

**MULTIVERSOS CERCANOS: REFLEXIONES DEL RETRATO FOTOGRÁFICO
COMO UN ACTIVADOR DE LA MEMORIA**

MARIA CAMILA CARDONA ZAPATA

Monografía de grado para optar al título Maestra en Artes Visuales

Asesor

Fernando Antonio Rojo Betancur

Magister en Estudios de Arte

INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA ITM

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2018

**MULTIVERSOS CERCANOS: REFLEXIONES DEL RETRATO FOTOGRÁFICO
COMO UN ACTIVADOR DE LA MEMORIA**

MARIA CAMILA CARDONA ZAPATA

Monografía de grado para optar al título Maestra en Artes Visuales

**INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA ITM
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2018

Dedicado a cada rostro que ha pasado frente mis ojos.

AGRADECIMIENTOS

Infinitas gracias:

A mí amada madre Sor María Zapata Osorio por insistir y apoyarme en este largo camino recorrido.

A cada uno de los maestros y personas que se cruzaron en mi proceso de formación.

A mis compañeros y amigos, que durante cinco años compartieron sus visiones del mundo conmigo.

Al maravilloso y sabio Fernando Rojo Betancur, por asesorar este trabajo y a la profesora Luz Analida Aguirre Restrepo.

Y finalmente le agradezco con todo mi corazón a las cinco bellísimas y formidables mujeres que me brindaron su amistad desinteresada, y permitieron que este trabajo fotográfico se llevara a cabo: Sara Correa Flórez, Ana María Montoya, Melissa Ibarbo, Manuela Londoño y Ana María Castrillón.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

JUSTIFICACIÓN

OBJETIVOS

1. MARCO TEÓRICO	16
2. METODOLOGÍA	26
3. CONEXIONES: EL RETRATO, LA MEMORIA SENSORIAL, EL PROCESO FOTOGRAFICO Y EL CUERPO/ROSTRO COMO COMUNICADOR DE EMOCIONES.....	28
3.1 El retrato	28
3.2 La memoria	30
3.3 El proceso fotográfico	32
3.4 El cuerpo/rostro como comunicador de emociones	34
4. COMUNICACIÓN VISUAL, RELATOS VISUALES Y LA SEMIÓTICA DE LA IMAGEN.....	38
4.1 La comunicación visual	38
4.2 Relatos visuales.....	40
4.3 Semiótica de la imagen	42
5. MULTIVERSOS CERCANOS: REFLEXIONES DEL RETRATO FOTOGRAFICO COMO UN ACTIVADOR DE LA MEMORIA	46
5.1 Profundización	46
5.2 Etapas de producción.....	49
5.2.1 Pre-producción.....	49

5.2.2 Producción	51
5.2.3 Post-producción	52
5.3 El color.....	54
5.4 Planteamiento de análisis morfológico.....	56
5.5 Propuesta plástica.....	57
Conclusiones	62
Bibliografía	64
Anexo A	67
Anexo B	71

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustración de las estimulaciones eléctricas como terapias. Inicios 1833. Fotografía secuencial.	16
Figura 2: Ilustración del rostro frontal. Músculos y movimientos.....	21
Figura 3: Endless Portraits. Alrededor de Europa. 2014-2016.	22
Figura 4: Retratos Extraños en las esquinas. 2013.....	23
Figura 5: Serigrafías Mick Jagger. 1975.	24
Figura 6: Evgen Bavčar.....	25
Figura 7: Diario de campo.....	48
Figura 8: Sketch de montaje.....	53
Figura 9: Hoja de contacto- Fotogramas.....	58
Figura 10: Hoja de contacto-Emociones.....	59
Figura 11: Hoja de contacto- Varias.....	60
Figura 12: Hoja de contacto- Piezas finales completas.....	61

RESUMEN

El presente proyecto monográfico de investigación/creación recoge una serie de ejercicios visuales que permiten conceptualizar sobre las posibilidades expresivas que presenta la fotografía del retrato, y su captura de los gestos y movimientos del rostro dentro del campo comunicativo; su polisemia, así como el valor de la fotografía como medio de caracterización, y preservación de la memoria. Mediante el desarrollo de diferentes ejercicios fotográficos se hizo una indagación en torno al funcionamiento de la comunicación no verbal, partiendo del rostro femenino como puente entre el signo/código y la semántica/significado. El uso del retrato fotográfico permite establecer este recurso como soporte y como medio, para instaurar una simulación de la realidad cargada de sentido; y potencializar así el proceso de memoria.

Palabras clave: representación, retrato, fotografía, memoria, comunicación, signo/código, semántica/significado, imagen, gesto, comunicación no verbal.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo monográfico se hizo un análisis de los gestos o expresiones faciales del ser humano, estableciendo algunas aproximaciones a partir de los resultados de las investigaciones previas, realizadas por teóricos y estudiosos de otras áreas del conocimiento, ajenas y complementarias al arte, tales como la psicología, la medicina, y la filosofía; esto, con el fin de establecer una mirada interdisciplinar al tema, sin olvidar sus componentes estéticos y artísticos. Adicionalmente se intentó relacionar el tema con la práctica de la técnica fotográfica, específicamente el retrato, en la idea de producir algunas piezas o configuraciones artísticas que permitan aplicar y “dialectizar” en torno a lo aprendido e investigado (generando un proceso de investigación / creación). El interés por desarrollar y llevar a cabo esta monografía parte desde la experiencia y el placer por los pequeños detalles que se logran ver en el rostro del ser humano, a través del proceso de comunicación sin palabras, delatando así fragmentos de sus sentimientos y emociones; manifestando por medio del rostro, estados de la mente y condiciones de personalidad e identidad de individuos, con quienes se comparten largos periodos de tiempo.

El objetivo de este documento es dejar en consigna una investigación amplia acerca del rostro como un comunicador de expresiones y sensaciones, ahondando en sus múltiples matices y posibilidades expresivas y comunicativas; haciendo uso del lenguaje visual se pretende de igual manera, explorar las múltiples posibilidades de la imagen para lograr la activación de la memoria. El retrato fotográfico se convirtió en el medio plástico, que mediante un desarrollo procesual deja un resultado que apunta a la interpretación de la imagen. El observador cobra real sentido en esta etapa, puesto que se desean crear conexiones y lazos de identidad con las expresiones/gestualidades exteriorizadas en los retratos.

Haciendo uso de estudios como la semiótica, se procuró establecer patrones de lectura/interpretación que fortalecerían la relación del espectador frente a la imagen, con la finalidad de enganchar sus propios recuerdos a las expresiones exhibidas en personas desconocidas, ocasionando así lecturas polisémicas en un lenguaje que bien podría ser

universal.

La metodología empleada abarca, desde la investigación documental, en donde se contó con el aporte de distintos campos como los mencionados al principio de este texto y otros tantos incluyendo referentes visuales pertinentes; a partir de las aportaciones y reflexiones formales y conceptuales de diferentes artistas, cuyo trabajo con la fotografía se acerca al tema que compete a esta investigación, es decir, el rostro, la gestualidad, las expresiones faciales, y todo lo que tras el rostro humano logra esconderse, como generador de sentido.

Complementando la metodología se elaboró un diario de campo en el que se depositaron datos de las personas que fueron fotografiadas, de manera que estos permitieron llevar a cabo un proceso completo y un registro esquematizado de las tomas fotográficas; dicho diario fue diseñado para que los apuntes, sobre detonantes o desencadenantes de gestos y expresiones que son obtenidos en circunstancias de cotidianidad, faciliten el proceso de creación de las piezas que serán exhibidas en la muestra de grado.

El cuerpo de la investigación está compuesto por tres capítulos. En el primero, titulado “Conexiones: el retrato, la memoria sensorial, el proceso fotográfico y el cuerpo/rostro como comunicador de emociones” se encuentra un contenido que conecta el retrato fotográfico y sus procesos de producción, los diferentes niveles de memoria con los que cuenta el cerebro humano, y el rostro del hombre como el objeto de estudio que logra transmitir numerosos elementos propios de la psique de éste. En el segundo capítulo, titulado “Comunicación visual, relatos visuales y la semiótica de la imagen” se abordan temas relacionados con el lenguaje visual, la interpretación de las imágenes, y los estudios de semiótica partiendo de las configuraciones y construcciones organizadas en la fotografía que tiene como propósito comunicar un mensaje. Finalmente, el tercer capítulo, que lleva por nombre el título de esta monografía, “Multiversos cercanos”, está dedicado a la producción de piezas fotográficas, es decir, al producto de creación plástica, que resultó de la indagación teórica de este proyecto y la aplicación de herramientas para la producción de la imagen. En este capítulo se encuentra consignado todo el paso a paso, que se necesitó para la construcción de los retratos, desde el uso del diario de campo, hasta las tres etapas

de producción consistentes en la preproducción, producción y posproducción visual, la estética deseada, y el manejo intencional del color.

La producción de las fotografías se potencia al verse sujeta a una relación de amistad que se ha construido a través de los años con cada persona que es registrada. Se evidencia el interés por lograr exponer fragmentos de eso que las hace tan únicas y que permiten identificar sus estados de ánimo. La decisión de hacer retrato fotográfico está vinculada con la capacidad que se tiene en el uso de este medio para capturar pequeños detalles del rostro humano, que difícilmente pueden sostenerse durante un lapso de tiempo y ser abordados por otros medios.

La fotografía permite llevar a cabo una exploración estética que busca dentro del retrato, y por medio de la superposición de capas, la sensación de movimiento ante el espectador, el color otorgado a cada una pretende acercar al observador, conectarlo con sus propias sensaciones, en otras palabras, se intenta generar identificación con el resultado y los procesos de memoria del espectador. Es la simulación de la realidad en el proceso fotográfico, el principal mecanismo con el cual se logra una posible captación psicológica del individuo, y que se refleja o expresa en su rostro.

Finalmente, hay que anotar que este trabajo es el resultado del paso por el curso “Proyecto monográfico final” del pregrado en artes visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano. Institución Universitaria de la ciudad de Medellín.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A través de la historia, el ser humano, desde una dimensión material, y psicológica, ha sido objeto de estudio de casi todas las áreas del conocimiento, algunas puntualmente se han dedicado a estudiar determinadas facetas de la condición humana. La psicología, la medicina, e inclusive las humanidades y el campo de la comunicación, han abordado las expresiones faciales, como un tema que permite entender la posición del individuo dentro de una sociedad determinada.

El carácter ontológico del ser humano lo exhibe como un "material" digno de estudio por sus tantos factores que lo hacen único en el universo. No sólo su ADN, su huella dactilar o su carta dental lo hacen inimitable, sino que adicionalmente a estas connotaciones, se les suman los gestos o expresiones faciales como otros elementos que nos diferencian de los demás y que respaldan ese concepto de unicidad del hombre.

Dentro del amplio campo de estudio de la semiología, hallamos un campo del saber que desde los años sesenta, del siglo XX, desarrolló diferentes estudios en Estados Unidos bajo la denominación de Kinesia o, en otras palabras, el estudio del discurso gestual adscrito a la interacción en la vida social. Actualmente, se le puede encontrar con el nombre de “semiología del gesto”, una ciencia que le apunta a decodificar los signos/gestos para lograr una certera comunicación entre los individuos de una sociedad. Adicionalmente a esto, la semiótica de Peirce aporta desde su categorización de la experiencia al momento de interpretar la composición de la imagen. Además, se abordará, desde la filosofía de Michela Marzano, el concepto de “cuerpo” como un objeto material digno de interés filosófico y estético.

Los gestos/expresiones faciales se pueden ligar directamente con los rasgos de personalidad y con el imaginario de identidad que describe a cada individuo, o como lo llamaría el Dr. en Historia Jaime Humberto Borja* son “movimientos del alma”, cada uno es diferente del resto y podría ser llamado por el nombre de *Multiversos*, definiendo y entendiendo este, bajo la “construcción del ser”, dentro del gran y gigantesco Universo. De

* El Doctor en Historia Jaime Humberto Borja Gómez es un profesor de la Pontificia Universidad Javeriana dedica sus estudios a la historia y el arte colonial.

esta manera, la presente investigación se presenta como una herramienta que permite analizar, reflexionar y representar el rostro humano como un gran comunicador no verbal, pero aun así polisémico. De igual manera la fotografía se presenta como uno de los medios que facilita exhibir partes de la memoria visual y privada del fotógrafo, que durante el tiempo de relación con dichas personas han sido almacenadas y categorizadas. Es decir, el resultado obtenido en esta búsqueda se presentará acompañado de unas piezas fotográficas que le permitirán al espectador crear una conexión personal con los gestos expuestos. La razón principal por la que se aborda dicho tema parte del interés por la anatomía facial y por ese órgano del cuerpo llamado piel, con el cual se logran exteriorizar sentimientos, emociones, o posturas que son condicionadas por situaciones del diario vivir.

Desde esta perspectiva se plantea la siguiente problemática: ¿Tiene el retrato fotográfico la capacidad de conectar al observador con sus propios recuerdos? ¿Logra el retrato de alguien más generar conexiones identitarias entre el observador y su círculo de relaciones cercanas? Otro aspecto importante a resaltar y que se menciona con anterioridad es la memoria, una memoria que bien puede reactivarse cada vez que se tenga en frente a la fotografía, pero que realmente busca establecer una conexión con el observador y sus propias relaciones con otros individuos.

JUSTIFICACIÓN

Es un hecho real, que cada vez que un par de individuos se conocen, interactúan y se relacionan entre sí, el rostro es el principal punto de partida para una buena conexión pues está cargado de códigos/signos que interpretados de la mejor manera nos permiten una comunicación libre del lenguaje verbal. Debido a la importancia del rostro como comunicador, se plantea la realización de esta monografía como un ejercicio potenciador de memoria y reafirmante de un lenguaje visual universal. El retrato fotográfico aporta de manera interpretativa a la experiencia visual, siendo casi un ejercicio autorreferencial, puesto que se parte de los recuerdos del fotógrafo, pero siguen siendo representados o proyectados en los dueños de dichos gestos. La columna vertebral de esta investigación surge de la relación que con los años se ha construido con las personas que serán fotografiadas, son personajes que con el pasar de los años he aprendido a leer e interpretar sin la necesidad de que pronuncien una sola palabra, basta en ocasiones una mirada “pícaro” y/o un “ceño fruncido” para entender lo que pasa por sus cabezas.

Las diferentes disciplinas que han abordado el tema, lo han hecho desde sus saberes o intereses. La psicología, por ejemplo, en un intento por revelar posibles lecturas del comportamiento humano, tiene como referente teórico a Flora Davis con su libro *La comunicación no verbal*; y desde la filosofía, tomando el rostro como un mapa que permite descifrar el “cuerpo”, tenemos a Michela Marzano con su libro *La filosofía del cuerpo*; la medicina con las primeras fotografías que ilustraban sus libros, entre otras. Por lo tanto, se busca, desde la fotografía establecer una conexión con los observadores. La fotografía no pretende fungir como una presentación meramente documental, literal o mimética de un personaje, sino que, por el contrario, busca por medio de la gestualidad y el color, la revitalización de quien ve la pieza y su círculo relacional, es decir, que se pretende la activación de la memoria sensorial por medio de retratos.

OBJETIVOS

Objetivo general

Explorar las posibilidades expresivas y estéticas que ofrece el retrato fotográfico mediante la captura de imágenes femeninas que muestren sus rasgos y su fuerza psicológica y que permitan la activación y potencialización de la memoria sensorial del espectador.

Objetivos específicos

- Identificar los procesos de evolución y el tratamiento del retrato dentro del uso cotidiano de la fotografía como medio de captura y preservador de la memoria.
- Comprobar el funcionamiento de la comunicación no verbal, partiendo del rostro como puente entre el signo/código y la semántica/significado.
- Analizar las posibilidades que ofrece el retrato fotográfico como activador de procesos de memoria mediante la relación entre el fotógrafo y quien es retratado para la generación de diálogos interconectados visuales.

1. MARCO TEÓRICO

Dado que el tema central del presente trabajo se concentra en las “expresiones faciales” es viable vincularlo con distintas disciplinas como la psicología, filosofía, antropología, entre otras, es de vital importancia dejar en claro varias posturas y conceptos que han permitido a lo largo de la historia mantener un hilo conductor dentro de las múltiples investigaciones que en relación con el rostro y las expresiones faciales se han desarrollado. Los inicios de la representación fotográfica facial se tienen señalados en el contexto de la medicina. La fotografía facial fue abordada por el médico y neurólogo francés Guillaume Duchenne De Boulogne (1806-1875) quien, dentro de su interés y curiosidad por la morfología del rostro humano, llevó a cabo una serie de experimentos, con la ayuda de pequeños choques eléctricos que fueron impartidos principalmente con fines terapéuticos y que sirvieron dentro de su proceso de captura, como las primeras fotografías que ilustrarían los libros de medicina.



Figura 1: Ilustración de las estimulaciones eléctricas como terapias. Inicios 1833. Fotografía secuencial. Facial expressions triggered by electric stimulation. Fig. 4, p. 277 from *Mécanisme de la Physionomie Humaine* by Guillaume Duchenne, 1862. Tomada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchenne-FacialExpressions.jpg>

El acercamiento de Duchanne con el formato de captura le permitió la construcción de una “estética” que encubre fragmentos del rostro humano, y que favorece aquellas zonas que quedan al descubierto; revelando de esta manera parte del funcionamiento y el comportamiento de sus pacientes, a través del registro de algunas partes del rostro humano.

Así pues, desde el campo de la psicología, me remito a dos grandes aportes que hacen un par de profesionales norteamericanos. La primera tiene que ver con las contribuciones, en mayor volumen, de la psicóloga Flora Davis quien no escatima en cuanto a la necesidad de señalar el cuerpo completo, como un emisario de mensajes codificados que reacciona a partir de las interacciones/relaciones de este, dentro de una comunidad. Sin embargo, al limitarnos al espacio del rostro se sesga este como la parte que realmente es de nuestro interés. De esta manera Davis¹ asegura que una gran variedad de expresiones faciales son posibles gracias a los movimientos de los músculos, siendo estos extremadamente sensibles, y estando conectados a las situaciones que nos rodean. Davis asume que una persona podría mostrar todas las expresiones faciales en sólo dos horas.

El otro referente importante en este trabajo es el profesor, psicólogo y antropólogo estadounidense Paul Ekman (D.C, Washington, 1934), quien se ha dedicado a lo largo de su vida a estudiar el comportamiento del rostro y cómo por más intentos que se hagan para mentir, se poseen capacidades imperceptibles que permiten reconocer dichos intentos. En el video/entrevista de 13 minutos que aparece en daylimotion denominado *Microexpresiones faciales: Paul Ekman*, el investigador evidencia desde sus conocimientos previos, la manera en la cual se comporta el rostro humano y las muchas capacidades que este tiene para evitar ser descubierto. Sin embargo, hay pequeños instantes que son mucho más sinceros y generalmente se valoran por su espontaneidad. Para Ekman² se les pueden llamar micro-expresiones.

Del lado de la filosofía uno de los conceptos abordados por Michela Marzano (Italia, 1970) en su libro *La filosofía del cuerpo*, el “cuerpo” es entendido como un signo que nos define con nuestras particularidades y con el cual logramos indagar acerca del significado de “hombre”. A este respecto la autora afirma:

De hecho, el cuerpo humano es ante todo un “objeto material” y, en tanto que tal, se inscribe en el “devenir” y en el “aparecer”; por esto su carácter aparentemente inasequible desde un punto de vista conceptual, o también el rechazo, por parte de algunos, de tomarlo en cuenta como un sujeto filosóficamente digno de interés. Pero él es también el “objeto que somos” y, en tanto que tal, es el

¹ DAVIS, Flora. *El rostro humano*. En: La comunicación no verbal. 1° ed. Madrid: Alianza Editorial. 1976, p 68. ISBN: 8420664243.

² EKMAN, Paul. *Microexpresiones faciales: Paul Ekman*. Video/entrevista: A.B.Q. entrevistador. 2010. [En línea] <https://www.dailymotion.com/video/xf6fu8> [consultado: 5/ Marzo/ 2018].

signo de nuestra humanidad y de nuestra subjetividad; por esto el interés de reflexionar sobre él especialmente cuando se busca comprender lo que es el hombre.³

Marzano aborda el concepto desde muchos ángulos, pero hay uno que es especialmente pertinente a este proyecto monográfico, en donde se exhibe el rostro como un comunicador de todo aquello que el resto del cuerpo puede ocultar, un apartado que se encontrará desarrollado dentro del corpus capitular del presente trabajo. De igual manera, se encontrará dentro de los capítulos la teoría de *Charles Peirce* con su *Modelo Semiótico*, al igual que el concepto de memoria sensorial impartido por Justo Villafañe en su libro *Introducción a la teoría de la imagen*.

Teniendo en cuenta que el trabajo monográfico plantea la creación de una serie de fotografías con personas con quienes se ha mantenido una relación de gran proximidad, tiene lugar entablar diálogos con teóricos de la imagen, el lenguaje visual, la fotografía y en particular el retrato como un objeto final de la producción. Por tanto, será necesario revisar postulados sobre el retrato propuestos por personajes como Joan Fontcuberta, Susan Sontag, Régis Debray, Hans Belting, María Acaso, entre otros.

Continuando con lo anterior se debe entender que la evolución de la imagen se ha visto movida desde su construcción y desde su sustrato originario. La cámara fotográfica o cualquier otro dispositivo que cumpla con las mismas funciones, ha implicado para muchos tener en sus manos un mecanismo que les permite congelar, detener, retener y llevar consigo instantes, momentos y situaciones, que permiten entablar o crear una conexión con aquello que se ve, sin importar, si lo que se ve es conocido o no.

Tomando en cuenta esto, el historiador del arte Hans Belting (Alemania, 1935), en su libro *Antropología de la imagen*, define la fotografía partiendo de la mirada y el sincronismo con nuestro mundo real de la siguiente manera: “La fotografía fue alguna vez una mercancía de la realidad. Pero tampoco en el pasado reproducía el hecho de la realidad, sino que sincronizaba nuestra mirada con el mundo: la fotografía es nuestra mirada cambiante del mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada.”⁴

³ MARZANO, Michela. La filosofía del cuerpo. 1. *El estatuto ambiguo del cuerpo humano*. París: Presses Universitaires de France, 2007. Traducido por Luis Alfonso Paláu C., Medellín, Junio – Julio de 2008. p. 2.

⁴ BELTING, Hans. *La imagen del mundo*. En: *Antropología de la imagen*. 1° ed. Buenos Aires: Katz Editores. 2007. p. 266. ISBN: 978-84-96859-13-5.

Entender que es nuestra mirada lo que queda plasmado, podría generar acuerdos y desacuerdos para quien ve la fotografía. Por un lado, el observador podría sentirse ajeno a lo que ve, pero al mismo tiempo y contrariando lo anterior, cabe la posibilidad de que esa fotografía genere sensaciones familiares que lo confronten o por lo menos muevan fibras dentro del observador.

El complemento funcional para esas correctas lecturas lo aporta la investigadora y profesora *María Acaso* (España, 1970) dentro de su libro *El lenguaje visual*, quien propone la comunicación visual como un sistema de transmisión de mensajes que se presentan como códigos que se encuentran sujetos al sentido de la vista, con la finalidad de poder interpretarlos para llegar al conocimiento profundo de ese mensaje que se quiere transmitir.⁵

Adicionalmente *Acaso* se acerca a figuras como la metáfora, la alegoría y la metonimia, con la finalidad de establecer la conexión que se encuentra entre dichas figuras y su uso para la interpretación visual, estas serán retomadas más adelante.

Por su parte el filósofo *Regis Debray* (Francia, 1940) con su libro *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*, hace su aporte desde la transmisión y la recepción del mensaje, haciendo uso del cuerpo. “El hombre transmite y recibe por su cuerpo, por sus gestos, por su mirada; el olfato, el grito, el baile, las mímicas y todos sus órganos físicos pueden servir como órganos de transmisión.”⁶

Algunos especialistas en el campo de la fotografía, defienden sus diferentes posturas, asumiendo esta técnica como un bien coleccionable o un inventario de la mortalidad, siendo este el caso de la escritora y directora de cine *Susan Sontag* (N.Y, 1933 - 2004), con su libro *Sobre la fotografía*, un material que será aprovechado en el primer capítulo de esta monografía.

Por su parte el compilado sobre *Estética fotográfica* que hace el artista y especialista en fotografía *Joan Fontcuberta* (España, 1955) abre un panorama que convoca desde la naturaleza de la imagen, el sujeto, la representación y el relato como un conjunto de

⁵ ACASO, María. *De la comunicación general a la comunicación visual*. En: *El lenguaje visual*. 1° ed. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica. 2006. p. 24. ISBN: 978-95-01251-99-9.

⁶ DEBRAY, Regis. *La palabra muda*. En: *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. 1° ed. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica. 1994. p. 42. ISBN: 84-7509-981-5.

postulados que deben tomarse en cuenta a la hora de llevar a cabo una producción fotográfica.

Considerando que hay una producción plástica de por medio, es de suma importancia tener en cuenta algunos artistas, especialmente fotógrafos que han trabajado de manera cercana el tema, como referentes directos que fortalecen la investigación/producción; es por esto que a continuación se presentan una cartilla de dibujos musculares, los trabajos de tres fotógrafos, y los resultados de algunas series de serigrafías que parten desde la fotografía instantánea.

En una concordancia con lo anterior, se presenta el trabajo gráfico del Dr. En Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, España, *Carlos Plasencia Climent*⁷, compilado en una cartilla digital, buscando el medio que mejor nos acerca a los músculos que bajo la piel del rostro se mueven y se modifican tras algunas de las expresiones faciales más comunes.

Los distintos dibujos anatómicos del rostro humano, seleccionando cuidadosamente cada músculo que lo conforma, son una evidencia de primera mano, que nos orienta en el comportamiento de los músculos, sus nombres, ubicación, y por supuesto sus capacidades de movilidad para comunicarse en sociedad. En palabras más simples estos dibujos son un recuento de la morfología del rostro humano. La imagen a continuación hace parte de la cartilla *Anatomía de la expresión facial*, que describe el dinamismo gestual del hombre.

Del mismo modo en que se presentan los anteriores referentes teóricos, aparecen a continuación varios artistas, que desde sus propuestas se acercan a los temas de las expresiones faciales y la gestualidad humana, inclusive tocan el retrato como una intención por exhibir la identidad de quién es fotografiado.

⁷PLASENCIA, Carlos. *Región de los ojos*. En: *Anatomía de la expresión facial*. Facultad BBAA, Departamento de Dibujo, U.P.V. p. 3. [consultado: 5/ Marzo/ 2018].

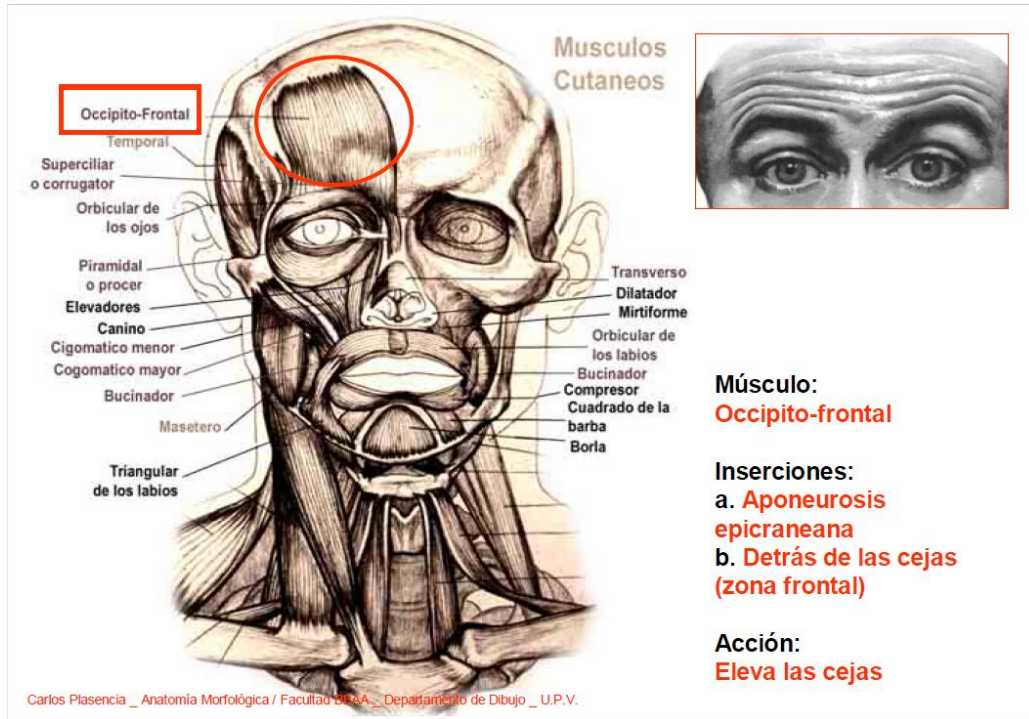


Figura 2: Ilustración del rostro frontal. Músculos y movimientos. Tomada de:
http://www.asociacionaecum.com/uploads/7/6/3/7/7637760/anatoma_de_la_expresin_facial.pdf

El trabajo del video/artista y fotógrafo francés *Nicolas Clauss (Marsella)* interroga la figura y la realidad humana, haciendo uso del tiempo de obturación puesto que es mucho más largo que el de una simple fotografía, casi que se juega entre lo que puede ser un micro-video, que captura la esencia del momento y el movimiento mediante la temporalidad.



Figura 3: Endless Portraits. Alrededor de Europa. 2014-2016. Tomado de:
https://docs.wixstatic.com/ugd/35b4bf_3fe4a10f54424230883bab0438fee692.pdf

Clauss en su trabajo *Endless Portraits* (2014-2016), explora un método de captura que sobrepasa el proceso de congelación de un momento, buscando que la imagen guarde un movimiento, los retratos de esta serie están cargados de una naturalidad que mezcla el entorno, lo cotidiano y la esencia no solo del sujeto sino del lugar en el que fue hecha la captura; las miradas fijas de los individuos en el lente de la cámara podrían ser el reflejo de la conexión que se supone debe establecerse entre el fotógrafo y el modelo, en aras de generar comodidad para la toma fotográfica.

Por su parte el fotógrafo colombiano William Aparicio (Bucaramanga, 1985) hace uso desde sus inicios del retrato fotográfico en primer plano, sus personajes no son conocidos, son gente del común que a diario se cruzan en su camino, son personajes que conectan al fotógrafo con sus recorridos por la ciudad de Bogotá.



Figura 4: Retratos Extraños en las esquinas. 2013. Tomada de: <https://www.behance.net/gallery/21377045/Extranos-en-las-Esquinas>

Aparicio busca explorar las diferentes taxonomías de esas expresiones que usualmente están acompañadas de elementos como gafas, bigotes, peinados o corbatas que le confieren al retrato una identidad muy propia del personaje. Las texturas resaltadas en la fotografía a blanco y negro, y esa mirada directa de los personajes hacia la lente, permiten al artista capturar un instante del semblante de sus modelos, haciendo manifiesta una curiosidad por el otro, que deviene un interesante ejercicio expresivo de reflexión y extrañamiento, en torno a la fisonomía, aspecto y caracterización de personas cotidianas, que al ser fotografiadas dejan de ser anónimas y nos interpelan con su presencia e impacto visual a través del medio fotográfico. Y el interés por el rostro al que él mismo define como un “espejo cristalino que contiene los secretos más profundos de la actividad humana”⁸.

⁸ APARICIO, William. Mensajería instantánea [chat Messenger] [Facebook] Enviado: 19/abril/2017. Hora: 23:35.

Por su parte el reconocido artista del Pop-Art *Andy Warhol* (Estados Unidos, 1928-1987), exhibe con su trabajo sobre el vocalista Mick Jagger de la emblemática banda de rock The Rolling Stones, parte de la obsesión que se genera en él por un ícono de tendencia como lo fue el cantante. Sin embargo, los procesos de creación que desembocaron en una serie de 10 serigrafías, fueron el resultado de una relación de amistad que estos dos sostuvieron por muchos años. Los posters parten de tomas instantáneas (Polaroid*) para luego pasar a ser intervenidas a modo de collage por el artista, un juego de colores, trazos y papeles completan cada retrato.



Figura 5: Serigrafías Mick Jagger. 1975. Tomada de: https://es.amorosart.com/obra-warhol-mick_jagger_complete_portfolio-76053.html

*Polaroid: es una compañía estadounidense dedicada a la fabricación y distribución de cámaras y película fotográfica instantánea. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Polaroid>. [consultado: 5/ Marzo/ 2018].

El último fotógrafo cuyo trabajo es mucho más complejo puesto que el artista es ciego, busca afinar una relación entre él y el sujeto a fotografiar, *Evgen Bavčar* (Eslovenia 1946); su trabajo parte desde esos pequeños recuerdos que aún guarda en su memoria, *Bavčar* no es ciego de nacimiento, la pérdida de este sentido se ocasionó, tras dos accidentes que sufrió en su infancia. Los pocos recuerdos que guarda son gracias a la pronta acción de su madre y familiares, quienes le proveyeron una cantidad de material audiovisual que incentivó a la producción fotográfica años más tarde. Cuando de retrato se habla *Bavčar* conecta de manera muy sólida con sus modelos, casi siempre mujeres, en un intento por captar una esencia que él no puede ver, pero que es la razón por la cual su trabajo fotográfico se encuentra cargado del uso de sus otros sentidos, sobre todo, del tacto.



Figura 6: Evgen Bavčar. Tomada de: <https://dca.gob.gt/revistaviernes/index.php/abecedario/1678-evgen-bavcar-el-deseo-de-las-imagenes-2>

2. METODOLOGÍA

Dicha investigación se encuentra sujeta a un proceso que abarca tanto lo teórico como lo práctico, y logra dividirse en varias etapas con la finalidad de llevar a cabalidad un documento investigativo y unas piezas fotográficas de den cuenta de la visión del fotógrafo sobre el tema de las expresiones faciales y su fuerte conexión con los procesos de memoria. Lo teórico quedará sustentado en este documento donde se verá la constancia de una investigación cuyas bases parten de la visión de diversos campos del conocimiento, que de manera particular han aportado al desarrollo del tema, adicionalmente queda el sustrato o estado del arte, de algunos artistas que han contribuido con su particular visión del rostro humano, entendiendo este como un gran elemento de la comunicación no verbal.

La primera etapa busca hacer una revisión de libros, documentos, archivos y portafolios que, desde la metodología documental e historiográfica, fortalecen el proceso y el crecimiento de este tema desde sus inicios hasta la actualidad. De igual manera se busca establecer una conexión entre el retrato y la zona de la memoria que guarda de manera sensorial los gestos que caracterizan a cada individuo.

En esta etapa se hace pertinente la revisión del resultado plástico obtenido en el marco del anteproyecto, con la finalidad de corregir posibles fallas técnicas dentro de la toma fotográfica, como los tiempos, encuadres o la misma composición de las fotografías, o la pieza completa que se presentó, de manera que se pueda evitar recaer en dichos errores.

Una segunda etapa consistirá, desde el trabajo de campo, en la observación e interacción directas con las personas que serán fotografiadas, buscando establecer e identificar un sentido en mi vinculación con personas que hacen parte de mi cotidianidad, y permitir así un reconocimiento estético de una parte de mí misma, en ellas (mis propias proyecciones, y una producción iconográfica polisémica, desde el medio y soporte fotográfico), estableciendo un puente con los planteamientos de Peirce en semiótica y planear de esta manera la pre construcción de los que serán los posibles retratos.

En esta etapa se pretende de igual forma, la creación de un pequeño diario de campo, en el cual mediante el lenguaje escrito, pueda asentar cuáles fueron los gestos que me cautivaron (una descripción de los músculos que se movieron, quién es la persona, y qué

elemento o fenómeno desencadenó dicha expresión), incluyendo la posibilidad de que estas expresiones faciales se generen de conversaciones, comentarios, palabras sueltas y por supuesto mis expresiones/gestos que se enmarcan dentro de la relación de amistad; el propósito de este diario de campo es facilitar la producción de las fotografías finales, haciendo uso no sólo del lenguaje verbal sino también del visual como un detonante para dichos gestos.

Esta última y tercera etapa estará comprendida por la creación de los retratos partiendo de los datos recopilados en el diario de campo, y de la evaluación que se le realizó al ejercicio anterior, de manera que la construcción de las imágenes pueda ser llevada a cabo de manera rigurosa, evitando así que se pueda tornar incómoda la estancia de las personas frente al lente. La planeación de las fotografías acoge todo un plan de producción, iniciando con la pre-producción y terminando con la post-producción, de modo que el resultado cuente con la calidad necesaria para ser presentado en la muestra de grado y que dará cuenta visual de todo el largo proceso de investigación bajo el que se planteó y se desarrolló dicho tema. Adicionalmente se plantea la posibilidad de identificar o catalogar los gestos por colores, es decir, tratar de describir en color la sensación que es percibida, y se puede interpretar como metáfora del rostro humano y de sus posibilidades expresivas. La última etapa tiene como finalidad la difusión del proceso de creación que acompaña esta monografía, enmarcada en la muestra de grado. Se dará a conocer el resultado obtenido durante estos últimos meses de ardua investigación y producción artística, desplegando el paso a paso, que se necesitó para la construcción de los retratos, desde el uso del diario de campo, hasta las tres etapas de producción, la estética deseada, y el manejo intencional del color.

3. CONEXIONES: EL RETRATO, LA MEMORIA SENSORIAL, EL PROCESO FOTOGRÁFICO Y EL CUERPO/ROSTRO COMO COMUNICADOR DE EMOCIONES

3.1 El retrato

Para todo aquel que se ha acercado con gran interés conceptual, expresivo-formal, y creativo, hacia la técnica de la fotografía como un medio para la producción de imágenes, debe tener presente que esta técnica, en esencia, no es más que un dibujo hecho mediante la luz. Uno de los pioneros en traer la fotografía al departamento de Antioquia fue Fermín Isaza en 1848, quien después de que el daguerrotipo fuera instaurado en Bogotá, por el francés Jean-Baptiste-Louis, mejor conocido como el Barón de Gros; se dedicó junto con otros hombres interesados en asuntos pictóricos a estudiar y perfeccionar las técnicas como nueva actividad comercial. Isaza nació en Envigado, Antioquia, en 1809, fue un pintor profesional y uno de los mejores retratistas del municipio antioqueño. Sus inicios en la fotografía se dieron al lado de Luis García Hevia en Bogotá. Años más tarde el daguerrotipo fue reemplazado por el colodión húmedo gracias a los hermanos Restrepo. Las primeras fotografías son un testimonio de los personajes modernos de una sociedad en los albores de la industrialización; que se disponían a pararse de manera rígida frente a una cámara, con una pose que trascendería en el tiempo y les permitiría describirse. Tanto burgueses como campesinos y trabajadores hicieron parte del inicio de la fotografía.

Luego de una evolución que se vio acompañada por los cambios positivos en las técnicas los fotógrafos pudieron tener a la mano nuevas herramientas, soportes y materiales para experimentar y desarrollar su trabajo. El trabajo de Pastor Restrepo, Ricardo Wills, Enrique Latorre, y Gonzalo Gaviria se destacó por el gran archivo de retratos que aún se conserva, y que da valor al individuo moderno. El uso de tarjetas para regalar a sus amigos y conocidos, son un apéndice que se desprende del retratado, para honrar la memoria de su cuerpo y su rostro ante sus seres queridos.

Años más tarde el trabajo de grandes como Benjamin de la Calle, Leo Matiz, o Melitón Rodríguez, fue reconocido dentro de los géneros de reportaje fotográfico y

fotografía como documento. Finalmente la fotografía puede llegar a ser aceptada en la actualidad como un trabajo artístico.⁹

La fotografía ha implicado, con el paso de los años, muy diversos usos, funciones e intencionalidades; ya que ha pasado de ser una manera de presentarse ante la sociedad (mediante el retrato individual o de grupo), o una posibilidad de registrar fenómenos, formas y objetos cotidianos comunes, hasta hoy en la actualidad, que logra ser reconocida como un lenguaje que funge a su vez como objeto de producción artística. Muchos factores intervienen dentro del reconocimiento de esta como un objeto de representación visual, pero puede llegar a sorprender el grado de fidelidad con el cual es tratada; pocas veces dudamos si lo que estamos viendo es real o no, la sensación de verosimilitud que proporciona la imagen fotográfica, la aleja de cualquier posible ambigüedad, a la hora de juzgar su veracidad.

Los álbumes de familia han sido elementos que se han introducido como la presentación histórica de un grupo en particular, de aquí, que se hayan convertido en objetos depreciado estudio para los interesados en la fotografía. Las creaciones de las primeras fotografías nacen con el interés del sujeto mismo por ser representado, y el fotógrafo funge como una herramienta que facilita esto.

“Es cierto, incluso, que los retratos tomados por un mismo fotógrafo traducen todos una cierta identidad. El fotógrafo está buscando la identidad de su modelo y, al mismo tiempo, tratando de lograr una expresión propia. El verdadero retrato no pone énfasis ni en lo refinado ni en lo grotesco, sino que intenta reflejar la personalidad”¹⁰ En esta instancia suele tejerse una relación entre el fotógrafo y la psique del modelo con la finalidad de hacer del ejercicio un asunto llevadero. Toda fotografía se encuentra sujeta a las eventualidades por las cuales se desea mostrar, pero de ahí se desprende una conexión que debería evidenciar las particularidades que rodean el acto mismo de fotografiar algo. El inicio del retrato se muestra como una construcción frecuente de la identidad, el acto de posar frente a

⁹ ESCOBAR, Juan Camilo. *Una aproximación desde el oficio ejercido en Antioquia*. En: *Fotografía y sociedad en Colombia durante el siglo XIX*. [En línea]. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial-historia-no-313/fotografia-sociedad-colombia> [Consultado 13/nov./2017].

¹⁰ FONTCUBERTA, Joan, comp. *BRESSON, Henri Cartier. El instante decisivo, El sujeto*. 1952. En: *Estética fotográfica*. 7° ed. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2003. p. 228. ISBN: 9788425219153.

la cámara llevando consigo las mejores prendas y adoptando posturas que le apostaban a la única intención de proyectar para el futuro su existencia, “La gente siente una necesidad de perpetuarse a través de los retratos y sacan a relucir sus mejores perfiles para la posteridad.”¹¹, en otras palabras la finalidad es existir aún después de la muerte.

El retrato fotográfico tiene, debido a particularidades como las ya mencionadas, el poder de engrandecer y resaltar al sujeto capturado o documentado, sin importar el ambiente que lo rodea, dado que sólo hay una intención final en el fotógrafo, y es poder alcanzar ese mundo real del personaje. De aquí que la composición de la imagen se vuelva una preocupación persistente; se pueden encontrar instantes en los cuales prima la intuición, pero cuando la intención del fotógrafo es comunicar particularmente algo, es aquí donde la composición insiste en convertirse en un arma con la que sólo se dispara si se encuentra cargada.

3.2 La memoria

El significado del concepto *memoria* está ligado al proceso de almacenamiento cerebral del ser humano, las experiencias, las vivencias y los diferentes sucesos que afectan nuestro comportamiento, suelen guardarse parcialmente desde distintos niveles en nuestra masa cerebral.

En el hombre el sistema de memoria lo componen tres almacenes de información: 1. La memoria icónica transitoria (m.i.t.), que también recibe los nombres de almacén de información sensorial (a.i.s.) O «icón», dependiendo del autor que se utilice. Este primer almacén tiene una naturaleza sensorial. 2. La memoria a corto plazo (m.c.p.), que es un tipo de memoria primaria de naturaleza verbal, donde la información mediante técnicas de repetición puede ser preservada y transferida al siguiente almacén. 3. La memoria a largo plazo (m.l.p.) O memoria secundaria. Es el almacén definitivo de algunas informaciones (hábitos, conceptos, destrezas psicomotrices, lenguaje, etc.). Aquí la información, si es necesario, puede mantenerse durante tiempo ilimitado¹²

Considerando que cada uno de estos almacenes está limitado por una suerte de control, es decir, que no todos cumplen o funcionan de la misma manera. *Villafañe* aclara en su texto que es la memoria sensorial la primera etapa en el proceso cognitivo, y lo describe como un ejercicio de exploración y búsqueda por medio de los sentidos, esta información obtenida se coteja con los datos que puedan tenerse en la memoria a corto

¹¹ *Ibíd.*, p. 227.

¹² VILLAFañE, Justo. *El proceso cognitivo de la percepción: La memoria visual*. En: Introducción a la teoría de la imagen. Reimpresión. Ediciones Pirámide, 2006. Madrid. p. 82. ISBN: 84-368-0263-2.

plazo, que es la segunda etapa en el proceso; pero en la transición de la memoria sensorial a la memoria de corto plazo hay una pérdida de información que va ser desechada porque pasa a ser reemplazada por el lenguaje verbal.

Finalmente, en la tercera etapa, la memoria a largo plazo es el punto culmen, en donde convergen aquellas conductas que por su repetición incesante se almacenan de manera permanente, permitiendo así los procesos de aprendizaje.

Adicionalmente a esto, el concepto de la *huella mnémica*, juega un papel importante dentro del proceso de memoria del cerebro:

Forma bajo la cual los acontecimientos o, más simplemente, el objeto de las percepciones, se inscriben en la memoria, en diversos puntos del aparato psíquico. La teoría psicoanalítica de las neurosis supone una atención particular a la manera en que los acontecimientos vividos por el sujeto, acontecimientos eventualmente traumáticos [...], pueden subsistir en él. [...] de ahí la necesidad de concebir lo que sucede con las huellas mnémicas, inscripciones de los acontecimientos que pueden subsistir en el preconsciente o el inconsciente y ser reactivadas desde el momento en que son investidas. Si todas las huellas de la excitación subsistieran efectivamente en la conciencia, esto limitaría rápidamente la capacidad del sistema para recibir nuevas excitaciones: memoria y conciencia se excluyen. [...] a pesar de algunas formulaciones ambiguas de Freud, la huella mnémica no es una imagen de la cosa sino un simple signo, que no tiene una cualidad sensorial particular y que puede ser comparado por lo tanto con un elemento de un sistema de escritura, con una letra¹³

Al intentar empalmar el proceso de creación del retrato fotográfico con las diferentes etapas que se abordaron anteriormente, se pueden precisar lineamientos que funcionan como guías a la hora de llevar a cabo la toma fotográfica, en palabras más simples, la creación de una imagen comienza desde lo sensorial, es decir, desde la vista, para quienes contamos con este sentido, aunque el fotógrafo yugoslavo *Evgen Bavčar*, es un claro ejemplo de la posibilidad que hay de hacer fotografía con el tacto.

...*Bavčar* se vale del dispositivo fotográfico ordinario, y del cultivo permanente de esa facultad a la que Freud concedió el lugar preponderante que merece: la memoria. No sorprende entonces que para *Bavčar* el deseo de imágenes y la memoria resulten tan estrechamente vinculados: lo que significa el deseo de imágenes es que, cuando imaginamos las cosas, existimos. No puedo pertenecer a este mundo si no puedo decir que lo imagino de mi propia manera. Cuando un ciego dice “imagino”, ello significa que él también tiene una representación interna de realidades externas. Tener una necesidad de imágenes es crear un espejo interiorizado, en otras palabras, un *speculum mundi* que expresa nuestra actitud hacia la realidad que yace fuera de nuestro cuerpo. El deseo de la imagen es, entonces, el trabajo de nuestra interioridad, que consiste en crear, a partir de cada una de nuestras miradas auténticas, un objeto posible y aceptable para nuestra memoria. Sólo vemos lo que conocemos: más

¹³ Diccionario de Psicoanálisis. [sitio web] *Diccionario de psicoanálisis*. En: Tu analista. Disponible en: <http://www.tuanalista.com/Diccionario.../5607/Huella-mnemica.htm> . Consultado[23/Oct./2017].

allá de mi conocimiento, no hay vista. El deseo de imágenes consiste en la anticipación de nuestra memoria,...

¹⁴

Sin embargo, hay que resaltar que lo que él llama *memoria* está comprendido por ese proceso de almacenamiento que termina en la memoria a largo plazo, de donde tomamos cosas constantemente, es decir, volviendo a traerlas a la actualidad o reactivando recuerdos.

3.3 El proceso fotográfico

La construcción de una fotografía tiene tras de sí, una variedad de lineamientos que se deben tener en cuenta, si lo que se busca con el resultado es comunicar una idea. El visor de la cámara se convierte en nuestro ojo, es a través de este que miramos y seleccionamos cuidadosamente la situación que se desea capturar. Sus funciones van más allá de ser una herramienta práctica, documental o instrumental, por lo contrario, pueden volverse una configuración artística, un elemento procesual o acabado, o pueden ser la materia prima que forma parte de una pieza de arte.

Cuando se intenta comunicar un mensaje con una imagen es necesario tomarse el tiempo de analizar cuál podría ser la mejor forma de mostrar toda esa fuerza expresiva, la clave de una buena fotografía puede verse reflejada en la captación que esta hace del observador. La equivalencia es una función, una experiencia, no una cosa. Cualquier fotografía, cualquiera que fuera la fuente, puede funcionar como un equivalente para alguien, en algún momento, en algún lugar. Si el espectador se da cuenta de que para él aquello que ve en la imagen corresponde a algo en su interior –esto es, si la fotografía refleja algo dentro suyo-, entonces su experiencia posee cierto grado de equivalencia.¹⁵

Este concepto de equivalencia podemos interpretarlo como ese clic que nos engancha. Usualmente cuando nos paramos en frente de una foto, se nos presentan tres posibilidades de enlace, la primera, que no me enganche a lo que estoy viendo porque no me reconozco en eso, la segunda, que como observador pueda dar un juicio de valor que acepta su buena calidad sin importar la conexión con lo que veo, y la tercera, que podría ser la más valiosa,

¹⁴ MAYER FOULKES, Benjamín. [En línea] *Evgen Bavčar: el deseo de la imagen*. En: Luna Córnea núm. 17, La ceguera. México D.F. 1999. p. 45. Disponible en: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_17. Consultado[23/Oct./2017].

¹⁵ FONTCUBERTA, Joan, comp. *WHITE, Minor. Equivalencia: tendencia perpetua*. 1963. En: Estética fotográfica. 7º ed. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2003. p. 247. ISBN: 9788425219153.

parte desde mi encuentro con lo que veo, esa lazo que me identifica por múltiples razones con la imagen que tengo en frente; cada relación que logramos tejer con una fotografía suele suceder precisamente por la activación de la memoria, cualquier elemento dentro de la composición de la fotografía puede ser el detonante de ese gusto y reconocimiento del individuo, que se identifica con lo que ve.

“El relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón. El objetivo de esta operación es representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desenvolverse, y con ello comunicar una impresión.”¹⁶ Cada imagen que creamos se encuentra cargada de una cantidad de información que se desea guardar, sin embargo, el ojo del fotógrafo está siempre en alerta haciendo una evaluación que determine si ese momento es merecedor de conservarse en el tiempo. Aspectos tan importantes como la técnica, pueden pasar a ser relevantes para algunos, pero los desarrollos tecnológicos y la búsqueda constante por ofrecer cosas nuevas suele estar ligada a decisiones de intencionalidad, en otras palabras, esa definición e inclinación hacia una técnica en específico es fijada por lo que el fotógrafo desea transmitirle al observador. No va ser lo mismo ver la misma foto en distintos tamaños, formatos, papeles, medios, soportes, o dispositivos.

Vale la pena preguntarnos ¿qué mensaje desea transmitirnos el fotógrafo?, ¿cuál es la intención con los tamaños?; todo esto son cosas que desde el principio pasan por la cabeza de él. En la mayoría de los casos, un fotógrafo sabe muy bien en lo que desea que se convierta eso que su ojo está viendo y que su cerebro está procesando. Los resultados que se obtengan de estos procesos de creación van a ser siempre maneras de relatar nuestra posición en el mundo,

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 -el que está en nuestro interior y el que está fuera-. Como resultado de un proceso

¹⁶ FONTCUBERTA, Joan, comp. *BRESSON, Henri Cartier. El instante decisivo, El relato fotográfico (picture-story)*. 1952. En: *Estética fotográfica*. 7º ed. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2003. p. 223. ISBN: 978-842-5219-15-3.

dialéctico constante, estos dos mundos llegan a conformar uno solo. Y éste es el mundo que debemos comunicar¹⁷.

3.4 El cuerpo/rostro como comunicador de emociones

Hablar de conceptos como retrato, fotografía, y memoria, no tendría sentido si no se les conecta con un elemento primordial dentro de esta monografía, el cuerpo humano, específicamente el rostro, “¿Qué hay más figurativo y transitorio que la expresión de un rostro humano? La primera impresión que tenemos de un rostro determinado es, a menudo, la correcta; pero el fotógrafo debería continuar corroborando esta impresión *viviendo* con la persona. El instante decisivo y una dosis de psicología... son los factores principales para la obtención de un buen retrato.”¹⁸ Desde que el ser humano nace se encuentra condicionado a desarrollar formas o maneras para lograr una comunicación con los demás, claramente, es el lenguaje verbal –sin importar el idioma- la base para dicha interacción, sin embargo, cuando se entablan relaciones con personas que están de manera permanente en el diario vivir, cobran sentido otras formas de comunicación.

Todo el tiempo que se comparte con *el otro*, brinda la posibilidad de leerlo y entenderlo de manera visual, es decir, que nuestros ojos detectan movimientos y gestos que son interpretados como las respuestas a las situaciones que afectan o detonan dichas expresiones. El ser humano es una unidad compleja, tanto en la parte corporal como en la psique, pero cabe la probabilidad, de que sea la lectura de esa parte exterior (rostro), lo que nos permita hacernos a la idea de lo que pasa en el interior y que no podemos ver. Si se analiza desde el punto de vista de la psicología Gestalt, la percepción de eso que vemos no es la suma de los condicionantes, lo que nos permite interpretar lo que se ve; por el contrario, hay una serie de leyes que condicionan la interpretación visual

[...] la **ley de la semejanza** (que postula que la mente se encarga de realizar agrupaciones de elementos según su similitud), la **ley de la pregnancia** (la experiencia resultante de la percepción siempre tiende a adquirir la forma de mayor simpleza), la **ley de la proximidad** (la reunión de elementos se concreta según la distancia) y la **ley del cierre** (cuando falta algún elemento, la mente se encarga de añadirlo para, de esta forma, lograr obtener una figura completa) [...]¹⁹

¹⁷ FONTCUBERTA, Op. Cit. p. 235-236.

¹⁸ FONTCUBERTA, Op. Cit. p. 228.

¹⁹ PÉREZ PORTO, Julián y MERINO, María. [Sitio web/Blog] *Definición de Gestalt*. En: Definición. 2008. [En línea] Disponible en: <https://definicion.de/gestalt/>. Actualizado: 2012. Consultado[23/Oct./2017].

La psicología y la filosofía, han sido de las ciencias que se han dedicado, a la búsqueda razonable de respuestas que expliquen el ¿por qué? del comportamiento que se asume frente a las distintas situaciones que se desarrollan en una sociedad, pero creer que los estudios con casos específicos de individuos, darán respuestas en las que se puedan catalogar a los demás, es un poco ambicioso. A lo sumo, es la aparición de categorías con cuadros psicológicos lo que sale de estos estudios.

Son realmente las relaciones de confianza que se entablan entre individuos, las que permiten, un camino menos difícil para entender al otro; en este aspecto, el rostro humano se ha visto desde hace muchos años como una fuente inagotable de mensajes, un transmisor de emociones y sensaciones que a lo mejor son difíciles de exteriorizar de manera verbal, o que seguramente no es necesario hacer uso de la palabra para que sean entendidas. Cada emoción que es expresada por el rostro humano contiene propiedades que atañen a experiencias únicas y particulares, y que serán traducidas en resultados específicos, en donde, la interpretación se hace posible por el conocimiento que se tiene del otro individuo. El rostro humano se encuentra separado por zonas y algunas de estas, particularmente los ojos/mirada o la boca, son las más activas a la hora de comunicar algo, para el Dr. Héctor Pérez-Rincón* la mirada es una de estas:

La mirada desempeña un papel fundamental en la relación interpersonal, y su percepción regula en buena medida la interacción social. [...] La mirada codifica la señalización de las relaciones interpersonales. Se mira más a alguien hacia quien se tiene simpatía o afecto. Pero la mirada no solamente muestra sentimientos de simpatía o de amor, traduce igualmente relaciones de dominio. La mirada es una expresión del *status social*, y su análisis estadístico y morfológico permite conocer rasgos de personalidad como empíricamente lo han sabido desde siempre los médicos y los actores²⁰

Es por esto, que se logra reconocer en el otro, estados de nerviosismo, desconfianza e inseguridad, cuando no se sostienen las miradas por un buen tiempo, o por el contrario, seguridad, sinceridad y confianza, cuando se logra sostener una mirada directa. Así pues, señalar el rostro como el principal elemento para la comunicación visual, es la manera directa de entender, que se hilan relaciones tan fuertes, al punto de no necesitar la

*Pérez-Rincón García, Héctor. Profesor de psicopatología de la UNAM; profesor honorífico del Instituto de Psiquiatras de Lengua española (Madrid), es miembro de la Academia Nacional de Medicina, y director de la revista Salud Mental, del Instituto Mexicano de Psiquiatría.

²⁰ PÉREZ-RINCÓN, Héctor. *La expresión facial*. En: Imágenes del cuerpo. 2° ed. Fondo de cultura Económica, S. A. de C. V. México, D. F. 1992. p. 141. ISBN: 97-89681-637-17-0.

comunicación verbal para captar el mensaje que un individuo desea enviar. No obstante, estos mensajes pueden verse sujetos al entorno cultural, delimitados por un tráfico simbólico que nace del contexto social en el que se mueve el hombre; es decir, que la interacción social influye, en muchas ocasiones, al igual que ciertos aspectos biológicos, en la transmisión de estos.

El rostro es siempre lo que permite el encuentro, el intercambio de miradas, el surgimiento de la palabra. Es una especie de trazo, un mapa por descifrar que reenvía al resto del cuerpo y, simultáneamente, a la interioridad de cada uno y a sus contradicciones secretas. Es el signo de la condición humana. Se presenta como una superficie que permite a la mirada explorar el territorio individual del que está al frente de nosotros para orientarnos en su mundo, pero como una “superficie ahuecada” que remite a otras cavidades del cuerpo. [...] El rostro nunca es una simple superficie exterior. Manifiesta a la vez la unidad y el fraccionamiento de cada individuo²¹

Tal como lo señala *Marzano* citada anteriormente, el rostro es una herramienta tan potente, que permite, el nacimiento de nuevas relaciones, la conexión con individuos que son completamente diferentes entre sí, y mejora las formas con las cuales nos relacionamos con nuestros semejantes. Nunca va ser lo mismo acercarnos a alguien que con su rostro expresa calma, alegría o interés; que aproximarnos a una persona que, por el contrario, muestra en su rostro ira, disgusto o desprecio.

Para un estudioso del cuerpo como *Borja Gómez*, los gestos son revelaciones del alma, son el reflejo de la condición de esta, y el rostro, suele ser el medio por el cual decodificamos cada pauta de comportamiento social. A pesar de esto, no se puede separar el lenguaje verbal de las expresiones faciales; ambos trabajan de manera conjunta, se complementan para así alcanzar una comunicación certera y eficaz.

Así mismo, es de vital importancia, comprender que los gestos o expresiones faciales de un individuo hacen parte de un reconocimiento fisionómico único, es decir, que son aspectos característicos inimitables de él; por más que los músculos se comporten en todos los sujetos de la misma manera, y que los movimientos sean los mismos, no es posible ver con exactitud lo de uno en otro. Podrán encontrarse semejanzas, pero la configuración y la morfología del rostro, oculta bajo la capa de piel, brindan un desenlace diferente en la

²¹ MARZANO, Michela. *Capítulo II: V. Ser y tener. 3. El injerto del rostro*. En: La filosofía del cuerpo. París: Presses Universitaires de France, 2007. Traducido por Luis Alfonso Paláu C., Medellín, Junio – Julio de 2008. p. 27.

personalidad del sujeto, aunque sean y se vean movidos o motivados por los mismos sentimientos.

El rostro es el más evanescente de los objetos, dice Lacan. Los ritmos y las diversas dinámicas que lo integran hacen de él una forma inestable, un *perpetuum mobile*. Los papeles de sus actores individuales, como la nariz, los ojos, las cejas, la boca, pertenecen de hecho al tiempo indefinido del acontecimiento y le integran en una lógica fluctuante que no conoce estructuras, sino tan sólo génesis, relaciones entre movimientos, éxtasis y variaciones de velocidad ²²

Por todo lo anterior el trabajo plástico de esta monografía pretende justamente mostrar y exaltar por medio del retrato fotográfico, partes de la personalidad de quienes son fotografiados. Partiendo de una relación de amistad que se ha consolidado con el pasar de los años, en donde los gestos y expresiones faciales, han sobrevenido como un instrumento de comunicación bilateral, en el que las palabras se ven reemplazadas por una mirada de reojo, una sonrisa traviesa, una nariz arrugada o un par de ojos bien abiertos.

²² FEHER, Michel. comp. MAGLI, Patrizia. *El rostro y el alma*. En: Fragmentos para una historia del cuerpo humano V.2. 1° ed. Taurus, Madrid. 1991. p. 87. ISBN: 97-88430-601-51-6.

4. COMUNICACIÓN VISUAL, RELATOS VISUALES Y LA SEMIÓTICA DE LA IMAGEN

4.1 La comunicación visual

Dentro de los campos de la comunicación, el campo visual es, específicamente, el que se hace valioso para esta monografía si se tiene en cuenta que la configuración y creación de una imagen tiene como propósito y finalidad transmitir un mensaje. Por esta razón, es de vital importancia enlazarlo a una modalidad donde pueda ser descifrabable y decodificable, en otras palabras, el lenguaje visual es el sistema de transmisión que posibilita la interpretación de dicha imagen.

Al igual que el lenguaje verbal o el escrito, el lenguaje visual está conformado por un conjunto de “patrones” que se establecen social y culturalmente, y que a medida que el ser humano va creciendo y evolucionando, se vuelven una parte importante dentro de la necesidad de entablar relaciones comunicativas con los demás. Sin embargo, el lenguaje visual cuenta con una virtud o ventaja que lo diferencia de los otros dos, y es que no tiene una estructura normativa que lo sesgue, es decir no tiene límites específicos ni definidos.

En su libro *El lenguaje visual*, María Acaso hace referencia a éste como un tipo de lenguaje, que no se nos enseña cómo funciona, pero aun así sabemos y podemos leerlo. Sin embargo, la autora aclara que lo aprendemos de forma superficial y de manera automática, además de que no hacemos una lectura profunda de este. Tampoco sabemos decodificarlo y mucho menos aprendemos a construir mensajes con él.²³ De lo anterior es clave resaltar la necesidad que se tiene dentro del proceso de creación fotográfica en general, construir y transmitir un mensaje que pueda ser interpretado eficazmente por otros individuos, aun sin importar el contexto al cual se encuentra adscrito.

La validación de la comunicación visual dentro de la sociedad llega a términos de universalidad, es decir, que este tipo de lenguaje permite la articulación de un conjunto de posibilidades comunicativas capaz de ser comprendido por individuos de diversas culturas. Así mismo Acaso asocia la idea de la imagen como el elemento que de manera más eficaz representa la realidad. Entender el concepto de realidad desde la visión de una sola persona,

²³ ACASO, María. *Del lenguaje visual al mensaje visual: ¿Qué es el lenguaje visual?* En: *El lenguaje visual*. 1º ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. 2006. p. 25. ISBN: 978-844-9319-11-2.

en este caso el fotógrafo, brinda la oportunidad de poner en juego la transmisión del mensaje. Sin embargo, cuando se piensa en la fotografía como lenguaje el teórico y fotógrafo Fontcuberta señala que Joan Costa* hace referencia a un modelo de acercamiento a la fotografía “Costa aconseja un triple enfoque de acercamiento, ya que la fotografía nos habla de la realidad, nos habla del fotógrafo y nos habla de sí misma”.²⁴

Por consiguiente, cabe precisar que el resultado fotográfico, se encuentra cargado de una variedad de posturas dignas de interpretar por separado o en una total unidad. La imagen ocupa dentro del campo de la comunicación visual, el rol de un representante de la realidad, es decir, que, aunque lo que se ve represente algo, eso que representa deja de ser fiel al punto de partida, en el mismo instante en que pasa a ser una representación; adicionalmente a esto, la intervención del autor en la creación de la imagen, la distancia de la realidad, pasando a ser una representación visual de una mirada personal.

Tal como lo describe Debray “Una imagen es un signo que representa la particularidad de que puede y debe ser interpretada, pero no puede ser leída. De toda imagen se puede y se debe hablar; pero la imagen en sí misma no puede.”²⁵ En este aspecto, el viaje creativo que emprende el fotógrafo, ambiciona la creación de imágenes que partan de la representación de la realidad pero que no necesariamente se haga de manera literal, más bien se busca por medio de los signos representar eso que tiene en mente, aunque en ocasiones la fidelidad de la fotografía se ha visto juzgada, precisamente porque es la técnica que presenta las posibilidades más amplias de reproducción de la realidad.

El proceso de análisis que comprende la semiología parte del interés por ofrecerle un significado a las cosas; pero este, realmente se activa, cuando el receptor aporta sentidos o significados (semiosis o polisemia), a la propia imagen fotográfica, desde su experiencia y su conexión con la representación, lo cual hace que la intención del mensaje se vea determinado, ligado y condicionado a las vivencias personales del observador. De ahí parte

²⁴ FONTCUBERTA, Joan. *Sobre la naturaleza de la fotografía, La fotografía como lenguaje*. En: Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica. 1º ed. México: Ediciones G. Gili. 1994. p. 26. ISBN: 968-887-265-2.

²⁵ DEBRAY, Régis. *La transmisión simbólica*. En: Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente. 1º ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. 1994. p. 51. ISBN: 847-509-981-5.

*Joan Costa (1926) es un comunicólogo, diseñador, sociólogo e investigador de la comunicación visual. Es consultor de empresas y profesor universitario.

ese no sé qué, que nos engancha y nos cautiva de una imagen. Entendiendo también que el concepto de imagen comprendido desde la semiótica brinda medios y fórmulas para la creación de una realidad.

Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* describe la fotografía, no sólo como una interpretación de lo real, sino también como “[...] Un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.”²⁶ De modo que la fotografía adquiere ese atractivo visual que lleva consigo el pasado/presente para ser admirado en un futuro. En efecto, cuando se desea saber más acerca del lenguaje visual, es la semiología de la imagen o la semiótica visual, el área del conocimiento que estudia los posibles significados de los mensajes, que, de manera codificada, se encuentran en algunas imágenes. Dentro de sus estudios la semiología busca entender cuáles son los signos más relevantes, busca la forma de catalogarlos y trata de definir cuál es el contenido de cada uno, todo esto claro está, partiendo de la realidad como elemento productor cultural de dichas imágenes.

4.2 Relatos visuales

Para comprender el funcionamiento de la retórica visual, primero se abordará cada una de las palabras que la componen por separado teniendo en cuenta el significado propuesto por el diccionario. Según la RAE para la palabra “retórica” hay dos significados que apuntan hacia la comunicación. El primero indica que es el “Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover”. Y el segundo, lo presenta como una “Teoría de la composición literaria y de la expresión hablada”²⁷ Es claro que en las definiciones propuestas en ningún momento se hace referencia a una comunicación que no sea la verbal o la escrita. Todas son herramientas que el ser humano usa de manera frecuente al dialogar con otros.

²⁶ SONTAG, Susan. *El mundo de la imagen*. En: *Sobre la fotografía*. 1º ed. España. Debolsillo. 2008. p. 150. ISBN: 978-84-8346-779-4.

²⁷ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [en línea]. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=WISC3uX> [consulta: 6/ Octubre/ 2017].

En cuanto al concepto visual, el diccionario trae la siguiente definición “Pertenciente o relativo a la visión.”²⁸ Sin embargo, para lo visual también se hacen presentes algunas figuras como la metáfora, la alegoría, y la metonimia.

María Acaso menciona que Roland Barthes* se dio cuenta en 1964, que el lenguaje visual, específicamente en la publicidad, estaba haciendo uso de las figuras para la construcción organizada de mensajes, es decir, que el contenido de éstas buscaba transmitir un sentido distinto del que corresponde propiamente.²⁹ Ciertamente es el campo publicitario el que más uso hace de éstas, pero dentro del campo artístico, pintores como Pablo Picasso con su obra *Las señoritas de Aviñón* o Marcel Duchamp con *Fuente*, hicieron uso de la retórica visual y pusieron en tela de juicio el valor del objeto artístico, dándole más importancia a la idea. Cuando se parte de la construcción concienzuda de un mensaje por medio de una técnica como el retrato fotográfico, es importante, que la configuración de elementos que componen las imágenes sean pensados con detenimiento. En ocasiones el uso de ciertos elementos o prendas dentro del retrato pueden llegar a ser distractores o pueden causar una interpretación equivocada de la imagen.

Sin embargo, cabe dejar claro que la traducción que hace cada espectador, se encuentra sujeta a sus propias experiencias, es decir, que su juicio nace de una posición subjetiva y puede que se acerque a la intención del mensaje original, como también cabe la posibilidad de que se presente lo contrario, y es esto lo que hace válido y da sentido a las piezas de arte, a las múltiples interpretaciones que permiten, no sin tener en cuenta, la idea base por la cual el artista la produjo. Las imágenes están dotadas de valores polisémicos dentro del lenguaje humano, y es posible decodificar los mensajes que estas traen, sobre todo, cuando se hace uso de los datos que almacena el cerebro humano. Todo proceso comunicativo se emprende desde los conocimientos o desconocimientos que se tienen frente a algo, es decir que cuando se nos presenta una imagen puede que tengamos el significado de algunos elementos que la componen, pero esto no significa que, si se desconoce alguno, no sea posible interpretar el mensaje; por el contrario, se presentan dos

²⁸ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [en línea]. <http://dle.rae.es/?id=bw5brFZ> [consulta: 30/Abril/ 2018].

²⁹ ACASO. Op. cit., p. 93.

* Roland Barthes (Francia 1915-1980) fue un crítico literario, ensayista y semiólogo.

alternativas. La primera, que nuestro cerebro trate de dar un significado a lo que no entiende; y la segunda, que nos intrigue tanto lo desconocido, que se llegue al caso de buscar la información necesaria para completar eso que se desconoce.

Ambas alternativas son válidas, pero, sobre todo, resulta interesante el proceso de entender o dar significado al elemento en un contexto completo de la imagen y luego buscar si eso que se intuyó, realmente tenía esa intención. Es un tratamiento diferente el que se le da a una imagen que es abordada desde este punto, pues podría decirse que no se condiciona completamente la visión del espectador, sino, que por el contrario se está dando lugar a las múltiples interpretaciones que puede tener la pieza de arte.

4.3 Semiótica de la imagen

Dentro del campo de estudio de la semiótica se encuentran estructuradas unas categorías que facilitan el trabajo interpretativo de una imagen, según estas podemos encontrar una clasificación hecha por el filósofo Charles Sanders Peirce* donde se encuentran tres tipos de signos visuales. Estos signos son: la huella, el icono, y el símbolo. El semiótico define estas categorías de la experiencia como *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad*. La *Primeridad* hace referencia precisamente a la huella/señal, pero traducida en palabras más simples son básicamente las cualidades que esta pueda tener (colores, olores, etc...); la *Segundidad* se refiere al icono y se puede entender como los hechos o experiencias que estos detonan, suelen tener una relación de causa-efecto; y por último, la *Terceridad* referencia el símbolo y se conecta más directamente con la actividad del pensamiento, además de que es la suma de la *Primeridad* y la *Segundidad* lo que desencadena en la interpretación de lo que se ve.³⁰

El estudio de los signos tiene una razón de ser y es que sus cualidades siempre van a significar algo determinado para alguien en circunstancias precisas, en donde realmente cobra sentido el contexto en el cual se mueve el ser humano; las distintas sociedades y culturas son condicionantes, y en muchas ocasiones limitantes, de esos mensajes que se entregan por medio de las imágenes.

³⁰ SANTINI, Diego. [Video] La semiótica-Charles Sanders Peirce. [En línea] 21 marzo 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mu-1gDJRTI>. [Consulta 9 septiembre /2017].

No obstante, es muy importante visibilizar que la configuración del lenguaje visual es un trayecto que el ser humano no puede esquivar, ni pasar por alto. El ser humano y el lenguaje se encuentran en una relación muy estrecha que permite la comunicación entre diversos individuos. Tal como lo afirma Pedro Agudelo Rendón en su libro *Introducción a la semiótica del arte colombiano: estudios de interpretación*, y según lo estudiado por Peirce “[...] Se puede afirmar que la visibilización del entorno humano depende en buena medida de la eficacia comunicativa de la iconización, pues los iconos sirven para una buena y rápida visión de conjunto con respecto de un dominio no observable o de difícil comprensión”.³¹

Conectar la semiótica con piezas de arte cobra valor y relevancia porque lo que suele mostrar un artista no es más que una cantidad de signos representados en otros medios, y que en conjunto conforman un todo, que puede ser interpretado desde diferentes puntos de vista, e inclusive, la vida misma se vuelve un condicionante a la hora de confrontarnos frente a una imagen y sus valores semánticos. Es claro que la fotografía es una de las técnicas que más permiten el acercamiento al realismo, siempre y cuando no se hable de fotomontaje; y dentro de su estructura y composición, siempre encontraremos en juego un juicio de veracidad, es decir, que hay una posibilidad infinita de hipótesis significantes para lo que se ve. En este aspecto, la referencia acerca del retrato, destaca en este, justamente ese valor, la probabilidad de lo verdadero, esa sensación de que lo que se observa corresponde y representa algo que existe.

Sin embargo, entender la relación entre fotografía y realidad puede tener una fisura o grieta que permite la filtración de condicionantes entre estas, tal como lo cita Fontcuberta y en palabras de Antonio Aguilera “[...] Creer que los medios mecánicos son «realistas», que transmiten la realidad fácilmente, supone no comprender que el realismo, como toda invención humana, es relativo, histórico, condicionado por la idea que los hombres hacen

³¹ AGUDELO RENDÓN, Pedro. *Arte indexical, segundo del primero*. En: *Introducción a la semiótica del arte colombiano: estudios de interpretación*. [En línea] Medellín: Fondo Editorial ITM. 2014. p. 94. Disponible en: <http://fondoeditorial.itm.edu.co/libros-electronicos/introduccion-a-la-semiotica/mobile/index.html#p=1>. ISBN: 978-958-8743-57-8.

del mundo y de sí mismos.”³² Es decir, que las percepciones que se tienen de la realidad, no son más que la suma de convenciones culturales que estructuran de manera simbólica las relaciones del ser humano con hechos culturales, sociales, políticos, psicológicos, etc.

De ese intento por dimensionar el significado de realidad a través de un medio como la fotografía, la calidad comienza a tener un papel muy relevante en el intento por ofrecer la información necesaria para la interpretación del observador; no se debe pretender, que el mensaje que se envíe, llegue a ser entendido de la misma forma o de manera unívoca por parte de individuos que vienen de lugares muy distintos, pues sus condicionantes socio-culturales determinan y logran desencadenar lecturas que se encuentran sujetas a momentos, lugares, situaciones y personas que conforman su círculo más cercano. De igual forma, dentro del campo de la semiología, cuando se habla de lo que se representa, realmente es un proceso de sustitución el que deviene por medio del uso del lenguaje visual. Y no debe de olvidarse que la interpretación del observador está condicionada por su contexto/entorno, así como por su experiencia y su bagaje o utillaje cultural; y aunque se compartan estos espacios con otros individuos, es imposible, y nunca se va dar, que la lectura de una imagen se haga de la misma forma en dos individuos diferentes (de ahí la polisemia de las imágenes, sus semiosis ilimitadas). Tal como lo menciona Acaso

En el acto de interpretación, la representación en sí desaparece, al interpretar, el espectador realiza un acto de significación y da un nuevo sentido a lo representado. Lo que realmente ve el espectador es un entramado de conceptos contruidos por su experiencia personal, su memoria y su imaginación, de manera que podemos decir que el observador es mucho más que el receptor del mensaje; es el constructor del mensaje, ya que un objeto no es el objeto en sí mismo, sino que es la representación que el receptor tiene asociada a él.³³

No obstante, no basta solo con pretender la correcta entrega de un mensaje, cuando se hace uso del modelo de interpretación semiótica, las experiencias y vivencias del espectador pueden ser cortas para lograr el acercamiento al mensaje. Hay un aspecto muy importante que potencia la experiencia perceptiva, y es, esa búsqueda incansable que hace la mirada del individuo, tratando de toparse con algo que sea lo realmente llamativo, eso que lo conecta con algo de su ser interno y que le permite traer y revivir en su memoria un

³² AGUILERA, Antonio. Citado por Fontcuberta, Joan. *Dominios de la fotografía: seriación y verosimilitud*. En: *Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. 1º ed. México. Ediciones G. Gili. 1994. p. 130. ISBN: 978-968-8872-65-9.

³³ ACASO. Op. cit., p. 33.

acontecimiento, o proyectarse en dicha imagen u objeto percibido. Las experiencias pasadas y que han sido almacenadas en nuestra masa cerebral pasan a ser artefactos que nos enlazan de manera directa con la imagen expuesta.

5. MULTIVERSOS CERCANOS: REFLEXIONES DEL RETRATO FOTOGRAFICO COMO UN ACTIVADOR DE LA MEMORIA

5.1 Profundización

El presente trabajo de investigación-creación tiene su punto de partida en la conversación con Santiago Urán, quien estudiaba hace algunos años medicina. En dicha conversación salía a flote el interés por saber las condiciones de los cuerpos que se estudiaban o preparaban para la clase de anatomía. Y ello hacía surgir la pregunta de ¿quiénes son? Para finalmente llegar a escuchar de parte de mi primo, que no es necesario saber la identidad de los cuerpos, y que, además, cualquier cadáver sobre el que se estudie llega sin piel. Esto hace imposible descubrir o descifrar su morfología total, sin un componente tan importante en el ser humano, como la piel, considerado el órgano más grande del cuerpo humano.

A partir de este comentario de Santiago surgió la necesidad de conocer teóricos que desde la medicina trabajaran el rostro humano, su configuración, movimientos, etc. De esta manera, comienza una búsqueda por referentes que dentro del campo de las artes se acerquen al tema de la gestualidad o las expresiones faciales. Se da un proceso de observación continuo hacia las personas que me rodean diariamente, y que fortalecen el interés en una parte del cuerpo que es difícil de evitar: la cara. Esta zona del cuerpo es un comunicador de todo aquello que sentimos y hasta pensamos. Los pequeños detalles que se ven y no se ven en el rostro, casi siempre en conjunto, como el pliegue de la piel bajo los ojos al producirse una sonrisa o las curvas de ésta en la comisura de los labios, son observados en una especie de zoom por parte del fotógrafo; esto permite hacer acercamientos en donde el ojo funge como una óptica de largo alcance que se detiene en la formación de dichas líneas. En otras palabras, el acercamiento a los gestos no se hace en una totalidad, sino que es parcial. La mirada siempre va dirigida a una zona del rostro, la que más llame la atención. Esto se hace a modo de rastreo, mediante una exploración de los detalles más pequeños e insignificantes dentro del movimiento de los músculos.

El proceso de observación se ve constantemente actualizado y renovado por la condición de relación con los personajes. Poder pasar largos periodos de tiempo con ellos, en espacios diversos, bajo circunstancias muy variadas, permite la realización mental de un

catálogo visual que clasifica cada gesto. Se trata de un inventario de expresiones que son guardados en la memoria a largo plazo; una zona de la que sale o se re-activa dicho recuerdo visual, cuando se presentan situaciones similares; es decir, que puede haber una anticipación del gesto próximo a producirse, el cual parte del imaginario y de la información almacenada en el cerebro del fotógrafo. De esta manera la decisión de hacer una exploración con el retrato fotográfico, se consolida en ese deseo por capturar justo el momento exacto en el que se producen los movimientos gestuales, un instante que, en el cerebro del fotógrafo, se encuentra ya configurado y sólo se quiere congelar. Precisamente el filósofo Walter Benjamín* quien hace alusión a lo visto por el ojo, y lo que puede ser captado por la cámara, afirma que:

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana. No es difícil, por ejemplo, darse cuenta (aunque sólo sea a grandes rasgos) de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabemos nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones. Sólo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis³⁴

Por todo lo anterior y después de pensar en otros medios que pudiesen acercarse para plasmar lo deseado, es la fotografía la que brinda esa posibilidad dentro de la intención creadora. No solo porque es un medio que conecta directamente las experiencias visuales con el almacenamiento en la memoria, sino, porque es un proceder que detiene el tiempo en un momento exacto, en el cual puedo hacer una pausa, analizar y reflexionar sobre la imagen que previamente se construye en la cabeza, y que posteriormente ha sido captada por una herramienta tecnológica. El nombre que se le ha dado a este trabajo monográfico responde precisamente a la impresión individualizada de un sujeto, sus diferencias y los aspectos que lo hacen único con respecto del otro. No sólo por su aspecto físico, sino también, por los procesos de integración social y cultural. Son las singularidades del individuo lo que le da solidez al término de *Multiversos*, no tomado en su totalidad desde los campos de la cosmología, la astronomía o la física, sino más bien, entendido como un

*BENJAMÍN, Walter. (Berlín, 1892 – Port-Bou, Gerona, 1940) filósofo y crítico literario alemán de origen judío.

³⁴ BENJAMÍN, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. En: Sobre la fotografía. PRE-TEXTOS. 5º edición. España. 2013. p. 26, 28. ISBN: 978-84-8191-637-9.

conjunto de piezas que constituyen un todo en un sujeto determinado. Y que dentro del gran universo observable caben cientos de estos.

En la metodología propuesta para este trabajo, se menciona el diseño y uso de un diario de campo que facilitaría el proceso de producción. Dicha herramienta fue diseñada pensando en los datos que de manera más exacta permitieran una interacción menos compleja para el fotógrafo y la persona que iba a ser retratada, es decir, que se buscaba lograr un acercamiento menos incómodo. Sin importar que hubiese una relación de amistad con las personas fotografiadas. Nunca es fácil sentarse frente al lente de una cámara a esperar ser observado por un tiempo indefinido. Hay para quien la situación no es causante de nada, pero para otros, por el contrario, puede ser un arma intimidante que condiciona o altera la forma en la cual se comportan habitualmente. El cuadro siguiente corresponde a la plantilla diseñada para el diario de campo:

DIARIO DE CAMPO

Diario de campo:	Día:
Lugar:	Fecha:
Protagonistas:	
Gestos/expresiones (descriptivo):	
Detonantes (diálogos, palabras, etc):	
Observaciones:	

Figura 7: Diario de campo.

A pesar de que los gestos capturados mediante la cámara hacen referencia a un individuo, y son únicos en cada persona, el resultado final puede ser entendido por cualquiera, en cualquier parte del mundo ya que todos exteriorizamos las emociones y sensaciones a través del rostro. Todos los seres humanos sentimos cosas similares que pueden encontrarse enmarcadas o clasificadas en grandes grupos de expresiones como el

asombro, la rabia, la alegría y la vergüenza, entre otras. De esta manera, es un trabajo que nace desde una necesidad individual y personal, pero que habla a través de un lenguaje universal. Así, cada persona podría sentirse identificada con alguna de las fotografías, entablar una empatía, algún tipo de “diálogo”, y traducir o interpretar estas imágenes en sus experiencias propias, cotidianas, y cercanas a su entorno.

Las fotografías nos permiten identificarnos o realizar proyecciones que permiten que nos apropiemos de ellas de muchas maneras. Más allá de un simple registro gestual o expresivo del rostro, se trata de conocer e identificar a ese individuo. No pasar por alto pequeños detalles visuales que hacen a alguien ser quién es, y que a pesar de que se suele tener recuerdos de ellos, esto lo hacemos de forma involuntaria y muy general, y no de una manera detallada y fraccionada, o intentado analizarlos. Esto puede hacerse a través de la fotografía, mediante la cual es posible lograr la captación psicológica profunda del individuo. Si se le preguntara a una persona qué gestos característicos posee alguien cercano a su círculo, bien podría hacer la imagen en su cabeza de esas expresiones que lo hacen único, pero no podría describirlos, analizarlos, o darles un sentido más allá del superficial; mientras que por medio de la fotografía, y su consecuente desarrollo plástico, ya hay una posibilidad de entender que estos gestos conforman una parte importante de nuestro diario vivir y de la manera como nos relacionamos en sociedad.

5.2 Etapas de producción

La realización de las fotografías se planteó dentro de un proceso completo de producción, demarcado por tres etapas denominadas de la siguiente manera: pre-producción, producción y post-producción.

5.2.1 Pre-producción

Para este primer paso se planeó un desglose organizado de todo lo que se necesitaba para llevar a cabo las tomas fotográficas, es decir que esta etapa responde a la consecución de una serie de recursos para llegar al resultado final. Entre estos estaban la cámara, el espacio, la iluminación y las personas.

De las primeras acciones que se llevaron a cabo fue buscar una locación neutra, libre de cualquier elemento que distrajera tanto al fotógrafo, como a quien se encontrara frente a la cámara. Lo deseado era que se pudiera tener control de la iluminación, y por tanto se recurrió a un lugar cerrado. Se eligió una de las habitaciones de la casa de Sara Correa, quien participaría como modelo del presente trabajo. El espacio elegido se caracterizó por su amplitud y la posibilidad de controlar la luz por no ser muy iluminado. En cuanto a la iluminación deseada se decidió trabajar con dos luces fluorescentes, cada una con su respectivo paraguas y difusor, con el fin de evitar un golpe directo de los rayos lumínicos en los rostros y así hacerla más pareja. Se hizo énfasis en el uso de luces suaves y blancas, que producían poco calor, y eran menos molestas cuando se estaba bajo las mismas. Además, proporcionaban la claridad deseada en el rostro de las modelos.

Los ángulos de ubicación utilizados para las luces eran distintos del lado izquierdo, ya que la luz va a la altura del personaje, quien siempre estaba sentado; y del lado derecho la iluminación iba un poco más alta, en un ángulo entre los 30° o 45°, o en palabras más técnicas en “picada”. La cámara que se usó era digital. Se trataba de una Réflex, modelo Canon Rebel T3i, que cuenta con un sensor *CMOS*³⁵ de 18.0 mega-píxeles de alta calidad; esto permitía una captura bastante fiel de lo que se observaba en cuestión de color, y permitía un mejor control de la profundidad de campo. La cámara estuvo puesta siempre al frente del sujeto a una altura normal que sería la de sus ojos.

En estas sesiones de fotografía fue indispensable el uso del trípode para obtener una imagen fija que cumpliera con las tres principales leyes de la composición fotográfica: Ley de horizonte, ley de tercios y ley de la mirada

De acuerdo a la teoría fotográfica la ley de horizonte permite el equilibrio de la imagen, la ley de tercios establece la división imaginaria que se tendría en cuenta para la composición y La ley de la mirada indica el espacio donde se registraría la imagen. A continuación se dará una breve explicación de cada una de estas leyes:

Ley de horizonte, Consiste en dividir el encuadre con tres líneas imaginarias horizontales; no importa si tu encuadre se encuentra en posición horizontal o vertical. Estas líneas te ayudarán a posicionar los

³⁵ CMOS: es un acrónimo de *Complementary Metal Oxide Semiconductor* (semiconductor complementario de óxido metálico). Es un dispositivo semiconductor formado por dos transistores de efecto de campo de óxido metálico (MOSFET), uno del tipo n (NMOS) y otro del tipo p (PMOS), integrados en un único chip de silicio. [En línea] Disponible en: <http://www.fotonostra.com/glosario/cmos.htm>. [Consultado 9/Septiembre/2017].

elementos principales en su lugar ideal dentro de la toma. **Ley de tercios**, en este caso es necesario dividir el encuadre en nueve partes iguales. Traza cuatro líneas imaginarias y los cuatro puntos de intersección de las mismas serán las guías para posicionar los elementos principales dentro de tu fotografía. Cuando los objetos coinciden con los cruces, adquieren mayor fuerza o peso visual. **Ley de mirada**, es un recurso recurrente para retratar personas, pero aplica de la misma manera para animales y objetos. Para seguir esta ley es necesario ceder un espacio libre dirigido hacia donde se encuentra la mirada del personaje. Esta ley no se cumpliría si hay más espacio en la parte posterior de la mirada que en la parte frontal de nuestro sujeto a fotografiar.³⁶

5.2.2 Producción

Durante todo el documento se ha expresado el interés por la fotografía, pero no es propiamente ésta la que permite, en el presente trabajo, una captura rápida y fiel. Por esta razón las capturas fueron originadas desde el video, como una herramienta que permitía la extracción de fotogramas individuales. El proceso para sacar el material fue fácil, en tanto cada uno de las mujeres que participaron del trabajo tenían una cercanía de amistad entre ellas y la fotógrafa, lo que facilitó los registros a partir de los diálogos espontáneos que se daban en la sesión fotográfica, generando sonrisas y diversas expresiones, en medio de un ambiente desenvuelto y cómodo; y así, los datos obtenidos a través del diario de campo, se convirtieron en la materia prima para lograr una interacción liviana, en la que era posible olvidar que había una cámara grabando cada una de sus facetas, las cuales quedaron proyectadas en sus rostros y registradas mediante la cámara. No solo se presentó la intervención directa de la fotógrafa, sino, que ella misma medió como camarógrafa. Todo ello generó un ambiente relajado y libre para obtener unas capturas más espontáneas.

La posibilidad de trasladar una reunión normal y casual de amigas a un lugar dispuesto para la captura de fotografías y videos, facilitó, durante las experimentaciones hechas anteriormente, que la disposición de las amigas modelos no se viera condicionada o alterada por la cámara que tenían frente a ellas. Los juegos con palabras, sonidos, gestos que se cruzaban entre todas generaron resultados cargados de naturalidad, expresiones sinceras, en donde no había lugar ni espacio para falsear lo que se sentía en el momento. Es por esto que el diario de campo sirvió como un acercamiento inicial para aflojar la tensión, y dar vía libre a una charla casual.

³⁶ Recurso digital. [Página web] *Las tres leyes de la composición fotográfica*. En: México desconocido. 2013 [En línea] Disponible en: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/especial-fotografia-viajes-leyes-composicion-fotografica.html> [Consultado: 9/Septiembre/2017].

5.2.3 Post-producción

Luego de obtener los videos cortos de cada una de las “amigas modelos”, se hace imprescindible, en esta etapa, usar un *Software* que permitiera exportar los videos a fotogramas, o fotografías individuales. Se hizo uso de *Final Cut Pro X*, una herramienta usada para la edición de material audiovisual, que permite de manera rápida sacar las fotografías necesarias.

Posterior a esto, se utilizó un *Software* de edición de imagen de la *Suite de Adobe: Photoshop y Lightroom*, que cuenta con herramientas que permitían llevar a cabo el montaje. Dentro de la búsqueda de una estética original que potencializara todo el material obtenido por medio de los videos, se llevó a cabo la selección de varios fotogramas que se usaron luego para conformar dentro de una variedad de capas cada una de las fotografías finales. Cada una de las piezas completas se compuso con los siguientes parámetros: las diferentes capas seleccionadas representan un tipo de gesto (sentimiento, emoción); para cada una de dichas capas fue asignado un color que se conectara con el gesto, es decir, que el gesto pudiera ser interpretado en color, para finalmente obtener una superposición de imágenes que tienen la intención de acercarse a la imagen en movimiento.

Para hacer la elección de los fotogramas se tuvo en cuenta que la composición de cada pieza contara con tres capas, cada una de ellas, representaba una emoción o gesto diferente, es decir, una capa apuntaba a un gesto de felicidad, complicidad o picardía, una segunda capa, apuntaba por el contrario a emociones más agresivas o tristes y una última reflejaba un gesto mucho más sereno o neutro. Posteriormente, cada montaje fotográfico se pasó del color al blanco y negro, luego se recortaron las fotografías en un plano medio cerrado o más conocido como busto, para finalmente aplicarle el color a cada pieza. El montaje o la superposición de cada pieza se trabajó con distintos niveles de opacidad, es decir, que no se hizo uso del color en su pureza total. Por el contrario, lo que se deseaba era que la intensidad del color subiera según la cantidad de capas que se usasen en cada fotograma.

Contemplar imágenes con una elevada relación de semejanza entre el significante y referente es la finalidad de estas piezas, sin embargo, el nivel de un reconocimiento más

inmediato, puede verse alterado por la cantidad de capas utilizadas en los montajes. No obstante, esa era la intención, lograr detener al observador por un instante, de manera que pueda hacer un proceso de observación profundo, para que pueda lograr una separación de capas, para así, llegar a una posible identificación con las expresiones plasmadas en cada fotograma.

La presentación final de las fotografías, es decir, las piezas finales a ser exhibidas, está pensada para presentarse en una proyección grande, que permita al observador hacer una revisión amplia de la composición de las piezas. Esto implica el uso de un espacio amplio que tenga unas dimensiones aproximadas de 7 x 6 m., con los muros pintado de negro, para así, lograr una proyección limpia que potencie el uso de los colores en las piezas fotográficas finales.

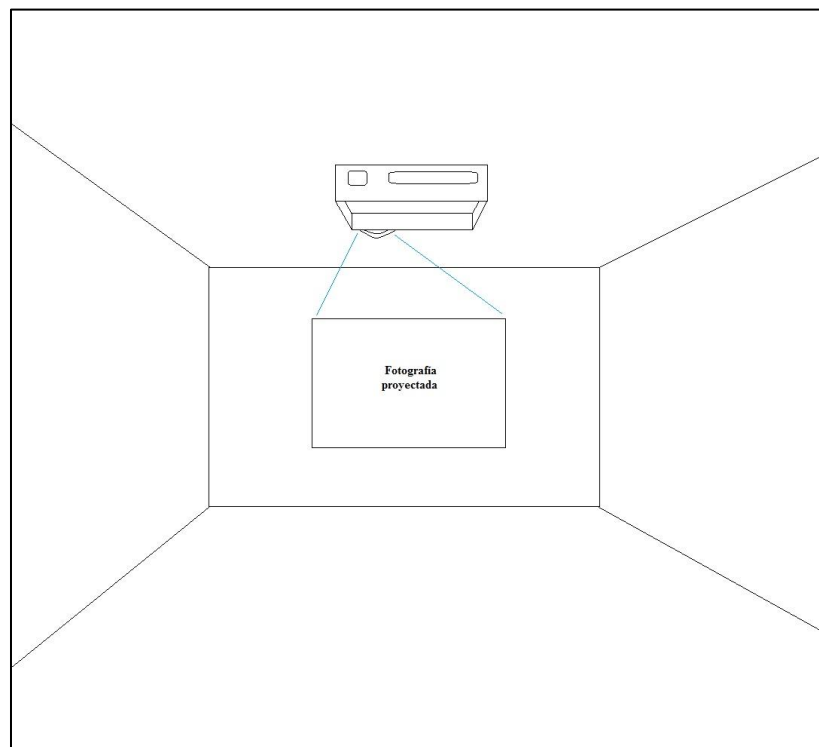


Figura 8: *sketch* de montaje.

Cada individuo es un universo en sí mismo, y como tal, no se encuentra compuesto de un solo elemento, sino, que puede ser identificado por un sin número de características, emociones, gustos y demás. De esta manera, al momento de editar las fotografías de cada

sujeto se decide sobreponer 3 emociones diferentes a modo de demostrar esta multiplicidad, cada una de ellas en tres diferentes capas; logrando así que la persona deje de ser un personaje estático, para finalmente, vislumbrar un movimiento que no es el acostumbrado del video (una secuencia de imágenes), sino que por el contrario, revela una emoción que es capturada en distintos momentos; es decir, que las tres fotografías que se eligieron por cada modelo conforman una sola pieza final, de la misma manera que un solo ser contiene y exhibe varias facciones/expresiones que a modo de unión de un rompecabezas constituyen así su identidad.

5.3 El color

Son múltiples los teóricos que de manera ardua se han dedicado a estudiar el color desde y para distintos campos como la psicología, la terapia, el diseño y las mismas artes. Las imágenes a color no son más que la muestra de una evolución técnica en los dispositivos que se han construido con el pasar de los años, y que permiten la visibilización de estas. Para la imagen en movimiento/cine, el proceso inicia con la coloración de cada uno de los fotogramas, el cual era pintado a mano; sin embargo, para la fotografía, el recorrido para llegar al color fue muy distinto. Podría decirse que casi fue un resultado accidental, o un golpe de suerte, que logró alcanzar el físico y matemático escocés James Clerk Maxwell en 1861.³⁷

Cuando se observa el resultado final de las piezas a exhibir, la persona ha desaparecido y en su lugar podemos ver cuerpos deformes con varios ojos, bocas y narices que se alejan de la iconicidad inicial proporcionada por la fotografía; es decir, ya no se percibe una imagen totalmente clara. El espectador puede deducir que se trata de una persona en diferentes posiciones, debido a que cada una de las tres fotos contiene un color diferente (negro, azul y rojo), que, al unirse, dan como resultado un violeta.

El color tiene una gran conexión con el lenguaje visual, y, claro está, con la semiótica, de esta manera:

La perspectiva semiótica provee el más completo marco epistemológico para el estudio del color, ya que para los organismos vivos, el aspecto importante es que el color funciona como un sistema de signos; y la semiótica del color –que puede ser establecida como un campo sumamente sofisticado por

³⁷ Véase Anexo 2. STURM, Cony. El origen de la fotografía a color. [En línea]. 2011. Disponible en: <https://www.fayerwayer.com/2011/05/el-origen-de-la-fotografia-a-color/> [Consultado 13/Noviembre/2017].

derecho propio debido a los ya maduros desarrollos de la teoría del color— puede considerarse como un excelente paradigma (especialmente en lo que respecta a sus rasgos sintácticos) para el estudio de los otros signos visuales, es decir, la forma, la textura visual, o cualquiera de los elementos que consideremos en el análisis de la percepción visual.³⁸

Los colores elegidos para cada fotograma se encuentran asociados, en gran medida, a cada emoción, de esta manera el rojo se encuentra ligado a las sensaciones fuertes y bruscas, dentro de la gestualidad del rostro representan los malos momentos, los sentimientos de rabia y desacuerdo, el odio, etc. Se afirma que “El simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo, y roja es la sangre.”³⁹ De tal manera, se establece un significado que relaciona el color, con el inicio y la evolución del hombre, señalado tanto en el fuego como en la sangre. El azul se conecta con las buenas sensaciones, como la calma y la tranquilidad, y en las expresiones faciales es una representación de buenas cosas, sonrisas, muecas, guiños, etc. Así, “El azul es el color de todas las buenas cualidades que se acreditan con el tiempo, de todos los buenos sentimientos que no están dominados por la simple pasión, sino que se basan en la comprensión recíproca.”⁴⁰ Y por último, el negro acompañado del blanco se usan como elemento neutral, la base de la que, podríamos afirmar, se desprenden los otros dos gestos, además sirve como pausa y unión entre el azul y el rojo. El pintor Vasili Kandinsky dice sobre estos colores lo siguiente: “El blanco y el negro han sido definidos ya en líneas generales. En una caracterización más matizada, el blanco, que a veces se considera un no color [...] es el símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. [...] El negro es algo apagado, como una hoguera quemada, algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente.”⁴¹

La intención de llegar al violeta como color final se da por su íntima relación que es obtenida por la unión de dos opuestos. Al respecto Eva Heller señala que “En ningún otro

³⁸ MORENO MORA, Víctor Manuel. Comp. *2.1 La significación del color: semiótica y teoría del color*. [En línea] En: *Psicología del color y la forma*. Universidad de Londres. p. 27. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/236474118/MORENO-Mora-Victor-Manuel-Documento-Psicologia-Del-Color-y-La-Forma-Universidad-de-Londres-2005-Queretaro-MEXICO> [Consultado 13/nov./2017].

³⁹ HELLER, Eva. *Rojo. I. Al principio fue el rojo*. En: *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. 23° ed. Barcelona. Ediciones G. Gili. 2010. p.53. ISBN: 978-842-5219-77-1.

⁴⁰ HELLER, Eva. *Azul. I. El color preferido*. Op. cit., p.23.

⁴¹ KANDINSKY, Vasili. *IV. El lenguaje de las formas y los colores*. En: *De lo espiritual en el arte*. 20° ed. Barcelona. Paidós Ibérica. 1996. p. 77-78. ISBN: 978-844-9303-15-9.

color se unen cualidades tan opuestas como el violeta: es la unión del rojo y del azul, de lo masculino y de lo femenino, de la sensualidad y de la espiritualidad. La unión de los contrarios es lo que determina el simbolismo del color violeta”⁴². Cada expresión facial seleccionada y sobrepuesta a la otra es contraria, hay una cara buena, una mala y una neutra, que, finalmente trabajando en conjunto, asemejan esa multiplicidad de facetas que ontológicamente componen al ser humano.

5.4 Planteamiento de análisis morfológico

Luego de revisar modelos de interpretación y lectura de una fotografía se propone un esquema morfológico, mediante el cual se planeó la creación de las piezas, cada ítem se tuvo en cuenta desde el inicio, es decir, que se pensó en cada uno para lograr una producción plástica que evidencie un trabajo profundo de la fotógrafa a la hora de componer las piezas en su totalidad:

Nivel morfológico

- Plano
- Textura
- Iluminación
- Tonalidades/color
- Movimiento/dinamismo
- Actitudes/comportamientos
- Sensaciones/ ¿qué transmite?

La propuesta de este esquema morfológico, es solo una posibilidad de acercamiento que se propone la camarógrafa fungiendo como observadora de las fotografías. Sin embargo, cada uno de los ítems mencionados en el esquema puede ser también analizado por cualquier persona, y debe tenerse en cuenta que ese proceso de análisis suele hacerse de manera inconsciente en un principio. Puede lograrse de hecho dos acercamientos diferentes a las piezas finales: el primero, puede ser el de un observador que no tiene tantos

⁴² HELLER, Eva. *Violeta. I. Color mixto, sentimientos ambivalentes*. Op. cit., p.193.

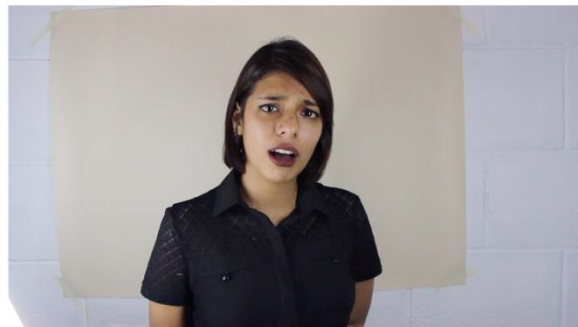
conocimientos con respecto a la fotografía y toda su producción. Y el segundo, por el contrario, puede ser el acercamiento de un observador que sí tiene más conocimientos en dichos temas. Ambos serían acercamientos muy valiosos, pues lo que se pretende es detener por un momento al observador.

5.5 Propuesta plástica

Las imágenes que componen este subcapítulo hacen parte del proceso de realización de las piezas finales. Para la realización de estas, tal como se mencionó anteriormente, se hizo uso de la captura de videos, que luego permitieron la extracción de fotogramas. La activación del rostro en cada uno de las modelos amigas que fue capturado, se realizó a través de diálogos en los que intervinieron todas las mujeres, palabras sueltas que se mencionaron en el momento, y comentarios. El punto de partida de este proceso de creación fue el diario de campo que se diseñó para el almacenaje de la información verbal que desataba ciertos movimientos y gestualidades en ellas.



Ana C 4.jpg



Ana M 14.jpg



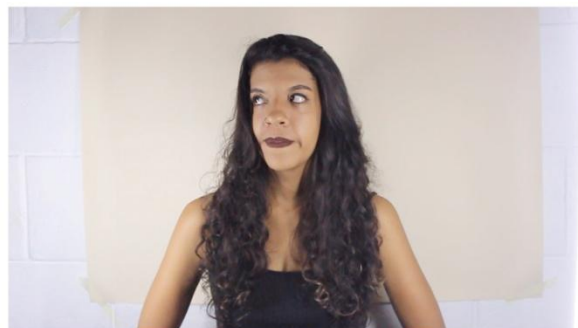
Maka 9.jpg



Manu 5.jpg



Meli 9.jpg



SaRA 13.jpg

Figura 9: Hoja de contacto- Fotogramas

Posteriormente se llevó a cabo la edición de los retratos seleccionados, se les dio el tamaño según lo planeado para su presentación en la proyección, y se pasaron a blanco y negro. De cada una de las modelos se seleccionaron 12 fotografías, que fueron luego clasificadas en tres grupos de emociones: uno neutro, otro que apunta hacía sensaciones buenas y el otro que manifiesta gestualidades no tan buenas. Igualmente, se les catalogó y marcó por colores: La “A” hace referencia al color Azul y es para los gestos agradables, la “B” identifica el color negro y es para las expresiones más neutras, y finalmente la “R” se refiere al rojo que señala las gestualidades más agresivas.



Figura 10: Hoja de contacto-Emociones

Finalmente, tal como se mencionó con anterioridad las piezas últimas están compuestas por tres capas yuxtapuestas, que llevan un tratado de opacidad en los tres colores escogidos (negro, rojo, y azul) y dan como resultado visual una imagen con movimiento y en un tono violáceo.



Ana C 1.jpg



Ana M 3.jpg



Maka 4.jpg



Manu 2.jpg



Meli 1.jpg



Sara 4.jpg

Figura 11: Hoja de contacto- Varias

La imagen a continuación muestra todas las piezas, 24 en total, que surgieron como resultado de esta investigación-creación para el programa de Artes Visuales del ITM. Institución Universitaria.



Figura 12: Hoja de contacto- Piezas finales completas

CONCLUSIONES

Al llevar a cabo el proceso de investigación y creación de este proyecto monográfico, desde múltiples campos de estudio, y haciendo uso del medio fotográfico como creación plástica, se obtuvieron las siguientes conclusiones:

Los datos recolectados, y que han sido plasmados en este documento, son un pequeño acercamiento a esos aspectos y detalles únicos del ser humano, que de manera despreocupada se suelen pasar por alto. La conexión del rostro con los procesos de transmisión de mensajes que se afrontan y se establecen entre diferentes individuos, son los pilares para llevar a cabalidad una buena y correcta comunicación, que puede verse libre del lenguaje verbal, y que se encuentra enmarcada en los procesos de socialización y relación con el entorno diario.

Los inicios de la presentación del individuo ante una sociedad, se vieron claramente envueltos en una evolución que se apoyó en la aparición de un medio como la fotografía. Los retratos fotográficos y sus enlaces directos con el procesamiento cerebral a la hora de llevar a cabo el almacenamiento de datos, exhibe factores como la asociación de imágenes a recuerdos propios del individuo y la posibilidad de entablar diálogos de identificación entre lo que visualmente se nos ofrece y la capacidad para retener o guardar recuerdos que se conecten con lo que se ve.

Los procesos fotográficos juegan un papel sumamente importante en dichos procesos de memoria, la manera en cómo se quiere y se desea ser recordado, y lo que posiblemente signifiquen y representen las fotografías para quienes conforman los círculos de relación más cercanos de un individuo. Igualmente cada imagen que se ha hecho con la intención de que comunique algo, trae consigo un proceso de configuración en su relato, buscando precisamente, evidenciar evoluciones en los tratamientos que se le dan a las relaciones; la manera como el ser humano construye su círculo social parte de condicionantes de actitud establecidos bajo convenciones sociales, y a esto se le suma el lenguaje que su cuerpo expresa al enfrentarse a situaciones cotidianas.

El estudio y análisis de la semiótica como un campo que permite construir y transmitir mensajes a través de las imágenes, señala los posibles caminos que se pueden seguir para la

comprensión e interpretación del lenguaje visual; el contenido de una imagen, va claramente, más allá de lo que superficialmente logramos apreciar a simple vista. Posiblemente podría asegurarse que cuando trascendemos por primera vez, la lectura de una imagen en aspectos mucho más técnicos, nos encontramos de alguna manera, educando el ojo, lo que quiere decir, que en próximas ocasiones esas aproximaciones a los contenidos visuales van a partir desde conocimientos y experiencias que se van acumulando.

Cada área del conocimiento y cada ciencia que aportó de manera significativa a este proceso de creación, trata de verse reflejado en el resultado plástico que se planeó desde un inicio, sin embargo, fue precisamente todo el conocimiento adquirido desde la multidisciplinaridad, lo que fortalece cada paso que se decidió emprender en la configuración de las piezas fotográficas finales.

El trabajo organizado y planeado bajo el cual se llevó a cabo la producción creativa que arrojó este proyecto, es el resultado equivalente a esa búsqueda deseada por lograr unas piezas diferentes. El reto fue intentar alejar las piezas de una simple toma fotográfica, del simple hecho de ser un retrato, lo que se deseaba, era alcanzar una visión que pudiera dar cuenta de las muchas facetas que componen al ser humano, y cómo este logra exteriorizar tantas cosas que difícilmente pueden expresarse de otras maneras.

Las conexiones de las expresiones faciales del individuo, se ven evidentemente conectadas con aspectos tan simples como el color, pero que de igual manera guardan una relación muy significativa con la apreciación que de estos tenemos.

- EKMAN, Paul. Microexpresiones faciales: Paul Ekman. Video/entrevista: A.B.Q. entrevistador. 2010. [En línea] <https://www.dailymotion.com/video/xf6fu8> [consultado: 5/ Marzo/ 2018].
- ESCOBAR, Juan Camilo. *Una aproximación desde el oficio ejercido en Antioquia*. En: Fotografía y sociedad en Colombia durante el siglo XIX. [En línea]. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial-historia-no-313/fotografia-sociedad-colombia> [Consultado 13/nov./2017].
- FEHER, Michel. comp. MAGLI, Patrizia. *El rostro y el alma*. En: Fragmentos para una historia del cuerpo humano V.2. 1° ed. Taurus, Madrid. 1991. p. 87. ISBN: 97-88430-601-51-6.
- FONTCUBERTA, Joan. *Sobre la naturaleza de la fotografía, La fotografía como lenguaje*. En: Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica. 1° ed. México: Ediciones G. Gili. 1994. p. 26. ISBN: 968-887-265-2.
- FONTCUBERTA, Joan, comp. BRESSON, Henri Cartier. *El instante decisivo, El relato fotográfico (picture-story)*. 1952. En: Estética fotográfica. 7° ed. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2003. p. 223. ISBN: 978-842-5219-15-3.
- , -----, comp. Op. cit., p. 228.
- , -----, comp. *Ibíd.*, p. 227.
- , -----, comp. Op. cit., p. 228.
- , -----, comp. Op. cit., p. 235-236.
- , -----, comp. WHITE, Minor. *Equivalencia: tendencia perpetua*. Op. cit., p. 247.
- HELLER, Eva. *Rojo. 1. Al principio fue el rojo*. En: Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón. 23° ed. Barcelona. Ediciones G. Gili. 2010. p.53. ISBN: 978-842-5219-77-1.
- , -----, *Azul. 1. El color preferido*. Op. cit., p.23.
- , -----, *Violeta. 1. Color mixto, sentimientos ambivalentes*. Op. cit., p.193.
- KANDINSKY, Vasili. *IV. El lenguaje de las formas y los colores*. En: De lo espiritual en el arte. 20° ed. Barcelona. Paidós Ibérica. 1996. p. 77-78. ISBN: 978-844-9303-15-9.
- MARZANO, Michela. *La filosofía del cuerpo. 1. El estatuto ambiguo del cuerpo humano*. París: Presses Universitaires de France, 2007. Traducido por Luis Alfonso Paláu C., Medellín, Junio – Julio de 2008. p. 2.
- , -----, *Capítulo II: V. Ser y tener. 3. El injerto del rostro*. Op. cit. p. 27.
- MAYER FOULKES, Benjamín. [En línea] *Evgen Bavčar: el deseo de la imagen*. En: Luna Córnea núm. 17, La ceguera. México D.F. 1999. p. 45. Disponible en: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_17. [Consultado: 23/Octubre/ 2017].
- MORENO MORA, Víctor Manuel. *Comp. 2.1 La significación del color: semiótica y teoría del color*. [En línea] En: Psicología del color y la forma. Universidad de Londres. p. 27. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/236474118/MORENO-Mora-Victor-Manuel-Documento-Psicologia-Del-Color-y-La-Forma-Universidad-de-Londres-2005-Queretaro-MEXICO> [Consultado 13/nov./2017].
- PÉREZ-RINCÓN, Héctor. *La expresión facial*. En: Imágenes del cuerpo. 2° ed. Fondo de cultura Económica, S. A. de C. V. México, D. F. 1992. p. 141. ISBN: 97-89681-637-17-0.
- PLASENCIA, Carlos. *Región de los ojos*. En: Anatomía de la expresión facial. Facultad BBAA, Departamento de Dibujo, U.P.V. p. 3. [Consultado: 5/ Marzo/ 2018].

RECURSO DIGITAL. [Página web] *Las tres leyes de la composición fotográfica*. En: México desconocido. 2013 [En línea] Disponible en: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/especial-fotografia-viajes-leyes-composicion-fotografica.html> [Consultado: 9/Septiembre/2017].

SANTINI, Diego. [Video] La semiótica-Charles Sanders Peirce. [En línea] 21 marzo 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mu-1gDJRTI>. [Consulta 9 septiembre /2017].

SONTAG, Susan. *El mundo de la imagen*. En: Sobre la fotografía. 1º ed. España. Debolsillo. 2008. p. 150. ISBN: 978-84-8346-779-4.

STURM, Cony. El origen de la fotografía a color. [Fragmento]. [En línea]. 2011. Disponible en: <https://www.fayerwayer.com/2011/05/el-origen-de-la-fotografia-a-color/> [Consultado 13/nov./2017].

VILLAFANE, Justo. *El proceso cognitivo de la percepción: La memoria visual*. En: Introducción a la teoría de la imagen. Reimpresión. Ediciones Pirámide, 2006. Madrid. p. 82. ISBN: 84-368-0263-2.

PÉREZ PORTO, Julián y MERINO, María. [Sitio web/Blog] *Definición de Gestalt*. En: Definición. 2008. [En línea] Disponible en: <https://definicion.de/gestalt/>. Actualizado: 2012. Consultado[23/Oct./2017].

ANEXO A

DIARIO DE CAMPO

Diario de campo: Camila Cardona Zapata	Día: Viernes
Lugar: Universidad/Floresta - FAH	Fecha: 22/sep./2017
Protagonistas: Manuela Londoño, Ana Montoya, Ana Castrillón, Sara Correa	
Gestos/expresiones (descriptivo): Ana M: Sonrisa amplia, marca de hoyuelos, ceja izquierda un poco levantada, mirada al frente. Manuela: Cejas levantadas en asombro, ojos abiertos, mirada hacia la derecha, boca semi-abierta. Sara: Cejas al centro, ojos semi-cerrados, mirada al frente, labios fruncidos. Ana C: Mirada al frente con ojos semi-cerrados, sonrisa amplia, pómulos elevados.	
Detonantes (diálogos, palabras, etc): Vamos a comer algo!!	
Observaciones: ninguna	

Diario de campo: Camila Cardona Zapata	Día: Sábado
Lugar: Casa de Sara	Fecha: 4/nov./2017
Protagonistas: Manuela Londoño, Ana Montoya, Ana Castrillón, Sara Correa, Melissa Ibarbo.	
Gestos/expresiones (descriptivo): Ana M: Sonrisa pícara, labios fruncidos, cejas al centro, mirada acusativa. Manuela: Cejas abajo, ojos cerrados y apretados, sonrisa grande (carcajada). Sara: Ojos cerrados y apretados, labios enmarcando sonrisa, pómulos levantados. Ana C: Mirada al frente con ojos abiertos, ceja izquierda levantada, labios formando una línea. Melissa: Cejas al centro, mirada al frente (penetrante), boca abierta formando una O.	
Detonantes (diálogos, palabras, etc): Pregunta para Ana M: ¿Dónde estabas?	
Observaciones: ninguna	

Diario de campo: Camila Cardona Zapata	Día: Sábado
Lugar: Casa de Sara	Fecha: 4/nov./2017
Protagonistas: Manuela Londoño	
Gestos/expresiones (descriptivo): Sonrisa amplia, labios formando una línea, ojos abiertos, cejas en arco, manos en las mejillas.	
Detonantes (diálogos, palabras, etc): Jugo de fresa	
Observaciones: ninguna	

Diario de campo: Camila Cardona Zapata	Día: Sábado
Lugar: Casa de Sara	Fecha: 4/nov./2017
Protagonistas: Ana Castrillón	
Gestos/expresiones (descriptivo): Ojos cerrados, ceño fruncido, cejas hacía el centro, labios cerrados y apretados.	
Detonantes (diálogos, palabras, etc): ¡No quiero vino, no me gustó!	
Observaciones: No le gustó el sabor del vino tinto.	

Diario de campo: Camila Cardona Zapata	Día: Sábado
Lugar: Casa de Sara	Fecha: 4/nov./2017
Protagonistas: Sara Correa	
Gestos/expresiones (descriptivo): Cejas al centro, mirada fija al frente, labios en una línea formando una sonrisa pícaro, pómulos levantados. Rostro en picado	
Detonantes (diálogos, palabras, etc): ¿Llevo vino?	
Observaciones: ninguna	

Diario de campo: Camila Cardona Zapata	Día: Lunes
Lugar: Universidad/Fraternidad	Fecha: 9/oct/2017
Protagonistas: Manuela Londoño, Ana Montoya.	
Gestos/expresiones (descriptivo): Ana M: Labios formando O, cejas levantadas en arco, mirada fija al frente. Manuela: Cejas en arco, ojos cerrados y apretados, sonrisa grande (carcajada).	
Detonantes (diálogos, palabras, etc): ¡Comida!!	
Observaciones: ninguna	

ANEXO B

EL ORIGEN DE LA FOTOGRAFÍA A COLOR

POR Cony Sturm⁴³

Newton había propuesto antes que el ojo captaba cuatro colores básicos, que mezclándolos producían todos los colores que vemos. Estos colores eran el rojo, verde, azul y amarillo. Sin embargo, Maxwell pensó que en realidad sólo se necesitaban tres: rojo, verde y azul, a partir de los cuales nuestro cerebro crea todos los demás. Durante 1855, el investigador propuso que, si tres fotos en blanco y negro de una escena se pasaban por filtros de estos tres colores, y se proyectaban impresiones translúcidas de la imagen en una pantalla usando tres proyectores con filtros similares, la imagen en la **pantalla sería percibida como una reproducción completa de todos los colores en la escena**. Y así nació la idea del RGB (Red – Green – Blue) que usamos hoy en las pantallas de nuestros PC, cuando tomamos una foto o vemos TV.

Pero eso era nada más que una idea, hasta 1861, cuando Clerk Maxwell decidió poner en práctica la teoría. El físico trabajó para el experimento con el fotógrafo Thomas Sutton, quien inventó ese mismo año la cámara réflex – aunque ese es otro tema.

La idea era que Sutton le tomara cuatro fotos a una cinta de tela con diseño escocés: una azul, una verde, una roja y una amarilla. La amarilla se iba a tomar por si acaso, en caso de que Newton hubiese estado en lo correcto.

Aquí es donde aparece el accidente que llevó a que el experimento saliera mal. O bien. Depende.

En 1861 no existían emulsiones pancromáticas – es decir, la película que se usaba sobre las placas para capturar las imágenes no eran sensibles a todos los colores. La emulsión que tenían Sutton y Maxwell era sólo sensible al azul y un poco al verde, pero no al rojo ni al

⁴³ STURM, Cony. El origen de la fotografía a color. [Fragmento]. [En línea]. 2011. Disponible en: <https://www.fayerwayer.com/2011/05/el-origen-de-la-fotografia-a-color/> [Consultado 13/nov./2017].

amarillo. Así que cuando tomaron las fotos, consiguieron una azul perfecta. Para la verde tuvieron que diluir la solución de cloruro de cobre que usaron como filtro, y consiguieron una foto medio verdosa después de 12 minutos de exposición.

Para la roja, Maxwell y Sutton estaban fritos: la emulsión simplemente no captaba rojo. Sin embargo, probaron igual usando un filtro de tiocianato férrico. Y contra los pronósticos, lograron una imagen más o menos roja después de ocho minutos de exposición. ¿Por qué? El tiocianato férrico deja pasar una considerable cantidad de luz ultravioleta, y muchas tintas reflejan parte de esa luz en el espectro rojo. Así que, por puro accidente, consiguieron la imagen roja. Con eso lograron montar una foto que se veía azulosa, pero plausible. Si hubiesen elegido como modelo para la foto una rosa roja por ejemplo, el experimento habría sido un fracaso, aun cuando la teoría de Clerk Maxwell estaba en lo correcto. Así que tuvieron suerte.