 Institución Universitaria	INFORME FINAL DE TRABAJO DE GRADO	Código	FDE 089
		Versión	03
		Fecha	2015-01-27

Metamorfosis espaciales. Exploraciones fotográficas en torno a la realidad-ficción de los espacios, y su potencial expresivo-experimental.

Maria Camila Villada Moreno

Artes Visuales

Fernando Antonio Rojo Betancur

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

22 de mayo de 2017

Resumen

Este trabajo propone, desde el análisis de unos referentes artísticos, la solución formal de una propuesta fotográfica en la cual me apropio de diferentes lugares, atmósferas, y ambientes; que de algún modo permiten una dialéctica expresiva a partir, y a través, del soporte y el medio fotográfico. Para sustentar y alimentar mi proceso artístico fotográfico se pueden desarrollar ejercicios mediante los cuales se exaltan estados de ánimo, elementos emotivos y emocionales que se proyectan en dichos espacios urbanos o cotidianos (exteriores o intimistas); los ejercicios de fotografía, desde la mirada del fotógrafo, permiten una humanización, una captación y proyección psicológica sobre los mismos. La re-significación o transformación de los espacios registrados, permite trastocar o subvertir sus valores expresivos a modo de metamorfosis, extrañamiento, extrapolación, analogías visuales. Un trabajo con lo ilimitado, lo irreplicable, lo infinito, y la incertidumbre del azar. La intuición, en contraste con la técnica fotográfica.

En el primer capítulo se expondrá el análisis de los referentes en función de los elementos que considero importantes en mi propia propuesta artística como son el uso del espacio en relación al habitar: las pulsiones y la necesidad de transformación de dichos espacios, la forma de vivir más allá de un interés artístico, vistos a través de conceptos claves como son el habitar, o lo siniestro.

En el segundo capítulo se aborda el asunto del auto-análisis a partir y a través del proceso artístico, cómo empezó, de qué manera se da, cuáles son los intereses dialécticos y expresivos, así también se ahondará en la forma en la que se lleva a cabo este proyecto y las conclusiones a las que se ha llegado mediante el ejercicio investigativo y práctico experimental, anexando al

final algunas de las fotografías que han surgido como resultado de un proceso que aún continúa y continuará.

Tabla de contenido

1. Tema.....	¡Error! Marcador no definido.
2. Planteamiento del problema	¡Error! Marcador no definido.
3. Justificación.....	7
4. Objetivos: general y específicos	¡Error! Marcador no definido.
5. Capitulo 1 : Estado del arte (antecedentes, marco teórico-referencial).....	10
6. Capitulo 2: Metodología y conclusiones	¡Error! Marcador no definido.
Anexos : registro de obra.....	78
Referencias.....	

1. Tema

Reconfiguración y transformación de los espacios urbanos a través del ojo de la cámara y la sensibilidad del artista permeados por la intuición y el azar que se da en el recorrer y el habitar de dichos espacios.

2. Planteamiento del problema

Se problematiza el espacio y se cuestiona el papel que este ocupa en la vida cotidiana, haciendo un rastreo de lo que el habitar en ciertos espacios produce o propicia: ciertos estados emocionales conscientes o inconscientes que de alguna forma se subliman a través de la fotografía, detonando la necesidad de experimentar con sus formas y transformarlos. Desfigurándolos y de cierta manera quitándoles la identidad a través de una herramienta usada para registrarlos o darles presencia. Se invierte en ese sentido el uso más común de la cámara, el de dignificar, y hacer que lo cotidiano se vuelva bello, en este sentido se halla eso bello a través de la desidentificación y desfiguración del espacio inicial. Abordar el asunto de cómo el fotógrafo toma un espacio cotidiano, banal pero que registrado y capturado a través de la cámara es mediado por las emociones, la intuición y el azar, se le da vida nueva y se convierte entonces en un espacio fantástico, fantasmagórico; un espacio de extrañamiento, tensiones y silencios, haciendo que ese espacio banal se vuelva polisémico y simbólico. El espacio se ha enriquecido con las múltiples posibilidades de una semiosis ilimitada, mediada o potencializada desde la intencionalidad del fotógrafo, y las innumerables lecturas, válidas todas, del espectador de la obra artística fotográfica.

3. Justificación

Este trabajo es una herramienta y un pie a tierra para el proceso artístico que llevo realizando. Los referentes utilizados son analizados desde el punto de vista de uso del espacio, desde sus formas de habitarlo propias y desde su propia psicología. Se plantean reflexiones que pueden aportar a la ampliación del conocimiento o entendimiento de dichos artistas, así como al quehacer artístico de este tipo en general. Resaltando a su vez el papel de los lugares, el concepto de habitar en relación el quehacer artístico, la expresión el inconsciente, el papel del azar y la fotografía como medio de expresión, lo que considero importante aun en este contexto pues dichos elementos han sido desde la historia y aun en la actualidad relegados a planos secundarios.

4. **Objetivos: general y específicos**

Objetivo general:

Trasformar imágenes de lugares y escenas cotidianas en imágenes totalmente nuevas e independientes a dichos lugares.

Objetivos específicos:

Producir nuevas composiciones a partir de la experimentación y el uso consciente, expresivo, y azaroso de los elementos del espacio.

Desarrollar un marco teórico y estado del arte para la producción y formalización artística que dé cuenta de mis inquietudes artísticas y experimentales.

5. Capítulo 1: Estado del arte (antecedentes, marco teórico-referencial)

Parte fundamental de mi trabajo surge del habitar en ciertos espacios, y algunas de mis indagaciones expresivas se originan a partir de lo que estos lugares detonan en mí; así como ese deseo de fotografiar algo que visualmente no existe al *desenmascararlos*, o deformarlos en un momento casi de éxtasis, a través del ojo de la cámara en el juego con el azar y la emoción.

El filósofo alemán Martin Heidegger (1889 - 1976), referente infaltable al hablar del *habitar*, le da a este concepto el estatus de esencia del ser humano, es la forma en la que somos en la tierra. Morando, de-morándonos en las cosas, además de que en esta duración, trazamos por medio de la experiencia, relaciones que son esenciales para la construcción del mundo o realidad propia, cargando lo habitado de significación y no sólo eso sino también de ensoñación:

...todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. (...) cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir "muros" con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños. (Bachelard, 2000, p. 28)

Gregor Schneider

Si bien hablando de lugares, la casa siempre representará ese primer espacio vital, ese lazo fundamental en el ser humano. Uno de mis referentes a la hora de reflexionar sobre el concepto y contexto del hogar, del habitar, de la transformación, es el artista alemán Gregor Schneider (Rheydt, Alemania, 1969). En una de sus obras quizás la más reconocida, trabaja deformando constantemente su hogar.

La casa, el lugar donde desarrollamos nuestra intimidad, nuestro espacio privado; nos brinda comodidad y seguridad. Establecemos con la casa una estrecha relación, esta se convierte entonces en una extensión de nuestro cuerpo, de nosotros mismos, parte de nuestro mundo individual y como tal refleja en gran medida lo que somos. La casa representa una segunda piel que nos brinda protección: “es un lugar que actúa como refugio, como matriz protectora. La casa cuida del cuerpo como una segunda piel, protegida del peligro, de la mirada” (Guzmán, 2003, p. 172) pero a la vez también puede convertirse en una prisión, y como espacio privado, un lugar donde se pueden ocultar cosas que no queremos que salgan a la luz.

En la casa, basándonos en la semántica de la obra de este artista, notamos que también se transforma el sentido de protección que brinda; ya no simplemente representaría un refugio para librarse de los peligros que puedan provenir del mundo exterior, o de la contingencia del clima, sino que la casa misma es un espacio que protege a ese exterior de la amenaza que se cierne o se fragua en ella. La casa se vuelve un espacio bizarro y siniestro, en el sentido de que lo familiar y convencional de una morada es trastocado, subvertido, y causa extrañamiento. Es lo extraño que se puede ocultar en lo cotidiano y familiar, generando

dualidades, emociones confusas, respecto cómo percibimos los lugares. Que se convierten en un símbolo de lo misterioso, o de cargas emotivas y psicológicas.

Esta inversión del hogar, inversión de sus cualidades principales se evidencia en la obra de Gregor Schneider en donde este “hogar pesadilla” no es entendido como algo indeseado, sino más bien todo lo contrario ya que sigue siendo un hogar, sigue siendo un reflejo de sí mismo, un escenario de su propia *psyché*, o según Sigmund Freud, de su inconsciente.



Haus u r, rheydt (1995)¹

Fotografía de casa de Gregor Eschneider

¹ Fotos extraídas del Catalogo Punto Muerto Gregor Eschneider, CA2M, Madrid, (2011)



Eschneider, G.

Haus u r, rheydt (1995)²

Instalaciones

² Fotos extraídas del Catalogo Punto Muerto Gregor Eschneider, CA2M, Madrid, (2011)

En las habitaciones del hogar se conservan vestigios de las vivencias del habitante a modo de una especie de recuerdo solidificado (Moriente citando a Perec, 2011), la casa toma vida propia, pasa de ser el lugar donde habitan y reposan nuestros sueños, a ser el hogar de nuestras pesadillas.

Haus u r: el lado oscuro del hogar.

“Esa casa es, por tanto, el punto de confluencia donde la vivienda deja de ser un espacio apacible y se transforma en un recinto que encierra secretos inquietantes en cada recoveco sombrío” (Moriente, 2011)

Haus u r (Casa u r), además de ser la casa-taller de Gregor Schneider, es el centro de la obra del artista. Muchas de estas piezas, parten de la *Haus u r* o comparten la misma temática (están vinculadas con la estructura de su propio taller). Schneider construye, destruye, deconstruye y reconstruye su casa de forma obsesiva desde hace años. El artista logra distorsionar la percepción del espectador, su re-conocimiento del medio que le rodea, al desorientar la experiencia subjetiva de un recorrido que causa extrañamiento en medio de un escenario subvertido o trastocado expresivamente, a través del constante trabajo en las habitaciones o cámaras, en sus paredes, puertas, ventanas, en el cambio de volúmenes de estas, en la repetición (habitación dentro de una habitación, pared tras una pared...), de la alteración y añadido de objetos, es así como logra producir el sentimiento, la experiencia de lo siniestro. Freud vincula el término de lo siniestro a lo familiar, definiéndolo como una especie de sensación de espanto que nos lleva de nuevo a algo hace tiempo conocido, y una

vez muy cercano, ahora oculto y guardado fuera de la vista. Lo siniestro está asociado con traer algo a la luz que estaba oculto y secreto, con algo extraño y a la vez familiar; “algo que acaso fue familiar y ha resultado extraño e inhóspito” (Trias, 1992), lo convencional hecho sospecha.

Lo siniestro no sólo conduce a una serie de temores, sino también a una fuente de deseos que constituyen el sujeto; deseo escondido, prohibido, una fantasía temida formulada como deseo; definiéndose así lo siniestro como “lo fantástico encarnado” (Trias, 1992). Eugenio Trias sugiere que lo siniestro en el arte debe ser mediado o transformado, como bajo un velo, debe ser sugerido sin ser mostrado, debe ser presentado, de lo contrario, de ser revelado crudamente, el efecto estético se rompería y la obra carecería de vitalidad; por ende lo siniestro es condición y límite de la obra artística. En la casa de Schneider no se puede distinguir las habitaciones originales, no se diferencia la realidad del simulacro. Constantemente los espacios evocan la sensación de que hay algo más, algo que se esconde detrás de lo real; que la casa misma posee vida propia, generándose a la vez tensiones interesantes, en cuanto al contacto sensorial que se pueda establecer con dichos espacios, que se vuelven ficcionales y psicológicos.



Eschneider, G.

Haus u r, rheydt (1995)³

Instalaciones

Las habitaciones de *Haus u r* tienen nombres bastante particulares como "*Liebeslaube*" (Nido de amor) o "*Letztes Loch*" (El último agujero), hecho que evidencia claramente el poder de la casa para reflejar el mundo onírico del artista.

La casa termina convirtiéndose en una prisión, habitaciones aisladas, celdas de las cuales da la impresión de no poder salir de allí, o cómo dice Schneider: "de cerrarse la puerta tras de él, uno podría quedar encerrado para siempre y nadie oiría sus gritos", o como suele decirle a los espectadores: "hay que tener cuidado de no caer en el vacío". La casa, entonces, pasa de ser un refugio o elemento de protección, a ser una prisión; efectivamente por elección del artista dada su fuerte atracción al encierro, o al castigo.

³ Fotos extraídas del Catalogo Punto Muerto Gregor Eschneider, CA2M, Madrid, (2011)



Eschneider, G.

Haus u r, rheydt (1995)⁴

Instalaciones

⁴ Fotos extraídas del Catalogo Punto Muerto Gregor Eschneider, CA2M, Madrid, (2011)

Schneider comienza entonces a “asesinar” los espacios de la casa, considera que un espacio sometido a un efecto punitivo queda condenado a ser anulado, así que les aplica la “pena capital” a sus habitaciones, y luego las traslada “muertas” y las recontextualiza en los espacios expositivos. (Moriente, 2011)

La condición necesaria para que sus construcciones se conviertan en obras de arte, es la *muerte* de las mismas. El artista considera entonces que las habitaciones tienen vida, luego las somete a un castigo que termina en la muerte, y es así como las transforma en obras de arte. Considera que así puede mostrar la belleza de la muerte, ya que mediante su propuesta está *matando, mutilando* algo de sí mismo, para así expresar su belleza. De este modo hay una concepción sublime de la muerte como tal.

Schneider no sólo rompe con la concepción de casa en su cuanto sentido tradicional, es decir como protección, refugio y seguridad, sino también con su carácter de lugar privado, su casa "no cuenta con todas las funciones que se le piden a una casa, y que está destinada a ser expuesta en un espacio artístico" (Guzmán, 2013), está en continua relación de lo interior con lo exterior; en continua relación con el espectador en donde el espacio adquiere su propio significado según lo que pueda evocar en él. En conclusión, en la obra de Schneider se evidencia ese otro lado del hogar, el lugar amenazante, aprisionador, asfixiante, siniestro (que al fin y al cabo sigue siendo un reflejo o proyección de su habitante), y que a su vez es indudablemente apasionante y completamente adictivo.

Kurt Schwitters.

Schneider no es el único artista en sentir la pulsión y necesidad de transformar o deformar su casa, ya que uno de los pioneros y mayores influencias en el arte contemporáneo (mediante la instalación, los collages...), quien ha modificado espacios arquitectónicos o los ha reinterpretado (mediante conceptos como lo bizarro, lo asimétrico, lo inhabitable de arquitecturas transformadas), fue el artista alemán Kurt Schwitters (1887 – 1948) y su obra *Merzbau*, que consistió en la construcción y transformación constante de las habitaciones de su casa en Hannover, y que fue la obra de su vida. Schwitters empezó a trabajar en ella desde 1919 hasta 1937, año en el cual tuvo que salir de Alemania hacia Noruega, debido al régimen nazi, y cuya casa en Hannover fue destruida por un ataque aéreo en 1943; pero el artista realizó la misma actividad (creación de espacios *Merzbau*) en otros lugares donde se estableció y vivió (Kijkduin, Lysaker, Hjertøya, Douglas, Elterwater) hasta el día de su muerte.

Merzbau deriva de la palabra *Merz* un término que el propio artista inventó, en la idea de separar mediante este concepto su trabajo, de las demás vanguardias de ese tiempo (pero que luego habría sido acuñado de forma general como parte del dadaísmo). *Merz* designaba cada una de las actividades y desarrollos artísticos en los que Schwitters trabajara (poesía, collage, escultura, tipografía...) y *Bau* que significa construcción en alemán: ‘everything had broken

down in any case and new things had to be made out of the fragments: and this is Merz'.⁵
(Schwitters citado por O'Dowd, 2009)

Clare O'Dowd (2009) en su texto *Kurt Schwitters' Merzbau: Chaos, Compulsion and Creativity* plantea un análisis de las posibles implicaciones psicológicas del trabajo de Schwitters que hasta entonces no habían sido exploradas. Proporciona una mirada alternativa haciendo uso de las teorías de los mecanismos de defensa usados por Anna Freud: ve el *Merzbau* como una forma de defensa que permitía a Schwitters mantener un control de cara a unas circunstancias personales, políticas y sociales. Básicamente, O'Dowd determina, a partir de la obra de Schwitters, un hallazgo interesante: el hecho de transformar un efecto no placentero en su opuesto, como una característica relevante del *Merzbau*.

Los antecedentes más evidentes del *Merzbau* fueron el *collage* y las *Merzcolumn*, en sus *collages*, realizados a partir de fragmentos de basura (recortes de periódico, anuncios, tickets...), de este modo Schwitters crea nuevas relaciones y un nuevo orden en donde según O'Dowd se podría representar el deseo del artista de unificar lo fragmentado, lo destruido, y poder ejercer control sobre el espacio y la materia. Lo que se demuestra en la capacidad de crear un todo a partir de fragmentos. Control, orden, unión, son elementos que podría trabajar Schwitters en su obra, que contrastaba con la realidad opuesta de la apariencia y el exterior de la Alemania en guerra con todos sus estragos y la correspondiente situación social: caos, fragmentación y destrucción. Kurt recorría la ciudad, recolectando objetos de desecho en los que veía reflejada una sociedad en crisis. Esta actividad empezó a llenar gran parte de su vida, dado que comenzó a transportar estas cualidades unificadoras y de control del *collage* a

⁵ “en todo caso, todo ha sido roto y nuevas cosas tenían que ser hechas de los fragmentos” traducción propia.

aspectos más íntimos, incluso se habla de la obsesión a la hora de recolectar esos objetos para sus trabajos o futuros proyectos, no le importaba llegar a ser arrestado o salir herido.



Schwitters, K.

Merz Picture 25A: The Star Picture (1920)⁶

Montaje, *Collage* y óleo sobre cartón

El *Merzbau* inicio con la aparición de las *Merzcolumn* (cuya expansión termina siendo el *Merzbau*) en 1919, que fuera una época bastante difícil por las complejas situaciones sociales y personales por las cuales Schwitters estaba atravesando (más adelante referiré detalles de este asunto). Estas especies de torres de distintos materiales se expandían hacia todas direcciones con huecos, concavidades en donde guardaba objetos como fotografías, souvenirs y cosas de ese estilo, o más cercanos a ser considerados basura.

⁶ Extraído de <https://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/merz-picture-25a-the-star-picture-1920>



Schwitters, K.

Merz Column (1923)⁷

Instalación

Esas columnas no fueron un simple experimento escultural, plantea O'Dowd, sino que funcionaban, según él, cómo una especie de memorial del hijo de Schwitters quien murió algunos años antes (al poco tiempo después de nacer). Encima de una columna había una cabeza de un bebe y Schwitters revelo años después que era la máscara de la muerte de su primer hijo. “The death of his son, I believe, brought the full force of Schwitters’ protective

⁷ Extraído de http://www.gallerywalk.org/PM_Schwitters.html

instincts to bear, instincts which manifested themselves in the hoarding and protection of objects, beginning with Gerd Schwitters' death mask. If Schwitters could not preserve his son, then he could certainly protect his memory.”⁸ (O’Dowd, 2009, p. 3)

O’Dowd dice que para entender el trabajo de Schwitters hay que tener en cuenta dos aspectos comunes en los acumuladores compulsivos, los cuales son, el sentido de seguridad que se deriva de estar rodeado de las propias posesiones, y la responsabilidad que surge de la preocupación de mantener su ambiente bajo control. A juicio de O’Dowd, el artista quiere demostrar que de alguna forma lo que hacía era transformar los impulsos o afecciones negativas en sus opuestos, como medida de protección contra peligros externos por medio de la intervención constante del mundo que le rodea, la autora enfatiza en que la naturaleza acumuladora de Schwitters indica una profunda necesidad de afirmarse a sí mismo como proveedor y protector así como el deseo de controlar su ambiente (O’Dowd, 2009, p. 11).

“Conocemos el mundo de diferentes maneras, desde diferentes actitudes, y cada una de las maneras en que lo conocemos produce diferentes estructuras o representaciones o, en realidad “realidades” (Bruner, 1998). La realidad de Schwitters es su *Merzbau* el cual se expandía y consistía inicialmente en una estructura arquitectónica irregular hecha a mano, a partir de yeso y madera; y además, se reflejaba también en los nichos o huecos que se formaban en el interior en donde se acumulaban diferentes tipos de objetos. Nichos que se

⁸ “la muerte de su hijo, creo, trajo toda la fuerza de los instintos protectores de Schwitters para soportar, instintos los cuales se manifiestan ellos mismos en el acumulamiento y protección de objetos, comenzando con la máscara de la muerte de Gerd Schwitters. Si Schwitters no pudo conservar su hijo. Entonces ciertamente podía proteger su memoria”. Traducción propia.

conectaban entre sí a través de pequeños túneles o espacios. Schwitters construía capa sobre capa de modo que la *Merzbau* siempre fuese diferente, dinámica, y para que siempre *tuviese vida*, constantemente sepultándose a sí misma con cada nuevo nacimiento. “*Merzbau* surgió como una práctica sin objetivos productivos: gran parte de los objetos encontrados eran posesiones personales de las amistades que visitaban al autor, cualquier elemento cotidiano era incorporado al *Merzbau*, con la única condición de la aleatoriedad a la hora de ser elegido. De alguna manera la emotividad era incorporada, al tratarse de objetos personales de personas cercanas, pero su condición de objeto no *ad hoc* confería a las piezas una emotividad diferida” (García, 2013). Esto da un carácter de azar e impredecibilidad lúdica, a la hora de aprovechar imprevistos, como una especie de escritura automática a partir de la arquitectura, o un *ready-made* de la misma, ya que no tenía una función utilitaria ni decorativa, tampoco prevalecía su carácter de habitabilidad, y la forma era en cierto modo azarosa. Los objetos eran sustraídos de lo cotidiano, re-significados y descontextualizados (como el *objet trouvé* u objeto encontrado), para hacer parte de una nueva configuración simbólica, espacial, y plástica-expresiva.



Schwitters, *K.*

*Merzbau*⁹

Instalación

⁹ Photo: Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007. Extraído de <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

Cada uno de los nichos tenía distintos significados y temas, espacios para sus amigos y familiares, otros nichos se asociaban con temas u objetos que simplemente le fascinaban, así como también para algunas ideas que quería explorar, o para circunstancias y eventos referentes a su situación personal de conflictos interiores, y un complejo entorno social que le afectaba. Schwitters llenaba estos espacios con objetos representativos, objetos robados, prestados o pedidos, y solía nombrar dichos nichos con nombres bastante dicentes como *Kathedrale des erotischen Elends* (KdeE) (la catedral de la miseria erótica).

...So the Merzbau became a space where Schwitters could explore some of the more unsavoury ideas which were floating around in his head at the time, away from prying eyes in an environment which was under his complete control. It also became a place for the preservation of memories, and of the objects which represented his family and friends. Above all, the Merzbau was a kind of nest, a place of safety, where he could escape from the unpleasantness of real life¹⁰ (O'down ,2009, p. 9).

¹⁰ “Así que el Merzbau se convirtió en un espacio donde Schwitters podía explorar algunos de sus más desagradables ideas las cuales estaban rondando en su cabeza en ese tiempo, lejos de los ojos curiosos en un ambiente el cual estaba bajo su completo control. También se convirtió en un lugar para la preservación de memorias y de los objetos os cuales representaban a su familia y amigos. Sobre todo, el Merzbau era una especie de nido, un lugar seguro, en donde él podía escapar de los disgustos de la vida real.” Traducción propia.



Schwitters , K.

*Merzbau*¹¹

Instalación

¹¹ Photo: Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007. Extraído de <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>



Schwitters, K.

*Merzbau*¹²

Instalación

¹² Photo: Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007. Extraído de <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

El *Merzbau* nunca consistió en una obra acabada, ya que el proceso era considerado la obra misma. Las fotografías existentes sólo muestran un momento particular, un instante congelado del desarrollo de una vida entera. Schwitters dedicó toda su existencia a una misma actividad, lo que denota que más que un proyecto o una obra, es una necesidad intrínseca del propio artista; más allá de un hábito, es más bien una forma particular de *habitar*. “La casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable” (Bachelard, 2000, p. 36)

Las obras de Schneider y Schwitters cuestionan el concepto convencional de *casa*, desde la noción de *albergue* hasta su propia lógica arquitectónica. Su funcionalidad usual se pasa a un último plano, ampliando las múltiples posibilidades de lo que una casa puede ser o significar, y terminan elevándola al status de ser una exteriorización de los cerebros de los artistas, algo así como laberintos, corredores con recuerdos, miedos y deseos, siempre en constante cambio, y en continua influencia del exterior.

Ambos artistas responden a esa fuerza, a ese deseo que surge desde sus adentros. Antes que a algún interés fijo o a algún proyecto pensado para configurar una obra ambiciosa y acabada; más bien es un deseo entendido como algo esencial, como un tender infinito, que es lo que posibilita la vida y el movimiento. Y que para el caso de ambos creadores, es ese tender a destruir y construir constantemente su propio hábitat, aun no de forma consciente,

más bien siguiendo ese impulso infinito, esa necesidad visceral que se convierte en forma de habitar y que tiene que ver con el diálogo entre lo invisible y lo visible, entre interior y exterior, entre lo familiar y lo extraño, para la creación de su propia realidad. Estos elementos son lo que más me interesa de sus obras, creaciones de espacios alterados en donde están latentes, en donde se asoman, se reflejan los estados psicológicos más profundos de los artistas.

Michelangelo Antonioni, película *L'eclisse* (El eclipse), 1962.

El uso y transformación de los espacios arquitectónicos y transitorios ha ido evolucionando en todos los ámbitos de las artes, acogiendo diferentes usos y siendo materia prima inclusive para el lenguaje cinematográfico. En la imagen en movimiento, por ejemplo, uno de los mayores antecedentes en la ruptura y transformación del uso tradicional de los espacios, lo encontramos en el cineasta Italiano Michelangelo Antonioni quien trabajo con maestros como Federico Fellini o Roberto Rosellini, pero que desarrolla un estilo bastante diferente al de ellos.

Su filmografía comienza en la Italia de la posguerra, en medio de un panorama lleno de heridas y pérdidas; época existencial, de cambios radicales, de decaimiento general e incertidumbre. En sus filmes se reflejan cierta desorientación y existencialismo propios de su

contexto, de un ámbito lleno de vacíos, de la nada, y del silencio, situaciones que quedan después de la guerra. Antonioni se interesó por retratar la realidad de otra manera, al no mostrarla tal como se aparece frente a nuestros ojos de forma convencional; más bien representa la realidad a través de una deformación de la misma, de una inversión de valores entre lo interno y lo externo. Obligando al espectador a cambiar su forma tradicional de leer las películas.

...De la convicción de utilizar el cine para “acercar” al espectador hasta los escenarios cotidianos de la calle, transita Antonioni hacia la necesidad de abordar de otra forma la representación de esa realidad mundana. Podemos aventurar como detonante de este cambio la percepción por parte del cineasta italiano de que eso que llamamos “realidad” es ya representación, una forma dada por nosotros a los hechos, un determinado ropaje con el que revestimos los acontecimientos de la vida. El propio Antonioni confesaba su interés por (en palabras suyas) expresar la realidad en términos que no sean del todo realistas (Díaz, 2007).

Antonioni utiliza su lenguaje visual, a través de los espacios urbanos y sus arquitecturas, para expresar, reflejar y apoyar los sentimientos y estados de ánimo de sus personajes, de alguna forma invirtiendo esa piel de la apariencia, vertiendo el interior en el exterior.

En su película *L'eclisse* (1962)¹³, los espacios, caminos, objetos y arquitecturas constantemente hacen referencia a la nostalgia de su protagonista. La trama de la historia *grosso modo* consiste en las vivencias de Vittoria quien decide terminar con su novio y poco

¹³ La cual hace parte de su “trilogía de la incomunicabilidad” junto con *L'avventura*, (1960), *La notte*, (1961) Antonioni agrega una cuarta *Deserto rosso*, (1964) completando así su serie de películas en donde desarrolla su lenguaje particular en la exploración de la expresión de los sentimientos humanos.

tiempo después conoce a Piero, un corredor de bolsa con quien termina teniendo una relación.

En el uso de los espacios como en las miradas de la protagonista, se mantiene una especie de misterio, de velo. Hay una relación de indicación, de reflejo, de anticipación en el uso de los elementos espaciales y el desarrollo de la trama, por ejemplo al inicio cuando estaba en la casa del que era su novio y ya había tomado la decisión de irse, en un momento se acerca a él y empieza a retroceder lentamente mientras lo mira y termina su imagen encerrada en un espejo como aprisionada, se ve ella ahí encerrada, se acelera su respiración y se dirige hacia la ventana y corre la cortina. Su mirada se pierde hacia un edificio, camino que luego al salir de allá habría de recorrer, reflejando y apoyando el hecho su decisión, así también de su anhelo. Estaba ahí, mirando por la ventana, mirando el camino que había decidido seguir y que tomaría inexorablemente.



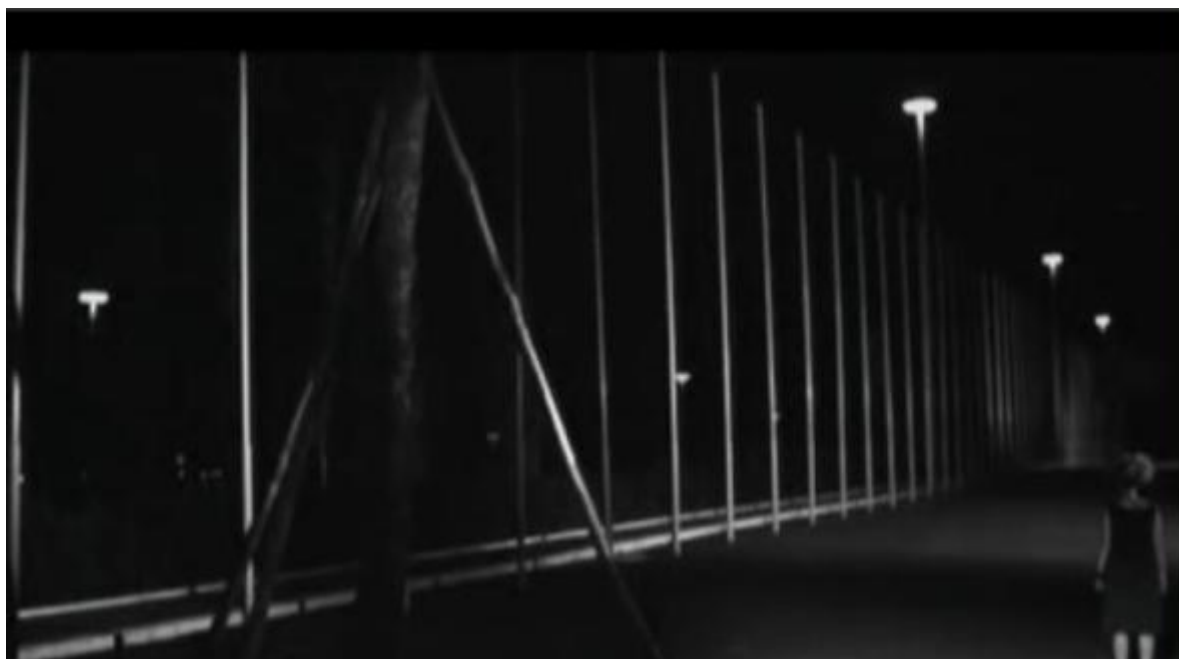


(Fotogramas extraídos de la película *El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, 1962)

En otra escena, mientras Vittoria espera a Piero, después de sus interrumpidas circunstancias, podemos ver que la cámara captura o realiza la toma de unos adobes por

donde ella pasa, y luego aparece un edificio en construcción, el cual ella se queda mirando. Una construcción que nadie estaba edificando en esa vacía ciudad, una arquitectura inacabada, no ruinoso pero si incompleta (¿quizás una metáfora de las emociones y sensación interior del personaje femenino?, a quien rodea en la escena una arquitectura fría, que refuerza la angustiosa distancia del personaje, y que representa su soledad), esto lo podemos determinar también a partir de algunas frases que dicen los personajes en algunas escenas, y que sus miradas contradicen. Podemos encontrar una actitud nostálgica, tal como lo expresa Vittoria en la escena en la cual Piero le pregunta que si no se casaría con él, y ella le dice que siente nostalgia, sí, esa nostalgia constante y que se ve reflejada en los espacios, en esas imágenes de ciudad, una ciudad vacía y silenciosa de vez en cuando interrumpida por algún transeúnte anónimo al igual que los momentos entre los protagonistas. Los demás personajes no atenúan la sensación de soledad, y son más bien accesorios del espacio o extras de las escenas. Al igual que la mirada vacía de la protagonista de vez en cuando interrumpida por alguna chispa, alguna sonrisa o risa espontánea.





(Fotogramas extraídos de la película *El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, 1962)

Notamos las miradas vacías entre abrazos, como si ya se anticiparan al fin o si ya de por sí lo fuera. En la última escena de Vittoria y Piero juntos en donde después de pasar un agradable momento, al estar despidiéndose se dicen el uno a otro que se verían ese día, y al

día siguiente, y al día siguiente de ese, para luego darse el abrazo para despedirse, un abrazo frío, ambos con su mirada hacia al frente, hacia la nada, pareciese más bien una despedida (definitiva), una certeza de una nada.



(Fotogramas extraídos de la película El eclipse, de Michelangelo Antonioni, 1962)

Vittoria baja las escalas y se detiene, ahí con su mirada ausente, vacilante, esa mirada que alude a la muerte misma, para después pasar luego a la mirada viva de Piero la cual se trastorna paulatinamente como si se acabase de dar cuenta de una verdad triste. Su sonrisa se desdibuja, su cara se vuelve seria y pensativa.





(Fotogramas extraídos de la película El eclipse, de Michelangelo Antonioni, 1962)

Y ella, que, en sus últimas miradas nostálgicas, lentamente se acerca hacia la salida, y una vez sale, acelera el paso y se detiene, y el encuadre la muestra a través de unas rejas (no es la primera vez que su imagen es encerrada por algún elemento), Vittoria voltea la mirada hacia el horizonte, hacia unos árboles, como si fuese un anhelo de libertad manifestándose (lo que también es algo reiterativo), y luego continua su camino saliendo del plano.





(Fotogramas extraídos de la película *El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, 1962)

Los siete minutos siguientes son los más famosos de la película pues consisten en una serie de tomas de la ciudad, mostrando la señora con el bebe que pasea en alguna escena donde están los protagonistas, o el aspersor de agua donde Vittoria había jugado con Piero, los caminos que ella recorrió o que recorrieron juntos, el tanque de agua donde Piero arrojó la

caja de cerillos , los adobes, el edificio a medio construir ...los lugares, objetos y personas que habían estado presentes junto con los protagonistas, sólo que ahora sin ellos, la música de piano hace que se genere una sensación siniestra, tensionante, como si nada en verdad hubiese pasado, o como si sólo hubiesen desaparecido. Una sensación de tiempo, de ausencia, de desvanecimiento y de un abrumador conflicto interior. Los arboles moviéndose en el viento y la ciudad totalmente vacía, de nuevo el edificio, de nuevo el tanque de agua esta vez derramándose por una alcantarilla, luego aparece la gente, se hace de noche, se muestra aquel edificio a la luz de las farolas y la cámara termina haciendo un acercamiento brusco de primerísimo primer plano hacia una lámpara titilante de la calle, al igual que el sonido del piano, a la luz de la farola, aparece la palabra *fine* y todo queda oscuro.







(Fotogramas extraídos de la película *El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, 1962)

“De este modo, observamos que las últimas imágenes ponen en tela de juicio el concepto de la configuración, porque el espacio ha dejado de ser antropomórfico, ya no está con-

figurado. Es un espacio sin figura, un espacio des-figurado, que se ha vuelto irreconocible, inquietante y angustioso” (Canga, 2007, p. 187). Se genera un total extrañamiento, se desorienta al espectador, en una especie de desvanecimiento hacia un vacío, una nada.

...I am in Florence to see and film a solar eclipse. Unexpected and intense cold. Silence different from all other silences. Wan light, different from all other lights. And then darkness. Total stillness. All I am capable of thinking is that during an eclipse even feelings probably come to a halt.--It is an idea that has vaguely to do with the film I am preparing--more a sensation than an idea, but a sensation which defines the film even when the film is far from being defined. All the work and the shots that came after have always been related back to that idea, or sensation, or premonition. I have never been able to leave it aside (Antonioni, 1996) ¹⁴

Lo que más me llama la atención y me interesa rescatar como sustrato para mi propuesta artística es el hecho de cómo Antonioni se aleja de un registro tradicional, una narrativa de una realidad natural y cotidiana en la cual los espacios serían solo eso contenedores en el encuadre de los personajes o la trama , y pasan a tener un papel diferente y primario como parte de la narrativa emocional de dichos personajes, me atrevería a decir que a un mismo

¹⁴ “Estoy en Florencia para ver y filmar un eclipse solar. Frio intenso e inesperado. Silencio diferente de todos los demás silencios. Luz palida, diferente de todas las demás luces. Y luego la oscuridad. Total quietud. Todo lo que soy capaz de pensar es que durante un eclipse incluso los sentimientos probablemente lleguen a detenerse. Es una idea que tiene vagamente que ver con la película que estoy preparando, más una sensación que una idea, pero una sensación que define la película incluso cuando la película está lejos de ser definida. Todo el trabajo y las tomas que vinieron después siempre han sido relacionadas de nuevo a esa idea, o sensación, o premonición. Nunca he sido capaz de dejarlo de lado”. Prefacio de six films, reimpresso en: Michelangelo Antonioni, The Arhitecture of visión: writings and interview on cinema(Nueva York: Marsilio publishers, 1996), p. 59 traducido al ingles por Allison Cooper. Traducción propia al español.

nivel que los mismos, esa reformulación y nuevo uso de los espacios exteriores que se muestran a la vez como reflejo del interior emocional de la protagonista lo que llena de fuerza, de misterio y de atractivo el film. Se asoma la realidad más en eso que se oculta, pues la realidad que presentan a plena vista parece aun más irreal. Se mantiene un misterio, una dualidad, ese algo más latiendo y que es reflejada e insinuada en los elementos, en los encuadres en los espacios, su narrativa del estado interior de la protagonista, pero sobre todo me interesa su capacidad de desvanecimiento que lleva al total extrañamiento de la realidad. El personaje femenino (sus sentimientos), es eclipsado, tanto como sus emociones, que le desbordan y le vulneran, y las edificaciones en derredor están interrumpidas, como ella misma. Quizás el espacio metaforiza la condición humana a que está sometida la protagonista. La distancia e incomunicación de los personajes, reforzada por la soledad de espacios abiertos fríos e impersonales. Son dos universos aparte. Ella está anulada por cada personaje masculino, de ahí el título de la película: El eclipse.

Fernell Franco , *retratos de ciudad*

Otro trasgresor de la imagen en su época fue el fotógrafo colombiano Fernell Franco (ubicar pueblo 1942 – murió en 2006), que saliéndose de lo tradicional entre sus contemporáneos latinoamericanos trascendió la fotografía con su obra abriéndose así un lugar en la historia de la fotografía latinoamericana. Sus experimentos e inquietudes trascendieron el lenguaje fotográfico documental llegando al ámbito artístico. La obra de Franco se desarrolla principalmente en la década de los 60 en la ciudad de Cali en una época muy

prospera en el ámbito intelectual y artístico. Contemporáneo a creadores como Andrés Caicedo, Oscar Muñoz, Carlos Mayolo y Luis Ospina... con muchos de los cuales trató y hasta trabajó, y que hicieron parte de lo que se llamo el “grupo de Cali”. Generación de artistas con un interés particular por lo urbano, por registrar su ciudad, afectados por el ataque que estaba sufriendo, por los cambios que estaba experimentando bruscamente debido a la industrialización y a la reciente intensificación del narcotráfico y su auge inmobiliario. “La violencia que se vivía contra la arquitectura y el patrimonio, era similar a la que se vivía en contra de los hombres” (Wills y López, citando a Franco, 2015), de donde surge la necesidad por conservar lo restos o los recuerdos de lo que era su ciudad, por mantener su memoria arquitectónica, y se refleja la nostalgia del grupo con respecto a ella.

Muchos argumentan de cierta forma la obra de Franco desde el lado documental en el sentido de que retrata la destrucción arquitectónica y refleja la Cali de esa época aportando así a la memoria de la ciudad, y a su vez reflejando una realidad vivida por las ciudades latinoamericanas. Si bien la obra de Franco : “condensa la pérdida y el extrañamiento que el hombre latinoamericano en general ha sufrido con su propio paisaje, así como la consecuente conducta de construcción y destrucción azarosa y abigarrada de sus ciudades, de su entorno y de sus formas de organización social” (Rueda, 2010, p. 37) , la influencia de la destrucción y transformación de su entorno, la nostalgia generada por el decaimiento que se alza ante sus ojos, se ve reflejada también de forma distinta a la de documentar su ciudad como anexo a la posteridad y como agregado de la historia. Además de que es su experimentación y búsqueda artística lo que más subraya y aporta a la historia. El manejo que le daba a las imágenes en su indagación por el desgaste y el decaimiento de la imagen (pintaba sobre ellas, rayaba los

negativos, estallaba las fotos, las rompía, hacia collages...) significaron un adelanto para su época.

...Me impresionó mucho su manejo de los contrastes y sus exploraciones con químicos para indagar la desaparición de la imagen. El interés de revelar una ciudad desde una perspectiva marginal. Mostrar sus contrastes, la decadencia desde la belleza y sobre todo la manera de volver sus procesos fotográficos una metáfora para hablar de una urbe nostálgica en proceso de desaparición. Es radical entender que su obra marca un punto aparte dentro de la fotografía del continente. Supo ser coherente en el manejo temático de su obra de autor, y al mismo tiempo logró crear procesos únicos en el cuarto oscuro para trabajar la imagen. Desde romperla, oscurecerla, pintarla. Podría considerarse un sacrílego de la fotografía objetiva y tradicional (Wills, 2016, p. 86).

El uso de la luz es parte fundamental de su trabajo, de sus indagaciones y fascinaciones¹⁵. Su uso del blanco y negro responde a la influencia de su gusto por el cine negro y por sus cualidades expresivas en el uso de los contrastes, y del claroscuro, para transmitir emociones e ideas, creando así atmósferas, o espacios oníricos.

¹⁵ “Vivíamos a las afueras de Sevilla y mi madre, para salvarnos, cuando atacaron la casa, nos sacó corriendo por entre cañaduzales [...] Pero la llegada a la ciudad para mí fue algo maravilloso. Llegamos por la noche, y al ver las luces de la ciudad sentí que eran como las estrellas. Me pareció como algo mágico; además había proyectores que iluminaban como chorros de luz sobre el cielo. Pero sólo pasamos por ahí porque en seguida nos sumergimos en un barrio netamente popular. Esa fue la plata que mi padre pudo conseguir”. personalmente siento afinidad por dicha fascinación con las luces de la ciudad, el verlas me remiten a universos y nebulosas, encuentro fascinante el juego con las distancias y los puntos que las luces revelan, así como el tono cálido que baña las construcciones y perfila las montañas de la ciudad, esto es algo que me interesa mucho y con lo que estoy experimentando en mi propuesta artística. (Rueda, 2010,)



Franco, F.

De la serie *Retratos de ciudad (1994)*¹⁶

Fotografía

En su serie “retratos de ciudad” no retrata la ciudad de Cali como tal sino mas bien su desaparición, su desfamiliarización, su extrañeza. No se reconoce la ciudad como tal, lo que se ve en sus imágenes son espacios llenos de sombras, de alto contraste, semi-abstractos, unas partes de luz que se resisten a ser consumidas por la oscuridad que las rodea y delineadas con sombras como personajes. Quizás como lo que experimentaba su ciudad, siendo consumida en su acelerado crecimiento, quedando muy poco de lo que solía ser. Lo que se podría ver es el deterioro mismo incluso desde la misma técnica, cierta soledad, cierta nostalgia, cierta ausencia, reflejadas en ese mundo de sombras. Mi interés personal se enfoca principalmente en esta serie por su extrañamiento, anonimato y/o desidentificación,

¹⁶ Extraído de <https://azurebumble.wordpress.com/2012/01/11/fernell-franco-photography/>

sensaciones que el fotógrafo logra generar en relación al lugar de donde parten las imágenes y lo que ellas logran expresar.



Franco, F.

De la serie *Retratos de ciudad*¹⁷

Fotografía

¹⁷ Extraído de <https://azurebumble.wordpress.com/2012/01/11/fernell-franco-photography/>



Franco, F.

De la serie *Retratos de ciudad (1997)*¹⁸

Fotografía

¹⁸ Extraído de <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=289405>



Franco, F.

De la serie *Retratos de ciudad* (1994)¹⁹

Fotografía

El fotógrafo Fernell Franco fue más allá de querer conservar un recuerdo específico de lo que se perdía, de la memoria, o de la necesidad de conservar siquiera en imagen de forma simbólica lo que ya se estaba perdiendo y lo que luego habría de perderse y que era parte de su historia y de sí mismo. En su intencionalidad el artista retrata un sentimiento, una atmósfera. Unos estados referentes quizás a esa pérdida y nostalgia representadas de una forma diferente. Se enfoca más en un sentimiento o idea que en el objeto que los produce. Sentimientos e ideas universales que trascienden tiempos y lugares. “Franco pertenece a una generación “bisagra” en la historia de la fotografía: una que acaba con una manera de

¹⁹ Extraído de <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=289407>

entender la fotografía, como documento, por sobre todas las cosas, y propone una nueva visión sobre ella, tanto en materialidad y “mera imagen”” (Falconi, 2016, p. 85).

Stephanie Jung.

Fotografiar eso que no vemos a simple vista, el deseo de captar lo no tan obvio se ha consolidado y tomado validez gracias a quienes se han atrevido a plantear nuevos lenguajes visuales, nuevas perspectivas, nuevos temas, algo necesario y natural en cualquier ámbito del arte y de la historia. La fotógrafa alemana Stephanie Jung (1989 -) es una fotógrafa contemporánea que me llama la atención por el uso de su técnica y sus temas a retratar, y, por supuesto, por sus resultados: imágenes vibrantes, cercanas a lo pictórico, que como Fernell retratan algo más allá de la identidad de una ciudad específica. Jung “retrata” las ciudades que visita: su caos y sus ambientes, su forma de sentir y percibir cierta escena o momento, haciendo uso de diferentes técnicas, dependiendo del motivo, algunas tomando múltiples exposiciones directamente con la cámara u otras son creadas después con procesamiento de imágenes o a veces usa ambos métodos, usualmente no más de cuatro exposiciones, y después agrega o edita elementos como considera necesario (Jung, 2016). No pretende capturar la vida urbana desde historias o relaciones claras o específicas, ni retratar la identidad de una ciudad, estos elementos quedan en el anonimato fijando toda la atención en las sensaciones que produce su composición de capa sobre capa, llena de transparencias, de elementos repetitivos y sutiles cambios de perspectiva, logrando crear atmosferas que generan en el espectador ideas y sensaciones de afán, velocidad, inmediatez, bullicio, entre muchas otras cualidades que se experimentan en el transitar de las grandes ciudades, como Berlín, Paris, Nueva York o Tokio.



Jung, S.

New York VI

Fotografía ²⁰

²⁰ Extraído de <http://portfolio122826.format.com/new-york>



Jung, S.

Silence

Fotografía ²¹

Entre sus influencias Jung menciona a la fotógrafa Sabine Wenzel (con quien salía a tomar fotos y con quien compartió cierto periodo de tiempo), quien dice Jung, fue una gran inspiración para el inicio de su carrera como fotógrafa independiente y motivó su interés por la fotografía como medio para expresar un más allá de lo obvio, más allá de la mera captura de un momento para la posteridad; así como también le ayudó a definir su propio tema y hallar sus propias técnicas, explorando las posibilidades de la fotografía mediante diferentes experimentos. “She really inspires me with her work. I love how you can show movement

²¹ Extraída de <http://portfolio122826.format.com/japan>

with blur and I like the feeling that abstract art conveys. You can create your own magical world, change the view on things in life and focus on different details than seeing the world just how it seems to most of us”²² (Jung, 2015)



Wenzel, S.

De la serie *Der deutsche Wald*

Fotografía²³

²²“Ella realmente me inspira con su trabajo. Me encanta cómo se puede mostrar el movimiento con el desenfoque y me gusta la sensación de que el arte abstracto transmite. puedes crear tu propio mundo mágico, cambiar la visión de las cosas en la vida y centrarse en diferentes detalles que ver el mundo como se aparece a la mayoría de nosotros.” Traducción propia.

²³ Extraído de http://www.sabinewenzel.de/artwork/portfolio/der-deutsche-wald/wald-03.html?tx_wtgallery_pi1%5Bshow%5D=238643113&cHash=167457895e381335a59cb7b9be1145ed



Wenzel, S.

De la serie *Preußische Träume*

Fotografía²⁴

Su interés por la vida urbana, según dice Jung en una entrevista, podría surgir del hecho de que proviene de un pequeño pueblo (Schifferstadt en Alemania), donde la vida es completamente diferente a la de una gran ciudad. Por lo que quedó fascinada por el movimiento y la vida frenética de una ciudad en contraste con el contexto rural. Jung camina por las ciudades sin ninguna idea en particular hasta ver algún escenario o momento que le produzca ese deseo o motivación de fotografiar. “That could be a beautiful romantic street or a busy square somewhere in the middle of a city. I find beauty both in calm and busy

²⁴ Extraído de http://www.sabinewenzel.de/artwork/portfolio/preussische-traeume/serie-1.html?tx_wtgallery_pi1%5Bshow%5D=239830837&cHash=6a71edabfa9adbceb05e2d361b5db932

moments, as I think both represent life at its best”²⁵ (Jung, 2015). Son esos momentos los que la motivan, y la técnica que usa, considera la artista, le facilita representar mejor lo que quiere mostrar. El objetivo principal es expresarse ella misma, transmitir sus pensamientos y sentimientos a través del medio fotográfico: “It’s kind of a contrast to the everyday life and I love creating my own world and my personal way of seeing it”²⁶ (Jung, 2015).



²⁵“podría ser una hermosa calle romántica o una concurrida plaza en algún lugar en el medio de una ciudad. Encuentro belleza en ambos, en los momentos de calma como en los de ajetreo, ya que creo que ambos representan la vida de la mejor forma” traducción propia.

²⁶ “Es una especie de contraste con la vida cotidiana y me encanta crear mi propio mundo y mi forma personal de verlo” traducción propia.

Jung, S.

Guion

Fotografía ²⁷



Jung, S.

Curiosity II

Fotografía ²⁸

²⁷ Extraída de <http://portfolio122826.format.com/japan>

²⁸ Extraída de <http://portfolio122826.format.com/berlin>

A Jung no sólo le interesa retratar e incrementar expresivamente mediante sus técnicas (posproducción, varias exposiciones, superposición mediante diferentes programas digitales) las cualidades propias de la ciudad, experimentadas al transitar y habitar las grandes urbes, ni sólo plasmar la atmosfera de un momento en particular, sino más bien mostrar su desvanecimiento, mostrar el movimiento del tiempo, y de la vida. Le gusta exagerar las sensaciones que le genera el estar en diversos espacios urbanos, que le afectan sensiblemente, al capturar el desvanecimiento de lugares y espacios, convirtiéndolos a graves de su iconografía en una experiencia estética.

Fragmentar ese *todo en movimiento* para precisamente captarlo en una imagen fija y más que el movimiento, capturar el tiempo, ese instante que está viviendo y desapareciendo a la vez. Y es que la fotografía “es un arte elegíaco, un arte crepuscular (...). Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2006, p. 32).

En la fotografía siempre hay una presencia y una ausencia, inmediatamente que se captura algo se está haciendo pasado lo presente. Jung construye la ilusión de un movimiento-desvanecimiento, presencia-ausencia, pasado-presente en la imagen realizada. Como la vida misma las cosas están perdiéndose ante nuestros ojos pero sin que lo veamos, esa muerte invisible, el desgaste de las cosas, es lo que quiere hacer visible Jung.



Jung, S.

Kyoto II

Fotografia ²⁹



²⁹ Extraída de <http://portfolio122826.format.com/cityscapes>

Jung, S.

Citylife III

Fotografía ³⁰



Jung, S.

Citylife II

Fotografía ³¹

Elizabeth Arboleda.

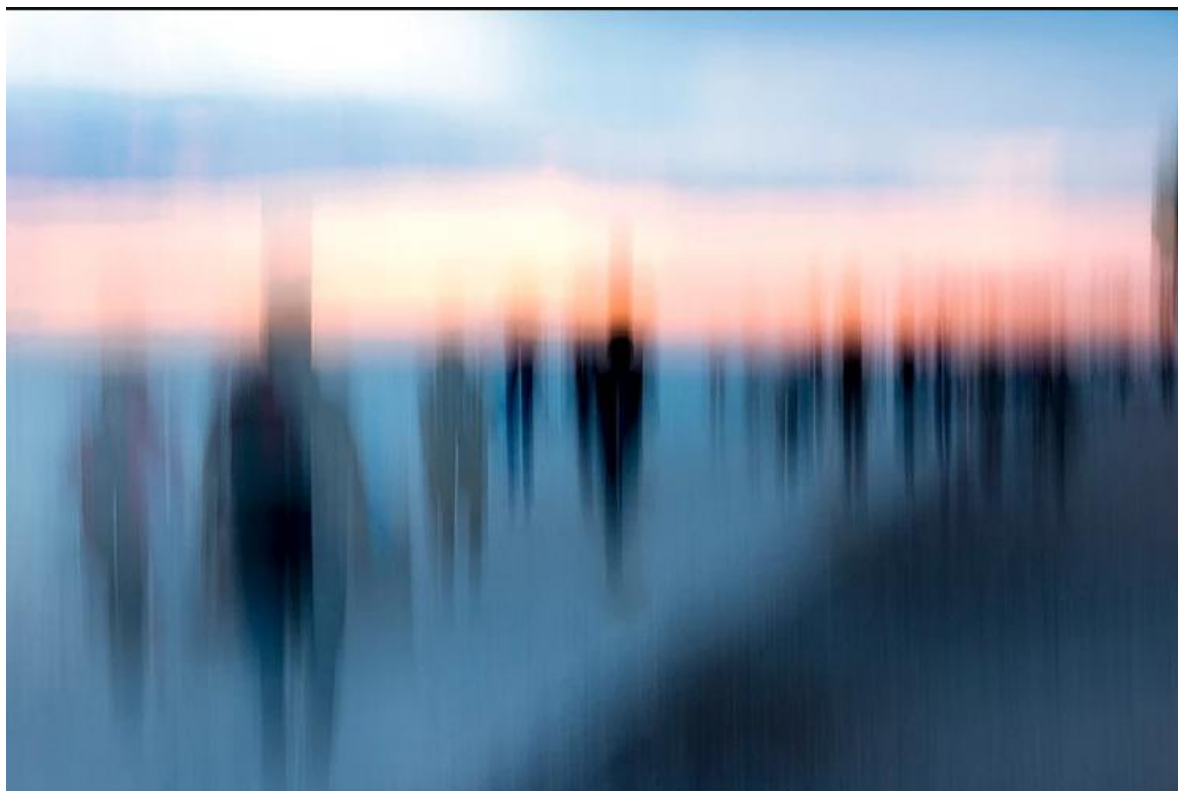
La fotógrafa colombiana Elizabeth Arboleda también se interesa por atrapar el tiempo a través de su lente y sensibilidad, ese encontrar y conmoverse con *un algo más allá* que se

³⁰ Extraída de <http://portfolio122826.format.com/cityscapes>

³¹ Extraída de <http://portfolio122826.format.com/cityscapes>

escapa a la vista común y a la apariencia material de las cosas. Arboleda, al igual que Jung, pretende capturar ese limbo entre la vida y la muerte de las cosas, entre el presente y el pasado, entre lo que permanece y lo que se desvanece. Elizabeth quiere captar atmósfera de un momento, conectarse con los espacios, y hacer consciente esa conexión a través de la fotografía y los diferentes recursos con los que experimenta (superposición, exposiciones largas...).

“Cada espacio tiene su ritmo, su tiempo, la fotografía me permite conectarme con él, a mi ritmo, a mi tiempo, es aquí donde mi mundo interior se proyecta sobre el mundo exterior. Estas imágenes que operan en varios niveles, son una meditación sobre la presencia, pero también sobre la ausencia, sobre la percepción del paso del tiempo y la fuerza del instante, son un intento de vivir el aquí y el ahora, son una forma de conectarme con el mundo en silencio” (Arboleda, s.f).



Arboleda , E.

De la serie *Realidad aparte*

Fotografía³²

³² Extraído de <https://www.elizabetharboledarte.com/copia-de-universos-intimos>



Arboleda , E.

De la serie *Universo íntimo*

Fotografía³³

³³ Extraído de <https://www.elizabetharboledarte.com/blank-1>



Arboleda , E.

De la serie *Universo íntimo*

Fotografía³⁴

Encuentro varias similitudes entre la obra de estas dos artistas, desde los intereses por la técnica así como por los temas que ambas quieren retratar. Lo que más me interesa de sus propuestas es su trabajo con los espacios urbanos y el uso de su técnica, su deseo de capturar un más allá, por capturar el tiempo, el desgaste de las cosas. Usar una imagen fija, un

³⁴ Extraído de <https://www.elizabetharboledarte.com/blank-1>

momento congelado, que no fluye, usar esa cualidad o atributo de la imagen detenida para observar el movimiento. Mostrar por medio de lo que se ve lo que no se ve.

Capítulo 2: Auto-reflexiones en torno al proceso artístico personal, metodología y conclusiones.

La fotografía en la actualidad ha adquirido un papel primordial en las prácticas culturales y el uso cotidiano de todas las personas, ya que ha imbuido la cultura visual de todos, y cualquier persona hoy día puede tener a bajo costo un dispositivo para tomar y procesar fotografías (*smartphones*, tabletas, ordenadores, etc.). El mundo está cada vez más lleno de imágenes, en los medios de comunicación de toda clase, en la publicidad, en el imaginario colectivo. Es impensable salir de viaje, ir a un concierto o evento importante, o incluso asistir a cualquier reunión sin una cámara. Para Susan Sontag el acto de fotografiar está relacionado no sólo con el registro o afirmación de la experiencia sino que se ha convertido en la experiencia misma:

...No sería erróneo hablar de una *compulsión* a fotografiar: al transformar la experiencia misma en una manera de ver. En lo fundamental, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla, y la participación en un acontecimiento público equivale cada vez más a mirarlo en forma de fotografía. El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, afirmó que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía (Sontag, 2006, p. 44).

Aun así, la fotografía ha venido mutando de demasiadas maneras, hace tiempo dejó de ser sólo un instrumento para registrar fragmentos de realidad, o para apoyar ideologías o para plasmar lo que es bello o hacerlo bello en ese proceso, siempre en relación más estrecha al pasado que al presente. Se van dejando atrás viejas discusiones sobre el valor de la pintura como técnica privilegiada, respecto el valor de la fotografía como arte, en cuestiones de tratar de separar lo que le corresponde a cada una de ellas, desmeritando la una o la otra, o, ya sea desde la pintura o desde la fotografía, tratar de imitar lo que se supone es algo exclusivo o propio de la otra técnica en cada caso. Se ha roto el tabú de la objetividad fotográfica³⁵ validando la subjetividad que le es propia. Su uso se ha expandido en la idea de “retratar la realidad”, para convertirse en medio de expresión personal, que no pretende ser prueba o testimonio, ni tampoco cargar con el pasado y provocar nostalgias y añoranzas de tiempos inexistentes, dado que también nos da la posibilidad de retratar sentimientos, estados de ánimo, emociones, ambientes, atmósferas, y experimentar con las posibilidades mismas que el medio fotográfico ofrece, y la fotografía es usada en función de la mirada personal, de los estados internos, de la intuición y del azar .

A través de la técnica fotográfica, en mi caso, me gusta capturar aquello fascinante de espacios concebidos como espacios mutantes ante mi mirada y sensibilidad, que de alguna forma reflejan mis mutaciones interiores; entonces el ejercicio creativo se convierte en una proyección de mi universo interior y sus cargas emotivas.

³⁵ “El fotógrafo era tenido por un observador agudo pero imparcial: un escriba, no un poeta. Pero como la gente pronto descubrió que nadie retrata lo mismo de la misma manera, la suposición de que las cámaras procuran una imagen objetiva e impersonal cedió ante el hecho de que las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son sólo un registro sino una evaluación del mundo” (Sontag, 2006, p. 130)

Me interesa usar el medio fotográfico, la visión especial que capta el ojo de la cámara como herramienta primordial para, a partir de los elementos físicos, objetuales y atmosféricos del entorno, del espacio y del azar, crear imágenes totalmente nuevas e independientes en relación directa a lo que en determinados momentos produce en mí el estar en algunos espacios. En el transcurso de mi cotidianidad, de mi transitar, en mi habitar, en algún momento, debido a diferentes estímulos, se produce en mí el deseo de sacar la cámara y empezar a experimentar, a jugar con las formas, las texturas y las luces en una especie de trance, o catarsis, en un ejercicio casi performático, puesto que es vital el movimiento de la cámara, de mi manos y brazos. Una acción física que me permite desplazarme en el espacio y expandirme activamente en el mismo.

La idea es poder trabajar especulando combinaciones de imágenes, texturas que me atraen, ver cómo podrían quedar, esperando su resultado azaroso o experimental, pero cuyo fin expresivo último, aunque es impredecible, tiene que llevar un sentido trascendente o emotivo, interesante. Puedo lograr entablar un dialogo desde la lente, con el espacio, y obturar. E interrogar estos escenarios que me permiten proyectar mis emociones.

Para mi es una manera de apropiarse de algo inexistente, de rescatar una iconografía oculta, inédita, que puedo sustraer del anonimato en mi dialogo con los lugares habitados o recorridos, encontrar correspondencias entre las cosas, dar nueva vida a escenarios subvertidos, trasmutados, y trastocados por mi sensibilidad como fotógrafa. De este modo mi técnica fotográfica me permite encontrar una forma de habitar *deformando*, desapareciendo el espacio inicial y construyendo algo totalmente nuevo en donde no se reconoce el lugar de donde surgió. De este modo puedo *devenir fotografía*. El ojo de la cámara puede captar y plasmar lo que el ojo humano jamás podría, ese caos de manchas, sombras y luces que queda como resultado de lo que podría ser una forma de percepción.

Inicialmente para la formulación del trabajo fue de vital importancia reflexionar y escribir mi ritual a la hora de tomar las fotografías, debía concientizar qué era lo que en realidad estaba haciendo. Pensar en qué tipo de lugares usualmente prefiero hacer las tomas fotográficas, bajo qué condiciones, cómo, en qué momentos y hasta en qué días y por qué:

Lo que inicialmente me atrae de las escenas puede ser que su composición es llamativa para mí, así como el número de personas y su ubicación que generará las sombras, las transparencias, los fantasmas; las luces, el color de las mismas, las manchas, el recorrido, todos estos elementos compositivos darán el ritmo al movimiento, dentro de la imagen. Las posibles combinaciones de sus elementos, no es algo que se piense o de lo que se tenga consciencia previamente en ese mismo instante, sino que mas bien es algo más automático, impulsivo, intuitivo (el rigor técnico y racional con el que podemos utilizar el dispositivo fotográfico contrasta con el vigor creativo, libre y sensible que depende más de la intuición, lo emocional, y el azar en el acto fotográfico). Aunque usualmente es más significativo o productivo el estado en el que yo esté o el momento que esté pasando al aventurarme a tomar los registros fotográficos, lo que detona el deseo de sacar la cámara y experimentar con los elementos del lugar.

El movimiento de la mano al fotografiar es determinado por ciertos puntos de atención en el espacio. Puede ser en círculos y terminar en cierta parte una coordinación óculo-manual impredecible dando un movimiento de atrás para adelante. O si quiero enfocarme sólo en un punto en particular, y barrerlo todo alrededor de él, puedo ir jugando con el espacio, ensayando formas de izquierda a derecha, en diagonal, e ir mirando el resultado y ensayando más cosas en función de este. El brazo y la muñeca son los encargados de proporcionar la trayectoria, y el ojo marca la preferencia. El movimiento es visible, a veces es brusco, golpeado, otras, más suave. Los viernes o sábados son ideales para salir, la ciudad está en disposición de mostrar sus

movimientos, ruidos, y esparcimiento, después de una semana de trabajo o estudio. El viernes culturalmente es el día para olvidar responsabilidades y divertirse, y esa disposición se siente en el ambiente, aunque no es una condición necesaria para salir, a veces es sólo por comodidad, porque es difícil otros días, aunque usualmente no importa qué día salga, sino que salga.

Los lugares en los que acostumbro estar son tipo parques donde la gente se suele reunir a beber o los mismos bares, sitios que frecuento y que han hecho parte de mi cotidianidad y del esparcimiento. En los parques la multitud de formas y de colores saturan la fotografía, además la calle tiene sus luces amarillas pálidas, ese color particular que las baña de calidez y de fuerza. Dentro de los bares predominan las luces del lugar en particular que usualmente son rojas o azules, y las sombras son más oscuras y los colores más vivos, más marcados.

También suelo tomar fotos en el trayecto de un lugar a otro o en los mismos lugares pero ya vacíos, o camino a casa. La ausencia de personas, esa soledad de ciertos espacios ya en el silencio, y la quietud de la madrugada, la existencia callada de las cosas, esa misma luz marca algo totalmente diferente. También el estado en el que uno ya está parece coincidir o más bien se siente como una especie de “empatía dialéctica” con el espacio en el momento correspondiente a la fotografía. Esos espacios que me atraen, tan quietos, los capturo con el movimiento de mi propio cuerpo, que es lo único o el movimiento más visible en todo el espacio. El sólo caminar o mover la mano con suavidad, con lentitud, es lo que puede sugerir, o provocar imágenes interesantes, en el sentido y semántica visual que yo busco.

A veces hay más velocidad en la toma y recorrido, pero esto ocurre porque tal vez me halle atravesándolos en un carro o cualquier tipo de transporte por ejemplo, igual es la velocidad propia en la que los transito. Aun no estoy segura porqué me gusta deformar esos espacios,

hacerlos sombras, manchas, y generar a partir de ellos otras realidades. El registro de estos lugares que busco como mas propicios para mi ejercicio artístico fotográfico, hace que sean resignificados y transformados, en el resultado de la toma fotográfica. Los espacios se vuelven irreconocibles en el juego de sus elementos, su combinación se potencializa mediante el movimiento. Cada espacio es susceptible de deformar y de perderse a sí mismo, de convertirse en algo en apariencia tan ajeno a él proviniendo de él mismo. Me hace pensar en el hecho de lo mucho que condiciona la velocidad en la que nos movamos en la percepción de la realidad, en la visión misma de las cosas. El recorrido en el espacio de los elementos, la disociación que se da entre ellos a la hora de fijar la atención de un elemento a otro en el recorrido que se realice, a la vez que la fusión que se origina en esa misma acción y la preferencia o selección de objetos de interés fotográfico, el orden en que decida realizarlo determinará dicha realidad, dicha visión o iconografía propia.

Otro punto que tuve que considerar como influyente en muchas (no en todas) de las fotografías tomadas y que hace parte de mi ritual social, de donde extraigo imágenes y materia prima para mis procesos creativos, es el compartir en espacios urbanos donde se reúnen jóvenes como yo, y está presente el diálogo, y el compartir una cerveza.

El licor permite explorar espacios vedados de nuestro instinto, de nuestras emociones, complejos, y deseos reprimidos; y funciona como un desinhibidor que da paso a cosas que usualmente suelen estar controladas o encerradas en el inconsciente. De algún modo los efectos que suscita, han sido aprovechados en el proceso creativo de las tomas fotográficas nocturnas, en espacios urbanos.

En dichos contextos y estados, el cuerpo, la mano, se sienten más libres de moverse a su antojo, los sentidos son más receptivos, espontáneos, y están sincronizados con el lugar, con la situación, con el estado propio que se genera.

El ejercicio fotográfico es un ejercicio que llevo realizando hace tiempo, y que más allá de desarrollar algún interés meramente instrumental y técnico-expresivo, se convirtió en un hábito, en un lenguaje. Inicialmente salí alguna vez con una cámara no muy buena para tomar fotos claras y enfocadas. Pero me di cuenta que esa era la cualidad de la cámara, las formas que registraba, al aumentar el movimiento, el dispositivo fotográfico me permitía capturar algo totalmente distinto, fue así que empecé a salir seguido con ella, pues quedaba fascinada con las imágenes que resultaban en el juego del movimiento y del azar. Ahora realizo el mismo ejercicio pero con una cámara mucho mejor que me permite experimentar con las velocidades de obturación y apertura del diafragma, entre todas las demás funciones y posibilidades que una cámara de este tipo ofrece.

A partir de este análisis inicial en el ejercicio de definir un lenguaje, una intención y un sentido fotográfico, desde los rituales urbanos ya mencionados, me dedico a ver algunas variables que están en juego en dichos rituales. Ese impulso por realizar la actividad creativa y expresiva de la fotografía, puede generar una deformación y transformación de un espacio que para mí, inicialmente, no representaba ningún interés u objetivo particular, y que más bien correspondía a una pulsión y una forma de habitar, de apropiación y construcción del mismo.

Mi trabajo, desde el concepto de expresarme a partir de la intuición, y el azar, también está relacionado con el *automatismo psíquico*³⁶, el cual permite expresar un sustrato de la mente a veces inédito, desconocido, misterioso, propio del extrañamiento de las imágenes o fantasías que a veces el artista recrea. El inconsciente se manifiesta con las técnicas automáticas: aprovechando el azar, lo imprevisto, el inconsciente colectivo, la libido, etc. creando muchas posibilidades de expresión, o el rescate de un repertorio iconográfico nuevo e inédito.

Busco entonces referentes y antecedentes en donde pueda apoyar y sustentar dichos elementos y los conceptos alrededor de estos. Los referentes artísticos que utilizo tienen en común una necesidad o un hábito relacionado con la transformación de los ambientes intimistas o exteriores en los que interactúan, como objeto de contemplación y transformación simbólica; y que están en estrecha relación, más bien, con su forma de habitar, y cada cual la manifiesta haciendo uso de diferentes medios o soportes (ya sea instalación, el video o la fotografía, dejando de alguna forma de manifiesto que son medios y herramientas, que cada uno de ellos, depende de técnicas diferentes, pero que están en función o son inseparables de esa relación con los espacios y sus estados de ánimo, y formas de habitar el mundo).

El enfoque a la hora de tratar los referentes, se realiza a partir de la utilización distinta de los espacios y sus respectivas pulsiones y formas de habitar, que constituyen su quehacer artístico. El análisis de sus piezas, que se me hacen pertinentes e inspiradoras, surge desde alguna obra en particular o una serie en general, y desde el punto de vista conceptual apropiado, puedo ir explicando, e intercalando conceptos claves para mi propuesta artística, y al final de cada análisis se explica qué es lo que me interesa de cada una de sus propuestas (ver capítulo 1).

³⁶ André Bretón en su primer manifiesto surrealista, define este movimiento como puro automatismo psíquico, a través del cual se intenta expresar sea cual sea el medio utilizado el proceso real del pensamiento libre del control de la razón y de preocupaciones morales o estéticas.

Conclusión.

Dicho proceso de reflexión en torno a la obra de otros artistas que fungen como referentes en mi trabajo, me ha servido para entender, sustentar y alimentar el trabajo que estoy realizando, y me ha brindado herramientas conceptuales e ideas para continuar con la experimentación en la fotografía. Hay muchas formas de habitar, de estar en el mundo. Convertir espacios funcionales cotidianos, en lugares de los cuales me puedo apropiar expresivamente, para transformarlos, a través de la lente de mi cámara. Esto, mediante acciones, y objetos. Hábitos a veces compulsivos que responden a impulsos, y que reflejan y permiten expresar el inconsciente y los estados interiores, cualquiera sea el medio que se use para hacerlo, llámese instalación, pintura, fotografía... cualquier herramienta es válida e incluso más que un medio es una extensión de dicha pulsión, de dicha forma de morar en las cosas o de proyectarse en ellas.

Este trabajo se origina y desarrolla desde la fuerza o pulsión por hacer de esas creaciones una forma de habitar en el mundo, pasando por el transitar mismo y las diferentes maneras de captar y sentir la ciudad, hasta el interés por la técnica y el medio para expresar y reflejar lo que el estar en los espacios referidos produce. El misterio, la dualidad, la ausencia y la presencia, la reflexión en torno a estados psicológicos internos, la captación psicológica de personas, atmósferas y lugares, en relación a los espacios seleccionados y recorridos; ese *habitar* como constante afectación y respuesta, transformación y creación de nuevas realidades independientes, dinámicas implícitas en esa misma acción, que terminan en manifestaciones artísticas, por su pureza expresiva, en relación con los espacios permeados o capturados por mi ojo, mi cerebro, mi corazón, y mi cámara. Dando como resultado una iconografía propia, que emana de la

concatenación de elementos como: idea y sentimiento, símbolo e imagen, y abstracción subjetiva de emociones.

Anexos: registro fotográfico

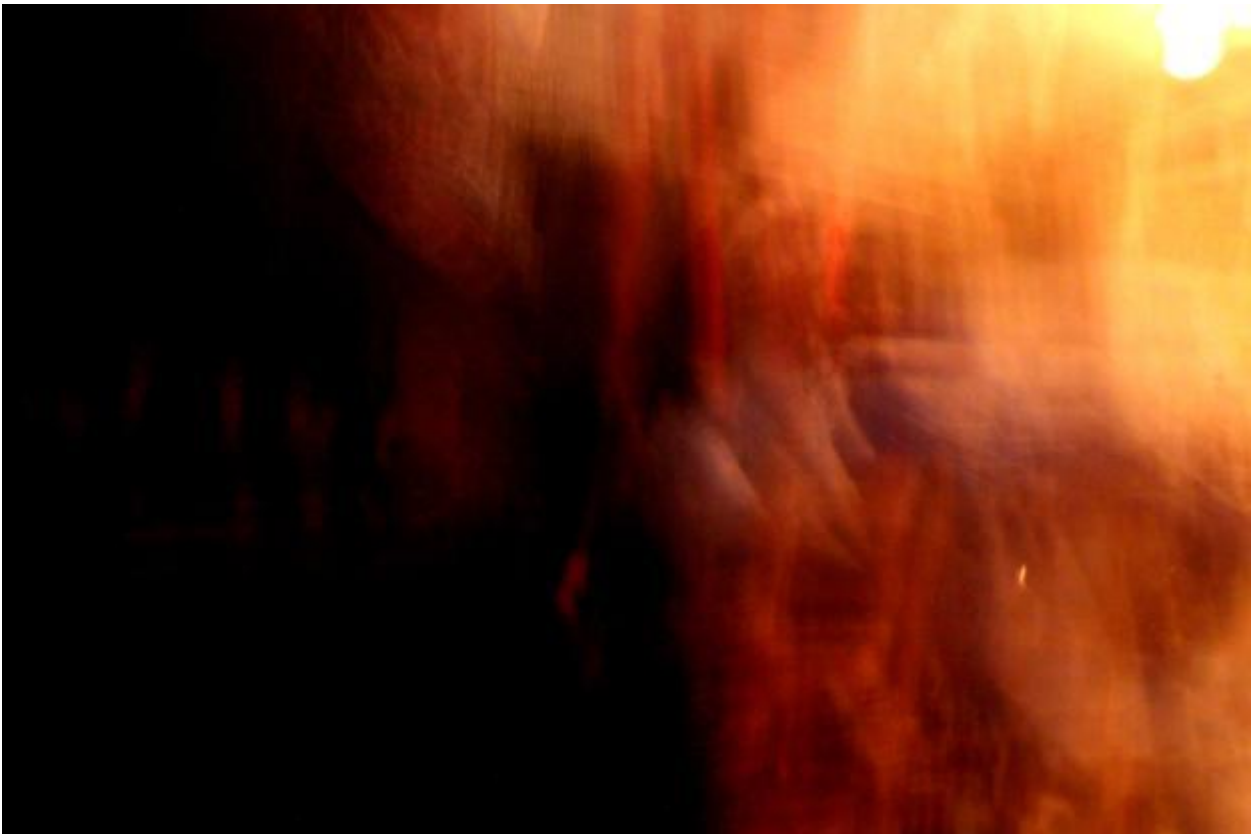
(Una reducida selección de imágenes propias de las últimas fotografías tomadas durante el transcurso de experimentación continua como muestra de los resultados de mi proceso artístico)













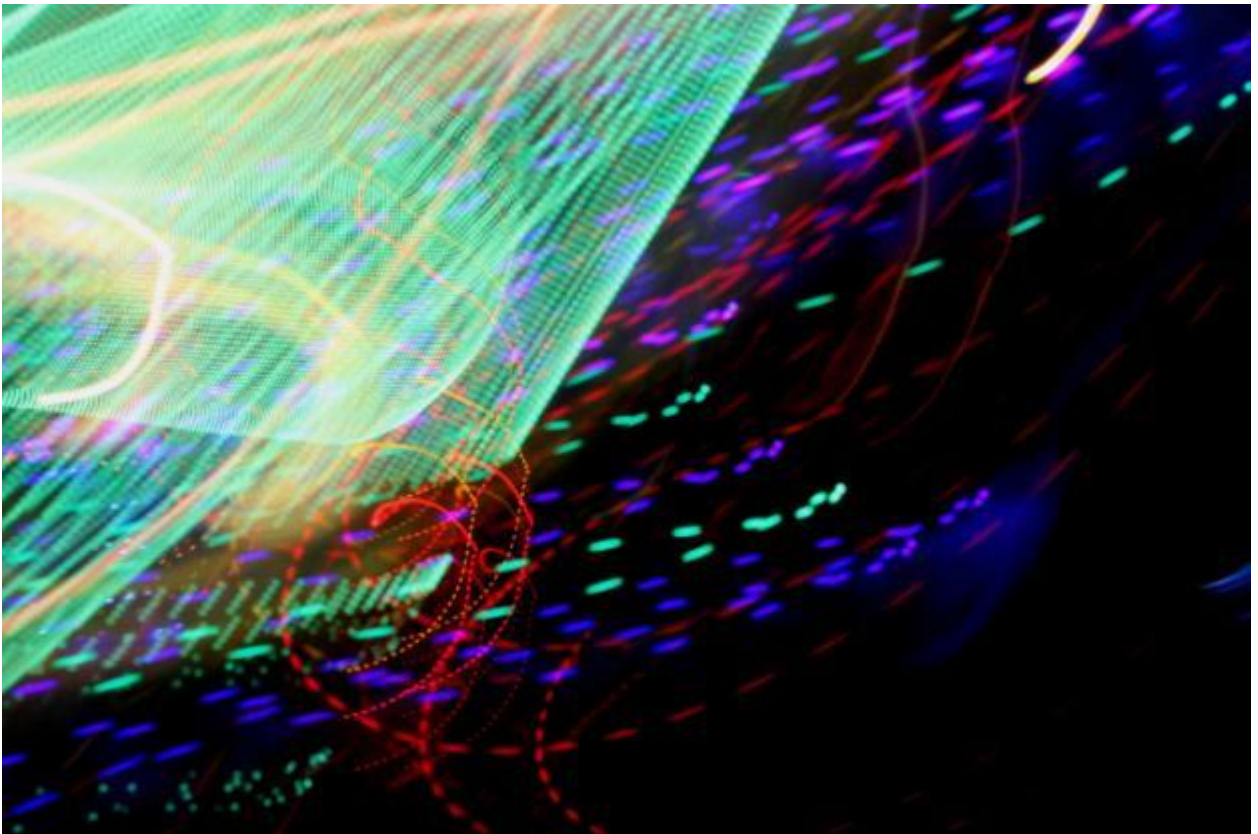




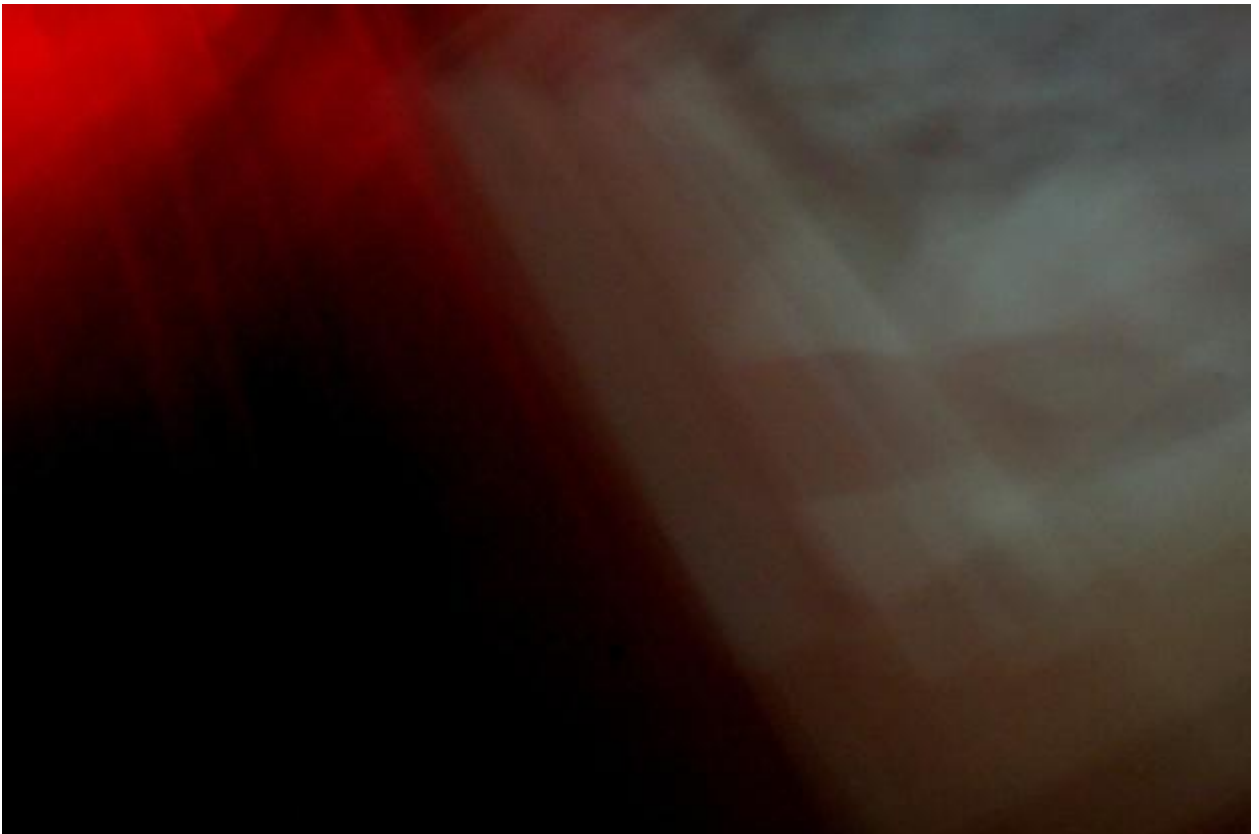


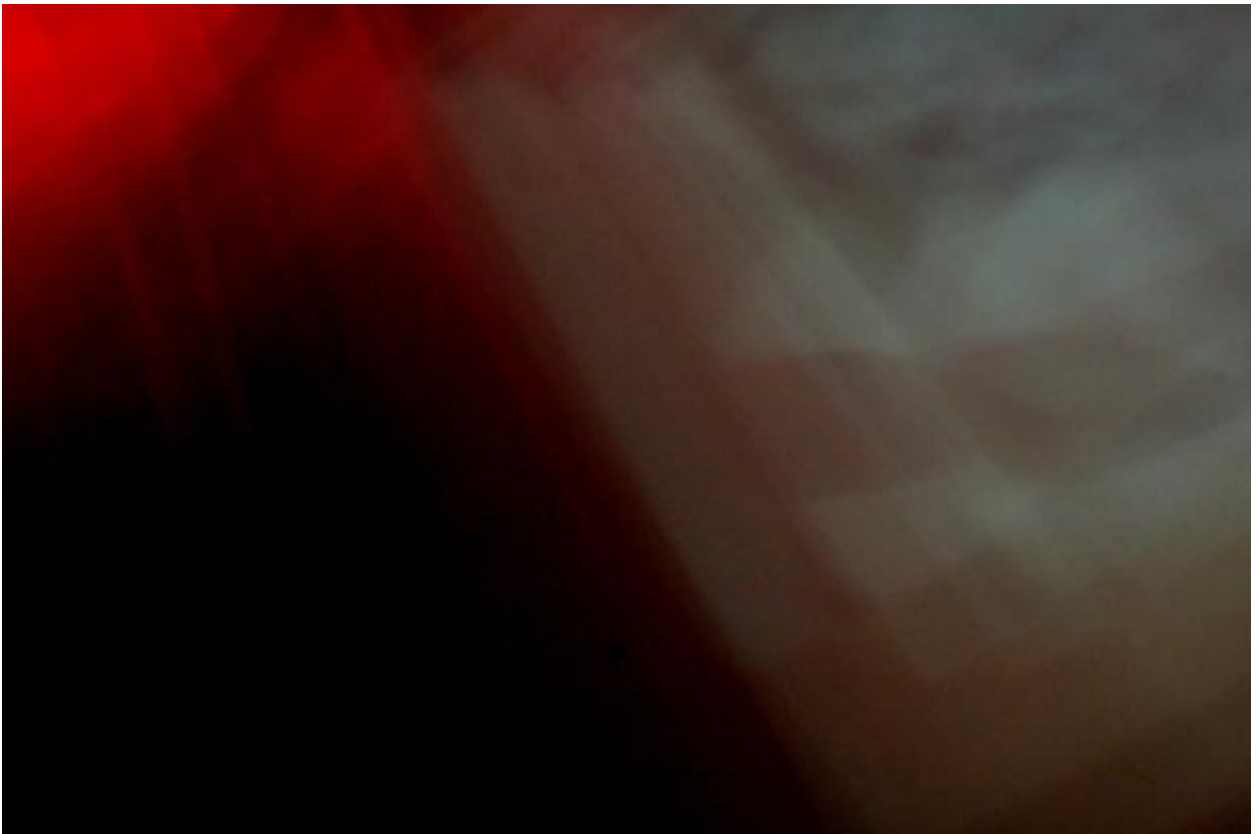
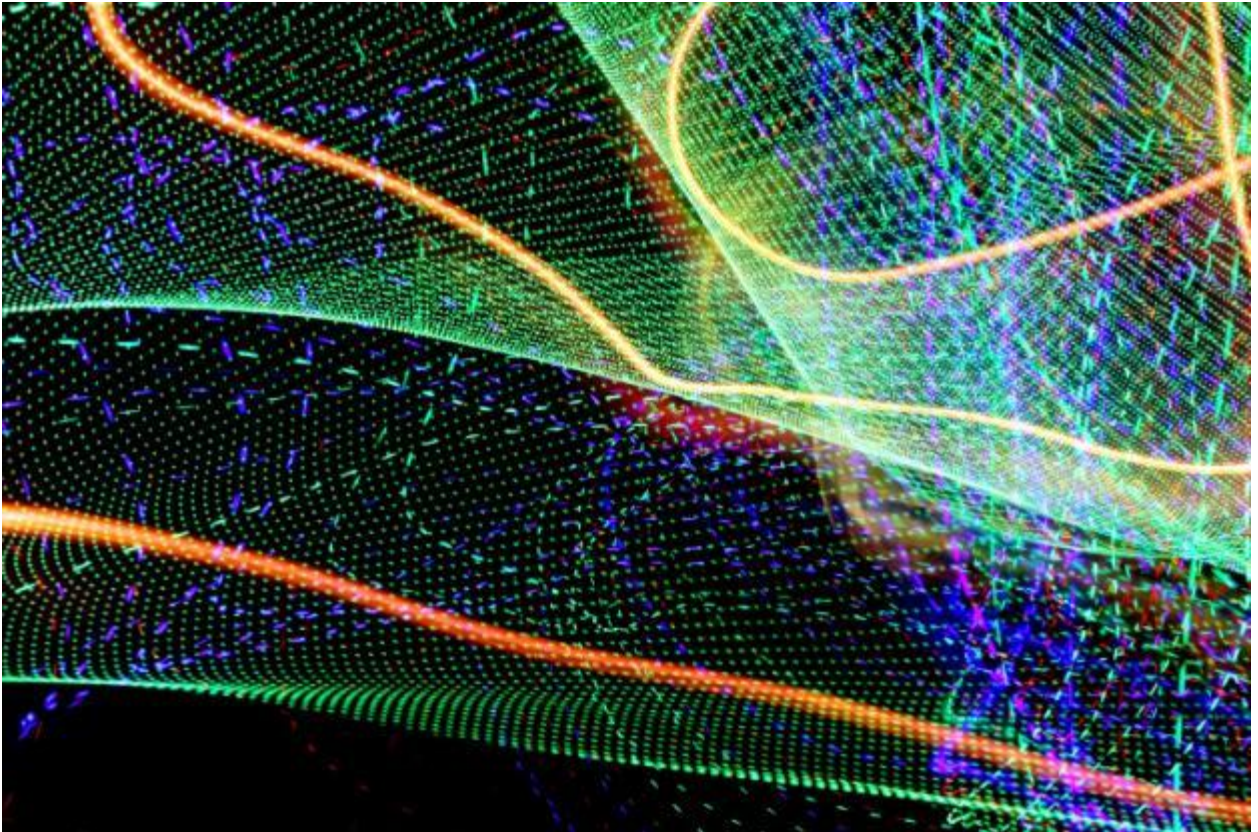












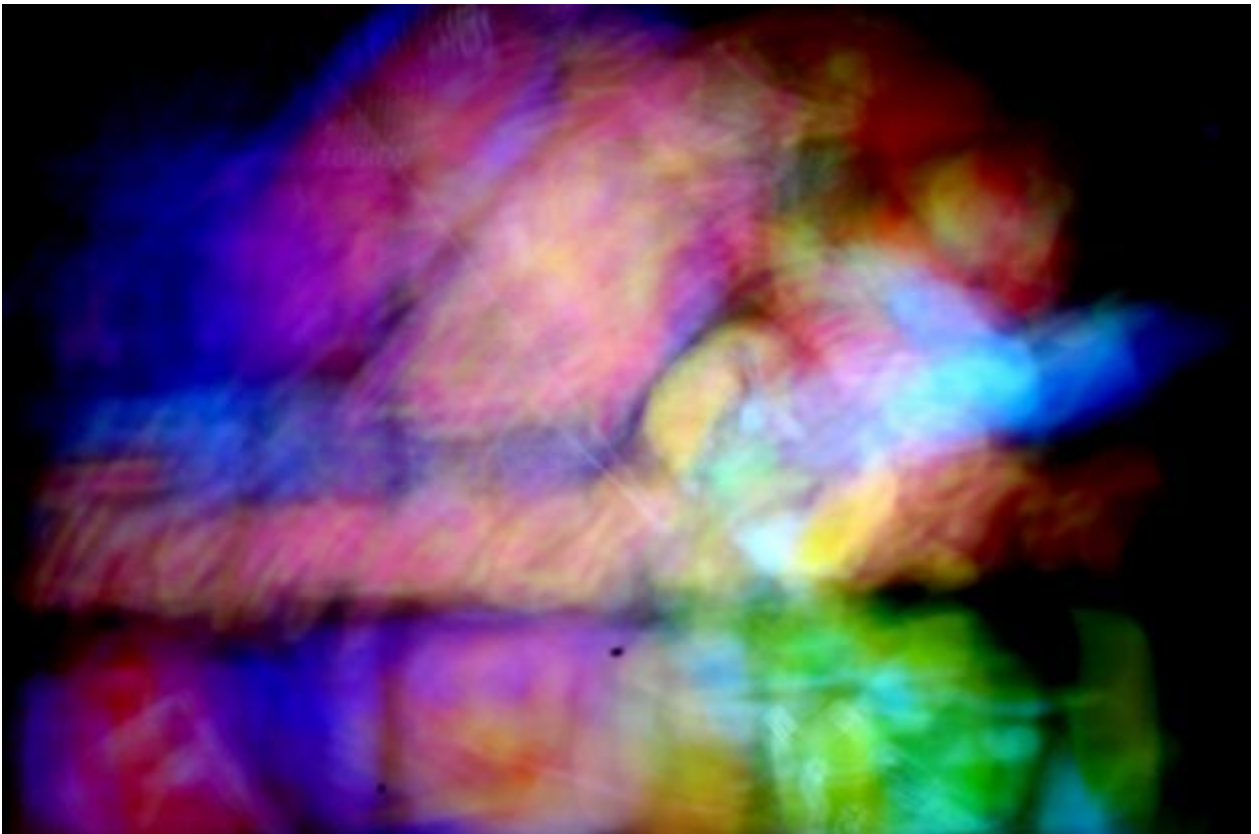




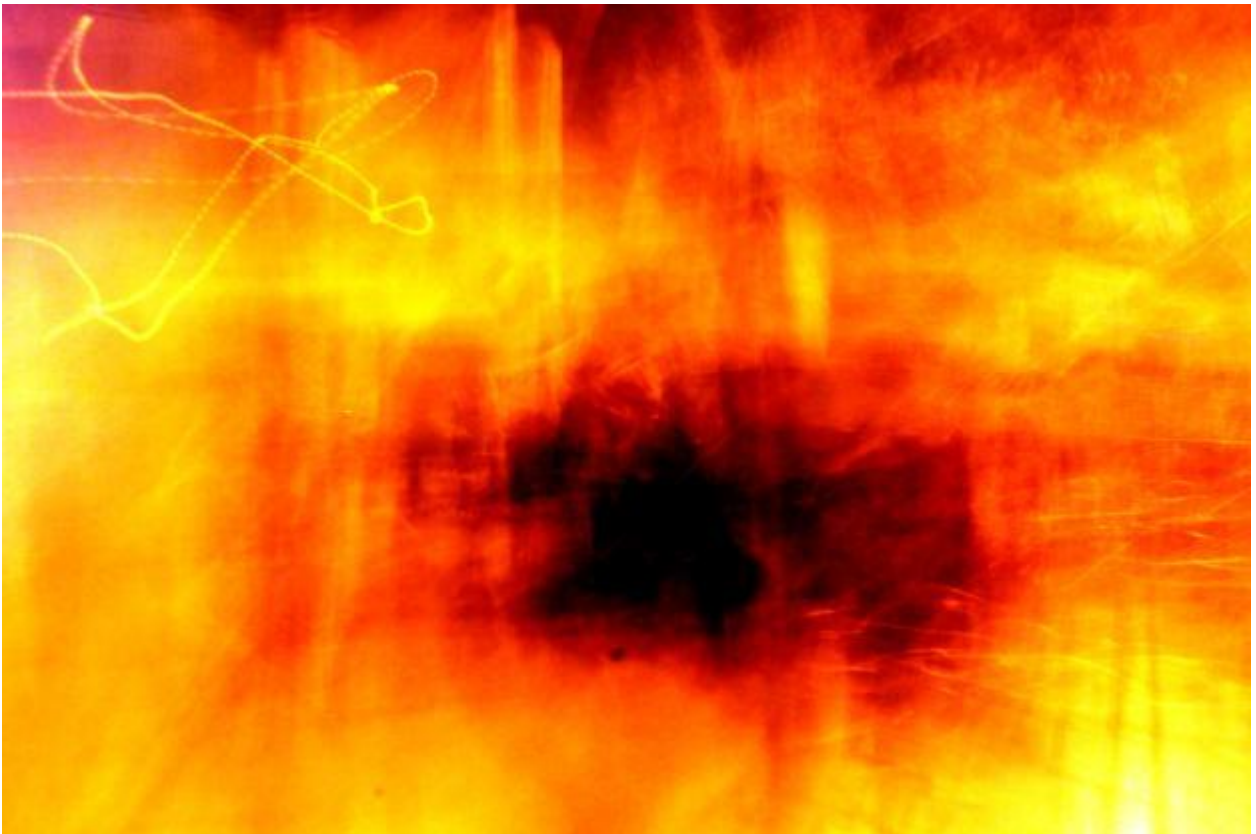




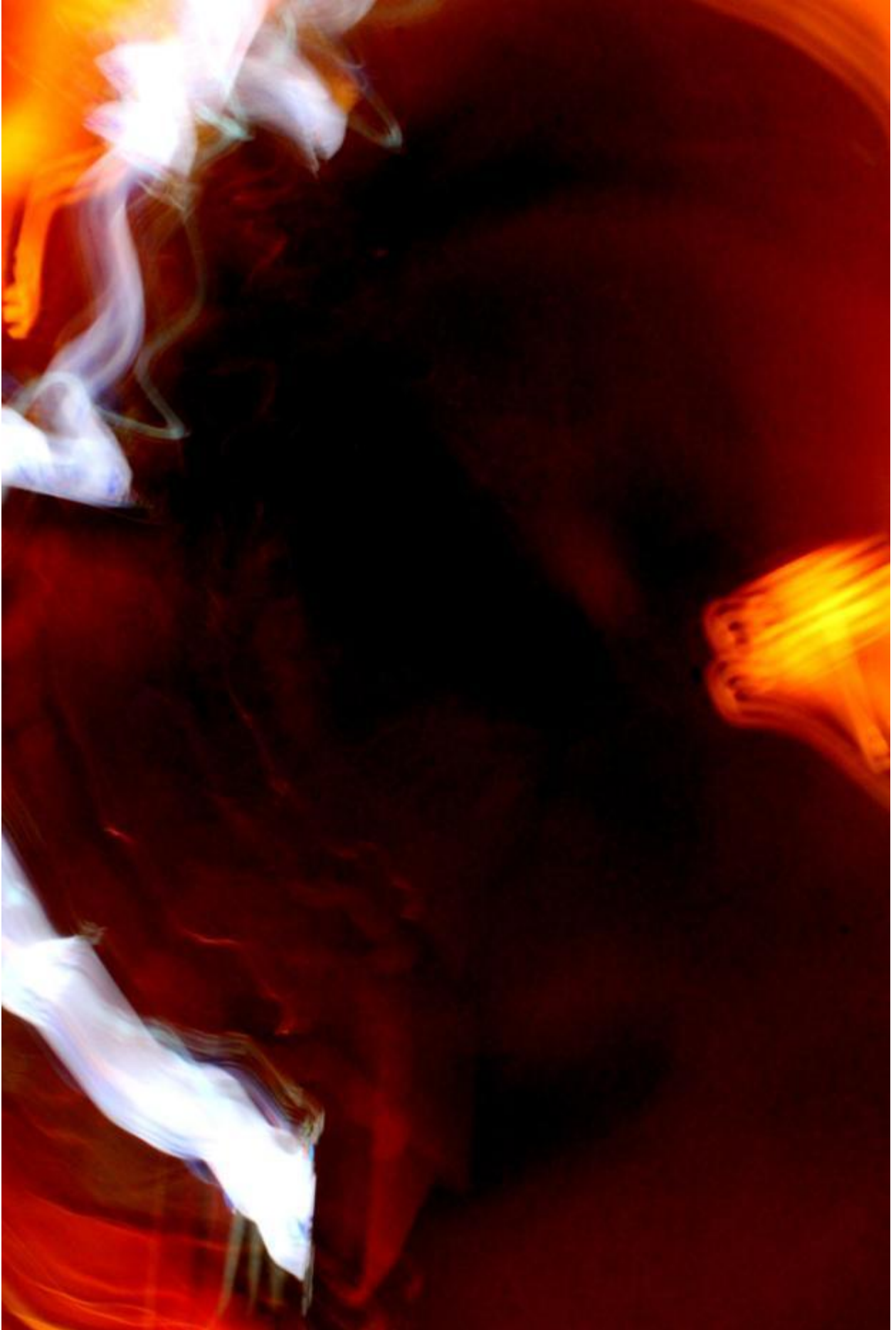














Referencias Bibliográficas

- Bruner, Jerome. (1998). *Realidad mental y mundos posibles, los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. España: Gedisa editorial
- Canga, Manuel (2007). La configuración del espacio en *El eclipse* (Antonioni, 1962). Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Madrid: Edipo, pag 187
- García, Concepción. MERZ o El arte del todo [en línea]. 2013 [citado el 15-0-2 2017] disponible en : <http://www.jotdown.es/2013/01/merz-o-el-arte-del-todo/>
- Clare O'down (2009). Kurt Schwitters' Merzbau: Chaos, Compulsion and Creativity, *Moveable Type Vol. 5*, pag 1-14. Recuperado de https://www.ucl.ac.uk/moveable-type/pdfs/2008-9/Clare_ODowd.pdf.
- Díaz, Laura. (2007). El reflejo de una pérdida. *Eikasia. Revista de Filosofía*, año III, 14 , pag 149-154 recuperado de <http://www.revistadefilosofia.org/14-09.pdf>
- Gampat, Cris (2015) Extraído de <http://www.thephoblographer.com/2015/11/20/stephanie-jungs-layered-new-york-photos-convey-citys-chaos/>
- Gastón Bachelard (.2000). *La poética del espacio*, Argentina: Fondo de Cultura Económica
- Loers, Veit. Dessau, Ory .Look, Ulrich . Moriente, David (2011). *Catalogo Punto Muerto Gregor Schneider*, CA2M, Madrid.
- Romallo Guzman, Francisco J. (2013), *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*, España: Universidad de Granada.

Rodríguez, María del Pilar (2016). Fernell Franco, El documentador de una ciudad en transformación. *Revista enfoque visual* (35), 77-89. Recuperado de https://issuu.com/enfoquevisual/docs/revista_enfoque_visual_35

Rueda, Santiago (2010). “Cine negro, ciudades solares y mujeres de amores tristes: Fernell Franco y el Grupo de Cali”, *Ensayos. Historia y teoría del arte* (19), Bogotá : Universidad Nacional de Colombia.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Mexico: Editorial Alfaguara.

Trias, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel

Wills, María. López, Beatriz, (2015). *Catálogo Lo que el tiempo se llevo*, Instituto de Visión, Bogotá

FIRMA ESTUDIANTES _____

FIRMA ASESOR _____

FECHA ENTREGA: _____

FIRMA COMITÉ TRABAJO DE GRADO DE LA FACULTAD _____

RECHAZADO ____

ACEPTADO ____

ACEPTADO CON

MODIFICACIONES _____

ACTA NO. _____

FECHA ENTREGA: _____

FIRMA CONSEJO DE FACULTAD _____

ACTA NO. _____

FECHA ENTREGA: _____