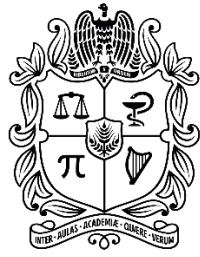




PROYECTO DE GRADO

# ENTRE EL VAMPIRO Y EL NARCISO

REFLEXIONES SIMULTÁNEAS DE LA  
EXPERIENCIA FOTOGRAFICA



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**Entre el vampiro y el narciso**

*Reflexiones simultáneas de la experiencia fotográfica*

***Between the vampire and the Narcissus***

*Simultaneous reflections of the photographic experience*

**Viviana Marcela Aguillón García**

Asesor de Proyecto de grado

Moisés Londoño

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes - Maestría en educación artística

Bogotá - Colombia

Noviembre 2022

# Resumen

## Entre el vampiro y el narciso

### *Reflexiones simultáneas de la experiencia fotográfica*

Joan Fontcuberta en el beso de judas: fotografía y verdad, destaca a dos figuras arquetípicas que por su vinculación con los espejos (Objeto relacionado, además, con la construcción de las cámaras fotográficas) pueden hablarnos de la fabulación poética relacionada con la representación fotográfica. Por un lado, Narciso; por el otro, el Vampiro. Narciso personifica la noción de un ser enamorado de su propio reflejo donde cree reconocer a alguien más. El vampiro que carece de reflejo. Los espejos no reflejan su imagen. Según Fontcuberta y un amplio sector de teóricos y teóricas de la imagen fotográfica, «narcisos» y «vampiros» representan categorías contrapuestas en el mundo de la representación. En unos prevalece la seducción de lo real; en los otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición<sup>1</sup>. Dentro del proceso de pensamiento y reflexión desde mi campo disciplinar durante la maestría he ubicado estos personajes pertenecientes al mundo de los mitos para hablar de la experiencia del cuerpo al fotografiar. Por un lado, el narciso aludiendo al acto de capturar imágenes del mundo para referirse a uno mismo en una especie de enamoramiento de su propia percepción y de lo que experimenta. Por otro lado, el vampiro, el ser mitológico sin reflejo posible frente al espejo, relacionado ahora con mantenerse oculta, deslizarse entre las sombras, ser silenciosa, ser invisible<sup>2</sup>. Esta reflexión preliminar me permitió ir más allá en la búsqueda de elementos que me permitieran describir la experiencia fotográfica desde el cuerpo en distintas instancias.

1. La experiencia corporal al fotografiar (hacemos fotos con el cuerpo).
2. Mi cuerpo como receptor de imágenes de otros cuerpos
3. Mi cuerpo como receptor de mi propia imagen

Al reflexionar sobre la experiencia del cuerpo en estos tres estados intento ir en la búsqueda de ideas, procesos, experiencias y rituales, que me permitan observar ¿Cómo se enseña la fotografía? y ¿Qué es lo que enseñamos cuando enseñamos a fotografiar?

**Palabras clave:** Fotografía, cuerpo, educación, artes visuales.

---

<sup>1</sup> Fontcuberta, J. (2004). El beso de Judas. Fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>2</sup> Catalogo Exposición Condiciones de Posibilidad. Obra (In) Visible. Viviana Aguillón

# Abstract

## *Between the vampire and the Narcissus*

### *Simultaneous reflections of the photographic experience*

Joan Fontcuberta in “The Kiss of Judas: photography and truth”, highlights two archetypal figures that, due to their connection with mirrors (Object related, in addition, to the construction of photographic cameras) can tell us about poetic fables related to photographic representation. On the one hand, Narcissus; on the other, the Vampire. Narciso personifies the notion of a being in love with his own reflection where he believes he recognizes someone else. The vampire who lacks reflection. Mirrors do not reflect his image. According to Fontcuberta and a wide sector of photographic image theorists, «Narcissus» and «Vampires» represent contrasting categories in the world of representation. In some, the seduction of the real prevails; in others, the frustration of desire, the hidden presence, the disappearance. Within the process of thought and reflection from my disciplinary field during the master's degree I have located these characters belonging to the world of myths to talk about the experience of the body when photographing. On the one hand, the narcissus alluding to the act of capturing images of the world to refer to oneself in a kind of falling in love with their own perception and what they experience. On the other hand, the vampire, the mythological being with no possible reflection in front of the mirror, now related to staying hidden, slipping through the shadows, being silent, being invisible. This preliminary reflection allowed me to go further in the search for elements that would allow me to describe the photographic experience from the body in different instances.

1. The bodily experience when photographing (we take photos with the body).
2. My body as a receptor of images of other bodies
3. My body as a receptor of my own image

By reflecting on the experience of the body in these three states, I try to search for of ideas, processes, experiences and rituals, that allow me to observe How is teaching Photography? And what do we teach when we teach to photograph?

**Keywords:** Photography, body, education, visual arts.

## Tabla de contenido

<b>Instrucciones para disparar una cámara</b> .....	<b>6</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>Capítulo 1: La experiencia corporal al fotografiar: hacemos fotos con el cuerpo</b> .....	<b>13</b>
1.1 El cuerpo que fotografía .....	18
1.2 Una nota sobre la fotografía, lo imposible, la psicomagia .....	21
<b>Capítulo 2: Mi cuerpo como receptor de imágenes de otros cuerpos</b> .....	<b>25</b>
<b>Capítulo 3: Mi cuerpo como receptor de mi propia imagen</b> .....	<b>33</b>
3.1 Narciso, el espejo y la imposibilidad de la autorrepresentación.....	37
<b>A manera de conclusión</b> .....	<b>39</b>
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	<b>44</b>
<b>Índice de fotografías</b> .....	<b>46</b>



Carl Zeiss Jena Nr 937330  
Bressor 1:4.5 f-13.5cm

### *Instrucciones para disparar una cámara*

*Póngase de pie, separe sus piernas a la anchura de su cadera y manténgalas levemente dobladas, una delante de la otra.*

*Tome su cámara con ambas manos. Póngala a la altura de su cara. Intente unir ligeramente los codos a su pecho para mayor soporte.*

*Su mano izquierda debe sujetar la parte inferior de la cámara, mientras su mano derecha sostiene la cámara en su empuñadura, dejando el dedo índice libre sobre el botón de disparo.*

*Observe a través de la mira.*

*Dispare<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Doble espacio. Grande, mediano, pequeño. Viviana Aguillón (2018)

## Introducción

La mirada fotográfica integra un conjunto de mediaciones físico-técnicas, formales y culturales. Es claro que, en principio, todo interesado en la creación de imágenes fotográficas busca el dominio de la técnica; sin embargo, en la era de YouTube, se llega a la concepción de que la práctica fotográfica se limita al dominio de algunos trucos: lograr barridos sin sobreexponer, congelar movimientos veloces, desenfocar selectivamente, hacer fotos con poca luz, etc.<sup>4</sup>

Y es que “la fotografía es un juego estructuralmente complejo, pero funcionalmente simple”. Es decir “(...) quien maneja una cámara puede obtener excelentes fotografías sin ser consciente del proceso complejo que provoca cuando oprime el obturador” (Flusser, 2010, p. 62).

Al producir una imagen fotográfica damos origen a un “acto icónico”<sup>5</sup>. Por supuesto este acto esta encarnado en una imagen resultado de un proceso mecánico, de una operación relativamente sencilla que implica la aproximación técnica al dispositivo fotográfico lo cual implica cierta habilidad, pero más allá de todo aquello, es urgente concebirla desde el proceso que la origina como creación de pensamiento, expresión de identidad y percepción corporal, lo cual incluye el gesto mismo de la toma, su posproducción (analógica o digital) y los actos de contemplación y recepción de la misma.

La urgencia que convoca esta reflexión está vinculada con los avances tecnológicos más o menos recientes que no solo han facilitado los procedimientos técnicos de la producción fotográfica, sino también han cambiado nuestra relación con las formas de entender la fotografía como lenguaje, reafirmando que toda evolución tecnológica trasforma también las maneras de relacionarnos culturalmente y de esta manera problematiza como comprendemos el medio y el lenguaje fotográfico desde la educación. La intersección entre la cultura, la tecnología y las redes sociales fundada a mediados de la primera década del siglo XXI, nos sitúan frente a un fenómeno sin igual en la historia donde las imágenes mas que mirarse, se consumen. El artista Erik Kessels (2011), autor de la instalación “24 hours in Photos”,

---

<sup>4</sup> Revista Back Projection #2 Editorial. Instrucciones para disparar una cámara. Viviana Aguillón (2019)

<sup>5</sup> La concepción de la fotografía como “acto icónico” es ampliamente reflexionada en el libro de ensayos “El acto fotográfico”



reflexiona sobre la producción desmesurada de imágenes fotográficas desde el advenimiento de la fotografía digital y cómo su circulación afectó nuestra concepción de este medio. Kessels extrapola esta realidad en su instalación, descargando todas las imágenes subidas en la galería virtual Flickr durante un periodo de 24 horas. Las imprimió y las arrojó en el suelo, brindando la experiencia abrumadora de más de un millón de fotografías amontonadas en el piso de un museo<sup>6</sup>. Y es que, en la era de las redes sociales, los dispositivos móviles y las aplicaciones, la sociedad se ha visto sometida a una avalancha de sobre producción fotográfica abrumadora donde las fotografías son ahora un “flujo, una masa infinita de datos, que circulan sin fin por las redes informáticas, una pura memoria que se hace, se deshace y se rehace a cada instante de manera continua y sin límite” (Dubois, P, 2015, pg. 32)

Este asunto ha planteado una variedad de reflexiones desde la teoría de la fotografía que discuten las implicaciones que contrae esta transformación tecnológica, haciendo certera la afirmación de que “todo dispositivo implica una forma de pensamiento y es una de sus condiciones de existencia”. (Dubois, P, 2015, pg. 17)

La imagen fotográfica digital contemporánea, llamada por algunos teóricos como “postfotografía”, abandona la noción que concibe a la fotografía como la representación de un haber - estado - ahí ( un esto - ha sido<sup>7</sup>) y figura más bien la representación de un “mundo posible”<sup>8</sup> que tiene su lógica, su coherencia y sus reglas propias en lo que podría ser interpretado ya no como otrora un *universo de referencia* en la fotografía análoga sino un *mundo de ficción* gracias a la capacidad de manipulación que permiten los medios digitales. En el giro digital, la imagen no es ya como la imagen fotoquímica (analógica), la “emanación” (Barthes) del mundo,

Lejos de confrontar estas dos tecnologías, la intención de esta introducción es proponer un diálogo entre ellas que nos permita ser conscientes de las implicaciones epistémicas y pedagógicas que el advenimiento de la fotografía digital propone y cómo ello dialoga con la formación de artistas plásticos y visuales interesados en la fotografía donde no es posible pensar en la imagen fuera del “acto que la hace posible” (Philippe Dubois), reconociendo el “pensamiento propio de las imágenes”, el “pensamiento visual”<sup>9</sup>, que reflexiona sobre la

---

<sup>6</sup> Revista Back Projection #2 Editorial. Instrucciones para disparar una cámara. Viviana Aguillón (2019)

<sup>7</sup> Roland Barthes en “La cámara lucida” se refiere a la fotografía como “la evidencia del *esto-ha-sido*”.

<sup>8</sup> Las “teorías de mundos posibles” son ampliamente extendidas y teóricamente diversas. Aquí hago referencia al campo de la imagen.

<sup>9</sup> Heredada de la teoría de la gestlat

valoración cognitiva de la sensación (plástica), la percepción (fenomenológica) y la comprensión (estética). (Dubois, P, 2015, pg. 18)

Guillermo Santos, Coordinador Académico de la especialización en fotografía de la Universidad Nacional de Colombia, propone un planteamiento que permite situar la pertinencia de las reflexiones de “lo fotográfico” como categoría de pensamiento para problematizar la formación de fotógrafos en la actualidad. En su texto “La permanencia de lo líquido”, Santos nos propone relacionar las dimensiones lo líquido y lo seco (lo líquido y lo sólido)<sup>10</sup> al interior del dispositivo fotográfico a partir de un breve texto escrito por el artista canadiense Jeff Wall<sup>11</sup> donde señala que se necesita de una serie de procesos líquidos aislados y controlados para la obtención de imagen en la fotografía tradicional, correspondientes al laboratorio y sus químicos, distintos a aquellos que se ejecutan en la parte óptica mecánica (cámara).

A partir de esta perspectiva, Santos propone metáforas y analogías que estos estados de la materia pueden sugerir en diálogo con el pensamiento fotográfico, donde se sitúa lo sólido y lo seco como elementos significantes, que en el dispositivo fotográfico representan por un lado, una suerte de control absoluto y dominio racional del sistema, (lo sólido), vinculados al control riguroso y extremo del dispositivo mecánico, contrapuesto al proceso líquido que representa el trabajo en el laboratorio de fotografía análoga donde con la ayuda del agua y los compuestos solubles en ella, dan como resultado final *la imagen fotográfica y que evocan la fluidez, la inestabilidad, la capacidad de transformación y de no mantener la misma forma durante mucho tiempo* ( Santos, G. 2011, pg 71)

Desde este punto de vista, el autor propone el cuestionamiento sobre la permanencia o no del componente análogo en los procesos pedagógicos que se practican en la educación en fotografía y su papel en la enseñanza del lenguaje fotográfico afirmando que en esta transición de medios ( de lo análogo a lo digital) es posible constatar un prevalecimiento de un proceso racional, controlado y preciso ( haciendo referencia a los medios digitales) sobre una esfera intuitiva, irracional y orgánica ( vinculada a la fotografía análoga). A través de esta metáfora, se nos propone reivindicar el elemento líquido (de manera literal y metafórica) mediante la enseñanza de las técnicas tradicionales en el laboratorio, como una parte vital en la formación de fotógrafos y fotógrafas vinculadas al campo de las artes plásticas y visuales, rescatando el carácter no racional y sensible del proceso creativo y los métodos de creación artística, donde

---

<sup>10</sup> Para efectos de su exposición, Santos contrapone la naturaleza de lo sólido a lo líquido, a cambio de la propuesta de Wall que pone en paralelo lo seco y lo líquido.

<sup>11</sup> Wall, Jeff. Fotografía e inteligencia Líquida. Gustavo Gili. Colección GGmínima Barcelona. 2007

prevalece la intuición y la emoción dando cabida a una forma de pensar y proceder experimental y sobre todo experiencial.

Este proyecto de grado tiene como objetivo explorar esta perspectiva experiencial de la práctica fotográfica hacia una reflexión que permita hacer conscientes los procesos (de enseñanza, aprendizaje y creación) que posibilitan una imagen más allá del artificio tan vigente en la era digital. Procesos sensibles, intuitivos, corporales que son fundados en la manera en cómo nos relacionamos con las imágenes (de otr\_s y de nosotros mismos) y en lo que experimentamos (corporalmente) cuando hacemos fotografías. Para ello me referiré a las figuras arquetípicas del vampiro y el narciso, frecuentemente usadas para hablar de categorías contrapuestas de la representación en el arte y que me servirán de piezas conectoras para recorrer mi experiencia como sujeto/artista/profesora y evidenciar los hallazgos que he encontrado sobre mí misma y las prácticas de creación, aprendizaje y enseñanza en la Maestría de Educación Artística.



EN1433 ACC

# Capítulo 1

## La experiencia corporal al fotografiar: hacemos fotos con el cuerpo.

Dentro del proceso de pensamiento y reflexión desde mi campo disciplinar durante la maestría he observado como el cuerpo se vivencia como lugar de expresión y discurso desde el arte y la educación. Esta conciencia se origina en el dialogo con docentes y artistas que proceden de campos disciplinares diversos como la danza, el teatro y la música. En ellos pude encontrar elementos que nos unen y otros que nos diferencian, identificando así la singularidad de mi oficio. En la danza y el teatro reconocí el ritmo, la tensión y el movimiento que experimento al fotografiar. Capturar los cuerpos de mis compañeras, me permitió conectar con su emoción, reconocer los discursos que se expresan como narrativas corporales en movimiento. Seguir las con mi mirada y con mi propio cuerpo, me hacía pensar en la improvisación, en un dialogo tácito que nos conectaba (a cada una de ellas y a mi) en el presente. Cada una con su lenguaje, con su historia, con su manera de ser, de hacer y de sentir. En la música, me reconocí en la naturaleza de la mediación del cuerpo con el instrumento. Entender la flauta, la guitarra, el violonchelo, el contrabajo, los timbales, como extensiones del propio cuerpo, me hizo pensar en mi cámara, que comprendo ahora como una extensión de mi cuerpo y mi pensamiento. También percibí en la música una relación profunda con el tiempo, la sincronidad y la anticipación. Todos ellos, elementos sensibles que permiten lograr una gran fotografía.

Todos estos hallazgos me hacen reconocermé en esos otros lenguajes que no había experimentado en un espacio formativo, sin embargo, lo que me distanciaba de todos ellos era la presencia explicita en escena del cuerpo. Para mí los lugares más cómodos son los que tienen poco ruido y pocas personas (ojalá todas conocidas). Si bien la labor como docente me ha permitido disfrutar de ser el foco de atención, no es una característica que describa mi carácter.

Allí mismo, fue cuando empecé a detectar una ambivalencia en mi manera de ser y comprender la fotografía. Soy una vampira y una Narcisa a la vez. Disfruto conectar con los demás desde la discreta y silenciosa distancia que provee mi cámara fotográfica y comprendo que cuando lo hago, me retrato a mi misma, aunque el que aparece en la fotografía sea un cuerpo diferente al mío.

Estas figuras arquetípicas ( la del vampiro y el narciso) estarán presentes a lo largo de este escrito, donde propongo comprender la fotografía como experiencia corporal enunciando al narciso como quien captura imágenes del mundo, de lo otro, de lo exterior para referirse a sí mismo en una especie de enamoramiento de su propia percepción de lo que experimenta. Por otra parte, el vampiro, el ser mitológico sin reflejo posible frente al espejo, relacionado ahora la distancia que supone estar detrás de la cámara o escondido en la oscuridad del laboratorio, en un proceso mecánico, óptico, químico, supuestamente objetivo que con tanta frecuencia se ha dicho que se realizaba “en ausencia del hombre”<sup>12</sup>

La experiencia corporal de la fotógrafa(o) encarna una dialéctica simultánea entre vampiros y narcisos: un juego entre mantenerse oculta, deslizarse entre las sombras, ser silenciosa, ser invisible, carecer de reflejo y al mismo tiempo un enamoramiento de sí misma en una obsesión por hacerse visible a través de lo que ve, capturando lo que está allá afuera, pero hablando todo el tiempo de sí misma.

Esta reflexión preliminar me permitió ir más allá en la búsqueda de elementos que me permitieran describir la experiencia previa a la captura fotográfica desde el cuerpo en distintas instancias.

Inicialmente desde el aprendizaje en el laboratorio de revelado analógico donde inicie mi formación como artista visual.

Aprender fotografía en el “cuarto oscuro” propone toda una experiencia del cuerpo y de lo sensorial que involucra la visión escasa del entorno iluminado ahora solo por una leve luz roja y con ello el afinamiento de otros sentidos como el tacto y el oído que brindan una nueva consciencia corporal para el desplazamiento. Los olores de los químicos son particulares e impregnan toda la habitación.

La experiencia corporal dentro del laboratorio también implica una conciencia temporal distinta. Allí el tiempo no se puede percibir por el cambio de luz en el día, sino más bien por los minutos de exposición de la máquina ampliadora que proyecta el negativo en el papel fotográfico o el tiempo calculado entre el proceso de revelado, el baño de paro, el fijador y el

---

<sup>12</sup> André Bazin: “Todas las artes están basadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia” en *Ontología de la imagen fotográfica*, 1945; retomando en *¿Qué es el cine?*, Madrid, 1990.

baño final de la copia ampliada. Una vez finalizado este proceso, no es posible observar con detalle el resultado en el aislamiento del cuarto. Es necesario salir de allí para constatar si el tiempo fue el adecuado. La experiencia al salir del laboratorio duele en los ojos. Es posible sentir la dilatación de las pupilas al encontrarse con la luz del día. Los químicos queman las manos. Una buena copia puede costarnos horas. El dinero invertido en materiales y recursos podría ser fácilmente suplido si realizamos una fotografía digital. Sin embargo, la experiencia en el laboratorio es imprescindible en la formación de un fotógrafo no solo desde la técnica sino, vista con detenimiento, como metáfora del proceso de creación.

El cuarto oscuro puede ser comparado con el arrojarse a un terreno que propone una vivencia distinta del cuerpo y del entorno. Esta experiencia puede llegar a ser incómoda, puede asustar. Desde el campo de la investigación – creación, podría comparar el cuarto oscuro con la intención de ubicar una pregunta de investigación. Ingresar a ese “cuarto oscuro” implica ver lo mismo, pero de manera distinta, implica ser más agudos con lo que percibimos y creemos conocer.

Una vez establecidos en el cuarto oscuro prepararemos los materiales que permitirán positivar y ampliar la captura fotográfica. Nos centraremos particularmente en el proceso de exposición de una superficie fotosensible (emulsionada con una sustancia que se oscurece al contacto con la luz) a la proyección del negativo, dando origen a la imagen latente: una modificación invisible que toma lugar en el papel fotográfico. Se denomina *imagen latente* porque contiene la potencialidad de una imagen visible que es posible observar cuando actúa sobre ella una sustancia química llamada revelador, en el procedimiento del revelado. Este estado latente de la imagen, que se muestra como potencia, podría ser comparada con la temática de la investigación. La potencia que existe al releernos, al investigar nuestros procesos de enseñanza y de creación, se muestran ante nosotros como posibilidades, como *potencia*. Estas posibilidades requieren ser sometidas a nuevas experiencias, a nuevas lecturas sobre lo visto y lo vivido para que frente a nosotros se pueda *revelar* una pregunta, un asunto, una tensión. Asuntos que habitan en lo profundo de nuestras experiencias, de lo inconsciente y que para ser reveladas ante nosotros mismos es necesario someterlas (someternos) a catalizadores que permitan hacer visible lo invisible.

Justamente frente a la concepción de imagen latente y su posible vínculo con lo inconsciente, Freud (quien no parece conocer la expresión de imagen latente), amalgama, las nociones de imagen latente e imagen positiva, cuando distingue los estadios del inconsciente ( el estado de

la latencia propiamente dicho de la imagen fotográfica) y el del preconscious ( la imagen positiva final, luminosa) Encontramos así la tónica del aparato psíquico desde el revelado y la química de la imagen fotográfica y la investigación, donde, “Partimos del inconsciente, del estado de latencia de las impresiones psíquicas vistas en su pura virtualidad como imágenes guardadas, imágenes invisibles (los posibles asuntos, tensiones, molestias en nuestra experiencia vital que pueden ser potencialmente materia de investigación). El espíritu como caja negra, agazapadas en el fondo, inaccesibles a la mirada, que solo opera en la luz”

“La revelación, el revelado, el pasaje, hacia la positividad de la imagen manifiesta (el catalizador: las situaciones, experiencias, reflexiones a las que nos sometemos y donde “ nos damos cuenta de algo”), no se hará de un solo golpe, ni con seguridad . La manifestación de estas impresiones será a la vez progresiva, (abra altos, etapas, crisis), sinuosa y selectiva. Algunas impresiones oscuras para siempre quedan sepultadas en su negatividad profunda. El camino hacia la aparición positiva es cosa de trabajo, de procesos”<sup>13</sup>

Ese espacio oscuro (el laboratorio) donde nos arrojamos al encuentro con lo inconsciente, con la esperanza ciega de encontrar la manera de revelar lo que no hemos visto, es donde la figura del vampiro (en primera instancia) se manifiesta. Existe un artículo del filósofo argentino José Pablo Feinman, en el libro *Pasiones de Celuloide: Ensayos y Variedades Sobre Cine*, sobre los vampiros en el cine, que hace referencia a la amalgama de características que unen a las películas de terror y películas de vampiros.

Una de ellas se remite a los mecanismos efectivos del cine de terror para hablar de este arquetipo y consiste en debilitar todos los dispositivos que permitan la irrupción del afuera en el adentro: las puertas, las ventanas, las chapas, las llaves, los cursos de agua. Sin embargo, y pese a todos los esfuerzos, el afuera se cuela en el adentro, una idea que aborda el autor pensando en el lugar de donde vienen los vampiros: los sueños, lo imaginario, el espejo.

Los vampiros surgen del mundo que está detrás de los espejos, del mercurio (azogue) utilizado para recubrir los mismos, que funciona aquí como una suerte de portal entre mundos que conectan la presencia y la ausencia, la oscuridad y la luz, la muerte y la vida, el inconsciente y el consciente y por supuesto entre lo visible y lo invisible.

---

<sup>13</sup> Sigmund Freud, “Note sur l’inconscient en psychanalyse”, en *Metapsychologie*, París, Gallimard, 1968. Pág. 184





## 1.1 El cuerpo que fotografía.

La vista podría ser definida como un sentido que establece cierta distancia respecto al entorno. Nuestra visión del mundo pone el sentido de la vista por sobre los demás basados en la hegemonía de la vista, de cierto ocularcentrismo, del cual extraemos nuestras referencias sociales y culturales para comprender, conocer, creer y relacionarnos con nuestro entorno social y natural<sup>14</sup>.

Sin embargo «para que el objeto pueda existir respecto del sujeto, no basta que éste lo abarque con su mirada (...) se requiere además que sepa que lo capta o lo mira, que se conozca en cuanto lo capta o lo mira» (Merleau-Ponty, 1985:252). No hay percepción ni medio que sea puramente visual: “El sujeto percibe el mundo de un modo en que cada sentido no es ni puro ni completo, sino producto de la experiencia de su existencia en él”. Para Merleau-Ponty “La unidad del espacio sólo se da en el engranaje de los sentidos” y es justamente allí donde busco poner en diálogo estos preceptos con la fotografía que lejos de ser un medio puramente visual o disminuido a una habilidad técnica o supeditada a características tecnológicas es una experiencia corporal.

Volviendo a Merleau-Ponty, *el sujeto no es consciente de lo que percibe, porque el acto de percepción es ingenuo*. Es con el cuerpo y por supuesto con una visión reflexiva posterior, que es posible que el sujeto se conozca a sí mismo percibiendo y no como resultado de un automatismo que vivenciamos, por ejemplo, cuando “ametrallamos” la cámara fotográfica de manera casi que involuntaria y producimos bancos gigantescos de imágenes que no significan nada para nosotros.

Ya hemos hablado de la experiencia corporal que se vive en el laboratorio de fotografía química, ahora nos referiremos a la relación que se establece entre el fotógrafo y su cámara análoga en un esfuerzo por hacer visible el vínculo que existe entre la cámara y el cuerpo.

---

<sup>14</sup> D´Angelo, A. (2010). La experiencia de la corporalidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad. *Tabula Rasa*, núm. 13, julio- diciembre, 2010, pp. 235-251. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Henri Cartier Bresson, uno de los fotógrafos cuyas reflexiones han sido más influyentes en mi vida hace evidente en ellas el estado de atención, anticipación y seducción por el hallazgo de lo fugaz que conecta para mí con nada menos que con la conciencia del estar vivo: “Caminaba durante todo el día con el espíritu tenso, buscando en las calles la oportunidad de tomar fotografías del natural como si fueran flagrantes delitos.”. Bresson se refería al acto fotográfico como la capacidad de poner el ojo, el corazón y la razón en un mismo eje. Observarlo caminar por las calles con su discreta cámara Leica se asemeja a una danza sutil donde se confunde con los transeúntes, se empina, va de un lado a otro prestando una atención única a lo que presencia en la cotidianidad de una calle cualquiera. En el video a continuación es posible verlo en acción. Es fascinante observar esa fragilidad del encuentro con el otro en la calle. Esa relación que se teje en silencio. Al respecto Cartier Bresson, dice: “Este oficio depende tanto de las relaciones que establecemos con la gente, que una palabra puede estropearlo todo, y hacer que todas las puertas se cierren. Tampoco hay un único sistema, lo mejor que puedes hacer es que te olviden, al fotógrafo y a la cámara que es siempre demasiado visible”. Vale la pena recordar ahora la figura del vampiro, mientras observamos a Cartier Bresson fotografiar.

<https://youtu.be/CqsOYsZIPX4>

Cartier Bresson narra la experiencia fotográfica desde su cuerpo y desde lo que lo lleva a disparar la cámara en un momento determinado. Él mismo se refiere a su famosa cámara Leica, la caja mágica y portátil que le ha permitido convertirse en un hombre invisible entre la multitud<sup>15</sup>, de la siguiente manera: “Acababa de descubrir la Leica. Se convirtió en la prolongación de mi mirada, y desde que la encontré, nunca más me separé”

Vale la pena mencionar frente a este respecto que la publicidad de cámaras análogas sacó provecho de este profundo vínculo: “Es difícil decir en qué momento la cámara deja de ser una prolongación de usted mismo. Con una Minolta 53 mm SRL, usted se adueña del mundo que lo rodea casi sin esfuerzo ...Todo es tan fácil que la cámara se convierte en una parte de usted mismo. El ojo no tiene que separarse del visor para corregir el enfoque...usted es la cámara y la cámara es usted mismo”.<sup>16</sup> *Publicidad de Minolta ( 1976)*

---

<sup>15</sup> Bresson, H (2003) *Fotografiar del natural*. Epublibre

<sup>16</sup> Estas citas (Cartier- Bresson, White, Minolta) provienen de Susan Sontang, *Sobre la Fotografía*

Para Cartier Bresson, tomar fotografías era “significar el mundo” y para ello “hay que sentirse implicado con lo que el visor destaca” (Bresson, 2003, pg 5). Hay que estar conectados con el entorno y poner todos los sentidos atentos tal cual lo hace un cazador frente a su presa. “Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen “supone una gran alegría física e intelectual” (Bresson, 2003, pg 5). Esta actitud exige concentración, disciplina del espíritu, sensibilidad y sentido de la geometría. Exige manejar el dispositivo de manera orgánica, natural. Ser uno con la cámara.

Al comparar la figura del escritor con la del fotógrafo, Cartier Bresson afirma:” El escritor dispone de tiempo para reflexionar antes de que la palabra se forme, antes de plasmarla en el papel; puede enlazar varios elementos. Hay un periodo en que el cerebro olvida, una fase de asentamiento. Para nosotros, lo que desaparece, desaparece para siempre jamás: de ahí nuestra angustia y también la originalidad esencial de nuestro oficio” (Bresson, 2003, pg 5) Cuando estamos ante el acontecimiento es posible fallar por la duda, por una ruptura física con lo que estamos presenciando, un momentáneo desprendimiento, una falta de conexión. En ese momento ya es suficiente y es necesario separarse del acontecimiento.

Aunque tendemos a pensar la fotografía como práctica descorporizada, el acto fotográfico implica estar comprometidos corporalmente al igual que en la danza, el teatro o la música. Darnos cuenta de ello amplía el campo de lo posible en la formación de fotógrafos y fotografías donde es urgente atender al propio cuerpo y lo que puede hacernos *sentipensar* sobre el mundo y los cuerpos de otros. Hablaremos de ello más adelante.

Pero volvamos por un momento al cuarto oscuro, esta vez emplazado en las calles. Al igual que los pintores en la transición del paisaje romántico al realista decidieron salir del estudio para arrojarse a la práctica de la pintura "au plain air", es decir, realizada al aire libre con caballetes portátiles y pigmentos sintéticos<sup>17</sup>, la fotografía de cajón o “fotoagüita” (remitámonos desde este término a la idea de lo líquido en la foto) popularizada en varios países de Latinoamérica, sobre todo entre 1900 y 1970 representa una práctica que puede hablarnos de la relación experiencial entre la cámara y el cuerpo.

---

<sup>17</sup> Hacia el lenguaje pictórico del siglo XX. De Goya a las Vanguardias

Las cámaras/ laboratorios portátiles son una evolución de la cámara oscura, ya que consta de este principio más un sistema óptico que permite mayor control en la nitidez. Dentro de esta cámara se aloja un laboratorio de revelado químico, con un compartimento donde se coloca el material fotosensible que grabará la proyección generada por el fenómeno luminoso natural que hace posible este proceso.

En el momento de hacer una fotografía es necesario que el fotógrafo (al igual que el vampiro) evite a toda costa la luz del día. Es por ello que, junto a la cámara, diseñará mangas que le permitan acceder a la parte interior del dispositivo para así maniobrar con completa confianza la imagen producida, sin temor a que pueda quemarse por completo y desaparecer. El fotógrafo también podrá vestir a su cámara con una cortina negra en la que luego se esconderá para desaparecer ante los ojos de los transeúntes, quienes, expectantes, esperan que regrese con la proeza de una imagen capturada para siempre. Con la promesa de la inmortalidad a partir de la imagen fotográfica.

El término “fotoagüita” hace referencia a la naturaleza del procedimiento que se gesta dentro de esta caja mágica (cita requerida) y nos invita nuevamente a pensar en el diálogo entre la parte sólida, y la parte líquida, que provee una comprensión dada por la experiencia directa y que se manifiesta, en la mediación del cuerpo ( un cuerpo que es 70% agua), insistiendo en este punto en que hacer conciencia sobre la dimensión líquida de la práctica ( experimental, experiencial, intuitiva, cambiante) es decisiva para el conocimiento del lenguaje fotográfico a profundidad.

En el texto “Territorio psíquico, territorio fotográfico”, de Jean Guerreschi, se plantea una homología entre dos aparatos que nos llevarán más lejos respecto a esta dimensión de lo sólido y lo líquido. Guerreschi habla de una “doble faz” que relaciona la toma fotográfica y la relaciona con el funcionamiento “diurno” de la psique. Y por otro lado el laboratorio, refiriéndose al funcionamiento “nocturno” siendo las dos a la vez distintas y contiguas. Por su parte, Freud, estudió aparatos con visión escópica y estructurados a partir de la articulación de varias partes que tenían en común contar con una entrada o lugar de captación, de enfoque, un visor (lo que para él corresponde al sistema de percepción. conciencia, por donde todo pasa) y una superficie de inscripción (inconsciente, donde todo permanece) Desde estas dos perspectivas, es posible relacionar las características que aluden al inconsciente y al consciente, en el proceso de creación a través de la fotografía donde buscamos hacer visible lo invisible a través de un proceso que nos lleve a la conciencia sobre lo que somos y lo que hacemos.

## 1.2 Una nota sobre la fotografía, lo imposible, la psicomagia

Durante la experiencia vivida en la Maestría, pude detectar en mi proceso una insistencia en experimentar la fotografía desde su materialidad (fotografía - objeto). Es por ello que estuve en continua exploración para transformarla, quemarla, romperla, diluirla, congelarla, entre otros procesos (fotografía - acto). Con el tiempo, empecé a comprender que estas acciones responden a una necesidad muy profunda de tomar en mis manos mis recuerdos y mi identidad. Hacerlos moldeables, transformables.

Al vincular toda la experiencia transitada como sujeto/ artista/ profesora y relacionándola con el carácter misterioso y mágico de la fotografía desde sus principios, empecé a pensar en los actos de psicomagia como un vínculo para hacer visible lo que acontecía en mi interior a medida que me sometía a cada una de las experiencias que me proponía este momento de mi vida en la universidad.

Los actos psico mágicos se asientan en una teoría que reúne la división freudiana consciente/inconsciente. Esto conduce a la fabricación de un “acto poético” capaz de dialogar a través del lenguaje simbólico, onírico y no lineal, para tocar puntos de trauma inhibición o bloqueo, intentando crear una fisura en el orden de nuestro universo previsible.

Otra de las premisas de esta disciplina y que encuentro profundamente vinculada a la pedagogía es: *se aprende cuando se hace*. En definitiva, los actos son más concluyentes que las palabras (Res non verba)<sup>18</sup>. Ningún aprendizaje se incorpora totalmente sino hasta que pasa por el cuerpo y por la acción. Así opera la psicomagia.

Cuando recorremos el barrio con una maleta faltando pocos minutos para finalizar el año y así atraer la experiencia del viaje, estamos haciendo un acto psicomágico. Cuando llenamos de lentejas nuestros bolsillos para atraer la prosperidad, estamos haciendo un acto psicomágico. El poder de estos rituales radica en traspasar las fronteras de lo imposible, dando paso a la transformación.

---

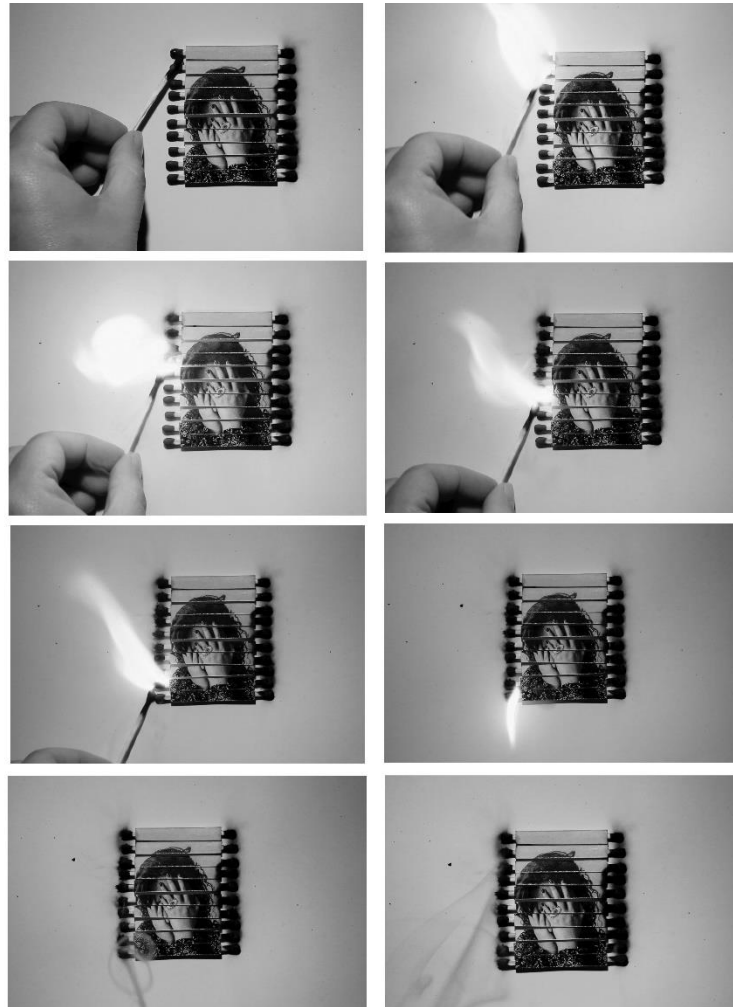
<sup>18</sup> Expresión original del latín que traduce literalmente: “La vaca no habla” y cuyo significado es: “Hechos, no palabras”. La vaca no habla. Los hechos sí.



La experiencia corporal al fotografiar (hacemos fotos con el cuerpo).

Narciso encarna el ser enamorado de su propia imagen, sujeto obsesivamente a su reflejo. Los espejos no reflejan su imagen. Por extensión, «narcisos» y «vampiros» designarían también categorías contrapuestas en el mundo de la representación. En unos prevalece la seducción de lo real; en los otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición.

*La potencia que existe al releemos, al investigar nuestros procesos de enseñanza y de creación, se muestran ante nosotros como posibilidades. Estas posibilidades requieren ser sometidas a nuevas experiencias, a nuevas lecturas sobre lo visto y lo vivido para que frente a nosotros se pueda revelar una pregunta, un asunto, una tensión.*



Pieza 1 “Tuve que quemar este amor” Autorretrato.



## Capítulo 2

### Mi cuerpo como receptor de imágenes de otros cuerpos

*“Lo que pasa es que mi mamá y mis hermanos hicieron siempre diferencias entre su tía Amparo y yo. Las comparaciones eran muy odiosas: “Amparo es inteligente, Gloria no lo es tanto. Amparo es bonita, Gloria es fea”.*

*Esas diferencias hicieron que yo fuera rebelde.*

*Un día estaban tomando una foto. Estábamos vestidas los dos iguales. Nos pidieron que nos paráramos en un lugar para tomar la foto y yo me hice al otro lado. Entonces mi hermano Leonel dijo: “venga, tonta estúpida, maricon. Hágase a este lado, jueputa” así como él era. Entonces cuando él dijo eso, yo me asusté mucho. Yo era muy pequeña. Tendría unos ocho o nueve años. En la foto quedé con un hombro arriba y el otro abajo y con una expresión como de angustia y a partir de ahí me toman fotos, pero yo sé que me quedo en esa misma posición. Lo sé porque cuando veo mis fotos (...) aún de adulta, siempre adoptó esa posición de regaño, esa posición de humillación. Entonces yo veo mis fotos y no me gustan. Son muy poquitas fotos donde yo estoy sonriendo así yo esté feliz”.*

La anterior es la transcripción de una experiencia que narra mi madre sobre un recuerdo que siempre la ha lastimado. Este recuerdo resulta muy impactante para mí a pesar de que nunca haya podido ver la fotografía. En su historia, en la manera de narrarla, he podido identificar la niña herida que hay en mi mamá en muchas oportunidades. Al contar esta historia mi mamá no puede evitar ahogarse en llanto, rememorando no solo esta experiencia de violencia, sino muchas otras. Y al escucharla recuerdo también las veces que fui víctima de esas heridas de mi madre. Al narrarme sus heridas yo revivo las mías. Y las dos lloramos.

A pesar de esos recuerdos sobre los daños que produjo la violencia física y verbal que mi mamá causó sobre mí, es más fuerte el sentimiento insoportable de injusticia e impotencia que me produce imaginarla de niña. Quisiera poder curarla de alguna manera. Imagino poder ser la mamá de mi madre para protegerla de todo lo que la lastimó. Y así también protegerme a mí misma de lo que esas heridas nos causaron. La fotografía que nunca vi de mi madre me lleva a sentir todo esto. Me lleva a revivir el dolor plasmado en nuestros corazones y en nuestros

cuerpos y cada vez que intento hacerle una nueva foto, ese recuerdo pasa por nuestros cuerpos otra vez.

Para este capítulo, me gustaría referirme de manera más extensa sobre la figura de Narciso, inicialmente haciendo referencia a ‘Narciso y Eco’, escrita por el romano Publius Ovidius Naso, más conocido como Ovidio, incluido en el libro *Metamorphoseon*.

Narciso, un personaje que nunca se había enamorado de ser alguno y rechazando aquellos que se enamoraban de él, recibió una maldición en la voz de la diosa Némesis:

*“Así ame él, ojalá; así no consiga al objeto de sus deseos” (Ovidio, 2007, p. 133).*

Cuenta Ovidio que había en los bosques una fuente de agua totalmente apacible y cristalina, de una quietud asombrosa nunca tocada por ningún pastor, animal, ni nenúfar alguno, ni siquiera la rama de un árbol había enturbiado el grandioso espejo de agua, hasta llegar a tal punto que el bosque que lo rodeaba permitía que su superficie no fuese atravesada por los rayos del sol. Este fue el lugar indicado para que Narciso descansara de su extenuante jornada de caza: Y mientras ansía calmar la sed, nació otra sed; y mientras bebe, cautivado por el reflejo de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua. Se extasía ante sí mismo y sin moverse ni mudar el semblante permanece rígido como una estatua tallada en mármol de Paros (Ovidio, 2007, p. 133).

Sintiendo que la imagen que acaba de ver es la de un ser lejano y tangible, sumerge sus brazos para tocarlo y besarlo; “no sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema, y la misma ilusión que engaña sus ojos, lo excita” (Ovidio, 2007, p. 133), y de manera colosalmente crédula intenta atrapar en prófugas imágenes. Sin saberlo estaba cumpliendo con los designios del oráculo: mientras contemplaba la engañosa imagen –se conocía a sí mismo– se agotaban los cortos instantes de vida, “se muere por sus propios ojos” (Ovidio, 2007, p. 134), dirigiendo clamores de desgarrado amor a la imagen que se le hace lejana: “Creerías que es posible el contacto; es muy pequeño el obstáculo a nuestro amor” (Ovidio, 2007, p. 134); y después de haber comprobado que sus movimientos eran los mismos que se reflejaban en el agua, se percata de que es él mismo su propio reflejo: la imagen que se manifiesta ante sus ojos le produce tantos sentimientos encontrados que se ha comprendido en sí, se ha enamorado de sí

e implora: “Que pueda yo al menos contemplar lo que no me es posible tocar, y dar así pábulo a mi desdichada locura” (Ovidio, 2007, p. 135).

Este profundo dolor le quita paulatinamente las pocas fuerzas del corto tiempo que le queda de vida, y frente a su imagen, viendo cómo sus lágrimas le rosaban los pómulos y rodaban hasta intranquilizar la quietud del agua, difuminándose su rostro en las ondas que produjo las gotas que cayeron de aflicción, se rasgó las vestiduras y su pecho relució en la fuente. Apenas vio esto en el agua, de nuevo cristalina, no soportó más, sino que, como suele fundirse la rubia cera a fuego lento, o la escarcha de la mañana al sol naciente [...] va siendo devorado poco a poco por aquel oculto fuego (Ovidio, 2007, p. 135).

En esta fábula Ovidio narra como Narciso se desliza, en la designación de su reflejo de “el” narrativo a un “tu” dialógico:

*Estoy seducido, veo, pero lo que veo y me seduce, no puedo captarlo.*

*Y para profundizar todavía mi dolor, ni la inmensidad del mar nos separa, ni una larga ruta, ni montañas, ni murallas de cerradas puertas: una delgada capa de agua es todo lo que impide nuestra unión. Él mismo aspira a mi abrazo: porque cada vez que extendió los labios a esas ondas límpidas, él, cada vez, con su boca invertida, trato de alcanzar la mía. Creeríase que es posible tocarlo, tan débil es el obstáculo entre nuestros ardores. Seas quien seas, ¡sal ven! Niño a ningún otro parecido. ¿porque te burlas de mí?*

Aquí la seducción de lo que se ve y se percibe como un otro, se nos presenta como una imposibilidad, representada por una “delgada capa de agua” que separa a Narciso de su ser amado. El “débil obstáculo entre nuestros ardores” puede ser representado también por una pantalla, una pared, una superficie, un espejo, la cámara fotográfica que limita la proximidad física del signo (imagen) con su objeto (cuerpo al que deseo capturar) es el mismo deseo de Narciso por rodear con sus brazos a su amado cuando dice: “Él mismo aspira a mi abrazo: porque cada vez que extendió los labios a esas ondas límpidas, él, cada vez, con su boca invertida, trato de alcanzar la mía”

Ese ardor del deseo, esa imagen que quema, que duele, esa necesidad dolorosa de abrasar se entenderá en su doble sentido, espacial y amoroso: abrasar (una imagen) abarcarla con la mirada y abrasar (un cuerpo) al rodearlo con los brazos.<sup>19</sup>

Al respecto, Didi Huberman en el libro *Arde la imagen* dice: “arde (la imagen) por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. La imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza (Huberman, 2012, pg 42), situando así, el carácter temporal de nuestra existencia y la tecnología fotográfica como un invento desesperado por intentar contenerla. Intentar salvarla de las cenizas que seremos.

Así pues, ponernos frente a las fotografías de los cuerpos de otr\_s detona efectos en nuestro propio cuerpo. Son fotos que *abrazan* y *abrasan* la existencia. Visitar el álbum familiar (lastimosamente una práctica en desuso) detona emociones como las que evoca mi madre cada vez que intento hacerle una fotografía. Cuando encontramos la fotografía de un ser amado que se encuentra ausente, sentimos que todo lo que ese ser representa este contenido allí. Es posible que sintamos la necesidad de besar esa imagen, que lloremos conmovidos con el vacío, podemos romper o quemar esa fotografía o recortar un personaje que sentimos que no es digno de hacer parte de nuestra historia familiar.

Le Breton describe esa emoción como pensamiento en movimiento. Estos “efectos corporales” que nos recorren al ver ciertas fotografías surgen debido a “la capacidad de imaginar empáticamente un dolor que muchas veces no se vivió jamás en el propio cuerpo, pero que es sólo imaginable en la medida en que se comparte un mundo de significados y de sentidos”<sup>20</sup>

A través del álbum fotográfico, la familia reconoce y reconstruye la narrativa de su pasado, ubicando la ascendencia que la conforma en la lógica la estirpe. La fotografía le permite a la familia *conocerse a sí misma*<sup>21</sup> en ese archivo que se observa y se atesora con pasión presentándose ante nosotros como dispositivo que seduce y cautiva (narciso) y que salva de la muerte al mismo tiempo que la reitera (vampiro), siendo la fotografía la ratificación de algo

---

<sup>19</sup> También podemos pensar en Abrasar y consumir en fuego. La imagen que me quema

<sup>20</sup> D’Angelo, A. (2010). La experiencia de la corporalidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad. *Tabula Rasa*, núm. 13, julio- diciembre, 2010, pp. 235-251. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

<sup>21</sup> Podríamos establecer aquí una relación entre las practicas fotográficas familiares y la figura del Narciso donde el álbum se constituye como una estrategia para que la familia pueda encontrarse y reconocerse a sí misma.

que ya ocurrió (esto ha sido), en ella acontece una desaparición irreversible del sujeto y la muerte de un instante irrepetible

La simultaneidad de estos dos arquetipos en la experiencia fotográfica se revela también al pensar en la naturaleza de la fotografía y la muerte. La procedencia del vampiro (detrás del espejo) es donde se aloja el inconsciente. Al colarse hacia adentro y aparecer, el vampiro se aproxima a su víctima ya que depende de ella. No puede aparecer sin ella. El vampiro es atrapado por el deseo de la víctima al igual que el fotógrafo necesita el cuerpo del otro para existir a través de él. Susan Sontag (2001) plantea: Hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando. (p. 31).

Mientras tanto, Narciso se observa perdidamente en su reflejo. No se reconoce a sí mismo de inmediato, sino que siente que es otro. Otro del que además se enamora perdidamente e intenta abrazar desesperado. Cuando fotografiamos también somos Narciso: creemos ver a otro, pero siempre es una imagen de nosotros mismos. Esta paradoja permite ubicar a la fotografía en la ambivalencia entre identidad y alteridad y también en un juego ilusorio entre realidad y apariencia.

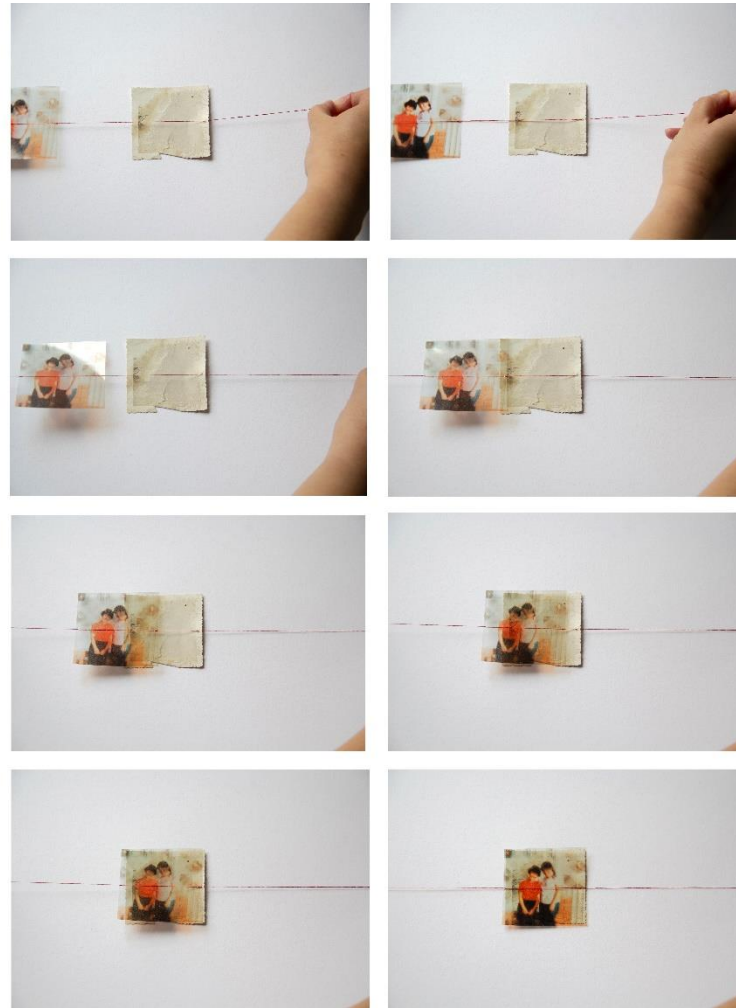
Las imágenes fotográficas de otros cuerpos se convierten así en una representación de nosotros mismos, interpelándonos como observadores y como fotógrafos, haciendo hincapié los efectos que las imágenes producen en nosotros y también en la praxis que contiene la producción de estas imágenes. Vale la pena entonces preguntarse: ¿qué hacemos con lo que las imágenes provocan en nuestro cuerpo? ¿Es posible direccionar este hallazgo hacia una pedagogía de la imagen fotográfica más reflexiva y consciente?



El cuerpo representado desde la fotografía de mi madre:  
el cuerpo como lugar de producción de sentidos sobre  
las imágenes de otros cuerpos.

La multisensorialidad no sólo  
interviene en la percepción, sino  
también en nuestra reacción  
corporal ante las imágenes: nos  
estremecemos, tensionamos,  
enmudecemos, tal vez lloramos...  
Pero aún así, los efectos corporales  
nunca dejan de ser imaginados: no  
sólo porque responden a imágenes  
sino porque co-responden a la  
capacidad de imaginar  
empáticamente un dolor que no se  
vivió jamás en el propio cuerpo, pero  
que es sólo imaginable en la medida  
en que se comparte un mundo de  
significados y de sentidos.

*Entonces mi hermano Leonel dijo: "venga,  
tanta estúpida, maricona. Hágase  
a este lado, jueputa" así como él era.*



## Pieza 2 "Si" Retrato

## Capítulo 3

### Mi cuerpo como receptor de mi propia imagen

“El que un buen día ha empezado a abrir el abanico del recuerdo, ése siempre encuentra nuevas piezas, nuevas varillas, ninguna imagen le es suficiente, pues se ha percatado de que podría desplegarse, de que en los pliegues es donde reside lo auténtico: aquella imagen, aquel sabor, aquel tacto por el que hemos desplegado todo eso; y entonces va el recuerdo de lo pequeño a lo más pequeño, de lo más pequeño a lo ínfimo, y cada vez se hace más fuerte aquello con lo que se encuentra en estos microcosmos”

W. Benjamin, GS VI, pp. 469 s.; Escritos autobiográficos, pp. 191 s.

Mi abuela nació en Pauna, Boyacá en 1928.

Su nombre es María Efigenia (Eugenia en algunos documentos) García Peña.

De ella recuerdo su alegría, sus chistes burlones, el chocolate con pan a las 4 de la tarde y lo mucho que disfrutaba nadar y trotar.

La vida de mi abuela se divide en dos.

La primera parte antes de la partida de la Tía Elizabeth (Liz le dice ella) y la segunda después de que mi tía decidiera irse a Estados Unidos a buscar lo que ella consideraba eran los ideales de una vida afortunada.

Mi abuela fue un par de veces a visitarla, pero al final no pudo soportar su ausencia en casa y un día decidió no volverse a levantar de su cama.

Mi abuela entró en depresión.

Ya son más de 20 años postrada de la tristeza.

Ya no cuenta chistes, no pone apodos, no sale a trotar.

No le gusta la calle, no le gusta la luz. No le gusta comer. Preferiría no bañarse.

Hay noches en que mi abuela grita pidiéndole a “Cristico” que se acuerde de ella.

Sus gritos y su desesperación nos hacen estremecer.

Hemos sido testigos de su vejez.

Ya no puede oír y por lo tanto es muy difícil llegar a sostener una conversación con ella.



Ya no puede ver bien por lo que debemos acercarnos mucho y gritar nuestro nombre para que ella sepa que estamos en la habitación.

Pregunta repetidamente que día y que hora es, en una especie de obsesión con el tiempo. Las horas se le pasan mirando al techo, pensando. Esperando.

Mi abuelita María es mi más antigua ancestra con vida. Sobre sus hombros frágiles y sobre su mente nublada por el tiempo, recae toda la historia de nuestra familia paterna.

Antes de continuar ver el siguiente video: <https://youtu.be/mHceIYn7B2s>

Al escuchar su historia me hago consciente de una poética del recuerdo y de la memoria en donde la sensibilidad en todas sus dimensiones cobra un papel determinante<sup>22</sup> Mi abuelita al evocar y rememorar esa fecha puntual y el nombre de su abuela como un dato tan exacto en su memoria y aparentemente secundario o meramente subjetivo e incidental, rescata la imagen y la presencia de las mujeres de nuestra familia: María de la santa cruz, María Magdalena, María Efigenia, María Camila y María Paz.

El recuerdo se elabora en la memoria de mi abuelita como un fognazo que se expresa desde un pasado remoto y que se descubre a mis oídos generaciones después. Intrigada, intenté averiguar más cosas sobre las mujeres que antecedieron a mi abuela, pero ella no supo qué más contarme. El fognazo de memoria había desaparecido, pero encontré un tesoro en su relato fugaz.

Tal cual lo menciona Benjamin: “la memoria no es un faro que ilumina el pasado, sino la arena que mece y mezcla lo vivido; y por eso, hay en ella recuerdo y olvido a un tiempo. Merece la pena recordar también el pasaje en el que Benjamin habla de la metáfora del arqueólogo o el buscador de tesoros. En ella imagina la memoria como esa arena, que lo mismo guarda y protege, que encubre, desfigura y oculta; y que hay que esparcir y apartar para que los objetos valiosos reaparezcan.

Al buscar en nuestro pasado sepultado debemos comportarnos como alguien que cava. Esto, según Benjamín, determina los auténticos recuerdos. Debemos recabar en esas capas de nuestra historia, que como diría Benjamin: “sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son. Los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las

---

22

imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos preciosos”<sup>23</sup>.

Al pasar por el corazón y por el cuerpo esas experiencias rememoradas encontramos un lugar en el que nuestro presente y nuestra identidad se hacen complejos y se comprometen. Lo olvidado subsiste como la sombra de algo que no podemos recuperar. Benjamin plantea estas reflexiones situándolas en los procesos de aprendizaje que “naturalizamos y devenimos costumbre” Dice: “Así, puedo soñar que aprendo a andar. Pero esto no me ayuda de nada. Ahora puedo andar, pero nunca aprender a andar”

Intento ahora rememorar mi propia experiencia de aprendizaje en el arte, ¿cuándo fue la primera vez que supe que el arte existía?, ¿que era el arte para mi cuando era una niña?, ¿Cómo aprendí qué era una fotografía?

Ser consciente de lo que una imagen fotográfica invoca desde el acto que la produce, entender lo que contrae su existencia ha logrado desarrollar en mi una manera nueva de relacionarme con las imágenes de mi misma y dentro del ejercicio de la Maestría en Educación Artística, estos hallazgos configuran tesoros que deben ser observados y estudiados para revelar su significado. Describiré entonces uno de estos recuerdos que detonó la exploración que expondré para hablar de mi cuerpo como receptor de mi propia imagen.

Uno de mis primeros recuerdos relacionados con la fotografía está situado en una cabina de Foto Japón a finales de los años ochenta. Para entonces tenía 4 años y acababa de pasar por una experiencia física agotadora y dolorosa que recuerdo bien desde mi cuerpo: una hospitalización por una infección renal.

Durante mi estancia en el hospital recuerdo la dieta restringida y los esfuerzos de mi padre por entrar manzanas y dulces a escondidas para subirme el ánimo. Recuerdo pedirle a mi mamá una libreta y colores para dibujar y pasar el tiempo. Recuerdo también el gesto de terror en la mirada de mis padres por una amenaza de bomba en el Hospital Infantil de Colsubsidio, donde estaba siendo atendida, (para entonces muy común en Bogotá gracias al narcoterrorismo de Pablo Escobar). También rememoro el olor de algunos medicamentos y por supuesto las agujas entrando en mis brazos para controlar la infección. Todos estos recuerdos los conservo intactos.

Al estabilizarme pude estar lo suficientemente sana como para empezar la gestión requerida para ingresar a Kinder en el Colegio El minuto de Dios. Para ello eran necesarias 4 fotografías de documento con fondo azul entre otros papeles.

Todo transitaba dentro de la normalidad de la diligencia, sin embargo, al entrar al local donde realizarían los retratos, pude observar una cabina con cortinas negras. Mi papá me decía que era necesario entrar allí para hacer las fotografías. Yo no sabía la naturaleza del procedimiento, ni comprendía realmente que era tomar una fotografía. Solo recordaba las cortinas que rodeaban la cama del hospital. Mi angustia fue tal que empecé a llorar descontroladamente, pero nadie podría dar con el motivo. Al final, lograron convencerme de entrar a la cabina donde capturaron mi rostro hinchado y mi mueca nerviosa. Mi papá estaba acurrucado a mi lado dentro de la cabina. Fue mi condición.

Al ver mi fotografía, al ver mis ojos hinchados, mi media sonrisa y mi pequeño cuerpo inclinado, rememoro esa sensación corporal previa al llanto. Yo la comparo con estar bajo el agua. Sentir esa presión en todo el cuerpo. Solo que esta agua viene de adentro, no está en torno mío.

Me siento mirada por mi propia imagen y frente a esa devolución de la mirada me conformo como sujeto. Identifico un recuerdo que me sitúa en mi manera de ser y de sentir el mundo.

A través de su imagen, el cuerpo es el lugar y el tiempo de la identidad (Le Breton, 2008). Como bien lo señaló Merleau-Ponty (1977), la paradoja aparente de la corporalidad reside en que el cuerpo es visible a la vez que vidente, pero éste sólo cobra conciencia de sí por un ejercicio reflexivo.

Ponerse al frente de la imagen es develar el cuerpo. Es defender el cuerpo que experimenta la fotografía desde el hacer. Es una postura ética y política que defiende la experiencia de la fotografía consciente como lenguaje, como un estar en el mundo.



### 3.1 Narciso, el espejo y la imposibilidad de la autorrepresentación

La etimología de la palabra “espejo” procede del latín “speculum”: specio, significa mirar y el sufijo culum, significaría “instrumento para mirar”. Sin embargo, podríamos también vincularla con la palabra specularis, que proviene del latín y da origen a la palabra especular que significa: “Hacer suposiciones sobre algo que no se conoce con certeza”

Esto nos lleva a la paradoja expuesta por Joan Fontcuberta, quien entiende al espejo *no como entidad ontológica, sino como “rutina cultural”, en el sentido de que la relación entre objeto y reflejo está mediada por otra palabra de la familia: por los espejismos*<sup>24</sup>. Esto ya que a pesar de lo que se pueda pensar inicialmente, estos objetos no nos devuelven una imagen “real” de nuestra apariencia: los espejos pueden tener aumento, nos hacen ver mas alargados, más anchos, anulan la tridimensionalidad e invierten la imagen. Fontcuberta proyecta la naturaleza de los espejos a la fotografía, equiparando su condición especular a los filtros culturales y discursivos que median nuestra interpretación sobre las imágenes fotográficas.

La temporalidad de la autorepresentación en el espejo frente a la cámara también es un factor a tener en cuenta: El espejo imprime la facticidad del presente en el reflejo, pero carece de memoria, mientras que la fotografía intenta fijar el presente, pero no lo logra. Esta condenada a ser reminiscencia. En ella vive el deseo de conservar rastros de una presencia destinada a desaparecer o una apariencia en constante transformación. Sin embargo, ambas concuerdan en ser imposibilidades. El espejo ofrece una representación del aquí y del ahora en directo, pero no se transforma en archivo. La imagen fotográfica, siempre en diferido, se remite al pasado. La imagen ha sido capturada, fijada en su tiempo y lugar, pero es lo que ya no es. A partir de tensión entre estos dos mundos, funcionará el autorretrato.

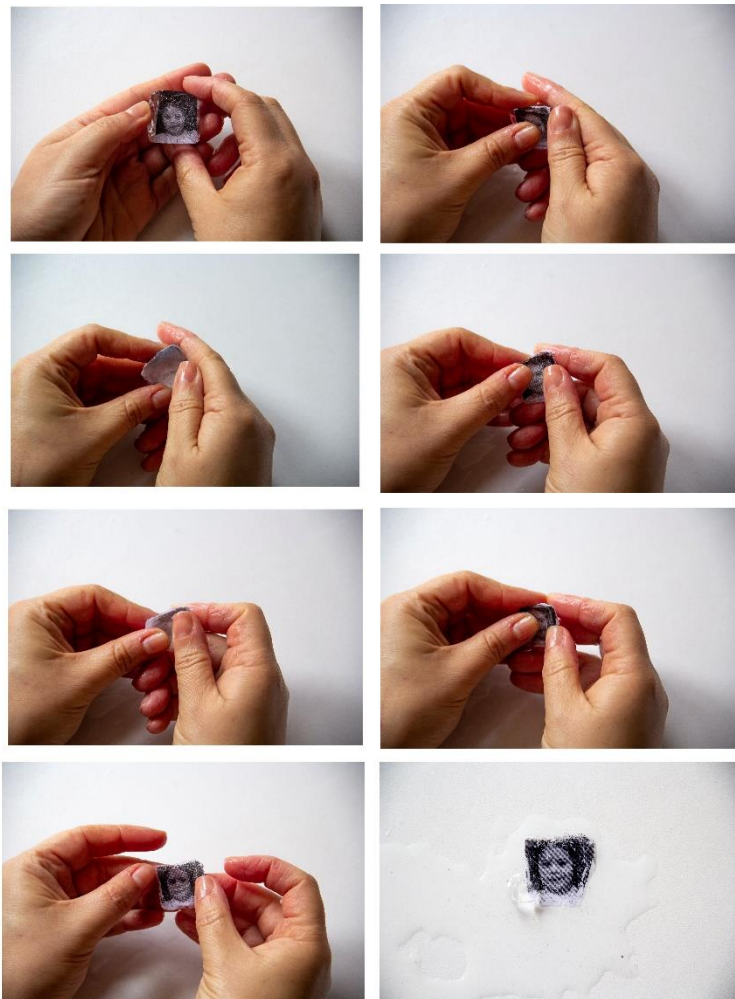
En la muestra final resultado del proceso formativo en la Maestría de Educación Artística de la Universidad Nacional de Colombia, será posible evidenciar como estas reflexiones respecto a las intersecciones entre la fotografía, el cuerpo y la educación se revelan y toman forma de fotografías intervenidas, fotografías – objeto, video y transmisiones en vivo que transitan entre la plasticidad de la imagen impresa, transformada, intervenida, deformada, borrada, quemada a la puesta en escena del cuerpo que se muestra presente y visible, pero al mismo tiempo ausente y escondido planteando una puesta en acción de la experiencia fotográfica en si misma

donde espero proponer un lugar de engranaje y tensión entre identidad-alteridad, apariencia-realidad, vampiros – narcisos.

Mi cuerpo como receptor de mi propia imagen:  
¿que expresa la manera de relacionarme con mi propia imagen sobre el modo en que construyo mi identidad?

A través de su imagen, el cuerpo es el lugar y el tiempo de la identidad . La paradoja aparente de la corporalidad reside en que el cuerpo es visible a la vez que vidente, el cuerpo objeto se superpone al cuerpo fenoménico (pero éste sólo cobra conciencia de sí por un ejercicio reflexivo).

*Al observar  
mi fotografía, al ver mis ojos hinchados, mi media sonrisa y mi cuerpo inclinado, rememoro esa sensación corporal previa al llanto. Yo la comparo con estar bajo el agua. Sentir esa presión en todo el cuerpo. Solo que esta agua viene de adentro, no está en torno mío.  
Me siento mirada por mi propia imagen y frente a esa devolución de la mirada me conformo como sujeto. Identifico un recuerdo que me sitúa en mi manera de ser y de sentir el mundo.*



Pieza 3 “Hablar me impiden los ojos” Autorretrato

## **A manera de conclusión.**

El proceso de reflexión que contrae la Maestría en Educación Artística va mucho más allá de una búsqueda metodológica sobre estrategias para facilitar el encuentro con los estudiantes en el aula.

La Maestría en Educación Artística, entregarse a ella, es una experiencia que implica tener el valor de cuestionar nuestra estructura. Allí se nos invita a situarnos, a reconocernos como seres historizados e ideologizados y a observar de manera detenida nuestras raíces para recabar en ellas fragmentos de nuestra identidad: esos fragmentos que nos constituyen nos construyen e incluso nos lastiman. Se nos invita a contemplar la herida, la incomodidad, la incertidumbre y a sentarnos en la mesa con todas ellas para cuestionarlas. La dificultad está en que preguntas hacer y si estamos preparados para escuchar las respuestas.

Desde mi experiencia en este espacio de formación me hice consiente de asuntos que tienen que ver con la re -visión de elementos históricos, técnicos e introspectivos frente a mi rol simultaneo como sujeto/artista/docente, abarcando dimensiones objetivas y subjetivas en cuanto a la fotografía como hacer y como forma de estar en el mundo.

Espero que este hallazgo constituya una ética y una política en mi forma de enseñar y de crear imágenes. Soy consciente que este proceso aún se encuentra en curso y que hará falta aún mas tiempo para calcular el verdadero impacto de esta experiencia en mi vida, sin embargo, soy consciente del hito que configuró en mi vida el intercambio con artistas de otras disciplinas y el dialogo con los docentes de la maestría. Este hallazgo ha transformado mis practicas hoy: estoy despierta ante la gran responsabilidad ética que representa ser maestra y lo que puedo activar en otros a partir de lo que hago. Me siento expectante frente a como transformaré toda esta experiencia acumulada en estrategias decisivas para el conocimiento del lenguaje fotográfico en profundidad.













## Referencias Bibliográficas

- Acaso, M., y Megías, C. (2017). *Art thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. 1936. Traducción de Roberto Blatt. Taurus Ed., Madrid 1991
- Buck, S. *Dialectica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Editorial Antonio Machado. capítulo 9
- Bresson, H (2003) *Fotografiar del natural*. Epublibre.
- Caballero, M. E. (2003). El mito de Narciso en la poesía de Cernuda. *Revista Circe*, 8. La Pampa: Universidad Nacional de la Pampa, Instituto de Estudios Clásicos, Facultad de Ciencias Humanas
- Citro, S. (2014). Cuerpos significantes: Nuevas travesías dialécticas. *Corpo-grafías*; 1(10), pp. 106-126
- D'Angelo, A. (2010). La experiencia de la corporalidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad. *Tabula Rasa*, núm. 13, julio- diciembre, 2010, pp. 235-251. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca
- Dubois, P (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*.
- Fontcuberta, J. (2004). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freud, S. (2005). *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza
- Flusser, V. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas. México
- Hernández, E. Ospina, T. Zapata, M. (2021). Saberes, sabores y formas: entre lo sensorial y lo sensible en la investigación. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 8(8), pp. 61-71.
- Huberman, D. (2012) *Arde la imagen*. Serieive. Fundación Televisa. México.
- Huberman, D (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Kessel, E. (2011). *24 Hrs in Photos* [instalación]. FOAM.
- Merleau-Ponty, M (1985). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires: Paidós.
- Ovidio (2007). *Las metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- Ricoeur, Paul. *La vida: Un relato en busca de narrador*. ÁGORA, Papeles de Filosofía. (2006), 25/2: 9-2



Romero, J. (2012) Una lectura del mito de Narciso: tragedia y fotografía. Revista Hallazgos. Universidad Santo Tomás

Santos, G (2011) La persistencia de lo líquido: notas para una pedagogía contemporánea de la imagen fotográfica. Catalogo Especialización en Fotografía, tercera promoción. Universidad Nacional de Colombia.

Sontag, S. (2003). Ante el dolor de los demás. Buenos Aires: Alfaguara.

Sontag, S. (2001). Sobre la fotografía. Barcelona: Alfaguara.

Wall, J. (2007) Fotografía e inteligencia Líquida. Gustavo Gili. Colección GG mínima Barcelona.

## Índice de fotografías

- Portada: Viviana Aguillón García, *Entre el vampiro y el narciso*, Fotografía digital 2021
- Página 5: Viviana Aguillón García, *Autorretrato frente a fotoagüita*, Fotografía digital 2017
- Página 11: Viviana Aguillón García. *Fotoagüita sobre la séptima*, Fotografía digital 2017
- Página 17: Viviana Aguillón García. *Retrato con fotoagüita*, Fotografía digital 2017
- Página 22: Viviana Aguillón. *Tuve que quemar este amor*. Fotografía intervenida 2021
- Página 23: Viviana Aguillón. *Tuve que quemar este amor*. Registro de la acción 2021
- Página 30: Viviana Aguillón. *Si*. Fotografía intervenida 2022
- Página 31: Viviana Aguillón. *Si*. Registro de la acción 2022
- Página 36: Viviana Aguillón. *Hablar me impiden los ojos*. Fotografía intervenida 2022
- Página 38: Viviana Aguillón. *Hablar me impiden los ojos*. Registro de la acción 2022
- Página 40: Viviana Aguillón. *Antropofagia*. Fotografía intervenida. 2022
- Página 41: Viviana Aguillón. *Arde la imagen*. Fotografía incinerada. 2022
- Página 41: Viviana Aguillón. *Retrato de mi abuela*. Registro a fotografía de mi abuela. Autor desconocido (2022)
- Página 42: Viviana Aguillón. *Hablar me impiden los ojos*. Fotografía intervenida 2022