UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Retrato de familia: Estereotipo Y extimidad

Pilar Suescún Monroy

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Escuela de Artes Plásticas
Bogotá D.C., Colombia
2013

Retrato de familia: Estereotipo Y extimidad

Pilar Suescún Monroy

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Artes Plásticas y Visuales

Director (a):

Víctor Laignelet

Línea de Investigación:

Imagen y representación

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Escuela de Artes Plásticas

Bogotá D.C., Colombia

2013

A la memoria de mi abuela Beatriz

Agradecimientos

Deseo agradecer a toda mi familia. A los maestros y maestras que me han acompañado y se han convertido en mis amigos, mis consejeros: María Esther Galvis, Santiago Mutis, Trixi Allina. A Víctor Laignelet, por confiar en mi trabajo, por escucharme e instarme a sacar todo del corazón para ponerlo en mi obra.

Resumen

La imagen de familia se enfrenta a diversos fenómenos: Dueña de una tradición ligada al deseo de auto representación y reconocimiento dentro de la sociedad, es también el mejor ejemplo de imagen creada a partir de un sistema de representación estereotipado ¿Pero qué es lo que se oculta tras éste estereotipo? Viene a ser en la imagen donde se hace visible la *extimidad*; lo éxtimo es algo íntimo, profundo, pero que permanece en el exterior (Miller, 2010). Si la fotografía captura apariencias, esta idea de extimidad nos daría la esperanza de encontrar algo profundo y esencial detrás de la superficie propia de la captura fotográfica. La imagen revela lo que los sujetos ocultan, como una suerte de traición desde la confianza. Requiere de quién observa algo más que la contemplación. Requiere atención; en últimas, tiempo para revelar sus secretos ocultos a plena vista.

Palabras clave: Estereotipo, extimidad, familia, fotografía, representación, retrato.

Abstract

The image of the family faces various phenomena: owner of a tradition linked to the desire for self-representation and recognition within society, is perhaps the best example of image created from the stereotype. But ¿what does it lies behind this stereotype? There, in the system of representation, *extimity* becomes visible. The extime is something deeply intimate, which still remains on the outside (Miller, 2010). If the photograph captures appearances, this idea of extimacy could give us the hope of finding something deep and essential behind the surface captured by the photo. The image reveals what the subjects hide, as a kind of betrayal from the trust. It requires from the viewer more than a simple contemplation; it requires attention, at last, time to reveal their secrets hidden in plain sight.

Keywords: Stereotypical, extimacy, family, photography, performance, portrait

Contenido

Pág.

Resumen VIII

Lista de fotografías 10

Introducción 12

1. El sistema de representación y la familia 13
1.1 Archivo y estereotipo 13
1.2 La imagen de la Madonna 15
1.3 El padre 18
1.4 La pareja como origen de la familia 20
1.5 La familia 20

2. Análisis del sistema de representación 27
2.1 La pose 29
2.2 Los objetos 31
2.3 El espacio 32
2.4 El fragmento 35
2.5 El ruido 40
2.6 Extimidad 42

3. Conclusiones 44
3.1 Conclusiones 44

Bibliografía 47

Lista de fotografías

Fotografía 1: Retratos de madres. Imágenes de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 15
Fotografía 2: Virgen Majestad, Guido de Siena Mediados del siglo XIII 16
Fotografía 3: La virgen y el niño. Gentile da Fabriano. Hacia 1400 17
Fotografía 4:(1) La virgen y el niño, Duccio Di Buoninsegna. 1308. (2)La virgen y el niño, Tommaso Di Giovanni, 1426. (3)Virgen del Prato, 1858. (4)María con el niño, Giovanni Battista Cima de Conegliano, 1858. (5)María con el niño, Pietro Vannucci,1856. 17
Fotografía 5: La virgen y el niño. Jean Fouquet (parte derecha del díptico de Melun. Hacia 1450 - Mujer con niño. Anthonis van Dick. 1620-21 18
Fotografía 6: 3. El padre, Luis. . Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 19
Fotografía 7: Giovanni Arnolfini y su esposa Giovanna Cenami, Jan van Eyck. 1441 20
Fotografía 8: Retrato del artista con su familia, Cornelis de Vos. 1621. 21
Fotografía 9: Familia Alzate. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 22
Fotografía 10: 5. Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 22
Fotografía 11: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 23
Fotografía 12: (1) La sagrada familia, Donát János. 1808. (2) La familia, Fernando Botero.1972. (3) La familia, Rafael Barradas. 1922. (4) La familia de saltimbanquis, Picasso. 1905. (5) Familia Soler, Picasso. 1903. (6) Mi familia, Julia Minguillón 24
Fotografía 13: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 25
Fotografía 14: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 26
Fotografía 15: Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 26
Fotografía 16: Grupo de familia, Antoine – Jean – Francois Claudet. 1852 27
Fotografía 17: Boulevard de Temple, Paris. Louis Daguerre, 1839 29
Fotografía 18: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 30
Fotografía 19: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 31

Fotografía 20: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 32
Fotografía 21: La familia de Carlos IV, Francisco de Goya. 1800 – 1801 32
Fotografía 22: Convocatoria. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 34
Fotografía 23: Familia Mondragón. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 35
Fotografía 24: Piede de Judith(1860), The legs of Virginia Oldoini, Countess di Castiglione (1861-67), Le Pé (1894), Study of legs (1861-67). Pierre Louis Pierson. Tomado de las colecciones en linea del Museo Metropolitano de Arte de New York. www.metmuseum.org/coll 36
Fotografía 25: Familia Mondragón. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 37
Fotografía 26: David Graves looking at bayswater London. David Hockney, 1982 38
Fotografía 27: Familia Mondragón. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 41
Fotografía 28: Familia Mondragón, estereotipo. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011 44
Fotografía 29: Familia Mondragón, primer grupo de fragmentos. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011..... 45
Fotografía 30: Imagen de archivo del montaje final. Maestría en artes plásticas y visuales. 2011. 45
Fotografía 31: Imagen de archivo del montaje final. Maestría en artes plásticas y visuales. 2011. 46

Introducción

La imagen de familia es sin duda vigente en la sociedad. Cada familia es poseedora de su propia imagen (Silva, 1998) y la imagen fotográfica democratizaría la representación de la familia ubicando el retrato fotográfico como un elemento estructural de la sociedad. La imagen de familia se enfrenta a diversos fenómenos como las tecnologías cada vez más exequibles y la masificación del uso de redes sociales, sin embargo es quizás también el mejor ejemplo de imagen estereotipada.

> *Nací en Bogotá, el primer día de febrero del año 1981. En ese entonces mi mamá recién cumplía 16 años. Lo primero que recuerdo como familia es a mi abuela, quien era la figura de autoridad, y a mi primo Hans, quién fue siempre mi cómplice de aventuras y juegos. El recuerdo de mi madre es somnoliento, siempre envuelto entre cobijas. Casi no recuerdo a mi papá; cuanto trato de recordarlo viene a mi mente el matinée, ese cine dominical infantil. También recuerdo que me ponían de vestido y zapatos de charol para salir con él. Me llevaba tomada de la mano. Le gustaba llevarme a Monserrate y a caminar por el centro de la ciudad, luego me devolvía, por así decirlo. Era una figura misteriosa para mí. Un padre de visita, más bien ausente.*

La siguiente idea de familia que puedo recordar, es cuando nació mi hermana. Yo entraba en la adolescencia y mi mamá, re hacía su vida al lado de Raúl, el bombero. Sarita, mi hermanita, nació cuando yo tenía 13 años. En medio de mi locura de adolescente, y tras varios intentos fallidos de mi mamá y Raúl para que me ajuiciara, fui a Cali a vivir con mi papá. Mi papá fue mi familia desde entonces hasta que entré a la Universidad.

Hurgo en mi mente en un intento por descubrir cuál es mi interés por la idea de la familia

Este texto contiene un diálogo entre los procesos de creación que tuvieron lugar en la maestría y el análisis en cuanto a la imagen de familia y su relación con la realidad como instancia de pertinencia reflexiva posibilitada por mi proceso sensible.

1. El sistema de representación y la familia

1.1 Archivo y estereotipo

Habiendo identificado el retrato de familia como directriz de mi experiencia, la primera acción que en algún sentido condicionó la obra fue el acercamiento al archivo. Me acerqué al archivo de Bogotá y al inmenso álbum familiar que custodia, donde esas fotografías privadas y cotidianas aparentemente irrelevantes del espacio de lo profano, adquieren importancia como grupo. Dice Boris Groys (Groys, 2008): *"en el archivo no se recoge tanto lo que es importante para los hombres en la "realidad" (pues nadie sabe qué es importante para los*

hombres) sino que en él solo se recoge, más bien, aquello que es importante para el propio archivo." En el caso de esta enorme cantidad de fotografías se pone en evidencia tal situación: el interés no es particular en cada imagen sino en el conjunto de estas, en el archivo como tal, en algo oculto en él, la sospecha de un rito de la imagen que implica la fotografía como fin, ponerse vulnerable a cambio de la imagen y a la espera de un ritual de la mirada que implica en cualquier caso adoptar la posición del que mira y el que es mirado.

Pienso en este rito donde la imagen está en el centro y me sitúo como gestora, como fotógrafa le hago frente a la representación. El común denominador entre estas familias soy yo, además de la aceptación del acto fotográfico; en un nivel profundo una íntima e innegable codicia de la imagen, una necesidad de verse a través de ella. Lo que ocurre al enfrentar estas imágenes al otro, produce en mí la pulsión y es allí donde se completa el ritual de la mirada.

> *Mi hogar tiene una bella vista. Desde la ventana se ve el manojo edificios que conforman el centro de la ciudad. También se ve la entrada de la carrera 30 de la Universidad y sus puentes: el tradicional de cemento y su par metálico más moderno que corresponde al sistema Transmilenio. Estos puentes, que para muchos de nosotros son lugares de tránsito, no lugares; resguardan varias actividades no contempladas en su uso convencional: vendedores de artesanías, revistas, relojes, películas piratas, invaden este corredor diariamente en plan de rebusque, término común para el trabajo no formal. El primer grupo que reconozco como una familia está en el puente de metal: Una mujer con rasgos indígenas vestida de colores brillantes, trabaja parsimoniosamente en una artesanía de chaquiras. El bultito del pecho me hace pensar que lleva un bebé. A su lado, junto al tablero que expone su trabajo, juegan un niño de unos 6 años y una niña un poco más chica. Parecen no ver a nadie, juegan entre el gentío. Por varios días los veo desde*

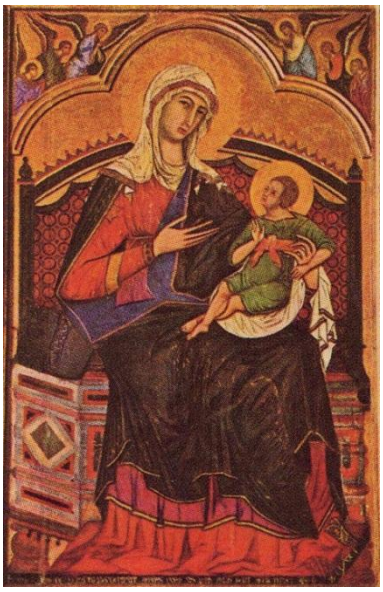
mi ventana, paso junto a ellos una y otra vez, hasta ese día. El día al que me refiero era un día cualquiera, nada especial. Por esas cosas que pasan sin que uno pueda hacer nada, mi clase de la tarde se canceló, así que siendo muy temprano aún, volvía a mi casa. Cuando salí de la universidad, y casi sin pensarlo, me detuve donde la mujer. Detenerme allí, ese día, marcaría las primeras fotografías, y significaría para mí el enfrentamiento con el otro de una manera brusca. Nunca me sentí cómoda con el asunto. La parte relacional de esta primera etapa me afecto hasta el punto de necesitar hacer un alto en el camino. El corazón se me hacía un nudo, constantemente evadía mis propias emociones. Enfrenté las imágenes al mundo. Imágenes de dolor, de cotidianidad. Hieren y casi avergüenzan cargadas del poder único de la imagen, soy reconocida en ellas y exhortada a explicar el porqué de las cosas, como si necesitara justificar la realidad ante ellos. ¿Por qué hiere una imagen de una madre con su hijo? ¿Qué es eso que hace que la imagen sea agresiva e hiriente? Yo creo que lo que hiere no se presenta en la imagen como forma, lo que hiere es la relación aparentemente analógica de la imagen con la realidad, la obligatoriedad de mirar esa realidad justo a los ojos y seguirse comportando como un espectador.

Fotografía 1: Retratos de madres. Imágenes de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

1.2 La imagen de la Madonna

La virgen fue el tema central en el arte de Siena a mediados del siglo XIII. La divina dama era representada con aplomo, elegancia en las líneas y una refinada

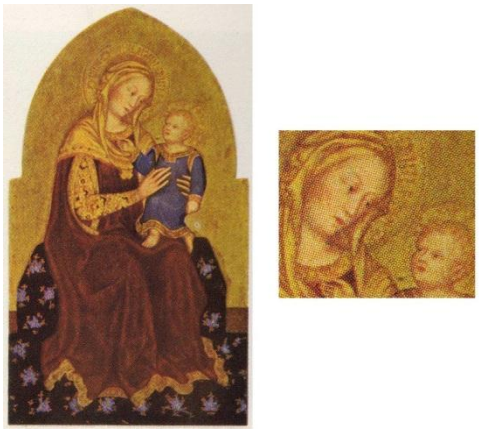
paleta de colores en medio de un impulso poético e imaginativo. (Historia ilustrada de la pintura, 1961)



Fotografía 2: Virgen Majestad, Guido de Siena Mediados del siglo XIII

El arte Sienes es el inicio de la inmensa colección de imágenes de la santa madre y su hijo. Si bien los tiempos de ejecución podían llegar a ser larguísimos, la obra terminada no solo inspiraba devoción sino también orgullo. Era la imagen de la madre y un hijo, un núcleo aparentemente incompleto que muestra esta relación fundamental y única que se establece con la figura materna. Protección, respeto, abnegación, expresados a través de la pose, la mirada y un complejo sistema de representación.

> *El niño de mi Madonna parece tener miedo, parece estar asustado. Me mira. Su mirada me conmueve, me interroga. El niño de las pinturas está seguro en los brazos de su madre, sonríe, a veces me mira y a veces no. En muchos casos mira a su madre, se unen a través de la mirada misma.*



Fotografía 3: La virgen y el niño. Gentile da Fabriano. Hacia 1400

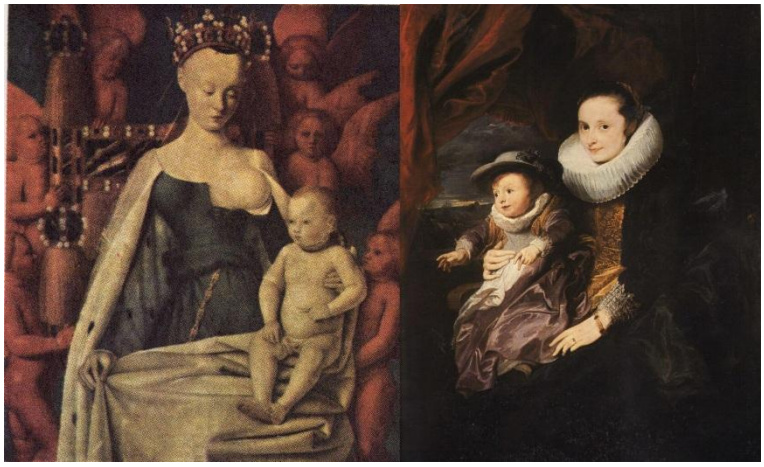
Miro. Las imágenes de la virgen y el niño tienen cosas en común. Lo primero evidente es el asunto del color: Rojo, púrpura, azul y oro. Tras la obvia observación veo el ritual de la mirada, y tras notar el rito soy consciente también de la pose.

Fotografía 4:(1) La virgen y el niño, Duccio Di Buoninsegna. 1308. (2) La virgen y el niño, Tommaso Di Giovanni, 1426. (3)Virgen del Prato, 1858. (4)María con el niño, Giovanni Battista Cima de Conegliano, 1858. (5)María con el niño, Pietro Vannucci, 1856.

Todas las historias que podrían contar estas imágenes se cuentan una y otra vez desde el tierno roce de la madre y el hijo, desde la devoción que parece hacerse real allí mismo en la imagen. La sacralidad subyacente me obliga a detenerme ante lo necesariamente oculto, el misterio sagrado que envuelve cada una de las imágenes de la virgen y el niño.

Las imágenes de la Madonna entonces como una primera imagen de familia, una primera representación de vínculo filial, señalan la siguiente pregunta:

¿Cuál es el límite, dónde está la frontera que separa la virgen de la dama?



Fotografía 5: La virgen y el niño. Jean Fouquet (parte derecha del díptico de Melun. Hacia 1450 - Mujer con niño. Anthonis van Dick. 1620-21

1.3 El padre

Virgen y dama como una misma, como madre, hacen que me pregunte por la cuestión del padre, que si bien no está presente, se ve representado en su descendencia. Busco conscientemente al padre que obstinado permanece tácito.

Tras las series de madres desplazadas surge entonces la imagen del padre, hasta ahora ausente. La imagen de mi padre es así también: Ausente, pero definitiva en los momentos que se presenta. Luis es el nombre del único padre al que me acerque en el puente. Es un hombre bajito. Tiene un ojo verde y el otro azul, aunque eso no lo noté sino más tarde, mientras lo retrataba. Lo acompaña un niño de unos diez años, que por algún motivo parece más que un niño, un adulto pequeño. Hablé con él y partimos hacia la el taller, como siempre, sería el camino de la capilla testigo de nuestra charla. Resulta que el niño no era su hijo. Era hijo de su mujer. Tienen 2 niños más en la familia. El mayorcito de su señora y el propio. Los cuatro conformaban lo que él llama familia. Ferney, el niño que lo acompaña, está con él porque es al que no le gusta estudiar. Ya en el taller, se sienten curiosos por el equipo de fotografías, lo que en últimas les dio cierta confianza conmigo y con la situación. La imagen de Luis impacta, parece narrar una historia cada vez que se le mira. Con este retrato finalicé esta primera etapa.

Fotografía 6: 3. El padre, Luis. . Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Pensé durante mucho tiempo en lo que había hecho. La reflexión ética que suscitó en su momento. Son familias lastimadas, fraccionadas, con todo el peso de su realidad encima.

1.4 La pareja como origen de la familia

Pregunto y las imágenes me responden, surge así el padre, pero aún no aparece como padre sino como hombre, como pareja, el que se oculta ahora es el hijo, que está presente de una forma latente, y es su tácita presencia lo que convertiría ciertas fotos de parejas, en imágenes filiales.

Fotografía 7: Giovanni Arnolfini y su esposa Giovanna Cenami, Jan van Eyck. 1441

En estos retratos de más de un sujeto empiezo a encontrar lo que busco, un texto entre líneas que se hace escurridizo.

1.5 La familia

Finalmente encontré lo que buscaba, actitudes colectivas, gestos y poses inconscientes que abren la interpretación de la que aparece como una imagen estereotipada.

Fotografía 8: Retrato del artista con su familia, Cornelis de Vos. 1621.

Lo que me intriga es la aparente calma de este retrato colectivo, la sutil armonía que se percibe en cada uno y en el conjunto. Un fragmento del mundo, único, particular, complementa estas representaciones, cada objeto se relaciona con lo que lo circunda y esta mixtura de micro relatos soporta el retrato de familia.

> *Decido entonces cambiar la iniciación de manera que seré yo fotógrafa quién irá allí, a los sitios a buscar las familias, esperando encontrar en sus lugares más indicios de algo incierto que me obstino por buscar, por descubrir.*
>
> *Las primeras familias que retrate pertenecen a Salamina, Caldas. Estuve allí enseñando fotografía, así que entre las personas que conocí hice una pequeña convocatoria, esperando que sus familias me invitaran a sus casas o visitaran la casa de la cultura para tomarles una fotografía.*
>
> *Tímidamente algunos acogieron el llamado, pero aún nadie me invitaba a su casa. Los retratos que hice son más bien de transición, entre una etapa y la otra.*

Fotografía 9: Familia Alzate. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Para ir a tomar fotografías en una casa del pueblo, a una familia completa, tuve que esperar un poco más, debí insistir.

Finalmente fui invitada a visitar la primera familia nuclear, la García Salom: Madre costeña, papá salamineño y ex militar. Dos hermanos, una hermana y un primo de visita. En la foto también Sansón, el perro. Desde el principio todo fue distinto, menos espontáneo, mucho más cercano al ritual: Se cambiaron de ropa, se peinaron, las mujeres se retocaron un poco las mejillas. La señora examina a todos, que estén "presentables". Ahora escoger el lugar de la casa para la foto. Hicimos varias tomas en lugares diferentes. De pie, sentados, así y asa. A veces estallaban en risas como en una pequeña fuga de euforia colectiva.

Fotografía 10: 5. Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Hubo más imágenes, más familias, pero está en especial me atraía, constantemente volvía a ella. La conciencia del lugar surgió en el impulso de visitar a las familias en su contexto, retorno a la imagen, me fijo en el lugar.

Fotografía 11: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Una mesa de centro exponía objetos que de alguna manera completaban el retrato: 6 campanas, unos zapatos bajo la mesa, un sombrero. Un gallo y una gallina esculpidos en madera. Un espejo sin reflejo en la pared. Al lado en una mesita, un ramo de flores falsas.

Tras la aparición de la imagen desaparece el sujeto; en últimas deviene la muerte. El rito desplaza del centro al sujeto y le sitúa allí como objeto, como parte de la imagen. No es sorpresa que uno de los impulsos de los retratos familiares se debiera de hecho a la gran sensibilidad ante la muerte en la sociedad del siglo XIX, cuando había una alta tasa de mortalidad de menores (Tagg, 2005). Recuerdo a Barthes. Su cámara lúcida impregnada de relaciones entre la fotografía y la muerte, surge de las fotografías de su madre recién fallecida[i]. Imágenes de familia que despiertan la sospecha, la sospecha por ver imágenes y

no ver a su madre. Me pregunto ¿Qué esconde la fotografía?, ¿que está detrás de las convenciones y los sistemas de representación?

Como imagen construida, la imagen de familia responde a una pulsión, una necesidad de representación del propio sujeto que hace visibles mediante un sistema, diferentes roles y prácticas sociales.

Fotografía 12: (1) La sagrada familia, Donát János. 1808. (2) La familia, Fernando Botero.1972. (3) La familia, Rafael Barradas. 1922. (4) La familia de saltimbanquis, Picasso. 1905. (5) Familia Soler, Picasso. 1903. (6) Mi familia, Julia Minguillón

En el retrato de familia este sistema de convenciones conformado por poses, gestos, objetos y lugares, sigue estereotipos cargados de un simbolismo determinado desde la cultura: surge la imagen propia como otro.

Fotografía 13: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

La familia inmóvil, espera su imagen propia. Sutilmente se miran, se revisan. El retrato familiar propone una relación de poder. El retratado está allí a la espera de la imagen. Quien retrata hurga, husmea, ejerce por un instante el control sobre aquel a quién retrata con la esperanza de atrapar algo único del otro. Es una relación íntima de transmisión esencial. Pienso en mis imágenes de familia, en mi propia familia.

***

(Lapsus)

Experimento con la imagen, juego. Aparecen entonces un par de fotomontajes: me sumerjo en la ficción y el problema ético parecería desvanecerse tras la idea de que solo un documento podría tener carácter de falso. (Ranciere, La repartición de lo sensible, 2009). Es cierta distancia de la realidad que supone dicha ficción la que genera un quiebre fundamental en el proceso.

Fotografía 14: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Es el momento en el que se hace evidente la relación de los sujetos con las imágenes, el momento en el que la mirada se hace latente y todos miran o son mirados a través de ella. Aparece entonces algo abismal al surgir la una relación de la imagen dentro de la imagen, que determina en muchos sentidos la evolución de mis acciones.

Los fotomontajes, han hecho emerger la imagen fuera de la fotografía, y en este momento trabajo sobre el supuesto de que todo el lugar en el que taller, es mi imagen. La obra empieza a aparecer en el lugar, está inmersa en ella misma e invita a participar de ella.

La imagen fotográfica deja de ser el fin de la obra y se convierte en el origen, y su aparición da paso al ritual de la mirada, del aquel mira y es mirado.

Fotografía 15: Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Dispongo el lugar de taller de manera que se vea como el espacio virtual que ha surgido de los fotomontajes y relaciono las imágenes logradas en la etapa representativa con las imágenes reconstruidas posteriormente proyectándolas.

La imagen proyectada desaparece en el exceso de luz y quién mira deviene en objeto al entrar al mundo de las imágenes tras la advertencia de ese cuadro luminoso que pareciera condicionar esta participación en el rito, la advertencia tacita de participar de una imagen susceptible a desaparecer.

2. Análisis del sistema de representación

Fotografía 16: Grupo de familia, Antoine – Jean – Francois Claudet. 1852

Encuentro esta plantilla, este inmenso número de denominadores comunes que definen el ideal de la imagen familiar. Las imágenes que selecciono se presentan estandarizadas, me dicen poco de lo íntimo y me hablan de una versión utópica.

Las poses rígidas parecen hacer más evidente el carácter objetual de estos sujetos y los falsos escenarios le dan carácter de puesta en escena a toda la

situación. Cada quién se muestra como debería, con un rol establecido (padre, madre, hijos mayores y menores) Tanta perfección me hace sospechar.

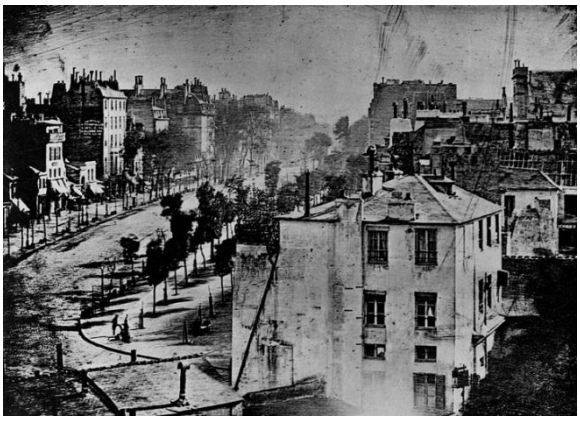
Francamente lo que me intriga es la imagen como instrumento de estas familias para contar versiones de sí mismos, como reflejo manipulado a voluntad y como expresión de deseo. No hay duda de que el sistema de representación que he identificado está allí con el fin de imponer diferentes narraciones y esta red de significaciones se va tejiendo en diferentes momentos que llevan finalmente a la aparición de la imagen.

Desde el lugar que se escoge como escenario, hasta la pose. Cada rasgo autónomo pareciera estar cargado de un acento retórico que se hace claro desde la cultura, un desconocido saber histórico enriquece la imagen y se revela solo ante algún curioso.

Fotógrafo y fotografiados siguen el rito al pie de la letra. Una y otra vez todo gira en torno a la imagen, se hace un acuerdo para hacer una versión de la realidad, la mejor posible, la más deseable y mostrable, aquella que expresa todas las aspiraciones de la familia. La imagen de familia como una narración propone entonces la conciencia sobre las diferentes estrategias de connotación y la sutil tensión entre realidad y ficción que esto supondría, la narración solo se entendería si existen una serie de elementos estereotipados que porten la significación en una gramática histórica (Barthes, Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces, 1995)

2.1 La pose

Es el retrato fotográfico la consolidación del rito de la imagen, sin embargo la representación del sujeto no surgió espontáneamente en la fotografía. Debido a los prolongados tiempos de exposición de los procedimientos primigenios, los lugares aparecían desiertos, como si estuviesen deshabitados. No sería sino hasta la famosa fotografía del embolador de Louis Daguerre que se entendió la necesidad de reducir los tiempos de exposición para favorecer los retratos.



Fotografía 17: Boulevard de Temple, Paris. Louis Daguerre, 1839

En el siglo XIX, los tiempos de captura de la imagen fotográfica eran tan largos que se usaban accesorios para inmovilizar la cabeza de los sujetos (Carneiro de Caravalho & Ferraz de Lima, 2005)que, además posaban con los ojos cerrados (Scharf, 2005)

El retrato condiciona al cuerpo: En un primer momento lo obliga a permanecer inmóvil y ciego tras la promesa de la imagen y luego lo invitará tácitamente a adoptar una posición, un estado específico frente a la cámara. Este enfrentamiento entre el cuerpo y la cámara, propicia la tensión que constituye la

pose: como una anticipación del sujeto del hacerse objeto para el mundo, el cuerpo posa en un momento previo a la imagen, se fundamenta en la detención del tiempo y expresa en un tejido de significaciones quién quiero ser, quién quiero que crean que soy, incluso quién cree el fotógrafo que soy (Barthes, 1990).

“Se basa en el aspecto y las apariencias, en la pose y la mirada. Podría decirse que el juego es una batalla entre ser examinado y examinar, si bien esta vez el objeto de examen no es siempre el modelo (Badger, 2009).” La pose constituye un estado de tensión del cuerpo que tiene lugar cuando se completa la triada que conforma el acto fotográfico: el referente, la cámara y el fotógrafo. La re significación ocurre tras la desnaturalización del cuerpo que tiene lugar al inscribirse en la cultura. El cuerpo adquiere una pose en un momento anterior a la imagen, se fundamenta en la detención que implica la pose, y se presenta como una manifestación de identidad.

Fotografía 18: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

En las imágenes de familia la pose enfatiza jerarquías propias del núcleo familiar. Pero no solo eso sino que además es a través de la pose que se conectan los individuos de la escena. La pose se convierte en gesto en ese momento fugaz de roce, o en ese instante en el que todo eferbece por un segundo y la detención no vasta para acallar el tiempo. Cada imagen parecería contar una historia, parecería que existe un guion a seguir, un rol que interpretar, las sonrisas ocultan posibles tristezas.

Fotografía 19: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

2.2 Los objetos

En su texto "*lo obvio y lo obtuso"* Barthes habla de la pose de los objetos y señala que "como esos objetos son inductores habituales de asociaciones de ideas (…) la connotación <<salta>> de la totalidad de esas unidades significantes, aunque hayan sido <<captadas>> como si se tratara de una escena inmediata y espontánea, o sea, insignificante (…) Es posible que el objeto no posea una <<fuerza>>, pero es seguro que posee un sentido." (Barthes, Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces, 1995).

Los objetos se constituyen entonces como elementos de significación que son fácilmente aislables pues son autónomos, casi como signos que, relacionados

unos con otros promueven una sintaxis que abre los sentidos que podría tener la imagen.

Fotografía 20: Familia García Salom. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

2.3 El espacio

Una pintura que representa la familia de Carlos IV pintada por Goya entre 1800 y 1801, sería la responsable de que me diese cuenta de la importancia del espacio en la representación y la carga simbólica que supone la ubicación en determinado lugar con respecto al resto de participantes de la imagen.

Fotografía 21: La familia de Carlos IV, Francisco de Goya. 1800 – 1801

La imagen es interesante por sí misma. La concepción del cuadro se conoce por cartas de la Reina María Luisa de Parma. En el retrato aparecen de izquierda a derecha: Carlos María Isidro**, hijo** de Carlos IV y María Luisa de Parma, que se esconde tímido tras su hermano, el futuro Rey Fernando VII, **hijo primogénito** de la pareja real. Fernando se encuentra más adelante que todos en el retrato, incluso más que el Rey mismo; Goya pintando, aparece detrás de todos, escondido entre las sombras; Doña María Josefa, hermana de Carlos IV; el personaje desconocido con la cabeza vuelta podría ser destinado a colocar el rostro de la futura **esposa** de Fernando cuando éste contrajera matrimonio; María Isabel, **hija** menor de los reyes junto a su madre la reina María Luisa de Parma, quién domina la escena desde el centro como señal de poder, ya que era ella quién ejercía el control del Estado; Francisco de Paula, de quién se decía era un bastardo, de la mano de su **madre**; el rey Carlos IV, se ubica adelante con respecto al grupo; tras él su **hermano**, Don Antonio Pascual; Carlota Joaquina, la **hija mayor** de los reyes apenas muestra la cabeza; cierra el grupo D. Luis príncipe de Parma con su **esposa**, María Luisa Josefina, **hija** también de Carlos IV quién carga al hijo de ambos.

No solo es intrigante que algunos personajes sean casi insignificantes; tanto o más subjetivo resulta el hecho de que entre más importante el personaje, más cerca de quien mira, en últimas de mi misma. La ubicación en el cuadro – encuadre resulta reveladora, mostrando las jerarquías internas del núcleo.

Con todas estas pistas me pongo en marcha de nuevo. Esta vez la estrategia es la convocatoria. El cartel promocional circuló por Facebook un par de días, lo que bastaría para que tuviera varias invitaciones a tomar fotografías. Lo que propuse fue una invitación al rito de la imagen

Fotografía 22: Convocatoria. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Siendo así, y tratando de buscar una imagen inicial estereotipada, Acogí tres de las invitaciones que me hicieron. La primera fue la familia Mondragón. Me invitaron un domingo. Después me daría cuanta que el domingo es el día de la familia: Todos descansan de sí mismos por ese día y se refugian en el calor de lo conocido, la intimo y cercano. Todo giró alrededor de la comida. Cuando llegué la pareja anfitriona corría de allí para allá de la sala a la cocina. Al rato empezaron a llegar los invitados, todos ataviados para el suceso. Abuelos, niños, parejas, empezaron a hacer notar que la casa ya no estaba sola. Después de la deliciosa comida vino el trabajo. Para esta ocasión usé 2 escenarios, la sala de estar y el comedor. Luces, cámara, imagen. Cada quién hizo lo que tenía que hacer: posó, hizo tal o cuál gesto, se ubicó en este o aquél sitio. Yo miro, encuadro, dirijo, corro esto, coloco aquello. Camuflada en mi labor de fotógrafa me hago sensible ante la situación, empiezo a ver los distintos micro relatos:

Los tacones altos de una de las niñas eran motivo de discusión, demasiado altos, decía el tío, pero la madre defendía a su pequeña argumentando que estaba usando unos

zapatos suyos, los de su grado. Nadie se atrevió a decir más sobre los zapatos. Más tarde, la niña casi señorita se quitaría desesperada los tales tacos.

Fotografía 23: Familia Mondragón. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Miro más de cerca, me alejo de nuevo. Miro por pedazos, llego al fragmento. El fragmento ha hecho imagen las imágenes ¿qué clase de anestesia me hizo pasar tantas cosas por alto? No solo hablan los objetos, un roce de manos, un gesto, un pliegue, aislado de su total habla por sí mismo. Soy ahora una detective que hurga, que busca más allá de lo evidente. El fragmento devela el secreto, este se hace innombrable.

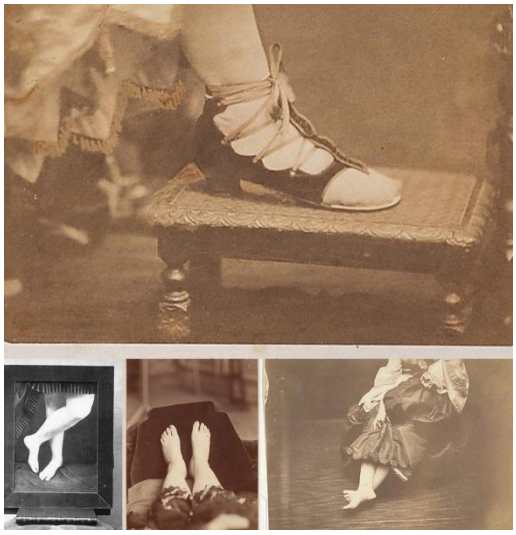
2.4 El fragmento

Continuamente aparece *el fragmento* como elemento que disgrega y devela las imágenes de familia, hace visible el inconsciente. “Mediante el recorte, la iluminación, la profundidad de campo, etc., de que dispone el signo fotográfico, estas visiones parciales de lo familiar, se desvanecen en un umbral de des familiarización y adoptan la condición del objeto parcial: ese fragmento del campo del cuerpo escindido durante el proceso del desarrollo humano y envuelto por toda la urgencia del deseo: del amor, el odio, la envidia, la ira, la repulsión, el éxtasis.” (Krauss, 2004) Cada fragmento singulariza de nuevo los sujetos y devela pulsiones ocultas tras el estereotipo, no solo se fragmenta la

imagen de la familia, sino a los sujetos que la componen; cada fragmento me interesa por que reafirma mi sospecha de que hay algo más allá del estereotipo, parecería señalar algo que no se ve a primera vista.

El cuerpo se fracciona para develar algo que la totalidad oculta y esto me recuerda una tendencia fotográfica de finales del siglo XIX que consistía en fotografiar piernas y pies.

Hacia 1855 la cada vez más popular tarjeta de visita[ii] suscito la circulación de imágenes de piernas femeninas al punto de convertirlo en una provocadora moda. (Apraxine Pierre, 2000). Entre estas imágenes que fragmentan el cuerpo sobresalen las logradas por Pierre Louis Person (1822-1913) fotógrafo oficial de la corte de Napoleón III, quién presenta estas secciones corporales como evidencia de un extraño fetichismo que valora especialmente los pies.



Fotografía 24: Piede de Judith(1860), The legs of Virginia Oldoini, Countess di Castiglione (1861-67), Le Pé (1894), Study of legs (1861-67). Pierre Louis Pierson. Tomado de las colecciones en línea del Museo Metropolitano de Arte de New York. www.metmuseum.org/coll

Estas imágenes como fragmento son novedosas para su época e interesantes en cuanto a la concepción del retrato sin rostro, en el que una parte de la totalidad carga con una necesaria singularidad del sujeto representado. Pensar estos fragmentos como retrato supondrá de nuestra parte aceptar el hecho de que este va más allá de la gestualidad y se compone por múltiples variantes que cargan significativamente de rasgos únicos cada una de las piezas.

Fotografía 25: Familia Mondragón. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Al pensar en el fragmento y la fotografía necesariamente debo remitirme al trabajo de David Hockney. Su trabajo, inicialmente con polaroid, recurre al fragmento para construir una totalidad.

Fotografía 26: David Graves looking at bayswater London. David Hockney, 1982

En una entrevista con Paul Joyce (1988), Hockney relata lo que le llevó a esta fragmentación de lo real:

"Poco después de que llegara Sayag, hice una pintura de la sala de estar en los Ángeles. La sala de estar y una parte de la terraza se combinaban en una imagen. Cuando él se fue, volví a hacer la imagen en Polaroid y las uní con goma. ¡Esa fue la primera! La colgué de la pared y volvía a ella, incluso en la mitad de la noche. Era diferente de alguna forma. Era narrativa, una historia, el cuerpo del observador moviéndose a través de la casa. Pero el punto principal es que se lee de una forma completamente diferente. No era solo una fotografía. Era abstracta, estilizada: Las ideas son basadas en el cubismo en cuanto a que filtra las cosas hasta su esencia. Eran justamente diez y ocho fotografías – dos filas de nueve- y funcionaban tan bien que no podía creer lo que sucedía mientras las miraba, Vi esos espacios diferentes y me dije: ¡Mi Dios! Nunca he visto algo como esto en fotografía" (Hockney, 1988)[iii]

De alguna manera el medio fotográfico necesita expandirse para colmar las expectativas del artista. Expande su mirada y la del observador y el resultado es una nueva y poco convencional forma de mirar y de representar.

Las escenas fragmentadas requieren que se les mire de una forma diferente, es necesaria una recomposición mental posterior de la imagen. “El espacio fragmentado genera un tiempo fragmentado, el ojo debe someterse a la obligación de observar sucesivas instantáneas, realizando un recorrido visual aleatorio. Según Hockney, el hecho de tener varias imágenes unidas obliga al espectador a mirar tantas veces como número de imágenes compongan su montaje, generando así una mirada más cuidadosa” (Castelo, 2006).

La referencia hacía el cubismo, en cuanto a la estilización de las formas podría ir más allá de eso y remitirnos a la “*totalité*”, término usado por Metzinger en un artículo publicado en la revista Pan en 1910 para referirse a los diferentes puntos de vista que podría ofrecer un objeto. (Bozal, 2006)

> *La “totalite” a la que se refiere Metzinger cuando habla de los cubistas, se manifiesta en la obra. Cada uno de los fragmentos presenta diferentes puntos de vista de la familia pero no en cuanto a que yo me mueva de un punto a otro para tomar las fotografías, sino que se diferencian también por el tiempo.*

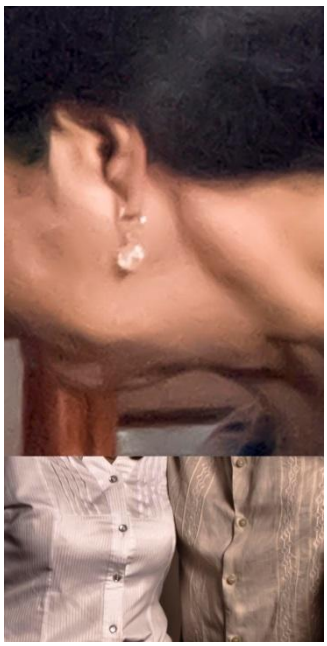
“En los montajes de Hocney existe un tiempo añadido, provocado por el propio autor al introducir multitud de imágenes, y, por tanto, multitud de tiempos diferentes que el observador se ve obligado a seguir” (Castelo, 2006).

Cada pieza contiene un tiempo diferente, confrontan al observador e instauran la sospecha. ¿Hace parte tal o cuál fragmento de la imagen estereotipada que antes vi? La respuesta es siempre sí. La diferencia temporal hace la imagen extraña, diferente. Además de esta diferencia de tiempo, también está el asunto de la cercanía o lejanía de la mirada, ya no de la familia sino de la imagen de esta. Es mi acción habitual después de que la imagen aparece. En el computador miro. Miro de nuevo, me alejo, me acerco, allí noto el fragmento. Me alejo, la totalidad aparece de nuevo. Me acerco de nuevo y más y más, hasta llegar al color puro, a este mosaico de cuadros de colores que conforman las imágenes digitales, me devuelvo un poco, procuro conservar la forma.

2.5 El ruido

Las tecnologías digitales permiten ver un fragmento último reducido a una fracción numérica. En un computador es muy fácil pasar del fragmento al todo y viceversa, se cambia la distancia de la mirada una y otra vez para afinar procedimientos, por simple curiosidad, "los procesos digitales someten la producción de imágenes fotográficas al antojo de la mano humana (…) Por este motivo, las imágenes digitales están más cerca en espíritu de los procesos creativos del arte que de los valores de verdad del documental." (Batchen, 2004)

Al principio los ruidos me asustaron. El mismo ejercicio de mirar más de cerca empezó a mostrarme color y forma más que imagen. Entre más cerca estoy más emerge este rastro del medio. Pareciera ser un nuevo tipo de profundidad de campo, ya no relacionado con la óptica sino con la cercanía de mi mirada y la cualidad numérica de la imagen.



Fotografía 27: Familia Mondragón. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Los ruidos digitales podrían considerarse en una mirada rápida un error. Esto porque tenemos claro cómo debería ser una fotografía. “Miramos como nos ha enseñado la cultura de la mirada, los medios, las reproducciones, el cine, la fotografía, le lectura (que es una forma de mirar)...., la pintura. Precisamente por eso podemos encontrar <<desenfocados>> los cuadros de los impresionistas o <<desencajados>>, incluso <<deformes>> los de Cezánne. Esperamos otra cosa porque estamos acostumbrados a ver de cierta manera” (Bozal, 2006).

Resuena en mi mente el discurso purista de Edwar Westón y Ansel Adams que en 1932 fundarían el grupo f/64 abogando por “una fotografía caracterizada por

una gran profundidad de campo y la definición más rigurosa posible de los detalles" (La fotografía del siglo XIX. Museo Ludwig Colonia, 2008).

> Es así como el ruido se convierte en otro elemento del sistema de representación, que indicará al observador la distancia de mi mirada; hace visible la relación del fragmento con una totalidad tácita.
>
> ***
>
> *Lo que encuentro en el fragmento va más allá del estereotipo, de la plantilla. Se evidencia una tensión entre algo que podría nombrar como escena y fuera de escena. Sé que hacer. Dispongo las luces, muevo un poco esto, traigo aquello. Cuando todos están casi listos mido la luz. Algunos de esos cuadros de prueba son interesantes por la espontaneidad que supone el fuera de escena. La pose está en el detenimiento de la escena, es el medio el que detiene esta fracción de tiempo. Muy diferente a cuando estos cuerpos se detienen voluntariamente ante la cámara. Sutil diferencia que marca la diferencia. Aquello incontrolable que surge de la pose espontánea es lo que más tarde descubriría bajo el nombre de extimidad.*

2.6 Extimidad

El termino *extimidad*[iv] se construye sobre *intimidad.* No es su contrario, porque lo *éxtimo* es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo (…). Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño". (Miller, 2010)

Lo éxtimo es algo íntimo y profundo, pero que prevalece en el exterior, es casi una paradoja y actúa desde el inconsciente. Si bien es cierto que la fotografía

no es más que apariencias, esta idea de extimidad nos daría la esperanza de encontrar algo profundo y esencial en las imágenes

> *Quiénes permiten que les tome fotos reconocen la intimidad en su núcleo, es su zona segura, se sienten cómodos, pero no son conscientes de esta fractura constructiva que supone la extimidad. Es allí donde pierden el control de la versión de sí mismos que están construyendo.*

Lacan propone al otro como éxtimo, es otro ligado a mí incluso más que yo mismo, asentado en lo más profundo de mi identidad. ¿No es acaso la imagen de familia el lugar en que el otro habla por mí? El retrato señala determinado papel social del retratado, los estereotipos nos llevan a imágenes estandarizadas de sujetos que reivindican su presencia en la representación, y la producción de *cosas* que pueden poseerse y para las cuales existe una demanda socialmente definida (Tagg, 2005), y en ese sistema de representación se hace visible la extimidad, se manifiesta el inconsciente.

3. Conclusiones

3.1 Conclusiones

La obra aparece, se manifiesta como algo revelador pero en medio de un misterio latente que se reconoce en cada imagen. Contrasto dos piezas. La primera es la que llamo "el estereotipo"

Fotografía 28: Familia Mondragón, estereotipo. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

En esta imagen todos me miran. Todos menos el niño que estaba poco interesado en participar de ese juego aburrido en el que todos se quedan quietos esperando no sé qué, él se sumerge en su propio juego. Respeto su decisión y no me preocupo por interrumpirlo. Miro y soy consciente de que paso cosas por alto. El estereotipo oculta y en el ocultamiento hallo su riqueza. La imagen hace visible la construcción en últimas el artificio permanece en estado latente.

Hago de la obra mi refugio. La imagen estereotipada se enfrenta con la pieza que está conformada por fragmentos.

Fotografía 29: Familia Mondragón, primer grupo de fragmentos. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

Fotografía 30: Imagen de archivo del montaje final. Maestría en artes plásticas y visuales. 2011.

Acercarse a las imágenes de familia lleva a enfrentarse con el estereotipo. La mirada atenta al detalle devela lo oculto. En la obra, se abre la interpretación. Lleva la imagen de familia del estereotipo a la extimidad. La imagen revela lo que los sujetos ocultan, como una suerte de traición desde la confianza, esa

confianza acaso inexplicable que suscita la omnipresencia de las imágenes. Descifrarla requiere, de parte de quien observa, algo más que la contemplación: Requiere atención; en últimas, tiempo. Al que le otorga su tiempo, la obra le ofrece sus innombrables secretos, ocultos a plena vista en las imágenes.

Fotografía 31: Imagen de archivo del montaje final. Maestría en artes plásticas y visuales. 2011.

TABLA DE INDICES

Archivo, 13
convenciones, 24
cuerpo, 29, 36
espacio, 32
estereotipo, 13, 44
Extimidad, 42
familia, 20, 28
fotomontajes, 25
fragmento, 35, 40
gesto, 31
hombre, 20
Madonna, 15
madre, 18
objetos, 31
origen, 20
padre, 18
pareja, 20
plantilla, 27
pose, 29
representación, 18, 24, 27
retrato, 21, 43
rito, 23, 27, 28
ruido, 40
sistema, 24, 27
tecnologías, 40
virgen, 17

Bibliografía

Historia ilustrada de la pintura. (1961). Francia: Gustavo Guilli.

La fotografía del siglo XIX. Museo Ludwig Colonia. (2008). Colonia: Tashen.

Apraxine Pierre, e. a. (2000). *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione.* New York: Yale University Press, New Haven in London in association with The Metropolitan Museum of Art, New York.

Badger, G. (2009). *Como la fotografía ha cambiado nuestras vidas.* Barcelona: Blume.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidos.

Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Batchen, G. (2004). Ectoplasma: La fotografía en la era digital. En J. Ribalta, *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía.* Barcelona: Gustavo Gilli.

Bozal, V. (2006). *Estudios de arte contemporáneo I. La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo.* Madrid: A. Machado Libros, S.A.

Carneiro de Caravalho, V., & Ferraz de Lima, S. (2005). Individuo, género y ornamento en los retratos fotoráficos, 1870 - 1920. En F. Aguayo, & L. Roca, *Imágenes e investigación social* (págs. 278 - 285). México: Instituto Mora.

Castelo, L. (2006). *Del ruido al arte. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico.* Madrid: TURSEN-HERMANN BLUME.

Groys, B. (2008). *Bajo sospecha.* Valencia: Pre - textos.

Hockney, D. J. (1988). *Hockney on photography. Conversations with Paul Joyce.* New York: Harmony books.

Krauss, R. (2004). Fotografía y abstracción. En J. Ribalta, *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía.* Barcelona: Gustavo Guilli.

Miller, J. A. (2010). *Extemidad.* Buenos Aires: Paidós.

Miller, J. A. (2010). *Extemidad.* Buenos Aires: Paidos.

Scharf, A. (2005). *Arte y fotografía.* México: Instituto Mora.

Silva, A. (1998). *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos.* Bogotá: Norma.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación.* Barcelona: Gustavo Gilli.

[i] En su famoso texto la cámara lúcida, un Barthes enlutado por la muerte de la madre repasa las fotografías de esta y señala una tensión entre el sujeto, el recuerdo y la representación.
[ii] La tarjeta de visita fue la pieza de retrato fotográfico más popular al finalizar el siglo XIX. Su éxito se debió a las mejoras técnicas y la reducción en costos que estas representaban.
[iii] Traducción del autor
[iv] El término extimidad fue usado por primera vez por Lacan en su ética del psico análisis, pero retomado y afinado por Jacques Allain Miller.