



Calle14: revista de investigación en el campo
del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Suescún Monroy, Pilar

RETRATOS DE FAMILIA: ESTEREOTIPO Y EXTIMIDAD

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 8, núm. 12, enero-abril, 2014, pp. 110-121

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279031194008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

RETRATOS DE FAMILIA: ESTEREOTIPO Y EXTIMIDAD¹

Artículo de investigación

SECCIÓN
TRANSVERSAL



Pilar Suescún Monroy

Universidad Jorge Tadeo Lozano / pilarsuescunmonroy@gmail.com

Magíster en Artes Plásticas y Visuales, Universidad Nacional de Colombia; docente en la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

¹ Artículo de investigación artística. Versión resumida de la tesis de investigación-creación, presentada como requisito parcial para optar al título de Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, bajo la dirección del maestro Víctor Laignelet. Todos los derechos reservados.

SUESCÚN P (2014) Retratos de familia: estereotipo y extimidad. Calle14,8 (12), 110-122.

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVES

Estereotipo, *extimidad*, familia, fotografía, representación, retrato

FAMILY PORTRAITS: STEREOTYPE AND EXTIMITY

ABSTRACT

The family picture faces various phenomena. As owner of a tradition linked to the desire for self-representation and recognition within society, it is also the best example of an image created from a system of stereotyped representation. But what lies behind this stereotype? It is in the picture where extimity —that which is intimate, deep, but remains outside (Miller, 2010)— becomes visible. If the photograph captures appearances, the idea of extimity would give us hope of finding something deep and essential behind the surface of the photographic capture. The picture reveals what the subjects hide, as a sort of betrayal coming from trust; it requires from the observer something more than contemplation, it requires attention; ultimately, it demands time to reveal its secrets, hidden in plain sight.

KEYWORDS

Stereotypical, *extimity*, family, photography, representation, portrait

PORTRAITS DE FAMILLE : STÉRÉOTYPE ET EXTIMITÉ

RÉSUMÉ

L'image de la famille fait face à divers phénomènes. Maître d'une tradition liée au désir d'auto-représentation et de reconnaissance au sein de la société, c'est aussi le meilleur exemple d'image créée à partir d'un système de représentation stéréotypé. Mais que se cache-t-il derrière ce stéréotype? Il se trouve dans l'image où devient visible l'*extimité*, ce qui est intime, profond, mais qui reste à l'extérieur (Miller, 2010). Si la photographie capture des apparences, cette idée d'*extimité* nous donnerait l'espoir de trouver quelque chose de profond et d'essentiel derrière

la surface de la capture photographique elle-même. L'image révèle ce que les sujets occultent, comme une sorte de trahison de la confiance. Elle exige de qui l'observe quelque chose de plus que de la contemplation, elle demande de l'attention; finalement, du temps pour dévoiler au grand jour ses secrets occultés.

MOTS CLÉS

Stéréotype, *extimité*, famille, photographie, représentation, portrait

RETRATOS DE FAMÍLIA: ESTEREÓTIPO E EXTIMIDADE

RESUMO

A imagem de família se enfrenta a diversos fenômenos. Dona de uma tradição ligada ao desejo de autorrepresentação e reconhecimento dentro da sociedade, é também o melhor exemplo de imagem criada a partir de um sistema de representação estereotipado. Mas, o que é o que se oculta trás esse estereótipo? Vem a ser na imagem onde se faz visível a extimidade, aquilo que é íntimo, profundo, mas que permanece no exterior (Miller, 2010). Se a fotografia captura aparências, esta ideia de extimidade nos daria a esperança de encontrar algo profundo e essencial por trás da superfície própria da captura fotográfica. A imagem revela o que os sujeitos ocultam, como uma sorte de traição desde a confiança. Ela requer de quem a observa algo mais que a contemplação, requer atenção; em últimas, tempo para revelar seus segredos ocultos à plena vista.

PALAVRAS-CHAVE:

Estereótipo, extimidade, família, fotografia, representação, retrato.

SUMA TINISKAPI FAMILIA KAWARI IURA PANGAPI KAWARI.

SUGLLAPI MAILLA KILKAILLATA

Suma tiniskapi familia kawariskapi. Sugrigcha sugrigchamami ririku. Kauai munarimi Sugllapi kauachiringa, chasak kauagkuna rigsingakunami imasatak kauarii. Suma kauariskawami sugkunamanta imatak chi pakallasina ka kai suma tiniskapi? Kasapi kauarigsamu paikuna kagta chasapas sugkuna kawankuna paikunata. (Miller iskai waranga chungá) Kai tiniikuna apii. Suma kawachingapa kai iuaikunawa, allikanshachar iachangapa. Iapa allilla sumaglla tiniikuna, kauachinmi sugkuna pakanakuskata. Ñugpamandata alli wasa kagta, ministinmi pi kawaska kawaskallawa iachaikuchu. Imam niku chasapi kawapa iachangami imata niku.

IMA SUTI RIMAI SIMI

Iura pangapi, kawari, familia, kawa riri tiniskapi.

Recibido 12 de junio de 2013
Aceptado 16 de octubre de 2013

La imagen de familia se mantiene vigente en la sociedad actual. Cada grupo familiar es poseedor de su propia imagen (Silva, 1998) y la fotografía democratizaría la representación de dicho grupo, ubicando el retrato fotográfico como un elemento estructural en la configuración actual de la sociedad misma. No obstante, las imágenes típicas de familia se enfrentan a diversos fenómenos en la actualidad: las tecnologías cada vez más accesibles y la masificación del uso de redes sociales, entre otros, han empezado a modificar sus formas acostumbradas de representación, sin dejar de ser por ello uno de los mejores ejemplos de imagen estereotipada que podemos encontrar en nuestro entorno.

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

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

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

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

ESTEREOTIPO

El archivo

Habiendo identificado el retrato de familia como directriz de mi experiencia, la primera acción que en algún sentido condicionó la obra fue el acercamiento al archivo. Me acerqué al Archivo de Bogotá y al inmenso álbum familiar que custodia, donde esas fotografías privadas y cotidianas, aparentemente irrelevantes, del espacio de lo profano adquieren importancia como grupo. Dice Boris Groys al respecto:

En el archivo no se recoge tanto lo que es importante para los hombres en la “realidad” (pues nadie sabe qué es importante para los hombres) sino que en él sólo se recoge, más bien, aquello que es importante para el propio archivo. (Groys, 2008).

En el caso de esta enorme cantidad de fotografías se pone en evidencia tal situación: el interés no es particular en cada imagen sino en el conjunto de estas, en el archivo como tal, en algo oculto en él, acaso. La sospecha de un rito de la imagen que implica a la fotografía como fin, el hacerse vulnerable a cambio de la imagen y hallarse a la espera de un ritual de la mirada que requiere, en cualquier caso, adoptar la posición del que mira y del que es mirado.

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

Mi hogar tiene una bella vista. Desde la ventana se ve el manejo edificios que conforman el centro de la ciudad. También se ve la entrada de la universidad por la carrera 30 y sus puentes: el tradicional de cemento y su par metálico, más moderno, que corresponde al sistema de transporte urbano Transmilenio. Estos puentes, que para muchos de nosotros son lugares de tránsito o no-lugares, resguardan varias actividades no contempladas en su uso convencional: vendedores de artesanías, de revistas, de relojes, de películas piratas, invaden este corredor diariamente en el plan de “rebusque”.

El primer grupo que reconozco como una familia está en el puente de metal: Una mujer con rasgos indígenas vestida de colores brillantes trabaja parsimoniosamente en una artesanía de chaquiras. El bultito del pecho me hace pensar que lleva un bebé. A su lado, junto al tablero que expone su trabajo, juegan un niño de unos 6 años y una niña un poco más pequeña. Parecen no ver a nadie, sólo juegan entre el gentío. Durante algunos días los veo desde mi ventana; paso junto a ellos una y otra vez, hasta ese día.

El día al que me refiero es un día cualquiera, no tiene nada especial. Por esas cosas que pasan mi clase de la tarde se había cancelado, así que siendo muy temprano aún volvía a mi casa por el camino acostumbrado. Cuando salí de la universidad, y casi sin pensarlo, me detuve donde la mujer. Detenerme allí, en aquella ocasión, marcaría las primeras fotografías y significaría para mí el enfrentamiento con el otro de una manera brusca.

Nunca me sentí cómoda. La parte relacional de esta primera etapa me afectó hasta el punto de necesitar hacer un alto en el trabajo. El corazón se me hacía un nudo, intentaba evadir mis propias emociones. Enfrenté las imágenes al mundo: Imágenes de dolor, de cotidianidad, imágenes que hieren y casi avergüenzan; soy reconocida en ellas y exhortada a explicar el porqué de las cosas, como si necesitara justificar la realidad.

¿Por qué hiere una imagen de una madre con su hijo? ¿Qué es eso que hace que la imagen sea agresiva e hiriente? Yo creo que lo que hiere no se presenta en la imagen como forma, lo que hiere es la relación aparentemente analógica de la imagen con la realidad, la obligatoriedad de mirar esa realidad justo a los ojos y seguirse comportando como un espectador ante ella.

Recuerdo la época del daguerrotipo, cuando audaces miniaturistas ponían color a las imágenes en blanco y negro, y trato con mi pincel digital de darle importancia a algunos colores. Intento varias opciones. Recurro a la viñeta, como recuerdo de la cámara oscura. Aquella imagen inicial es otra ahora. Se apoya en mi intención. Es eterna, inacabable. Me asombra. Parece que quisiera salir de su estado de objeto, tiene fuerza en sí misma y me sorprende al sentir que cobra autonomía, exige cosas y casi me impide negarle algunas

posibilidades. La imagen es. Junto a mí o como yo misma, la imagen se presenta reclamando algo, gritando en silencio, trayendo voces que tal vez ni yo misma he escuchado jamás.

Es dramática, oscura. La mirada directa del niño. La mujer que se oculta tras la penumbra; la imagen se inscribe en una nueva convención: la de la Madonna.

La imagen de la Madonna

La Virgen fue el tema central en el arte de Siena a mediados del siglo XIII. La divina dama era representada con aplomo, elegancia en las líneas y una refinada paleta de colores en medio de un impulso poético e imaginativo.

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

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

Miro. Las imágenes de la Virgen y el niño tienen cosas en común. Lo primero evidente es la singularidad de los colores asociados a la Virgen: Rojo, púrpura, azul y oro. Tras la obvia observación surgen varias preguntas: ¿Por qué casi siempre el azul nocturno corresponde al manto que la cubre, y el rojo más vital y sanguíneo ocupa el centro y el interior? ¿Son estas convenciones culturales o psicológicas, o acaso designan otros enigmas acerca de la maternidad y la encarnación? ¿Es este el ícono por excelencia del origen del sistema de representación del concepto de familia en la cultura occidental? Veo el ritual de la mirada, y tras notar el rito soy consciente también de la pose.

Todas las historias que podrían contar estas imágenes se cuentan una y otra vez desde el tierno roce de la madre y el hijo, desde la devoción que parece hacerse

real allí mismo en la imagen. La sacralidad subyacente nos obliga a detenernos ante lo necesariamente oculto, el misterio sagrado que envuelve cada una de las imágenes de la Virgen y el Niño.

Las imágenes de la Madonna emergen entonces como una primera imagen de familia, una primera representación del vínculo filial, señalando la siguiente pregunta: ¿Cuál es el límite? ¿Dónde está la frontera que separa la Virgen de la dama?

El padre

Virgen y dama como una misma, como madre, hacen que nos preguntemos por la cuestión del padre, que si bien no está presente en ciertas escenas, se ve representado en su descendencia. Buscamos conscientemente al padre que permanece tácito, ausente.

Tras las series de madres desplazadas surge entonces la imagen del padre, hasta ahora ausente. La imagen de mi padre es así también: ausente pero definitiva en los momentos que se presenta. Luis es el nombre del único padre al que me acerqué en el puente. Es un hombre bajito. Tiene un ojo verde y el otro azul, aunque eso no lo noté sino más tarde, mientras lo retrataba. Lo acompaña un niño de unos diez años, que por algún motivo parece más que un niño, un adulto pequeño. Hablé con él y partimos hacia el taller; como siempre, sería el camino de la capilla testigo de nuestra charla.

Resulta que el niño no era su hijo. Era hijo de su mujer. Tienen dos niños más en la familia: El mayorcito —de su señora— y el propio. Los cuatro conforman lo que él llama familia. Ferney, el niño que lo acompaña, está trabajando en el puente porque no le gusta estudiar. Ya en el taller, se sienten curiosos por el equipo de fotografía, lo que en últimas les da cierta confianza conmigo y con la situación. La imagen de Luis impacta, parece narrar una historia distinta cada vez que se le mira. Con su retrato finalicé esta primera etapa de búsquedas y hallazgos.

Pensé durante mucho tiempo en lo que había hecho. La reflexión ética que suscitó en su momento. Son familias lastimadas, fraccionadas, con todo el peso de su realidad encima. Pregunto y las imágenes me responden. En los retratos colectivos empiezo a encontrar lo que busco, un texto entre líneas que se hace escurridizo.

La familia

Finalmente encontramos actitudes colectivas, gestos y poses inconscientes que abren la interpretación de lo que aparece a simple vista como una imagen estereotipada. Lo que intriga es la aparente calma del retrato colectivo, la sutil armonía que se percibe en cada uno de sus participantes y en el conjunto en sí. Un fragmento de un mundo único, particular, complementa estas representaciones; cada objeto se relaciona con lo que lo circunda y esta mixtura de microrrelatos soporta el retrato de familia como un todo.

Decido entonces cambiar la ruta, invertir el sentido, de manera que en esta nueva aproximación seré yo (la fotógrafa) quién irá allí, a los sitios, a buscar las familias, esperando encontrar en sus lugares mayores indicios de algo incierto que me obstino por buscar, por descubrir.

Las primeras familias que retrato pertenecen a Salamina, Caldas. Estuve allí enseñando fotografía durante algún tiempo, así que entre las personas que conocí hice una pequeña convocatoria, esperando que sus familias me invitaran a sus casas o visitaran la Casa de la Cultura para tomarles una fotografía.

Tímidamente, algunos acogieron el llamado, pero aún nadie me invitaba a su casa. Los retratos realizados son más bien de transición entre una etapa y la otra. Para ir a tomar fotografías en una casa del pueblo, a una familia completa, he tenido que esperar un poco más, debí incluso insistir para lograrlo.

Finalmente fui invitada a visitar la primera familia nuclear, la García Salom: madre costeña, papá salamineño, exmilitar, dos hijos, una hija y un primo de visita. En la foto también está Sansón, el perro. Desde el principio todo fue distinto, menos espontáneo, mucho más cercano al ritual: Se cambiaron de ropa, se peinaron rigurosamente, las mujeres se retocaron un poco las mejillas. La señora examinaba que todos estuvieran “presentables”. Luego, escoger el lugar de la casa para la foto. Hicimos varias tomas en lugares diferentes. De pie, sentados, de una forma y otra.

Se presentaron más imágenes, más familias, pero está en especial me atraía; constantemente volvía a ella sin saber por qué. La conciencia del lugar surgió en el impulso de visitar a las familias en su



◀ El padre, Luis. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

contexto; retorno a la imagen, me fijo entonces en el lugar donde ocurre.

Una mesa de centro exponía objetos que de alguna manera completaban el retrato: seis campanas agrupadas, tres pares de zapatos bajo la mesa, un sombrero. Un gallo y una gallina esculpidos en madera. Un espejo sin reflejo en la pared. Al lado, en una mesita, un ramo de flores falsas. El sillón verde manzana y algunos cojines.

Tras la aparición de la imagen desaparece el sujeto; en últimas, deviene la muerte. El rito desplaza del centro al sujeto y le sitúa allí como objeto. No es sorpresa que uno de los impulsos de los retratos familiares se debiera de hecho a la gran sensibilidad ante la muerte en la sociedad del siglo XIX, cuando había una alta tasa de mortalidad de menores (Tagg, 2005). Recordamos aquí a Barthes (1990), su cámara lúcida, impregnada de relaciones entre la fotografía y la muerte, surge de las imágenes fotográficas de su madre recién fallecida².

² En *La cámara lúcida*, un Barthes enlutado por la muerte de la madre repasa las fotografías de esta señalando una tensión entre el sujeto, el recuerdo y la representación.

Imágenes de familia que despiertan una sospecha, la sospecha por estar viendo solamente imágenes y no precisamente a su madre.

¿Qué esconde la fotografía? ¿Qué está detrás de las convenciones y los sistemas de representación?

Como imagen construida, la imagen de familia responde a una pulsión, a una necesidad de representación del propio sujeto que hace visible, mediante un sistema, diferentes roles y prácticas sociales. En el retrato de familia este sistema de convenciones, conformado por poses, gestos, objetos, colores, texturas, materias, disposiciones en el espacio, diferentes iluminaciones y lugares, sigue estereotipos cargados de un simbolismo determinado desde la cultura: surge entonces la imagen propia como si fuera la de un otro.

La familia inmóvil, espera su imagen propia, su reflejo. Sutilmente se miran, se revisan. El retrato familiar propone una relación de poder. El retrato está allí, a la espera de la imagen. Quien retrata hurga, husmea, ejerce por un instante el control sobre aquel al que retrata, con la esperanza de atrapar algo único del otro. Es una



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

relación íntima de transmisión esencial. Pienso en mis imágenes de familia, en mi propia familia.

Encuentro esta especie de plantilla, este inmenso número de denominadores comunes que definen el ideal de la imagen familiar. Las imágenes que selecciono se presentan estandarizadas, me dicen poco de lo íntimo; hablan más de una versión utópica, idealizada. Las poses rígidas parecen hacer más evidente el carácter objetual de estos sujetos y los falsos escenarios le dan carácter de puesta en escena a toda la situación. Cada quien se muestra como debería, con un rol establecido

(padre, madre, hijos mayores y menores). Tanta perfección levanta mis sospechas.

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

Desde el lugar que se escoge como escenario, hasta la pose, cada rasgo autónomo pareciera estar cargado de un acento retórico que se hace claro desde la cultura, un desconocido saber histórico enriquece la imagen y se revela solamente ante algún curioso. Fotógrafo y fotografiados siguen el rito al pie de la letra. Una y otra vez todo gira en torno a la imagen, se hace un acuerdo para hacer una versión de la realidad, la mejor posible, la más deseable y mostrable, aquella que expresa todas las aspiraciones de la familia.

La imagen de familia, como narración, propone entonces una mirada sobre las diferentes estrategias de connotación existentes en este orden social y la sutil tensión entre realidad y ficción que suponen en la cotidianidad; la narración subyacente solo se llega a entender dado que existen una serie de elementos estereotipados portadores de significación en una gramática histórica determinada (Barthes, 1995).

La pose

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

En el siglo XIX, los tiempos de captura de la imagen fotográfica eran tan largos que se usaban accesorios para inmovilizar la cabeza de los sujetos (Carneiro de Carvalho & Ferraz de Lima, 2005) quienes además posaban con los ojos cerrados (Scharf, 2005): El retrato condiciona al cuerpo. En un primer momento, lo obliga a permanecer inmóvil y ciego tras la promesa de la imagen, luego lo mueve a adoptar una posición, un estado específico frente a la cámara. Este enfrentamiento entre el cuerpo y la cámara propicia la tensión que constituye la pose: como una anticipación del sujeto del hacerse objeto para el mundo, el cuerpo posa en un momento previo a la imagen; se fundamenta en la detención del tiempo y se expresa en un tejido de significaciones sobre el *quién quiero ser, quién quiero que crean que soy* e incluso *quién cree el fotógrafo que soy* (Barthes, 1990).

La pose constituye un estado de tensión del cuerpo que tiene lugar cuando se completa la triada que conforma el acto fotográfico: el referente, la cámara y el fotógrafo

(Kosooy, 2001). La resignificación ocurre al desnaturalizarse el cuerpo tras inscribirse como un objeto en la cultura. El cuerpo adquiere así una pose en un momento que sigue siendo anterior a la imagen pero que solo puede ser entendido después de ella; su nueva significación se fundamenta en la detención que implica y se presenta como una manifestación de identidad ante la cultura.

En las imágenes de familia, la pose enfatiza jerarquías propias del núcleo familiar. Además, es a través de esta que se conectan los individuos en la escena. La pose se convierte en gesto en ese momento fugaz de roce, o en un instante determinado de efervescencia. Cada imagen parecería contar una nueva parte de la historia, dando la idea de que existe un guión a seguir, un *deber ser*, un rol qué interpretar.

Los objetos

En su libro *Lo obvio y lo obtuso* (1995) Barthes habla de la pose de los objetos:

Como esos objetos son inductores habituales de asociaciones de ideas (...) la connotación "salta" de la totalidad de esas unidades significantes, aunque hayan sido "captadas" como si se tratara de una escena inmediata y espontánea, o sea, insignificante (...). Es posible que el objeto no posea una "fuerza", pero es seguro que posee un sentido.

Los objetos se constituyen de esta forma como elementos de significación que son fácilmente aislables pues resultan autónomos, casi como signos que, relacionados unos con otros, promueven una sintaxis dispuesta a abrir los sentidos que podría tener la imagen.

Con estas pistas me pongo en marcha de nuevo. Esta vez la estrategia es la convocatoria. El cartel promocional circuló por Facebook un par de días, suficiente para que tuviera varias invitaciones a tomar fotografías. Lo que propuse fue una invitación al rito de la imagen. Siendo así, y tratando de buscar una imagen inicial estereotipada, acogí tres de las invitaciones que me hicieron.

La primera fue la familia Mondragón. Me invitaron un domingo. Después me daría cuenta que el domingo es el día de la familia: todos descansan de sí mismos y de sus obligaciones en ese día para refugiarse en el calor de lo conocido, lo íntimo y cercano. La invitación giró alrededor de la comida. Cuando llegué, la pareja anfitriona corría de un lado al otro, de la sala a la cocina, terminando los



▲ Detalles de las fotografías de la familia García Salom. Imágenes de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2011

últimos detalles de la comida que se preparaba. Al rato empezaron a llegar los invitados, todos ataviados para el suceso. Abuelos, niños, parejas hacían notar que la casa ya no estaba sola.

Después de la comida vino el trabajo. Para esta ocasión usé dos escenarios distintos: la sala de estar y el comedor. Luces, cámara, imagen. Cada quien hizo lo que tenía que hacer: posó, hizo tal o cuál gesto, se ubicó en este o aquel sitio. Yo miraba, encuadraba, dirigía, corría esto, colocaba aquello. Camuflada en mi labor de fotógrafa me hago sensible ante la situación, empiezo a ver los distintos microrrelatos que surgen de la escena: los tacones altos de una de las niñas eran motivo de discusión, demasiado altos, decía el tío, pero la madre defendía a su pequeña argumentando que estaba usando unos zapatos suyos, los de su grado. Más tarde, la niña —casi una señorita— se quitaría desesperada los mentados tacones. Nadie se atrevió a decir nada más sobre los zapatos, nadie, excepto la fotografía.

Me fijo también en los colores. El vestido de la niña en colores neutros y moderados contrasta con el rojo del fondo y de los zapatos que han sido dejados de lado. Las connotaciones simbólicas de este color me hacen pensar en la sensualidad y el erotismo que tradicionalmente se le atribuyen. La imagen de nuevo evidencia cosas que solo se pueden ver a través de ella. Quizás la incomodidad de la familia no era hacia los zapatos, sino hacia la sexualidad que empieza a emerger de esta niña que se convierte en mujer, literalmente ante sus ojos.

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

EXTIMIDAD

El fragmento

Continuamente aparece el fragmento como elemento que disgrega y devela las imágenes de familia. Gracias a este se hace visible algo que en su esencia es íntimo:

Mediante el recorte, la iluminación, la profundidad de campo, etc., que dispone el signo fotográfico, estas visiones parciales de lo familiar, se desvanecen en un umbral de desfamiliarización y adoptan la condición del objeto parcial: ese fragmento del campo del cuerpo escindido durante el proceso del desarrollo humano y envuelto por toda la urgencia del deseo: del amor, el odio, la envidia, la ira, la repulsión, el éxtasis. (Krauss, 2004).

Cada fragmento singulariza los sujetos de la imagen y devela, al mismo tiempo, pulsiones ocultas tras el estereotipo: no solo se fragmenta la imagen de la familia sino a los sujetos que la componen. Cada fragmento cobra interés porque reafirma la sospecha de que hay algo más allá del estereotipo; cada fragmento, en su



▲ Montaje final. Estereotipo y extimidad. Imagen de archivo del proceso de creación maestría en artes plásticas y visuales. 2013

propia singularidad, parecería señalar algo que no se ve a primera vista.

Lo que encuentro en el fragmento va más allá del estereotipo, de la plantilla. Evidencia una tensión entre algo que podría nombrar como escena y algo que evidentemente se sitúa fuera de escena, sin dejar del todo de pertenecer a esta. Por experiencia, sé muy bien qué hacer en este tipo de casos: dispongo las luces, muevo un poco esto, traigo aquello, cuando todos están casi listos mido la luz. Algunos de esos cuadros de prueba son interesantes por la espontaneidad que supone el fuera de escena. La pose está en el detenimiento, es el medio el que detiene esta fracción de tiempo. Muy diferente al momento o situación en que estos cuerpos se detienen voluntariamente ante la cámara. Aquello incontrolable que surge de la pose espontánea es lo que a continuación descubro bajo el concepto de extimidad³.

Lo éxtimo es algo íntimo, profundo, pero que permanece en el exterior. Si bien es cierto que la fotografía no es más que apariencias, esta idea de extimidad nos daría la esperanza de encontrar algo profundo y esencial en aquello superficial que capturan las imágenes:

³ El concepto de extimidad si bien proviene inicialmente de Lacan, es tomado en cuenta aquí en el sentido en que lo desarrolla y adapta Miller en *Extimidad* (2010) como una forma de intimidad expuesta.

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

Así, quienes permiten que les sean tomadas fotos reconocen la intimidad en su núcleo, es su zona segura, donde se sienten cómodos. No obstante, los retratados, en la mayoría de los casos, nunca llegan a hacerse conscientes de esta fractura constructiva que supone la extimidad, oculta a plena vista en el estereotipo. Es allí donde pierden el control de la versión que de sí mismos están construyendo, al hacer su intimidad visible y llevarla a la superficie como un cuerpo extraño, un *otro*.

Lacan propone al *otro* como éxtimo, un ser ligado a mí incluso más que yo mismo, asentado en lo más profundo de mi identidad. ¿No es acaso la imagen de familia el lugar en donde el otro habla por nosotros? En ese sistema de representación se hace visible la extimidad, y la fotografía deviene en la forma de hacer visible lo éxtimo del ser.

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

En esta imagen todos me miran. Todos menos el niño que estaba poco interesado en participar de ese juego aburrido en el que los demás se quedan quietos esperando no sé qué; él se sumerge en su propio juego, como los niños que jugaban en el puente. Respeto su decisión y no me preocupa por interrumpirlo. Miro y soy consciente de que tengo que pasar algunas cosas por alto. El estereotipo oculta y en el ocultamiento hallo su riqueza. La imagen hace visible la construcción, el artificio permanece en estado latente. No es una imagen fija, sutiles movimientos invitan a detenerse en ella, a descubrir lo que está allí de manera subyacente.

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

En la obra, cada pieza contiene un tiempo diferente, confronta al observador e instaura la sospecha: ¿Hace parte tal o cual fragmento de la imagen estereotipada que antes vi? La respuesta es siempre sí, pero no es el mismo momento. La diferencia temporal hace la imagen extraña, diferente.

Además de esta diferencia de tiempo, también está el asunto de la cercanía o lejanía de la mirada, ya no de la familia sino de su imagen. Es mi acción habitual después de que la imagen aparece. En el computador miro. Miro de nuevo, me alejo, me acerco, allí noto el fragmento. Me alejo, la totalidad aparece de nuevo. Me acerco de nuevo y más y más, hasta llegar al color puro, a este mosaico de cuadros de colores que conforman las imágenes digitales, me devuelvo un poco, procuro conservar la forma.

La imagen revela lo que los sujetos ocultan, como una suerte de traición desde la confianza, esa confianza acaso inexplicable que suscita la omnipresencia de las imágenes.

Acercarse a las imágenes de familia lleva a enfrentarse con el estereotipo. La mirada atenta al detalle devela lo oculto. En la obra, la dinámica entre las piezas abre la interpretación. Lleva la imagen de familia del estereotipo a la extimidad.

Descifrarla requiere, de parte de quien observa, algo más que la contemplación: requiere atención; en últimas, tiempo. Al que le otorga su tiempo, la obra le ofrece sus innumerables secretos, ocultos a plena vista.

Referencias

- Historia ilustrada de la pintura.* (1961). Francia: Gustavo Gili.
- Badger, G. (2009). *Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas.* Barcelona: Blume.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós.
- _____. (1995). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós.
- Carneiro de Carvalho, V., & Ferraz de Lima, S. (2005). Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870 - 1920. En F. Aguayo, & L. Roca, *Imágenes e investigación social* (págs. 278- 285). México: Instituto Mora.
- Groys, B. (2008). *Bajo sospecha.* Valencia: Pre - textos.
- Kosooy, B. (2001). *Fotografía e historia.* La marca.
- Krauss, R. (2004). Fotografía y abstracción. En J. Ribalta, *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.
- Miller, J. A. (2010). *Extimidad.* Buenos Aires: Paidós.
- Scharf, A. (2005). *Arte y fotografía.* México: Instituto Mora.
- Silva, A. (1998). *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos.* Bogotá: Norma.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación.* Barcelona: Gustavo Gili.