

**LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA
CUERPO: LUZ Y MOVIMIENTO**

ADRIANA MARÍA FERNÁNDEZ REYES

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDA

Director
RICARDO URIBE

**UNITEC
CORPORACIÓN DE EDUCACIÓN SUPERIOR
FACULTAD DE CINE Y TV
TECNOLOGÍA EN CINE Y FOTOGRAFÍA
BOGOTÁ D.C.
2009**

Nota de Aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Bogotá, D.C. 17 de Noviembre de 2009

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas, familiares, amigos y maestros que han inculcado en mí una pasión por el conocimiento y por este mágico oficio que es la fotografía. A los fotógrafos de todos los tiempos que me han instruido con su arte y a Catalina por ser una guía en este escrito y compartir esta labor a lo largo de estos años.

INTRODUCCIÓN

«No conozco mejor definición de la palabra arte que ésta: El arte es el hombre agregado a la naturaleza; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, que redime, que desenreda, libera, ilumina...»

Vincent Van Gogh

Desde sus inicios, la fotografía ha manifestado enormes capacidades tanto técnicas como estéticas. Sin embargo, ha requerido y aún hoy requiere de la experimentación y de la investigación para estructurarse y desarrollarse como un lenguaje y una expresión artística única y diferente, proceso que ha tenido la música y la pintura a lo largo de la historia.

La fotografía es el juego de pintar con la luz... Su materia prima es la realidad, y su esencia o problema es la luz. Pero también es importante mencionar la relación de los objetos, bien sean personas o cosas con el espacio en el que se encuentran: esto a su vez genera una nueva relación entre la materia y la «no-materia», o a la materia que no es asequible a nuestros sentidos¹. Esta relación crea una atmósfera determinada, ya que compromete al fondo y la figura, a lo figurativo y lo abstracto; punto específico que me interesa analizar, ya que es y ha sido un cuestionamiento constante que se ha planteado en otros oficios como en la pintura.

La fotografía parte de una reflexión estética sobre un objeto, persona o sobre la sociedad misma. Es una expresión ideológica-emocional, que contiene un registro documental de un momento preciso de la realidad. Pero, además de mostrar un acontecimiento, el oficio de la fotografía artística debe buscar en sí misma, la creación y/o captura de atmósferas que contengan y propongan nuevos sentidos de la realidad, contenidos en su mayoría implícitos, y que más allá de ser imágenes que den respuestas sean generadoras de preguntas, siempre abriendo otras posibilidades a la mente humana; a imaginar, a soñar y a pensar.

Este, que es y ha sido el sentido de la fotografía artística, determina todas las etapas del proceso creador, desde la concepción de la idea misma hasta la captura de la puesta en escena, pues implica una intención precisa del fotógrafo en relación al espacio y figura;

¹ Kandinsky. De lo espiritual en el arte. P. 38

así, logra captar toda la expresión, y a su vez, logra encontrar el verdadero sentido que tiene la creación de estas imágenes.

De esta forma, el hacer de la fotografía adquiere otro valor, que dista mucho del comercial y que implica un mayor compromiso en relación con lo que se quiere expresar en la imagen fotográfica y a su vez, en la abolición total de cualquier método preestablecido, pues el único acertado es el que implica la posición del autor, como una búsqueda interna de reconocimiento de su entorno, del contexto social y cultural en el cual vive y se ha desarrollado.

Esto contiene una total y nueva conciencia de la existencia de uno mismo y de los demás, la fotografía actúa como un espejo del cuerpo (personas o cosas) y del espacio. Así comienzan a jugar lo real con lo imaginario, lo consciente y lo inconsciente, lo despierto y lo dormido, lo físico y lo mental, la imagen que es actual y la luz que es virtual.

«He querido eliminar aquello que comúnmente se llama la historia. Esto es, en el fondo la idea que el mundo antiguo ha existido "realmente". Por lo tanto, la atmósfera no es histórica sino onírica. El mundo antiguo quizá no ha existido nunca, pero de lo que no hay duda es que lo hemos soñado»

Federico Fellini

Resulta hermosa la materialización de la luz subjetiva, plasmada en una imagen fotográfica, se vuelve como una especie de -memoria emotiva- orgánica, viva; que rostrifica el cuerpo (personas o cosas) de manera inconsciente, mental, virtual casi incorporal... De esta manera, es el espíritu del momento el que se expresa a través del lenguaje de la luz y a su vez, el carácter del autor y su pensamiento puro que ha evolucionado para ser materializado finalmente, que muere en la imagen para renacer de nuevo en el espectador.

Desde este punto de vista, la relación entre lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, la luz y la sombra, produce visiones mentales, como una especie de "alucinaciones" de la realidad, pues ya no se trata de rendir tributo a una reproducción objetiva de la realidad ni tampoco de 'reflejar' diversos objetos de la naturaleza, sino más de lograr una interpretación estética y crear productos artísticos con un valor inmanente.²

² La fotografía Subjetiva. La contribución alemana 1946-1963.

http://www.inforo.com.ar/noticias/fotografia_subjetiva_la_contribuci_n_alemana_1946_1963_goethe_institut

De esta manera, la imagen no solo actúa desde la descripción física de lo real, como la imagen presente de la acción, sino que se expresa a través de la luz y del color con una nueva interpretación, entendiendo esto, como lo que nos conduce a otra parte, hacia lo figurativo y abstracto, hacia lo objetivo y lo subjetivo. La luz comunica la percepción del fotógrafo y la afección que invade la escena. El fotógrafo artístico captura un momento distinto, un punto específico de la luz, que además da movimiento a la imagen, porque muestra nuevas formas, otros ritmos, una nueva óptica, otra visión; que ha su vez logra conmover al espectador y transmitir a este el sentimiento que es abstracto de ese instante en la realidad.

«La mayor parte de un cuadro es siempre, apariencia y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco lo esencial, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar las imágenes me acerca mas al ser humano, consigo una mayor cercanía mientras más me alejo»

Francis Bacon

Este tipo de imágenes artísticas, nacen de cierta sensibilidad y también de un conocimiento práctico y teórico del oficio. También, resulta necesario que cada imagen se desarrolle libremente de acuerdo a sus necesidades intrínsecas, y que en este proceso encuentre su propia plástica, su propia estructura y su propia luz.

Aunque las bases técnicas sean siempre las mismas, la luz y la escena capturada es irrepetible y esta ligada directamente con la mente del autor. Crear es una labor de liberación de una idea, o tal vez, de un recuerdo o un sueño. A su vez, de captura, de observación y de abstracción de la realidad, de tejer sensaciones y pensamiento. Al igual que en la pintura de Bacon, la fotografía puede captar el flujo del movimiento y develar con la luz en una sola imagen varios momentos de un mismo acontecimiento. Momentos que se ven reflejados en trazos de luz despojados de funciones ilustrativas o narrativas; la fotografía al fin logra trascender lo figurativo, lo representativo y volverse un lenguaje más abstracto.

Es por ello que -la fotografía artística- puede no ser ni figurativa ni abstracta, sino ambas, porque está en constante búsqueda y movimiento, es dinámica, se transforma y por ello logra una mayor duración en el tiempo; refleja la fuerza expresiva de un instante o de una situación; que es mágica por la percepción que tenemos en ese momento de la realidad; por lo que expresa deseamos capturar una imagen perfecta sin intervención, como una cámara invisible, una imagen clara y transparente, únicamente pintada por la luz...

Ahora bien, la intervención fotográfica en todos los aspectos (luz, encuadre, composición, color etc.) también es una tendencia contemporánea que ha caracterizado la búsqueda de un nuevo lenguaje que halla en la experimentación otras posibilidades interpretativas.

1. OBJETIVOS

1.1 Objetivo General

Componer por medio de la imagen fotográfica una reflexión en torno al significado de la luz que refleja un cuerpo en movimiento. Para ello, el planteamiento de un discurso visual y escrito sobre la relación de la luz, el cuerpo y su entorno. La expresión plástica de la luz a través de la fotografía.

1.2 Objetivos Específicos

Registrar a través de la fotografía artística el movimiento del cuerpo en movimiento.

Explorar las diferentes posibilidades técnicas de la fotografía desde un enfoque estético expresionista.

Generar una propuesta artística que se vea plasmada en las fotografías de los cuerpos en movimiento, que afecte la lógica de las sensaciones del espectador, a partir de imágenes que capturen la esencia del movimiento mismo.

Retomar y poner en práctica las múltiples lecturas del cuerpo desde una visión contemporánea que logre una perspectiva estética actual, con un debido manejo técnico de la luz y del color.

Estudiar el sentido de la luz y del movimiento desde la fotografía.

Construir un marco teórico a partir de las disertaciones que sobre temas similares han hecho algunos artistas y teóricos durante los últimos años.

2. JUSTIFICACIÓN

El cuerpo es y ha sido el lugar en donde se mezclan, confluyen y se manifiestan todas las fuerzas sociales, políticas, artísticas y culturales de una época. Es el cuerpo en donde se concentra la mayor fuerza expresiva de todo el pensamiento humano. Y la fotografía como documento social y artístico explora su expresividad sobre este lienzo vivo, que cambia, que constantemente se transforma, que tiene en sí el poder de la creación, que expresa, pero sobre todo, que siente.

La multiplicidad expresiva del cuerpo es infinita y así mismo las imágenes que se pueden capturar de este, el valor del individuo y de su cultura adquiere dimensiones heterogéneas cada vez que se realiza una nueva interpretación de este, porque la imagen crea un espacio único para la reflexión del sujeto y su entorno; la cultura que lo identifica y que constantemente se determina, para abrir camino a diferentes individuos, a nuevas conciencias.

Mi trabajo en la fotografía parte de una pulsión vital de relacionarme con las imágenes que ante mi se presentan, la relación con el otro y con la realidad. Una búsqueda constante de aprehender y capturar la infinita expresión humana. Esta observación constante del flujo de movimiento humano ha sido y es mi actual preocupación estética: esto desde un acercamiento al individuo, a su cuerpo y a su capacidad de albergar en él toda su historia y la de la sociedad que lo ha influido, su cuerpo, su raza, su rostro y allí su espíritu.

Así, mi propuesta consiste en la exploración del cuerpo dentro de la imagen estática que es la fotografía, en donde, busco capturar la esencia expresiva del cuerpo en movimiento.

3. METODOLOGÍA

Desde la investigación teórica y práctica, tomo como referencia el trabajo del pintor inglés, Francis Bacon y el análisis teórico que hace Gilles Deleuze filósofo francés en su libro "Lógica de la Sensación" sobre la relación de la luz, el color y el movimiento. También es importante la referencia a otros artistas plásticos, fotógrafos, filósofos y críticos que han estudiado en su obra el problema en relación a la imagen estática del cuerpo en movimiento.

Este escrito a manera de ensayo es el apoyo como discurso a las imágenes fotográficas que son el resultado de esta búsqueda personal y que propongo en este Trabajo de Investigación Dirigida

4. MARCO TEÓRICO

4.1 Sobre lo figurativo y lo abstracto: La luz crea la forma en que se expresa el contenido

Entendiendo lo figurativo como la materia determinada y lo abstracto como la búsqueda de terrenos no materiales o de la materia que no es asequible a nuestros sentidos, comprendemos el lenguaje abstracto como aquello que se comunica directamente con el alma y que produce efectos psicológicos en el espectador porque afecta el subconsciente, es decir, el estado anímico, las emociones, los recuerdos, los pensamientos; en resumen, la conciencia humana.

Pero cuando la gente adquiera por el uso de las formas casi-abstractas y abstractas (que no contengan una interpretación de lo figurativo), una sensibilidad más fina y más profunda, la cuestión tendrá cada vez más importancia práctica. Por un lado aumentaran las dificultades por el arte, pero al mismo tiempo aumentará -cuantitativa y cualitativamente- la riqueza de formas en los medios de expresión. La cuestión de la «reproducción figurativa» desaparecerá por sí misma y será sustituida por otra mucho más artística: ¿Hasta qué punto el sonido interno de determinada forma está velado o descubierto? Este cambio de punto de vista conducirá a su vez a un enriquecimiento aún mayor de los medios de expresión, ya que lo misterioso constituye un poder enorme en el

arte. La combinación de lo velado y lo descubierto será una nueva posibilidad de *leit-motiv* en una composición de formas.³

La fotografía aparece como un lenguaje figurativo o representativo, que capta una imagen perfecta de la realidad, de la materia; por ende, como expresión artística puede alcanzar una nueva composición lumínica abstracta, y lograr desde allí irradiaciones psicológicas, que alteren la relación de la percepción y la afección, del adentro y del afuera, de la compleja y misteriosa esencia de la realidad, y que halle en ésta su condición abstracta y sus límites indeterminados.

El análisis que hace Kandinsky sobre la pintura, también es una reflexión posible hacia la fotografía desde los elementos que la constituyen como lo son la luz, el encuadre, la composición, el color y la relación que implica el objeto en el espacio que la contenga.

Estas múltiples relaciones crean movimiento dentro de la imagen, efectos lumínicos, luz y sombra, expresiones abstractas, que abren una visión sobre la realidad que antes se encontraba cerrada; al fin se produce una interpretación única que registra los estados anímicos tanto del objeto como del autor, en una exploración tanto técnica como conceptual porque "también aquí rige el criterio y el principio que en todos los terrenos es lo único artístico y lo único esencial: *el principio de la necesidad interior*."⁴

Este principio ha sido y es el fundamento de la creación y es el elemento que hace eterna una obra, que consiste según Kandinsky en despojarse de lo externo es decir, de las «necesidades externas», y buscar lo que él denomina las leyes anímicas.

El arte a través de la intuición del autor busca aprehender la esencia o la substancia de las cosas, de la realidad; como una manera de interrelacionarse, de conocerla, de explorarla y de comprender el orden del caos que se mueve constantemente dentro de ella. A su vez, el lenguaje artístico sirve para fijar, conservar y encontrar los conocimientos o las ideas que se tienen acerca de algo, para transmitir sensaciones- sentimientos, de generación en generación, porque el arte, trasciende el espacio y así mismo el tiempo; el arte es la abstracción mental humana por excelencia. Y aunque no es en sí el pensamiento puro, este solo existe dentro de la envoltura de la invención creativa, pues solo es posible expresarlo a través de este.

³ Kandinsky. De lo espiritual en el arte. P. 70

⁴ *Ibíd.* P 70-71

Por esto el arte es una manifestación social; que a su vez siendo un producto de esta, se desarrolla y evoluciona en el mismo momento histórico; que vive y que además influencia directamente la transformación y el desarrollo humano y cultural. El arte expresa el momento social, ético y estético de una época, por esto existe una relación directa entre arte y sociedad pues este lenguaje es la expresión espiritual de una cultura. Así, las distintas formas de vida, de comportamientos y costumbres se manifiestan en el arte, como el lenguaje estético del pensamiento y en la ciencia como la investigación física y metódica de la realidad.

«Esta época actual es una encrucijada histórica para nuestra civilización y para nuestra especie. Sea cual fuere el camino que sigamos, nuestro destino esta ligado indisolublemente a la ciencia.»⁵

Fueron investigaciones científicas las que dieron lugar a la creación de la imagen fotográfica, la invención de la fotografía aparece como una nueva posibilidad de pensamiento ante el destino de esta especie; que está ligada a la observación de la materia, del cosmos. Así, la fotografía aparece como el registro material de la realidad física del mundo, como el lenguaje que captura el mundo real de lo físico, lo material.

El registro y la reproducción objetiva que hace la fotografía de la realidad, es lo que lo diferencia y lo hace único del resto de expresiones artísticas; pues se convierte en la replica y en la extensión de ésta; actúa de esta manera y se integra a la sociedad, casi siempre como una nueva imagen veraz y creíble del mundo material. La fotografía es hoy por hoy el vehículo inmóvil de esta sociedad que viaja a gran velocidad por redes ópticas de un país a otro, de una cultura a otra, de una conciencia a otra.

4.1.1 Sobre la Fotografía Abstracta

De esta manera, la reproducción objetiva de la realidad junto con la intervención artística, son los dos elementos que despliegan las infinitas posibilidades expresivas de la fotografía artística. Durante este proceso, muchos teóricos y fotógrafos han investigado y debatido a cerca de estas dos cuestiones; por un lado, la imagen doble o el espejo que es la fotografía de la realidad y por el otro el sentido que el autor da a esta; como en la «fotografía abstracta» y en la «fotografía subjetiva», que desde los inicios mismos de este oficio, han buscado una forma de comunicación distinta, más ligada al arte, es decir, a la experimentación desde lo puramente pictórico y formal.

⁵ Sagan, Carl. COSMOS. Editorial Planeta. Barcelona. P. 3

La fotografía abstracta es una corriente que existe desde los inicios de la fotografía como un lenguaje autónomo. En ocasiones se debe a ensayos casuales, a búsquedas técnicas, y en otros muchos se debe a una intencionalidad clara, a experimentos con la luz, con el agua, con el viento, con la velocidad, con los colores, efectivamente con lo real. Aunque hay que aclarar que la abstracción es una incógnita en su propia realidad y muchos la califican como “una sugerencia visual, no un acertijo técnico”

A principios de los años 20, muchos artistas recurrieron a la abstracción en busca de la fotografía absoluta, a través de recursos como el fotograma, la solarización, la macrofotografía, la microfotografía, las vistas inusuales y la fragmentación. Creadores como Carl Strüwe, Jaroslav Rössler, César Domela y Raul Hausmann utilizaron estas técnicas para aportar una nueva visión del mundo y experimentar con nuevos métodos.

En los años 30, se reveló una nueva gama de objetos fotográficos a manos de los sucesores de la Bauhaus en la Escuela de Chicago y de creadores como Ferenc Berko y Willy Kessels.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, la fotografía abstracta se vio eclipsada por la fotografía documental, el humanismo y el neorrealismo; y se produjo un abandono generalizado de la experimentación.

Y a partir de los años 50 resurgió en la República Federal de Alemania y en Suiza con la llamada “fotografía subjetiva”. De esta forma, bajo el impacto del expresionismo abstracto, grupos como Fotoform con Peter Keetman, Toni Schneiders y Otto Steinert, recuperaron los métodos e innovaciones estéticas que de la fotografía abstracta. A su vez, en las décadas siguientes, una nueva generación de creadores como Mario Giacomelli, Christian Chad y Vilém Reichmann desarrolló su trabajo en la abstracción.⁶

El término “fotografía subjetiva” fue utilizado por Otto Steinert como un retorno a la “nueva fotografía” que habían fomentado en la década de 1920 fotógrafos de la Bauhaus y pioneros de la fotografía experimental, y a la vez como una reorientación de la fotografía hacia sus posibilidades más expresivas y creativas. En 1933 esto fue prohibido y calificado por los nazis como “arte degenerado”, generando un vacío que se prolongó hasta después de 1945.

Los fotógrafos subjetivos buscaron contrarrestar los abusos que habían cometido los nazis con la fotografía (conceptos pseudo ideales de patria, familia, raza, guerra y trabajo) introduciendo experimentos y estructuras duras, además de poner en tela de juicio la

⁶ <http://www.conocimientosweb.net/zip/article3791.html>

existencia humana y técnica mediante la introducción de efectos surrealistas, simbolismos o abstracciones. Los paralelismos entre la “fotografía subjetiva” y la pintura contemporánea abstracta, no objetiva, surrealista e informal, se hicieron más evidentes que durante los primeros años de posguerra. Hoy existe un amplio consenso en considerar a la fotografía subjetiva como una de las tendencias características de la fotografía de esa época.⁷

Para Steinert, la fotografía debía ser la expresión de vivencias personales y, aunque sus planteos guardan cierta relación con el impulso dado por László Moholy-Nagy y la escuela de la Bauhaus a la fotografía del siglo XX, se contraponen con esos constructivistas que enfatizaban los aspectos técnicos con la intención de hacer desaparecer las diferencias entre “el arte y el no-arte”, como bien lo expresa Otto Stelzer al decir que la intención de éstos era la “objetivación del cuadro, de mantenerlo alejado de los factores expresivos subjetivo-personales”.

“No cabe duda –dice PetrTausk– de que las reglas fundamentales de la Subjektive Fotografie eran aprovechadas de forma muy general, puesto que podían ser cumplidas tanto con buenas fotografías live como con otras de apariencia surrealista o abstracta”.

Esa aseveración de Tausk, historiador y teórico checoslovaco, quedan evidenciadas con la participación en el movimiento de autores aparentemente disímiles en su concepción de abordar el acto fotográfico como el inglés Bert Hardy, el alemán Chargesheimer o el japonés Koro Honjo.

En la biografía de Steinert publicada en la Enciclopedia de Fotografía del ICP, se pone énfasis en el cuidado puesto por éste en la clasificación de obras que podían integrarse a su concepción teórica y sus temores por la posibilidad de que los principios enunciados no fueran comprendidos en la dimensión que él quería imponerle.

Steinert había nacido en 1915 en la ciudad de Saarbrücken, graduándose de médico en 1939 y sirviendo durante la 2ª Guerra Mundial como oficial del ejército en una unidad sanitaria. En 1949, junto a Peter Keetman, Toni Schneiders, Ludwig Windstosser y Siegfried Lauterwasser, fundaron el grupo Fotoform, que realizó una memorable muestra en oportunidad de la primera edición de la Photokina, en 1950. La crítica de entonces señaló que los trabajos ahí expuestos fueron *“una bomba atómica en la fotografía alemana”*

⁷<http://www.guiasenor.com/contenidos/after/archives/2007/10/fotografia-subjetiva-la-contribucion-alemana-19481963.html>

Pero es recién en 1951, cuando organiza la exposición "Subjektive Fotografie", que se convierte en el líder indiscutido de la nueva fotografía alemana y en su teórico más importante. En 1954 organizó la segunda muestra inspirada en los mismos principios y la última en 1959. Las dos primeras fueron presentadas en Saarbrücken y la tercera en Colonia, que sirvieron además para la publicación de dos libros.

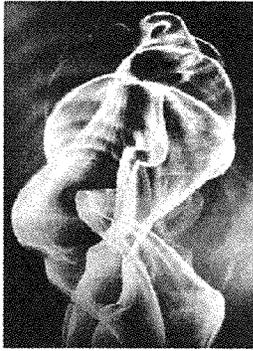
"Las exposiciones –dice Petr Tausk – permitieron a la Alemania de posguerra entrar en contacto con las corrientes estilísticas de vanguardia en el campo de la fotografía anterior a 1945, y de ese modo resultaron una fructífera contribución a la reconstrucción artística de un género cuya continuidad había sido interrumpida en Alemania por la subida al poder de los nazis en 1933".

Lo cierto es que cuando Hitler fue nombrado Canciller del Reich, en ese aciago año, la Gestapo inició inmediatamente la persecución de los intelectuales y de los movimientos artísticos progresistas. Ese fue el primer paso de los nacionalsocialistas, preludio de la vorágine del sometimiento de Europa y de los campos de concentración. Toda la vida cultural de la República de Weimar, entre ella la del Bauhaus fundado por Walter Gropius, fue aplastada sin miramientos. Los alemanes debieron conformarse con un "arte oficial" que solamente permitía la exaltación de los supuestos valores de superioridad aria.

La "Nueva Visión", que había dado importantes y fundamentales expresiones en la fotografía de la década del '20, y que tuvo en Moholy-Nagy y Man Ray sus mayores exponentes, junto con otros "ismos" tales como el Dadaísmo y hasta el propio Surrealismo, movimientos en los que también participaron, significaron un desafío para Steinert que consideró que debían ser superados, entre los despojos de una Europa devastada y con el trabajo de los fotógrafos ajenos a las promesas (ciertamente cumplidas) del Plan Marshall.

Creyeron, y en eso no se equivocaron, que las posibilidades expresivas de la fotografía no estaban agotadas y aún podían crearse nuevas propuestas. En este sentido, Steinert lideró aquella "reconstrucción" del arte fotográfico y tomó las banderas que habían sido elevadas por la Photo-Secession a principios de siglo en los Estados Unidos y por la Bauhaus en los veinte, reivindicando una vez más y con un nuevo discurso, precisamente el de la "fotografía subjetiva", que la fotografía es arte.⁸

⁸ <http://www.fotomundo.com/nota.php?id=786>



Heinz Hajek_Halke, Abrazo.

4.1.2 Luz: Movimiento y Abstracción

El artista debe ser ciego a las formas reconocidas o no reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo.

Sus ojos abiertos deben mirar hacia la vida interior y su oído prestar siempre atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y los prohibidos. Este es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.

En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aún cuando la construcción general puede lograrse por vía de la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad.⁹

Según Deleuze en *Lógica de la sensación*, hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso. Ciertamente Cézanne no ha inventado esta vía de la sensación en la pintura. Pero le ha dado un estatuto sin precedentes. La sensación es lo contrario de lo fácil y acabado, del cliché, pero también de lo

⁹ Kandinsky. *De lo espiritual e el arte*. P 75-76

«sensacional», de lo espontáneo...etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el «instinto», el «temperamento», todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto («el hecho», el lugar, el acontecimiento). O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos caras indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro¹⁰. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto. Siendo espectador, no experimento la sensación sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sintiente y de lo sentido. La lección de Cézanne más allá de los impresionistas: La Sensación no está en el juego «libre» o desencarnado de la luz y del color (impresiones), al contrario, está en el cuerpo, aunque fuere el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo, y no en los aires. Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación (eso que Lawrence, hablando de Cézanne, llamaba «el ser manzanesco de la manzana»)¹¹.

Este ser manzanesco, inmanente al cuerpo, contiene en sí a la figura y bien se expresa desde lo físico-real y desde lo abstracto, subjetivo, inmaterial. La sensación es lo que pasa de un «orden» a otro, de un «nivel» a otro, de un «dominio» a otro. Por eso la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo. Y con respecto a esto se le puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa que a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación, no despejan la Figura, y eso es porque ambas permanecen en *un único y el mismo nivel*.

¿Qué quiere decir Bacon, por todas partes en sus entrevistas, cada vez que habla de «órdenes de sensaciones», «niveles sensitivos», «dominios sensibles» o «secuencias movedizas»? En primer lugar se podría creer que a cada orden, nivel o dominio le corresponde una sensación específica: pues así, cada sensación sería un término dentro

¹⁰ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, éd. L'Age d'homme, p. 136. Fenomenólogos como Madiney o Merleau-Ponty han visto en Cézanne al pintor por excelencia. En efecto, analizan la sensación, o más bien el «sentir», no solamente en tanto que relaciona las cualidades sensibles con un objeto identificable (momento figurativo), son en cuanto que cada cualidad constituye un campo que vale por sí mismo e interfiere con los otros (momento «páthico»). Este aspecto de la sensación es el que la fenomenología de Hegel cortocircuita y sin embargo es la base de cualquier estética posible. Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, pp. 240-281; Henri Maldiney, *op. Cit.* pp. 124-208.

¹¹ D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, «introducción a esas pinturas» éd. Bourgois.

de una secuencia o de una serie que puede ser de simultaneidad que hace que por lo menos tres órdenes o tres niveles coexistan. Los niveles de sensación serían como detenciones o instantáneas de movimiento, que volverían a componer el movimiento sintéticamente, en su continuidad, su velocidad y su violencia: como el cubismo sintético, o el futurismo, o el «Nu» de Duchamp. Y es verdad que Bacon está fascinado por las descomposiciones de Muybridge¹², y que se sirve de ellas como de una material. En pocas palabras, el movimiento no explica los niveles de sensación, son los niveles de sensación quienes explican lo que subsiste de movimiento. Y en efecto, lo que interesa a Bacon no es exactamente el movimiento, aunque su pintura produzca el movimiento muy intenso y violento. Pero en último término es un movimiento sin moverse del sitio, un espasmo, que testimonia un problema muy distinto propio de Bacon: *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles*.¹³

Más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo vivido, hay eso que Artaud ha descubierto y nombrado: Cuerpo sin órganos. «El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no precisa órganos. El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo». El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos pero sí umbrales o niveles. De manera que la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos sino representaciones alotrópicas¹⁴. La sensación es vibración. La figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: los recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, «atletismo afectivo», grito-soplido; cuando está así relacionada con el cuerpo la sensación deja de ser

¹² **Eadweard Muybridge** (Seudónimo de **Edward James Muggeridge**) fue un fotógrafo e investigador nacido en Kingston-on-Thames (Gran Bretaña) el 9 de abril de 1830. Cambió su nombre, cuando emigró a los Estados Unidos en 1851. Murió el 8 de mayo de 1904. Sus experimentos sobre la cronofotografía sirvieron de base para el posterior descubrimiento del cinematógrafo.

¹³ Deleuze, Gilles. *Lógica de la Sensación*. P.48

¹⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Alotrop%C3%ADa> Las propiedades alotrópicas se presentan en elementos que tienen una misma composición, pero aspectos diferentes; por lo tanto, la propiedad debe observarse en el mismo estado de agregación de la materia y es característico del estado sólido.

representativa, deviene real; y la *crueidad* estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, solamente será la acción de fuerzas sobre el cuerpo, o la sensación (lo contrario de lo sensacional). Y si encuentra al animal, si se convierte en animalista, no es trazando una forma, sino al contrario imponiendo mediante su nitidez, mediante su propia precisión no orgánica, una zona de indiscernibilidad de las formas. También ella es testimonio de una alta *espiritualidad*, puesto que es una voluntad espiritual quien la guía fuera de lo orgánico, a la búsqueda de fuerzas elementales. Esta espiritualidad es solamente la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el cuerpo sin órganos...

En pocas palabras, el cuerpo sin órganos no se define por la ausencia de órganos, no se define solamente por la existencia de un órgano indeterminado, se define finalmente por la *presencia temporal y provisional* de órganos determinados. Es una manera de introducir el tiempo en el cuadro; y en Bacon hay una gran fuerza del tiempo, el tiempo está pintado. La variación de textura y de color, sobre un cuerpo, sobre una cabeza o sobre una espalda (como en los «*Tres estudios de espalda de hombre*») Verdaderamente es una variación temporal regulada a la décima de segundo. De ahí el tratamiento cromático del cuerpo, muy diferente del de los colores lisos: habrá un cronocromatismo del cuerpo, en oposición al monocromatismo del color liso. Poner el tiempo en la Figura, esa es la fuerza de los cuerpos en Bacon. Gracias a los colores y a las líneas inviste el ojo. Pero la pintura, al ojo no lo trata como un órgano fijo. Liberando a las líneas y a los colores de la representación, libera al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado: el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira...). Es la doble definición de la pintura: subjetivamente inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de u cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esa presencia.

Hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee «no hacer lo visible, sino hacer visible» no significa otra cosa. La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación. Vemos cómo se pasa de un problema a otro, puesto que el movimiento, por ejemplo, es un efecto q a la vez remite a una fuerza única que lo

produce, y a una multiplicidad de elementos descomponibles y recomponibles bajo esta fuerza.

La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la Figura. A la vez fuerza de reunión del conjunto, propia de la luz, pero también fuerza de separación de la Figura y de los paneles o fondos, separación luminosa que se confunde con el aislamiento precedente. ¿Son acaso la Vida, el Tiempo, hechos sensibles, visibles?. Al ser visible el tiempo, la fuerza del tiempo. Hacer el tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor. Es una tarea fuera de toda medida o cadencia.

Así pues, le pertenece a la sensación el pasar por diferentes niveles, bajo la acción de fuerzas. No estamos ya en el dominio de la simple vibración, sino en el de la resonancia. Lo que se pinta o captura es la sensación. Belleza de esas figuras mezcladas. Lo que cuenta es el abrazo de dos sensaciones y la resonancia que ellas extraen de él. Es como los *luchadores* cuyo movimiento descomponía Muybridge mediante la foto. Pintar la sensación, que es esencialmente ritmo... Pero en la sensación simple, el ritmo depende todavía de la Figura, se presenta como la *vibración* que recorre el cuerpo sin órganos, es el vector de la sensación, lo que hace que pase de un nivel a otro. En el acoplamiento de sensación, ya el ritmo se libera, porque confronta y reúne los diversos niveles de sensaciones diferentes: ahora es *resonancia*.

4.2 La relación del arte y el cuerpo visto desde la fotografía

A partir del reconocimiento de la invención de la fotografía en la vieja Europa (Francia 1839), nació también otra forma de contemplación y logos narcisista en la historia de la cultura occidental. Como es sabido, en un inicio la mirada fotográfica se dirigió hacia cosas o eventos exteriores, cual un registro o documento de sucesos cotidianos con un denotado interés de probar la técnica novel. Así se captaron imágenes de paisajes, de un fragmento de arquitectura, o la llegada de un tren. Luego vinieron los experimentos en estudios y la consiguiente exploración de materiales de soportes y técnicas de impresión (el metal, el cristal, el papel, la plata sobre gelatina, el Betún de Judea, el coloidón húmedo, etc.). Hasta que la confianza en la fotografía como documento de lo real fue hecho manifiesto, entonces pasó a instituirse como negocio y posteriormente como nueva expresión del arte. Surgieron miles de estudios fotográficos por todo el mundo y el último tercio del siglo XIX, se vistió de gala para dar la bienvenida a la nueva era de la

reproducción fotográfica. Era que ha contribuido a la instauración de su propio mito sobre la admiración del cuerpo.

«La concepción de la fotografía en el inicio fue la representación exacta de la realidad, de una realidad no siempre grata, ya que el siglo XX se caracteriza por la producción constante de guerras que arrojan la mayor cantidad de cuerpos inertes en la historia de la humanidad, y desencadenan otras problemáticas sociales como la pobreza, de esta se desprende la mayor cantidad de trabajo fotográfico en la primera mitad del siglo. Por otra parte con el desarrollo de las ciencias humanas la fotografía adquiere carácter investigativo y documental, y con el advenimiento de nuevas tecnologías está al alcance de antropólogos, sociólogos, científicos, lo que facilita la exploración de diferentes corporalidades en todo el mundo»¹⁵.

Según Msc. Grethel Morell, retratarse o tomar otro cuerpo como modelo o referente, lleva implícito la acción contemplativa. Esto no supone, que toda creación fotográfica que utilice el cuerpo humano como motivo, ya sea en su totalidad o a modo de fragmento, tenga como fin una mera intención estética – expectante. Más bien que, el creador, en su acto íntimo de decidir sobre la instrumentación de un cuerpo en una obra, ya posee la noción elemental de que está realizando una propuesta de contemplación y disfrute propia, para la contemplación y disfrute ajena (de un público heterogéneo y mixto). Así, la multiplicidad de miradas sobre el cuerpo mostrado, expandido, fraccionado, sublimado, vejado o cualesquiera que sean las determinaciones discursivas que se tengan sobre la imagen misma, se hace eco de un reflejo centuplicado y colectivizado.

Es como si el espejo donde nos estemos mirando se rompiera de repente y en cada pedacito de vidrio veamos aquella imagen completa que veíamos al principio, y no una versión deformada de la misma; siguiendo contra la lógica común, un supuesto principio de clonación y no de fragmentación.

Sin embargo, la fotografía desde su reconocimiento como medio de expresión artístico y desde su total generalización en una cultura occidental de la reproducción de la imagen (recordemos que fue en Europa, a finales del XIX y después de ganarle el debate a la pintura, de la cual se creyó que iba a ser su verdugo), ha funcionado como aquel lago primario que devolvía fidedigno el reflejo del Narciso mitológico. Pero en este caso, a diferencia del referido personaje griego y su historia, la imagen del cuerpo que devuelven las placas de plata sobre gelatina de la modernidad, son adaptaciones pasadas por la

¹⁵<http://agorarte.wordpress.com/2008/05/19/el-cuerpo-y-la-fotografia-con-los-ojos-de-narciso-cuba/>

imagería e ingeniosidad de cada hacedor. En consecuencia la imagen duplicada muestra un cuerpo ora metamorfoseado, ora metaforizado.

La era de la reproducción fotográfica ha anulado ese intimismo de la automirada eximida, propia de la tradición escolástica del arte que ha desplazado la exhibición del yo privado por el excentricismo de la particularidad. Mostrar un cuerpo en una foto, ya sea físicamente el del artista o el de otros, se ha convertido en la llave del estrellato del ego. Sin pensar por demás, en que el grado de veracidad que inspira (ese no tener dudas de que lo que se muestra es real), se ha convertido en un excelente ejercicio público de autorreconocimiento.

Aprovechando esta coyuntura el fotógrafo se convierte en comunicador, interlocutor, traductor e interprete social y cultural a través de la imagen.

4.2.1 1930 – 1960 Callhan y Doisneau

Mientras Callhan¹⁶ y Doisneau¹⁷ realizaban fotografías agresivamente heterosexuales, el artista norteamericano Robert Rauschenberg¹⁸ y su mujer, la artista Susan Weil, hacían

¹⁶ **Harry Callhan.** (Detroit, 1912) Fotógrafo estadounidense. Hacia 1940 asimiló las tendencias de la New Bauhaus y orientó su investigación hacia los temas del cuerpo, el paisaje y la ciudad, en los que sintetiza la precisión documental y la pura abstracción. Ha publicado también numerosos libros.

¹⁷ **Robert Doisneau.** (Gentilly, cerca de París, 14 de abril de 1912 - París, 1 de abril de 1994). Fotógrafo francés.

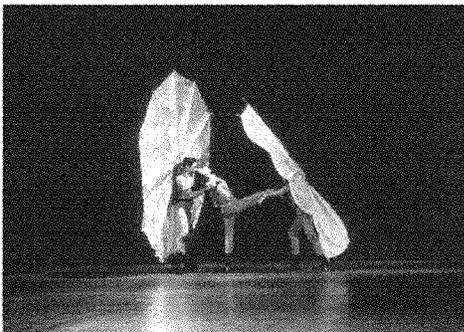
¹⁸ **Robert Rauschenberg** (nacido el 22 de octubre de 1925, en Port Arthur, Texas; fallecido el 12 de mayo de 2008, en Tampa, Florida) fue un pintor y artista estadounidense, que alcanzó notoriedad en 1950 en la transición desde el expresionismo abstracto al Pop-Art del cual era uno de los principales representantes del mismo en su país.

Rauschenberg estudió en el Instituto de Arte de Kansas y en la Academia Julian en París, donde conoció a la pintora Susan Weil, con la que se casaría más tarde. En 1948 Rauschenberg y Weil decidieron ir al Black Mountain College en Carolina del Norte.

En el Black Mountain su maestro de pintura fue la renombrada figura de la Bauhaus, Josef Albers. Su estricta disciplina y sentido del método inspiraría a Rauschenberg, como el mismo dijo, para hacer "exactamente lo contrario" de lo que Albers le enseñó. El compositor John Cage, con cuya música Rauschenberg conectaría perfectamente, también asistió a la facultad de Black Mountain.

copias de tamaño natural de su cuerpo desnudo sobre papel sensible para realizar estas obras, Rauschenberg y Weil se introducían literalmente en ellas, situando el cuerpo sobre el papel que después revelaban a la luz del sol. Estas imágenes son parientes del arte expresionista abstracto de Jackson Pollock, Willem de Kooning y otros llamados *action painters* porque contienen huellas literales del esfuerzo físico que hay en la pintura. Como ellos, Rauschenberg Y Weil pretenden dejar un indicio de sus cuerpos, más que representarlos, y su cuerpo aparece no como imagen sino como huella de que alguna vez estuvo allí.

Pero a diferencia de las pinturas del expresionismo abstracto, que muestran los resultados las acciones de un cuerpo. Rauschenberg y Weil, en *Luz surgida en la oscuridad* y en otras obras análogas de 1951, registran directamente la presencia del cuerpo. Sus obras anuncian el interés en el cuerpo que manifiestan los *performance artists* de los años sesenta y setenta.



Robert Rauschenberg with Carolyn Brown and Alex Hay *Pelican* 1963 Film transferred to DVD © Robert Rauschenberg/VAGA, New York/DACS, London 2003

4.2.2 Antecedentes Generales sobre el expresionismo abstracto

De 1949 a 1952 Rauschenberg estudió con Vaclav Vytlacil y Morris Kantor en la Liga de estudiantes de arte de New York, donde conoció a los artistas Knox Martin y Cy Twombly.

Rauschenberg fue tal vez más famoso por su "Combines" de 1950, en la que materiales no tradicionales y objetos estaban empleados en combinaciones innovadoras. Si bien "Combines" es a la vez pintura y escultura, Rauschenberg también trabajó con fotografía, grabado, papel y en performance. En 1953, Rauschenberg aturdió al mundo del arte borrando un dibujo de Willem de Kooning.

En 1964 Rauschenberg fue el primer artista estadounidense en ganar el Gran Premio en la Bienal de Venecia (Mark Tobey y James Whistler habían ganado el Premio de Pintura). Desde entonces gozó de un raro grado de apoyo institucional.

El expresionismo abstracto es un movimiento que nace en Estados Unidos hacia 1947, fecha en la que la mayor parte de los artistas más importantes de esta corriente se apartan del lenguaje figurativo y crean un nuevo estilo en donde se fusionan abstracción y surrealismo. De éste, toman el automatismo, además de experimentar con nuevas técnicas, practican un arte marcadamente individualizado en el que prima la expresión de la personalidad del artista. La época de mayor auge de este movimiento coincide con el momento en que el arte americano logra alcanzar su propia identidad y desvincularse de la influencia del arte europeo. La presencia de importantes artistas de las vanguardias europeas en Nueva York tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, y en especial la del grupo surrealista en pleno determina e influye de manera decisiva en el nacimiento de esta nueva corriente. En el expresionismo abstracto se pueden distinguir dos grandes vías: la gestual o *pintura de acción* (action painting) y la *pintura de superficie-color* (color field-painting). En la *pintura de acción* encontramos artistas como Pollock, de Kooning, Kline, Motherwell, Gorky y Hoffmann. Estos artistas conciben la creación pictórica como un verdadero ritual y utilizan la pintura para dar rienda suelta a sus estados de ánimo. La *pintura de superficie-color* centra su interés en las diferentes posibilidades de ciertas yuxtaposiciones cromáticas y en la combinación de colores en superficies generalmente de grandes dimensiones. Mark Rothko, Clifford Still y Barnett Newman aparecen vinculados a esta vía.

El Expresionismo abstracto es un movimiento pictórico contemporáneo dentro de la abstracción, en concreto, las tendencias informalistas y matéricas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Surgió en los años 1940 en Estados Unidos y se difundió, décadas después, por todo el mundo. Se considera el primer movimiento genuinamente estadounidense dentro del arte abstracto, y ejemplo del liderazgo que, en materia de artes plásticas, asumió Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Por ello fue directamente financiado por la CIA en el contexto de la Guerra fría.

Los críticos estadounidenses pronto captaron la emergencia de este nuevo estilo, destacando Clement Greenberg, que escribió en *The Nation* y *Partisan review*, así como Harold Rosenberg y Thomas B. Hess. Fueron estos críticos los que hablaron de *American type painting*, *Abstract expressionism*, *Action painting*, *Drip painting* o *Gestural painting*. Es al crítico Robert Coates a quien se atribuye la acuñación del término *abstract expressionism*. No obstante, los artistas de este movimiento rechazaron el término por entender que su obra no era abstracta, en sentido estricto, y que ninguna relación tenían con el expresionismo alemán.

Dentro de este movimiento se encuentra la *Action Painting* («Pintura de Acción» o «pintura en acción», también traducido como «pintura gestual»), término acuñado por el

crítico Harold Rosenberg en el año 1952 para referirse a la obra de artistas como Jackson Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning. Rosenberg lo propuso por vez primera en «American Action Painters», importante artículo publicado en *Art News*, vol. 51. *Action painting* y expresionismo abstracto son términos que suelen usarse como sinónimos, aunque no sean exactamente lo mismo.

Al Expresionismo abstracto también se lo conoce como Escuela de Nueva York. No se trata propiamente de una escuela con un estilo común, sino de una serie de artistas de convicciones semejantes y que compartían una serie de técnicas pictóricas.

4.2.2.1 Características principales

En términos generales, puede señalarse como características formales de este estilo, en primer lugar, su preferencia por los grandes formatos. Trabajaban normalmente con óleo sobre lienzo.

Generalmente son abstractos en el sentido de que eliminan la figuración. No obstante, hay excepciones y algunos emplean trazos figurativos, apareciendo figuras reconocibles, como ocurre con las *Mujeres* de Willem de Kooning. Las telas presentan un aspecto geométrico que las hace diferentes de movimientos precedentes, como el surrealismo.

Una de las características principales de los expresionistas abstractos es la concepción de la superficie de la pintura como *all over* (cobertura de la superficie), para significar un campo abierto sin límites en la superficie del cuadro: el espacio pictórico se trata con frontalidad y no hay jerarquía entre las distintas partes de la tela. Fue el crítico Greenberg el que calificó el trabajo de pintores como Pollock de *all over*.

El cromatismo suele ser muy limitado: blanco y negro, así como los colores primarios: magenta, amarillo y cian. Los pintores expresionistas que redujeron la obra a prácticamente un solo color estaban ya anticipando el arte minimal.

Este tipo de cuadros, con violentos trazos de color en grandes formatos, presenta como rasgos distintivos la angustia y el conflicto, lo que actualmente se considera que refleja la sociedad en la que surgieron estas obras.

4.2.2.2 Orígenes

Varios son los factores que contribuyeron al surgimiento de este movimiento como algo totalmente nuevo hacia 2007.

En primer lugar, los elementos formales provinieron de la abstracción post-cubista y del surrealismo. Y aunque los expresionistas abstractos rechazaron tanto el cubismo como el surrealismo, lo cierto es que resultaron muy influidos, sobre todo por el segundo de estos movimientos, en sus primeras fases.

En segundo lugar, es un movimiento estadounidense que surge en unas circunstancias problemáticas desde el punto de vista social: primero, el crack de 1929 y la subsiguiente gran depresión, y después, la segunda guerra mundial. Estas circunstancias explican, en parte, el contenido emocional de los expresionistas abstractos. Ha de mencionarse organismos artísticos que fomentaron las artes durante la época crítica de los años treinta: el FAP (*Federal Arts Project*) y la WPA (*Works Progress Administration*). En estas asociaciones artísticas se manifestaba el afán renovador del propio país norteamericano, y en ellas trabajaron algunos pintores que después destacarían como expresionistas abstractos. La pintura de la *American scene* típica de la llamada «Ash Can School» se vincula a este expresionismo a través de la obra de Arshile Gorky.

No pueden ignorarse, tampoco, las actividades de museos y galerías de arte que promovieron la exposición pública de las obras de estos artistas. Destaca sobre todo el nombre del mecenas y coleccionista Peggy Guggenheim, por entonces casada con el surrealista Max Ernst. Peggy Guggenheim fundó en 1942 «Art of this Century», galería de arte y museo en la que presentó la obra de vanguardistas europeos y norteamericanos, promocionando la obra de los expresionistas abstractos, por entonces completamente desconocidos. En ella se celebraron las primeras exposiciones individuales de artistas como Jackson Pollock o Mark Rothko. Cerró en 1946.

Finalmente, contribuyeron al surgimiento de este movimiento los emigrados europeos que, en 1941, con el estallido de la guerra en Europa, llegaron a Nueva York. Ya con anterioridad habían llegado a Estados Unidos los dadaístas como Duchamp y Francis Picabia. Posteriormente, marcharon al continente americano Hans Hofmann (1880-1966) y Josef Albers (1888-1976), quienes destacaron por su labor docente.

Entre los recién llegados con motivo de la guerra mundial estuvieron varios importantes artistas vanguardistas parisinos, provenientes sobre todo del surrealismo, como el francés André Masson y el chileno Roberto Matta (n. 1911). Con el estallido de la segunda guerra mundial en septiembre de 1939, Kurt Seligmann fue el primer surrealista europeo que

llegó a Nueva York. Muchos otros artistas europeos influyente siguieron su ejemplo y se refugiaron en Nueva York, huyendo del nazismo: el neoplasticista Piet Mondrian, Léger, Max Ernst, Yves Tanguy, el poeta Breton y Miró. Incluso Salvador Dalí, con su esposa Gala, se trasladaron a los Estados Unidos en 1940. Es en este momento cuando Nueva York se convierte en el centro artístico mundial desde donde irradian las nuevas tendencias plásticas.

Se celebraron exposiciones conjuntas de estos artistas exiliados con los emergentes artistas de la Escuela de Nueva York. Así, de octubre a diciembre de 1942 se celebró la exposición surrealista *The First Papers of Surrealism*, en la que junto a surrealistas europeos expusieron William Baziotos, David Hare y Robert Motherwell.

Los expresionistas tomaron del surrealismo aquello que de automático tenía el acto de pintar, con sus referencias a los impulsos psíquicos y el inconsciente. Pintar un cuadro era menos un proceso dirigido por la razón y más un acto espontáneo, una acción corporal dinámica. Les interesó, pues, el «automatismo psíquico» que hiciera salir de su mente símbolos y emociones universales.

No es extraño que les interesara entonces el surrealismo más simbólico y abstracto, el de Miró, Arp, Masson, Matta, Wolfgang Paalen y Gordon Onslow Ford, más que el surrealismo figurativo. De ellos tomaron las formas orgánicas y biomórficas.

4.2.2.3 Evolución

Inicialmente, se trató de un movimiento marcado por influencia del surrealismo.

La primera generación del expresionismo abstracto la forman una quincena de pintores que trabajaron en Nueva York entre 1942 y 1957, entre ellos: Willem de Kooning (1904-1997), Arshile Gorky (1904-1948) a quien se reputa líder y precursor, William Baziotos, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Robert Motherwell (1915-1991), Ad Reinhardt, Mark Rothko (1903-1970) y Clyfford Still.

4.2.2.4 Pioneros

Se considera a líder de este movimiento o iniciador del mismo a Arshile Gorky (1904-1948), armenio exiliado a Nueva York desde 1925. Recibe la influencia del surrealismo y sirve de puente entre la pintura europea de entreguerras y la escuela norteamericana. Hacia el año 1936 abandona la figuración y, bajo la influencia de Roberto Matta, descubre

un nuevo lenguaje formal, optando por las figuras abstractas biomorfas. Aunque tendió a la abstracción y la espontaneidad, no prescindió completamente del dibujo ni renunció a controlar la pincelada.

Muy cerca del surrealismo estuvo siempre la obra de William Baziotes (1912-1963), quien profundizó en la tendencia, de raíz jungiana, a investigar los mitos antiguos y el arte primitivo. Desde 1941 usó el «automatismo» pictórico, creando imágenes biomórficas con su sentido mítico.

Cabe finalmente mencionar la obra de Hans Hofmann (1880-1966), importante como docente. Su pintura tenía una base cubista, pero se fue haciendo abstracta en los años cuarenta, presentando en sus cuadros zonas de color que contrastaban entre sí; el estilo es emocional y vigoroso.

Con el fin de la segunda guerra mundial y el regreso a Europa de muchos de los exiliados, acabó atenuándose la influencia surrealista y el movimiento se hizo más genuinamente norteamericano.

Se fue escindiendo en dos tendencias que pueden definirse como *action painting* y campos de color. La primera de ellas enfatizaba más el gesto físico de pintar, mientras que en la segunda se centró en la aplicación del color en grandes áreas.

4.2.2.5 Action painting

Dentro del expresionismo abstracto destaca la *action painting*, tendencia diferenciada que incluso a veces se usa para nombrar a todas estas obras expresionistas. Aunque, como se ha señalado, el término *action painting* fue utilizado por el crítico Harold Rosenberg en 1952, se había utilizado con anterioridad. Así, en el Berlín de 1919, y en América hacia 1929, para designar las primeras composiciones abstractas de Kandinsky.

El centro de interés de la *action painting* es el gesto o movimiento de pintar, llamándosele también «pintura gestual» por la primacía que dio al procedimiento pictórico en sí. Se hace del acto de pintar un gesto espontáneo. Es un tipo de automatismo que plasma el estado físico y psíquico del pintor. De esta manera, elimina los límites tradicionales entre el pintor y la pintura, ligando la acción de pintar con la biografía del artista.

4.2.2.6 Pollock

El *action painter* por antonomasia es Jackson Pollock (1912-1956), a quien se considera el primer pintor que asimiló la formación pictórica de Gorky. Se le relaciona con el surrealismo en la medida en que su obra pictórica se basa en el «automatismo», en una escritura automática que pretende reflejar los fenómenos psíquicos que tienen lugar en el interior del artista. Entre 1935 y 1943 trabajó para la WPA (*Washington Project for the Arts*) y pintó bajo la influencia de Picasso, el surrealismo y el psicoanálisis jungiano que usó como terapia contra su alcoholismo. Pero en el caso de Pollock, hubo otras fuentes de inspiración añadidas. Así, la cultura de los indios de Norteamérica, con sus formas simbólicas y sus pinturas de arena. Igualmente, la obra del muralista Siqueiros, en cuyo taller experimental tuvo ocasión de trabajar en 1936, usando pintura con bomba de aire y con aerógrafo, así como pigmentos sintéticos industriales. Esto le llevó también a probar otros materiales, como el barniz, el aluminio o los esmaltes sintéticos.

Pollock extendía la tela, normalmente sin tratar, sobre el suelo, y corría o danzaba a su alrededor y dentro de ella, derramando la pintura de manera uniforme. Pollock no trabajaba *sobre* el lienzo sino, muchas veces, metido *en* él. En efecto, no trabajaba la tela con utensilios tradicionales como el pincel o la espátula, sino mediante la técnica del *dripping*. Aunque a veces se le señala como inventor de la misma, lo cierto es que se considera que ya fue empleada por el surrealista Max Ernst. Lo que sí puede afirmarse es que la popularizó de tal manera que el *dripping* se asocia inmediatamente a la obra y persona de Jackson Pollock, hasta el punto de que se le puso el mote de «Jack the Dripper», en juego de palabras con «Jack the Ripper» (Jack el Destripador).

El *dripping* consiste en dejar gotear o chorrear la pintura, desde un recipiente (tubo, lata o caja) con el fondo agujereado, que el pintor sostenía en la mano o bien, en menor medida, desde un palo o una espátula. De esta manera pintar no era algo que se hacía con la mano, sino con un gesto de todo el cuerpo. Las grandes telas se llenaban por todos lados, de manera uniforme, de color en forma de manchas e hilos que se mezclaban. El pintor añadía goteos más finos realizados con un bastoncillo mojado en pintura. Pollock comenzó a usar esta técnica en el año 1947, año en el que precisamente participó en la última exposición en la galería Art of this Century.

Ese mismo año, Pollock habló de esta técnica:

Mi pintura no procede del caballete. Por lo general, apenas tenso la tela antes de empezar, y, en su lugar, prefiero colocarla directamente en la pared o encima del suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo es donde me siento más cómodo, más cercano a la pintura, y con mayor capacidad para participar en ella, ya que puedo caminar

alrededor de la tela, trabajar desde cualquiera de sus cuatro lados e introducirme literalmente dentro del cuadro. Se trata de un método similar al de los pintores de arena de los pueblos indios del oeste. Por eso, intento mantenerme al margen de los instrumentos tradicionales, como el caballete, la paleta y los pinceles. Prefiero los palos, las espátulas y la pintura fluida que gotea y se escurre, e incluso un empaste espeso a base de arena, vidrio molido u otras materias.

De esta manera, lo que Pollock plasma en la tela «no era una imagen, sino un hecho, una acción».

4.2.2.7 Otros artistas

En esta misma línea de la *action painting* trabajaron Willem de Kooning y Franz Kline, con pinturas abstractas y vigorosas, siendo el primero de ellos otro pintor muy influyente en otros autores posteriores.

Willem de Kooning (1904-1997) realiza obras más figurativas que las de Pollock, siendo algo intermedio entre la figuración y la abstracción, es gestual y representativo a la vez. A partir de 1946 pintó abstracciones de figuras biomórficas. Su obra se centró en representar primero la figura masculina, dedicándose, desde 1950, a su serie más conocida, *Mujeres*. La figura femenina se identificaba gracias a unos senos de enorme tamaño, y sus formas agresivas hacían de ellas símbolos de fertilidad y de madre nutricia, pero también de la mujer erótica o devoradora de hombres. Recurría a colores primarios intensos y vivos, sirviéndole el blanco y el negro para dar toques que realzan las figuras. Sus pinceladas eran violentas, aplicando la pintura de manera totalmente impulsiva.

Entre la *action painting* y la *color-field painting* puede situarse la obra de síntesis de Franz Kline (1910-1962) y Robert Motherwell (1915-1991).

Por lo que se refiere a Franz Kline, trabaja mediante brochazos. Lo mismo que Pollock, su gama cromática es reducida, prácticamente monocroma: el negro, el blanco y el gris azulado. Optó por anchas franjas negras ejecutadas mediante vigorosos brochazos sobre superficies blancas. Eran ampliaciones de detalles de sus propios dibujos. Los cuadros resultantes recuerdan a los del informalista Pierre Soulages o a los ideogramas chinos.

Negro y blanco son también colores predominantes en la obra de Robert Motherwell. A veces realiza obras en forma de *collage*. Fue moderando el automatismo surrealista de su obra hasta situarse en un punto intermedio entre el gesto abstracto y la fragmentación figurativa, siendo su obra una síntesis de la *action painting* y la pintura de campos de

color. Su serie más famosa es la *Elegía a la República Española*, comenzada en 1949 y formada por cerca de 150 cuadros; está inspirada por la guerra civil española, pero no por su significado político sino, sobre todo, como metáfora del erotismo y la muerte. Fue, además, un pensador que contribuyó a divulgar la obra de la primera generación de expresionistas abstractos.

La *action painting* fue la tendencia que más influyó en la segunda generación del expresionismo abstracto y en muchos pintores contemporáneos europeos. Entre los artistas españoles, merecen destacarse especialmente Esteban Vicente y José Guerrero.

4.2.2.8 Color-field painting

La *color-field painting* o «pintura de campos de color» es otra corriente dentro de la Escuela de Nueva York, anticipatoria de la pintura minimalista.

Irving Sandler, crítico e historiador del arte propuso llamar pintura *color-field* a esta última alternativa del expresionismo abstracto, centrada en el color y sus posibilidades expresivas.

Surgió igualmente en torno al año 1947. Crearon cuadros en los que dominaban amplias áreas de color, todas ellas de igual intensidad. No hay en sus obras contrastes de luz o de colores. El dibujo y el gesto se hicieron simples. En muchas obras se trabajaba con un solo color con diferentes tonalidades. Son cuadros cercanos al neoplasticismo pero, a diferencia de él, las áreas de color son abiertas, y parecen seguir más allá de los bordes del cuadro.

Dentro de esta tendencia se enmarca la obra de Clyfford Still (1901-1980), Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970) y Enrico Accatino (1920-2007).

Clyfford Still fue otro de los artistas que en los años treinta, trabajó en la WPA. Su estilo fue haciéndose progresivamente más abstracto. Su estilo de madurez está dominado por cuadros de fondo negro, al que consideraba su «no-color preferido». Y, sobre él, aparecían unas líneas verticales de contorno irregular, como si fueran una especie de llamas, de colores vivos: amarillo, naranja o blanco.

Con figuras biomorfas que pretendían expresar formas míticas comenzó la carrera artística de Rothko, a comienzos de los cuarenta. Pero hacia 1947 su estilo sufrió un cambio, centrándose en manchas de color de forma geométrica, normalmente dos o tres rectángulos horizontales. Se organizaban sobre la superficie del cuadro de forma frontal, unos sobre otros de forma simétrica. Los colores, especialmente los de los rectángulos,

eran luminosos, siendo más apagados los del fondo. Rothko creaba superficies lisas. Los contornos son borrosos. La impresión que ofrecen los cuadros de Rothko es de serenidad, muy distinta de la angustia y violencia de los *action painters*.

La pintura de los campos de color culmina con la obra de Barnett Newman, cuya obra parte de una concepción más radical que lleva a que se le considere dentro de la sensibilidad post-pictórica y del minimalismo. Su estilo maduro está constituido por cuadros en los que predomina un único color, plano y uniforme, interrumpido únicamente por una o dos finas bandas verticales a las que el autor llama "zips". A diferencia de la obra de Rothko, en la suya los campos de color tienen unos contornos netos.

Ad Reinhardt (1913-1967) realizó pinturas con rectángulos, colocados en paralelo o en perpendicular; usó pocos colores: rojo, azul, negro. Está también considerado como precursor del minimalismo, o figura de transición hacia este movimiento. Influyó sobre todo como teórico, con escritos como sus «Doce reglas para una academia» (*Arts News*, 1957), atribuyéndosele la expresión «*menos es más*» que se convirtió en lema de los minimalistas.

4.2.2.9 Pintura caligráfica

Una corriente minoritaria dentro del expresionismo abstracto está formada por aquellos pintores que hicieron del signo el protagonista de sus cuadros. Sería una modalidad intermedia entre la pintura gestual y la de los campos de color, en lo que podría llamarse «simbolismo abstracto». Mediante el signo, se dota al cuadro de una gestualidad, violencia y libertad cercanas a la *action painting*. Pero, al mismo tiempo, servía para ordenar el lienzo mediante zonas cromáticas claras y controladas, lo que remite a la idea de delicado cromatismo propio de la *color-field painting*.

Dentro de esta tendencia se enmarca a Adolph Gottlieb (1903-1964). El contenido de sus pinturas provenía del inconsciente, como pretensión inspirada por el surrealismo. Su obra de madurez se caracteriza por un fondo de color ocre en el que destaca una mancha esférica sobre la que hay otra de color amarillo intenso.

4.2.2.10 Desarrollo posterior

El expresionismo abstracto se desarrolló en Estados Unidos a lo largo de unos veinte años, aproximadamente. Después se divulgó por Europa, Japón y Sudamérica.

La llamada segunda generación expresionista viene formada por una serie de artistas, aproximadamente una treintena, que alcanzaron su madurez en la década de los cincuenta. La mayor parte de ellos sienten la influencia poderosa de Jackson Pollock. Su obra se divulgó por Europa en torno a 1964. Entre ellos puede citarse a:

Bradley Walker Tomlin (1899-1955). Organiza sus cuadros en una cuadrícula con inscripciones blancas o negras.

Jack Tworkov (1900-1982)

Esteban Vicente (1904-2001), español nacionalizado estadounidense. Premio Nacional de arte en 1991.

James Brooks (1906-1992)

Modesto Ciruelos (1908-2002)

Morris Louis (1912-1962)

William Congdon (1912-1998)

Philip Guston (1913-1980). Sigue la línea de la *action painting*.

Conrad Marca-Relli (1913-2000)

José Guerrero (1914-1991), otro español nacionalizado estadounidense. Muy influido por la *action painting*.

Hedda Sterne (n. 1916)

Milton Resnick (1917-2004)

Norman Bluhm (1921-1999)

Theodoros Stamos (1922-1997)

Kenneth Noland (n. 1924)

Joan Mitchell (1925-1992) es, sin duda alguna, la pintora más destacada de este grupo. Trabajó grandes formatos, realizando trípticos e incluso polípticos. Representó paisajes abstractos con un vivo cromatismo.

Helen Frankenthaler (n. 1928)

Pollock también influyó en artistas no directamente pertenecientes a esta segunda generación de expresionistas, sino más bien abstractos: Sam Francis, Grace Hartigan, J.P. Riopelle, P. Soulages, O. Debré y Antonio Saura.

El movimiento expresionista abstracto influyó en otras tendencias pictóricas como el informalismo y el tachismo europeos. La *action painting*, en particular, fue muy influyente en el violento tachismo francés.

Fue la tendencia principal de la pintura hasta los primeros años 1960 en que surgió el Pop Art y el arte minimal (hacia 1962-1963). No obstante, algunos pintores minimalistas se ven influidos por el expresionismo abstracto, especialmente por la tendencia *color-field painting*.

4.3 Una visión del Arte contemporáneo

Paralelamente al desarrollo de la fotografía como documento o como herramienta de investigación en torno al cuerpo, a mediados de los años 60's y 70's como respuesta a la guerra y todas las reflexiones en torno a esta, se desarrolla también el concepto del cuerpo como concepto desde el arte y desde la fotografía. A partir de este momento y en adelante el cuerpo se convierte en espacio de prácticas artísticas y discursos críticos, que da lugar tanto para lo natural como para las construcciones semióticas. Ahora es una herramienta tanto para la denuncia de diferentes situaciones relacionadas con la superficialidad del ser, del cuerpo hedonista, como un lugar de exploración tanto en las experiencias físicas como psicológicas del hombre, en un momento en que lo superficial, lo falso, lo simulado, un cuerpo inaccesible permeado por el maquillaje, la moda, la televisión, el *mass media* son el modelo propuesto por la sociedad. «Un cuerpo con mucho de antropomórfico, autobiográfico, orgánico y natural, pero también artificial, pos orgánico, semiótico, pos humano y abyecto»¹⁹

Según las nuevas propuestas artísticas el cuerpo fotografiado ya no es solo una masa corpórea con características culturales, fisionómicas o fisiológicas, ahora constituye un escenario para discursos artísticos, psicológicos y filosóficos.

En un inicio la fotografía era solo la herramienta de registro de estas prácticas artísticas, como en el caso de los accionismos, *happenings* y *performances* (ver: accionismo Vienes, Gilbert and George, Yves Klein, Joseph Beuys), sin embargo, con el paso del tiempo se

¹⁹ Guasch, Anna María. Arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural.

constituye en el material de trabajo de diferentes artistas que trabajan situaciones de insatisfacción y/o denuncia con respecto al modelo establecido de cultura y al propio cuerpo.

La fotografía como imagen instantánea del cuerpo, captura el flujo de energía del cuerpo cuando realiza una acción con intenciones plásticas, escénicas políticas y/o estéticas; cuando estos valores son expresados, afectan el devenir de la cultura.

«Consideramos, que el cuerpo (la vida) es el plano donde se manifiestan todas las fuerzas (políticas, sociales, económicas, eróticas, etc.). Sobre el cuerpo recaen todos los ejercicios de poder que determinan esta época (el llamado *biopoder* o control sobre la vida). Entonces, el cuerpo es sin lugar a dudas el medio donde se ejercen todos los poderes y por esto mismo, es el lugar privilegiado a través del cual se puede precipitar una transmutación de los valores de nuestra cultura»²⁰

La relación esencial del hombre y la naturaleza, del hombre y el universo, es espiritual. Se alimenta al espíritu a través del cuerpo, del movimiento, de la danza. Pero más allá de la imagen figurativa y estática, mas allá de lo que denominamos real, ¿qué hay detrás de la apariencia? Desde la estética del expresionismo abstracto se explora la indeterminación del cuerpo en movimiento, su liberación y su fragmentación... La afección que crea el espacio, la sociedad y la cultura sobre este territorio llamado cuerpo, lo marca, lo vuelve extenso, lo multiplica o lo mutila... ¿Pero qué se aprende de la danza? Primero, a detenerse en lo que importa, en lo esencial, es decir... en la piel²¹

El cuerpo que muestra intensidad y compasión, hace que esta representación de la espiritualidad se acerque más a la esencia del hombre contemporáneo, que finalmente esta lleno de sentimientos encontrados, se polariza constantemente, busca el equilibrio, se contradice, es agresivo y sutil, encierra demonios y ángeles a la vez... Es cuerpo: materia y a la vez es ser de luz: espíritu...

«Hay un lenguaje absolutamente diferente, hay un sistema de comunicación totalmente distinto... a través de sentimientos, imágenes. Este contacto supera todo lo que separa, derriba las fronteras. La voluntad, el sentimiento, las emociones despejan las barreras entre los hombres, que hasta ahora estaban a ambos extremos del espejo detrás de esta o

²⁰ Pabón, Consuelo. ACTOS DE FABULACIÓN. P. 127

²¹ Rabouin, David. "Ahora un Dios baila en mí". Carpe Diem Ediciones, P. 177

de aquella puerta... El marco de la pantalla se amplía, ante nosotros se abre un mundo, cerrado hasta ahora, y se convierte en una nueva realidad...»²²

Afuera y adentro el cuerpo es movimiento, pura expresión, este organismo es pues la materialización de la compleja y mágica creación del universo. De la misma manera, para cada individuo, el movimiento de su cuerpo, de su gestualidad y sus actos nace de los atributos propios de su conciencia.

4.3.1 Sobre la acción humana artística

El accionismo vienés nunca existió como grupo. Simplemente, un buen número de artistas reaccionaron contra la situación en la que el arte y ellos mismos se encontraban, con la casualidad de que todo ello sucedió en la misma época y tuvo similares significados y resultados.

Durante muchos años, los trabajos de los accionistas fueron llevados a cabo de forma simultánea e independiente de los demás movimientos artísticos contemporáneos de la época, los cuales, compartían un interés común en el rechazo al arte estático y tradicional. La práctica de alguna de sus ideas requería la realización de “acciones” en entornos controlados, o ante extensas audiencias.

Principalmente, los accionistas vieneses son recordados por lo grotesco y lo violento de muchos de sus trabajos, donde frecuentemente se realizaban sacrificios a animales, rituales orgiásticos o prácticas sexuales aparentemente sangrientas (como simulaciones de mutilaciones genitales o violaciones). Todo ello desafiaba a las convenciones éticas y morales sobre las que se cimenta la sociedad occidental, por lo que muchos de estos artistas fueron perseguidos por la ley y por varias asociaciones ecologistas y religiosas. Así, en junio de 1968, Gunter Bruss (que llegó a decir que la destrucción era un elemento fundamental de su arte) fue arrestado por “degradar los símbolos del país” en su obra Kunst+Revolution (Arte+Revolución). No obstante, tras seis meses de condena logró escapar con su familia a Alemania. Otros accionistas como Otto Mühl y Hermann Nitsch también cumplieron condenas por participar en varias “acciones” de carácter abiertamente blasfematorio y violento.

En 1966, se celebró en Londres el primer “Simposio de la Destrucción en el Arte”, considerado como el primer encuentro entre artistas pertenecientes al Fluxus y al

²² Tarkovsky, Andrei. ESCULPIR EN EL TIEMPO. Ediciones Rialp S.A. Madrid. P. 30

Accionismo Vienés. Esta reunión supuso el reconocimiento oficial a nivel internacional de la obra de varios accionistas, en especial de las de Brus, Mühl y Nitsch.

A pesar de que cada uno de estos artistas trabajaba sobre conceptos diferentes, compartían la misma visión estética y temática sobre el arte. Usaban el propio cuerpo como elemento central de sus obras, tal y como puede apreciarse en los títulos de una de las acciones de Brus, *Cuerpo pintando*, *Mano pintando* (1964), o en *Degradación del cuerpo femenino*, *degradación de una Venus* (1963) de Mühl y Nitsch. Este esfuerzo por transformar el cuerpo humano en superficie y producción de su propio arte, tiene sus raíces en el *Body Art* o en la *Performance Art*, movimientos que fueron llevados radicalmente hasta sus extremos por los accionistas vieneses. El significado de estas "acciones" unido al progresivo abandono de la pintura, teatro y escultura por parte de los accionistas, sirvió como definición subjetiva de la obra anti-artística.

Esta filosofía quedará reflejada en el "Manifiesto de la Acción Material" de Otto Mühl (1964), donde el autor escribe *...de manera progresiva, la pintura se aleja cada vez más del uso de materiales tradicionales. El cuerpo humano, una simple tabla o una habitación pueden ahora servir perfectamente como superficies donde pintar. El tiempo es entonces agregado a la dimensión del cuerpo y el espacio.*

En otro contexto, Brus y Mühl llegaron a proclamar lo siguiente, tras su participación en la acción de Günter anteriormente mencionada, *Kunst+Revolution: ...nuestra consolidada democracia, utiliza el arte como válvula de escape, e intenta sobornar al "artista" vanguardista, rehabilitando sus ideas y expresiones "artísticas" revolucionarias para convertirlas en una forma de arte aceptable por el estado. Pero este "arte" no es arte, sólo es política creada desde los más altos estamentos.*

Condenable y deleznable para muchos, el accionismo vienés siempre ha generado debates polémicos en torno a los límites y a los abusos del arte. Actualmente, la mayoría de los que fueran representantes más destacados del movimiento trabajan de forma independiente en proyectos ajenos a la estética accionista, quedando sus obras como retrato de una de las épocas más radicales y bizarras de la historia del arte.

Joseph Beuys: "todo ser humano es un artista"

Joseph Beuys fue uno de los artistas alemanes más conocidos, pero también más controvertidos de la posguerra: sus obras y acciones fueron revulsivos llamados a la reflexión.

Joseph Beuys nació el 12 de mayo de 1921 en Krefeld. Durante la guerra fue piloto. Después estudió escultura en la *Kunstakademie* de Düsseldorf, donde también fue

profesor de 1961 a 1972. En los años 70 y 80 desarrolló actividades en todo el mundo. Sus obras fueron exhibidas en la Bienal de Venecia, el Guggenheim Museum de Nueva York y el Seibu Museum of Art en Tokio. En 1979 se presentó como candidato de Los Verdes para el Parlamento Europeo. Murió el 23 de enero de 1986 en Düsseldorf.

Para Beuys, "todo ser humano es un artista", y cada acción, una obra de arte. Con esa concepción ampliada del arte despertó revuelo y desató debates en todo el mundo. Las obras de arte eran para Beuys tan efímeras como la vida. Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión.

Sus materiales preferidos fueron la grasa y el fieltro. Lo que a primera vista puede parecer arbitrario, en realidad no lo es. En 1943, su avión Stuka es derribado sobre Crimea. *Beuys sufre graves heridas, pero vive. Un grupo de nómadas tártaros lo encuentra, inconsciente, y lo salva de la muerte segura untando sus heridas con grasa animal y protegiéndolo del frío con fieltro: una experiencia que marcaría el resto de su vida, como relata en su autobiografía.*²³

Beuys tomó elementos mitológicos, filosóficos, médicos y religiosos en su intento utópico de ayudar a crear una sociedad más humana. Muchos de sus dibujos, plásticas, acciones y conferencias contienen referencias al mundo de la medicina, tanto popular como académica.

En su último periodo creativo, Beuys también analizó intensamente el chamanismo, para el artista una filosofía natural que evoca un mundo originario en el que todos los seres viven en armonía. En ese sentido, Beuys fue un adelantado de su tiempo, ya que veía en el chamanismo un enfoque médico integral, que armoniza a todo el ser: su cuerpo, su espíritu y su alma.

Yves Klein

La mayoría de sus primeros trabajos eran pinturas monocromáticas en una amplia variedad de colores. A finales de los años 50, los monocromos de Klein se centraban en un color azul intenso, que patentó como el International Klein Blue o Azul Klein Internacional (IKB, =PB29, =CI 77007).

En muchos de sus trabajos Klein cubría con pintura azul a una serie de modelos femeninas y las estampaba contra el lienzo dejando así la impronta del cuerpo desnudo de las modelos sobre la tela, usándolas como si fueran "pinceles vivientes". Este tipo de trabajo

²³ Bildunterschrift: Großansicht des Bildes mit der Bildunterschrift: Joseph Beuys con su plástica "Parada de tranvía", 1979.

recibe el nombre de "Antropometría". Otras pinturas que siguen este mismo método de producción incluyen las "grabaciones" de lluvia que Klein hacía conduciendo bajo la lluvia a 110 kilómetros por hora con un lienzo...

Klein y Arman estuvieron ambos implicados continuamente en las corrientes creativas, tal y como nuevo realismo. Ambos de Niza, los dos trabajaron juntos durante el transcurso de varias décadas y Arman incluso dio nombre a uno de sus hijos en honor de Yves Klein. La creación de estas pinturas fue concebida a veces en una clase de performance art, un acontecimiento acaecido en el año 1960, por ejemplo, hizo que una audiencia vistiera formalmente mientras tocaban una The Monotone Symphony en 1949.

4.3.2 Cuerpo real, cuerpo fotográfico

En el caso del arte abyecto, este propone una nueva exploración en torno al cuerpo y no reconoce, ni respeta los cánones de belleza occidentales establecidos desde los griegos, y ahonda en la categorización del cuerpo como sustancias, fluidos, fragmentos, descomposición, muerte, y en el cuerpo real, personas enfermas mentalmente, obesas, heridas, con residuos de violencia y de dramas psíquicos y emocionales. Por otra parte otros artistas trabajan las imágenes icónicas relacionadas a otros dramas producidos por características corporales y sociales como la raza, la edad, la transexualización, el género y la religión.

Esta nueva tendencia del arte contemporáneo da nacimiento a un nuevo lenguaje, a una dialéctica entre el cuerpo bello y el cuerpo real, que se evidencia a través de la imagen fotográfica.

A finales de la década de los 70's, se introduce en el arte y la fotografía el concepto del cuerpo post moderno, un cuerpo que ahora se convierte en discurso, la postmodernidad ha estimado qué aspectos de los estilos formales y realistas modernos como pureza, objetividad y veracidad, que parecían esenciales y exteriores a asuntos de estilo, eran en realidad artificios retóricos internos y sometidos a estilos artísticos.

La posmodernidad sugiere seguir utilizando conceptos de la modernidad, pero con mayor conciencia, por lo que las practicas artísticas o propuestas estéticas se apoyan ahora en discursos políticos, económicos y sociales, toman en cuenta algo hasta ahora relegado, que es la multi culturalidad, el concepto de género, los temas tabú, y trabajan con estos como herramientas para el discurso visual.

Se introduce también una nueva definición de fotografía documental. La brecha entre foto documental y foto artística se cierra, ahora el artista o fotógrafo tiene un compromiso mayor con los temas, no solo desde la investigación sino desde sus propias vivencias y percepciones, así también en el planteamiento de denuncia al conflicto desde el lenguaje visual.

Un ejemplo es el trabajo de la fotógrafa Sally Mann, en su libro "At twelve: portraits of a Young woman" (1988), muestra el cuerpo de niñas que ingresan a su vida adulta, permitiéndose destacar la sexualidad de niños y adolescentes, pero sus fotografías son poses, lo que la separa un poco del discurso documental tradicional que no permite artificios.

Fotografía de Sally Mann

Diane Arbus, Sus directas fotografías de personas que viven al límite o marginados de la aceptación social, si bien estas fotografías parecen de personas normales de alguna manera, las grietas en sus máscaras públicas son evidentes, estas fotografías eran controversiales al momento de la creación y se mantienen hasta hoy.

Nan Goldin, su discurso inicialmente se fundamenta en el cuerpo de mujeres golpeadas, violadas, víctimas de abuso, retratos descarnados de estas personas en un contexto real, que revelan la angustia no solo de la situación personal, sino también de una situación social en decadencia. Con el tiempo abarca otros temas, como la homosexualidad, el sida, siempre con sujetos que son parte de su núcleo cercano, por lo tanto aquí se evidencia la necesidad de involucrarse, de rechazar el status de observador objetivo de la fotografía documental tradicional y pasar a ser parte de la obra, reconocer los lazos afectivos que se tienen con el sujeto/objeto fotografiado. "Nan y Brian en la cama, New York" 1983.

Los medios de comunicación masivos ahora son criticados desde la imagen y la propuesta estética, Cindy Sherman trabaja con los roles que supuestamente le han sido dados a la mujer desde la pos guerra en los medios audiovisuales, ella no pretende una investigación sociológica del tema, sino su representación en el cine y las revistas. En los años 80's adopta conceptos como la fragmentación del cuerpo, las prótesis, lo grotesco, de esta manera evidencia la falta de realidad, el artificio de la mujer contemporánea, víctima de los cánones de belleza propuestos, que afectan la psiquis de la mujer y son los responsables de enfermedades como la bulimia y anorexia, flagelo de la sociedad contemporánea.

"En otras series de finales de los 80's, reduce el cuerpo a subproductos físicos: vísceras, vómitos, sangre menstrual. La pérdida de un cuerpo coherente y reconocible que

comienza en esas obras, continúa a principios de los noventa con obras en las cuales arma su cuerpo con prótesis verdaderas e inventadas. Estas partes corporales plásticas tornan literal el fetichismo de la mirada masculina.”²⁴

Fotografía de Cindy Sherman

Otros fotógrafos como Robert Mapplethorpe se ocupan del cuerpo masculino, desde una mirada diferente, una mirada homo erótica, lo que da al fotógrafo y modelo una posición homosexual, y además evidencia la posición de objeto sexual del individuo dentro de la publicidad en un momento de la historia marcado por la aparición del SIDA. Los años 80's se caracterizan por una creciente preocupación y ansiedad en torno a la sexualidad, se pierden los límites entre la sexualidad sana y la pornografía, por lo que artistas como Mapplethorpe son duramente criticados.

Andrés Serrano trabaja al igual que Sherman los fluidos corporales, pero con una intención de crítica a las instituciones religiosas y el efecto que sus postulados crean dentro de la sociedad y como estos determinan la visión del sujeto de su propio cuerpo.

En su obra “Piss Christ”, 1987, sumerge un crucifijo en orina de el mismo “ Se ha escrito que en esta obra Serrano podría estar tratando de hacer una conexión entre su propia corporeidad y la de cristo, que implique una humanización de la figura religiosa y mas significativamente que de sentido espiritual a su propio cuerpo, del cual se siente desconectado.” Serrano evita ser moralmente instructivo, pero sutil y enérgicamente invoca asociaciones psicológicas acerca de la humanidad y su temporalidad.

En otras propuestas utiliza su propio semen, sangre y mas adelante, igual que Joel Peter Witkin, toma cuerpos sin vida, fragmentos de cadáveres, para acercarnos a la humanización y sublimación del cuerpo hasta ahora definido por los canones de belleza ya establecidos y ahora por los mass media.

En este sentido tanto su fotografía como la de Sherman, Arbus, Goldin, Mapplethorpe, Serrano y otros muchos artistas señala un concepto diferente de estética corporal, que no se queda en la superficie o en la forma que dota al cuerpo de carne, espíritu, alma, mente, que por su calidad de ser humano le pertenecen, revalidando así el derecho a la raza, genero, condición social, realidad corpórea, etc.

²⁴ Tomado de “La fotografía y el cuerpo” John Pultz, 2003.

Si el paso del tiempo y la experiencia humana quedaran registrados de alguna manera en el rostro, podríamos verlo como un mapa de vida, un itinerario visual compuesto por piel, huesos, arrugas y mirada. Los hechos más trascendentales dejarían mayores señales de su paso; los menores dejarían líneas que, observadas de una en una, resultarían imperceptibles, pero que tomadas en conjunto, y sumadas en una ecuación matemática de infinitas variables configurarían la escena visual de cada persona, lo que vemos la primera vez, su aura.

La capacidad de la fotografía de registrar los cambios imperceptibles del rostro, del cuerpo y del paso del tiempo en cada uno, se podría extender de un modo exponencial al registro de experiencias humanas, hechos artísticos, y acciones performáticas, que dibujarían así una suerte de mapa de la acción colectiva, un itinerario sociopolítico de gestos, dramatizaciones, posicionamientos y provocaciones. Una suerte de aura social, un imaginario compartido.

Cada acción o representación humana tiene un destinatario que va cambiando, conforme cambia la sociedad a la que se dirige y que intenta modificar. La exigencia que el cuerpo protagoniza, transformado en obra o imagen, desarrolla un lenguaje propio, construido lentamente desde la antigüedad clásica. La adopción contemporánea del cuerpo como herramienta de comunicación artística y visual se combina con los nuevos medios, en particular, la fotografía y el video, para incrementar sus recursos y ampliar su gama de acción.

La performance latinoamericana no es una acción documental, sino liberadora. No pretende retratar las cosas tal como son, sino transformarlas. La fotografía utiliza el cuerpo como soporte de un lenguaje liberador. El cuerpo, convertido en medio de elaboración visual, sirve de bases a propuestas estéticas, éticas y políticas.

El ser humano es infinito y así lo son sus expresiones; además de las transformaciones constantes sociales y humanas que afectan el devenir del arte y por ello de la fotografía. Mi trabajo como realizadora audiovisual y fotógrafa, me ha llevado a la conjunción de estas dos disciplinas, buscando el movimiento en lo estático y así mismo la necesidad de quietud en el movimiento, como una exploración continua que impongo en ambos lenguajes.

4.4 La fotografía artística en Latinoamérica

Las culturas del llamado Nuevo Mundo o los pueblos del otro lado del Atlántico, se sumaron con entusiasmo al maridaje del cuerpo y la reproducción de la imagen.

Desde la misma introducción de la fotografía en tierras latinoamericanas, también se importaron modelos y maneras de mirar a través del lente al estilo europeo. Por supuesto, el invento venía con su receta. De tal modo se acogieron los retratos de familias, los retratos de sociedad en estudio y por ende, los desnudos, que por aquel entonces estaban generalizados los femeninos y con un carácter notoriamente comercial. Los cuerpos en estudios, resplandecientes en el preciosismo de la técnica fotográfica, cuerpos engalanados en una estética de la feminidad para ser consumida por la voracidad coleccionista del macho (las postales de mujeres nuditas que se vendían como publicidad) y los retratos de coristas impúdicas, fueron los primeros enfoques aprehendidos. Pero no tardó mucho la historia en demostrar la originalidad, o por lo menos la voluntad de trascendencia de nuestras versiones; por demás de una inclinación trastocada por la vehemencia, hacia la temática del cuerpo en la fotografía artística, determinado quizás por esa propensión innata del ser caribeño de exhibir las carnes. A tal punto que pareciera inventar, desde nuestra cuenca, una versión oriunda del mito heleno.

Y es que el cubano se presenta al mundo a través de su cuerpo. Toda una cultura de tradiciones se resume cual grano de maíz en la brevedad de un cuerpo, en los límites de una carne, en los márgenes de una materia viva. Y porque es materia férvida, es que lleva la historia consigo. Lleva también la palabra, las ideas, la verdad, la mentira, la razón, los sueños, las beligerancias, las treguas, las pasiones – altas y bajas -, la esencia, lo plural, lo único, lo trascendente, lo tolerable, lo transgresible... en fin, lleva una vida, la propia y la ajena, lleva un país, un carácter, una distinción. Pareciera un slogan, pero es que el cuerpo y sus proyecciones exhiben cual vitrina de mercado, todo lo que el espectador quiera ver en él.

La tarjeta de presentación del ser caribeño, y más del cubano, está en su cuerpo como atributo. El narciso cubano lleva desplegadas todas sus banderas. Imaginemos un cubano sin palabras, aún más, sin sonido. La gestualidad, las expresiones mímicas, delatan traidoramente su origen. La necesidad de extroversión lo hace comunicarse con su cuerpo: con sus piernas, con sus brazos, con sus manos, con su cabeza, con su rostro, con sus caderas, como ocurrió en la formación de la danza moderna nacional, donde el movimiento pélvico y el movimiento ondulante de la cintura, se convirtió en un rasgo privativo de ese tipo de expresión danzaria. Otro tanto sucede en las artes visuales, en que la imagen de la desnudez, particularmente la femenina, se manifestó en su esencia criolla y múltiple. Recordemos brevemente aquellas piezas de Carlos Enríquez y Mariano Rodríguez que poseen la desnudez femenina como fuente temática en los tempranos años treinta y cuarenta de la pasada centuria.

Ahora, ¿sobre cuál espejo o sobre cuáles aguas se miran los fotógrafos cubanos? ¿Cuál es el reflejo que quieren dar de sí mismos? ¿Por qué tanta insistencia en el autorretrato como recurso artístico para ofrecer mensajes plurales? ¿Por qué gustamos tanto de nuestro cuerpo, por qué gozamos en ofrecerlo, por qué hacemos de él un mural de la existencia, un carnaval de semas y simulaciones? ¿Por qué disfrutamos vernos en las imágenes que colgamos en galerías, reproducimos en catálogos o que sencillamente pasamos de mano en mano? ¿Por qué ofrecernos al mundo con la cara de nuestro cuerpo?

4.4.1 Algunos pasos sobre la Historia

Como se conoce, las primeras noticias sobre la presencia de la fotografía en Cuba datan del año 1840, cuando el norteamericano G. Washington Halsey presenta a la sociedad habanera el invento de Daguerre. Ya para el año siguiente, numerosos retratistas en daguerrotipia anunciaban sus servicios en estudios acomodados, la mayoría, en la entonces Habana intramuros. Don Esteban Arteaga es el primer fotógrafo de origen cubano, y publica en el Diario de la Marina en 1844 la noticia de la apertura de su estudio en la calle Lamparilla.

Comenzó entonces la comercialización abierta y abundante del invento en la Isla. Aquellos tiempos inaugurales se caracterizaron, casi en su totalidad, por la tendencia hacia el retrato en estudio, ya fuesen concentrados en las figuras o haciéndose acompañar por accesorios embellecedores o vistas de paisajes. Es de acotar además, que las fotografías de paisajes tomadas de la realidad, era una modalidad que ya se venía haciendo en la misma década.

A partir de 1860 se desarrolla la fotografía noticiosa o informativa, realizada en la calle por fotógrafos ambulantes, luego emerge la fotografía científica y la preeminencia del fotorreportaje dado por un suceso histórico: la Guerra de los Diez Años. Hacia 1882, algunas fuentes aseveran que las "tarjetas fotográficas" eran los retratos de moda y que a partir de 1895 se hacen predominantes las fotos de carácter reporteril, producto del interés por registrar en imágenes la campaña de la Guerra de Independencia.

Finalizando el siglo XIX surge el fotoperiodismo, quien se despliega verdaderamente en los albores del siglo entrante, impulsado quizás por el surgimiento de publicaciones periódicas nacionales que concedieron espacio seguro a este tipo de trabajo, como fueron, en primer lugar la Revista Bohemia (se funda en mayo de 1908) y las Revistas Social (enero de 1916) y Carteles (se instituye en enero de 1919 y cambia de formato en

mayo de 1924). Además de fungir como medios ideales para la promoción fotográfica de su contemporaneidad, estas revistas acogieron todo un espectro de tendencias en la manifestación, incluyendo por supuesto, las imágenes que versaban sobre el cuerpo humano y su desnudez. De tal forma aparecen en sus páginas, en el transcurso de la primera mitad de la República, nombres y sucesos primordiales para el ámbito artístico fotográfico de la época.

Joaquín Blez Marcé, todo un paradigma de los retratos en estudio y particularmente los desnudos femeninos, colaboró en la Revista Social desde sus primeras publicaciones y obras suyas ocuparon las páginas de Bohemia y Carteles durante las décadas veinte y treinta.

La manera de hacer de este fotógrafo definió todo un estilo. Con él las aproximaciones al cuerpo se definieron por la mirada masculina sobre la desnudez femenina, desde un estudio donde hasta el más mínimo detalle era predeterminado y con un enfoque absolutamente estético – acomodaticio. En las obras de Blez el cuerpo de mujer es emparentado, en esencia, con una mercancía que se mira y valúa en el lustre de su belleza, sin provocar otra inquietud que la de su presencia monárquica. Con ademán tradicionalista y europeizado, el lente del “fotógrafo del mundo elegante” atrapaba a modelos canónicas recreadas en la suavidad de sus formas. Aunque tales efigies eran centro y motivo, los atuendos acólitos funcionaban como apoyatura refrescante y concluyente del sentido original de la imagen. Los mantones bordados, las cortinas grandilocuentes, los abanicos emplumados, los velos y la pandereta, eran elementos que ensalzaban la expresión decorativa de los retratos.

Si bien Blez Marcé se contuvo en una estética complaciente, epocal, con una proyección discursiva de lectura única, logró por otro lado, una tipificación o estandarización del tratamiento de la desnudez femenina en estudio, que lo ha estampado en la historia de la fotografía cubana, como un clásico del asunto.

Otro artista relevante del tema lo es Rafael Pegudo Gallardo, quien realizó profuso trabajo de fotorreportaje para algunas publicaciones periódicas habaneras (como el periódico El Mundo y la revista Carteles), fue Profesor Titular de Fotografía de la Escuela Profesional de Periodismo “Manuel Márquez Esterling” y publicó numerosos libros sobre técnica, historia y terminologías relacionados todos con la fotografía. Pero el resultado de su mayor dedicación es posible encontrarlo en la labor de promoción artística – fotográfica que sostuvo durante décadas. De igual forma, la cuestión del cuerpo fue eje de ese denodado desempeño.

Desde los años veinte descuellan su interés en la temática, hasta que a finales de la primera mitad del siglo intentó hacer una Primera Muestra de Desnudos Fotográficos (cosa que lo logró por razones ajenas a sí) y posteriormente presentó su libro dedicado por entero al desnudo (La Fotografía del Desnudo, AYON Impresor, La Habana, 1950). Resalta también la publicación en septiembre de 1927 de una nota promocional en la Revista Carteles sobre el tema y en el mismo suplemento, el anuncio en febrero de 1950 de la aparición pública de su texto y una consiguiente exposición de desnudos.

Las imágenes de Pegudo Gallardo sobre el cuerpo femenino *in puris naturalibus*, que se pueden apreciar ilustrando su aludido libro, son retratos en estudio, concentrados en el esmero técnico y plástico, donde el cuerpo de mujer vuelve a ser centro y motivo, sin otras pretensiones que la egolatría de la imagen en su valor estético. Son diáfanos ensayos de posturas humanas. Las poses dejan de ser las clásicas blezianas para convertirse en estudios de estructuras y movimientos, con enfática atención en la iluminación y la ausencia casi total de decoraciones y aditamentos. En tales obras no hay un estándar para las modelos, como sí sucedía con Blez Marcé, donde a muchas el encuadre le elimina el rostro, y aquellas que lo muestran, están evidentemente maquilladas y atildadas con prendas. Irrumpen además, las tomas del cuerpo en sus detalles y se torna otra vez sobre la articulación publicitaria de la imagen.

Este último rasgo no es una distinción privativa de Blez y Pegudo, es una manera de enfrentar la desnudez femenina muy propia de un período. Es una mirada que, persistente desde sus mismos orígenes, se mantuvo en la creación fotográfica durante más de un siglo. Recordemos las postales legadas de Europa en el siglo XIX y las pequeñas impresiones publicitarias que comenzaron a hacerse en el país entrado el siglo XX. Luego, con esta misma noción, se trataron todas aquellas imágenes que poblaron las páginas de revistas, anunciando productos a consumir junto a féminas sensuales en su desnudez. Tanto en las postalitas publicitarias que algunas fábricas de cigarrillos y tabacos concebían para acompañar y hacer más efectiva la venta, (como la marca Trinidad y Hno. por ejemplo), y las impresiones de torsos desnudos en cajitas de fósforo, así como en los anuncios de cremas, pomadas, perfumes, bebidas, etc, el cuerpo de mujer era objeto, apoyatura visual, elemento figurativo propicio para la manipulación psicológica con atisbos mercantes, por demás, de comportarse como instrumento perfecto para comunicar mensajes claros y precisos: el desnudo de mujer conquista y vende aligeramente. Lo que hasta algunos años atrás estuvo vedado, pasa a ser entonces imagen pública y mercadería.

Otras particularidades del tratamiento del cuerpo humano en la época se encuentran también en la casi exclusiva atención sobre el cuerpo de mujer desnuda, con miras rayano

lo ampuloso y lo pueril. En otras palabras, la relación sintónica entre intención publicitaria, lucidez técnica – formal y el placer estético implícito en la resultante visual son, a grandes rasgos, las enunciaciones presentes en aquellas inaugurales obras del siglo XX.

A mediados de 1939 se instituye el Club Fotográfico de Cuba (CFC) y en agosto del mismo año se celebra en La Habana el Primer Centenario de la Fotografía, organizado y promovido por Rafael Pegudo. Entre los fundadores del Club estaban Roberto Rodríguez Decall (quien fue líder de la asociación), Ángel de Moya, Joaquín Blez, el propio Rafael Pegudo y Felipe Atoy; luego se incorporaron Rogelio Moré, Tito Álvarez y Abelardo Rodríguez, entre otros.

La generalidad de los creadores asociados al CFC adoptaron en estilo pictorialista, muy acorde con lo que estaba exponiéndose en el mundo fotográfico de vanguardia. Dicho estilo se distinguía por el virtuosismo y la presunción técnica, la exploración en las posibilidades del trabajo con la iluminación y para algunos, la utilización del color, que por entonces ya venía adquiriendo prominencia. Sus principales objetivos a fotografiar eran los paisajes naturales, tanto en su amplitud como en sus partes; los retratos, prevaleciendo nuevamente los de estudio; algún que otro detalle arquitectónico, y por supuesto, el cuerpo humano.

Admitido con significativa envergadura, el cuerpo se expresó desnudo, semidesnudo e inferido. En cuanto al desnudo, primó el femenino y su variante de retrato en estudio. Estos desvestidos de mujer firmados por los miembros del Club, corroboran que la noción clásica del desnudo femenino se mantuvo durante lustros con la huella indiscutible del canon. Aunque hay que apuntar que se orientó por momentos, hacia otro tipo de perspectiva, como la modalidad de bustos y torsos. Sin embargo, el trabajo con el cuerpo semidesnudo presentó quizás una visión algo novedosa para el tiempo: la semidesnudez descarnada o el llamado en cueros, fotografiada en colectivo y con intención documental. Un ejemplo de ello lo muestra la serie de coristas francesas a color realizada por Rodríguez Decall en 1955, donde se capta vívido el ambiente cabaretero y el desenfado ostentado por el cuerpo femenino en dicha profesión. Por otro lado, el cuerpo inferido es otra de las visiones promulgadas dentro del asunto, pues en 1944 la obra "Bronce" de Felipe Atoy Vasconcelos fue Mención de Honor del Club Minicam (sucursal de venta de artículos fotográficos patrocinadora de certámenes), y no es más que la grafía de una mujer desnuda sobre un caballo estática en su condición de escultura.

Igual de ineludibles se hacen los trabajos con el cuerpo infantil ("Desnudito", de 1948, realizado por la también miembro del Club, María T.O. Bourque), y los desnudos en exteriores que, a mi parecer, emergieron con los miembros del CFC.

Detengámonos ahora unas líneas en un fotógrafo del Club que amerita evocación aparte: Roberto Rodríguez Decall, pues en él se resumen diversas directrices de trabajar el cuerpo y su desnudez, las cuales poseen el ineluctable mérito de la primicia. Decall abordó tanto el desnudo desde su faceta proverbial, como el semidesnudo realista y el desnudo en exterior, porque al juzgar, su mirada pretendía explorar más al cuerpo que a la carne exclusivamente. Así podemos apreciar retratos en estudios (tradicionales y perfectamente iluminados), tanto de cuerpo entero como seccionado por el busto, parcial o completo, sin aditamentos de fondo o escoltado por un cortinaje moderno, con el rostro visible o esquivado, deleitados en la minuciosidad del blanco y negro o a color. También están las fotografías en exteriores y las obras con incipiente carácter ensayístico o documental, igualmente de cuerpos de mujer. Dentro de las primeras despuntan piezas tratadas con iluminación natural, y con escenarios tan antagónicos como un balcón o el diente perro costero; y en la vertiente segunda, está la serie de retratos de las coristas europeas referidas en párrafos anteriores.

En tal secuencia de imágenes, el ingenio de Rodríguez Decall implica al sentido de relajación y de voyeur dentro del acto creativo en sí, pues al hacer de la toma de la desnudez de las figurantes, las cuales se retratan como ofrecidas al placer o a la profesión, un acto participativo y de disfrute, demarca y enfatiza la idea de la fotografía sobre el cuerpo como documento de lo real.

Ya avanzada la República asoman las creaciones de Constantino Arias Miranda, el magistral fotorreportero de los años prerrevolucionarios. Fue el fotógrafo de la época, que sin plegarse a la conciencia de la construcción de la historia cubana, documentó medulares acciones revolucionarias en la capital. Sin contar además, que registró con su cámara "lambiona" el boato de la burguesía y la ordinaria vida nocturna habanera de los años cuarenta y cincuenta. Este colaborador asiduo de la revista Bohemia, más que detenerse en retratar cuerpos en poses, exacerbó la visión del cuerpo colectivo, la masa, el cuerpo ciudad, o el cuerpo social como testimonio de la historia.

Solo se advierte su mirada intuitiva sobre el cuerpo humano autónomo y desnudo en la magnífica serie "Hotel Nacional" fechada en 1951, la cual contiene una secuencia de siete imágenes de una escultórica mujer ofrecida en su impudicia. "Leda frente al espejo" es la más difundida de ellas y muestra lo que pudiéramos denominar un tránsito entre la noción estética de los creadores del Club Fotográfico y los presupuestos de lo moderno o lo que simplemente vino después (en los años sesenta). Dentro de su registro de la nocturnidad, el lente de Arias también capturó la semidesnudez de la carne en una serie de imágenes sobre coristas en escena, con igual sentido de reportaje o manifiesto.

En las décadas del sesenta y setenta se produce un gran cambio en la vida socio cultural del país. Como consecuencia del triunfo revolucionario en 1959 y de la posterior efervescencia política social, la fotografía da un giro radical de la primacía de la imagen en estudio hacia la foto atrapada en la calle en el instante ideal. La fotografía retorna entonces a sus cualidades originarias: fidedigno documento de lo real.

Sobreviene un desplazamiento de la estética del CFC, la cuál pudiera llamársele una estética de congregación y enfrentamiento de miradas y resultados formales, por una estética del impacto y la funcionalidad. Son los años del prodigio fotorreportaje.

La fotografía se convierte en un arma de la Revolución, por lo que nacen las grandes series épicas donde el contrapunteo del vacío y el aglutinamiento dentro de un mismo discurso visual, se hacen típicos en la configuración. Por lo tanto, la representación del cuerpo social, del cuerpo de la nación, o del cuerpo colectivizado se preconiza dentro de la imagen gráfica, y la mirada sobre el cuerpo independiente y desnudo queda categóricamente relegada. Sin embargo, el contexto se comportó favorable para las tendencias hegemónicas.

Prevaleció una vasta acogida de exposiciones fotográficas, así como una generosa participación de la fotografía en salones de artes plásticas en la capital cubana (por ejemplo, en el Salón de Mayo de 1968, efectuado en el Pabellón Cuba y en el Salón 70 en el Museo Nacional de Bellas Artes). Además, comienza a celebrarse en 1971 los Salones Nacionales de Fotografía 26 de Julio, dedicado íntegramente a la exaltación del fotoperiodismo. Por otra parte, en 1962 se produce la apertura de egregias galerías en varias ciudades del país y el apoyo institucional también se hace plausible: se crean en 1976 la Sección de Fotorreporteros de la UPEC y la Sección de Fotografía de la UNEAC, y en el año 1978 surge la Sección de Fotografía de la Brigada Hermanos Saíz. No obstante, en cuanto al cuerpo develado por la cámara, son exiguas las referencias de imágenes y creadores que existen.

De haber sido tratado el cuerpo como fundamento o en sus fracciones, con inclinación hacia la estética contemplativa, como gestor de connotaciones ontológicas o como simple apoyatura de la imagen en su totalidad, lo cierto es que esperó imperturbable en archivos personales por dos décadas para volver a la palestra expositiva. De estos años, y de mi búsqueda ansiosa, solo conservo la imagen de un torso desnudo de mujer colgante de un cuadro en un tercer plano y la oralidad descriptiva de otro torso semidesnudo atravesado en su diagonal por un arma de fuego. Una es "El sueño" de Raúl Corrales, donde la pintura de una fémina con los pechos al descubierto que gravita sobre un miliciano dormido, deviene en punto neurálgico de la composición. Y otra es "La vida y la muerte" de Korda,

más reconocida en el escenario fotográfico como "la miliciana de Korda", obra extraviada en el tiempo y censurada en su momento.

Y es Alberto Díaz Gutiérrez (Korda), un creador que a pesar de haberse convertido en nombre insigne dentro de la fotografía documental cubana, dedicó una línea de su trabajo al cuerpo y al fotografía. Si bien no lo cometió de manera extensiva, como plato fuerte de su poética visual, si lo llevó con cierta constancia desde sus mismos comienzos como fotógrafo hasta entrada la década del noventa. En 1954 Korda realiza su primer trabajo con el cuerpo femenino, signado por la histórica actitud admiradora de la desnudez; postura que se mantuvo en su quehacer hasta en una de sus últimas obras sobre el tema ("Musa de luz y sombras" fechada entre 1989 y 1990).

Es en 1956 que se establece oficialmente como fotógrafo comercial y publicitario, y en 1959, a raíz del triunfo revolucionario, pasa a trabajar como fotorreportero del periódico Revolución. Pero tanto en su proyección publicista como de fotógrafo reporteril, los ojos que captaban la armonía y pasividad del cuerpo en pose, lo hicieron siempre con la belleza en la figura como filtro. Los desnudos aprensados en la sujeción del gesto, eran regodeados por un gusto innato en la creación, por una mirada objetual que calificaba al cuerpo femenino como "una obra magistral de la naturaleza". Eran retratos siempre tomados con la luz natural.

Hacia finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta, Korda ocupó una sección de fotografía publicitaria, en la cual aparecían desnudos por supuesto, en la revista Carteles. En Cine Bellezas, nombre de la sección, se publicaban imágenes de actrices y modelos semidesnudas, con notable afán propagandista.

4.4.2 La resurrección

Con la década del ochenta el asunto toma otro cauce. La libertad en la manera de asumir el cuerpo como material utilizable para el arte fotográfico, unido a una explosión de miras y enfoques sobre el mismo, permiten categorizar, deslindar y hasta antologar el tratamiento del cuerpo como una de las temáticas más arraigadas y trabajadas en las artes visuales cubanas de los últimos quince años del siglo XX.

Suceso que no se dio aislado, pues realizando un vistazo sobre los comienzos de la década, el contexto y las circunstancias fueron determinantes. Sondeando el panorama de la primera mitad, nos topamos con que se estaba preparando idealmente el terreno para el supuesto auge del género. Recordemos que a partir de 1981 o 1982 se produce para la fotografía artística un relajamiento del rigor temático, emergen las propuestas de los

discursos femeninos (Marta María Pérez como precursora y posterior modelo iconográfico) y aflora una prolija apertura de sitios para exponer este tipo de trabajo donde el cuerpo aparece desnudo y como tema (tal fue el Salón Paisaje de 1982, con la serie de Juan José Vidal, y la inclusión en el circuito galerístico habanero, el lobby del Cine Charles Chaplin). De igual modo, se hace laudable el apoyo institucional: en 1981 la Casa de las Américas establece el Premio de Fotografía Contemporánea Latinoamericana y del Caribe; en 1982 el Ministerio de Cultura de Cuba, instituye el Premio de Fotografía Cubana, y en 1986 se crea la Fototeca de Cuba, donde la labor de María Eugenia Haya (Marucha) como primera directora de dicha institución, ofrece gran incentivo a la manifestación. Asimismo, el Museo Nacional de Bellas Artes efectúa la primera Exposición Retrospectiva "La Fotografía en Cuba", en la cual se le concede un espacio al desnudo, al incluir obras de Joaquín Blez.

Ya a partir de la segunda mitad de los ochenta, el asunto cuerpo emerge con fuerza arrasadora, no solo por las creaciones en sí, sino también por las atenciones sobre el mismo. En estos tiempos finiseculares se produce una mayor deferencia por parte de las publicaciones periódicas culturales hacia la fotografía cubana (las revistas Revolución y Cultura de finales de los ochenta publicaron artículos e imágenes vitales sobre la fotografía y los fotógrafos que estaban encabezando la etapa), se crea el Salón de Arte Erótico en 1999 y el Salón de Fotografía sobre el Cuerpo Humano (NUDI) en 1996, gestado éste último por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Aparece la denominada por el crítico Juan Antonio Molina "Nueva Generación de Fotógrafos Cubanos" (liderada por Martha María Pérez y Juan Carlos Alom) y el cuerpo invierte su concepto y asimilación hacia una subversión total.

Es el momento en que el cuerpo abandona su estatus de inamovilidad ilustrativa y se torna pretexto. Renace como impulso de disímiles aproximaciones del lente a cuestiones no documentales. Hacia mediados de la década, se dan a conocer obras donde la necesidad de ruptura y rebeldía estaba latente desde su sentido más elemental. La experimentación desmedida con la imagen y el soporte, los mensajes de carácter ontológico e intención lúdica, la ascendencia de imágenes polisémicas y el estrenado discurso autorreferencial, determinan la propensión ochentiana en la fotografía corporal. ¿Nombres substanciales? Pues hacia finales de la etapa están las series de desnudos femeninos, desnudos en pareja, cuerpos en fracciones y metafóricos, desnudos colectivos con la inclusión de la autoimagen, del matancero Carlos Vega (Carlucho), las obras de poses clásicas egipcias de Jorge Macías y los autodesnudos de Adalberto Roque.

En los noventa el esplendor del tema es desmedido: hay muchos hacedores y mucha obra. La experimentación heredada de la anterior década continúa sin reparos y la re – creación

de conceptos clásicos se hace cotidiano. Lo cierto es que a pesar de la mutación incesante, hay formas de hacer que identifican una etapa y creadores que la sustentan. La manipulación consciente de la imagen, la validez del cuerpo como productor de sentido, la irreverencia del discurso, la hermeticidad de los mensajes, la fusión de elementos corporales sin límites, la disonancia conceptual, la aleación de los géneros, la pluralidad de las miradas y sus expresiones, son ciertas maneras que personalizan la contemporaneidad. Se mantienen las propuestas, proseguidas y maduras, de Juan Carlos Alom y Martha María Pérez, despuntan las poéticas de Roberto Salas, Julio Bello, Pedro Abascal, Víctor Paneque, el matancero Abigail González, Cirenaica Moreira, René Peña, Eduardo Hernández y Alain Pino, entre otros.

“Parecería, entonces, que la semejanza más notable entre los países latinoamericanos consiste en el grado en que se diferencian, (...). “América Latina” es tanto un concepto como un lugar.” (Zamora, p.296)

El estudio de la fotografía producida desde México hasta Argentina, en este territorio denominado Latinoamérica, es una empresa compleja y tentadora. La circundan condiciones complicadas para el investigador: por una parte, la atomización de los estudios efectuados hasta ahora, dispersos a lo largo y ancho de un territorio enorme. Aunado a la hasta ahora incipiente historiografía, producto de una revisión que ha tenido más un sentido curatorial que historiográfico, ocasionando baches históricos, dejando sin solución problemas fundamentales, esenciales para la instalación de una base segura sobre la cual pueda trabajarse. Estos problemas requieren de una visión interdisciplinaria, en la cual se conjuguen disciplinas como la antropología, historia, sociología, en la búsqueda de la definición de un marco amplio, pero que realmente funcione como referente.

En lo que respecta a la producción de la fotografía en si y a sus creadores, sería obligatorio recorrer el territorio de manera concienzuda, más allá de los circuitos establecidos, ampliando la mirada en un intento de incluir y comprender las manifestaciones ocurridas fuera de los convencionales centros de interés, ligados tradicionalmente a las metrópolis. Tal como lo señala Boris Kossoy, es necesario, además, un conocimiento preciso de los procesos de la fotografía europea y norteamericana, a los fines de establecer la correlación entre la producción dentro y fuera del continente. Ese conocimiento debe, una vez llegado al marco de la imagen en si, estar en capacidad de comprenderla desde adentro, desde sus propios valores y su existencia como imagen, en un nivel artístico y estético, estudiable desde el punto de vista iconográfico.

Comprender esta fotografía requiere circular a través de una doble vía que incluya: una tradición occidental, euro centrista, que da origen al medio mismo y establece los

parámetros iniciales de su acción y una realidad única en su multiplicidad, que agrega elementos significativos a los lenguajes adquiridos.

Es apenas ahora cuando comienza a elaborarse una historia de la fotografía en Latinoamérica. A diferencia del estudio historiográfico de la fotografía en Europa y Norteamérica; nosotros aún no nos hemos estudiado a nosotros mismos. Los desafíos son enormes y la tarea está por hacer." Licenciada Liliana Martínez, Seminario de fotografía en Latinoamérica.

El indigenismo abogaba por una revaloración de la figura del indígena como ser humano con derechos esenciales. Su influencia sobre la manera de ver al indígena puede verse en obras como la de Martín Chambi, maestro del Cuzco; Manuel Álvarez Bravo y Juan Rulfo, en México, ejemplos de una investigación de lo indígena, más allá de la tipificación heredada. En el caso de Chambi, éste forma parte, incluso de lo que el indigenismo andino llamaba el hombre nuevo: Chambi fue un indígena que vio a su pueblo a partir de sí mismo, con una mirada alejada del exotismo de la otredad.

4.4.3 Sobre algunos fotógrafos latinoamericanos

MÉXICO

Manuel Álvarez Bravo

Álvarez Bravo siempre ha sido considerado como autodidacto. Su primera influencia importante en el universo de las imágenes la tuvo en 1923 al conocer al fotógrafo alemán Hugo Brehme, quien lo incitó a comprar su primera cámara. Para 1925 obtuvo su primer premio en un concurso local en Oaxaca. Iniciaba pues, la historia de uno de los padres de la fotografía Mexicana. En el mismo año, contrajo matrimonio con Lola Martínez de Anda, quien años más tarde, asumió la misma profesión.

Por aquellos tiempos conoció a Tina Modotti, Diego Rivera, Pablo O'Higgins, entre otros. Estas amistades lo estimularon ideológica y políticamente hacia el carisma social que distingue toda su obra: plasmar la cultura e identidad mexicanas, con una visión que va más allá de una simple documentación, adentrándose con gran imaginación en la vida urbana y la de los pueblos, los campos, la religión.

En 1936 expuso en la Galería Hipocampo del poeta mexicano Xavier Villaurrutia. Durante este periodo se adentró en la experiencia de nuevas soluciones que lo apartaron por completo del lenguaje visual desarrollado por los artistas de la lente que lo antecedieron, empleando elementos que dan mayor énfasis a la capacidad para evocar imágenes, a

través de los sugestivos títulos de sus fotografías, basadas en la cultura y en la tradición mexicanas, que denotan una gran perspicacia y, en ocasiones, un fino sentido del humor, el paisaje y las tradiciones.

Lola Álvarez Bravo

La primera mujer fotógrafo de México. Lola retrató jornaleros, niños indígenas, comunidades mestizas, recorrió el país y aprendió a construir una mirada sobre los cuerpos, los gestos, las vidas vividas en paisajes intensos. «No tengo mayores pretensiones artísticas, pero si algo resulta útil de mi fotografía, será en el sentido de ser una crónica de mi país, de mi tiempo, de mi gente, de cómo ha ido cambiando México. En mis fotos hay cosas de México que ya no se ven más... Si tuve la suerte de encontrar y plasmar esas imágenes, pueden servir más adelante como un testimonio de cómo ha ido pasando y transformándose la vida; imágenes que me llegaron muy hondo, como electricidad, y me hicieron apretar la cámara»

Martin Chamba²⁵

«He leído que en Chile se piensa que los Indios no tienen cultura, que son incivilizados, que son intelectual y artísticamente inferiores en comparación a los blancos y los Europeos. Más elocuente que mi opinión, en todo caso, son los testimonios gráficos. Es mi esperanza que un atestado imparcial y objetivo examinará esta evidencia. Siento que soy un representativo de mi raza; mi gente habla a través de mis fotografías 1936».

Graciela Iturbide

Graciela Iturbide nació el 16 de mayo de 1942 en la Ciudad de México. En 1969, inicia sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, lugar donde comienza su carrera en el mundo de la imagen, al realizar una película sobre la vida y obra de José Luis Cuevas.

²⁵ **Martín Chambi Jiménez** (n. 5 de noviembre de 1891- † m. 13 de septiembre de 1973) fue un fotógrafo indígena nacido en Coaza, al norte del Lago Titicaca Perú, pero encontró en el Cusco más de un motivo para grabar sus imágenes en el corazón de su cámara fotográfica. Es considerado una de las grandes figuras de la fotografía americana. Reconocido por sus fotos de profundo testimonio social, histórico y étnico, ha retratado profusamente a la sociedad agraria y urbana de los Andes peruanos. En 1979 el MOMA inicia una exposición retrospectiva que luego será itinerante, germen de otras exposiciones internacionales.

El maestro oaxaqueño Manuel Álvarez Bravo, de quien fue alumna y asistente, y de quien aprendió mucho durante sus salidas de campo a tomar fotos, constituyó una figura importante en la vida de Graciela. Trabajar con él en el cuarto de revelado, verlo trabajar, le abrió una nueva perspectiva del mundo y de cómo mirarlo

Su obra se caracteriza por imágenes que muestran una gran sencillez, donde retratar significa participar de la vida de las personas, así como del ritmo y calidez de su gente y tradiciones.

Flor Garduño

Flor Garduño (México, 1957) estudió en la Academia de San Carlos. A partir de 1976 se acercó al mundo de la fotografía y empezó a trabajar en el taller de la artista húngara Kati Horna. Discípula de dos grandes maestros de la imagen en México, Manuel Álvarez Bravo - de quien el Museo recientemente realizó una muestra retrospectiva- y Mariana Yampolsky, Flor Garduño desarrolló en sus inicios una obra marcada por sus enseñanzas, en la que combinó un realismo de leve acento fantástico con la fotografía antropológica. En los ochenta, contratada por el estado mexicano, realiza un viaje de trabajo por lugares remotos de su país y por diversas regiones de Latinoamérica realizando un registro paisajístico y humano. Fruto de ese trabajo nació una colección llamada "Testigos del tiempo", que ha recorrido más de cuarenta museos del mundo. Fueron precisamente sus retratos de indígenas mexicanos los que le ganaron a Garduño el reconocimiento internacional por su gran calidad técnica y su poderosa inspiración poética. A partir de los años noventa Flor Garduño dio un giro a su trabajo y comenzó a explorar un registro más íntimo, sensual y lúdico. La retrospectiva que el público uruguayo podrá admirar hasta el 30 de noviembre en el Museo Nacional de Artes Visuales, que reúne una selección de fotografías realizadas entre 1983 y 2002, reviste un carácter más introspectivo y fue caracterizada por la propia artista como "... un diario o un libro de apuntes sobre mis fantasías".

BRASIL

José Medeiros (1921), reportero.

Nacido en Teresina, Piauí, en 1921 inició su carrera como fotógrafo *free lancer* de las revistas *Tabú* y *Río*, para las cuales trabajó en 1942 y 1962. En 1957 integró el equipo de fotógrafos de la revista *O Cruzeiro*; desde 1962 a 1965, fue director propietario de la agencia fotográfica *Imagem*. Desde 1965 a 1983, fue director de fotografía de cine en más de diez largometrajes brasileños y conquistó varios premios por su trabajo. Medeiros fallece en 1990 en Áquila, Italia.

Claudia Andujar (1931)

En 1958, Pietro María Bardi se encanto con la obra de una joven artista que hacia poco había cambiado la pintura abstracta por la práctica que mejor concretizaba su "antídoto": la fotografía (Bardi, 1958). Desde entonces, la obra de Claudia Andújar viene fascinando artistas, fotógrafos y el público en general por medio de exposiciones desconcertantes, elaboradas a partir de imágenes captadas, en las décadas de 1970/80, en su mayoría entre los Yanomami, uno de los mayores grupos indígenas da América del Sur.

No obstante su intensa relación afectiva y profesional con ese pueblo amazónico, la obra de Claudia Andújar posee raíces distantes, fincadas en la memoria de una infancia solitaria y la indignación de quien fue testigo de los horrores de la guerra. Su ímpetu expresionista, no en tanto, produjo momentos fecundos y alegres, compartidos por algunos de los más importantes fotógrafos que ya trabajaban en suelo brasileiro.

Claudia no es "fotógrafa de arte", tampoco documentalista solo registra la realidad. No esconde una insatisfacción cuando hace comentarios sobre su trayectoria estética: "...una búsqueda interior, no es una cosa "estética", una cosa de construir una estatua griega, con proporciones... eso me deja completamente fría... no tengo interés ninguno." Para ella, el arte se define por el desenvolvimiento de un lenguaje personal que sirve de vehículo para a expresar las ansias de búsquedas internas del artista. Nada menos que lo "Eterno" marca su horizonte. A conciliado la vida con la muerte, el interior con o exterior, por medio de una fotografía libre, por que no decir, emocionante.

Milton Guran (contemporáneo).

Milton Guran es fotoperiodista graduado en la Universidad de Brasilia (1991) y doctor en Antropología de la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Francia (1996). Es uno de los fundadores de la agencia AGII Fotojornalismo (Brasilia, 1980) y autor de los libros "Encontro na Bahia" y "Agudas, os brasileiros de Benin". Como editor ha publicado "Brasilia ano 20" y "Antología Fotográfica".

Gano una beca Vitae de Artes para realizar la documentación de los pueblos de la Amazonia (1981) y el Premio Marc Ferrez de la Funarte (1998).

Según Guran: La fotografía para mí fue un descubrimiento tardío: la descubrí a través de amigos que eran fotógrafos en París alrededor del '70. Pero no empecé inmediatamente. Primero tomé en cuenta que la fotografía no era solamente una transcripción de la realidad sino, más que eso, una posibilidad de representación de la realidad. Algunos años después, durante la dictadura militar en Brasil, con una censura muy fuerte, empecé a fotografiar porque no tenía la posibilidad de decir por escrito todo lo que quería. Por

entonces ya era periodista. Estudié abogacía y periodismo, pero no terminé porque durante el régimen militar me metieron preso por cuestiones políticas y tuve que irme del país. Cuando volví no pude seguir estudiando así que me puse a trabajar en periodismo, y como reportero gráfico me especialicé en la cuestión indígena. Comencé a hacerlo para el diario en que trabajaba. Después lo fui transformando en un trabajo personal, mucho más profundo que el profesional. Para hacerlo tuve que estudiar antropología. Primero hice un master en Ciencias de la Comunicación en lenguaje fotográfico y luego hice mi PHD (doctorado)

VENEZUELA

Bárbara Brandli (1932)

Llega al país en 1959, se internó en la selva para tomar la vida cotidiana de los yanomami.



Sobre las pieles la noche marca los pasadizos oscuros de sus misterios descifrables. Hay líneas que pueden torcerse al presentir el zigzag de las serpientes. ¿O acaso serán los meandros de los ríos en su lento trasegar? Los panare se visten de silencios.

La selva presta sus sellos y sus tintes para proseguir en los cuerpos la simbología de los atavismos. La geometría diseña figuras que tatúan y magnifican los privilegiados espacios de la epidermis. Una colección de seres estilizados se mecen en los chinchorros.

Hemos visto los círculos concéntricos y hemos sabido a qué conduce el infinito.

CHILE

Antonio Quintana, Fotógrafo del rostro de Chile.

La obra de Antonio Quintana que abarca el retrato, el paisaje y la gente de Chile se caracteriza por la constante búsqueda de nuevas posibilidades del medio fotográfico. Su vida estuvo consagrada a descubrir el rostro oculto del país. Su exposición "El rostro de

Chile" (1960) es quizás la exposición colectiva más importante que se haya producido en el país y que comprometió a la Universidad de Chile, embajadas y otras organizaciones.²⁶

Sergio Larrain, 1931.

Su máxima sobre la fotografía, según sus palabras: " solo se consiguen buenas fotos cuando uno hace lo que de verdad le interesa, o sea, escoger uno mismo sus temas ... dibujar con lápiz y un bloc es la mejor manera de entrar en un tema ... trabajar sin tiempo, durante meses, años, hasta sentir que uno lo ha logrado ... es lo que da fotos que se sostienen ... en general los trabajos de encargo no dan fotos buenas realmente ... es como la poesía, uno debe hacer su gusto, nada más ..."

4.4.4 La identidad Latinoamericana

Para Alejandro Castellote, la obra de Luis González Palma, Gerardo Suter y Miguel Río Branco permite observar "...los cambios y metamorfosis que se han producido a lo largo de los años noventa en la fotografía latinoamericana." (Castellote, p.18).

"González Palma²⁷ toma los nativos guatemaltecos; una raza mestiza en la que el componente indígena se muestra con fuerza. A partir de retratos, González Palma realiza una reinterpretación de la figura del indígena. En sus primeras obras (1989), arreglaba personajes según tipos característicos, asociándolos con figuras míticas parte de la tradición popular (es el caso del juego de lotería). Palma crea un ambiente mítico alrededor de sus figuras, los rodea de accesorios que hacen llamadas directas, de nuevo a la tradición popular y a las figuras míticas: alas, la luna adosada de los penitentes. Posteriormente, el virado a sepia al que somete toda la imagen y el trabajo aplicando betún de judea le confiere a su obra un marcado carácter pictorialista, que algunos críticos

²⁶ <http://www.mav.cl/foto/quintana/index.html>

²⁷ Luis González Palma (nacido en Ciudad de Guatemala, Guatemala1 en 1957) es un fotógrafo guatemalteco. Luis González Palma cambió al comprarse una cámara en 1984 y lo entusiasmó el resultado y desde entonces el mismo aprendía a manipular fotos para tener un resultado impactante de capturar la realidad de la gente indígena guatemalteca y a la vez sus fotografías se ven como una pintura de arte y una foto. En sus trabajos uno puede ver el alma y el sufrimiento y describe las experiencias de la población indígena guatemalteca. Las fotos de Palma hablan por si solas del sufrimiento, del dolor y alegría de la gente. Las obras no solo se puede decir que son fotos, se puede son algo que capta la cultura.

como el peruano Fernando Castro ven en relación directa con la pintura colonial. Valdría aclarar que si bien, hay una relación evidente por los tonos de color que da a sus fotografías, González Palma realiza un giro de 180 grados en lo que al sujeto de representación se refiere: nunca, en un retablo colonial pudo verse la imagen de un indígena. Y eso es precisamente, lo que hace a González Palma un sujeto tan apreciado en la práctica fotográfica contemporánea, más allá de nuestras fronteras: la revalorización del sujeto indígena, a partir de un tratamiento épico, con alusiones directas a los lugares comunes del realismo mágico y del surrealismo.

La obra de González Palma ha sido objeto de numerosas críticas, originadas especialmente desde Latinoamérica. Alejandro Castellote observa las críticas sobre la obra del guatemalteco que lo acusan de "...proveedor de los estereotipos melancólicos que tanto gustan a los europeos y a los norteamericanos..." (Castellote, p.19) como argumentaciones reduccionistas, que obvian las connotaciones filosóficas, políticas y en general, contextuales, presentes en la obra de González Palma.

Fernando Castro refiere como la noción de exotismo es euro céntrica y parte, como origen, de lo que es diferente a lo europeo. De allí que incluso el latinoamericano, por correspondencia con el europeo, se vea a si mismo, o a su tierra y sus nativos, como exóticos. Referido a González Palma, Castro habla de la manera como se ha tildado de exotista a todo intento de fotografiar indígenas.

Otras críticas van orientadas al terreno de la ética, como la utilización de indígenas con fines de lucro personal, sin una filosofía clara que exprese su propia posición con respecto a ellos. Igualmente, en el terreno del siempre recurrente "compromiso" de la fotografía en Latinoamérica, uno podría cuestionar la separación del complicado contexto latinoamericano a la que González Palma somete a sus sujetos, para ubicarlos en un mundo –o en un limbo-idílico e irreal.

La situación de estudio que crea González Palma para sus sujetos es muy diferente de la creada por Martín Chambi, por ejemplo; Chambi presenta al indígena cotidiano y lo hace épico por su perfección formal y por la dignidad con la que se acerca al sujeto. González Palma toma a los sujetos ataviados de manera ritual para ver a cámara o escenificando personajes para ser fotografiados, conformando una escena, montada y generada para ser vista o, más aún, consumida. En ese sentido, su referente histórico serían los "tipos" del siglo XIX, representaciones de lo exótico cuyas implicaciones hemos referido anteriormente.

Por otra parte y no menos importante, debe señalarse la influencia de la obra de Joel-Peter Witkin en la fotografía de González Palma. La escena, la construcción de personajes,

el tratamiento a las copias, son clara influencia de la práctica de Witkin, aplicados por González Palma a los indígenas. En Witkin es una estética de lo feo en la que el fenómeno es abordado a partir de una mirada crítica a los cánones de representación de la historia del arte universal. En González Palma el indígena se convierte en el sujeto de la representación, acompañado de una mirada esteticista que no cuestiona abiertamente, mas sin embargo, construye unas presencias sólidas, inquietantes en su silencio, que creo desbordan cualquier posibilidad de acercarse de manera simple a calificarlo como exotista.

En el caso de Gerardo Suter, Castellote apunta a su iniciativa pionera de incorporar lo prehispánico al discurso fotográfico, que luego evoluciona hacia la incorporación del espacio y tecnologías en la búsqueda de "nuevos territorios de representación". (Castellote, p.19). Según Castellote, Suter logra vencer cualquier exotismo y se instala en la investigación sobre la figura humana, incorporando el tiempo a su reflexión (Castellote, p.19).

En el caso de Miguel Río Branco, la trayectoria es tan clara como lo pueden ilustrar sus comienzos con la agencia Magnum, apegado a la tradición documentalista, tradición que luego Río Branco trasciende, al expandir su obra a la creación de un universo poético personal en el que "...asume progresivamente elementos ajenos a la fotografía." (Castellote, p.19)

Otra perspectiva se observa en la obra de Mario Cravo Neto. En sus fotografías de primeros planos de cuerpos y animales y cuerpos y objetos, lo inmediato de la imagen, la manera como salta a los ojos del espectador es casi agresiva. Cuerpo y objeto, cuerpo y animal, se fusionan en metáforas de fuerza en las que la piel desnuda alude específicamente al concepto de raza. Fuerza de raza, tierra, subsistencia de una cultura, sexualidad abierta, también. Cravo Neto construye un exotismo a partir de la raza y el sexo.

4.4.5 Surrealismo: Poesía y Verdad

La presencia de diferentes exponentes de la corriente surrealista a principios del siglo pasado, especialmente en México y Argentina en una influencia innegable en todas las manifestaciones artísticas a lo ancho de latino América, desde la escritura hasta la fotografía, pasando por la pintura de Frida Kalho.

André Breton escribió en *Alentours* que México y "su relieve, su clima, su flora, su espíritu rompen con todas las leyes a las cuales nos sujetamos en Europa".

“Es muy fácil trazar relaciones entre el surrealismo y la mayoría de los movimientos artísticos del siglo XX, pero en el caso del arte latinoamericano no se trata de encuentros aislados. Veamos algunos ejemplos.

Si Breton siguió el camino estético y profesional trazado por Guillaume Apollinaire, por su parte Octavio Paz en México y Cesar Moro en Perú siguen el camino de ambos franceses. En efecto, el joven André Breton visitaba el departamento de Apollinaire lleno de fetiches africanos, marionetas polinesias y pinturas de los amigos (Apollinaire sabía poco de historia del arte pero frecuentaba el taller de Picasso como si fuera su segunda casa) y, en su momento, decide él mismo iniciar su colección, idear su propia revolución en poesía, la escritura automática, a partir de la influencia del psicoanálisis de Freud. No es casual que Breton haga suyo el neologismo de Apollinaire, "surrealismo", presente en el prefacio de su obra *Les Mamelles de Tirésias*. El antiguo estudiante de psiquiatría elige a sus amigos entre los mejores poetas y pintores de su generación, Eluard y Aragon entre los poetas, y al italiano Giorgio de Chirico, luego al alemán Max Ernst; en 1928, y cada vez a un conjunto más amplio y heterogéneo de pintores que recibirán la denominación de surrealistas. Breton escribe su libro *Le Surréalisme et la peinture* como antes Apollinaire lo hizo con el cubismo.

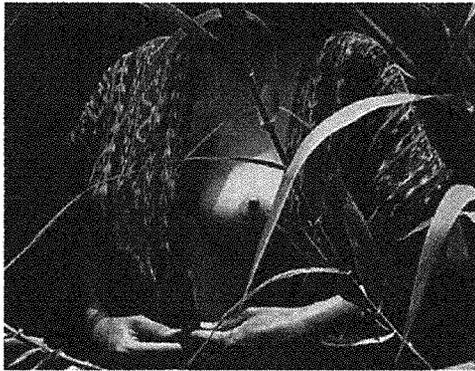
Este modelo de poeta-crítico-líder organizador de la ofensiva estética será exportado a Latinoamérica. El mexicano Octavio Paz, iniciado al surrealismo a raíz de su viaje a España en 1937, se impone entre sus pasiones predilectas las artes visuales y, como Breton, ejerce una izquierda liberal crítica del stalinismo, tomando como principio supremo el de la libertad del artista. Paz será el crítico por excelencia de los pintores surrealistas latinoamericanos, encargado por éstos de redactar los textos introductorios a las grandes exposiciones. Por su parte, el peruano César Moro, quien entra en contacto con los surrealistas desde 1925, publica en 1938 una antología de poemas acompañados de reproducciones de obras plásticas y, en 1940, es con Breton y con Paalen, el coorganizador de la exposición surrealista de México. A su regreso a Perú, Moro se ve forzado a convertirse en profesor de francés en el colegio Leoncio Prado de Lima, entre cuyos alumnos se encuentra Mario Vargas Llosa..."²⁸

En Argentina Grete Stern, (1904-1999) alemana, alumna de la Bauhaus, llega a Argentina en 1936, de la mano de Horacio Coppola. Stern se dedicó especialmente a la fotografía de retratos, creando escuela con ello, pero también se cuenta, dentro de sus intereses experimentales, la elaboración de fotomontajes influidos por los postulados del surrealismo. En México son sin duda, Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) y Lola Álvarez

²⁸ <http://www.triplov.com/surreal/bolanos.html>

Bravo (1905-1993), los fotógrafos que conviven con el momento histórico del surrealismo y revelan su influencia en su práctica fotográfica.

Manuel Álvarez Bravo es en quien se descubre, por primera vez, la mirada moderna en Latinoamérica. Sus fotografías buscan el cultivo de las formas, a la par que están a la caza de situaciones, coincidencias o contradicciones de riqueza visual y temática. La obra de Álvarez Bravo es desde México a partir de él. México es un referente permanente en ella y él consigue traducirlo de manera fiel, captando la esencia de la existencia mexicana tildada por los surrealistas como "surrealismo en estado natural".



Manuel Álvarez Bravo, Fruta Prohibida

"La fotografía mexicana Lola Álvarez Bravo, Como mexicana no necesitaba inventarse ese objeto surrealista, puesto que se encuentra en las calles, en los caminos, en la arena, en la maleza." (Billeter, p.42) Erika Billeter

Jorge de Lima (1824-1904), médico, poeta y pintor, quien utiliza el fotomontaje como vía de expresión, inspirado en los collages modernos, asociando de manera libre imágenes oníricas y escenarios arquitectónicos, clara influencia de las obras de Salvador Dalí y Max Ernst (Magalhães, en V Coloquio, p.44)

4.5 La Fotografía Contemporánea en Latinoamérica

Incluso cuando se habla de la fotografía latinoamericana, son los europeos los que deciden lo que es arte y lo que no es, que hacen los artistas, y que obras priman porque corresponden a lo que esperaban de Latinoamericana según sus prejuicios. Pues me siento culpable, tengo vergüenza cuando escucho que hoy día en Francia las escuelas de fotografía tratan de imponer su modelo cultural sobre el mundo entero, como lo hacen los estadounidenses con Hollywood y sus películas.

Y luego me enfada eso. Porque eso puede ser Francia pero no es en mi. Porque justamente me fui a Perú porque estaba harta de este europeo centrismo, porque quisiera ver el mundo desde un otro punto de vista, porque quisiera aprender lo que pasa afuera de este círculo.

Y llego acá, y de repente lo que la gente ve en mi es que soy extranjera y que me siento supuestamente superior.

Si bien en Francia podía pretender sentirme «ciudadana global», porque me daba igual mi nacionalidad francesa, acá seguramente soy francesa, soy europea, aunque eso no significa nada en Europa. De verdad me doy cuenta de que no se puede escapar 20 años de educación y de baño cultural tan fácilmente, y por seguro después de un año tampoco. Pienso como fue educada, tengo las referencias de mi cultura, y un modo de pensar francés, y eso no lo rechazo. Pero se impone sobre mi el mismo tipo de esquema que los europeos imponen sobre los latinoamericanos (por tanto que estas categorías significan algo). Si bien los europeos quieren ver en las fotografías de los «artistas» de Latinoamérica sus expectativas, o sea exotismo, revolución o miseria social, acá deciden ver en los europeos solo lo que corresponde a sus expectativas también, o sea riqueza, serio «imperialismo» en el sentido de la imposición de su modelo.²⁹

“Vivimos una época de pragmatismo en la que el arte se ve obligado a adoptar una serie de estrategias para su ubicación, para su colocación, para su circulación y para su realización como objeto artístico. En relación consigo mismo, este arte parece estar entendiéndose como estratégico, como eminentemente discursivo, incluso como propagandístico. Predomina una visión utilitaria y efectista, en el sentido en que se prevé un efecto, un resultado, que es lo que parece enclavarse en el origen de la producción del objeto artístico.

Con esto, el arte contemporáneo rechaza toda ociosidad. Lo que se espera es que la obra de arte conduzca a una experiencia fuera del objeto artístico, sea en el espacio de lo político, de lo sociológico o de lo económico, en cualquier espacio fuera de lo tradicionalmente asignado a la experiencia artística.

Se entiende que en tal contexto, las producciones, las reproducciones y las expresiones de lo espiritual sean vistas como valores sustituibles, incluso canjeables. Pero además, como pertenecientes a un ámbito demasiado abstracto para las finalidades político pragmáticas

²⁹ <http://lilialmostthere.blogspot.com/2007/10/fotografia-latinoamericana.html>

del discurso artístico contemporáneo. De hecho, lo espiritual es algo que debe ser intuido más que percibido. Algo que está mucho más allá de la construcción física, aun cuando el lenguaje se esfuerce en construirlo y configurarlo.

Otra posibilidad no menos rentable para el nuevo orden ideológico imperante en el arte contemporáneo, es la de que un tipo de fotografía como el que aquí comento, sea reconocido solamente como capital folclórico. Que se consuma con base en sus marcas de identidad colectiva, reales o imaginarias, y que se evalúe sobre la base de su pertenencia a un ámbito exótico, tanto en lo geográfico y lo cultural como en lo artístico.

Enfrentar esos riesgos, sin enmascarar la existencia de especificidades y rasgos locales, pudiera ser un reto, no para los fotógrafos en cuestión, sino probablemente para la crítica de arte y esa otra manifestación estratégica que es el trabajo curatorial. Pero el resultado podría incluso ayudar a entender la coherencia entre estas prácticas fotográficas y las zonas más críticas y propositivas del arte actual. En tal sentido tendría validez una visión optimista, que busque en estas producciones estéticas, más que la manifestación de una espiritualidad en crisis, la de una espiritualidad crítica.”

Juan Antonio Molina

4.5.1 De lo ritual sobre el cuerpo latinoamericano

Ya he hablado de la incidencia del performance y los accionismos en el arte y la fotografía contemporánea, ahora para ahondar en la relación de estos con los conceptos de espiritualidad, ritualidad y ceremonia propios de la fotografía latinoamericana como arte debemos hablar de artistas que encontraron en estas practicas “la intuición de lo sagrado como una clave para el desencadenamiento de relaciones afectivas mucho más dramáticas entre el sujeto (corpóreo y espiritual) y su realidad.”

Entre estos encontramos a la cubana Ana Mendieta, cuyas propuestas artísticas refieren constantemente al cuerpo como huella de la realidad, trabaja los fluidos corporales como los fotógrafos americanos antes mencionados pero les da un carácter ritual y ceremonial que denota la necesidad de comunicar su espíritu por medio de catarsis y mas allá de eso sus raíces en la espiritualidad cubana y como mujer, en referencia a la idea de la madre tierra en la cosmogonía indígena.

El cuerpo es también un elemento que en el presente posee unas características materiales que al ser trabajadas por medio del arte dejan una huella en el mundo real, pero mas allá de eso esta misma huella al no ser un elemento tangible o perdurable sino

efímero convierte al cuerpo en objetualidad residual, lo que queda, lo que sobra. Existe a mi parecer una relación inocente y directa entre el trabajo de Mendieta con la percepción fotográfica de Barthes, "...la fotografía sólo adquiere valor con el paso del tiempo, pero en el caso de Barthes este valor también viene cuando se produce la desaparición irreversible del referente y la muerte del sujeto fotografiado (estas dos ideas no las señalaba explícitamente Susan Sontag en su libro "Sobre la fotografía"). Es decir, sintetizando, la esencia de la fotografía es precisamente la obstinación del referente en estar siempre ahí: la momificación del referente. Esa presencia fugaz dota a la fotografía de un contenido patético. En su libro "La cámara lucida", al lado de la muerte, aparece también el amor y la nostalgia del amor materno (la madre muerta, no existe, es solo huella)."

En 1985, con treinta y seis años, Mendieta murió al lanzarse de la ventana de su apartamento en Roma, dejando su huella sobre el asfalto.

4.5.2 El foto-documentalismo de Sebastiao Salgado

El foto documentalismo es uno de los géneros fotográficos producto de una propuesta de autor, emanado del interés del mismo por erigir un testimonio gráfico ante la realidad tangible, con una temporalidad determinada y un tema específico, que además no tiene una perspectiva de uso social o publicación inmediato, pues no ha sido encargado y responde más a un interés personal que laboral.

Personalmente creo que uno de los exponentes de la fotografía documental que se acerca al estudio y apreciación del cuerpo de manera intimista e incluye en sus imágenes de forma muy explícita la condición de ritualidad y búsqueda de raíces dentro de latino América es el fotógrafo Brasileño Sebastiao Salgado:

"Más que nunca, siento que solo hay una raza humana. Más allá de las diferencias de color, de lenguaje, de cultura y posibilidades, los sentimientos y reacciones de cada individuo son idénticos."

Introducción del libro "Éxodos" de Sebastiao Salgado

Preocupado por los millones de refugiados, emigrantes y desposeídos, el brasileño Sebastiao Salgado fotografió 41 países durante seis años y medio. «Tengo la esperanza de que, como individuos, como grupos, como sociedades, seamos capaces de pararnos a reflexionar sobre la condición humana en este cambio de milenio», escribía. «En su forma

más primigenia, el individualismo sigue siendo la causa de la catástrofe. Tenemos que crear un nuevo régimen de coexistencia»

Destaca en su obra la documentación del trabajo de personas en países menos desarrollados o en situación de pobreza, trabajo forzado, migración y desplazamiento. Desde el punto de vista estético el uso del blanco y negro en su fotografía puede aparentemente dar un viso de objetividad de los temas tratados, y más allá de esto genera una atmosfera de veracidad al despojar el mundo de la distracción y el goce que el color representa para el ojo. Su trabajo tiene una visión intimista y reflexiva, generada a partir del acercamiento al sujeto como cuerpo dentro de la situación de lo corpóreo en el contexto político y económico mundial actual, procurando un encuadre prolijo, adecuado desde su construcción mental, intencional. Es aquí donde pasamos la barrera entre la realidad del foto documentalismo y entramos en el terreno de la subjetividad real desde el ojo del fotógrafo y su construcción y formación en el surrealismo latinoamericano.

Cabe apuntar que los temas no difieren en absoluto de los tratados por la fotografía documental en el transcurso de la historia, la innovación aquí esta en el tratamiento de la imagen desde su percepción del mundo contemporáneo y el micromundo latinoamericano.

4.5.3 El cuerpo y la fotografía artística latinoamericana

¿Cómo se define el arte latinoamericano? ¿Cómo se define la fotografía latinoamericana y quién hace esa definición? ¿Desde qué contexto en un contexto como el nuestro, donde hay muchas o ninguna Latinoamérica? Encontrar los parámetros de lo que constituye o no, una obra de arte latinoamericano se ha tornado en un proceso con resultados variables. Quizás el mejor acercamiento sería toda obra que sea realizada por un latinoamericano o por un extranjero en Latinoamérica. Lo cierto es que como aparato de representación visual, la fotografía se mantiene primordialmente como una herramienta para comunicar pensamientos de un lugar a otro.

“En la última década han existido temas recurrentes entre los trabajos fotográficos en Latinoamérica: los temas más discutidos han incluido la identidad, la historia, la idea de nación, las fronteras (tanto mental como física), el cuerpo. Hubo en la ultimada década, un movimiento de fotógrafos latinoamericanos a principios de los 90's, en donde la lucha por la expresión creativa fue la característica más sobresaliente, aunque los temas son lo que más interesan a nivel de análisis, y que al principio estaban centrados en una mirada hacia adentro.

Es interesante ver como hasta hace un tiempo en latino América los temas recurrentes para el acercamiento al cuerpo desde la fotografía eran únicamente los relacionados al individuo y su contexto geográfico y político. Economías en crisis, el terrorismo, los golpes de estado militares, la falta de estabilidad o de respaldo de los países, es decir temas que de alguna manera se relacionan con el foto periodismo más que con lo artístico. Es interesante también ver como a medida que los países latinoamericanos tienen acceso a otro tipo de convenciones exteriores, debido a la creciente influencia de cultura foránea a través de los medios de comunicación, los direccionamientos cambian, sin ignorar las investigaciones y las reflexiones que artistas interesados en las ciencias humanas y súper humanas realizan para la ejecución de su propuesta artística.

Un nuevo factor del cual somos todos testigos es la fácil accesibilidad a la fotografía, no sólo para las personas familiarizadas con ella sino también a grupos donde hace unos años era impensable que utilicen la fotografía como actividad cotidiana: somos testigos de la revolución fotográfica, quizás con una intensidad tal que paralela con los tiempos de la carte-de- visite o el boom retratista de los comienzos de la historia del medio.

Las posibilidades del vocabulario fotográfico parecen haberse multiplicado vertiginosamente en los últimos tiempos. Hay un pasaje de la fotografía como elemento de estructura, como soporte único; en las nuevas relaciones entre significante y significado de la imagen está justamente la idea del 'soporte', la fotografía se ha desmaterializado, se ha hecho plural, nuestra idea de fotografía ya no es solamente la de una imagen en un papel, ha alcanzado varias interpretaciones, Ej. Las cajas de luz, las proyecciones, las imágenes virtuales, televisivas, etc.

Otra cuestión para analizar es la nueva 'subjetividad' fotográfica, lejos de los documentalismos y mas cerca de parámetros de creación, la fotografía ha roto la consciencia del mundo, con su metalenguaje creado, invertido y distorsionado."

En este momento el acercamiento al cuerpo en la fotografía latinoamericana contemporánea plantea una re-validación de los preceptos dados en los inicios del arte conceptual, distorsión, fragmentación, des-dibujamiento, análisis y crítica, en el común de los casos con total desconexión de los procesos raizales, rituales y ceremoniales establecidos por corrientes artísticas anteriores, asumiendo la posmodernidad desde una cultura totalmente ajena a la nuestra, con aparente preocupación por la identidad, y el aparente reconocimiento de fronteras, geográficas, corporales, mentales en contra del concepto de globalización, cuando ha sido paradójicamente este el que ha permitido el acceso a todo este vasto mundo del arte contemporáneo.

Otra característica adoptada del arte contemporáneo es lo autorreferencial de la propuesta artística o su resultado, la imagen, lo que involucra una visión intimista e interior del artista convirtiendo su cuerpo en extensión y parte fundamental de la obra y por tanto el cuerpo resultante en la imagen un espejo de su propia corporalidad.

También se da un acercamiento al cuerpo desde lo digital, con toda la connotación que este lenguaje encierra y ofrece por oposición a lo natural del cuerpo, más sin su completa comprensión por lo que el proceso suele darse entre la experimentación consciente y el resultado inconsciente.

Como conclusión, en el mejor de los casos las imágenes resultantes son un reflejo del mundo interior del "artista" contemporáneo, del que existe una gran oferta en estos días, con todas las características que esto encierra en el contexto latinoamericano, en un momento de caos social y económico, desconocimiento de las dinámicas de identidad, de carencias en la autoestima generadas por los modelos de belleza corporal dados por la publicidad y medios masivos de comunicación y de cuestionamientos superfluos, todo esto distorsionando la percepción e importancia del cuerpo dentro de la sociedad.

"Otra cuestión para analizar es la nueva 'subjetividad' fotográfica, lejos de los documentalismos y más cerca de parámetros de creación, la fotografía ha roto la consciencia del mundo, con su metalenguaje creado, invertido y distorsionado."

Tenemos ya no un cuerpo real intervenido, re-validado en todas sus características de mortalidad y humanidad, re-significado, sino una corporalidad totalmente inventada, generada desde los nuevos preceptos de estética, in-humanidad e in-mortalidad que el mundo virtual ofrece.

4.6 La Fotografía del cuerpo en Colombia

Es de suponer que el desarrollo de la fotografía en Colombia ha seguido la misma trayectoria de la fotografía latino Americana permeándose de los asuntos internos de carácter político, económico, social y cultural, y que como país latino Americano heredamos las influencias culturales y artísticas venidas de otras latitudes, y las fusionamos con nuestros propios esquemas mentales, por tanto es casi imposible pensarse en procesos y dinámicas artísticas muy diferentes a los demás países de latino América.

Podemos comenzar diciendo que la fotografía en Colombia pertenece hasta fines del siglo XX a un reducido grupo de foto reporteros o reporteros gráficos, protagonistas de medios

impresos, revistas de farándula y publicidad, sin un marcado desenvolvimiento de una fotografía artística como tal.

Pero es de destacar el hecho de que varios artistas plásticos utilicen la imagen fotográfica y el audiovisual como soporte de su obra, que en ocasiones raya en lo documental, como en el caso del reconocido artista "Miguel Angel Rojas".

La marcada influencia del arte conceptual en Colombia en su momento de auge transformó las Bellas Artes en artes plásticas y estas en artes plásticas y visuales o audiovisuales, lo que trajo como consecuencia una oledada de nuevos artistas y propuestas artísticas que trabajan el cuerpo como soporte, ya sea desde lo corporal real o desde conceptos asociados a la corporalidad, tales como los performances de "Maria Teresa Hicapie", las fotografías de personajes famosos fuera de contexto y los desnudos de "Janca", las instalaciones de "Catharina Burman".

El cuerpo como paisaje abyecto. Como territorio de disputada jurisdicción. Nos dejan ver curiosas excrecencias, ominosos sarpullidos, incrustaciones, valles ensangrentados y senderos de espinas. De ellos cuelgan vías y drenajes en uso, historias fallidas y hasta el Niño Dios. No hallamos en esta singular unidad-de-terapia-exhibidor deliciosas criaturas perfumadas. Encontramos en cambio, resignados cuerpos insomnes. Suspendidos aguardan su hora con el desgano del suero.

Una serie de fotografías de mujeres encontradas completa la exhibición. La artista nos refiere una vez más a las espirales de turno de la belleza ideal y a la extrañeza de una realidad prêt a porter." Gabriela Francote

Sobre la obra de María Teresa Hincapié

No sería muy arriesgado ver en los performances, y ahora en "Esta tierra es mi cuerpo..." De María Teresa Hincapié una curiosa convergencia de psicoanálisis, feminismo y semiótica, que intenta investigar de la manera más intensa las posibilidades expansivas de las imágenes domésticas, de los códigos comunes y de la representación de situaciones específicas (amante, madre, cocinera, actriz). La estrategia anti-opresiva de Hincapié hace énfasis en la formación de un "mito" colombiano, aquél que se origina en el rechazo del machismo y en la santificación de las tareas cotidianas.

Es cierto, claro, que los performances de Hincapié -desde el punto de vista del contenido- delatan cierto anacronismo, una rara sensación de "cosa ya vista". Sin embargo, lo que desbarata cualquier argumento sobre su actualidad es la impresionante intensidad que la artista proyecta en sus presentaciones. Esta tierra es mi cuerpo... tiene, por supuesto, otros parámetros formales, pero aún así es profundamente emotiva y profusamente

activa. Como su trabajo ha demostrado una estética consistente en cuanto a desarrollar, irónicamente, una antiestética, Hincapié logra lo que muy difícilmente obtienen otros artistas, que su imagen física sea su imagen artística. La actriz se ha aprendido los diálogos a la perfección, tanto que no hay que hablar. Sólo moverse, plantar y sentir.”

5. SERIE FOTOGRÁFICA DE WILSON PICO

5.1 Wilson Pico: 40 años en el territorio del cuerpo

February 12th, 2008

A primera vista parece un maestro zen. Ojos rasgados y pequeños, cabello negrísimo, actitud de meditación. A segunda, podría ser un instructor de yoga y artes marciales por la fortaleza de sus brazos y piernas y los dedos largos y bien definidos de sus manos. Pero su calma y disfrute al hablar, el ritmo sostenido de su respiración y su mirada serena y fija en un punto de tu rostro lo delatan como un artista que contempla y se deja contemplar.

Wilson Pico (Quito, Ecuador 1949), cumple 40 años de trayectoria en la danza y la coreografía. Y los cumple con una definición conceptual de su estética, algo que él ha decidido llamar: El Teatro del Cuerpo.

“Luego de estos años estuve pensando que lo que hago es una dramaturgia del cuerpo. Bajo este tiempo que me ha tocado vivir estuve intentando sacar mi propia voz, estuve buscando y sigo haciéndolo y en ese proceso continuo en una búsqueda interior profunda. Y en la vida hay momentos raros y misteriosos en los que una persona logra sacar esa voz”.

Con la calma lúcida de un monje tibetano Wilson habla apasionadamente del equilibrio entre el cuerpo y el alma para bailar, de esa alquimia perfecta que se logra conectando el mundo interior con el reconocimiento del territorio del cuerpo, de lo físico, lo vital. Esa lucidez y convencimiento por la danza como la forma de expresarse y de estar en el mundo, lo han llevado a convertirse en el coreógrafo, bailarín, maestro y director más importante del Ecuador y en uno de los más prolijos de América Latina.

Wilson Pico tuvo formación en danza clásica de 1967 hasta 1970, en Quito. Su ímpetu creativo, inquieto como un volcán activo, determinó que a los veinte años, en 1970, estrenara sus cuatro primeras obras en el recital “Coreografía Experimental”. Su ruptura con la danza clásica lo impulsó a crear un estilo, y su formación desde entonces fue

prácticamente autodidacta, aunque aprendió recursos coreográficos con el maestro chileno Germán Silva y técnicas de expresión corporal con Pascal Monod.

Posteriormente, recibió entrenamientos diversos (1974, 1976, 1977) de técnicas de danza moderna en Venezuela, México y Nueva York, que le sirvieron para enriquecer su propia técnica y su lenguaje dancístico. Pero es Pascal Monod su primer gran referente en el camino hasta encontrar su propia voz. Esa voz que recorre el cuerpo hasta llevarlo a plantear un concepto, una estética única y universal.

Wilson reconoce dos inicios en su vida con la danza y la coreografía: “el académico comenzó cuando tenía 17 años y fui a la Casa de la Cultura a las clases con la maestra Noralma Vera. Al principio fui a buscar novia, esa era el interés que nos movía a mi hermano Julio y a mí. Luego, nos dimos cuenta que nos encantó la disciplina de la danza. Y desde ese momento me dije: voy a ser coreógrafo, era como una certeza. Vi que la danza era hermosa, lúdica, auténtica”.

Pero cuando le pregunto si hubo algo, un acontecimiento, un rasgo, un simbolismo, un momento en su infancia que su cuerpo memorizara y registrara para siempre como el inicio en la danza, Wilson, se emociona y confiesa: “Sí, muy pequeño, quizá de 5 o 6 años, mi padre me pedía ayudarlo a hacer adobes, y mi cuerpo grabó para siempre esa danza de mis pies danzando entre el agua y la tierra. Mis pies descalzos entre la suavidad y la tibieza del barro. Mi cuerpo recuerda también que me encantaba, cuando mi padre que trabajaba en una destilería, me introdujera en un tonel de madera para pisar las uvas con mis pies, con el peso de mi cuerpo de niño que creció en un barrio”.

Danzando entre el marrón del barro y el morado intenso y aromático de las uvas, creció Wilson Pico y siguió hasta encontrarse con documentales de José Limón y Martha Graham y reafirmarse en sus intuiciones, y más tarde aprender de Pascal Monod y entender que la danza era un mundo más allá del ballet clásico. Y con Monod llega la certeza de que para hacer danza había que quitarle cosas al cuerpo y dejarlo más leve, más limpio, en un estado ideal para la creación. Wilson afirma: “Monod me marcó para siempre, sus enseñanzas fueron definitivas. Me sacó de lo clásico para ponerme a pensar en otras formas de la danza y de la expresión del cuerpo.

Luego llega al país el chileno Germán Silva, su otro referente, y este le aporta una serie de ideas sobre la coreografía y ya en 1969 Pico se convierte en el primer coreógrafo del país.

“Me convierto en el primer coreógrafo del Ecuador y cuando llego a México y a Nueva York me doy cuenta que no existen escuelas para aprender a coreografiar, solo te enseñan técnicas para danzar. Y comienzo a desarrollar una serie de métodos e ideas para escribir

mis coreografías”. Otra vez interrumpo a Wilson para preguntarle cómo se escribe una coreografía, como se escribe el ritmo, la velocidad, los giros, los diagramas, el color y la luz del escenario, en fin...la estructura de la coreografía que se bailará.

Pico responde: “Una coreografía es como varios dibujos de Kandinsky. Diagramas, sensibilidad musical, teatralidad, altura, vestuario, luz, colores, atmósferas, profundidad. Ya van 130 coreografías y de esas solo hemos podido filmar 20. El coreógrafo equivale a un escritor. Hay que tener la capacidad de imaginar, inventar y luego ponerlo todo en un papel para lograr estructurarlo en el escenario”.

Dentro de este notable corpus coreográfico, Pico ha aportado con propuestas que han alimentado al arte escénico latinoamericano como la incorporación de una temática de lo nacional-popular, de lo marginal, de lo cotidiano, de lo mágico ancestral, de lo urbano, del shamanismo, y propuestas estéticas formales, como la danza en espacios alternativos y danza-teatro.

En 1972 fundó el primer grupo de danza moderna del país, el Ballet Experimental Moderno, BEM, que revolucionó el mundo dancístico del país. Más tarde, fundó y dirigió el grupo Estudio, en Quito, en 1979. Luego fundó y dirigió el grupo Vivadanza, en 1982. En 1984, fue co-fundador del Frente de Danza Independiente, del que es actualmente Director General. Y el 23 de agosto hizo su debut un nuevo grupo formado por Pico: Hilo de Plata, que parte del concepto desarrollado por Wilson del teatro del cuerpo.

Y el mundo se abrió para este artista ecuatoriano universal, este artista que además conoce el violín, las notas y las partituras. El mundo supo desde 1975 de sus recitales como solista. Y así, solo con su cuerpo ha ofrecido más de mil quinientas representaciones en Ecuador, Colombia, México, Estados Unidos, Costa Rica, Venezuela, Perú, Bolivia, Brasil, Puerto Rico, Nicaragua, República Dominicana, Argentina, Canadá, Inglaterra, Gales, Alemania, Italia, Francia, Dinamarca, Austria, Polonia, Holanda, Argentina y Japón, países en los que, además, ha impartido talleres y seminarios de danza para actores, bailarines y la comunidad. Su constante en estos 40 años de danza y coreografías: ser un auténtico artista independiente.

“Ahora soy un bailarín más activo que nunca, soy un artista independiente, formo nuevas generaciones de bailarines, comparto todo lo que aprendí en este arte, me siento bien, así como estoy, como vivo ahora. Creo en el país y amo mi trabajo, la danza me ha llevado a lugares increíbles y me ha colocado frente a gente muy especial. Aprendí a tener respeto hacia todos los públicos, se que la vida es un baile y yo bailo la vida todos los días y noches”.

A profunda vista Wilson Pico me sigue pareciendo un maestro zen que baila entre las buganvillas en flor de un amplio jardín cuyas paredes tienen dibujos de Kandinsky que él ayudó a pintar.

Pico es uno y otro es coreógrafo y es bailarín. Wilson Pico sabe contemplar y cómo hacer para ser contemplado.

5.2 Desde los ojos de la prensa, el arte de Wilson Pico...

En 1970, la prensa nacional reseñaba el arte de Wilson Pico, así:

"...un nuevo y joven coreógrafo y como fruto de una cultura artística aprendida en su totalidad en el Ecuador: Wilson Pico... un trabajo realizado a base de un continuo analizar y sentir la problemática actual, lo que ha dado como resultado una nueva forma de danza, que podría llamarse de vanguardia", con este comentario Diario El Comercio se adelantaba a definir la estética de Pico.

La prensa internacional, comentaba el arte de Pico, en una página de la Revista "Alternativa" de Bogotá, en 1976, luego de una presentación, esto:

"Inesperadamente, una de las cunas visibles de la nueva danza parece hallarse en el Ecuador encarnada en un cuento macondiano. Con una técnica elevada, una disciplina rigurosa y una fantasía poética que abre vía ancha al experimento en el gesto y la expresión del cuerpo, Wilson Pico comienza a elaborar un nuevo género que borra fronteras entre mimo, danza y teatro.

Y News Press de Santa Bárbara, California en 1977 escribía sobre Pico: *"Por un lado, sus obras surgen del estudio de personajes, en el que las observaciones precisas sobre individuos específicos se consolidan con la dialéctica del comentario social, sin perder nunca de vista las realidades distintivas de la vida cotidiana. Por otro lado, hay una vitalidad emocional expresada en el conjunto de imágenes abstractas del movimiento puro, lo que es una expresión de su talento".*

En la publicación Uno más Uno de México D.F. en 1980 aparece una definición de lo que más tarde sería un rasgo definitivo en la danza de Wilson Pico:

"Sus obras se posesionan del público porque la descarga humana es poderosa. Pico es lo que baila, y despojado de todo formalismo gratuito, sus movimientos son una síntesis de su pensamiento, de sus afectos, de sus percepciones. Sus imágenes son concretas, concentradas, compactas, a la vez que universales en su arraigo a lo medular".

“La oferta que Pico hace en el escenario es subvertir los sentidos de manera que se libere la percepción primitiva del mundo”, era la reseña de la Revista de la Cultura, San José de Costa Rica, 1990, a propósito de una presentación impecable que hizo Wilson Pico en este país al que siempre está volviendo por los múltiples admiradores que lo reclaman.

... Pico es un auténtico portavoz de un personaje salido de una de aquellas representaciones medievales llamados milagros.

El Nuevo Día, Puerto Rico. 1994, por Max González.

Una delicada y al mismo tiempo visceral muestra de retratos danzados, típicos del imaginario latino.

Festival de Londrina Memoria, Brasil, 1996

El espectáculo de Wilson Pico es un montaje lleno de códigos misteriosos y de signos escondidos que se caracterizan por una expresividad excepcional.

Gazeta Wyborkza Wielkopolska, Cracovia, Polonia, 1996

Bocetos de caracteres humanos, mas vibrados que bailados... Danzas de tiempo emocionante donde se deja sentir el humor en medio de la tristeza

Landeshauptstadt, BK Stuttgart, Alemania 1997

Wilson Pico ejecutó un solo muy interiorizado, un género de danza que el espectador siguió sorprendido. Su danza es una larga errancia interior... Es un género de teatro íntimo, muy punzante, pero al mismo tiempo severo y profundo.

Le Saisons de la Dance, Nantes, Francia, 1997, por Philippe Verrielle.

6. CONCLUSIONES

Lo invisible, lo indecible, lo que «se lee entre líneas», un instante y no otro, un color y no otro y de repente la magia se manifiesta a través de la luz, la luz capturada para siempre, un estado de conciencia, un estado de visión, único e irrepetible; eterno...

Síntesis de pensamiento, porque todo cuerpo que se captura desde la percepción de un contraste, de cierto ritmo, de cierta luz, contiene en sí la dualidad humana, el cuerpo y su fuera de campo, es decir, su entorno, su contexto, lo que lo construye o de-construye, lo que lo atraviesa, su realidad social, su realidad humana, su espíritu, su luz.

Toda esta reflexión en torno al cuerpo, no es más que un acercamiento a la subjetividad y su relación con su entorno, como lo dice Van Gogh es solo la multiplicidad del hombre agregado a la naturaleza que el fotógrafo revela, devela, trae a la luz, porque el ojo es la cámara.

BIBLIOGRAFÍA

- Rabouin, David. Ahora un Dios Baila en mí. Carpe Diem Ediciones. Bogotá, 2001
- Pabón, Consuelo. Colección de Ensayos sobre el campo del arte. Actos de fabulación. Compilación de ensayos 2005
- Tarkovsky, Andrei. Esculpir en el Tiempo. Ed. Rialp S.A. Madrid, 2006
- Deleuze, Gilles. Lógica del Sentido. Ed. Paidós Ibérica S.A.
- Virilio, Paul. La máquina de Visión. Signo e Imagen. Segunda Edición. Ed. Cátedra S.A. Madrid, 1998
- Kandinsky, Wassily. De lo espiritual en el arte. Ed. Labor, S.A. Berna, 1970
- Sagan, Carl. Cosmos. Editorial Planeta. Barcelona, 1980
- Guasch, Anna María. Arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Ed. S.A.
- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Ed. Paidós. 1992
- Sontang, Susan. Sobre la Fotografía. Santillana Ed. Generales S.A. de C.V. México, 1981
- Pultz, John. La Fotografía y el cuerpo. 2003
- Aumont, Jacques. La Imagen. Ed. Paidós. Barcelona, 1992
- Dobois, Philippe. El acto fotográfico. Ed. Paidós. Barcelona, 1986
- Fontcuberta, Joan. Estética fotográfica. Ed. Blume. Barcelona, 1984
- Villamizar, Catalina. Etnias colombianas y retratos contemporáneos. Bogotá 2008

La fotografía Subjetiva. La contribución alemana 1946-1963.
http://www.inforo.com.ar/noticias/fotografia_subjetiva_la_contribucion_alemana_1946_1963_goethe_institut

<http://www.jggweb.com/2007/01/17/andy-bell-fotografia-abstracta/>

<http://www.xatakafoto.com/trucos-y-consejos/ser-creativo-fotografia-abstracta>

<http://www.guiasenor.com/contenidos/after/archives/2007/10/fotografia-subjetiva-la-contribucion-alemana-19481963.html>

<http://www.conocimientosweb.net/zip/article3791.html>

http://www.fotos.emol.com/?F_ID=586310#

<http://www.fotomundo.com/nota.php?id=786>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Alotrop%C3%ADa>

<http://agorarte.wordpress.com/2008/05/19/el-cuerpo-y-la-fotografia-con-los-ojos-de-narciso-cuba/>

<http://www.xoomer.alice.it/lillial/Foto.html>

http://www.masdearte.com/item_movimientos.cfm?noticiaid=48

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam21a.htm>

http://www.arts-history.mx/semanario/especial.php?id_nota

<http://opticasbonitas.blogspot.com/2009/09/fotos-de-harry-callahan.html>

<http://www.aleydaquevedo.com/2008/02/12/wilson-pico-40-anos-en-el-territorio-del-cuerpo/>

<http://lillialmostthere.blogspot.com/2007/10/fotografia-latinoamericana.html>