

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Semiótica de la fotografía con los ojos de Graciela Iturbide

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1824178.2> since 2021-12-11T06:28:34Z

Publisher:

ARACNE

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

SEMIÓTICA DE LA FOTOGRAFÍA CON LOS OJOS DE GRACIELA ITURBIDE

SILVIA BARBOTTO

Abstract. We focus our research on the language of photography through the visual and conceptual contributions of Mexican photographer Graciela Iturbide. The theoretical considerations, mostly linked to visual semiotics and the semiotics of the body, intersect with studies on the *rostrosfera* and the philosophy of the face relevant to this volume. The images in the article illustrate representative aspects of Mexico and Latin America from a critical and creative vision where the decolonial substratum dialogues with a hybrid and syncretic contemporaneity.

Keywords. fotografía, escritura, semiotica visqual, rostrosfera, auto-retrato.

1. Texto

A través de las aportaciones vivas y conceptuales de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, resultantes de una entrevista en profundidad⁽¹⁾ luego engendrada en un formato insólito del artículo académico tradicional, ahondaremos el tema de la fotografía. Las consideraciones teóricas, mayormente ligadas a la semiótica visual y de la cultura se intersecan con los estudios sobre la *rostrosfera*⁽²⁾ y la filosofía del rostro pertinentes a este volumen. Las imágenes en el artículo ilustran aspectos representativos de México y de América Latina desde una visión crítica y creativa en donde el transfundo *decolonial* dialoga con una contemporaneidad híbrida y sincrética.

La fotografía es documento de luz, resultado de transmisión matèrica textualizada, agregado *fotosferico* de corpúsculos indiciales. Es practica testimonial, mediatización de una ontología observada, enfocada, atravesada. Desencadenamiento de la carne objetualizada, de lo viviente digitalizado, de la

(1) <https://www.youtube.com/watch?v=uYyOQzdsBIs>. Transcripción literal hecha por Julio Millán Villanueva.

(2) *Rostrosfera*: neologismo de Massimo Leone.

presentación evenemencial. Es también, con la *post fotografía*, desmaterialización del cuerpo y desarticulación del origen.

Entre los primeros capítulos de *L'acte photographique*, en aquello titulado 'La photographie comme miroir du reel', el autor reflexiona sobre el eje de la veracidad e inmediatez de la fotografía, la cual "se considera masivamente como una perfecta imitación de la realidad. Y esta capacidad mimética, según el discurso de la época, se debe a su propia naturaleza técnica, a su proceso mecánico, que permite que una imagen aparezca de forma 'automática', 'objetiva', casi 'natural.'" (Dubois, 1990, traducción nuestra)

La condición de proximidad, en relación con la naturalidad, asume importancia focal: es esta desviación residual, entre lo vivencial y su representación, a constituir la dinámica del sentido en la fotografía, especialmente en aquella documental.

Durante mucho tiempo el acto fotográfico estuvo cargado del presunto carácter natural/espontáneo/documentalista, debido principalmente al proceso a través el cual la foto cobraba vida, es decir el contacto directo de la luz sobre las láminas primero y sobre la película después. Su veracidad despertó el interés de las artes, excluyendo inicialmente cualquier tipo de solapamiento o competencia con el dibujo y la pintura, que, por muy realistas que fueran, nunca habrían alcanzado los niveles de la fotografía.

Incluso entre los escritos de Peirce brilla la naturalidad con la que la fotografía *traspasa* la realidad: "especialmente -dice- las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que son, en ciertos aspectos, exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías han sido producidas en circunstancias tales que han sido forzadas físicamente a corresponder punto por punto a la naturaleza. En ese aspecto, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, los de conexión física". (Peirce, Collected paper. CP2.281 Cross-Ref: ††)

En efecto, durante años se especuló que esta relación fuera directa y que el dispositivo fotográfico gozara de una inmediatez apriorística capaz de captar y transmitir la realidad (y la verdad), en su totalidad, a través de la luz.

El efecto químico y alquímico provocado por el contacto de la luz con una base fotosensible sigue siendo un rasgo fascinante de la fotografía y sus derivaciones, pero pronto se hablaría de otro tipo de espacio luminoso, el de los píxeles como los elementos más pequeños caracterizados por el color y la intensidad que, en conjunto, darían expresión a las imágenes digitales. Y mientras se desarrollaban los mecanismos hardware del aparato virtual/computacional/digital, al mismo tiempo la analogía de la luz se integraba y penetraba en la programación informática y la inteligencia artificial.

2. Tiempos de la fotografía

Con la desmaterialización del objeto como presencia física y la *binarización* del aparato mediático, asistimos a la disminución del tiempo entre la toma y la muestra, y también a la reducción del espacio entre la ubicación *performativa* y la revelación yuxtapuesta. El espacio se contrae y da lugar a la emblemática inmediatez de nuestra época, el movimiento se disuelve y minimiza hasta anularse: el acto fotográfico se hace más complejo y su *semiotización* necesaria. A pesar de los fuertes cambios de gestación, la fotografía analógica mantiene su firmeza metodológica y su alineación procedural hecha por finos pasos medidos al detalle, distinguibles por tecnicismos y precisión.

Como en cada disciplina, también en la fotografía el rol de una guía es fundamental: vemos la importancia del aprendizaje y de la práctica para su profesionalización adentrándonos en el trabajo de Graciela Iturbide.

Manuel Álvarez Bravo tuvo la capacidad de guiarla con firmeza y destreza, mostrándole y enseñándole, pero también dejando huellas de opacidad y de *entre dicho*, explicando y silenciando a la vez. Una guía, suele ser efectivamente alguien con quien se instaura una relación especial de empatía, respeto, servicio, sinergia:

“Tuve la suerte de conocer a Manuel Álvarez Bravo, que considero mi gran maestro, cuando estudiaba cinematografía: me invitó a ser su asistente, su *achichicle*, que en náhuatl significa ayudante. Él me enseñó por supuesto fotografía, veíamos pinturas y escuchábamos música (la ópera le encantaba), pero más que nada lo considero un maestro en la formación de mi personalidad, ¿por qué? Yo venía de un mundo diferente y muy conservador, quería ser escritora y a mi padre le parecía ridículo que la mujer fuera a la universidad. Entonces me casé muy joven y cuando ya tenía hijos fui a estudiar cinematografía. Allí nos conocimos: lo acompañaba a diferentes pueblos a fotografiar y yo nada más lo veía, porque, como me dijo un día, ‘copiaos los unos a los otros como el evangelio dice’, con lo cual me sugería no tomar las fotografías que él tomaba. Me habló mucho de su relación con todos los muralistas, con Diego Rivera, con Frida Kahlo, con Orozco y Siqueiros que eran sus amigos y a la vez los fotografió. Fue amigo de Tina Modotti y cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York les dio algunos de sus negativos para imprimir, yo estaba allí. Tuve mucha suerte en ver como interpretaba las impresiones de acuerdo al original. En aquel tiempo se usaba selenio que le daba a la fotografía un tono muy bonito y la protegía más tiempo, pero ahora está prohibido porque es muy fuerte y ha causado desastre en algunos fotógrafos.”

Basso y Dondero (2006, p.54) delinear fundamentos propositivos para elaborar el análisis de la textualidad fotográfica: “La fotografía in quanto testualità pertiene alla valorizzazione di una pratica: le foto non ‘sono’ in astratto, ma vivono dentro pratiche di esperienza di senso e di comunicazione.”

Resulta interesante empezar adentrándonos en las practicas subtendidas en la imagen: su producción y conformación, su puesta en escena en cuanto materialización idiomática, su expansión e intensificación lógica. Landowski se refiere a la practica como aprendizaje, ósea a la necesidad de penetrar en un núcleo semántico complejo para saborear sus aplicaciones a través de la acción y la sedimentación de saberes en la materia, alimentando la transición entre intentos y errores, ensayos y acontecimientos.

“Quand on parle d’apprentissage par la pratique, on vise la mise en œuvre —‘en pratique’— d’un savoir que, par hypothèse, le sujet (à supposer qu’il en dispose) ne sait pas encore ‘appliquer’. La ‘pratique’ prend alors la forme d’exercices destinés à lui inculquer, à force de tâtonnements, d’essais, d’échecs et de tentatives réitérées, un modèle de comportement de nature à lui permettre, une fois suffisamment ‘entraîné’, de contribuer pour la part qui lui revient à la réunion des conditions requises pour que l’objet remplisse correctement sa fonction.” (Landowski 2009, p.7)

Dialogar sobre la practica fotografica de Graciela Iturbide significa abrirse a una inmensa gama de acciones e intenciones condensadas en la imagen. Unos de los aspectos principales durante la practica en el aprendizaje es el manejo del tiempo, tema sobre el cual Alvarez Bravo le tenia un gran consejo: “Una de las cosas que más me impresionò de Manuel era su frase favorita: ‘hay tiempo Graciela, no te apures, hay tiempo.’”

El tiempo resulta una especie de vector diferencial en el descubrimiento de las fotografías, que Graciela describe estar conformado por dos etapas: “la primera es cuando aprietas la cámara y tomas la fotografía y la segunda es cuando la descubres en el contacto.” La hoja de contacto, manifestación de la interposición entre papel fotográfico y el negativo traspasado por luz blanca, es la primera visión de aquella realidad captada en un momento inicial.

El tiempo de producción necesita ser integrado por aquello de recepción, la imagen percibida aparece en su conformación *sinestésica* y mnemónica: “La posibilidad de leer en una imagen algo que ‘ha sido’ a partir de lo que ‘está siendo’ en el momento de su recepción, supone en primer lugar considerar su dimensión temporal, la vinculación con el pasado y el recuerdo que puede suscitar el hecho de observarla.” (Reyero, 2007, p.37)

El tiempo son los tiempos, aquellos del trabajo, de la *performatividad*,

aquellos de la intimidad y de la cámara off, instancias a menudo promiscuas. Le preguntamos a Graciela como vive y mide su tiempo:

“Yo, la verdad, soy una fotógrafa muy simple porque salgo a la calle y tomo lo que me sorprende. [...] Siento que la cámara ha sido un pretexto para conocer la vida y la cultura, sobre todo la cultura de mi país [...] A menudo estoy con la gente platicando y no siempre tomo fotografías; no uso telefono, no uso tripie. El tiempo me lo dan las circunstancias: en la sorpresa, allí es cuando aprieto el gatillo de la cámara. Para Cartier-Bresson hay un instante decisivo, que es el momento en el que uno aprieta el botón y forma la composición de la imagen, para mi hay dos momentos decisivos porque trabajo analógicamente y cuando revelo veo las fotos de 35 mm y recorto lo que me gusta. Luego voy decidiendo como hacer una exposición, o un libro, o cualquier cosa.”

La precision serendipica del momento idoneo para la toma, necesita una referencia al paradigma de la improvisación: se trata de un paradigma aún en construcción, pero ya sedimentado en las teorías, y mucho antes, en las practicas artísticas y especialmente sonoras. Me parece interesante denotar el paralelismo entre el acto fotográfico y el acto musical: De Leo habla de la *situatividad improvisadora* como de “una destreza ínsita al ejecutor considerado el mediador ideal, el punto de contacto entre la música y el oyente; es un hacer que dicta la evolución de la performance, es “el crear en el acto de la ejecución.” (De Leo, 2015, p.116, traducción nuestra) Siguiendo este modelo, podríamos decir que la improvisación es *la conjunción de los instantes discontinuos* en los que, atencional o intencionalmente, nos ubicamos y creamos. El conocido *clic* fotográfico, cuya onomatopeya transmite la idea de la instantaneidad, parece la figura por excelencia de esta *situatividad improvisadora*.

“Fotógrafo lo que me sorprende, fotógrafo lo que mis ojos ven y mi corazón toma” nos cuenta Graciela, la cual a menudo hace referencia a la sorpresa como *detonante tensivo* necesario para captar la atención y por lo tanto para fotografiar. El marco semántico de la maravilla puede remitir a un estado psico-físico en el que la percepción aguda está alerta y relajada a la vez y esta actitud incandescente se transmite posiblemente al trabajo que se plasma, por contacto de la luz. De hecho, la fotografía se construye a partir de la presencia expandida y Dubois nos dice:

“ce n'est pas un des moindres effets de cette logique de la connexion physique que de doter la photographie d'une telle force d'*irradiation*. L'unicité référentielle littéralement se propage par contact, par les relais de la métonymie, par le jeu de la contiguïté matérielle, comme une chaleur intense courant sur des *corps conducteurs* se touchant l'un l'autre et allant pour ainsi dire jusqu'à

brûler l'image dans l'incandescence de sa singularité irréductible. Telle est la *pulsion métonymique* et littéralement mobilisatrice de la photographie: partie de presque rien, d'un simple point (*punctum*), d'un singulier unique, voilà qu'elle se répand, qu'elle affecte, qu'elle envahit tout le champ." (Dubois, 1990, p.75)

Se percibe, en algunas de las imágenes de Iturbide, la relación entre la actitud de maravilla con la cual fue tomada la fotografía y su rendida, es decir su traducción irradiada, como si su acción fotográfica fuera la mediación en un campo de luz titilante pero latente. La maravilla redescubre lo ya visto diseñándolo con nuevos trazos, la sorpresa cumple con mecanismos de renovación de lo normalizado y permite captar realidades de otras formas desapercibidas. En la generación de significados en la vida cotidiana nos enfrentamos a una constante mediación de saberes sedimentados en la memoria: olvidar las densidades cumulativas, puede resultar una estrategia que contribuye a la generación de esta específica forma de ver y escribir descubriendo, y este contacto perceptivo con la maravilla irradia también los artefactos producidos, las prácticas, los hábitos.

"Para captar todas las maravillas que hay en la vida debemos tener influencias, no por obligación sino por pasión. De la literatura, la música, las artes plásticas, muchas disciplinas que pueden ayudar a la disciplina del fotógrafo para que esas influencias se sieden: yo construyo imágenes con lo que ya tengo adentro, más lo que estoy aprendiendo cotidianamente con mis lecturas, con algunas películas y hablando con la gente, escucho sus cuentos y leyendas. Como en el caso de Juchitán, a donde me llevó Francisco Toledo, mi otro gran maestro. La fotografía es una extensión de lo que nosotros vivimos, sentimos, creemos, vemos."

Hay imágenes que sobresalen en la colección de Graciela Iturbide, como las de la calavera. La muerte, uno de los grandes temas de la humanidad, parece asumir en México, y en general en Latino América, características humanizadas y normalizadas: de hecho, la calavera es uno de los símbolos más evidentes que remite a la figura de la muerte y que se encuentra en innumerables versiones en los espacios públicos y privados del pueblo mexicano (pensemos a la Catrina).

Figura 1. Graciela Iturbide, *Novia muerta*, Chalma, Mexico, 1990.

“México es un país muy fuerte, desde los tiempos prehispánicos, cuando se hacían sacrificios humanos, lo que se compara a la situación contemporánea de matanzas por parte de los narcos. Las cabezas cortadas, tanto antes (en referencia, por ejemplo, a la obra de Tzompantli) como ahora (en referencia a los rostros tirados en los terrenos baldíos) constituyen una especie de colección. [...] En México se sufre y se juega con la muerte: durante el Día de muertos, de una manera muy natural, nos regalamos calaveras de azúcar con el nombre de la persona que la recibirá, eso a Eisenstein le impresionó mucho. Sobre todo en los pueblos, es muy lindo el festejo: se ponen flores y comida sobre el altar, hay mariachis y música dedicada a la persona que ya no está a la que se le dedica lo que le gustaba en vida. En cada fiesta hay gente que se disfraza y tengo fotos de hombres que son una muerte embarazada con la calavera. Aquí en Chalma, cerca de México DF, está Malinalco, un lugar que quiero mucho y en donde voy a hacer una pequeña casita para poder seguir trabajando ahí. Antes, en Chalma estaba la diosa Tlazoltéotl, la devoradora de inmundicias capaz de convertirlas en bien: en tiempos prehispánicos en Chalma iban las prostitutas, los ladrones, la gente que sentía que había pecado y hecho mal en la vida y Tlazoltéotl reconciliaba todos sus males en bien. Después llegaron los españoles y con la conquista aparece un cristo negro, Tlazoltéotl desaparece. Pero, curiosamente las tradiciones siguen, porque ahora hay un árbol, un ahuehuete, que en Náhuatl quiere decir ‘el que tiene los pies sobre el agua’, allí está en un río y es el primer lugar donde llegan los peregrinos de ahora, toman una corona de flores y bailan. Aquí en México hay un dicho: ‘me va muy mal ¿qué haré?, no pues, ni yendo a bailar a Chalma’ ¿por qué? porque la gente va a bailar a Chalma para pedir que le pase algo bueno, hay penitencias y algunos van hasta la iglesia arrodillados. Es una mezcla total México, es el dolor, es la alegría, es la música, es el llanto y cada pueblo tiene sus diferentes tradiciones, pero en la mayoría de ellos te encuentras a la muerte disfrazada: eso es maravilloso. Yo tengo unas fotos de una niña que entra a la iglesia en la primera comunión, pero trae una máscara de muerte y su vestido blanco, y me digo ¿cómo? Yo soy mexicana, pero me siguen asombrando y encantando todos estos rituales, aunque se hayan perdido siguen existiendo de alguna u otra forma. Yo dejé de fotografiar niños muertos, perdí a una hijita de 6 años, y mi obsesión fue fotografiar angelitos, cuando los llevan en su cajita, con flores, incluso con sus medicinas que habían tomado. Hasta que un día, en el panteón de Dolores Hidalgo, en el medio del camino estaba un hombre que era mitad calavera y mitad vestido: lo fotografié con mucha delicadeza, parecía un sueño, no lo podía creer. Había miles y miles de pájaros, pienso que eran los que lo picotearon y yo pensé, ‘Hasta aquí, la muerte me está diciendo basta, basta Graciela’. Para mí era como una terapia, me gustaba, también me angustiaba: fue una etapa de obsesión con la muerte, sobre todo con los niños, era para olvidarme. Luego entendí que era el contrario: recordando a mi hija, quería salvarla con la imagen.”

También Roland Barthes habla de la relación entre fotografía y muerte: “Le spectrum de la photographie [...] ajoute cette chose un peu terrible qu’il y a dans toute photographie: le retour du mort.” (Barthes, 1980, p.795)

La calavera pueda ser considerada, siempre en términos barthesianos, el

punctum de esta primera imagen: una de las principales características pertenecientes al *punctum* es su fuerza expansiva. Esta capacidad relacional alzada por los detalles prominentes, magnifica la fotografía en su *unitariedad* (unaire) mas que en su composición ensamblaje de fragmentos *puntuales*. Es así que no solamente la calavera, sino que todos los rostros y las mascararas ocupan la totalidad de la imagen.

3. Tematización: México y la otredad

En términos de la semiótica Greimassiana la tematización es descrita como “un procedimiento que primero toma los valores ya actualizados (en unión con los sujetos) de la semántica narrativa. (...) Y luego los extiende, con varios grados de concentración, en forma de temas, programas narrativos y trayectorias.” (Greimas & Courtes, p. 344) Los mismos autores hacen referencia a la tematización del valor de la libertad que puede ser transmitida tanto como escape espacial (*figurativizado* por ejemplo en mares lejanos) o escapes temporales (*figurativizado* tal vez en imágenes del pasado o de la infancia).

Si quisiéramos identificar dos macrotemas pertenecientes a la investigación de Iturbide, distinguimos los siguientes: uno geo-espacial (México y Latino América) y otro crono-relacional (la otredad y el encuentro). En cuanto al primero, la artista nos cuenta haber expuesto en muchos países del continente (Chile, Argentina, Paraguay, Panamá entre otros): “Somos culturas muy diferentes, pero lo poco bueno que nos dejaron los españoles es el idioma castellano, porque con eso nos hemos podido comunicar con todos nuestros amigos latinoamericanos.” Viajó también a otros continentes produciendo fotografías icónicas, como la siguiente, en Bangladesh.

Figura 2. Graciela Iturbide, *Dabka*, Bangladesh, 2013.

Le preguntamos a Graciela como vive la *otredad*. Sabemos que le gusta entrar en contacto con las comunidades de las afueras de México DF e inclusive en algunos momentos vivió en algunas de ellas. Normalmente, se queda un tiempo en los lugares y comparte con las personas autóctonas. También recalca que desde el principio declara su profesión, su intención, su posición y luego va conociendo las personas, sus vidas intimas, sus familias, sus pensamientos, costumbres, pasiones, abriéndose en una especie de constitución empática del estar.

“Cuando oí que se hablaba de la otredad recordé la conversación que tuve con un gran

amigo, el antropólogo e historiador López Austin al que un día le pregunté: ‘Oye Alfredo, ¿por qué hablan de la otredad? Yo cuando voy a Juchitán no soy otra, soy como ellos, son mis amigos y han venido a México, a mi casa y.’ Y él me contestó: ‘Graciela, cuando llegan los primeros extranjeros, ya sea holandeses o franceses, y no conocen México y vienen a fotografiar lo exótico, ahí es que entra el término otredad, pero yo -me dijo- estoy escribiendo un libro donde no hay otredad.’ Para mí no hay otredad, para mí yo soy como ellos y ellos son como yo, tenemos diferencias, quizás por nuestra educación o por lo que tú quieras, pero somos iguales, tenemos complicidad y respeto.”

Figura 3. Graciela Iturbide, *Janu, Ocumichu*, Michoacán, México, 1981.

4. De la materia y espíritu

El archivar, guardar, almacenar constituyen una de las fases importantes del proceso fotográfico: una parte de la entereza de la vida misma en la que la toma se alterna a la observación, al cuidado, a la cura. Cuando Graciela dice “revelo, observo, guardo en cajas, vuelvo a abrir las cajas, veo otra vez, utilizo para otras cosas”: en este involucramiento activo, cada paso se vuelve potencialmente capaz de construirse una y otra vez. Las imágenes impresas y guardadas incorporan la magnitud del silencio y una vez regresadas a la mirada, se vuelven nuevamente vivas.

En una época de tantas imágenes y poca conciencia de repertorio, le preguntamos a nuestra artista de ilustrarnos su modo de estructurar los archivos. Para entender si su integridad fuera continuamente reconstruida o si tuviese, en cambio, una constitución lineal y estable en el tiempo.

“Cuando regreso de fotografiar, revelo, observo mis contactos, tengo todo un archivo de cajas, por supuesto libres de ácido, donde cada negativo está en un sobre con su protección y ficha técnica. Siempre hay manera de repensar el archivo: cuando vuelvo a ver mis cajas y encuentro nuevas imágenes y conexiones, las reordeno. Hay temas y por lo tanto cajas que se entrelazan: el paisaje y las plantas en terapia se unieron en una exposición con las fotografías del baño de Frida Kahlo, sus corsés, su prótesis, todos los instrumentos con los que ella se curaba. Al principio no vi que Frida tuviera que ver con mis jardines en terapia, pero todo lo voy acomodando, no soy muy rígida, voy cambiando muchas veces los contenidos de las cajas. Por ejemplo, cuando escribí *Asor*, un libro para niños inspirado en mis nietos, utilicé mucho el archivo: quería que estos niños descubrieran cosas que yo había fotografiado en momentos diferentes en una especie de jardín alquímico, en un recorrido de aventura.”

Figura 4. Graciela Iturbide, *Pajaros en un poste*, Guanajuato, México, 1990.

“Siempre hay una parte mística en la vida cotidiana de los pueblos de México, en sus tradiciones y rituales. Yo fui educada muy católicamente, con obispos, arzobispos, ahora ya no creo nada, pero soy muy mística y me encanta San Juan de la Cruz, ser humano con las cinco cualidades del pájaro solitario: vuela muy alto, pone el pico en el aire, no sufre compañía, canta suavemente, no tiene determinado color. He leído ‘El lenguaje de los pájaros’ de Attar, he conocido la obra de Vikram Seth y me he interesado a las cosas espirituales de la India que para mi es el cielo y el infierno. Me gustó, pero no entendí toda la cuestión de tantos dioses; lo mismo ocurrió en Cuba, cuando un amigo me dijo: ‘Graciela, te voy a dar un Elegguá y voy a ser tu intermediario.’ La Santería era prohibida en Cuba pero inclusive el mismo Fidel tenía sus Santeros.”

5. Retratos y autorretratos

“La storia del ritratto individuale comincia con la sua affermazione come documento e memoria quando, dopo essersi svincolato dalla rappresentazione di corte, si lega alla riflessione sulla morte. Nella messa in scena del volto ha poi un ruolo di primo piano la società, ma il nesso tra quest’ultima e il ritratto si dissolve gradualmente nel corso del Settecento. La questione del sé, che nel volto non veniva messa in luce, sfocia nell’auto-ritratto, che si opponeva di continuo alle convenzioni della rappresentazione. Infine la fotografia, che era stata salutata come documentazione autentica del volto, si rivela ben presto, a sua volta, una nuova forma di maschera che non fa altro che congelare la vita.” (Belting, 2019, p.137)

Entre los retratos más conocidos de Graciela encontramos a ‘la mujer de la iguana.’

Figura 5. Graciela Iturbide, *La señora de las Iguanas*, Juchitán, 1979.

“Yo tomo la señora de las iguanas cuando voy por primera vez a Juchitán y me voy al mercado con las mujeres, a estar platicando y acompañándolas a vender, las mujeres en Juchitán siempre caminan muy derechitas y se ponen los bultos en la cabeza. Entonces llegó Zobeida y le dije, ‘Por favor, señora, espéreme un momentito’ y ya le tomé la foto, por supuesto que ella quiso y las iguanas también se pararon para la foto. Es un icono: hay una escultura en la entrada de Juchitán (titulada *La medusa Juchiteca*), hay huipiles bordados con la señora de las iguanas, hay cerámicas, obras de teatro de los Muxes, hubo una niña que cumplió 15 años y se puso un tocado de iguanas, hay murales en San Fran-

cisco y en Los Ángeles. Zobeida ya murió, iba a hacerle con Toledo una tumba, donde el iba a poner unas iguanas con cerámica. Esto se convertirá en un santuario. Me gustaría recuperar todo el material y con Clément Chéroux hacer una muestra en el museo de arte moderno de Nueva York.”

Graciela también está afín a la práctica del autorretrato. Hay una especie de necesidad de fondo transversal a este tipo de fotografía, se trata de la búsqueda de un autoconocimiento que cuenta también con la representación del sé, mediada por los sensores epidérmicos y ambientales, técnicos y artificiales. El escenario en el que se desenvuelve tal ejercicio es el resultado dialógico entre un cuerpo cambiante, un espacio anfitrión y una gestación escritural (que tendrá que ver con las herramientas utilizadas y los soportes de impresión).

Se puede encontrar una cierta analogía entre lo que es el autorretrato para fotógrafos o artistas visuales y las páginas de autobiografías literarias, en una fragmentariedad traducida y condensada. El prefijo que los dos términos tienen en común subraya el carácter reflexivo hacia la propia persona, imagen, vida: y lo que sigue, -retrato y -biografía organizan y determinan los mismos aspectos vitales en formas diferentes, visuales y *grafémicas*. La semantización y textualización de los trazos subjetivos se comparten en primera persona: se cuenta lo que de sí ha sido elaborado, estructurado. El acto performativo de la escritura ya sea de la luz o de sememas y fonemas, es a su vez estructurante: el autorretrato no siempre se traduce con una toma directa hacia el propio cuerpo, y sobre todo hacia la propia cara, sino que puede remitir a lo simbólico o semisimbólico: por ejemplo, Stoichita nos recuerda (1999, p. 118) como en los años '20 y '30 en Occidente empezaba la práctica de la auto representación mediante la forma simbólica de la sombra del perfil. Era por lo tanto la alteridad de la sombra a poseer la capacidad explicativa, a transmitir la personificación a través de la conmixión entre dos ingredientes y sus antónimos, la luz y la sombra, la ausencia y la presencia.

Dejamos voz a los autorretratos de Graciela:

“Son muy pocos autorretratos que tengo porque es algo muy intuitivo, los hago cuando estoy en alguna crisis. Por ejemplo, el primer autorretrato se llama ¿Ojos para volar?, estaba yo en una crisis personal un poco fuerte y de repente vi un pájaro muerto. Entonces lo recogí y me fui rápido al mercado de Coyoacán para comprar uno vivo. Son momentos muy especiales no pensados. Esta práctica me ayudó mucho durante el psicoanálisis, cuando tuve muchos problemas con la muerte de mi hija: un día sentía que me salían serpientes de la boca y de allí surgió la imagen titulada ‘Autorretrato con serpientes’”.

Figura 6. Graciela Iturbide, *¿Ojos para volar?*, Coyoacán, México, 1991.

Figura 7. Graciela Iturbide, *Autorretrato con serpiente*, México, 2006.

En alguna entrevista Iturbide contó que si no hubiese tenido la cámara no hubiera podido vivir aquellos especiales momentos, que por su intensidad habrían sido difíciles de ser enfrentados: es como si la cámara hubiese neutralizado elementos *patémicos* y emocionales volviéndola ecuánime, con una actitud de documentalista y reportera. *Istancialización* axiológica íntima y, a la vez, colectivizada.

6. Recapitulación

Hemos visto como la fotografía ha presumido la ilusión autoral de ser portadora de la verdad durante los primeros decenios desde su nacimiento: recordamos Margaret Mead y los primeros antropólogos que narraban etnias lejanas utilizando rudimentarias fotografías como testimonio de la realidad. Poco a poco se empezó a entender que aquella sería una de las posibles y múltiples realidades. “Si bien una pintura o una descripción en prosa nunca pueden ser más que estrechas interpretaciones selectivas, una fotografía puede tratarse como una estrecha diapositiva selectiva. Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interesa sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia.” (Sontag, 2006: 19-20) Para llegar a la post fotografía que hasta excluye el contacto con los sujetos anteriormente fotografiados, para utilizar, en cambio, las imágenes de la red. Estamos presenciando, en los últimos años a fuertes revoluciones en cuanto a los estatutos de las imágenes, a menudo opacas y pocos definibles, cada vez más híbridas, vehículo de saberes difíciles de ser conjugados por el lado de la verdad o de la mentira.

Lo que encontramos en la fotografía de Iturbide es una profunda exploración cuya manifestación asume el perfil de sujeto (mas que objeto) estético:

“Ce qui confère à un objet, aux yeux de son récepteur, le statut d’œuvre d’art, c’est le sentiment, fondé ou non, que cet objet a été produit dans une intention, au moins partiellement, esthétique; mais une œuvre qui n’est pas reçue comme telle peut évidemment produire le même type d’effet esthétique qu’un ‘simple objet.’” (Genette, 2010, p. 211)

El factor intencional, para el autor, parece ser uno de los fundamentos diferenciales cuya presencia o ausencia, determina la relación entre el objeto y su percepción y origina ya sea una relación artística o estética. La relación entre la fotografía y el arte comporta la problematización del estatuto fotográfico, del consumo, de la finalidad. En otro paso el mismo autor reflexiona sobre los estatutos de inmanencia y aquello de trascendencia, del momento, del texto, del objeto; eso implica un doble pasaje: aquello entre la inmanencia y su manifestación y aquello entre la inmanencia y la trascendencia.

La combinación de múltiples elecciones en la construcción de las imágenes (como la elección del tema, la escala de colores, el encuadre, la perspectiva, la coordinación entre tiempo/sensibilidad/diafragma, los procesos de revelado, etc.) junto a los contextos y estilos de su presentación y lectura, constituyen las superposiciones necesarias para apreciar la fotografía en su complejidad. En la construcción receptiva de las imágenes de Iturbide, re-construimos partes caleidoscópicas de nuestras personas y del mundo contemporáneo.

Bibliografía

- Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Collection Cahiers du Cinéma, Gallimard
- Basso Fossali, P., Dondero M.G. (2006), *Semiotica della fotografia*, Guaraldi, Rimini
- Belting, H. (2014), *Facce: una storia del volto*, Carocci, Roma
- De Leo, D. (2015), *La situatività improvvisativa*. (Bertinotto A., Ivaldo M., Sbordoni A. eds.) in Rivista di filosofia e di teoria delle arti: ITINERA n. 10. Università degli studi di Milano. DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6655> (116-131), Milano
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix 2004 [1988]. *Mil mesetas* (Vázquez Pérez, José trans). Valencia: Pre-textos.
- Dorfles, G. (2004 [1959]), *El devenir de las artes*, Fondo de cultura económica, México
- Dubois P. (1990), *L'acte photographique*, Labor
- Fontcuberta, J. (2019) *El beso de Judas*, Rob_Cole e.pub
- Genette, G. (2010), "L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance", *Collection Poétique*, Seuil
- Gombrich, E.H. (1987) *La storia dell'arte*, Einaudi, Torino
- Landowski, E. (2009), "Avoir prise, donner prise" in Actes Sémiotiques (60) n. 112 (2851)
- Lotman, Juri M. 1998b. *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e*

della rappresentazione. (Burini, Silvia ed.) Bergamo: Moretti & Vitali Editori.

Marin, L. (1973) *Utopiques: jeux d'espace*, Les editions de minut, Paris

Peirce, C.S. (1931) C.A. Collected paper. CP2.281 Cross-Ref: ††

Reyero, A. (2007), *La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada*, Revista Chilena de Antropología Visual n. 9: 37-71, Santiago

Sontag, S. (2006), *Sobre la fotografía*, (Gardini, C. trans.), Santillana Ed. Generales, Mexico

Stoichita, V. I. (1999), (1st ed. 1997), *Breve historia de la sombra* (Coderch A. M. trans.), Siruela, Madrid

Sitografía

<https://www.youtube.com/watch?v=uYyOQzdsBIs>

<https://www.youtube.com/watch?v=xT9bpTkkc8U>

<https://www.youtube.com/watch?v=3oZxDrw61eI>

<https://www.youtube.com/watch?v=KpgzOUS9RxE>

<https://www.youtube.com/watch?v=Xl4QOhAT6xw>

<https://www.youtube.com/watch?v=fxWZyN4EUD0>

https://www.youtube.com/watch?v=4DnQKVr_NMQ

<https://www.youtube.com/watch?v=66DmEqzd8Sk>

<https://www.youtube.com/watch?v=mfFCDyvP6sY>

<https://www.youtube.com/watch?v=CyDtzMQbDfQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=Fh6GZJll6b8>

<https://www.youtube.com/watch?v=V92xhjWYfHI>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZNMkJC8Eoy8>

https://www.youtube.com/watch?v=RVHIT_a79-w

<https://www.youtube.com/watch?v=v-7ThSX7fnw>

<https://www.youtube.com/watch?v=plvr6v09Tgw>

<https://www.youtube.com/watch?v=8fiTIBH2NGY>

<https://www.youtube.com/watch?v=pwa6oiOIBKs>

<https://www.youtube.com/watch?v=Cyeo7yGFUNo>