Luce crea la revista *Life* en Estados Unidos. Su fundador reconoce que jamás hubiese existido ésta sin el antecedente de la revista francesa *Vu*, la cual creó una especie de prensa gráfica que salió de los parámetros que existían en el momento para las revistas ilustradas (Sougez, 2006).

Life amparó a numerosos reporteros alemanes, otorgándoles trabajo, mientras surgían reporteros americanos. Más tarde, los más reconocidos fotógrafos trabajaban para esta publicación. Además es allí donde en el futuro se publicarían los primeros ensayos fotográficos.

Robert Capa fue uno de los fotógrafos más reconocidos que trabajó para esta revista, asiste a su primer compromiso como reportero de guerra en la de España. Poco más tarde, continúa su

trabajo para *Life* en la Segunda Guerra Mundial. Luego, este fotógrafo se observa en prácticamente todas las contiendas: va a Palestina y después a Vietnam, donde muere tras pisar una mina en el año 1954 (Sougez, 2006).

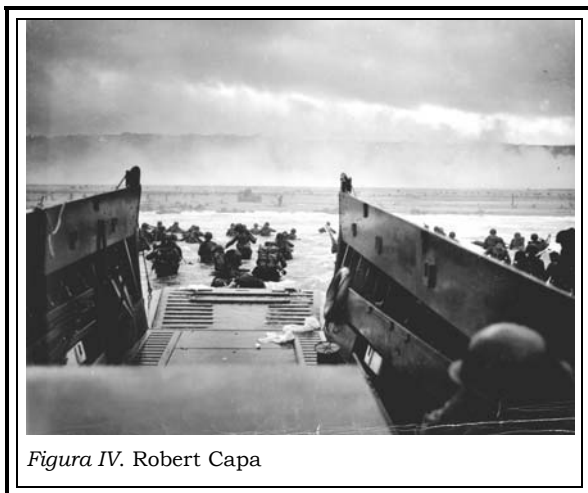


Figura IV. Robert Capa

Otro conocido reportero, quien también trabajó para la revista *Life*, fue Eugene W. Smith “(...)que, en 1950, realizó dramáticas imágenes en el pueblo de Deleitosa, publicadas con el título de ‘A Spanish Village’” (Sougez, 2006, p. 453). También trabaja para la agencia de fotografía Magnum donde fue

corresponsal de la Segunda Guerra Mundial.

Más tarde, cerca de 1970, llega el momento en que la fotografía es reconocida definitivamente como medio de representación de lo real en desfavorecimiento de otras prácticas como la pintura. La foto documental gana prestigio, por su manejo de distintas temáticas de formas cada vez más interesantes; pero en cambio el reportaje, por el hecho de contar historias noticiosas en una serie imágenes, se consigue arrinconado por el video (que para la época estaba mucho más desarrollado) con la facilidad de ser mostrado por televisión con igual inmediatez, añadiendo sonido y movimiento (Sougez, 2006).

Hacia una definición del Ensayo Fotográfico

El ensayo fotográfico es una modalidad de la fotografía que quizás no ha sido tan teorizada hasta el momento. Cartier-Bresson

contando su experiencia lo delimita, al menos de una manera cercana, llamándolo reportaje fotográfico:

(...) contar una historia en una secuencia de fotografías, era algo que nunca pasó por mi cabeza en ese entonces. Empecé a pensar más sobre el asunto viendo los trabajos de mis colegas y las revistas ilustradas. En realidad, fue en el mismo proceso de trabajo donde aprendí, eventualmente, a hacer un reportaje con una cámara, a hacer un relato fotográfico (1952, p. 222).

Definitivamente, el desarrollo del ensayo fotográfico se hace posible gracias “al desarrollo de cámaras de fácil transporte, lentes de mayor apertura (...) y películas rápidas de grano fino producidas para la industria cinematográfica” (Cartier-Bresson, 1952, p. 232). La inmediatez es imprescindible para un reportaje gráfico que debe ser publicado con urgencia.

También es descrito por la revista *Life*, quien en parte fue responsable de su origen. En *Lo mejor de Life* lo relatan de la siguiente manera:

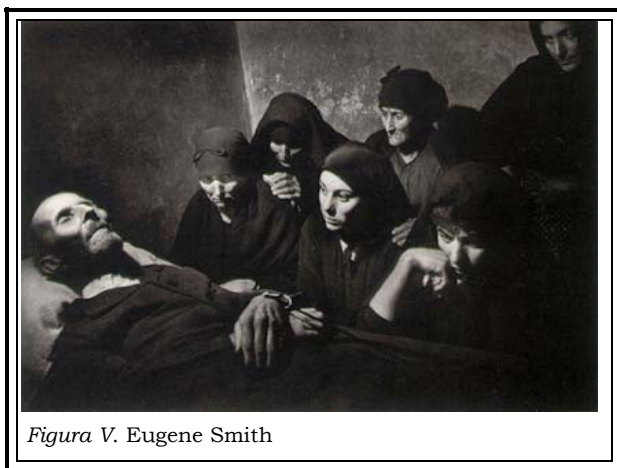


Figura V. Eugene Smith

Hasta entonces, habían bastado las imágenes sueltas. Pero ahora se seleccionaron grupos de fotografías y se unieron para narrar una historia completa. Y así floreció el ensayo fotográfico. Eugene Smith produjo un ejemplo clásico en 1951 con el tema de la aldea de Deleitosa, en España (Revista *Life*, 1973, p. 287).

Este trabajo de Eugene Smith es considerado el primer ensayo fotográfico, aunque podría solaparse con los reportajes de guerra realizados precedentemente.

Por otro lado, a diferencia de estos reportajes, que generalmente eran de guerras, dentro del ensayo fotográfico hay mayor libertad en cuanto a la temática. La revista *Life* encargó distintos ensayos con temas como el que se relata a continuación:

Comienza la vida independiente. Una chica bonita llega a conquistar la ciudad y buscar el amor (...). Un ojo menos experimentado habría hecho de esto un lugar común. Pero Leonard McCombe siguió a su presa ‘como detective’, (...)recogió su graciosa vulnerabilidad y resuelta ambición (Revista Life, 1973,p. 288).

Se fotografian temas comunes, ya no tan extraordinarios, pero de una forma extraordinaria. Se le otorga mayor valor a la visión del fotógrafo quien puede hacer de una escena común un espectáculo. Anteriormente, lo noticioso del reportaje era lo que le otorgaba su valor, más tarde éste se transfiere netamente a lo fotográfico, donde la habilidad del fotógrafo es lo que impresiona al que observa la serie de imágenes, sin interesarle tanto el tema, sino cómo es abordado.

Pero, por otro lado, ¿cuántas fotografías debería tener un ensayo fotográfico? Para Cartier-Bresson “Algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza, y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma. Pero esto sucede muy raras veces” (Cartier-Bresson, 1952, p. 223). Entonces, simplemente a un ensayo le correspondería tener las fotografías necesarias para relatar la historia.

Ahora, ¿cuándo se sabe que se ha relatado la esencia de esa historia?, este fotógrafo también lo describe:

(...) cuando se logra fotografiar tanto la *médula* como el *fulgor* del sujeto, esto es lo que se llamaría un relato fotográfico; y es la página la que se encarga de reunir los elementos complementarios que están dispersos en las distintas fotografías. (...) El objetivo (...) es

representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desenvolverse, y con ello comunicar una impresión (Cartier-Bresson, 1952, p. 223).

A su vez, el fotógrafo, mientras realiza las fotografías en la escena que se está desarrollando, debe “asegurarse de no haber dejado ninguna laguna, de que verdaderamente ha dado expresión al significado de la escena en su totalidad” (Cartier-Bresson, 1952, p. 224). De esta forma fue concebido el ensayo fotográfico en sus inicios, el cual más tarde, con su desarrollo, daría un vuelco.

En el ámbito contemporáneo, la base de todo ensayo fotográfico es la temática, ya no es relevante que se relate una historia, pero sí que se describa ampliamente la visión del fotógrafo con respecto al tema que está trabajando. No necesariamente debe ser una visión documental en la que se intente conseguir la mayor fidelidad con la realidad, vista desde todas sus aristas; sino más bien presentar una perspectiva personal en la que el autor pueda participar activamente en el resultado fotográfico (Coleman, 1976).

La visión del fotógrafo

Entonces, cuando se reconoce que la fotografía no es un medio que reproduce la realidad tal como se observa necesariamente, se hace indudable que la visión del fotógrafo influye definitivamente en su resultado. No puede afirmarse que el operador de la cámara es totalmente objetivo, así lo relata el mismo Smith:

Hasta el momento de la exposición (...) el fotógrafo está obrando de una manera innegablemente subjetiva: al elegir el enfoque técnico (el cual es una herramienta de control emocional), al seleccionar el motivo que ha de ser plasmado en negativo y al decidir el momento exacto de la exposición, etc. (1948, p. 210).

En este sentido también se construyen los ensayos fotográficos, en los que muchas veces no sólo influye la perspectiva del fotógrafo; sino también, en caso de que vayan a ser publicados, interviene la visión del editor que le encarga al experto, un tema en particular que debe abordarse en concordancia con el resto de los trabajos de la publicación. Así lo expone el fotógrafo Smith:



Figura VI. Eugene Smith

La mayoría de los reportajes fotográficos requieren una cierta cantidad de planteamiento, de adaptación y de dirección de escena, para lograr una coherencia gráfica y editorial. Aquí el fotoperiodista puede sacar a relucir su aspecto más creativo. Cuando ello se hace para lograr una mejor traducción del espíritu de la actualidad, entonces es completamente ético (1948, p. 211).

Desde el punto de vista de este fotógrafo, esta manera de proceder parece coherente y hasta ética, pero hay quienes no están de

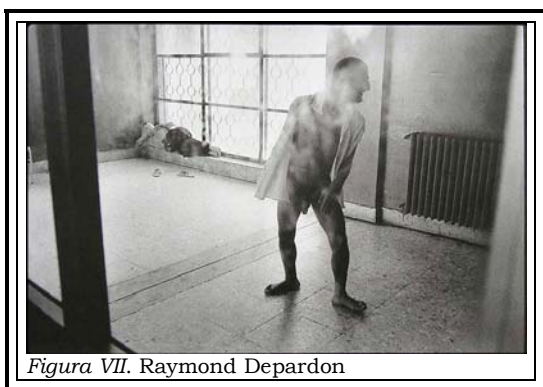


Figura VII. Raymond Depardon

acuerdo y lo han criticado aludiendo que “sus composiciones han sido controvertidas; las han tachado algunos de escenificaciones elaboradas, lo que ha suscitado opiniones dispares que valen para todo el género: o interesa el resultado de la obra o

ha de prevalecer la autenticidad documental” (Sougez, 2006, p. 419).

Hay muchos fotógrafos que han tratado de ir más allá de lo documental al realizar sus ensayos, entre ellos el francés Raymond Depardon que “ofrece la dantesca visita al asilo psiquiátrico napolitano de San Clemente” (Sougez, 2006, p. 419, 420).

También el fotógrafo brasileño Sebastião Salgado quien “se ha impuesto en la prensa gráfica con sus series sobre el desierto del Sahel o los buscadores de oro, con imágenes efectistas” (Sougez, 2006, p. 419, 420).

Por último, Sougez resuelve esta disyuntiva de la siguiente forma:

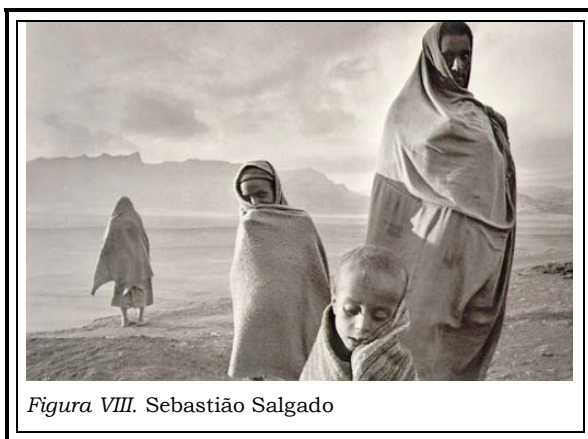


Figura VIII. Sebastião Salgado

Cabe distinguir entre los informadores gráficos y los autores dedicados a recabar testimonios sociales y antropológicos sin atenerse a la inmediatez de la noticia. Aunque los primeros ofrecen, muchas veces, buenas aportaciones en el campo documental, conviene reparar en los fotógrafos que buscan el documento de manera más selectiva, casi siempre con

inquietudes de tipo estético, sin caer, sin embargo, en el tópico de los pictorialistas (Sougez, 2006, p. 441).

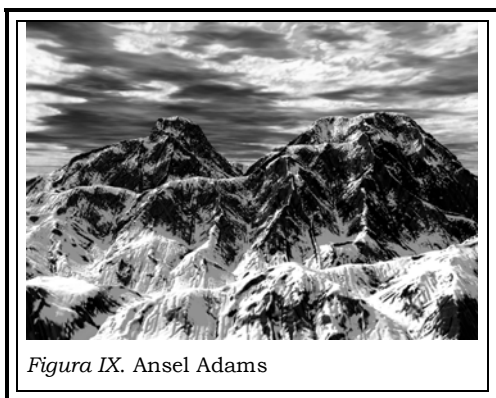
Al surgir esta diferenciación entre quienes se ocupan de registrar la noticia y quienes buscan otros temas, preocupados por su estética, se disipa el asunto; ya que definitivamente, no todos los fotógrafos tienen en mente la misma finalidad al realizar un ensayo fotográfico, unos capturan la fugacidad del instante, otros, en cambio, se toman su tiempo hasta encontrar la foto que desean. Además, unos buscarán aquello que es noticia, lo que ocurre en la colectividad, preocupados por lo social; mientras otros se irán hacia temas más ligados a lo íntimo, a lo personal, y por qué no a lo autobiográfico.

UNA PERSPECTIVA AUTOBIOGRÁFICA

¿Hasta qué punto lo exterior que se fotografía refleja la interioridad del fotógrafo? ¿Por qué numerosos artistas han trabajado el tema autobiográfico? ¿Qué hay de relevante en ello? Este capítulo es una respuesta a estas interrogantes.

Fotografía: denunciante del yo

La fotografía, como medio expresivo, representa una selección de la que se ha valido el fotógrafo para expresarse. Cada ser humano tiene un carácter eminentemente individual que lo define y lo diferencia del resto de las personas. Entonces, podría decirse que cada fotógrafo como ser humano tiene la particularidad de ser único y, en consecuencia, de tener una visión peculiar del mundo. En el mismo orden de ideas, Sontag apunta, que para Harry Callahan, lo importante es que las fotografías digan algo de un modo nuevo, “no con el propósito de ser diferentes, sino porque cada individuo es diferente y el individuo se expresa a sí mismo” (Callahan, s.f.; cp. Sontag, 1981, p. 128). En el mismo orden de ideas,



Para Ansel Adams ‘una gran fotografía’ tiene que ser ‘una expresión cabal de lo que uno siente sobre lo que se está fotografiando en el sentido más hondo y es, por lo tanto, una expresión auténtica de lo que uno siente sobre la vida en su totalidad’ (s.f.; cp. Sontag, 1981, p. 128).

No sólo el fotógrafo Ansel

Adams, sino también Cartier-Bresson reconoce el poder de la fotografía de expresar su sentir, al decir que considera a la cámara como su diario (1952). Entonces, la fotografía no es sólo producto de una visión particular, sino que además representa la oportunidad del que fotografía de expresar aquello que siente.

Por otro lado, indiscutiblemente al constituir una mirada única, el operador de la cámara toma una posición frente a lo que observa, así sea simplemente al realizar una selección de lo que le rodea. Más específicamente el fotógrafo “se proyecta en todo lo que ve, identificándose con todo para poder conocerlo y sentirlo mejor” (White, 1952, p. 240). Entonces, así no lo desee, el fotógrafo es delatado por la imagen, porque deja en ella una huella de sí.

Lo trivial no trivial

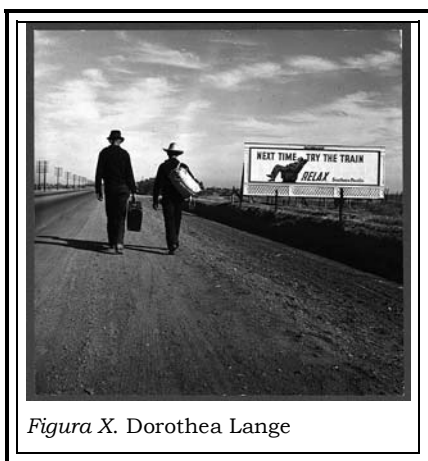


Figura X. Dorothea Lange

Aquello que el fotógrafo observa cotidianamente, que conforma lo que lo rodea y que necesariamente determina parte de su *yo*, podría parecerle irrelevante, pero visto desde la óptica de la cámara puede dejar de serlo, para transformarse en una imagen atractiva. Así, Sontag apunta que “(...) cuando Dorothea Lange incita a sus colegas a

concentrarse en ‘lo familiar’, lo hace comprendiendo que lo familiar se volverá misterioso gracias al uso sensible de la cámara” (Sontag, 1981, p. 131).

También, Garaycochea habla del trabajo de Ricardo Jiménez *Desde el carro*, otro ejemplo donde se evidencia cómo lo trivial se vuelve interesante:

Voluntariamente, Jiménez plantea cómo hacer menos probable una buena fotografía, cómo dar interés a una materia trivial; cómo eludir los tópicos visuales que la misma ciudad impone a quien intente registrarla; cómo lograr, por fin, la impresión de algo nuevo, no visto, digno de ser recordado, cuando encara una realidad que suele estar demasiado cerca, chillona, capaz de aplastar o embriagar al observador (1993,p. 43).



Figura XI. Ricardo Jiménez

Entonces, el fotógrafo siempre debe tratar de presentar de la forma más atractiva, a través de las características del medio fotográfico, aquello que ve. Esta es la magia de la fotografía.

Del mundo al yo y del yo al mundo

“La cámara es mi herramienta. A través de ella doy una razón a todo lo que me rodea” (Kertész, s.f.; cp. Sontag, 1981).

Ahora, ¿qué le muestra el fotógrafo al espectador? ¿Representa lo que está fuera de él o a sí mismo, su interioridad? Ahí se presenta la dicotomía *yo* vs. *mundo*, donde definitivamente las fotografías “(...) retratan un temperamento individual que se descubre al abordar la realidad mediante la cámara” (Sontag, 1981, p. 132), es decir, que el *yo* siempre estará presente cuando se hace una fotografía, como se

dijo anteriormente, lo delata, independientemente de que ésta represente una sección del *mundo*.

También, según Sontag hay muchos fotógrafos que puntualizan que la fotografía es “tanto una técnica ilimitada para apropiarse del mundo objetivo como una expresión inevitablemente solipsista del yo singular” (1981, p. 132).

Entonces, existe una relación entre lo que rodea al ser humano y su *yo*. Dentro de la fotografía se evidencia de dos maneras al oponer radicalmente este *yo* y el mundo. Por un lado, puede verse a la fotografía como una manifestación del *yo*, donde la identidad queda huérfana “a la deriva en un mundo abrumador, dominando la realidad mediante una antología visual” (Sontag, 1981, p. 129). O, por otro lado, puede verse como “un medio de encontrar un lugar en el mundo (aún experimentado como abrumador, extraño) porque permite entablar con él una relación distante, soslayando las exigencias molestas e insolentes del yo” (Sontag, 1981, p. 129).

Existe, según este tipo de relación, un distanciamiento entre ambos elementos (*yo* y *mundo*) donde se advierten el uno al otro como ajenos con la imposibilidad de fusionarse ya que el *yo* siempre se ve amenazado por el mundo. En consecuencia, la fotografía es “el paradigma de una relación congénitamente equívoca entre yo y mundo, y su versión de la ideología del realismo” (Sontag, 1981, p. 133) a veces el yo debe anularse frente al mundo y otras permite una relación agresiva con el mundo para exaltar el yo. Permanentemente se enaltece uno y otro aspecto de esta relación (Sontag, 1981).

Según esta afirmación, si uno de los dos se halla presente, el otro debe anularse para dejar al primero resplandecer. Aunque

también, muchas veces una imagen muestra al *mundo* dando indicios del *yo* y viceversa, a pesar de querer hacerlo desaparecer.

Barthes plantea el deseo de contener esta dicotomía, *yo* y *mundo*, pero en el plano de la escritura:

(...) siempre he tenido ganas de *argumentar* mis humores; no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una ciencia del sujeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue (está dicho muy pronto) a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste (1980/2006, p. 47 y 48).

Con esto se refiere a que a partir de su individualidad puedan crearse generalizaciones, conteniendo al mismo tiempo *yo* y *mundo*, en el que el *yo* sobresale pero sólo como ejemplo, reflejo del *mundo*.

Ahora refiriéndose a la imagen, el mismo autor precisa que la era de la fotografía “(...)corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente” (Barthes, 1980/2006, p. 150). En este caso, el *yo*, a pesar de ser privado, se expone al público, al *mundo*, aquel que Sontag apunta como abrumador para quienes incursionan en el campo del *yo*.

Existen numerosos artistas que se preocupan por lo autobiográfico, por representar ese *yo* y exponerlo públicamente, según Carmen Hernández, investigadora de arte chilena-venezolana, esta tendencia resulta ocasional en algunos pero en otros es constante. También parece acordar con Barthes cuando propone que “la acentuación de la autorrepresentación también se relaciona con las esferas de lo público y lo privado, porque valora la experiencia

personal como vía alterna frente a la noción de sujeto estable y trascendente” (Hernández, 2007, p. 41).

Un ejemplo de esta exposición del *yo* lo materializa la artista venezolana Antonieta Sosa, quien se preocupa por representar lo cotidiano a partir de la revisión de los códigos del arte concreto. Manifestándolo desde la danza, el *performance*, la fotografía, el arte conceptual, etc. (Hernández, 2007). Así, ella expone cómo ha sido su experiencia en la profundización de su interioridad:

AS (...) yo puedo pasarme mi vida sola. Yo no busco hacia fuera. Pero una vez que estoy allí y tengo que enfrentarme a la situación, (...) hay una curiosidad por el ser humano, por ver cómo es el otro. Yo estoy constantemente haciéndolo conmigo misma, es un poco esa idea tan común de que uno no puede ayudar a otro si no se ayuda a sí mismo, uno no puede aplicar algo en otro si no lo ha hecho consigo mismo (Sosa, 1988; cp. Ramos, 2007).

Esta artista parece estar muy compenetrada con su sí mismo, consigue hacer una especie de catarsis a través del arte, exponiendo ese *yo* al *mundo*. Esta profundización en el ser puede traer consigo descubrimientos sobre nosotros mismos, que pueden ser positivos o no. En este sentido, María Elena Ramos, periodista y filósofa, le hace esta pregunta:

MER ¿no sientes miedo de ahondar demasiado en ti misma, en lo inconsciente, de ahondar demasiado en tu soledad?

AS no, a mí me da más miedo el exceso de exterioridad. Cuando no logro tener un rato para mi recogimiento siento que pierdo contacto con ese núcleo interno, esa especie de calor que yo puedo transmitir a otros y que me llena a mí, que me da vida. Yo llego a ese centro después de todos esos años de búsquedas, pero no me quedo allí. Cuando me estoy aproximando a algo ya lo estoy cuestionando, ya empiezo a verle sus limitaciones, pero algo me dice: ‘Todavía no es el momento de otra cosa’. (Ramos, 2007, p. 298).

Definitivamente, tanto el *mundo* como el *yo* pueden coexistir en la imagen, entendiendo que siempre uno se manifestará en mayor

medida que el otro. Cartier-Bresson zanja esta problemática cuando expone:

Creo que en la vida el descubrimiento de uno mismo se da generalmente al mismo tiempo que el descubrimiento del mundo que nos rodea, el cual, si bien puede modelarnos, también puede ser modificado por nosotros. Debe establecerse un equilibrio entre estos dos mundos (...) Como resultado de un proceso dialéctico constante, estos dos mundos llegan a conformar uno solo. Y éste es el mundo que debemos comunicar (Cartier-Bresson, 1952, p. 235, 236).

El *yo* y el *mundo* se vuelven uno como poderosa herramienta de comunicación con el espectador.

El retrato

Verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente, por haber sido el retrato, pintado, dibujado o miniaturizado. Hasta la difusión de la Fotografía, un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social –y, de cualquier manera un retrato pintado, por parecido que sea (esto es lo que intento probar), no es una fotografía-. Es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia. Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad (Barthes, 1980/2006, p. 40).

Ese otro en el que el ser se convierte al ser fotografiado, lo inmortaliza en un instante. En este proceso fotográfico “(...) no soy sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (Barthes, 1980/2006, p. 42). Constituye una transformación del sujeto al papel.

Entonces, el retrato es auténtico como representación de la individualidad del sujeto, refleja la particularidad de la persona. En este sentido, Cartier-Bresson explica la dificultad de realizar una foto-retrato:

(...) Pienso que sería bastante difícil ser un fotógrafo de retratos para clientes que ordenan y pagan (...) para ser halagados, pues el resultado obtenido ya no es auténtico. El que va a ser retratado siente recelo de la objetividad con que la cámara lo va a registrar, mientras que lo que el fotógrafo busca en realidad es hacerle un agudo estudio psicológico (1952, p. 228).

Por lo que, si se quiere hacer un retrato auténtico, que sea reflejo “real de lo que constituye el mundo de esa persona (externo e interno), es necesario que el sujeto del retrato esté dentro de su normalidad” (Cartier-Bresson, 1952, p. 227), al colocarlo fuera de ésta, perdería su autenticidad, aunque no haría al retrato menos válido.

Por otro lado, ahora desde el punto de vista del fotografiado, al ser capturado, se expone a que dentro de su foto-retrato se entremezclen, se afronten y se deformen cuatro imaginarios, entonces “ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes, 1980/2006, p. 42). Finalmente estas visiones de sí mismo se presentan todas en una como producto a través de la fotografía, estos fragmentos de su ser se plasman, en mayor o menor medida, dentro del papel.

El retrato, este bloque espacio-tiempo, especialmente el fotográfico, una vez separado de su referente objetual, actualmente no representa sólo al individuo que aparece impreso en el papel sino también a arquetipos sociales, “de esos símbolos que se encarnan en

personas pero que representan un colectivo, aunque a veces cada hombre es en sí mismo una colectividad” (Olivares, 1996; cp. Hernández, 2007).

Por otro lado, puede presentarse el caso en que el ser que realiza la fotografía es el mismo retratado, entonces, se habla del autorretrato. Este género adquiere valor “para narrar las relaciones que el sujeto establece consigo mismo y con su entorno sociocultural” (Hernández, 2007, p. 178). Así, la fotografía presenta imágenes del ser humano, dándole continuidad al retrato, hasta ganar gran auge en la mitad del siglo XX (Hernández, 2007). Si la fotografía es una delatora del *yo* que fotografía; lo es aún más si, además de ser el fotógrafo que aprieta el disparador, el sujeto es el modelo a retratar.

En el momento en que un hombre o por el contrario una mujer, como en el presente trabajo de grado, realiza un autorretrato cabe preguntarse si de alguna manera el género influye en la creación fotográfica.

LA FEMINIDAD EN LO FOTOGRÁFICO

Se ha descrito cómo el *yo* del fotógrafo puede surgir en las imágenes, más aún si se trata de un ensayo autobiográfico, como es el caso de este trabajo. Entonces, ¿será posible que también germinen de las imágenes ciertas características que corresponden al género de quien fotografía? ¿Es que acaso el género tiene ciertas características particulares más allá de diferencias físicas entre ellos? Este capítulo se propone contestar estas preguntas.

La voz de la mujer

La mujer a lo largo de la historia ha tenido una posición subalterna con respecto al hombre. Hasta el siglo XIX, ella desempeñaba fundamentalmente labores correspondientes a la esfera de lo privado: era madre, esposa, cuidaba del hogar, en líneas generales era la preservadora de la familia. A partir de este siglo, comienza a tener un rol activo en los espacios públicos, que sólo le eran destinados al hombre, pero que las mujeres comenzaron a conquistar. Este cambio se inicia en Europa y Estados Unidos, donde comenzaron los movimientos de liberación femenina que tenían como meta la adquisición de los mismos derechos civiles que los hombres, entre ellos: el derecho al voto, al trabajo, a ganar un salario, a ser educadas (Boulton, 2003). Para el curador venezolano, José Antonio Navarrete este primer feminismo que planteaba los problemas de igualdad entre el hombre y la mujer era denominado “*feminismo de la igualdad*”- enarbolando reivindicaciones que en su conjunto formaban

parte de un programa de emancipación apoyado en el ideal de progreso y el concepto de justicia” (Navarrete, 2007; cp. Hernández, 2007).

Este proceso en el que la mujer comienza a poseer nuevos roles fue lento y complejo. Sólo a partir de los años sesenta se vislumbran avances más significativos, entre ellos, las oportunidades de educación y trabajo, lo que más tarde genera su independencia económica (Boulton, 2003). Para la teórica venezolana, María Teresa Boulton, esta liberación, se debió, a su vez a “la urgencia de que (...) cooperara económicamente con un salario en el hogar pues, la más de las veces, el único salario masculino no daba abasto a las necesidades siempre de mayor consumo, de nuestra sociedad moderna” (Boulton, 2003, p. 11).

Al igual que cualquier mujer de la época, la mujer artista tuvo que atravesar estas dificultades, la sociedad esperaba que fuera madre y esposa, mientras ella deseaba establecer una carrera independiente de mujer, que parecía difícil de lograr (Sullivan cp. Hernández, 2007).

Tan establecida se encontraba la sociedad patriarcal, en que el hombre se adueñó de los espacios públicos, que varias mujeres artistas de las vanguardias históricas se mostraban reticentes a que sus trabajos se relacionaran con la estética femenina, pues creían que era una estética excluyente (Navarrete cp. Hernández, 2007). “No es hasta la aparición del arte feminista, en el contexto del arte contemporáneo, que maduran las posibilidades de discutir la práctica artística de mujeres, cada vez más compleja e imposible de reducir a esquemas simplificadores” (Navarrete, 2007; cp. Hernández, 2007).

Asimismo, hay artistas que prefieren no exhibir sólo con mujeres

“pues temen involucrarse en la supuesta búsqueda de una esencia ‘feminista’ que rechazaría lo masculino, como si el poder del androcentrismo pudiese ser representado específicamente por los hombres y frente a ellos, las mujeres asumieran la tarea de desenmascararlo” (Hernández, 2007, p. 180). Se cree muchas veces, en definitiva, que el arte de mujeres es un terreno de exclusiones.

También hay críticos de arte que opinan que estos feminismos generan mayores diferencias entre el arte femenino y el masculino. Así, la venezolana Xiomara Jiménez, expone que la mayoría de las investigaciones en torno al arte femenino son dominadas por el lamento de la mujer por no haberse permitido ser visible (Jiménez, 2004). En sus palabras, este lamento junto a la idea de

(...)problematizar el hecho de que existan o no modalidades de la expresión que atañen de manera particular al temperamento y la identidad femenina, suelen contribuir con el reforzamiento de una polaridad masculino-femenina que, lejos de interpretarse como formas arquetipales de asumir el hecho creador, lo reducen y sobre todo, lo caracterizan como un arte sujeto a la condición y al modo de ser de la mujer.

En ningún sentido se trata de negar las cosas que le son más cercanas al mundo femenino, pero no quisiéramos continuar anteponiendo el género a la intención creadora (Jiménez, 2004, p.80).

Entonces, frente al feminismo hay distintas posiciones a favor y en contra, que lo califican bien como fuente de polarizaciones o bien como parte del progreso de la mujer, persiguiendo la igualdad.

En busca de una definición de feminidad

¿Qué es la feminidad? Para Carmen Hernández parece imposible definir esta palabra tomando en cuenta que tanto lo femenino como lo masculino son significantes que remiten a otros signos, no se refieren a objetos específicos y sus atributos se basan en la diferencia entre ellos. Precisamente,

Cualquier intento por determinar lo femenino en sí mismo corre el riesgo de caer en alguna forma de esencialismo. Aunque estos significantes son ocupados por contenidos contingentes –derivados de complejas tramas históricas–, se materializan en la medida en que producen efectos de significación capaces de ofrecer la condición de identidades. Los rasgos de estos significantes se sostienen sobre una vigorosa ilusión de realidad y no son fácilmente superables sin ejercer un proceso de intercambio sógnico que finalmente también se ofrece inestable, porque cualquier cambio de sentido es siempre eventual y no representa esencias (Hernández, 2007, p. 9).

Entonces parece que este concepto fuese imposible de retener, se diluye, cuando sólo puede definirse por las diferencias entre un género y otro, y aquellas características que podrían precisarlo son particulares y por lo tanto cambiantes, no hay esencia entonces.

Así, para Hernández la feminidad no puede ser nada más una diferencia de género, como tampoco

una categoría psicoanalítica autónoma que no depende de una urgencia sociológica y menos aquello destinado a quedar fuera del orden simbólico. La feminidad se vincula con todos estos aspectos que se entrecruzan para determinarla constantemente, conectándose con diferentes significantes del sistema (Hernández, 2007, p. 10).

Entonces, estos aspectos que parecen caracterizarla, hacen a la feminidad movable, variante. No existen características inamovibles o esenciales, como se anunciaba antes, que determinen este concepto.

Por otro lado, en el espacio de la cultura, según Hernández, lo público identifica al hombre y lo privado a la mujer. Cada género cumple con un rol dentro de la sociedad que lo diferencia del otro (2007). También,

Judith Butler plantea que el género, más que una construcción, es performativo, en la medida en que implica una serie de operaciones frente a la aceptación de las normas que no se pueden evitar, a las elecciones posibles de hacer y a los medios por los cuales se pueden representar ambas (...). A través de estas relaciones se constituye la identidad entre lo posible y lo inevitable (Hernández, 2007, p. 13).

Esta perspectiva coincide con la planteada anteriormente, que define al género femenino como cambiante, móvil. En este caso, hay, por un lado, normas inevitables y, por el otro, distintas posibles elecciones; conjunto que determina los rasgos propios de un individuo, que también son móviles, debido a que se fundan con las acciones.

Por otro lado, Hernández explica que,

(...) si el psicoanálisis establece que la feminidad nunca se alcanza de manera completa, la mujer está entonces especialmente marginada y, por ello, tiende a ubicarse en posiciones límite, ya sea de sumisión o de extrema rebeldía sobre todo cuando debe enfrentarse a las tensiones que le imponen los discursos hegemónicos. (Hernández, 2007, p. 15).

Según esta misma autora, en conclusión, la identidad femenina se encuentra construida sobre una tensión debido a que “constantemente corre el peligro de volver a afirmar antiguas representaciones que la destinan a una naturaleza salvaje, desde la cual se le niega el derecho a representarse, pues carece de la capacidad para ello” (Hernández, 2007, p. 182). Pareciera que lo femenino, entonces, se resiste a volver a ser subordinado por la visión

masculina, que antes del siglo XIX se imponía como única desde todas las esferas públicas.

La mujer y el arte

La mujer artista no puede desligarse de su feminidad porque el arte es un proceso que sucede permanentemente, más allá de la propia expresión artística en sí. Porque “el acto creativo es el gesto amoroso del dar y recibir a partir de una disposición que se materializa desde el cuerpo” (Hernández, 2007, p. 120).

Ahora, la estética femenina, que se contempla en la expresión artística, producto de la feminidad de la mujer, para Nelly Richard suele connotar “(...)un arte que expresa a la mujer tomada como dato natural (esencial) y no como categoría simbólico-discursiva, formada y deformada por los sistemas de representación cultural” (1993; cp. Navarrete; cp. Hernández, 2007). Entonces, más que un símbolo, la estética femenina se refiere al arte como expresión de una mujer.

Por otro lado, para este mismo autor, el arte femenino sería aquel que represente a una feminidad universal de una esencia de lo femenino que refleje los valores y sentidos que la sociedad generalmente le ha reservado a la mujer (Richard, 1993; cp. Navarrete; cp. Hernández, 2007). También el arte de las mujeres es aquel donde “lo femenino es el rasgo de distintividad-complementariedad que alterna con lo masculino, sin poner en cuestión la filosofía de la identidad que norma la desigualdad de la relación mujer (naturaleza)/hombre (cultura, historia, sociedad) sancionada por la ideología sexual dominante” (Richard, 1993; cp. Navarrete; cp. Hernández, 2007).

Esta expresión de la mujer, sólo pudo surgir después de la liberación femenina una vez pasado el siglo XIX, cuando se origina el ideal de mujer moderna entre la clase media y alta de la sociedad. Ya hacia los años treinta, habían ganado tanto terreno que sus versiones se contemplaron incluso en el imaginario Hollywoodense. En el arte, esta liberación se refleja durante las vanguardias donde aparecen signos de desagrado, disconformidad, o, por lo menos, de desobediencia al modelo estético unitario, universal, por parte de las artistas (Navarrete, cp. Hernández, 2007). Para Navarrete,

(...) en el espacio del arte la inobediencia (...) es consentida en lo fundamental por la ruptura con la semántica pictórica del verismo que protagonizaron las vanguardias, cuyos multiplicados gestos de rebeldía desafiaban la razón cultural dominante y proponían la revaloración ética y social a través de la revaloración estética (2007; cp. Hernández, 2007).

Desde la perspectiva del canon, el arte de mujeres era generalmente interpretado como imitador de los códigos del discurso estético dominante, es decir, haciendo uso de los mismos signos que habían utilizado los hombres hasta el momento, sin ninguna marca de género; pero, muchas veces, también se leía como muestra de una estética femenina universal o esencial; u otras se veía, como una unión entre ambos: los códigos sin marca de género y la estética femenina (Navarrete, 2007; cp. Hernández, 2007).

La mujer y la fotografía

En Venezuela, durante finales del siglo XIX y principios del XX, en muchos de los estudios fotográficos del país, los hombres eran los artistas fotógrafos, mientras que sus esposas eran sus asistentes, y se les encargaba la iluminación y el retocado de las imágenes. A veces, a

ellas también les correspondía hacer retratos cuando los fotógrafos no se encontraban, pero sus nombres nunca eran conocidos públicamente. Un ejemplo de estas mujeres venezolanas fotógrafas no reconocidas es María Avril, esposa de Enrique Avril, fotógrafo de la época y director artístico de *El Cojo Ilustrado* (Boulton, 2003).

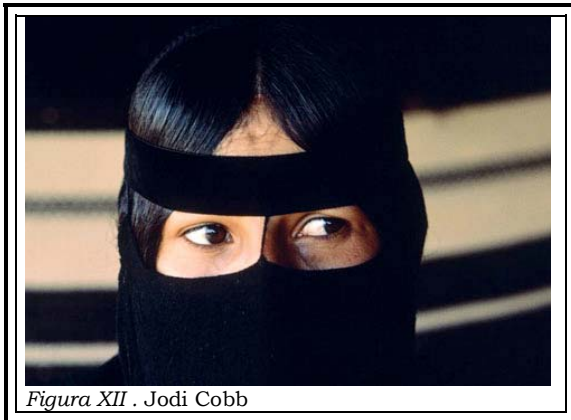


Figura XII . Jodi Cobb

Así, poco a poco la mujer fue adentrándose en las prácticas fotográficas, empezó por ser asistente, hasta que contemporáneamente, se ha observado que, por ejemplo, dentro de la fotografía documentalista, se observa en publicaciones como *Magnum* y

National Geographic que tanto hombres como mujeres realizan imágenes de igual validez. Llegando al punto en que existen temas que sólo pueden ser fotografiados por mujeres, como es el caso del ensayo fotográfico de Jodi Cobb, quien fotografió la vida encubierta de las mujeres de Arabia Saudí, siendo, además, la primera mujer nombrada Fotógrafa del Año de la Casa Blanca (Boulton, 2003).

La mujer y la autorrepresentación

Así como se decía que el arte no podía separarse la condición femenina de la artista, tampoco puede desligarse de su cotidianidad, porque el arte es un acto poético permanente (Hernández, 2007).

Cuando la artista decide representar una historia particular, la intimidad, decide expresar principalmente el yo del sujeto (Boulton, 2003). Y, cuando este retrato es tornado en autorrepresentación de

una mujer, “es la identidad lo que se activa como deseo de conocimiento” (Hernández, 2007, p. 179).

Así, por ejemplo hay artistas que indagan en sí mismas para conocerse mejor. Antonieta Sosa, ha experimentado durante años con su propio ser, buscando conocerse cada vez más. En sus palabras, cuenta la experiencia:

AS (...) Esta vez, en realidad, la conversación tiene mucho que ver con la soledad. Una vez que se casa mi hija Rebeca y yo quedo sola no lo asumo con tristeza ni con drama, sino con una gran curiosidad de ver quién soy yo realmente, porque uno siempre ha estado rodeado de muchas personas que han influido. Era la oportunidad de ver cómo sueno yo sin otras voces. No terminé porque eso nunca se termina, pero traté de ir más al fondo. Por eso está la silla, está la conversación: yo conmigo misma, hablo y me contesto. En realidad eso es lo que uno hace normalmente. Es como un monólogo interior, sólo que lo voy a grabar (Antonieta Sosa, 1988; cp. Ramos, 2007).

Esta artista sobresale, debido a que cuando actualmente cada vez la vida cotidiana se automatiza más, salta esta posibilidad de profundizar en la experiencia personal (Hernández, 2007). Pareciera que día a día el ser se sumiera más en la rutina, sin reparar o profundizar en sí mismos. Y la autorrepresentación presenta esta posibilidad.

Asimismo, a pesar de que uno desee conocerse más profundamente, hay que tener en cuenta que

Lo que finalmente se cuestiona es la idea del sujeto como entidad fija, es decir, un yo construido a partir de una conciencia. Este supuesto ha quedado superado porque cualquier noción de identidad es, en realidad, el producto de la activación de una serie de factores sociales. Pierre Bourdieu plantea esto cuando señala: ‘El cuerpo socializado (lo que se llama individuo o persona) no se opone a la sociedad: es una de sus formas de existencia’ (Bourdieu, 1990; cp. Hernández, 2007).

Entonces, la socialización ha hecho al ser humano parte de la sociedad, creando una especie de conciencia colectiva, que se forma no sólo a partir de la interioridad sino que también proviene de la sociedad que habita, haciéndolo expresión de su tiempo y de su espacio.

Por otro lado, la estructuración de esta sociedad y de los roles sociales se genera a partir de la distribución social de conocimiento. Esta distribución crea una separación y desigualdad en la sociedad. “Entre otras cosas, es básica para comprender la índole de los roles y las diferencias sexuales en la distribución del poder en la sociedad” (Zaner y Engelhardt, s.f.; cp. Luckmann y Schutz, 1973).

Ahora, estas diferencias sexuales y de distribución del poder, de forma más general, las estructuras de dominación, se hicieron visibles al producirse la reflexividad sobre los espacios de la domesticidad, del transcurrir inocente del día a día. Por esta razón algunas teorías feministas apuntan la trascendencia de enfocarse en los espacios privados “a través del lema ‘lo privado es político’, para develar la reproducción de los mecanismos de poder en la vida cotidiana (Reguillo, 1999, p. 4).

En este sentido es importante estudiar lo privado, el mundo de la vida cotidiana.

LA VIDA COTIDIANA

Fotografiar, como definía Rudolf Arnheim, es reducir los caracteres que identifican a la realidad cotidiana, seleccionando unos para permanecer y dejando otros de lado (Oscar Garaycochea, p. 45).

El tema central del presente trabajo es fotografiar la vida cotidiana, en este sentido, este apartado se realiza con la intención de exponer una perspectiva de comprensión teórica del mundo cotidiano. Así, para el análisis social actualmente parece significativo este tema, debido a que se

ha ido incorporado paulatinamente el interés por la vida cotidiana y hoy se entiende como un componente indisociable y constitutivo del mundo público social, que durante mucho tiempo ha eclipsado la atención de los estudiosos como el mundo de 'lo que sí vale', des-subjetivizando a los actores que aparecían así ajenos a sus ámbitos afectivos-simbólicos (Reguillo, 1999, p. 8).

Definición y delimitación

Alfred Schutz, sociólogo y filósofo alemán, hace un estudio desde la perspectiva fenomenológica con el se propone describir el mundo presupuesto de la vida cotidiana (Zaner y Engerhardt, s.f.; cp. Luckmann y Schutz).

En este estudio, "(...) se examina concisamente el mundo de la vida como ámbito de la actitud natural, el dominio dentro del cual se presupone al mundo como 'evidentemente' ('indiscutiblemente') real" (Zaner y Engelhardt, s.f.; cp. Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Schutz define este mundo de la vida, como la realidad que el hombre en actitud natural considera como cierta. Entonces, es el

espacio de la realidad donde el sujeto participa constantemente, de maneras que son tanto inevitables como pautadas. Este mundo es el sector de la realidad en donde el hombre puede intervenir y alterar mientras opera en ella por medio de su cuerpo. Simultáneamente, las objetividades y sucesos que están en ese espacio restringen su libertad de acción. Lo colocan delante de inconvenientes que pueden ser superados y también delante de otros que son insuperables. Además, sólo en este espacio el hombre puede ser comprendido por sus semejantes, y sólo en él se puede actuar junto a ellos. El mundo de la vida cotidiana es la realidad esencial, la más relevante del hombre (Luckmann y Schutz, 1973/2001). En conclusión, “por mundo de la vida cotidiana debe entenderse ese ámbito de la realidad que el adulto alerta y normal simplemente presupone en la actitud de sentido común” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 25).

También, puede decirse que la vida cotidiana es el escenario donde se ubican las prácticas y estructuras, “de la reproducción y, simultáneamente, de la innovación social” (Reguillo, 1999, p. 4); porque como se dijo anteriormente, es el espacio de la realidad donde el hombre participa.

Este mundo es, entonces, el espacio donde nos relacionamos con otros hombres. Se presupone que otros existen en mi mundo, y son semejantes a mí, no sólo de manera corporal, sino con una conciencia igual a la mía. Así, el mundo cotidiano, no es mi mundo privado sino un mundo intersubjetivo. Su estructura consiste no de uno, sino de un nosotros. El mundo compartido de nuestra experiencia común. Esto resulta evidente en actitud natural, tanto que hasta se puede adquirir conocimiento de experiencias vividas por otros (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

En este sentido, también es evidente que yo puedo actuar sobre mis semejantes. Tengo la posibilidad de entrar en múltiples relaciones sociales con ellos. Así, este conocimiento “contiene también el supuesto implícito de que ellos, mis semejantes, experimentan sus relaciones –que, recíprocamente, me incluyen- de una manera que es, para todos los fines prácticos, similar a la manera en que yo los experimento a ellos” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 26).

Así, en la actitud natural, ‘conocemos’ lo que mi semejante está haciendo, por qué lo hace y por qué lo hace en este momento y bajo estas circunstancias (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Igualmente, si deseo orientarme en el mundo de la vida, debo actuar, expresar algo claramente, hacerme explícito. “La interpretación del sentido, la ‘comprensión’, es un principio fundamental de la actitud natural en lo que respecta a mis semejantes” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 36).

Pero, ¿qué sucede si nos alejamos de esta realidad intersubjetiva?, ¿si decidimos no participar? Entonces “(...)tanto más atrás dejamos el mundo de la vida cotidiana(...). Quien abandona este mundo se acerca al autismo, al retraimiento respecto de la vida cotidiana” (Zaner y Engelhardt, s.f.; cp. Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Para Rossana Reguillo, mexicana investigadora en el área de ciencias sociales y comunicación, la vida cotidiana es esencialmente comunicación,

(...)en la medida que sus estructuras y lógicas de operación se hacen visibles, no por repetición o habituación, sino, por el sentido subjetivo de la acción, que deviene intersubjetividad en la medida en que el actor social va construyendo, en colectivo, la inteligibilidad de la acción (1999, p. 5).

Este mundo cotidiano es el que traza los límites de mi acción y de nuestra acción recíproca. Para cumplir con nuestros planes, tenemos que “dominar lo que está presente en ellos y transformarlos. De acuerdo con esto, no solo actuamos y operamos dentro del mundo de la vida sino también sobre él”. (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 27). Entonces, dado que este mundo de la vida es una realidad que modificamos y que, a su vez, nos modifica, puede decirse que nuestra actitud está determinada por un “*motivo pragmático*” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 28).

En el mismo orden de ideas, según Giddens, la vida cotidiana es

simultáneamente ‘habilitante y constrictiva’. Sus mecanismos y lógicas de operación, al ser rutinizadas, constriñen a los actores sociales, les imponen unos límites, fijan unos márgenes y unos modos de operación; sin embargo, hay una franja de indeterminación relativa que deja espacio para la ‘improvisación’ (1986; cp. Reguillo, 1999, p. 4).

Entonces, no todo en la cotidianidad es previsible y controlable, existe ese espacio en el que el actor social es capaz de modificar (Reguillo, 1999, p. 5).

Por otro lado, y refiriéndose a estas acciones del hombre, resulta interesante que hasta las prácticas cotidianas como por ejemplo, comer, levantarse, asearse, trabajar, etc., obtienen su importancia y pertinencia cuando se observa que detrás de estos rituales cotidianos hay un colectivo que los condena y/o los legitima. De esta forma:

Cada pequeña acción individual encuentra así una interpretación social que provisionariamente [Sic] puede definirse como ‘discursos cotidianos para nombrar la vida’. Discursos que se nutren simultáneamente de las prácticas y de la cultura depositada en las instituciones en un flujo continuo de producción de sentido (Reguillo, 1999, p. 5).

Ahora, este mundo compartido en el que nací presumo, en actitud natural, que existió antes de mí. También presumo que la ‘naturaleza’, el ámbito de las cosas del exterior, es intersubjetiva. Además, que la significación de esta ‘naturaleza’ es igual para mis semejantes y para mí. Asimismo, reconozco la existencia, no solo de la naturaleza, sino también del mundo social donde me encuentro (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

De esta forma, puede entenderse que,

(...) no existe una cotidianidad esencial, es decir, que ella no puede explicarse mediante abstracciones o generalizaciones unívocas. (...) está indisolublemente vinculada a lo que en un momento específico y en una cultura particular se asume como legítimo, normal, necesario para garantizar continuidad (Reguillo, 1999, p. 4).

También, el hombre que vive en el mundo de la vida cotidiana presume que este mundo, tal como lo conoce, seguirá existiendo; y en consecuencia, su acervo de conocimiento, obtenido del de sus semejantes y a su vez mediante sus propias experiencias, seguirá teniendo su validez. Schutz llama a esto “(de acuerdo con Husserl) la idealización del ‘y así sucesivamente’” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 28).

Esta cotidianidad se desarrolla con cierta ‘naturalidad’, para el hombre alerta y normal, que la hace libre de toda sospecha; y en este inocuo transcurrir “selecciona, combina, ordena el universo de sentidos posibles que le confieren a sus procedimientos y a su lógica el estatuto de ‘normalidad’” (Reguillo, 1999, p. 4).

Entonces, para los hombres, “definidos por el curso de su propia acción, la vida cotidiana no es problemática a priori y es por ello mismo problematizable” (Reguillo, 1999, p. 4).

Por otro lado, en este mundo de la vida que no es cuestionado inicialmente, el actor social se orienta hacia el futuro, porque aquello que ya sucedió se encuentra en la incapacidad de modificarlo. El pasado, en este sentido, sólo puede ser reinterpretado. El futuro, es en cambio, en parte modificable mediante nuestros actos y en parte ajeno a nuestra influencia (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 38).

Existen algunos sucesos futuros que no pueden ser intervenidos, en estos, el hombre es un simple espectador. Aunque, esto no significa que no sea participante, por el contrario, el hombre es motivado por el dolor y la esperanza (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 38).

En este mundo de la vida, el hombre no actúa solamente de acuerdo a la jerarquía de los planes que determina su biografía, sino que, por el contrario, observa las consecuencias típicas de sus actos que son a su vez asidos como típicos “(...) y me inserto en una estructura de incompatibilidades que es vivida como obvia” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 39).

De esta forma, estas jerarquías de planes se confrontan con “esferas específicas y parcialmente inalterables de incompatibilidades; el resultado es un sistema de motivaciones para alcanzar objetivos *factibles*” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 40).

Por último, para Schutz, el estilo de vivencia del mundo de la vida cotidiana se caracteriza por los siguientes rasgos:

- a. El estado de alerta es la forma de tensión de conciencia que caracteriza a la vida cotidiana, y se origina en los intereses de la atención (*attention a la vie*).
- b. La *epojé* característica es la de la actitud natural, en la cual se suspende la duda en cuanto a la experiencia del mundo externo y sus Objetos. Se pone entre paréntesis la posibilidad de que el

mundo pueda no ser como se me aparece en la existencia cotidiana.

- c. La forma dominante de espontaneidad es la acción con sentido que se inserta en el mundo externo mediante movimientos corporales vivos.
- d. La forma específica de socialidad se basa en la experiencia de otro semejante como dotado de conciencia, que comparte conmigo un mundo intersubjetivo de comprensión y de acción.
- e. La forma característica de la autoexperiencia tiene doble fundamento. Consiste en la posesión socialmente ‘condicionada’ de individualidad, bajo varios aspectos de roles, y de la acción del ego ‘libre’.
- f. La perspectiva temporal; es la del tiempo estándar que se origina en el punto de intersección de la duración interna y el tiempo cósmico, como estructura temporal del mundo intersubjetivo” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 53 y 54).

Lo real

Según Schutz, el origen de toda realidad es subjetiva, todo lo que llama el interés del hombre es lo real. Cuando se dice que un objeto es real, quiere decir que está en una relación específica con el sujeto. Llamamos real a todo aquello a lo que nos referimos, siempre y cuando no sea contradicho. Aunque, “debe haber varios – probablemente infinitos- órdenes diferentes de realidad que, en un momento dado, tienen un especial estilo de ser, característico de ellos solamente” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 42).

El mundo de la vida cotidiana es la realidad primaria, mientras los otros espacios de la realidad, finitos de sentido, se hacen secundarios. Este ámbito de la realidad es el principal porque es en éste donde el hombre genera sus planes, es allí también donde se le ofrece oposición a estos. Además, es en la cotidianidad donde se fracasa o se triunfa después de alcanzar estas metas. Asimismo, el

hombre se inserta en esta cotidianidad para modificarla (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Sin embargo, en su transcurso también se pueden concebir otros ámbitos finitos de sentido, entendiéndolos como modificaciones de este mundo cotidiano (Luckmann y Schutz, 1973/2001). Entre ellos se encuentra el cine, por ejemplo, donde el espectador se deja sumergir en esta realidad finita de sentido, donde a pesar de estar consciente de que en aproximadamente hora y media este espacio terminará y continuará con su cotidianidad; lo mismo sucede con la televisión. Estos dos espacios finitos de sentido dentro de la realidad son incluidos dentro del presente ensayo fotográfico, donde se explora con la visualización de ambas pantallas. A pesar de que Schutz las considera como modificaciones de la realidad, la autora de este trabajo piensa que forman parte de la cotidianidad, ya que son realidades finitas de sentido a las que recurre con frecuencia, aunque salga de la realidad del mundo de la vida.

En este sentido, Schutz propone que mientras la atención del sujeto se encuentra en las realidades finitas de sentido, estos mundos son reales a su manera; pero cuando se le quita la atención, el mundo desaparece como realidad” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 42). Así sucede con el ámbito de la televisión y el cine, donde el sujeto es capaz de seguir la trama de una película, hasta llegar a llorar a causa de ella, pero reconoce que al salir de la sala esta realidad terminará. Así, el personaje de la novela *Juventud* del escritor J.M. Coetzee, lo expone:

El pálido y huesudo Jesús de la película, que retrocede encogido ante el contacto de otros, que camina descalzo profiriendo profecías y diatribas, es real de un modo en que nunca lo fue el Jesús de corazón sangrante. (...) cuando el sepulcro aparece vacío y el ángel

anuncia a las mujeres llorosas ‘No miréis aquí porque ha resucitado’(...)también su corazón quiere estallar; lágrimas de exaltación que no entiende le ruedan por las mejillas, lágrimas que tiene que secarse a escondidas antes de poder regresar al mundo (2006, p. 189).

Como se mencionó, se reconoce algo como real tanto porque así lo apoyan las experiencias como por un estilo cognoscitivo, este se basa en la *tensión específica de conciencia*. “Como Bergson lo comprendió, las tensiones de conciencia son funciones de nuestra ‘atención a la vida’” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 45). Cuando el hombre está en actividad tiene una mayor tensión de conciencia, mientras que cuando duerme existe una ausencia total de tensión de conciencia, en este estado no se busca modificar la cotidianidad (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

En el espacio del sueño donde el sujeto se sumerge día a día, deja atrás, entonces, la actitud natural, para hundirse en mundos ficticios y fantasías (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

En la actitud natural, el ego vive en cada acto del sujeto. La atención está en cumplir con los proyectos. Esta atención es activa, aunque también se puede experimentar una pasiva, cuando se observa por ejemplo, el oleaje del mar, de *petites perceptions* (Luckmann y Schutz, 1973/2001). Así, en el ensayo fotográfico se incluyen también estas *petites perceptions*, la contemplación del atardecer sobre el mar, de la naturaleza en la carretera, de las plantas del hogar.

Por otro lado, el tiempo que transcurre en los sueños y del ego es distinto del espacio-tiempo constante de las ‘ciencias de la naturaleza’, a su vez también difiere del tiempo social estándar, que

“sirve como base de la estructura temporal universal del mundo intersubjetivo de la vida” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 46).

El espacio y el tiempo en la vida cotidiana

El Tiempo

Cada vez que el sujeto se despierta después de dormir, las actividades de conciencia empiezan donde estaban antes de acostarse (Luckmann y Schutz, 1973/2001). Entre ese alejamiento del mundo de la vida cotidiana y el nuevo retorno a éste pareciera que ‘el tiempo se ha detenido’ (Luckmann y Schutz, 1973/2001). En este sentido, no se pueden realizar modificaciones de nuestra cotidianidad en el sueño.

Por otro lado, según Schutz no es posible localizar el momento del nacimiento en la duración interior (Luckmann y Schutz, 1973/2001). En este sentido, cuando el hombre se encuentra en actitud natural, es evidente para él que el mundo en el que vive existió mucho antes de él y existirá también después de su muerte (Luckmann y Schutz, 1973/2001). Así, es capaz de observar que a su alrededor los demás envejecen y mueren y el mundo sigue su rumbo, esta constituye una de las nociones básicas con respecto al tiempo.

El hombre, conociendo que su duración tiene límites, construye su ‘sistema de significatividades’ que procede de “los múltiples sistemas mutuamente entrelazados de esperanza y temor, deseos y satisfacciones, azares y riesgos que inducen a los hombres a dominar su mundo de la vida, a superar obstáculos, a trazar planes y a llevarlos a cabo” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 63).

Ahora, durante la existencia del hombre, ¿cómo se construye el tiempo del mundo de la vida? Según Schutz se constituye cuando el “tiempo subjetivo del flujo de conciencia (de la duración interior) se interseca con el ritmo del cuerpo como ‘tiempo biológico’ en general, y con las estaciones como tiempo del mundo en general, o como calendario o ‘tiempo social’” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 64).

Este tiempo subjetivo fluye “con independencia de la sucesión de acontecimientos naturales cuyos resultados debo esperar” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 64). Los pensamientos continúan surgiendo mientras espero a que deje de llover para poder salir de casa, por ejemplo. Así, mientras se espera, hay una estructura temporal que se impone (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Este tiempo que se impone, el tiempo del mundo tiene un curso fijo que “(...)se expresa en las leyes estructurales de sucesión y simultaneidad cotidiana en el mundo de la vida, y se convierte en el motivo fundamental del plan del día” (Luckmann y Schutz, 1973, p. 65). De esta forma, el hombre decide qué realizar primero y que más tarde, de acuerdo a sus prioridades a lo largo del día, a este aspecto Schutz lo llama ‘lo primero es lo primero’ (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Además, el sujeto vive el momento temporal como primordial de su ‘situación histórica’. También es capaz de reconocer que al igual que él su semejante es afectado por este momento. Ya que tienen una permanencia limitada en el mundo al igual que yo, son incapaces de estar [físicamente] en dos lugares al mismo tiempo y a su vez nacieron en una ‘situación histórica’ particular (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

En resumen, según Schutz, existen tres aspectos de la temporalidad en el mundo de la vida: “(...)permanencia/finitud, el curso fijo de la temporalidad/‘lo primero es lo primero’, e historicidad/situación” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 66).

El tiempo subjetivo

El flujo de la conciencia se basa en la representación del tiempo en forma de vivencias. En una sucesión cronológica, “un Ahora se transforma en un Ahora-reciente y se convierte en un Ahora-pasado” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 68).

Así, toda vivencia tiene un ‘horizonte’ de pasado y uno de futuro. Este último se construye a partir de ‘vivencias anticipadas’ tipificadas. Estas vivencias pueden ser “confirmadas o refutadas en el curso de ser transformadas en la fase de impresiones. Como tales, llevan nuevas anticipaciones y se convierten inmediatamente en retenciones, puesto que la suceden nuevas fases de impresiones” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 68).

Por otro lado, el tiempo en que se encuentra una fotografía siempre será pasado, aquello que estuvo delante de la cámara, su referente objetual ha sido modificado (Barthes, 1980/2006), por ende, el ensayo fotográfico representará solo aquellas vivencias ya experimentadas, nunca las anticipadas.

El espacio

A veces creemos que nos conocemos con el tiempo, y lo único que conocemos es una secuencia de fijaciones en los espacios de la estabilidad del ser -un ser que no quiere desvanecerse...-. En sus incontables alvéolos, el espacio contiene el tiempo comprimido. Para eso

está en espacio” (Gaston Bachelard cp Burgin, 1996, p. 216).

Generalmente, según Schutz, el sujeto alerta en actitud natural pone su atención principalmente en el ámbito del mundo cotidiano que se encuentra a su alcance, que además se presenta espacial y temporalmente en torno a él como centro. Así, donde el hombre se encuentra es su punto de partida para orientarse en el espacio (Luckmann y Schutz, 1973/2001). En palabras de este sociólogo,

Es el origen del sistema de coordenadas dentro del cual las dimensiones de la orientación, las distancias y perspectivas de los objetos quedan determinadas en el campo que me rodea. Con respecto a mi organismo animado clasifico los elementos que me circundan bajo las categorías de derecha, izquierda, arriba, abajo, delante, detrás, cerca, lejos, etc. Llamaremos al sector del mundo que es accesible a mi experiencia inmediata el *mundo del alcance efectivo* (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 54).

Entonces, los sentidos de percepción son muy importantes subjetivamente dentro del *mundo al alcance efectivo*, debido a que, a pesar de que el mismo se desvanece progresivamente de nuestra memoria, los objetos recordados según estos sentidos son cada vez más vívidos “mediante tipificaciones insertas en contextos de significaciones que están socialmente objetivados o que tienen forma lingüística” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 55).

El mundo al *alcance efectivo* de la fotografía del presente trabajo, es evidentemente, su hogar, en este caso su apartamento que se representa fotográficamente inamovible, libre de seres, como se haría en el recuerdo.

El sector del mundo que está al alcance en la experiencia inmediata del sujeto, llamado *zona de recuperabilidad*, tiene una ‘estructura fija’ y un ‘sistema de coordenadas’. Su punto de referencia

se da a partir de la orientación del cuerpo del hombre. Según la percepción del sujeto este sector está sujeto a modificaciones constantes, debido a los movimientos del cuerpo. Así, los sectores que se encuentran más cercanos, mientras el sujeto se mueve, se alejan y aquellos que están lejos se acercan. Esta zona siempre tiene carácter temporal de pasado, porque queda en el recuerdo del sujeto (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Gracias a estos recuerdos del sector, que fue una vez real para el sujeto, nace la expectativa de tenerlo otra vez al alcance (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Por otro lado, hay otro sector del mundo que tiene carácter temporal de futuro, es aquel que nunca estuvo al alcance del sujeto pero que puede estarlo, es el *mundo al alcance asequible* (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Este sector no puede ser representado fotográficamente, ya que al tener carácter de futuro lo hace imposible para la toma, que siempre resulta en pasado.

Ahora, en el mundo al alcance existe un sector que el sujeto puede modificar por medio de su orientación directa, este sector Schutz lo denomina *zona de operación*. Esta zona es la principal de la realidad. Comprende todos los objetos que pueden ser captados por los sentidos del tacto y la vista, a diferencia de los objetos distantes, que no pueden experimentarse mediante el contacto corporal, pero que se encuentran a la vista (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

El espacio-tiempo en la actualidad

Actualmente el hombre se encuentra en un mundo donde impera la globalización, la alta tecnología, la circulación de bienes y personas. Donde

(...) el planteamiento de Giddens adquiere sentido, en un contexto como el nuestro, al señalar que el ‘vaciamiento’ operado en las categorías espacio-temporales, genera para los actores la posibilidad de una mayor ‘libertad’ y una mayor capacidad de negociación e impugnación de los poderes que definen el tiempo y el espacio” (Reguillo, 1999, p. 7).

Así, el *mundo al alcance asequible* se hace cada vez más extenso y más abarcable por el hombre, haciéndose más probable transformar este mundo en *zona de operación o alcance efectivo*.

Como consecuencia de este ‘desanclaje’ espacio-temporal, la cotidianidad puede ser centro de reflexión

y crítica en la medida en que el actor recibe la evidencia de que el ‘nuevo’ orden social no sólo tolera sino que fomenta el trastocamiento de las rutinas cotidianas, entre otras cosas porque la alta diversificación y especialización de la sociedad contemporánea requiere para su mantenimiento de múltiples temporalidades y de diversas espacialidades (Reguillo, 1999, p. 7).

Por ejemplo, las demandas del sistema económico en la actualidad trascienden hacia el tiempo en familia, que se va flexibilizando para hacerse factible a todos los miembros. Así, “(...)la comida diaria en el ‘gran’ comedor y presidida por el patriarca como un ritual repetido, forma parte cada vez más de las imágenes de un pasado ‘idílico’ o ‘autoritario’, según se vea” (Reguillo, 1999, p. 7). En el caso de la autora del presente trabajo, esto es acertado, dado que sus padres están divorciados, su madre trabaja y no puede llegar hasta el hogar para realizar la comida diaria y su hermano no reside en el país. Entonces, la comida no es un ritual familiar, a excepción

de los domingos, cuando siempre almuerza con su padre. En consecuencia, éste fue el almuerzo que se fotografió para el presente trabajo, el único ritualista en familia.

Por último, estas relaciones espaciales y temporales, dentro del mundo de la vida, ayudan a estructurar el encuentro entre semejantes, favoreciendo las relaciones sociales (Zaner y Engelhardt, s.f.; cp. Luckmann y Schutz, 1973/2001). Independientemente de si cada día estas relaciones se encuentran más ‘desancladas’.

De esta forma,

“(...) no sólo que las relaciones espaciales y temporales son sociales, sino que también que el estilo mismo de la experiencia vivida y cognición en el mundo cotidiano es social. El mundo, con sus múltiples elementos, es aceptado como un teatro donde el conocimiento y la acción son fundamentalmente intersubjetivos (Zaner y Engelhardt, s.f.; cp. Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Lo social en la vida cotidiana

Dentro de la actitud natural del hombre, se encuentra el reconocimiento de la existencia de semejantes inteligentes, además estos semejantes al igual que el sujeto pueden experimentar los objetos del mundo de la vida. Estos objetos necesariamente muestran diferentes aspectos a cada sujeto, de acuerdo a su propia ‘zona de operación’, su ‘articulación biográfica’ y sus ‘momentos modificadores a causa de la experiencia del ordenamiento espacial’ (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 71).

También en la actitud natural, social, las diferencias entre los aspectos que pueden tener para cada hombre los objetos en el mundo de la vida cotidiana, son dejadas de lado, “mediante las siguientes construcciones o idealizaciones básicas pragmáticamente motivadas:

primero, la idealización de la intercambiabilidad de los puntos de vista” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 75).

En segundo lugar,

(...) la idealización de la congruencia de los sistemas de significatividades. (...) Las diferencias entre mi situación biográfica y las suyas carecen de importancia para mis objetivos prácticos presentes y para los suyos, para los nuestros. Así, yo y él, nosotros, podemos actuar y comprendernos mutuamente como si hubiéramos experimentado de un modo idéntico, y explicitado los Objetos que están efectiva o potencialmente a nuestro alcance (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 75).

Ambos puntos constituyen la *tesis general de la reciprocidad de perspectivas*. Este argumento es primordial para la formación social “y la fijación lingüística de los Objetos de pensamiento” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 75) que sustituyen a los objetos de pensamiento del mundo presocial.

Con esta tesis se llega a la conclusión de que el semejante no toma en cuenta el sistema de significatividades del sujeto, por lo que el semejante no es como todos sino es diferente. Así, existen dos posibilidades: una es reconocer que no todos somos iguales y la otra es reconocer que el sujeto puede mantener la identidad de todos (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Por otro lado, toda experiencia social implica que hay otros seres similares a mí. Sin embargo, las formas que adquiere la experiencia de la realidad social son diversas.

La amplitud de las variaciones de mi experiencia del mundo social abarca desde el encuentro con otro hombre hasta vagas actitudes, instituciones, estructuras culturales y ‘la humanidad en general’ (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 76).

Ahora, el sujeto tiene una experiencia social cuando un semejante comparte con éste un ámbito del espacio y del tiempo del mundo de la vida (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Pero, en cambio, mientras el sujeto se hunde más en la reflexión, menos vive la experiencia común, entonces más distantes se hacen los semejantes. “El Otro, a quien experimenté inmediatamente en la relación Nosotros, se convierte en la reflexión en el Objeto de mi pensamiento” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 78).

En el presente ensayo fotográfico, mientras se realizan las fotos del mundo de la vida cotidiana de la autora, se reflexiona sobre las actividades que se realizan en ella. Así, mientras fotografía a su madre haciendo alguna actividad, además de mantener una relación con ella, reflexiona sobre lo que está realizando.

El encuentro

Cuando surge un encuentro entre un sujeto y un semejante, este Otro es accesible por medio de una gran cantidad de síntomas (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 80). En el momento en que el semejante está presente ante mí, puedo percibirlo con mis sentidos, se muestra más “‘vivo’ y más ‘inmediato’ que yo para mí mismo” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 80). Aunque, definitivamente me conozco mejor que a él, debido a que estoy en la capacidad de recordar mi biografía de forma muy detallada. Pero este conocimiento sobre mí forma parte del pasado, se requiere de una actitud reflexiva; en cambio, el semejante que está frente a mí muestra una serie de síntomas mientras dura el encuentro (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 80).

En cierto sentido, entonces, cuando se realiza un autorretrato la cámara reconoce esta serie de síntomas, es ese otro delante de nosotros que nos observa en el presente y no de forma reflexiva, como lo hacemos nosotros.

La intersubjetividad del mundo de la vida se desarrolla en esta relación Nosotros. Por eso, “el mundo de la vida no es mi mundo privado ni es tu mundo privado, ni el tuyo y el mío sumados, sino el mundo de nuestra *experiencia común*” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 82).

Ahora, una vez terminado el encuentro, resta el recuerdo del semejante, que contiene las características esenciales de la relación Nosotros, que son distintas de la actitud frente a los simples contemporáneos (Luckmann y Schutz, 1973/2001). Ya existe algo compartido que puede recrearse en la memoria.

El recuerdo del semejante, se maneja en el ensayo fotográfico, colocando fotografías del hermano de la autora, con el cual no tiene encuentros recientes, debido a que no reside en el país. Estas fotografías lo mostrarán completamente estático, debido a que fungen de recuerdo de sus rasgos.

Por otro lado, existen relaciones sociales que nada más pueden construirse a partir de relaciones Nosotros vivas. Hay, además, ciertas circunstancias que son impuestas biográficamente y suponen ‘roles biosociales’, “(...)como los de hijos-padres (al menos en un sentido legal, puedo ser hijo de un hombre a quien nunca he visto)” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 85).

La mayoría de las fotografías de personajes que aparecen en el presente ensayo fotográfico, son del núcleo familiar, de estas

relaciones impuestas por las circunstancias biosociales y que han sido las más duraderas del mundo de la vida de la autora.

Así, Schutz expone que los semejantes esenciales dentro de los primeros encuentros con la ‘realidad social Objetiva, son los mayores, “entre ellos, sobre todo y típicamente, los padres socialmente definidos como tales (no necesariamente los padres biológicos)” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 107).

La Situación Biográfica

La situación biográfica actual del hombre es el resultado de la experiencia que recuerda “‘primero quise esto, luego busqué los medios para alcanzar mi objetivo, después hice tal y cual cosa, etc.’, pero a cada una de estas fases recordadas le corresponde también el estribillo: ‘en realidad, he logrado solamente esto” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 99).

El curso de la vida

El hombre vive una serie de experiencias, hace una serie de interpretaciones y sigue una serie de proyectos, que abarcan el curso de la vida. Estos moldean las estructuraciones de “la duración interior en el ritmo diario y determinan la atribución de sentido con respecto a los planes del día” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 104).

Así, el plan es incorporado a una jerarquía de planes. Entonces, éste es considerado como una tarea o un objetivo a cumplir con un nivel de urgencia. Ésta deriva a su vez del curso de la vida, “que se ramifica en sistemas subordinados para el curso del día, para el trabajo y el descanso, para la realidad cotidiana y también para otros ámbitos de sentido” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 126).

Estos planes del día a día, fotográficamente en el ensayo, se reflejan en imágenes de las fotos que conformarán el ensayo, además de fotografías de libros que se emplearon para la realización de este proyecto. De acuerdo a la actualidad de los planes en la vida cotidiana de la autora. Además, también se aprecian fotografías de la playa, del cine, de la televisión; actividades de descanso que se vinculan con los planes del día.

Entonces se entiende que “el mundo de la vida es algo que debe ser dominado de acuerdo con mis intereses particulares” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 35). Y de esta forma ir construyendo el día a día.

Por otro lado, el grado de libertad en la elección de diversos cursos de vida depende en gran medida de las estructuras sociales. Por esta razón, la autora del presente trabajo, al ser de clase media tuvo la posibilidad de estudiar en una universidad privada y, en consecuencia, realizar un trabajo de grado para finalizar sus estudios de pregrado.

La rutina en el acervo de conocimiento

El conocimiento rutinario, según Schutz, parece estar establecido en parte de acuerdo a los elementos de conocimiento presentes en toda situación y en parte de acuerdo a los elementos que están simplemente a la mano (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Dentro de los elementos del conocimiento, reconocer la corporeidad, así como su funcionamiento no aprendido sino experienciable (como por ejemplo respirar y tragar) es esencial. Son considerados como parte de los elementos constantes y fundamentales del acervo de conocimiento. Por otro lado, “las

expresiones específicas del conocimiento acerca de los límites del cuerpo, la 'imagen corporal', aunque se basan en elementos fundamentales, son, en cierta medida, aprendidas y, por consiguiente, variables" (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 115).

Dentro del acervo de conocimiento, las *habilidades* son los mecanismos habituales del movimiento corporal, que se basan en el funcionamiento primordial del cuerpo (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Ahora, también existe un conocimiento habitual que atañe a las habilidades, pero no a las relacionadas con el funcionamiento del cuerpo. A estas Schutz las llama *conocimiento útil* (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Normalmente no se repara en estas actividades que constituyen el *conocimiento útil*, porque para el hombre es evidente que puede hacerlas. Éstas se realizan automáticamente (Luckmann y Schutz, 1973/2001). Entre estas actividades, dentro del ensayo fotográfico se evidencia: leer, maquillarse, prender una vela, conducir.

Existe otro conocimiento que no está ligado a los básicos, pero que también se realiza de forma automática, Schutz lo llama el *conocimiento de recetas*. "Esto significa que puede estar presente como una implicación 'evidente', especialmente en el horizonte de situaciones, sin llegar a ser tematizado" (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 117).

Estos conocimientos necesarios para la rutina son elementos indudablemente realizables para el hombre, generalmente presupuestos, de los que el sujeto se vale para solucionar 'problemas' específicos (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Por otro lado, el contenido de conocimiento habitual de cada persona es variable “pero no en el mismo sentido en que los contenidos parciales del acervo de conocimiento son variables de una sociedad a otra y dentro de una sociedad” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 118).

Por último, hay que recordar que la vida cotidiana es una realidad social, donde existen estructuras ‘sociales de significatividades’ en las que cada ser nace, vive y envejece junto a sus semejantes. Por ende, el conocimiento y la sociedad están profundamente entrettejidos. Así, “(...) el conocimiento, tanto especializado como general, surge en una matriz de acción y experiencia compartidas y condicionadas por otros” (Zaner y Engelhardt, s.f.; cp. Luckmann y Schutz, 1973/2001).

El arte/el artista en la vida cotidiana

Las obras de arte hacen referencia a actos originales de reflexiones explicitadas, que le dan sentido a posteriores actos de ‘re-explicitación. Y más tarde a su transformación en algo habitual “dentro de lo que mis predecesores y mis colegas de tradición y de cosmovisión natural-relativa consideran como provisto de sentido y evidente” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 37). Además, son experimentadas no sólo como elementos del mundo externo, sino que se “las considera en un esquema de referencia subjetivo de intereses y contextos de planes” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 37).

Así, es gracias a estas reflexiones, a estas subjetividades explicitadas que “para muchos artistas, la vida cotidiana es el mejor lugar desde el que puede mirarse y hacerse crítica de lo real” (Reguillo, 1999, p. 5). Es explicitando el mundo de la vida, desde

donde muchos artistas hacen crítica, resaltando, sacando a la luz algo que quizás vemos todos los días pero que pasamos por alto.

A pesar de valerse del mundo de la vida cotidiana, el artista persigue que sus medios de comunicación trasciendan la estructura de sentido y el lenguaje cotidiano (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 53).

La actualidad y la vida cotidiana

Actualmente, es posible crear uniones entre la cotidianidad y el espacio público, “porque siguiendo a Habermas (1990), las pretensiones de validez para legitimar la propia acción dejan de extraerse de unos órdenes superiores (morales y políticos) y se viven más como resultado de un proceso de entendimientos, de consenso” (Reguillo, 1999, p. 6).

Gracias a los medios de comunicación, que han deshecho los límites entre lo privado y lo público, por medio de “por ejemplo (...) los llamados talking shows y a la presión creciente de las ‘minorías’ que se hacen visibles en el espacio público” (Reguillo, 1999, p. 6) , existe la posibilidad de la expresión colectiva sobre la vida cotidiana, donde “se abre un debate social en torno a las prácticas y a los discursos que las legitiman” (Reguillo, 1999, p. 6).

Por otro lado, es propio de la sociedad actual, la multiplicidad de sentidos, que

disloca la vida cotidiana y sus dispositivos cohesionadores. Si de un lado, esta multiplicidad de referentes puede significar una especie de inercia, de divorcio entre las prácticas y el sentido de las prácticas –una implosión–, es decir, un quiebre hacia dentro que erosione el tejido social; de otro lado, puede representar una refundación del pacto social, de una vida cotidiana abierta a la

pluralidad y en ese sentido no separada del espacio público (Reguillo, 1999, p. 6).

La autoría en la vida cotidiana

Lo ‘normal’

En la vida cotidiana, como se ha mencionado, los sujetos tienden a actuar a partir de una serie de presupuestos que funcionan ‘hasta nuevo aviso’, como lo explica Schutz (Reguillo, 1999). Ahora, el hecho de que los presupuestos sirvan de orientación para la acción colectiva, no quiere decir que los sujetos necesariamente los asuman sin dudar. El contraste entre aquello que aparece como ‘normal’ y las evidencias que el sujeto obtiene por medio de su actuación, se hacen evidentes cuando surgen “otros presupuestos también pragmáticos que ponen en cuestión las certezas construidas del actor, que entenderá que lo acertado no es siempre ni necesariamente lo verdadero. Esto es especialmente válido para contactos interculturales” (Reguillo, 1999, p. 6).

Así, como expone Schutz, en la actitud natural el sujeto se hace conciente del carácter deficiente de su acervo de conocimiento cuando una experiencia nueva no concuerda con lo que hasta el momento ha sido considerado como la estructura de referencia válido presupuesto o ‘normal’ (Luckmann y Schutz, 1973/2001).

Así, lo presupuesto o lo considerado ‘normal’ no es completamente indudable, cerrado, claramente organizado. Entonces, lo presupuesto dentro del mundo de la vida siempre se encuentra “rodeado de incertidumbre” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 30). Aunque el carácter pragmático de la cotidianidad se basa en

‘la confianza y la fe’ en que realmente el mundo es lo que parece ser, (...) aceptar ‘sin más’ esta afirmación es problemático, ya que implica cuando menos un supuesto discutible: lo que parece construir una descalificación a priori de las capacidades reflexivas del actor (Reguillo, 1999, p. 6).

Cuando, efectivamente existe esta discrepancia entre lo esperado y lo sucedido, lo que hasta el momento era presupuesto comienza a ser cuestionado. “La realidad del mundo de la vida exige de mí, por así decir, la re-explicitación de mi experiencia, e interrumpe el curso de la cadena de evidencias” (Luckmann y Schutz, 1973/2001, p. 32).

La autoría

Según Michel de Certeau existen pequeñas ‘revanchas’ con que los sujetos trastornan lo programado y certifican su existencia como ‘autores’ cuando estampan la huella “de su propio hacer en las prácticas socialmente compartidas” (Reguillo, 1999, p. 8). Este autor apunta sobre la importancia de comprender “la cotidianidad a partir de la metaforización del orden construido por parte de los ‘practicantes’ al ‘hacerlo funcionar en otro registro’ (1996)” (Reguillo, 1999, p. 8). Un ejemplo que evoca Reguillo de esta práctica es el de “las mujeres que aprenden las reglas del mundo masculino y se sirven de él feminizándolo (Suárez, 1995)” (1999, p. 8). Esto señala hacia un ‘desvío desde adentro’ (Reguillo, 1999).

Según Ibáñez y también según Schutz la reflexividad es la capacidad del sujeto de pensar sobre su propio pensamiento, para referirse al mundo objetivamente (Reguillo, 1999). Según este supuesto, la cotidianidad no podría ser reflexiva

más que a posteriori, es decir como un conjunto de acciones revisables y corregibles en una línea de tiempo que va del presente

al pasado, proyectándose hacia el futuro y siempre de acuerdo al lugar social de los actores de la estructuras, lugar que modeliza la competencia reflexiva (Reguillo, 1999. P. 8).

Pero, realmente, los hombres evalúan constantemente su vida cotidiana, sus acciones. Según Giddens (1986), la acción y el proceso reflexivo son inseparables, consustanciales (Reguillo, 1999).

ANTECEDENTES

El presente trabajo de grado tiene como finalidad crear un ensayo que refleje la vida cotidiana de la autora a través de la estética fotográfica, permitiéndose explorar con este medio para la creación de imágenes del contexto de la fotógrafa.

Hay fotografías que se han aproximado al tema de la vida cotidiana anteriormente y que sirven de inspiración para el presente proyecto. Cada una de las cinco fotografías seleccionadas ha indagado en su cotidianidad y ha tenido la necesidad de presentar su mundo en imágenes. A pesar de abordar el mismo tema, cada una lo ha resuelto con un estilo particular.

En Venezuela

Maggy Navarro

Esta fotógrafa caraqueña, que trabaja de manera intuitiva, realiza un trabajo autorreferencial, reflejando a la vez su postura, comunicando aquello que piensa y siente sobre lo que le rodea (Boulton, 2003). Así critica, por ejemplo, a los medios de comunicación y al estereotipo femenino (Sierra, 1999).

En el libro *21 fotografías venezolanas*, Navarro explica cómo se inició el proceso que dio como resultado su trabajo, *Serie en Yo*, el cual es influencia del presente trabajo de grado, ya que ensambla mediante imágenes espontáneas y experimentales una aproximación a su *yo* íntimo. Navarro explica cómo fue este proceso:

(...) comencé a hacerme autorretratos. Fotografiaba mi sombra entre otras cosas. Comencé a agrupar mis fotos por tema y en muchas

aparecía mi sombra y objetos que tenían que ver con mi entorno, entonces me pregunté, cuando vivía en La Carlota, ¿cuán creativa puedo ser en un espacio limitado? Y en ese espacio, en el interior de mi apartamento, achiqué el espacio físico, forzándome a darle vida a la creatividad de otra manera, como una disciplina que me impuse; también como un juego con estos elementos cotidianos. (...) me concentré en expresar, a través de una cámara, lo que pensaba del mundo en el que vivía y a relacionarlo con mis imágenes de interiores (Navarro, s.f.; cp. Boulton, 2003).

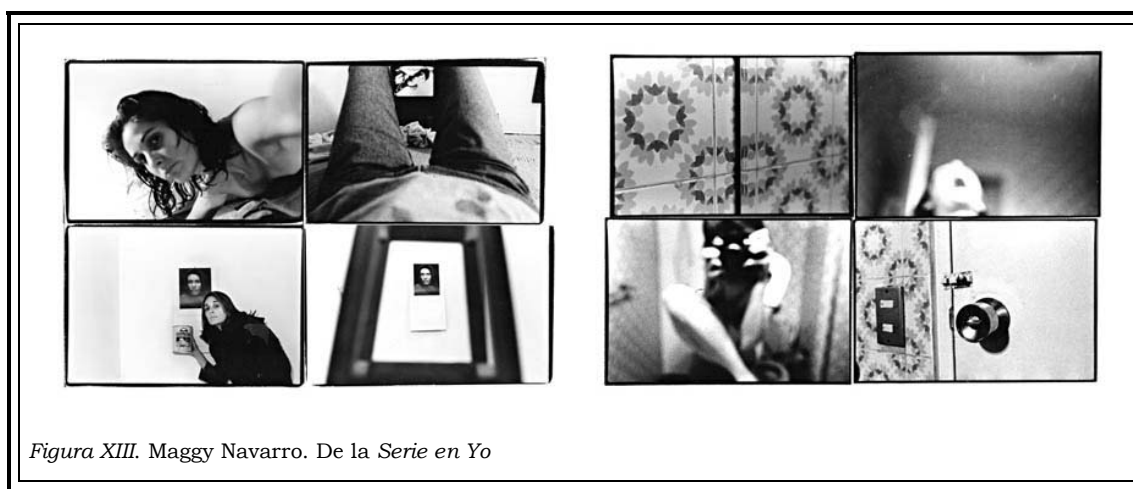


Figura XIII. Maggy Navarro. De la *Serie en Yo*

Esta serie a pesar de ser autorreferencial “apunta precisamente en dirección contraria a lo que su título sugiere: a la disolución del yo auténtico y su destino personal” (Navarrete, 1998, <http://www.maggynavarro.com/>).

Otro de los trabajos que son fuente de inspiración para este ensayo fotográfico es su serie *El Miedo* en la que

Más que de retratos, se trata de los sucesivos registros del performance que despliega la artista frente a la cámara. El lugar mismo en el que desata la acción carece de identidad, como si estuviera a mitad de camino entre un espacio y otro. La abigarrada y prosaica riqueza de la sala de baño de *Serie en yo* es sustituida por la inopia del no lugar, un espacio vaciado de todo contenido. (Sierra, 1999, <http://www.maggynavarro.com/>).

Así, esta artista sin darle mucha importancia a la formalidad fotográfica, realiza estos autorretratos en los que ni siquiera cambia de lugar la cámara, pareciendo ser una espectadora objetiva de su



Figura XIV. Maggy Navarro. De *El Miedo*

performance donde al no tener valor la composición, su cuerpo se cercena naturalmente por el aparato fotográfico.

En el mundo

Nan Goldin

El trabajo de esta fotógrafa norteamericana también es autobiográfico, refleja una vida fuera de lo ordinario. Luego que su hermana se suicida y posteriormente sus padres lo niegan, nace en ella la necesidad de hacer relucir la verdad a través de sus imágenes, sin importar si resulta comprometedora o incómoda (Costa, 2001).



Figura XV. Nan Goldin. *Joana Topless en el Chateau le Bastion.*

Así comienza su recorrido que la lleva a vivir como hippie y más tarde en Boston con Drag Queens, siempre acompañada de su cámara fotográfica, disfruta de los rituales sociales y de la vida comunal, por esto muchos

aseveran que su trabajo es como un espejo de su generación. En este sentido, manifiesta la problemática entre historia individual y colectiva (Costa, 2001).

Por otro lado, no se puede encasillar el género que maneja como neorrealista ni documental, lo que sí está claro es que busca capturar el momento (Costa, 2001). Así, vemos su realidad, espontánea, sin ningún misterio a develar, haciéndonos sentir parte extendida de su vida. Esto es lo más sobresaliente que aporta esta fotografía al presente trabajo, mostrar su entorno como ella lo observa, sin máscaras.

De esta forma, refleja un nivel muy alto de intimidad con los



Figura XVI. Nan Goldin. *Kathe en la bañera. Berlin.*

sujetos que fotografía, gracias a la confianza que sus amigos depositan en ella, haciendo posible que Goldin capture lo que generalmente muchos conservan en privado. Acercándose al sujeto con una nueva sensibilidad (Costa, 2001). Por ello se dice que

su trabajo trata sobre la condición humana y su dificultad (Krief, 1997).

Además, con sus imágenes cuestiona, a partir de su contexto, la relación entre verdad y simulación, prosa y poesía (Costa, 2001). Nos presenta la contemporaneidad de la cotidianidad.

Sophie Calle

Esta artista francesa es la más notable influencia de la autora de este ensayo fotográfico, de hecho, hay fotografías de uno de sus

libros y de sus contactos vistos en la televisión, incluidas en el mismo. El director del Museo Nacional de Arte Moderno de Paris describe las características de su trabajo:

Sophie Calle es una artista en primera persona. Se mete a sí misma en escena dentro de sus trabajos, sin pudor, sin retenerse. Cuenta a través de un lenguaje directo de historias vividas, su intimidad con un nivel de detalle que no puede quedar indiferente. Ella hace al espectador cómplice de su intimidad sin que el mismo pueda sustraerse (Traducción Libre del Autor, Pacquement, 2003, cp. Centre Pompidou, 2003).



Figura XVII. Sophie Calle. De la serie *Chambre avec vue*



Figura XVIII. Sophie Calle. De la serie *La Filature*

Esta fotografía hace del arte su vida, y de su vida arte. Un constante *performance* registrado fotográficamente. Comienza su vida artística después de un viaje que empezó a los 18 años y terminaría a los 26 en un lugar llamado Bolinas, en California. La artista cuenta cómo descubrió lo que quería hacer el resto de su vida:

Ahí yo había alquilado la casa de una fotógrafa, entonces desee disfrutar. Mis pasos me llevaron naturalmente al cementerio. Cuando vi, dentro del cuarto negro, aparecer las inscripciones 'Hermano-Hermana', sobre la foto de una tumba, llamé a mi padre, quien no quería financiar mi vida errática, pero siempre había dicho que me ayudaría cuando supiera qué hacer de mi vida. Le anuncié que quería probar la fotografía. Tenía 26 años, él me acogió (Traducción Libre del Autor, Sophie Calle cp. Centre Pompidou, 2003) .

Uno de sus primeros trabajos, *La Filature*, surge después de pedirle a su madre que contratara a un detective de la agencia

Duluc, detectives privados para que la siguiera. El detective debía

entregar un reporte detallado de su vida diaria y una serie de fotografías como prueba del escrito. Al mismo tiempo, ella recogía los mismos datos en su diario personal, escribiendo de manera detectivesca y los comparaba con las notas del agente. (Krief, 1997). La mirada es un tema recurrente a lo largo de su obra, en *La Filature* se interesa por la mirada del otro sobre ella y sobre la de ella sobre sí misma.



Figura XIX. Sophie Calle. De la serie *Histoires Vraies*.

Uno de los trabajos que más se relaciona con el presente ensayo fotográfico es el de la serie *Histoires vraies*, *Autobiographies*, 1988-2003. Donde la artista toma fotografías que tienen correspondencia con alguna historia de su vida. En el montaje, sobre cada imagen coloca un texto en el que cuenta la anécdota en cuestión (Centre Pompidou, 2003). Presenta su intimidad en imágenes, historias que desea compartir con el

público.

Su obra más reciente, *Prenez soin de vous* (Cuídate), trata sobre una ruptura de pareja. Calle recibió un mail en el que G. terminaba la relación con ella, despidiéndose con las palabras que titulan el trabajo. Esta fría despedida le hizo querer sanar rápidamente, así como G. lo pedía al finalizar la carta. Entonces, decidió pedirle a 107 mujeres, profesionales de numerosas áreas que interpretaran la carta (Vila-Matas, 2007). Este trabajo, contenido en un libro, le fue enviado al escritor español Enrique Vila-Matas, quien realizó un artículo en el expresa su impresión sobre la obra:

En *Prenez soin de vous* se observa que aquello que nos toca en lo más íntimo -la ruptura de un amor, por ejemplo- no tiene por qué necesariamente ser un asunto personal. Al contrario, se inscribe en un campo común, universal. ¿Quién no ha cruzado, en algún momento de su vida, por una historia así? (2007, <http://www.elpais.com/>).

Es importante enfatizar que una obra que, como resalta Vila-Matas, nace de la individualidad de una mujer que acaba de tener una ruptura amorosa, puede universalizarse.

Jen Davis

Esta fotógrafa de Ohio posee un extenso trabajo en autorretratos, explorando libremente con su cuerpo. Sus imágenes siempre están bañadas de luz, llenas de claridad. Expone a la vez lo doméstico y lo erótico: la vemos regando sus plantas, guindando su ropa interior en el tendedero o compartiendo el sofá con un compañero a medio vestir. Su obra, a medida que evoluciona, se muestra cada vez más conciente de sus movimientos y su interacción con aquello que la rodea (Green, s.f.).

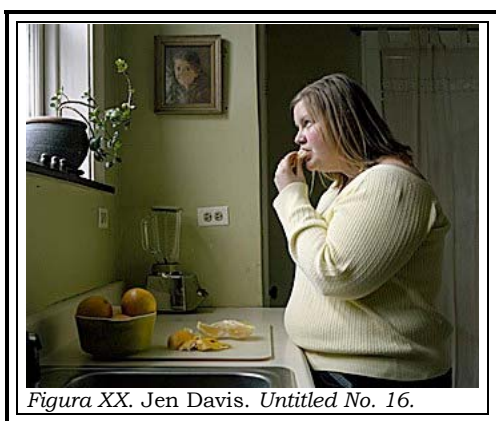


Figura XX. Jen Davis. Untitled No. 16.

Al realizar sus autorretratos, la artista, no sólo se expone a sí misma, sino que también critica a la sociedad actual; debido a que al exhibiese sin pudor, cuestiona los estereotipos de belleza, por tener sobrepeso.

En palabras de Davis:

La imagen perfecta de un cuerpo en esta cultura requiere que uno sea delgado. Imágenes de individuos en forma saturan los medios visuales, creando íconos que establecen una norma que hace que todo lo demás parezca ser anormal. Las personas con sobrepeso no cumplen con lo que es

atractivo o deseado. En este cuerpo de trabajo, yo confronto mis inseguridades sobre mi apariencia y la relación directa entre la autopercepción y la forma en que uno es percibido por otros. La mayoría de mis imágenes fueron realizadas en mi casa, revelando aspectos sobre mí que son privados y personales. Estoy evaluando mi apariencia, como una mujer obesa en sus veinte, tratando con presiones omnipresentes del mundo exterior. Este proceso de autoexploración me ha ayudado a encontrar mi voz y a reconocer mis acciones e inseguridades. Mi trabajo está basado únicamente en experiencias personales que he reconstruido en fotografías, pero también creo que habla de forma general de la situación de muchas mujeres de nuestra cultura (Traducción Libre del Autor, Davis, s.f., www.leemarksfineart.com/).



Figura XXI. Jen Davis. *Untitled No. 23*.

Esta fotografía, al igual que muchas de las que se encuentran dentro de estos antecedentes, hace de su obra particular, de su sentir individual, un trabajo universalizable, con el que otras personas pueden identificarse. Además, en la evolución de su trabajo se evidencia una preocupación por la mirada; al igual que Sophie Calle, se interesa por lo que los demás ven de ella y lo que ella concibe de sí misma. Parece ser un tema recurrente

entre fotografías.

Elinor Carucci

Carucci es una fotografía que nace en Israel pero que ha vivido la gran parte de su vida en los Estados Unidos, actualmente en Nueva York.

Su madre fue la primera persona que fotografió, a la edad de quince años, y hoy en día todavía toma fotos de ella obsesivamente.

Luego poco a poco fue ampliando los temas de su trabajo, pasó a su padre, a su hermano, a la extensión de la familia y por último hacia su esposo (Carucci, s.f.).

Para ella la fotografía también es una necesidad personal, para conocerse más a sí misma, para conocer más a sus seres queridos. En este sentido, dice que la cercanía con su madre la hizo a la vez alejarse de ella, la cámara era simultáneamente una manera de acercarse y una para independizarse (Carucci, s.f.).

Su trabajo *Closer* se basa en este acercamiento a sus seres



Figura XXII. Elinor Carucci. *Orange Peels* de la serie *Closer*

queridos. Cuenta que en los primeros años era más intuitiva e impulsiva, luego trató de hacer fotografías más posadas, recreadas. Esto no le funcionó, sentía que faltaba algo, entonces dejó la fotografía por unos meses. Luego regresó y hubo un cambio. En palabras

de Carucci:

Paré de tratar de recrear, escenificar, cosas que pasaron, de una manera controlada. En cambio, traté de hacer lo que hice cuando comencé: tomar las cosas como estaban sucediendo. Empecé a trabajar en color, que es, para mí, más cálido, más vívido. No daba ninguna advertencia, no requería de ninguna cooperación, tomaba fotografías en cantidad. (...) La mayoría de las veces seguía siendo mi madre y yo misma, pero trabajando intensamente e instintivamente (...). El cuadro se hizo flexible y hospitalario (Traducción Libre del Autor, Carucci, s.f. <http://www.elinorcarucci.com/>).

En esta serie, una vez más, se repite la generalización de lo particular, esta artista lo concientiza y explica cómo lo logra:

Irónicamente, mientras más me acercaba a los detalles, más me aproximaba, más universales se hacían los temas. (...) Centrarse en los pequeños detalles –una marca en la piel, un punto, un cabello, un ojo, un beso- llevó el trabajo más allá de las fronteras de mi familia (Traducción Libre del Autor, Carucci, s.f. <http://www.elinorcarucci.com/>).

Algo que parece importante de la obra de esta fotógrafa es que nunca sobrepone el arte a la vida. Mucho menos si se trata de sus seres amados. A pesar de que la mayoría de las fotografías reflejan su intimidad. Así, lo expresa:

Yo no salto sobre mi madre cuando se está despertando. No agarro



Figura XXIII. Elinor Carrucci. *My mother and I in a hotel room* de la serie *Closer*

la cámara cuando tengo una pelea con mi esposo. No me paro a un lado a documentar cuando alguien está llorando. En muchas formas, ellos no sólo me han ayudado a mí. Ellos se convirtieron parte del trabajo hasta tal punto que no puedo considerarlo sólo como mío. Él es, en verdad, también de ellos (Traducción Libre del Autor, Carucci, s.f., <http://www.elinorcarucci.com/>).

Otra de sus series, *Diary of a Dancer*, trata asimismo de su vida. Refleja una faceta suya, su dualidad: fotógrafa de día, bailarina del vientre de noche. Estas fotografías están llenas de color, de grano, de movimiento. Es una obra de mucho contraste, une sus dos mundos. Para ella, esta discordancia va más allá de sí misma:

Hay muchos contrastes en este trabajo, y ellos provienen también de la forma en que experimenté el proyecto. (...) el contraste entre el glamour y la desfachatez; el contraste entre diferentes grupos poblacionales, de diferentes vecindarios, los diferentes clubes nocturnos y salones, los diferentes tipos de eventos. He bailado para americanos, griegos, indios, bukharanos, punjabis, turcos, chinos y comunidades gitanas. He bailado en restaurantes elegantes para celebridades, en eventos de familias de clase media, en bares

sórdidos, o para hombres reunidos en estacionamientos de casas pobres. (Traducción Libre del Autor, *Elinor Carucci: Diary of a Dancer*, s.f., <http://www.ffi-frankfurt.de/>).



Figura XXIV. Elinor Carrucci. De la serie *Diary of a dancer*.

Por último, a lo largo de todo su trabajo muestra su intimidad, lo que la hace fuente de inspiración para el presente ensayo fotográfico. Así, ella describe este tema de trabajo:

No puedo mostrar la intimidad en un sentido general, si es que acaso existe la intimidad general. Sólo puedo decir algo

universal sobre intimidad a través de verdadera intimidad. La mía. Las verdaderas relaciones que tengo con personas en específico. Con esta gente que yo amo. Lo más profundo que puedo alcanzar está en aquello que es más familiar y cercano. Y así trazo los límites (Traducción Libre del Autor, Carucci, s.f. <http://www.elinorcarucci.com/>).

MARCO METODOLÓGICO

“La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías se proponen representar algo que ustedes no ven” (Emmet Gowin, (s/f); cp. Sontag, 1981).

Planteamiento del Problema

¿Cómo crear un ensayo fotográfico que muestre la vida cotidiana de la autora?

Objetivo General

Realizar un ensayo que muestre la vida cotidiana de la autora de este trabajo de grado sirviéndose del medio fotográfico.

Objetivos específicos

1. Precisar los aspectos que influyen en el significado de una imagen.
2. Definir las relaciones entre la fotografía y la condición autobiográfica.
3. Acercarse teóricamente a la vida cotidiana.
4. Generar una serie de imágenes fotográficas que tengan como tema la vida cotidiana e íntima de la autora.
5. Proponer un discurso visual a partir de la selección de imágenes tomadas por la autora.
6. Generar un libro fotográfico.

Delimitación

Este proyecto de grado mostrará las imágenes tomadas por la autora, de su vida cotidiana en el presente año hasta el mes de agosto. No se incluirán en el ensayo fotografías de años anteriores, ni meses posteriores. A excepción de los retratos del hermano de la autora, que le fueron enviados desde el exterior puesto que éste no vive en el país actualmente.

El trabajo se realizará mayormente en la ciudad de Caracas, Distrito Capital, y minoritariamente en la Guaira, Estado Vargas, debido a que en estos espacios se desarrolla la cotidianidad de la autora.

Los personajes que aparecerán en las fotografías serán, en su mayoría, la fotógrafa y los integrantes de su núcleo familiar, en este caso: su madre, su padre y su hermano, que conforman sus lazos biosociales más cercanos.

Por último, en cuanto al resultado fotográfico hay que tomar en cuenta la siguiente consideración: “nuestros valores personales impiden con demasiada frecuencia que veamos a un extraño como lo que ‘realmente’ es, ya sea en etnografía o en las relaciones humanas en general” (Collier, 1967, p. 178), por lo que “sea consciente o no, el fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad y con su ideología. No cabe la neutralidad pura” (Fontcuberta, 1997, p. 155). En consecuencia, se debe tener presente que el producto fotográfico estará delimitado por la inherente subjetividad de la autora.

Justificación

Este trabajo de grado plantea generar a partir del conocimiento práctico y teórico que se tiene sobre la fotografía, junto con la investigación teórica sobre la vida cotidiana un producto fotográfico, tangible, que proponga la cotidianidad de la autora de esta tesis: una mujer de 23 años, a punto de egresar de comunicación social en la UCAB, clase media y que reside en Caracas. Esta cotidianidad se exhibirá al espectador mediante un libro, conteniente del ensayo fotográfico.

La relevancia de este proyecto es presentar, precisamente, un tema aparentemente irrelevante, por lo particular del contenido a fotografiar, como atractivo para el espectador por su fuerza discursiva y estética a través de la imagen fotográfica.

La idea de la realización de este proyecto, nace teniendo en cuenta aquello que apuntó el fotógrafo Minor White: “Ya es hora de recalcar que ‘lo que el hombre ve’ o ‘lo que el hombre encuentra’ es tan creativo como ‘lo que el hombre hace’” (1952, p. 238), que representa el valor de la toma fotográfica, ya que se fotografía lo que necesariamente ha estado frente a la cámara. Y se ve reforzado por aquello que menciona Sontag acerca de la fotógrafa Dorotea Lange quien “(...) cuando incita a sus colegas a concentrarse en ‘lo familiar’, lo hace comprendiendo que lo familiar se volverá misterioso gracias al uso sensible de la cámara” (1981, p. 131).

Además, surge a partir de la necesidad de la autora de exponer esta familiaridad, el mundo de la vida cotidiana, que a pesar de conformarse alrededor de ella, constituye mucho más que eso; es

reflejo de esta sociedad y de este tiempo, por ser un mundo eminentemente social que comparte con sus semejantes.

En este caso particular, por tratarse de una producción, no se generan nuevos conocimientos a partir de una investigación exhaustiva, sino que tomando como base las investigaciones relacionadas al tema, se produce un ensayo fotográfico que presenta un reto para el fotógrafo al mostrar lo que llamo: lo trivial no trivial.

Tipo de investigación y diseño

La presente investigación es exploratoria, porque aun cuando proporciona información que permite clarificar un área, no arroja conclusiones terminantes sino aproximaciones. En este caso, hay una aproximación al tema de la vida cotidiana de la autora desde la fotografía sin arrojar conclusiones terminantes.

El diseño de la investigación es no experimental, porque no se ejerce control ni manipulación sobre las variables.

Modalidad

La modalidad del presente trabajo corresponde a la de proyectos de producción, submodalidad ensayo fotográfico. Ésta supone una investigación previa en profundidad concerniente al tema a trabajar fotográficamente; en este caso, el estudio se centra en los aspectos que influyen en el significado de una fotografía, la vida cotidiana, el ensayo fotográfico, la relación entre la fotografía y lo autobiográfico y la relación entre feminidad y fotografía. Además, contiene la presentación de una serie de imágenes hilvanadas,

desarrolladas a partir del tema de la vida cotidiana de la autora, el cual desarrolla en distintas sesiones.

Procedimientos del registro fotográfico

“Mead: (...) ¿Acaso no puedes obtener registros que no sean formas de arte? Porque si el registro es una forma de arte, es que ha sido alterado.

Bateson: Evidentemente que ha sido alterado. No creo que existan registros inalterados” (Mead y Bateson, 1977, p. 182).

El proceder fotográfico para la producción del ensayo se realizó después de la revisión de textos que indudablemente influyeron enormemente en el cómo realizar las fotos, permitiendo un mayor conocimiento sobre los temas relacionados y haciendo más fácil el abordaje a nivel visual.

El estudio de la teoría fotográfica de autores como: Sontag, Barthes, Batchen, De Miguel, White, Cartier-Bresson, entre otros; permitió que se reflexionara sobre todos los aspectos que influyen en el significado de una imagen, así, la fotógrafa llegó a conocer cuáles eran sus limitaciones y posibilidades al momento de construir una imagen. Además, el conocimiento sobre el ensayo fotográfico ayudó a la misma a construir un discurso visual con la serie de imágenes registradas.

Conocer que al retratar el exterior también se refleja el interior de quien fotografía y viceversa, permitió que la fotógrafa al momento de realizar las fotos de su vida cotidiana, no sólo hiciera autorretratos, sino también imágenes de aquellos espacios que frecuenta, su comida, sus parientes y hasta de lo que disfruta habitualmente en sus ratos libres.

Luego, hablando en términos *Barthesianos*, al ser el *operator* una mujer, se consideró importante investigar sobre si realmente el género tiene alguna incidencia sobre la creación de la imagen, para así conocer otras de las particularidades que podrían determinar el resultado del ensayo y el discurso visual.

Después de esta descripción sobre el medio con el cual se trabajó, se indagó sobre el tema que trata el presente trabajo: la vida cotidiana. Se requería saber qué era eso que el hombre da por supuesto, al igual que la misma autora, y que parece trivial pero que es el sitio desde el cual surgen los hábitos y las relaciones humanas. Se aprendió que es el espacio desde donde el artista puede hacer crítica de lo real. Además, es el mundo donde el sujeto en actitud natural cumple con sus proyectos de vida, mediante planes que sigue día a día. Es el lugar del descanso, del trabajo, de las relaciones sociales, en conclusión, el ámbito donde se desarrolla la vida del hombre y particularmente de la fotógrafa del presente trabajo.

Así, sólo quedaba investigar los antecedentes de la propuesta del presente proyecto. Se seleccionaron cinco fotografías que hubiesen realizado ensayos en los que desarrollaran el tema de la vida cotidiana. Esto se hizo con la finalidad de estar consciente de los caminos recorridos por otras personas en la misma temática.

Entonces llegó el momento de enfrentarse a la práctica, la fotógrafa se interrogó sobre la forma de proceder, dado el tema del ensayo y su discurso.

Para su realización se contó con una cámara digital *Reflex*, marca Canon, modelo EOS Xti, con ello surgió la inquietud por el acabado de la imagen, se pensó que podría ser de menor calidad que el de la analógica. Aunque al final, la fotógrafo se convenció de que

como dice Fontcuberta “(...) la metamorfosis del grano de plata en píxel tampoco es crucial, siempre y cuando en la génesis del registro fotográfico intervenga la cámara como dispositivo de captación” (1997, p. 150). Ciertamente, no existió ningún inconveniente en el acabo de las fotografías digitales.

Luego, el proceder surgió de forma muy espontánea, la fotógrafa tenía la cámara siempre consigo y así comenzó a realizar imágenes de todo a su alrededor en los momentos en que así lo deseaba o sentía que requería, cumpliendo con las rutinas diarias que se consideraban imprescindibles para abordar con la cámara.

Ahora, se tenían dos posibilidades para realizar la toma: una era tratar al exterior como “dato conocido”, que sólo puede ser intervenido mediante las características fotográficas como el encuadre, el punto de vista, etc. para obtener la imagen final, como lo hace el documental. Y la otra era tratarlo como “materia prima que puede ser manipulada cuanto se quiera antes de la toma” (Coleman, 1976, p. 136). A esta segunda opción se le llama el método dirigido. La fotógrafa decidió adoptar ambas posibilidades: utilizó principalmente el método dirigido combinándolo minoritariamente con documental para la realización de la serie fotográfica.

El denominado método dirigido ha sido utilizado por fotógrafos como Duane Michals y Les Krims, quienes buscan componer, manipular y ficcionalizar el entorno de manera autorreflexiva (Crimp, 1980). En definitiva,

La estrategia de este método es utilizar la aparente veracidad de la fotografía en su propia contra, creando así las ficciones a través de la apariencia de una realidad sin costuras en la que se ha tejido una dimensión narrativa (Crimp, 1980, p. 159, 160).

En el caso del presente trabajo, la autora trató de exponer su visión sobre su vida cotidiana, a sabiendas de que representaba un trabajo autorreflexivo más que uno objetivo. Coleman apunta esta característica del método dirigido, “la cuestión, (...) no es la ‘autenticidad’ del acontecimiento original, ni la fidelidad del fotógrafo a dicho suceso; cuestiones, por otra parte, que se supone que el espectador debe plantear sólo irónicamente” (Coleman, 1976, p. 135).

Por otro lado, según Coleman muchos de los fotógrafos llamados “puristas”, completamente apegados al formalismo, tienen como principio que cualquier manipulación de la realidad enturbia su ingenuidad, para este teórico, “la diferencia entre aquel enfoque pasivo y una participación iniciática más agresiva en la *mise en image* seguiría siendo sólo de grado (aunque resulte muy significativa en el medio)” (Coleman, 1976, p. 136 y 137). Debido a que el entorno siempre está mediado por una serie de factores, esta participación del fotógrafo podría verse como uno más. Lo que hace que se diferencien de los puristas sólo en el grado de intervención del contexto. Así, la fotógrafa decidió participar de la escena, para un mejor desarrollo del tema.

Entonces, por ejemplo, la fotógrafa se hizo imágenes en la tina, mientras supuestamente se estaba bañando, cuando en realidad sólo se metió en ella para hacer las fotografías. Inclusive, luego de observar el resultado de las imágenes, decidió repetirlas para encontrar nuevos ángulos. Así, la toma aparentemente documental por su acabado, en realidad podría considerarse casi como una puesta en escena.

En otros casos, no sólo se manipuló lo fotografiado antes de la toma sino también se hizo mediante las propiedades de la cámara,

por ejemplo, en las fotografías nocturnas tomadas desde el carro, se deformó la realidad mediante largas exposiciones, jugando con las luces que brillaban en el exterior del automóvil.

Un ejemplo de cómo se opera este método se denota en las fotografías de la conocida artista norteamericana Cindy Sherman, las cuales

son autorretratos donde aparece disfrazada representando un drama cuyos detalles no se revelan. (...) aunque Sherman literalmente se crea a sí misma en estas obras, es creada a imagen y semejanza de estereotipos femeninos ya conocidos; por tanto, su yo depende de las posibilidades ofrecidas por la cultura de la que participa, y no de un impulso interior. Así sus fotografías invierten los términos del arte y de la autobiografía. Se sirven del arte no para revelar el verdadero yo del artista, sino para mostrar el yo como constructo imaginario. (Crimp, 1980, p. 160, 161).



Figura XXV. Cindy Sherman

En el presente ensayo, la propuesta fotográfica sí busca representar la cotidianidad de la fotógrafa a través de las imágenes, a diferencia de Sherman; no de forma ambigua, sino completamente sincera pero desde su perspectiva, su visión, manipulando las actividades de esta intimidad y evidentemente exponiendo sólo aquello que ha decidido mostrar.

Lo más difícil de la toma fotográfica fueron los autorretratos. Muchos se realizaron con un trípode y el temporizador de la cámara, mientras que, para hacer otros, la fotógrafa debía sostener con una mano el aparato fotográfico mientras posaba. Así, las fotos se ensayaban, hasta que se lograba la deseada o se tenían varias opciones para su posterior selección.

Las imágenes fueron seleccionadas en función de la importancia de las actividades en la vida cotidiana de la autora, por ello se muestra: el baño, el acicalamiento, el cine, la televisión, la lectura, la comida, los espacios de la casa, la playa, el conducir, las personas que forman parte del núcleo familiar, la mascota y hasta el mismo proceso de la tesis. En este sentido, debido a que el hermano de la fotógrafa no reside en el país en la actualidad, las fotos que aparecen en el ensayo de este personaje fueron tomadas por él mismo y enviadas por correo electrónico.

Una vez realizada la toma fotográfica, se procedió a efectuar la selección de las fotografías que definitivamente formarían parte del ensayo fotográfico.

Más tarde se prosiguió a la post-producción de las fotografías digitales, las cuales se retocaron mediante la siguiente secuencia, en el programa Photoshop CS2 según el método de José Mellado:

- ❖ Se abrió en Camera RAW la imagen.
- ❖ Se ajustaron los parámetros RAW.
- ❖ Se convirtió el fichero RAW en JPEG.
- ❖ Se abrió este fichero en Photoshop y se realizaron los ajustes que podían ser aún necesarios. Entre ellos: el enfoque, reencuadre, entre otros. (Mellado, 2006).

Se seleccionó el título definitivo del ensayo para la posterior diagramación y realización del libro. Además, también se seleccionaron ocho títulos para ser intercalados con las fotos; y así crear secciones que hicieran más inteligible el discurso fotográfico. Éstos fueron impresos en un papel vegetal de 150 de gramaje. El uso de este tipo de papel permitió que las fotografías ubicadas detrás de éste se vieran a través del mismo.

Luego, se diseñó el ensayo fotográfico a manera de libro, en el que varias imágenes pudieran coincidir en una misma página para construir el discurso visual. Además, se buscó distribuir de forma dinámica las fotografías en el espacio. Por estas razones hay imágenes en distintos tamaños, aunque en ningún momento se alteró su formato original (el 3 a 2 del rectángulo) cuidando los encuadres con que fueron tomadas. Siempre se guardó un margen blanco entre cada una de las imágenes, como parte del discurso visual, permitiendo observar las fotografías en su carácter individual, sin superponerse con las demás.

Una vez diseñado, se hicieron pruebas de color en la imprenta y, dependiendo de éstas, en algunos casos se modificaron los colores (cian, magenta y amarillo) con la finalidad de acercarse más al resultado deseado.

Después, se imprimieron las fotografías en papel glasé de 150 de gramaje en un formato de 25x40 cm (tomando en consideración 2 cm para el encuadernado del lado izquierdo).

Por último, se procedió a la realización del álbum para la obtención del producto final que se deseaba presentar. Éste se realizó en colores que armonizaran con las imágenes, por lo que la caja en la que se almacena el álbum se hizo con una tela azul que semeja el color del cuarto de la fotógrafa, que aparece en numerosas fotografías. Luego, se combinó este tono con una tela color crudo para el álbum, con el fin de denotar claridad y frescura. Además, la tela tiene mucha textura y el color no es completamente uniforme, lo que le otorga cierto carácter al libro. Los papeles *marmolados* de las guardas combinan tanto azules, como crudo y colores tierra para unir el exterior (la caja) con el interior (el álbum). También se adornó el lomo

con nervios para darle elegancia y solidez. Con este último paso finaliza el procedimiento que dio como resultado el presente ensayo fotográfico.

Propuesta visual

“Es posible crear cualquier imagen que a uno se le ocurra; esta posibilidad está, naturalmente, supeditada a la capacidad de pensar y crear. La principal fuente potencial de la imagería fotográfica es la mente” (Coleman, 1976, p. 137).

Como normalmente se cumple, se deseaba que la propuesta visual concordara con el discurso del ensayo. En este sentido, antes de explicar la propuesta, es importante conocer el discurso sobre el cual se basó.

El tema general que abarcó todo el discurso fue la vida cotidiana e íntima de la fotógrafa, como se ha mencionado anteriormente. Particularmente se decidió presentar esta vida, desde el exterior hacia el interior o lo más íntimo. Así, los espacios como el mar, las plantas del hogar y los cuartos de la casa fueron los que se presentaron al inicio del ensayo. Luego se introdujeron los familiares y después, aparece la fotógrafa en su intimidad, acicalándose, bañándose, etc. Las últimas fotografías presentan un paisaje en calma, con una persona anónima caminando en él, cuyo significado se dejó abierto al espectador. Se quiso representar momentos dinámicos, llenos de color y otros de reposo y reflexión, dándole un ritmo que oscila entre ambos al ensayo.

La propuesta visual se valió de los aspectos formales de la fotografía tales como: encuadre, nitidez o carencia de ella, movimiento o inmovilidad, color, profundidad de campo, exposición, la presencia o

ausencia del grano, etc. para acentuar este discurso visual. Por ejemplo, el movimiento de los árboles y las plantas y esa falta de nitidez intentan capturar la visión que tiene la persona que conduce un auto y nunca centra su visión en aquello que lo rodea, siempre realiza un paso veloz por el camino, no una observación detallada. Aquí la cámara se mueve, como lo hace la fotógrafa dentro del carro a medida que va avanzando, podría decirse que se busca una narración en primera persona, completamente subjetiva.

Al igual que el conducir, el momento de vestirse es una actividad que la fotógrafa generalmente realiza rápidamente y además constituye una transformación, del ser en su soledad al ser que va a ser visto por otros y que para ello se prepara, por esto, en las fotografías se puede ver el movimiento del sujeto. Mientras tanto, la cámara permanece estática, ya que, en estos momentos, se narra en tercera persona del singular, como si fuera un narrador omnisciente.

En las fotografías de las personas que integran el núcleo familiar, los personajes se muestran solos haciendo sus actividades porque en ese caso la fotógrafa es la tercera persona, que los retrata como los observa, sin perturbarlos.

Por otro lado, las imágenes que se realizaron de los espacios de la casa son nítidas y estáticas, porque constituyen algo permanente y poco cambiante en la vida de la fotógrafa, también fotografiadas de esta forma omnisciente. Los familiares que fueron retratados en distintas actividades (el padre y la madre) están en movimiento, esto se evidencia en las imágenes; mientras que el hermano se halla lejos y la autora no tiene la posibilidad de verlo en sus actividades, por lo que las fotografías de éste representan un momento fijo, como

imágenes que ella tiene en mente sobre este personaje, un recuerdo de sus facciones, de su silueta.

Asimismo, con la propuesta visual se persiguió otorgarle un carácter estético a las imágenes, entonces fueron creadas tratando de generar placer visual. También, de esta forma fue pensada la diagramación, para generar una lectura dinámica de ellas. Así por ejemplo, la primera página conteniente de tres fotografías verticales, dos de la cama de quien escribe y en el centro una de la playa, se buscó alinear estos tres horizontes para crear armonía entre ellas, para que se vieran como partes de un todo. Asimismo a manera de ejemplo, las imágenes de los pies de la fotógrafa en la playa, buscan crear la ilusión de estar uno al lado de otro como si se viera a la persona parada sobre la arena.

Definitivamente, la propuesta visual no trata de representar el contexto tal cual como se observa, sino más bien cómo éste es interpretado por la autora. Entendiendo que es difícil para el medio fotográfico desentenderse del mismo ya que la “(...) batalla de la fotografía ha sido liberarse del imperativo del realismo” (Coleman, 1976, p. 133). Además conociendo que “la adaptabilidad casi infinita de la fotografía a cualquier estilo expresivo es uno de [sus] rasgos característicos” (Coleman, 1976, p. 131). Visto de esta forma, la fotografía es un medio para expresarse libremente y no una expresión limitada por el medio y sus normas.

Ejecución del plan

Recursos técnicos

- ❖ Un trípode.
- ❖ Una cámara digital Reflex, marca Canon, modelo EOS Xti.
- ❖ Una tarjeta de memoria de 4 GB (Tarjeta Compact Flash).
- ❖ Un disco duro externo de 500 GB para almacenar las imágenes.
- ❖ Un filtro UV.
- ❖ El *software* Photoshop CS2.
- ❖ El *software* Indesign CS3.

Presupuesto y Análisis de Costos

Materiales	Unidades	Costo x Unidad (B.F.)	Total (B.F.)	Costo Real (B.F.)
Cámara Reflex Digital Canon Eos Xti	1	4.500	4.500	2.000
Tarjeta de Memoria Sandisk 4GB	1	279	279	86
Trípode	1	1.349	1.349	473
Filtro UV	1	89	89	43
Cds	4	1,5	6	6
TOTAL			6.223	2.608

Producción	Unidades	Costo x Unidad (B.F.)	Total (B.F.)	Costo Real (B.F.)
Impresión pruebas fotográficas 4x5	400	1	400	400
Impresión tomos de tesis	4	115	460	250
Encuadernación	3	15	45	45
Empastado	1	60	60	60
Impresión pruebas de color	4	10	40	40
Impresión ensayo fotográfico (papel glasé 150g)	69	4,101	283	283
Álbum fotográfico	1	350	350	350
TOTAL			1.638	1.428
SUMA TOTAL			7.861	4.036

Selección de las fotografías y ensamblaje del ensayo

La selección de las imágenes estuvo directamente relacionada con el discurso que se quiso expresar (al igual que la propuesta visual) y con las actividades más importantes dentro de la vida cotidiana de la autora.

Como “materia prima” para la selección se llenó e imágenes siete veces la tarjeta de memoria. La primera vez se obtuvieron 506 imágenes, la segunda 441, la tercera 249, la cuarta 455, la quinta 503, la sexta 13 y la séptima 8. Generando una suma total de 2.205 fotografías digitales tomadas. Además, el hermano de la fotógrafa otorgó 125 imágenes de si mismo para su posterior selección e inclusión dentro del ensayo.

Una vez obtenidas todas las imágenes, se realizó una primera selección en la que se eliminaron aquellas que no funcionaban, no estaban compuestas de forma favorecedora para el tema que trataban o simplemente porque no aportaban nada al ensayo. Esta selección se realizó en base a las fotografías de un mismo tema, por ejemplo, en la memoria 1 se habían efectuado imágenes del baño que se repitieron en la memoria 3 para probar otros ángulos, entonces, se observaron todas las fotografías de este tema y se seleccionaron las que mejor lo describiesen. De esta primera selección restaron 411 imágenes.

Luego, se mandaron a imprimir estas imágenes en foto prueba, tamaño 4x5 pulgadas para hacer una segunda selección. En este momento se construyó el discurso que hilaría todas las fotografías, se decidió cuál sería el orden del paso por las imágenes. Para ello se colocaron todas las foto pruebas sobre una mesa y se agruparon por tema.



Figura XXVI. Pruebas sobre la mesa para la segunda selección.

Allí se reordenaron los grupos de acuerdo al discurso que se construyó. Se escogieron imágenes que relataban desde el exterior hasta lo más íntimo la vida cotidiana que se quiso mostrar. Los temas quedaron finalmente distribuidos de la siguiente manera:

- Los espacios de la casa (páginas: 1, 4, 5, 8, 9 y 67).
- La naturaleza (páginas: 2, 3, 6, 7 y 42).
- La playa (páginas: 10, 11, 12, 68 y 69).
- El conducir, de noche, de día (páginas: 13, 14, 15 y 16).
- La percepción de la naturaleza desde el carro (páginas: 17, 18 y 19).
- El cine (páginas: 20 y 21).
- El libro (páginas: 22, 25 y 50).
- El antecedente fotográfico: Sophie Calle (página: 23).
- La tesis (página: 24).
- El pie, los pies en movimiento (páginas: 26, 27, 42, 58 y 59).
- Yo (páginas: 28, 37, 52, 63, 64 y 66).
- Mi madre (páginas: 29, 42, 43, 46 y 47).
- Mi padre (páginas: 30, 40, 42, 43 y 50).
- La televisión, ver televisión (páginas: 31, 32, 33 y 42).
- Mi hermano (páginas: 34, 41, 42 y 43).
- Tomándose fotos (páginas: 35, 36, 42, 43 y 55).
- Peinándose (página: 38).

- Maquillándose (página: 39).
- Extrañando a mi hermano (página: 44).
- Preparando el risotto (páginas: 45, 48 y 49).
- La mascota (51, 53 y 54).
- Vistiéndose (página: 56).
- Hablando por teléfono (página: 57).
- Con insomnio (páginas: 60 y 61).
- Bañándose (páginas: 42, 43, 62 y 65).

Esta selección final que concentró los temas relacionados a la vida cotidiana de la autora, produjo como resultado 69 páginas con 223 fotografías en total. En la mayoría de las hojas diagramadas hay más de una fotografía, esto tiene la finalidad de hacer el paso por las imágenes más dinámico, como a su vez generar un discurso más completo: mostrando más ángulos de la misma situación, generando una secuencia o como recurso narrativo dentro de una misma página. Así, por ejemplo, se colocan tres fotografías de la playa con el mismo horizonte para hacerlo más dinámico, de la madre prendiendo las velas desde varios ángulos, de la autora vistiéndose desde que se encuentra en ropa interior hasta que ya está lista para salir mostrando una secuencia y del cine se narra un pequeño pedazo de la película en imágenes.

Una vez ordenado el discurso página por página, se realizó un machote, pegando en hojas tamaño carta de papel bond numeradas las foto pruebas en el orden que se deseaba para su posterior diagramación. Más tarde, se tomaron fotografías del mismo y fueron enviadas al diseñador para que le sirvieran de guía.



Figura XXVII. Machote. Páginas 34 y 35.

Entonces, el diseñador, Juan Pablo Yáñez, diagramó las imágenes en el *software* Indesign CS3 de acuerdo a este machote, respetando los encuadres (no realizó ningún corte) y la proporción de las fotos.

Además, se escogieron una serie de títulos que ayudarían a enfatizar el significado de algunas de las imágenes. Sólo se colocó título en aquellos casos que se creyó necesario debido a lo particular del tema.

Con la diagramación de las páginas numeradas, el discurso y la impresión por ambos lados, se buscó hacer del ensayo fotográfico un libro. Se escogió este tipo de montaje ya que por el discurso (de lo exterior a lo íntimo), el tema (la vida cotidiana) y la cantidad de fotografías (223) no se imaginaba en una exposición, en gran formato, sino más bien por páginas con un orden específico, donde el espectador individualmente pudiera observarlas con tranquilidad, de forma más íntima, en consonancia con el discurso. El libro es una invitación al espectador a sentarse con éste, en su tranquilidad y pasar las hojas, desde el inicio, una por una hasta finalizar. Así,

quien observe el libro, decodifica foto por foto, luego, el conjunto de ellas en una página y, por último, el discurso fotográfico al terminar de leer el libro. Es una obra que debe verse en su totalidad en el orden expuesto para la comprensión (de lo que la autora quiso reflejar). Aunque debe tomarse en cuenta que pueden conseguirse otros significados, otras lecturas que la fotógrafa no tenía estipuladas, igualmente válidas, a partir de una mirada distinta a la propuesta.

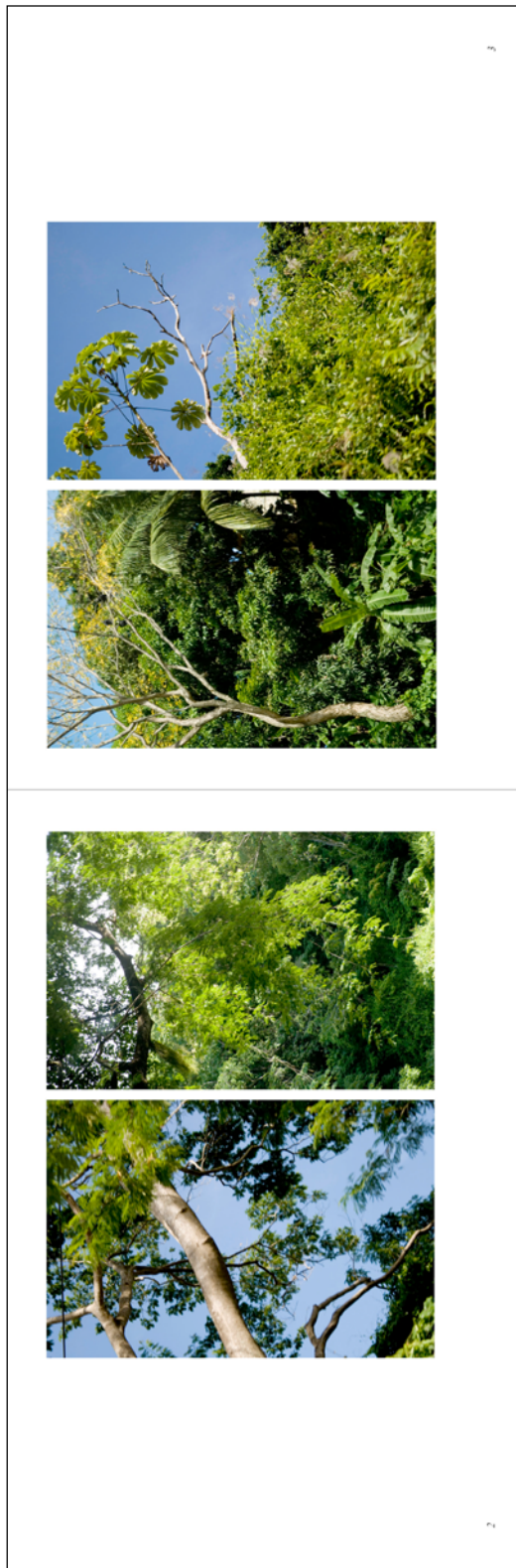
Resultados

El ensayo fotográfico *Del yo al mundo* cumplió con los objetivos que se plantearon. Relatando la vida cotidiana de la autora desde su interpretación fotográfica, después de haber realizado una investigación sobre el tema.

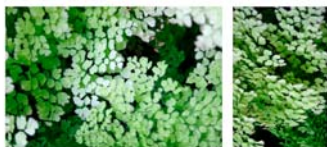
DEL YO AL *MUNDO*

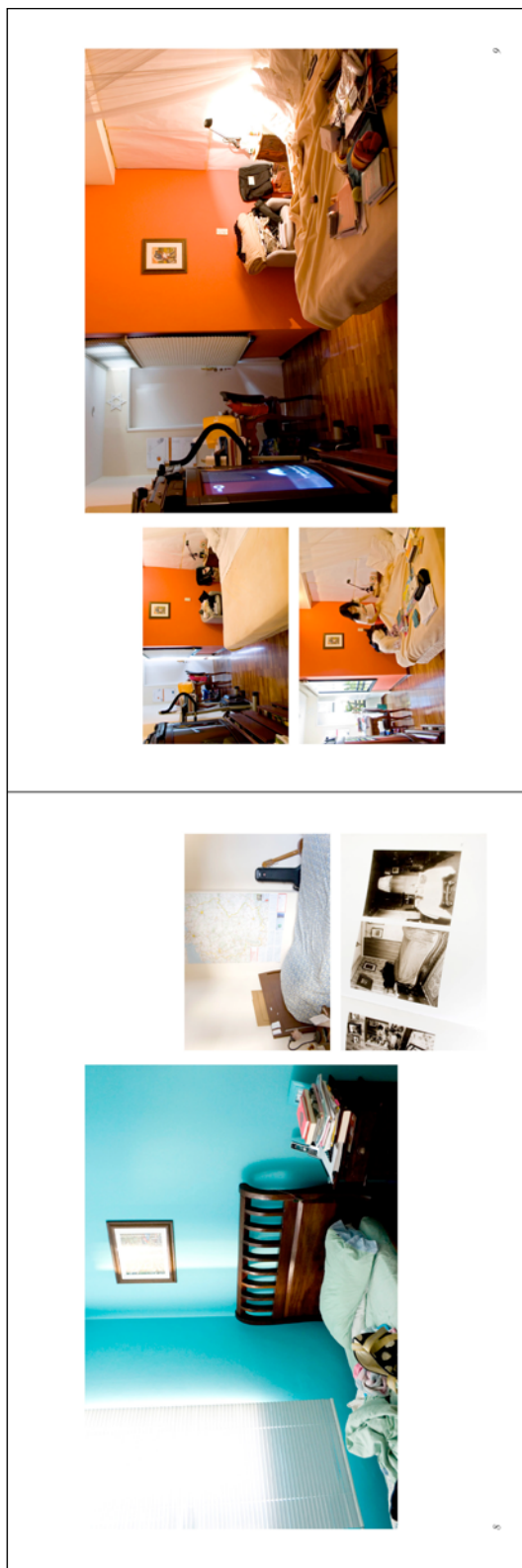
A continuación, el resultado del ensayo fotográfico. Está presentado de manera horizontal debido a que fue diagramado en ese sentido. Estas imágenes son una referencia, porque están reducidas de tamaño. En el Anexo I se encuentra el ensayo en formato PDF en el tamaño original.

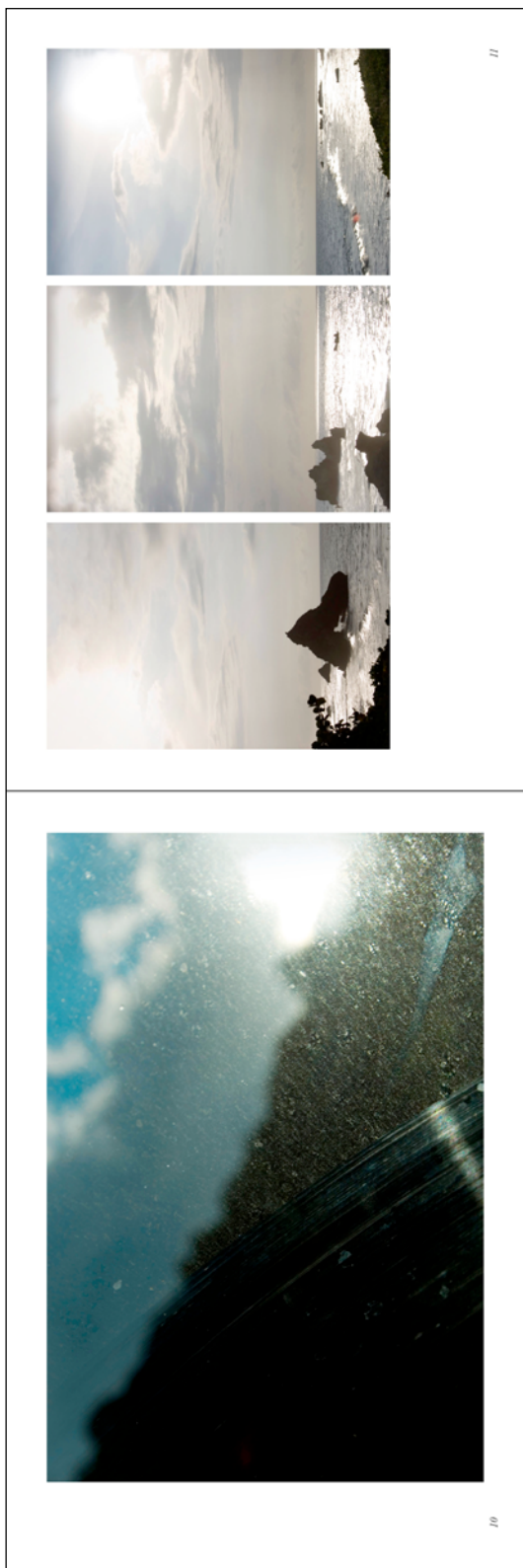






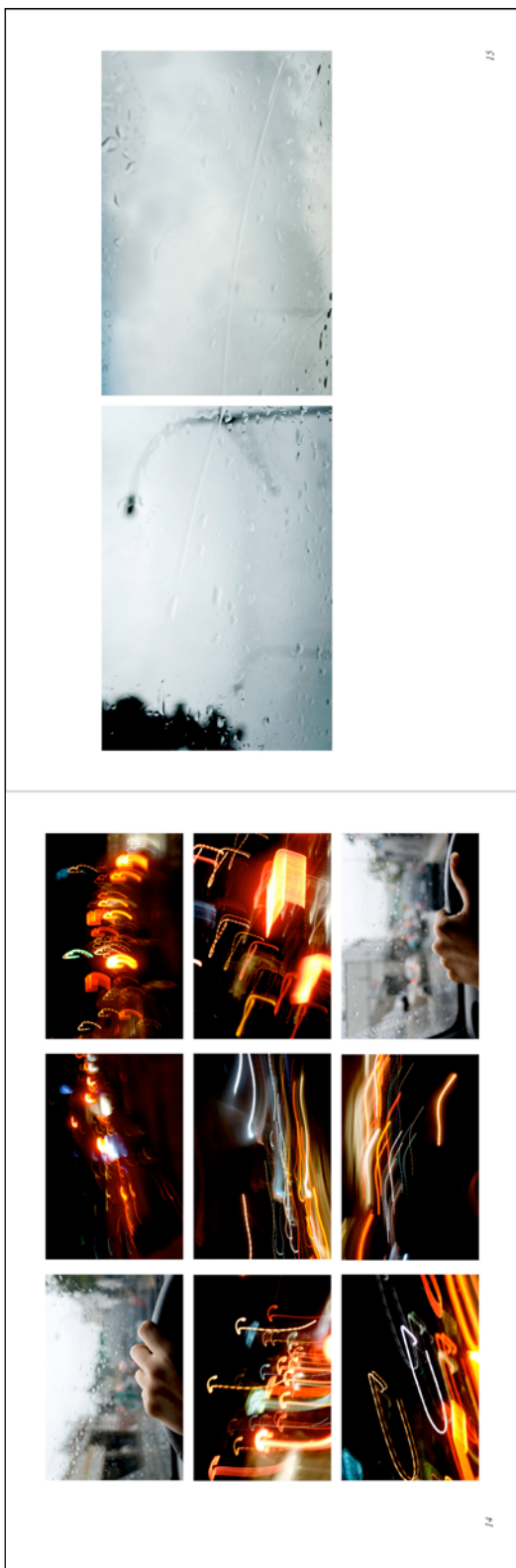


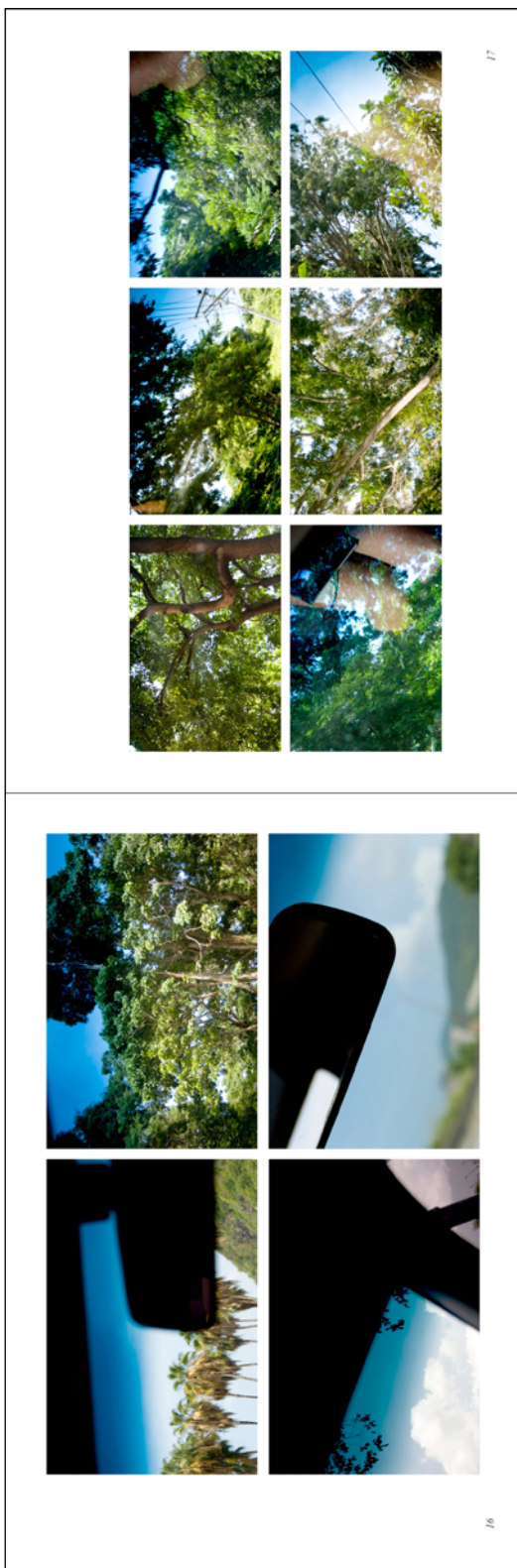






La ciudad se me hace borrosa,
el tráfico, la luz...

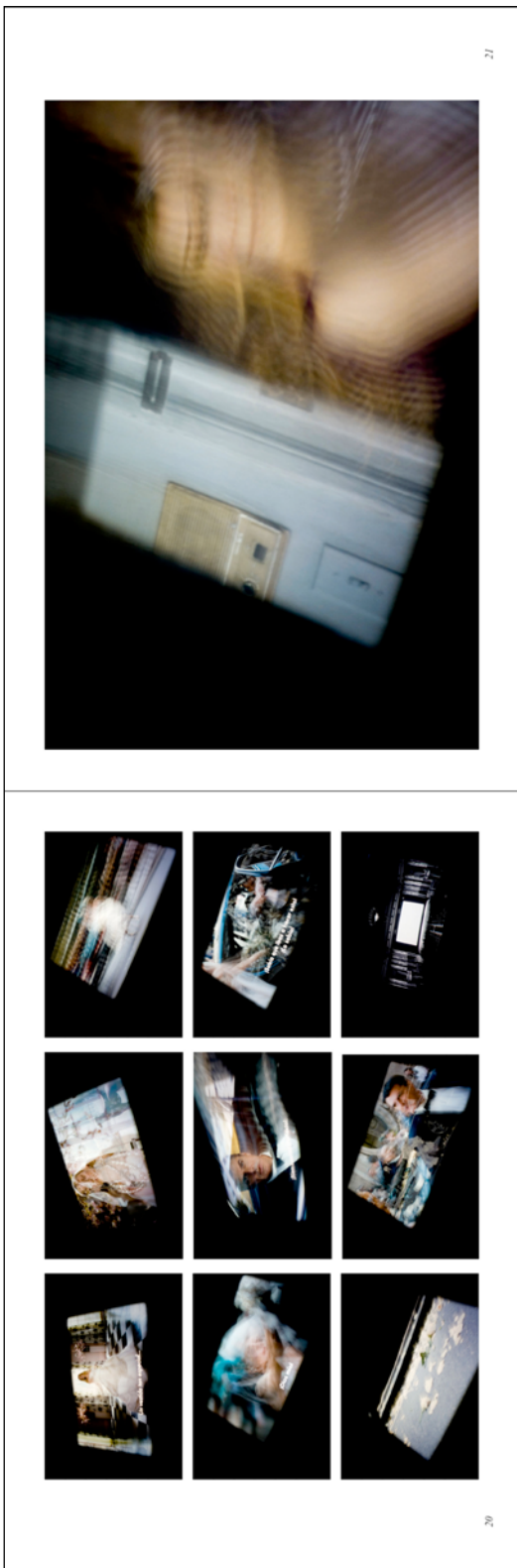




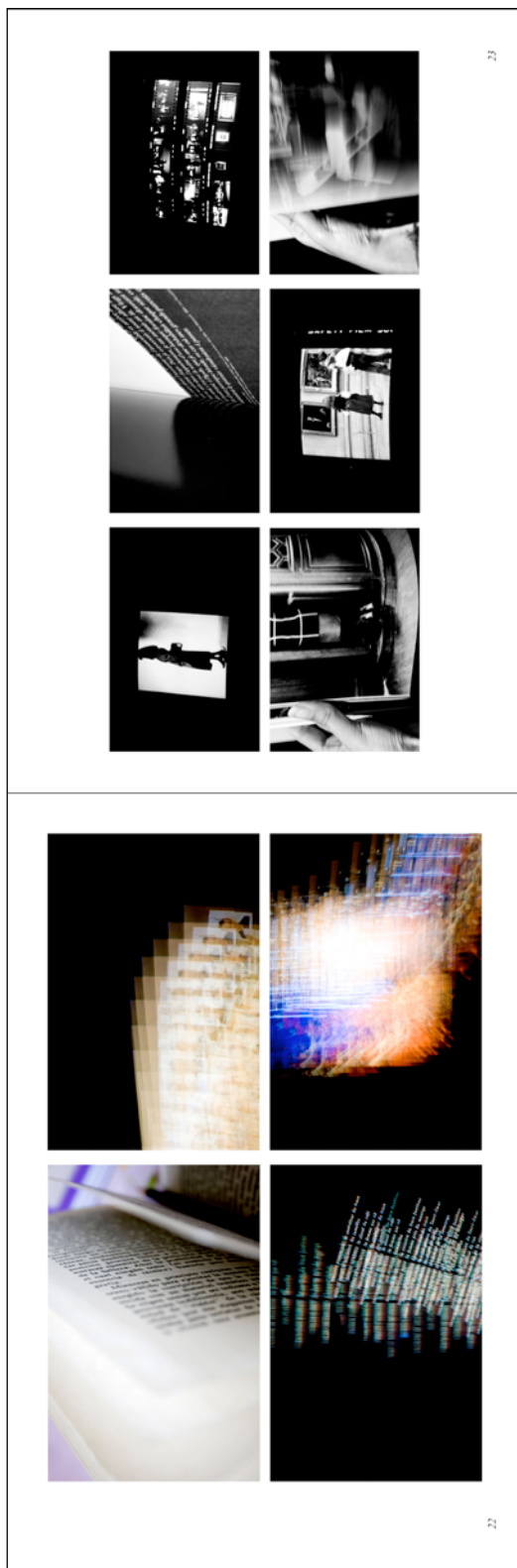
Paso lumínico por el verde



Fotogramas a velocidad



Mirada al antecesor



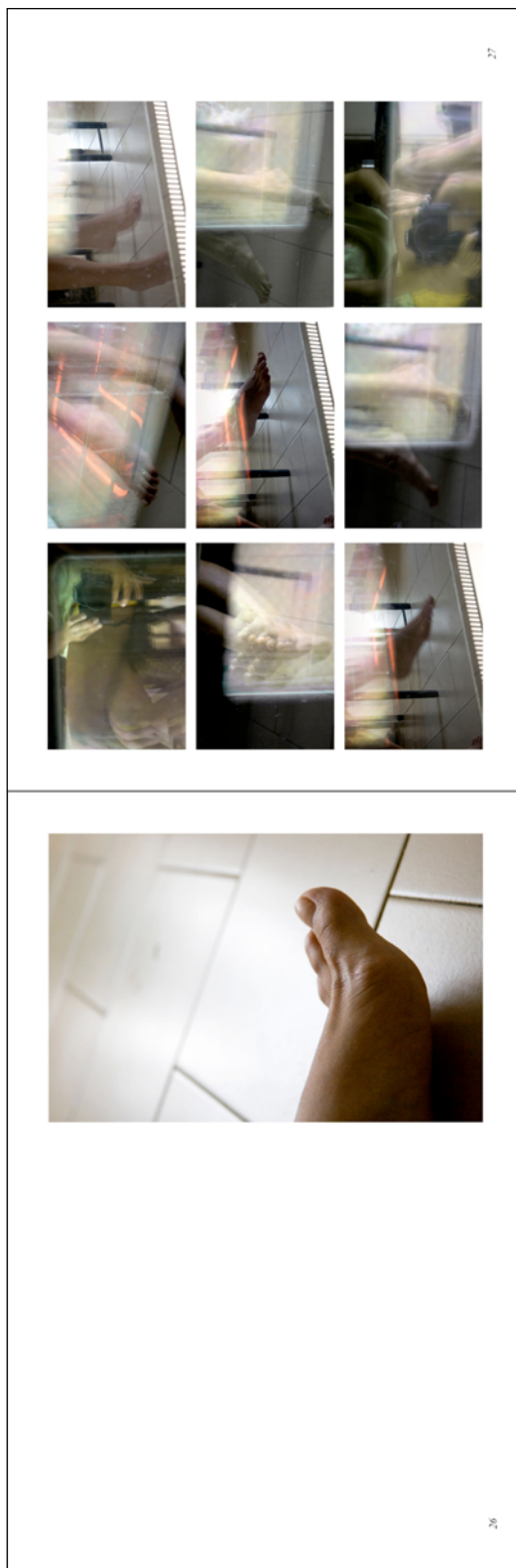


Unità 6
la vita quotidiana

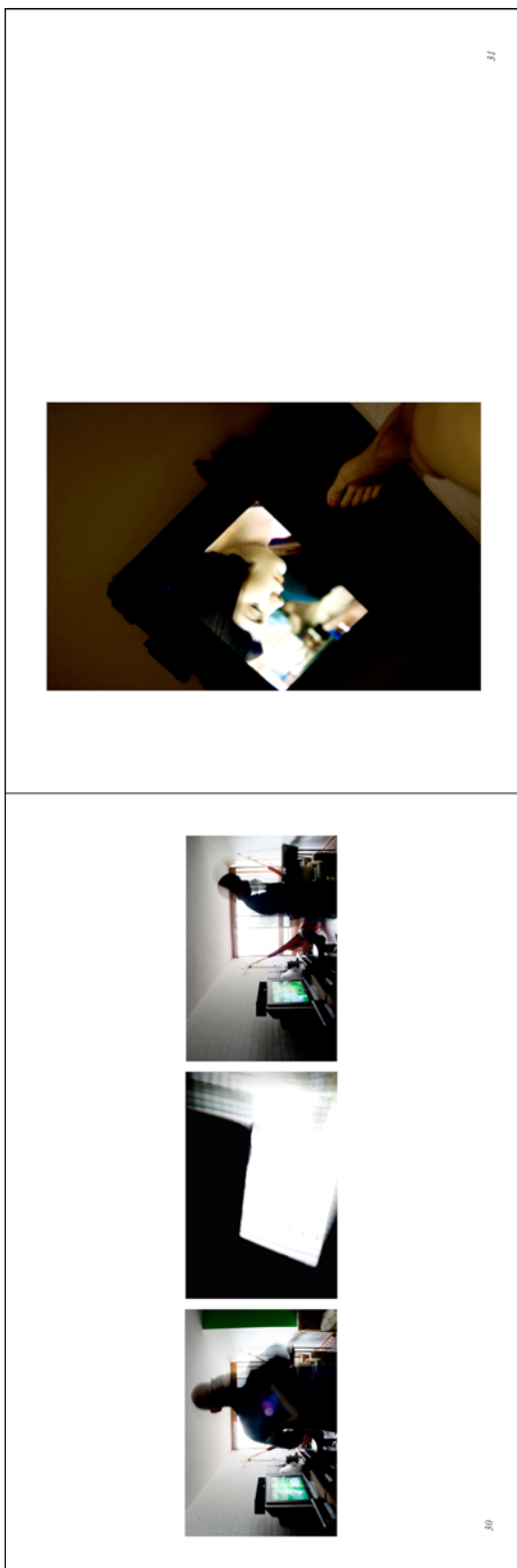
1 Assegna le azioni indicate sotto alle figure.

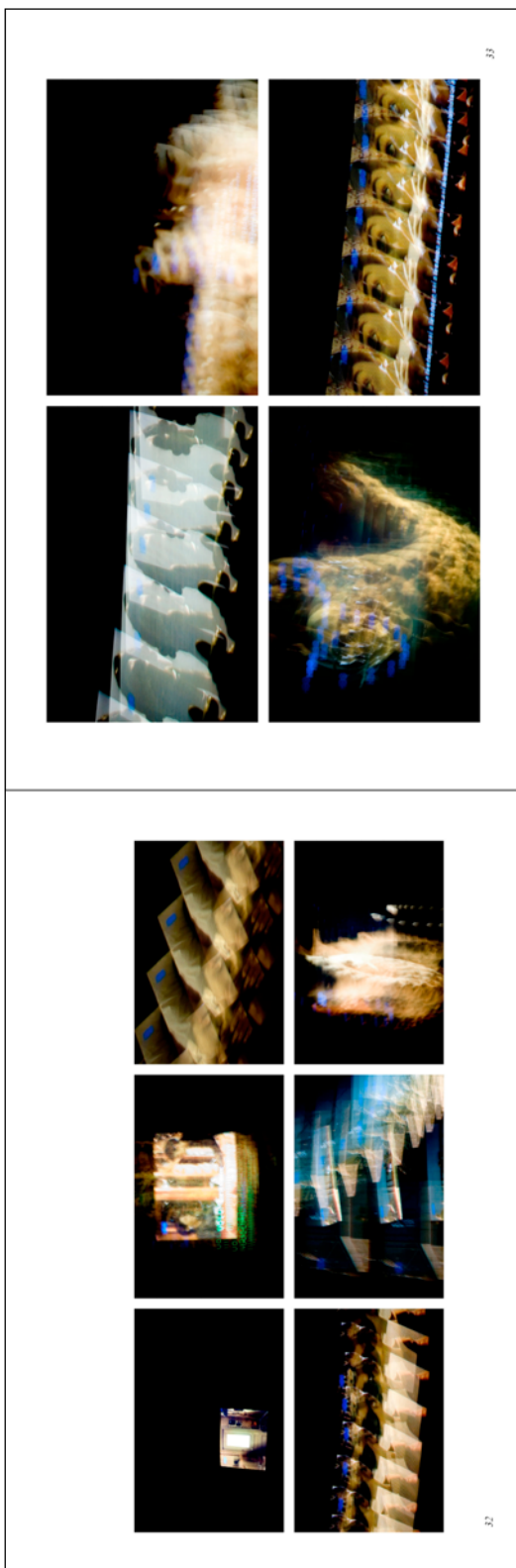
☐ lavarsi	☐ scrivere	☐ leggere	☐ guardare la tv	☐ fare colazione	☐ fare la doccia
☐ fare di lavare	☐ andare a letto	☐ mangiare	☐ vestirsi	☐ fare la doccia	☐ fare la doccia

2 Ascolta la descrizione di una tipica giornata di lavoro di Mirella e indica se le affermazioni sono vere o false.









Las fotos mi vida, mi vida en fotos

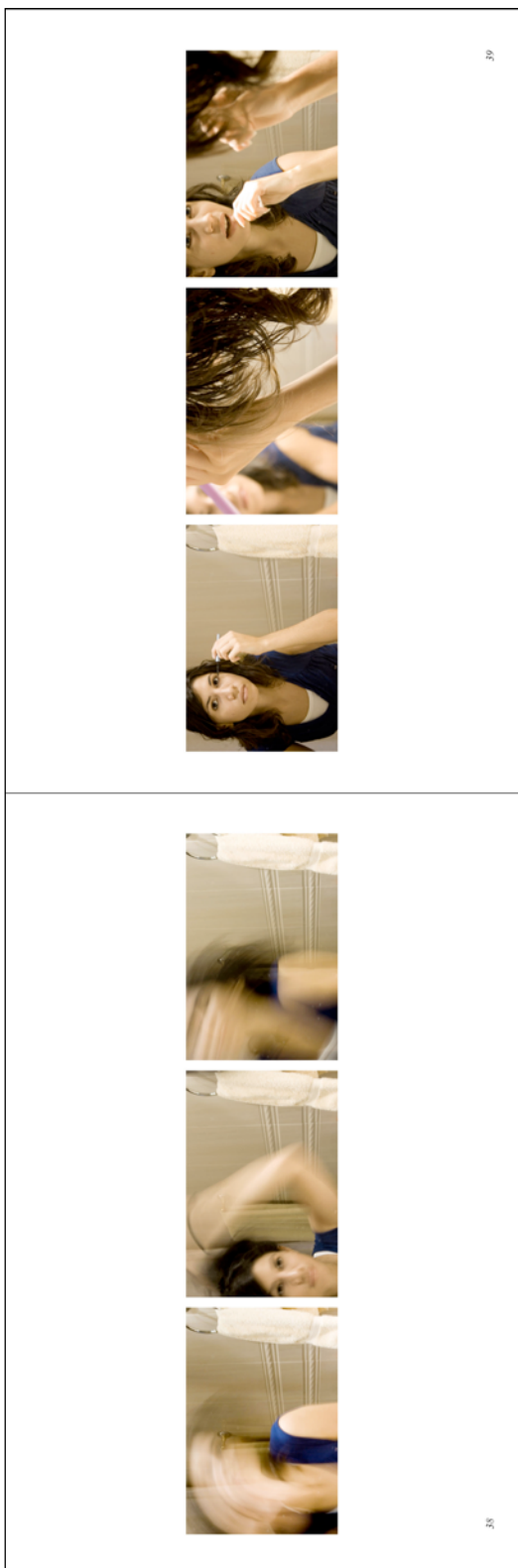


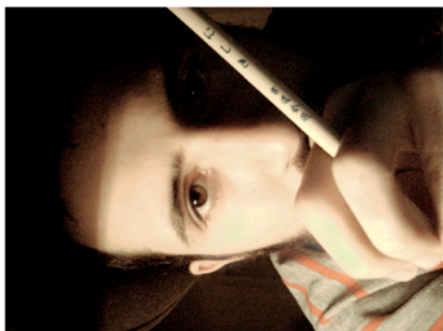


37



36

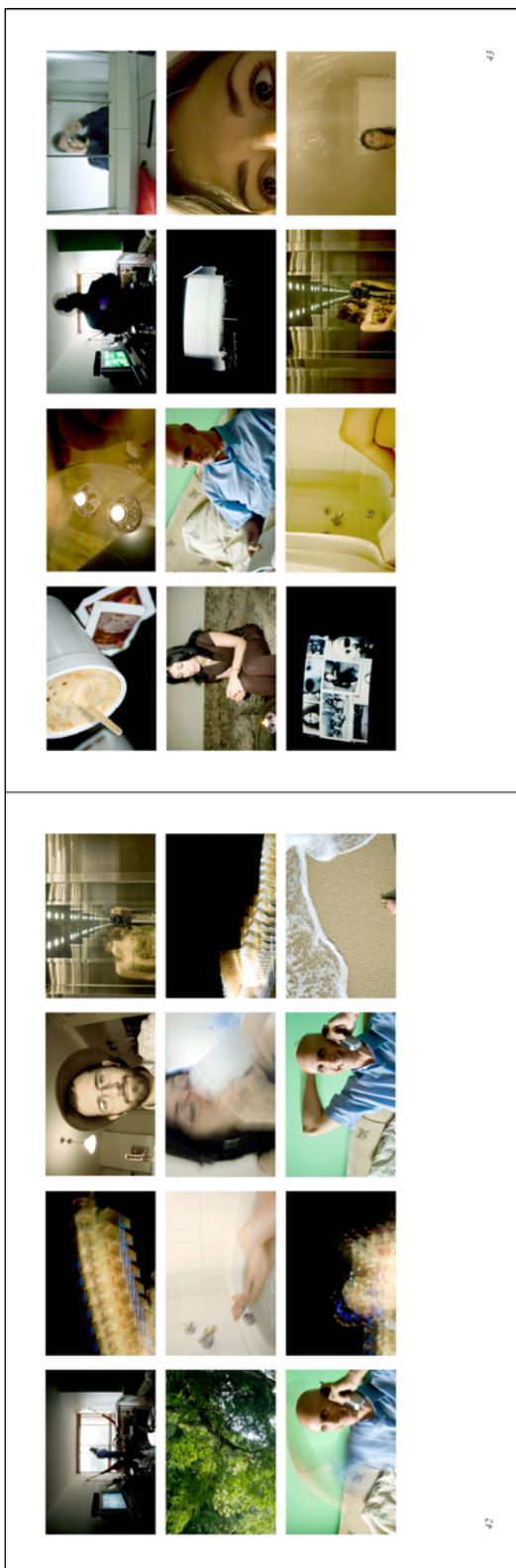




4/



40



43

42

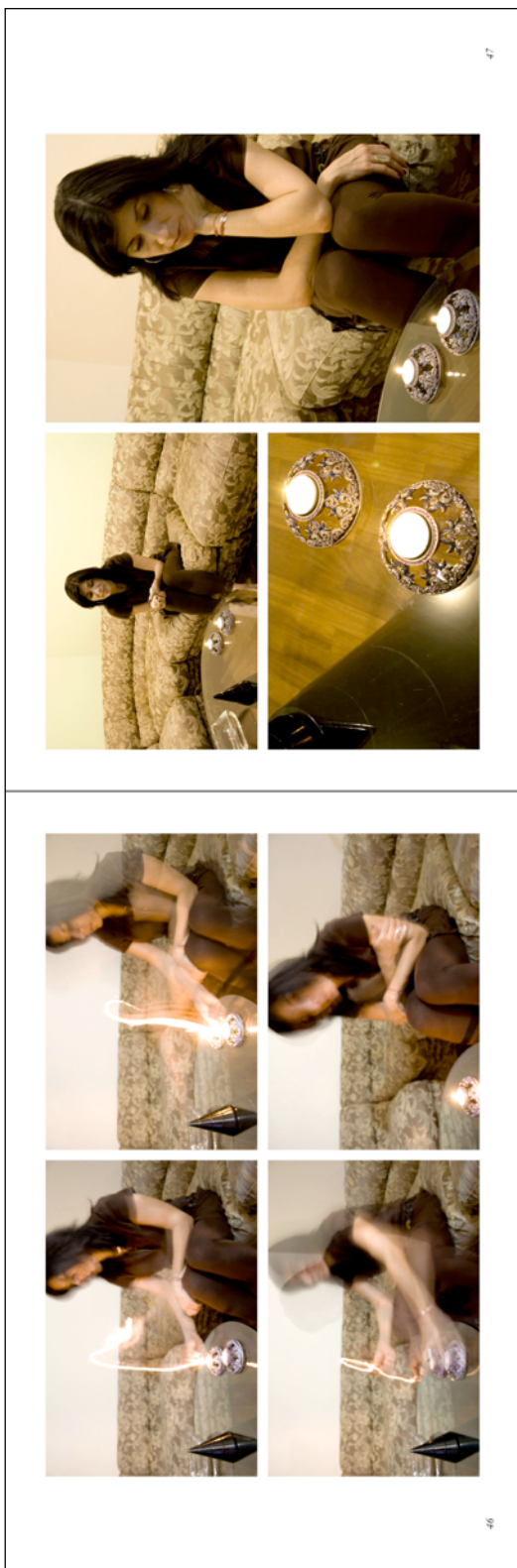
Extrañando



43



44

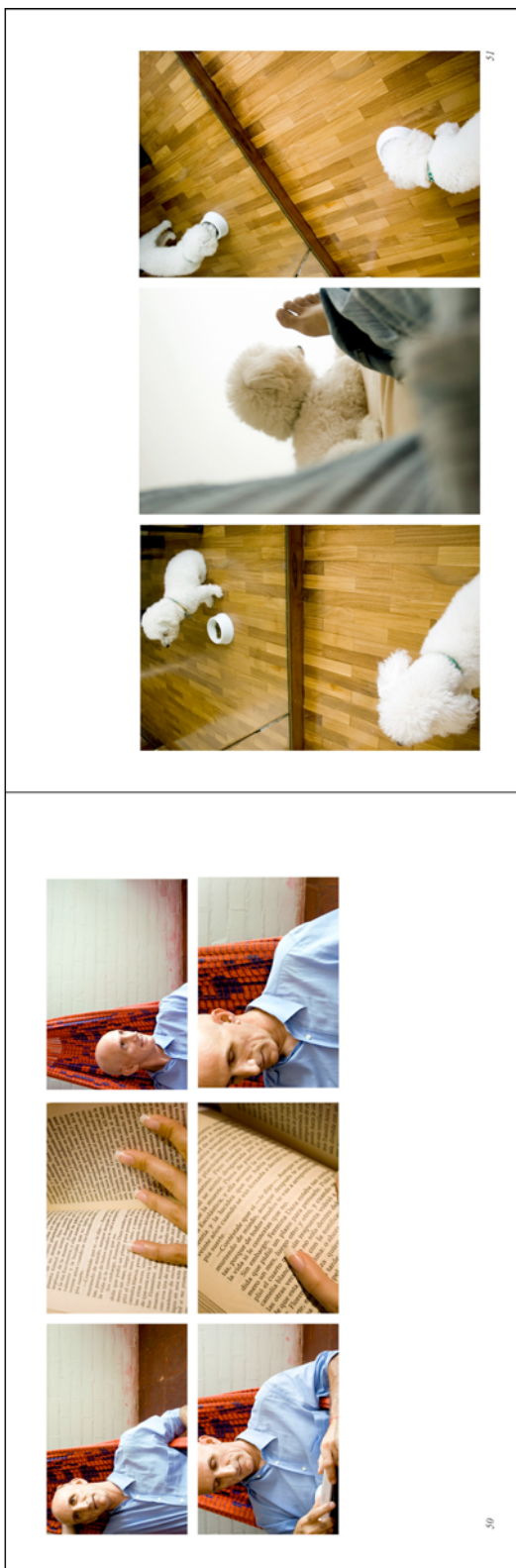




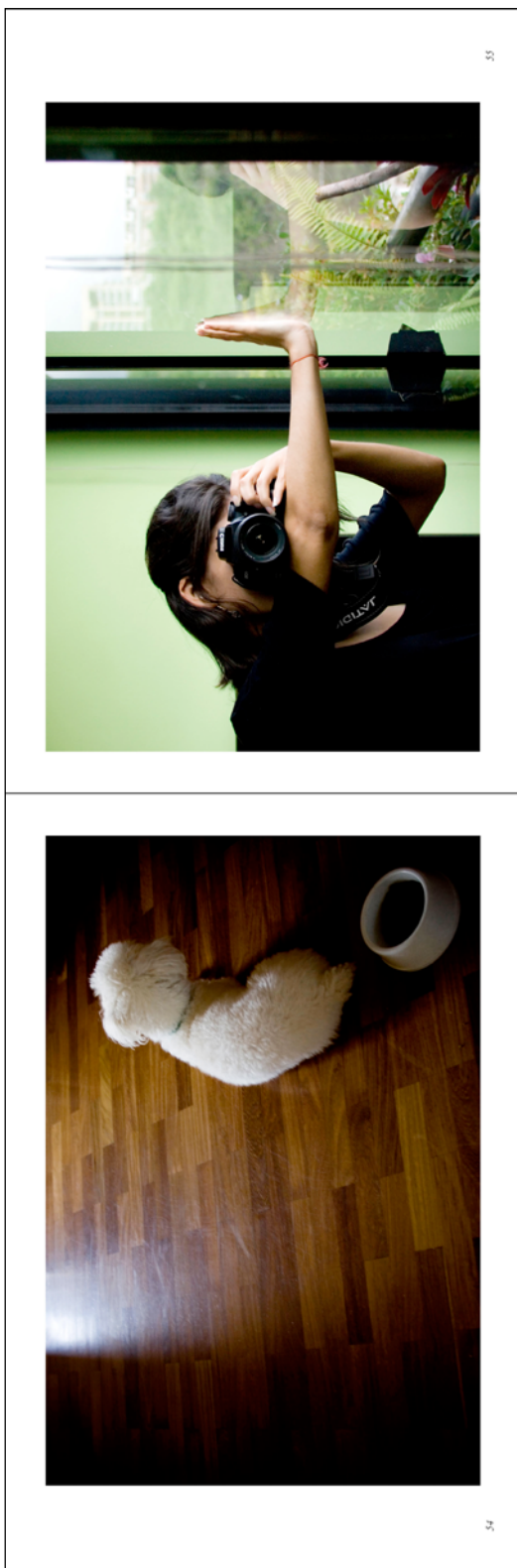
49



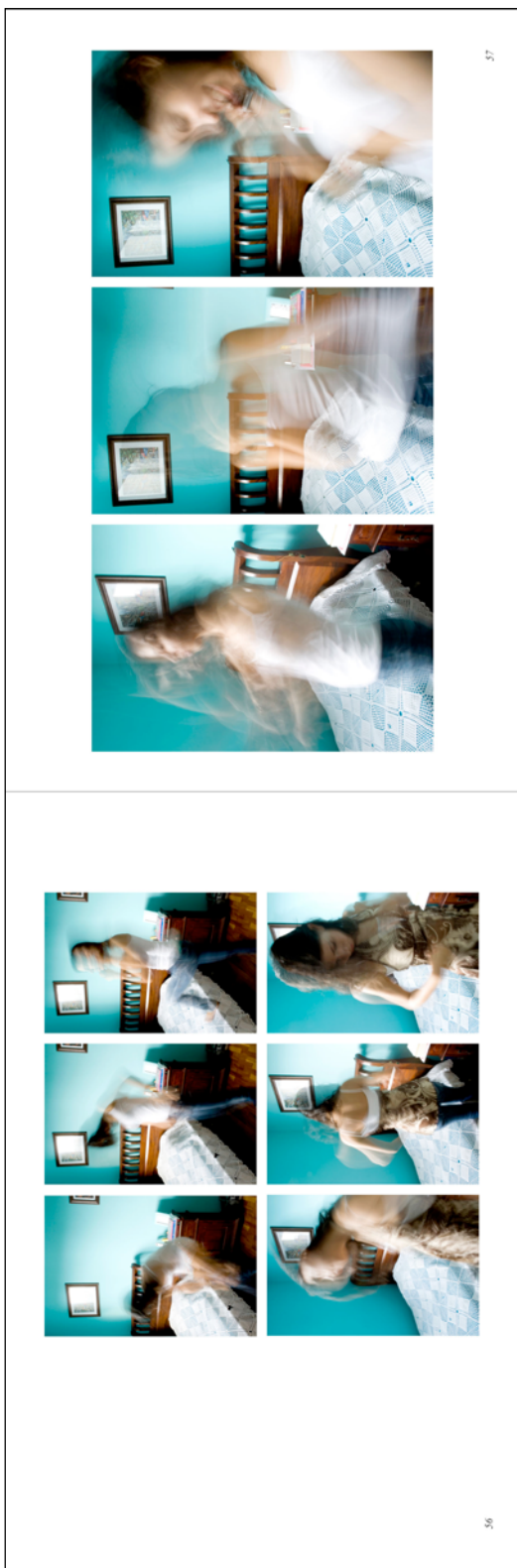
48

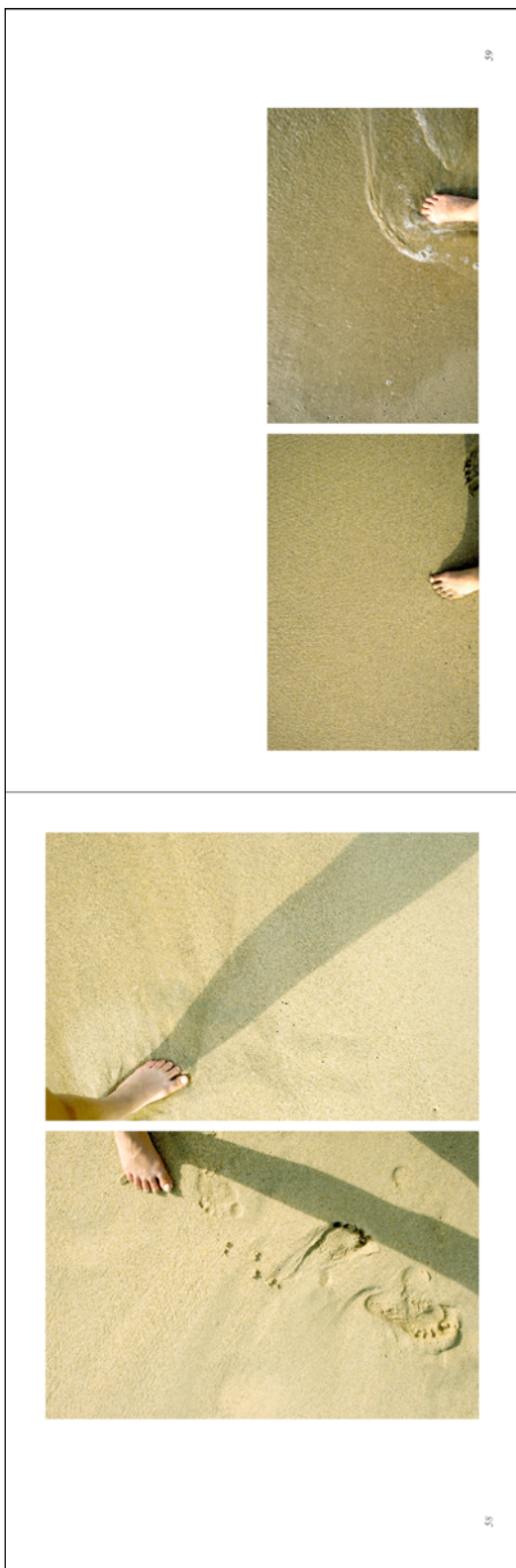




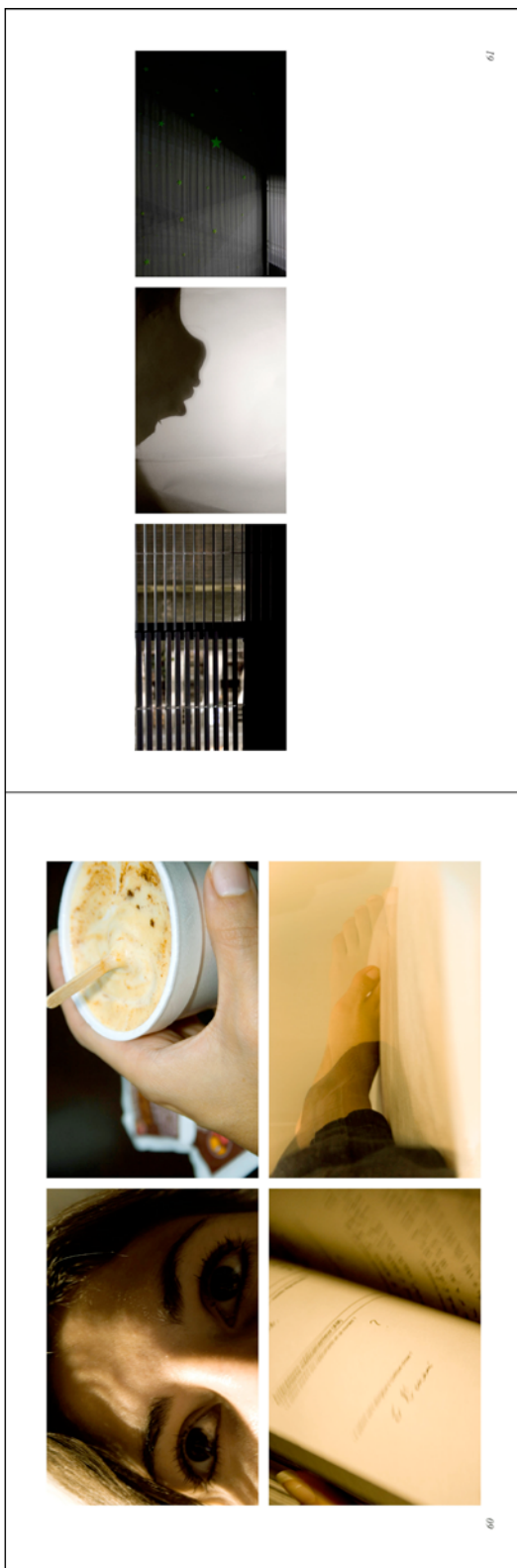


Yo triode



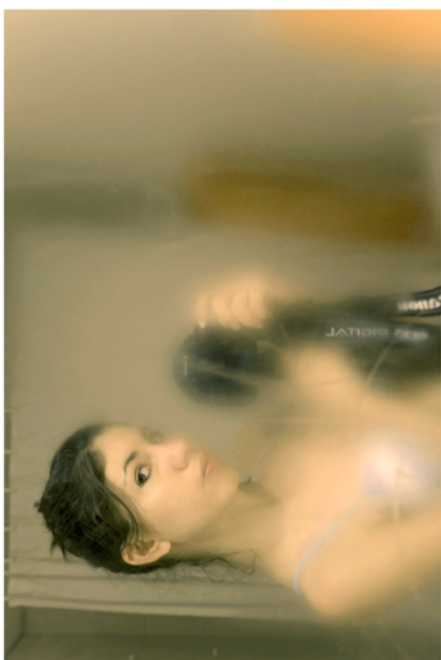
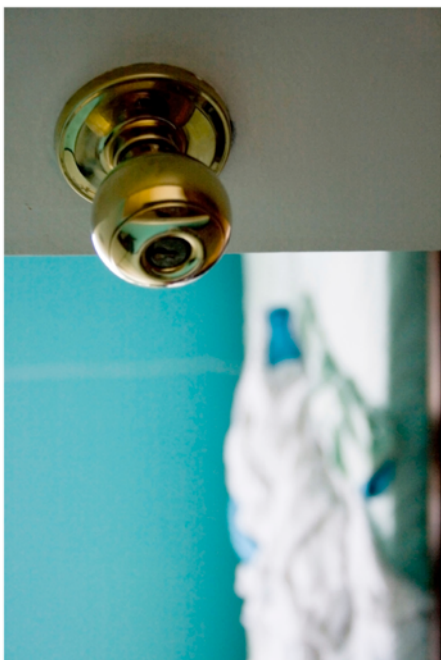


Insomnio











CONCLUSIONES

Después de realizar la investigación y el ensayo fotográfico, aprendí que la actividad artística no lleva implícita una teorización, muchas veces el producto del arte no es encasillable por parte del creador. Por ello no fue posible catalogar este ensayo ni como documental, ni como puesta en escena, aunque mientras tomaba las fotografías estaba consciente del resultado que quería conseguir. Tampoco fui a fotografiar aquello que decían los postulados teóricos, sino que más bien en la teoría encontré ayuda para la práctica fotográfica. En consecuencia, estudio y fotografía no necesariamente coinciden, principalmente debido a que ninguna teoría hasta el momento tiene la posibilidad de explicar a cabalidad la realidad; menos en la actualidad donde se presenta la desaparición de las teorías totales.

Por otro lado, como debía realizar imágenes de mi persona, la toma fotográfica presentó cierta dificultad técnica. La resolví con el uso del trípode para algunas imágenes, para otras, simplemente sostuve la cámara con una mano mientras realizaba la toma. Esto frecuentemente implicaba realizar numerosas imágenes hasta conseguir la deseada.

El estudio de la vida cotidiana y las sesiones fotográficas, hicieron que reflexionara sobre mi propia cotidianidad. Empecé a reparar en el hacer y en consecuencia me percaté de que muchas veces actuaba como autómatas. Así, este trabajo trasciende las fronteras de lo académico porque produjo como resultado la autoconciencia de un ser.

También, a partir del estudio de la cotidianidad comprendí que la cámara es ese otro que me descubre y que conoce más que yo mis síntomas del presente. Mientras me sumerjo en la reflexión de mis experiencias pasadas, la cámara es testigo actual de mi existencia.

Además, asimilé que las situaciones de la vida cotidiana cada vez se hacen más pre-estructuradas, por esta razón, hay que indagar más en ese espacio de reflexión, de improvisación del que gozamos. Hacernos concientes de que existe, de que somos seres pensantes y, como tales, debemos ser autores de nuestras vidas.

La mayoría de las imágenes, resultado del ensayo, presentan una reflexión sobre la fotografía. Exploré distintos tiempos de obturación para ver los objetos en movimiento, jugué con diferentes ángulos, me coloqué delante de la cámara, ignorando lo que sería el resultado, hice uso del trípode, pero también prescindí de él. Así, me valí tanto del documental como del método dirigido para presentar esta reflexión.

Igualmente, este trabajo me permitió entenderme como persona y descubrirme como fotógrafa, indagué en el lenguaje fotográfico, conocí sus posibilidades y su alcance a nivel visual, y casi sin percatarme ya me sentía cómoda con el medio y logré plasmar aquello que deseaba expresar. En ese momento, más allá de una herramienta para cumplir con un fin, la fotografía se transformó en mi modo de expiación, mi forma de expresión y mi divertimento. El crear imágenes se convirtió en parte de mi vida, esperando que continúe siéndolo de aquí en adelante.

RECOMENDACIONES

Al iniciar el estudio del tema del ensayo fotográfico es recomendable investigar varios autores que lo hayan tratado y exponer las distintas aristas que posee.

Además, para la delimitación del tema es pertinente realizar un índice tentativo, con el que se pueda ir desarrollando la teoría.

Para futuras investigaciones sobre la vida cotidiana abordadas fotográficamente, podría explorarse con mayor profundidad en las relaciones interpersonales entre los personajes del núcleo familiar y extenderlo al grupo de amigos, para obtener como resultado una aproximación distinta a la que propone este ensayo. Cuando se explora con la cámara nuestro entorno se debe profundizar en la narrativa, hacerse consciente del uso de la primera y de la tercera persona del singular para una transmisión más efectiva de la historia, al igual que en la literatura.

Con la realización de un ensayo fotográfico, el fotógrafo debe estar consciente de que en primera instancia pueden no lograrse las fotografías soñadas, perfectas para su inserción en la selección. Es recomendable persistir, volver a hacer las imágenes si hay trazas de duda. Las fotografías son producto del ensayo y el error, del conocimiento a partir de ello, de la práctica constante.

Hay que reconocer el valor que le otorga la investigación al resultado fotográfico, nunca sería lo mismo salir a tomar las fotos sin antes haberse empapado en el tema. Hay cierta comodidad que sólo surge cuando conocemos aquello que hacemos y la intención con que lo hacemos.

En este sentido, es importante llevar esta teoría a la práctica, preguntarse, ¿Cómo este estudio se verá reflejado en mi trabajo fotográfico? ¿De qué manera puedo incorporar esta teoría en la toma fotográfica?

La selección de las imágenes es uno de los pasos primordiales para transmitir el mensaje deseado. Debe realizarse con detenimiento y siempre tener presente durante la escogencia, no sólo los aspectos formales de la fotografía sino también la narrativa de las imágenes.

Aunque pueda parecer obvio, hay que cuidar los pequeños detalles y mantener siempre una concordancia visual con el mensaje y a su vez con el montaje de las imágenes finales. Cada paso se realiza con la finalidad de obtener un todo, que, en este caso, resultó en el ensayo fotográfico que presento como trabajo de grado.

REFERENCIAS

Fuentes Bibliográficas de Publicaciones no Periódicas

1. Barthes, R. (1980/2006). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (1° Ed.). Barcelona: Paidós.
2. Batchen, G. (2004). *Arder en deseos* (1° Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
3. Boulton, M. (2003). *21 fotografías venezolanas*. Caracas: Ediciones La Laparañona.
4. Centre Pompidou (2003). *Sophie Calle. M' as-tu vue* (1° Ed.). Paris: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral.
5. Coetzee, J. (2006). *Juventud*. (3° Ed.). Barcelona: Debolsillo.
6. Costa, G. (2001). *Nan Goldin 55* (1° Ed.). Londres: Phaidon.
7. Durand, R. (1999). *El tiempo de la imagen: Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (1° Ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
8. Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y Verdad* (1° Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
9. Hernández, C (2007). *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo* (1° Ed.). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
10. Jiménez, R., y Garaycochea, O. (1993). *Caracas desde el carro* (1° Ed.). Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
11. Luckmann, T., y Schutz, A. (1973/2001). *Las estructuras del mundo de la vida*. (1° Ed.). Buenos Aires: Amorrortu editores.

12. Mellado, J. (2006). *Fotografía digital de alta calidad. Photoshop CS2* (3° Ed.). Barcelona: Artual Ediciones.
13. Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía* (2° Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
14. Ramos, M. (2007). *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976-2007* (1° Ed.). Caracas: Equinoccio.
15. Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía* (1° Ed.). Barcelona: Edhasa.
16. Revista Life. (1973). *Lo mejor de Life* (1° Ed.). México D.F.: Offset Multicolor.
17. Sougez, M. (2006). *Historia de la fotografía* (10° Ed.). Madrid: Ediciones cátedra.

Referencias Bibliográficas de Trabajos/Capítulos aparecidos en un Libro Compilado

18. Burgin, V. (1996). La imagen fragmentada. J. Naranjo (Ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845- 2006)* (Vol. 1, pp. 213-219). Barcelona: Gustavo Gili.
19. Cartier-Bresson, H. (1952). El instante decisivo. J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica: Selección de textos* (Vol. 1, pp. 221-236). Barcelona: Gustavo Gili.
20. Coleman, A.D. (1976). El método dirigido. Notas para una definición. J. Ribalta (Ed.), *Efecto Real: Debates posmodernos sobre fotografía* (Vol. 1, pp. 129-144). Barcelona: Gustavo Gili.
21. Collier, J. (1967). Antropología visual. La fotografía como método de investigación. J. Naranjo (Ed.), *Fotografía, antropología y*

- colonialismo (1845- 2006)* (Vol. 1, pp. 177-181). Barcelona: Gustavo Gili.
22. Crimp, D. (1980). La actividad fotográfica de la posmodernidad. J. Ribalta (Ed.), *Efecto Real: Debates posmodernos sobre fotografía* (Vol. 1, pp. 150-161). Barcelona: Gustavo Gili.
 23. Mead, M., y Bateson, G. (1977). Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología. J. Naranjo (Ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845- 2006)* (Vol. 1, pp. 182-189). Barcelona: Gustavo Gili.
 24. De Miguel, J. (1999). Fotografía. Buxó, M., y De Miguel, J. (Eds.), *De la investigación audiovisual: Fotografía, cine, video, televisión* (Vol. 1, pp. 23-47). Barcelona: Proyecto A Ediciones.
 25. Smith, E. (1948). Fotoperiodismo. J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica: Selección de textos* (Vol. 1, pp. 209-212). Barcelona: Gustavo Gili.
 26. White, M. (1952). El ojo y la mente de la cámara. J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica: Selección de textos* (Vol. 1, pp. 237-244). Barcelona: Gustavo Gili.

Referencias Bibliográficas de Publicaciones Periódicas

27. Jiménez, X. (2004). El arte: ¿una cuestión de géneros? Notas sobre el libro 21 fotografías venezolanas de María Teresa Boulton. *Extra Cámara. Revista de fotografía*, 23, 80-81.
28. Reguillo, R. (1999). La clandestina centralidad de la vida cotidiana. *Comunicación. Lo cotidiano y su representación social*. 106, 4-9.

Referencias Bibliográficas de Medios Electrónicos

29. Carucci, E. (s/f) *Closer*. Recuperado en Julio 14, 2008 de <http://www.elinorcarucci.com/>
30. Davis, J. (s/f) . *Jen Davis. Artist's Statement*. Recuperado en Julio 14, 2008 de <http://www.leemarksfineart.com/main.asp?SectionID=4&SubsectionID=107&ArticleID=14>
31. *Elinor Carucci: Diary of a Dancer* (2006). Recuperado en Julio 14, 2008 de http://www.ffi-frankfurt.de/e_archive_carucci.htm
32. Green, K. (s/f). *Jen Davis*. Recuperado en Julio 14, 2008, de http://www.mocp.org/collections/permanent/davis_jen.php
33. Navarrete, J. (1998). *Haciendo Trayecto, Buscando Foco. 10 trabajos de la fotografía venezolana contemporánea*. Recuperado en Julio 17, 2008, de <http://www.maggynavarro.com/site/index.php?id=8>
34. Sierra, E. (1999). *Maggy Navarro: El fangoso suelo de la identidad*. Recuperado en Julio 17, 2008, de <http://www.maggynavarro.com/site/index.php?id=10>
35. Vila-Matas, E. (2007). *El largo adiós de Sophie Calle*. Recuperado en Septiembre 8, 2008, de http://www.elpais.com/articulo/cataluna/largo/adios/Sophie/Calle/elpepuespcat/20071007elpcat_2/Tes

Referencias Bibliográficas de Documentos Audiovisuales

36. Krief, J. (1997). *Contacts Vol. 2. Sophie Calle y Nan Goldin* [DVD]. Francia: Arte Vidéo.

ANEXOS

Un CD conteniente de:

- a) Trabajo de grado en archivo PDF: “Del Yo al *Mundo*: Una aproximación fotográfica a la vida cotidiana”.
- b) Ensayo fotográfico en archivo PDF: “Del Yo al *Mundo*”.

Instrucciones para observar el ensayo fotográfico:

Dado que el ensayo fue diseñado en horizontal y considerando que la impresión se haría por ambos lados de cada hoja, es recomendable visualizar el archivo PDF a doble página. Para ello, al abrir dicho archivo, se debe buscar, en la barra de herramientas en la parte superior de la pantalla, ‘view’ y luego ‘two-up’ y el programa mostrará automáticamente el archivo de dos en dos páginas.

- c) Reproducciones del libro en archivo PDF.