

POLIFÓNICA



REVISTA DE ESTUDIOS VISUALES
DEL MÁSTER EN FOTOGRAFÍA DE LA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Equipo Editorial

Edita

Máster en Fotografía, Arte y Técnica

Dirección

Hasan López Sanz

Pedro Vicente Mullor

Laura Hernández Peñalver

Editoras de este número

Énkar Clavijo García (Énkar Neil)

Alicia Palacios-Ferri

Diseño

Alicia Palacios-Ferri

Corrección

Hasan López Sanz

Énkar Clavijo García

Publica

Universitat Politècnica de València

ISSN 2660-7042

Licencia CC

Impreso y hecho en Valencia, España

Polifónica

Adjetivo.

Polifonía es una noción que procede de la lengua griega. El concepto se refiere a la simultaneidad de sonidos diferentes que forman una armonía. De este modo, pese a la independencia de estos sonidos, el oyente los percibe como un todo.

Polifónica es un escenario

donde las imágenes y los debates surgidos a partir de ellas adquieren voz, una voz que nace desde la multiplicidad de visiones, espacios y perspectivas. Así, cada mirada ofrece un lugar único desde el que poder abrir nuevas vías de investigación e indagación en torno a las diferentes manifestaciones artísticas existentes.

Pero Polifónica no es solo una revista.

Polifónica representa la inquietud, el movimiento, la realidad de ir más allá. Es una plataforma de divulgación cultural desde donde expandir la creatividad de teóricos y artistas visuales, así como de aquellos emplazamientos o iniciativas que, cada día y con sus acciones, la hagan posible.

Polifónica no es sólo una revista de investigación científica.

Polifónica es la unión de multitud de voces que esperan escuchar la tuya.

Manifiesto

Crítica de la fotografía

Historia de la fotografía

- 10** *Dos siglos fotografiando "Árboles".*
Lluís Ibañez Melià.
- 22** *Históricas, rojos y yihadistas. El retrato pseudocientífico como herramienta de control social.*
Ismael Marco Carrillo.
- 36** *Roberta Capa: ¿qué tiene que hacer una mujer para entrar en la historia de la fotografía?*
Alicia Palacios Ferri.

52

El peso de la emoción, basado en 20 Motxilles de Martina Matencio y Lia Pérez Cruz.

Énkar Clavijo García.

68

3.16, la bofetada de Augusto Alves da Silva.

Javier Sánchez Robres.

Teoría de la fotografía

78 *La imagen que espera. Una apuesta ritual para una transformación político-poética o de*

cómo Barthes, Negri y Freud tuvieron un romance.

Meritxell Ahicart Centelles.

90 *Caos, imágenes y arte generativo.*

Juan Carlos Casanova Abellán.

104 *Medea o la epifanía de un ombligo.*

Lucía Sáez Criado.

116 *El problema del registro fotográfico en la performance: el hueso como memoria de la carne.*

Rodolfo Muñoz.



Fig. 1.



Dos siglos fotografiando árboles

Lluís Ibàñez Melià

Resumen

Este texto propone una aproximación a la historia de la fotografía de árboles como género, sus antecedentes en el campo de la pintura y una referencia al papel que han jugado y juegan en nuestra cultura, independientemente del espacio geográfico.

Palabras clave

Historia de la fotografía, árboles, pintura.

A principios del siglo XVII, los pintores flamencos y venecianos volvieron su mirada hacia el territorio que les rodeaba y decidieron pintarlo. Viendo caminos, rocas, colinas, nubes y árboles, los desligaron de la simbología cruciforme cristiana y comenzaron a contemplarlos con una mirada artealizadora (tal como lo definirían Montaigne-Roger).

Las representaciones figurativas de Piero di Cosimo, Joachim Patinir, Herri met de Bles o Nicolas Poussin, dieron paso, paralelamente a la evolución de la pintura, a obras que van desde una mirada cercana a la sublimidad como sería el caso de Caspar Friedrich, pasando por las impresionistas de Vincent van Gogh o a otras más abstractas como las de Gustav Klimt y su árbol de la vida, Piet Mondrian con su árbol gris, Paul Klee, Emile Gruppe, Samuel Buri y un largo etcétera. Aunque aquellos pintores renacentistas y barrocos vieron en los árboles unos elementos

pintorescos dentro de la composición paisajística, posteriormente el árbol pasó a tener protagonismo y singularidad, como sería el caso del Árbol de la miel de Bles o de Friedrich.

Desde el momento de la invención de la fotografía, los árboles impusieron su presencia: al asomar Joseph Nicéphore Niépce su “cámara” por la ventana de Le Gras, allá por 1826, para fijar un punto de vista (un paisaje), allí apareció un árbol, así como en uno de los primeros daguerrotipos de la historia, datado de 1838, en el Boulevard du Temple, Louis Daguerre mostraba una larga hilera de árboles. Paralelamente, William Henry Fox Talbot realizó un calotipo, el de la nítida silueta desnuda de un roble en invierno con un único protagonista y con él se inauguró este género fotográfico, que disfrutó de gran auge entre los fotógrafos del siglo XIX, tanto desde un punto de vista pintoresquista (aquello que merece ser pintado/fotografiado sin mayores pretensiones) como desde la visión sublime ligada a su grandeza, atemporalidad o trabazón alegórica cielo-tierra. Aquella necesidad de capturar imágenes del almacén divino, las facetas cambiantes de la naturaleza y sus estados de ánimo, el paso visible del tiempo o el intento de comprender las fuerzas de la naturaleza, llevó a los pioneros a captar imágenes de dichas criaturas. Fotógrafos que paralizaron un sentir popular, el de aquellas gentes que se trajeron a la ciudad sus recuerdos de aldea, sin renunciar al cordón umbilical que les unía con el bosque, con la naturaleza.

Porque fotografía y árboles van cogidos de la mano

y no solo por el hecho de que el soporte físico de uno, la madera de su tronco, sea el soporte material de la fotografía, la celulosa con la que se elabora el papel fotográfico, o que ambos compartan una estrecha relación con el tiempo, recortando o acumulándolo.

la vida de ambos está basada en un proceso fotoquímico:

el oscurecimiento de las sales de plata mediante la luz o la función clorofílica.

Cuando nuestra especie empezó a hacerse las grandes preguntas sobre su identidad, recurrió a los árboles intentando explicar lo inexplicable a través de ellos: mayas y escandinavos les atribuían la función de sostén del universo, el pueblo celta les confería gran importancia a los acuerdos tomados bajo un tejo, Sócrates enseñaba a los pies de un plátano, Buda encontraría la iluminación junto a una higuera, Jesús se retiró a orar al olivar de Getsemaní en las horas previas a su pasión. Palmeras, robles, cedros, higueras, tilos, secuoyas han representado simbólicamente a lo largo del tiempo a ese hombre con los brazos alzados hacia el cielo.

La lista de fotógrafos contiene nombres pertenecientes a diversos continentes. Entre los europeos citaríamos a Charles Thurston, que iba a la finca española de sus suegros a fotografiar árboles; Augusto Aguado hacía lo propio en el Bois de Boulogne; Charles Clifford, en su periplo por la geografía española, dejó varias imágenes, como por ejemplo sus *Dos muestras de árboles históricos* de Granada; Gustave Le Gray y Eugène Cuvelier en el más claro estilo tomado de la Escuela de Barbizon con sus imágenes de Fontainebleau; los hermanos Bisson, Piazzzi Smyth, John Mayall y sus imágenes del Crystal Palace con los árboles que albergaba; Gertrude E. Rogers o el también francés Eugène Atget, con fotografías de raíces, ramas o hayas. Al mismo tiempo, los primeros paisajistas norteamericanos se aplicaron en este género con diligencia: Carleton Watkins y sus secuoyas californianas, los Sentinels de John P. Soule, los olmos de William Stillman o de Henry Brooks, sin olvidar al neozelandés Harold Cazneaux.

Los grandes cambios en lo social y lo artístico que trajo el siglo XX implicaron, por parte de los fotógrafos,

una mirada revalorizadora de la naturaleza,

atendiendo al mismo sujeto, pero bajo diferentes enfoques, con exploraciones representacionales ligadas a formas y abstracciones. Fotógrafos y fotógrafas que la historia nos ha hecho conocer por otros estilos, en ocasiones muy diferentes, en diversos momentos de su trayectoria, con mayor o menor dedicación y relevancia, destaparon su objetivo ante estos singulares elementos botánicos.

La lista es larga, pero entre ellos vale la pena prestar atención al norteamericano Ansel Adams y a sus trabajos conservacionistas en los parques naturales de la costa oeste de los EEUU. Le acompañarían en la búsqueda de un mundo físico que vieron reflejado también en la naturaleza y en concreto en troncos, ramas, tocones o árboles, Paul Strand, Tina Modotti, Man Ray, Brett Weston, Dorothea Lange, Eliot Porter, Walker Evans, André Kertész, Manuel Álvarez Bravo o los europeos August Sander, Robert Demachy, Josef Sudek, Albert Renger-Patzsch, Henri Cartier-Bresson, Miquel Renom o Joaquim Gomis, Eugène Atget y August Sander. Y, ¿por qué no?, el *Xmas Tree in a Living Room* de Diane Arbus.

Pasadas las grandes guerras, algunos de los fotógrafos ligados al *man altered landscape* también dirigieron su visor hacia nuestros amigos. Stephen Shore, con su particular mirada mostrada en *Essex County* o Robert Adams, dieron paso a una nueva generación de fotógrafos y artistas del *land art* que utilizaron la fotografía para mostrar

sus proyectos. De estos últimos, vale la pena citar a Alberto Carneiro, Nils Udo, Robert Smithson, David Nash, Fernando Casás o Giuseppe Penone.

Ya en plena posmodernidad, empieza a desvelarse un cambio de paradigma en el que el fotógrafo de paisaje vuelve su mirada hacia una naturaleza que desdeñó en favor de los espacios periurbanos y los “no lugares”. Yasuo Kobayashi define este cambio como el abandono del marco físico para abrazar una mirada biológica y ecológica.

Es el momento histórico del “ver y no mirar, del sentir versus el percibir”. Este cambio de paradigma correspondería a un nuevo

**Es a través del
paisaje que
se empieza
a sentir una
pulsión interna
en la mirada al
universo.**

modo de ser y de ver, a una mirada biunívoca con el entorno natural. Es el “dejar de pensar” detrás de la cámara postulado por Seton Smith o de la “unión con el objeto” que propone Boomoon.

Desde finales del siglo XX hasta el momento actual, diversos artistas han establecido un contacto espiritual con los árboles, bajo una mirada metonímica, árbol-bosque-medio natural, con una clara intencionalidad medioambiental. Precursores como Albert Stieglitz que en su madurez fotografiaba chopos identificándose con ellos o Robert Adams que subrayó el impacto del hombre sobre los paisajes deforestados del oeste norteamericano, han dado paso a autores como Sheva Fruitman, Bae Bien-U, Gerhard Richter, que hizo eco de su consternación ante los bosques talados de Sussex, Perejaume con *Les obres arbres*, Uta Barth que fotografía copas desnudas recortadas en el cielo, Josep Gordi con *Arbres i paisatge*, Simryn Gill y sus fotografías sobre bosques, Imanol Marrodán con *Frozen Trees*, Tacita Dean y sus majestuosas impresiones de árboles, Pierre Pellegrini con una serie titulada *Long exposure tree*, Tal Shochat, Myoung Ho Lee con *Tree*, Jean-Marc Bustamante, Ilkka Halso, Axel Hütte, Thomas Struth, Thiebaut Cruisset, Gilbert Fastenaekens, Eric Poitevin, Takeshi Shikama, para acabar con un autor, Rodney Graham, que cerraría el bucle al fotografiar árboles invertidos tal como los vieron aquellos primeros artistas en su cámara oscura. Aunque, si bien es cierto que les une una apariencia formal, el trasfondo simbólico que esconden sus *Flanders Trees* en el que se entrevé una indagación sobre la representación fotográfica de estos elementos, aleja a Graham de aquellos primeros fotógrafos para retroalimentarlo con toda la evolución de la mirada acumulada durante estos dos siglos de fotografía de árboles.

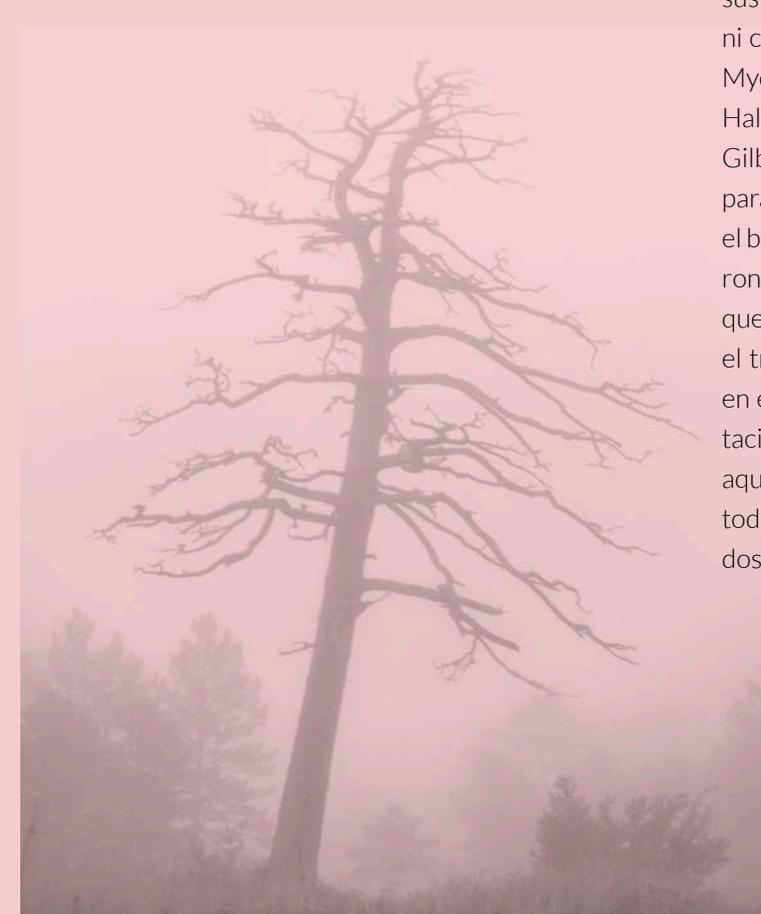


Fig.3.

Bibliografía

- Adams, A. 2004. *Trees*. New York: Little, Brown and Company.
- Adams, R. 2005. *Pine Valley*. Portland: Nazraeli
- Arthus-Bertrand, Y. 2011. *Des forêts et des hommes*. París: La Martinière.
- Botman, M. 2011. *One tree*. Portland USA: Nazraeli.
- Burke, E. 1995. *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Altaya.
- Epstein, M. 2013. *New York Arbor*. Göttingen: Steidl.
- Fracer, J. G. 1991. *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Fragne, P.-H; Limido, P. 2016. *Les inventions photographiques du paysage*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Franklin, S. 1999. *The time of trees*. Milan: Leonardo Arte
- Grande, J. K. 2005. *Diálogos Arte y Naturaleza*. Madrid: Fundación Cesar Manrique.
- Janini Janini, R.; Muñoz Latorre, S. 1914. *Algunos árboles y arbustos viejos de la provincia de Valencia*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora.
- Maderuelo, J. 1996. *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Madrid: Fundación César Manrique.
- Moon, B. 2014. *Ancient trees. Portraits of time*. New York: Artbook.
- Moon, B. 2016. *Ancient skyes. Ancient trees*. New York: Artbook.
- Motet, J. 2002. *L'Arbre dans le paysage*. Seyssel: Champ Vallon.
- Moya, B.; Moya, J. V. 2011. *En-Arborar*. Valencia: Diputación de Valencia.
- Munari, B. 2015. *Dibujar un árbol*. Bilbao: ANTI
- Parker, E. 2012. *Photographing trees*. Chicago: Royal Botanic Gardens
- Ollier, C. 2013. *Paysage cosa mentale*. Viadana: Loco.
- Roger, A. 2013. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Siglo XXI
- Schnitzler, A. 2011. *Fôrets d'Europe: La Martinière*.
- Schommer, A. 2009. *Arbor*. Barcelona: Lunwerg.
- Sussman, R. 2014. *The oldest living things in the world*. Chicago: The University of Chicago Press
- VV. AA. 2006. *Naturaleza: PHE06*. Madrid: La Fábrica.

Imágenes

Fig. 1. *Els albers de la Font de Llaves*, Lluís Ibàñez Melià.

Fig. 2. *Els Teixos del Marturi*, Lluís Ibàñez Melià.

Fig. 3. *Lo Pi Sec de la Mola de Catí*, Lluís Ibàñez Melià.

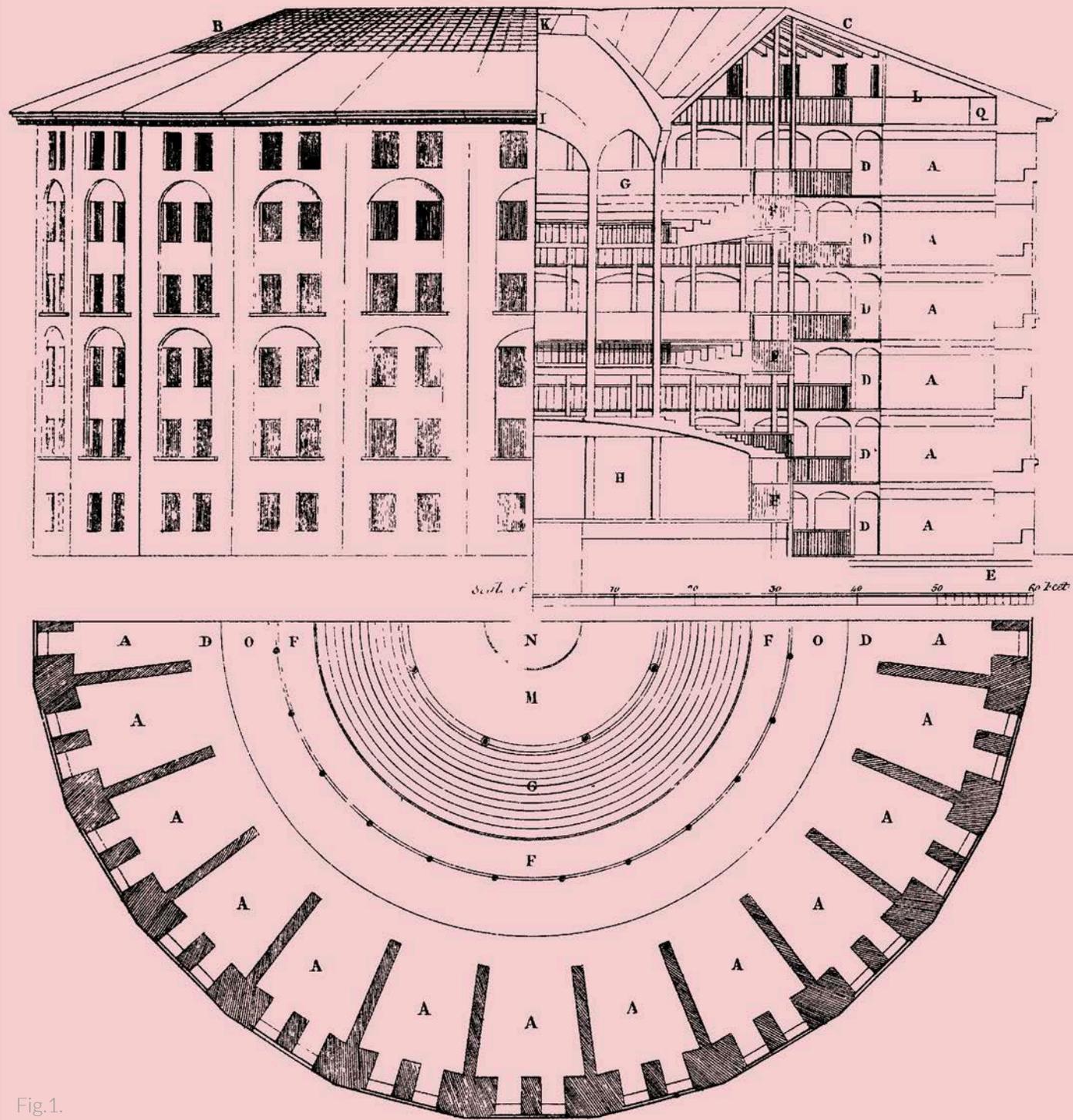


Fig.1.

Históricas, rojos y yihadistas. El retrato pseudocientífico como herramienta de control social

Ismael Marco Carrillo

Resumen

La imagen es una de las herramientas de control social más explotadas de nuestro tiempo, ya sea a través de videocámaras o de selfies. Un fenómeno que, aunque se ha incrementado en la contemporaneidad, surgió prácticamente en paralelo a la fotografía. En este ensayo recorreremos algunas de las prácticas que sustentadas en teorías pseudocientíficas conllevarán pensamientos discriminatorios. Un breve recorrido histórico para cuestionarnos hasta qué punto un retrato nos representa, nos revela.

Palabras clave

Retrato, control, pseudociencia, Charcot, Galton.

«El efecto mayor del Panóptico [de Bentham]¹: [es] inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción», escribió Michel Foucault ([1975] 2005). Cada vez más, nos hallamos inmersos en un sistema de control social que logra disuadir, reprimir o modificar nuestra conducta sin necesidad de vigilante. En ese sentido, la imagen –ya sea fotográfica, videográfica o virtual– nos constriñe y actúa como el mejor instrumento.

Somos, al mismo tiempo, vigilantes y vigilados.

1. El panóptico de Bentham es una figura de arquitectura carcelaria ideada por el filósofo Jeremy Bentham hacia finales del siglo XVIII. En la periferia, una construcción en forma de anillo con las celdas de los presos; en el centro, una torre desde donde observarlos. Estaba ideada con un efecto de contraluz que impedía a los reclusos saber si estaban siendo vigilados.

La frontera entre esfera pública y privada se diluye, absorbida por la sociedad mediatizada y en aras de una transparencia que garantice mayores cuotas de seguridad. El tipo de visión y el uso de la imagen toman protagonismo. Pero el empleo de la imagen, y concretamente del retrato, con estos fines, ya viene de largo.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, e inspiradas en las teorías deterministas de la época, (re)surgieron toda una serie de disciplinas pseudocientíficas que relacionaban rasgos físicos con cualidades psíquicas, como la fisiognomía o la frenología². Tras la divulgación pública de la fotografía en 1839, «la cámara fotográfica acabó siendo, en las célebres palabras del astrónomo Janssen, la “retina del saber”», apunta Carmelo Vega (2009), que continúa: «la fotografía pasó a ser una preciosa fuente documental para el médico, una prueba objetiva que servía para analizar el origen y desarrollo de las enfermedades». Es precisamente con ese clima que se inauguró, en 1878, el laboratorio fotográfico del Hospital Psiquiátrico de la Salpêtrière, principal centro de investigaciones en tratamientos contra las enfermedades del sistema nervioso a cargo del neurólogo Jean-Martin Charcot (1825-1893).

Charcot generó junto con sus ayudantes³ toda una iconografía de la histeria para su estudio con una técnica—la fotografía— que por aquel entonces se consideraba objetiva y neutra⁴. Las imágenes mostraban a las histéricas, con la enferma Augustine como actriz protagonista, en diferentes situaciones fruto de su “enfermedad”, como ataques, contorsiones, contracturas, parálisis, afecciones musculares, etc., en todo un catálogo de la patología dispuesto para el público experto.

Pero, ¿hasta qué punto se estaba mostrando una enfermedad y no simplemente una simulación de la misma? Autores como Georges Didi-Huberman han cuestionado las imágenes de Salpêtrière, unas fotografías que por cuestiones técnicas del momento requerían largas exposiciones, lo que obligaba a las modelos a posar ante la cámara, convirtiéndose así en una especie de cómplices de la representación. «Tener que parecerse a uno mismo se convirtió rápidamente en el requerimiento de un cuerpo preparado, es decir, dispuesto para la imagen», recoge Didi-Huberman (2007).

2. La fisiognomía estudia el carácter o la personalidad de una persona en base a su apariencia externa; mientras que la frenología presta atención a la forma y volumen del cerebro para determinar el carácter, así como las tendencias criminales.

3. Las fotografías fueron tomadas por los fotógrafos Paul Régnard (1850-1927), primero, y Albert Londe (1858-1917), después.

4. Estas imágenes están recogidas en *Iconographie photographique de la Salpêtrière* y en *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*.

Las mujeres se encontraban en una coacción o chantaje: parecer histérica y simularlo era el requisito indispensable que las alejaba de las alas más duras del psiquiátrico.

Una historia de la representación que se exacerbaba con la espectacularización buscada por su «director de escena», Charcot, y de la cual las mujeres eran plenamente conscientes. «He terminado de decirle todo lo que usted me ha preguntado e incluso más; le hablaría más abiertamente si me atreviese; pero temo que sea a la vista de todo el mundo», diría Augustine.

De forma prácticamente paralela, la fotografía es utilizada por Alphonse Bertillon (1853-1914) para crear un catálogo de retratos de la delincuencia. En esa época era considerada un estado patológico, una enfermedad, y por ello se buscaba discriminar aquellos rasgos propios del delincuente. Bertillon ordenó y reguló a través de una publicación de 1890, *La photographie judiciaire*, lo que desde la década de 1840 se venía haciendo de una manera espontánea y desorganizada. Creó, por tanto, un método que sistematizaba la captura para homogeneizar las imágenes obtenidas.

En la misma línea, en 1883, Francis Galton (1822-1911) acuñó el término “eugenesia”⁵ (“bien nacido” o “buen origen”), una pseudociencia que defiende la mejora de los rasgos hereditarios humanos mediante diversas formas de intervención y métodos selectivos. Bajo el paraguas eugenésico, Galton intentó crear sistemas de identificación de colectivos mediante tipologías o retratos compuestos, que aglutinasen en una sola imagen las características propias del colectivo retratado. Unos experimentos fotográficos que pretendían generar toda una serie de cuestionables arquetipos sociales (criminal, maestro, oficial, ama de casa, etc.) y que fueron ampliados poco tiempo después por el médico francés Arthur Batut (1846-1918).

«El resultado del retrato compuesto es el de poner en evidencia todos los rasgos en que hay concordancia, y dejar apenas una huella de las peculiaridades individuales», escribió Galton ([1869] 1998). Fallecido en 1911, este teórico no vaticinaba la trascendencia que sus teorías discriminatorias tendrían en la posterior Alemania nazi. Y no sólo allí, pues en la España franquista, Antonio Vallejo-Nájera (1889-1960) fue el faro en la búsqueda del gen rojo. Jefe de los Servicios Psiquiátricos del Ejército de Franco, Vallejo-Nájera creó en 1938 el Gabinete de Investigaciones Psicológicas, en el que se investigaron las raíces biopsíquicas del marxismo a través de diferentes experimentos psiquiátricos, estudios

5. Para Francis Galton ([1869] 1998), «la eugenesia es la ciencia que trata de todas las influencias que mejoran las cualidades innatas de una raza; también trata de aquellas que la pueden desarrollar hasta alcanzar la máxima superioridad».

sobre los prisioneros de guerra para averiguar la malformación que llevaba a las ideas izquierdistas o democráticas. El psiquiatra, cuyo cuerpo científico nutrió la política penitenciaria de la dictadura, apostaba por la eugenesia positiva, que implicaba separar a los hijos de las prisioneras rojas, para que no pudieran infectarse ideológicamente (Bandrés y Llavona, 1996). Si bien Vallejo-Nájera no empleó la fotografía, con sus teorías contribuyó a construir un retrato distorsionado y tendencioso sobre “la raza española”.

Desde Charcot a Galton, pasando por Bertillon y Batut, comprobamos cómo la cámara ha sido utilizada como instrumento de control social prácticamente desde su origen y hasta la actualidad. Sobre ello, Joan Fontcuberta (2010) escribe:

“La representación del cuerpo se viene inscribiendo fotográficamente desde hace un siglo en políticas de sometimiento, control y disciplina, y hemos llegado a una sociedad panóptica donde la paranoia de la vigilancia nos hace víctimas de cámaras que no cesan de enfocarnos aboliendo la esfera de la privacidad.”

Unas cámaras que se justifican por el ascenso del terrorismo, principalmente yihadista, y que nos sumergen en un clima de alerta y desconfianza. «Resulta curioso que nunca hasta ahora las ciudades habían contado con tantas medidas de seguridad y, sin embargo, nunca hasta ahora el sentimiento de inseguridad de la población había sido tan elevado», expone José Miguel García Cortés (2010).

Además, en este contexto **resulta fundamental cuestionarse hasta qué punto un retrato nos retrata, nos representa, nos revela, muestra nuestra identidad o nuestras intenciones.**

Bibliografía

- Bandrés, J y Llavona, R. 1996. *La psicología en los campos de concentración de Franco*, en *Psicothema*, vol. 8, núm. 1: 1-11
- Didi-Huberman, G. 2007. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Fontcuberta, J. 2010. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foucault, M. [1975] 2005. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Galton, F. [1869] 1998. *Herencia y eugenesia*. Madrid: Alianza editorial.
- García Cortés, J. M. 2010. *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal.
- Vega, C. 2009, *Reconocimientos del mundo*. Pp. 117-178, en: SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Imágenes

Fig. 1. *Plan of the Panopticon*, Willey Reveley, 1791.

Fig. 2. *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, Andre Brouillet, 1857-1914.

Fig. 3. *Plance XIV*. Albert Londe, 1878.



Fig.2.







Roberta Capa: ¿qué tiene que hacer una mujer para entrar en la historia de la fotografía?

Alicia Palacios-Ferri



Resumen

A través de la trágica historia de Gerda Taro se analiza el papel de la mujer en la historia de la fotografía. Se trata de un artículo que profundiza en las causas que provocan este problema y en las posibles soluciones.

Palabras clave

Fotografía, Gerda Taro, Robert Capa, historia de la fotografía, historia del arte.

Durante toda mi vida he estudiado el conflicto bélico que afectó a mi país en los años treinta. En los huecos de los libros, donde las letras sobraban, aparecían siempre las mismas fotografías. El nombre de Robert Capa se repitió a lo largo de mis lecciones de historia. Pero de todos los docentes que me formaron, tan sólo una profesora se atrevió a decir la verdad:

**Robert
Capa era el
pseudónimo
de un
hombre,
pero
también de
una mujer.**

Las fotografías de Gerda Taro estaban condenadas a ser mostradas bajo otro nombre. En el dorso de sus instantáneas se podía observar un sello que decía: "Indíquese en el crédito, de Robert Capa Magnum Photos Inc." (Maspero 2010: 61).

**¿Por qué se
recuerda a
Endre Ernő
Friedmann
pero no a
Gerda Taro?**

Ella recorrió los campos de batalla durante la Guerra Civil, al igual que lo hizo él; se escondió en trincheras, al igual que él, esquivó balas, pasó frío, hambre, miedo, fue amenazada por disparar la cámara a quien no quería ser fotografiado... Incluso ambos tuvieron muertes trágicas mientras sujetaban su cámara: Ernö murió al pisar una mina en Indochina y ella fue arrollada por un tanque en Brunete. Entonces, ¿por qué la palabra leyenda sólo se tropieza con él y a ella se la deja en un recuerdo puntual, en un dato impreciso en medio de tanto Capa?

Al fin y al cabo, ambos trabajaron juntos y sus fotografías se unieron bajo el mismo nombre, como quien hace un batido de plátano y pera y después no sabe distinguir ambas frutas. Pero en este caso el único que ha sido recordado ha sido el plátano. Siempre es el plátano.

En comparación con otras disciplinas artísticas, se contó con más mujeres dentro del ámbito fotográfico debido a su carácter técnico y el fácil acceso a una cámara. Pero a pesar de ello el número de mujeres que aparece es ínfimo. Y eso me hace plantearme la eterna pregunta de: ¿qué tiene que hacer una mujer para aparecer en la historia de la fotografía?

Habrá quien diga que la mujer no puede ser tan buena fotógrafa como el hombre. Pero la historiadora de fotografía Naomi Rosenblum lo deja claro en *A history of women photographers* (2010): Hay millares de fotografías hechas por mujeres, o conjuntamente con sus parejas masculinas, que acaban siendo transformadas en fotografías hechas por el hombre (Rosenblum 2010: 7). Lo cual quiere decir, que si esas fotografías hechas por mujeres han sobrevivido en la historia de la fotografía, el talento femenino no es el problema.



Vuelvo a efectuar la pregunta y Beauvoir se asoma a mi oído y me farfulla que el problema de la mujer siempre ha sido un problema de hombres. (De Beauvoir 2016: 211).

La causa por la cual la mayoría de las mujeres célebres que han existido han sido ignoradas y borradas de la historia es porque el hombre es quien se ha encargado de escribirla.

Al parecer, las mujeres no forman parte de la historia hasta que los hombres la incluyen en ella. La historia habla del ámbito público, que está mayoritariamente formado por hombres. Sin embargo, cuando una mujer ha conseguido salir del ámbito privado y ha intentado viajar al ámbito público, se ha sentido como una muggle¹ que intenta asistir a clases en Hogwarts². Lo siento, no tienes magia, no puedes formar parte de este mundo.

La mayoría de las veces cuando una mujer aparece en la historia (sea de la fotografía, del arte o de la medicina) es por casualidad; porque hay algo que llama la atención del historiador y decide introducirla. (Olivé 2016: 26). Tienen que ser esperpénticas, salirse del molde, mujeres de, hijas de...; tienen que hacer fotografías durante toda su vida y luego morir y esperar a que un hombre encuentre sus instantáneas y que toda su muerte y su ausencia resulte lo suficiente trágica como para mostrar la obra de su vida.³

Afortunadamente numerosas mujeres deciden contrarrestar esta ausencia. "Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando los susurros de las mujeres". Y numerosas artistas, editoras, teóricas, comisarias..., deciden agarrar esos susurros y lanzarlos por los aires para que se escuchen bien alto. Así nacen numerosas exposiciones, catálogos y libros en los que se reúnen algunos de los nombres que nunca habían visto la luz.

1. Término acuñado por J.K. Rowling en la saga Harry Potter, haciendo referencia a los seres humanos carentes de magia.

2. Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería. Escuela ficticia de magia que pertenece al universo de Harry Potter, donde asisten estudiantes para desarrollar sus habilidades mágicas.

3. Referencia a Vivian Maier, conocida como "la fotógrafa niñera", cuyo trabajo se hizo mediático tras su muerte. Allan Sekula, crítico e historiador de fotografía fue quien se encargó de dar a conocer el trabajo de Maier, cuando ella ya había fallecido.

Muchos creyeron encontrar la solución en escribir la historia de mujeres, gritaron ¡Victoria!, pero estaban equivocados, aún no se ha llegado a la solución.

El escribir una historia que hable de mujeres que se quedaron al margen de la historia general es como poner una tirita a una herida que no ha sido desinfectada.

Puesto que la historia general no es sino otra cosa que la historia del Hombre, con algún que otro cameo femenino. La verdadera solución yace en incluir a la mujer en la historia general, para que esta haga honor a su nombre.

**La historia
no debe
hablar sólo
de plátanos
cuando en
el mundo
también
existen peras.**



Fig.3.



Bibliografía citada:

- De Beauvoir, S. 2016. *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maspero, F. 2010. *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*. Madrid: La Fabrica Editorial.
- Olivé, N. 2016. *La mujer en la historia*. México: Forum Ediciones.
- Rosenblum, N. 2010. *A history of women photographers*. Nueva York: Abreville Press.

Imágenes

- Fig. 1. Niño levantando la vista mientras toma sopa. Madrid 1936-37, Gerda Taro.
- Fig. 2. Gerda Taro à Cordoba (Espagne), septembre 1936, Robert Capa.
- Fig. 3. Gerda Taro por Fred Stein.
- Fig. 4. Marineros tocando instrumentos musicales en la cubierta del barco de guerra Jaime I, Gerda Taro.



Énkar Clavijo García

EL PESO DE LA EMOCIÓN,

**basado en 20 Motxilles
de Martina Matencio y
Lia Pérez Cruz**

Resumen

En la actualidad, el arte viene desarrollándose en medio de la complejidad del medio digital, hecho que provoca que experimente cambios en sus lenguajes, en sus prácticas y en sus concepciones que le lleven a practicar una interdisciplinariedad que resulta casi continua. En este escenario y bajo la autoría de Martina Matencio y Lia Pérez Cruz, nace el proyecto 20 Motxilles, una exposición que combina fotografía, texto e imagen en movimiento y que, a la vez, constituye un reto participativo tanto para sus autoras como para los visitantes, un compromiso con la obra que invita a deshacer todas aquellas cargas que portamos de manera indefinida y automática.

Palabras clave

Fotografía, palabra, vídeo, cargas emocionales, exposición participativa.

Es un día cualquiera. Navego por el mar de imágenes al que Internet nos expone cada día sin aviso, pero una toma en concreto atrapa mi atención. Y no la suelta. La fotografía en cuestión muestra dos manos atadas mediante una tela azul. Es una toma sencilla, pero repleta de magia, de una delicadeza que es extraña porque arrasa. El ruido de la toma es delicado y sus colores atrapan por la suavidad con la que inciden en la imagen. Como pie de foto, una breve frase que es a la vez otro disparo: "La dependencia emocional de mi madre".

Martina Matencio es la autora de las imágenes, una joven fotógrafa de Barcelona conocida por sus trabajos en Luna de Marte, una marca de ropa de segunda mano que es mucho más que eso. En esta firma no solo muestra una selección de prendas sino que saca el máximo partido a su faceta fotográfica. Sus disparos no se parecen en nada a algo que haya visto antes.

Con la figura femenina siempre por bandera, exprime la emoción, la atrapa con las manos y trabaja con ella hasta llevarla al límite con extremado mimo.

Ésa, como ella misma afirma en varias entrevistas, es su verdadera rutina.

Matencio, siguiendo la extrema sensibilidad de sus trabajos tanto en planteamiento como en ejecución, presenta 20 Motxilles con Lia Pérez Cruz a la dirección, un proyecto que viene definido como una especie de exorcismo de veinte emociones, recuerdos o cargas que a diario nos acompañan. Antes de indagar más en esta obra ya siento su potencia. Martina siempre lo consigue. Siempre logra el disparo, esa luz que nos lleva a una historia que ella no está segura de haber buscado. 20 Motxilles invita a deshacerse de "todo lo que llevas encima y no eres capaz de decir". Es un proyecto fotográfico con el retrato como eje central, rasgo principal en el trabajo de la fotógrafa. En él, las personas y todos aque-

Los elementos que uno se guarda cobran importancia y a la vez la pierden, y la pierden porque Matencio presenta 20 Motxilles como una exposición participativa en la que los propios visitantes son invitados a escribir en un pequeño trozo de papel algo que les acompañe y no les deje ser del todo.



Fig.2.

Respirar,

**soltar lastre
y seguir
adelante.**

**De eso va el
juego.**

Así, en la Fnac Triangle se concentran fragmentos de la carga de algunas de las mochilas que llevamos en la espalda:

“La inseguridad”

“No pensar lo suficiente en mí por miedo a que no me acepten”

“Ser un animal engañado (humano)”

“El miedo a luchar por si pierdes”

“Em van tocar de petita i no m'he atrevit a dir-ho fins fa poc. Fa 31 anys”

“Mientras yo me desnudo, él se abriga”

Las frases son agujas,

pero volcadas en papel en aquella caja de cristal o pronunciadas después en los diferentes ciclos de acción artística y lectura dramatizada ubicados dentro de la programación de la propia Fnac, no parecen tener la fuerza inicial. Se convierten en experiencias de las que aprovecharse para ganar fuerza. Es un trabajo fotográfico que aporta la tranquilidad de estar siendo escuchado, de no estar solo y de sentir esa mano en el hombro que a veces necesitamos y que nos transmite una energía nueva, arrolladora. Este aspecto participativo de la obra se ve acompañado, naturalmente, de las tomas de Martina. Los colores suaves son, como ya es habitual en su estética, los grandes protagonistas. Matencio, que utiliza la fotografía digital, trabaja con la fe y la calma propias de la fotografía analógica. De hecho sus tomas tienen esa impronta y esa tonalidad de la película. Ese rasgo romántico tan suyo. En 20 Motxilles, la artista refuerza la carga visual de la imagen con la narrativa, combinándolas no solo en el espacio expositivo sino también en todos los lugares donde el proyecto se ha instalado para obtener difusión y va creciendo poco a poco. De esta manera, la galería creada especialmente para este trabajo en Instagram es otro punto de exposición paralelo que aún a belleza y suavidad a partes iguales, atrapando a todo aquel que llega, conozca o no la trayectoria profesional y el estilo de su autora.

Tamara Lichtenstein y Ryan McGinley son dos importantes influencias con las que la artista cuenta para esta obra. Sin embargo, “esta fotógrafa catalana consigue la no siempre fácil tarea de salirse del camino estético de sus referentes visuales para ir desarrollando con muy buen tino un trabajo que podríamos definir como puramente Martina Matencio: luz natural, espacios íntimos y melancolía contenida” (Morillo 2016).

20 Motxilles propone también una proyección a realizar en el mismo espacio de exposición, creada por Lia Pérez Cruz. La pieza, que sirve de primera toma de contacto y presentación del proyecto, cuenta con el único sonido que proporciona el ambiente de lo que es el interior de un edificio mientras muestra los rostros de las distintas personas que han conformado las tomas del trabajo en una expresión íntegramente estática, asemejándose a lo que podría ser una consecución de fotogramas congelados. Los planos de cada uno de ellos, vienen acompañados de una frase a modo de subtítulo que nos revela la carga que cada protagonista lleva consigo, posibilitando que conozcamos parte de su bagaje y fuero interno, que gritan sin llegar a hacerlo en medio del silencio. Cada fragmento de esta pieza viaja al cine de Víctor Erice. A esas miradas lánguidas de El Espíritu de la Colmena que dejaban sin aliento.

De esta manera, se brinda un relato sólido y enriquecedor, que se encuentra a caballo entre la fotografía y la escritura, pero que también cuenta con retazos cinematográficos que le confieren carácter, ritmo e identidad a una historia que podríamos contar todos porque, como expresa su creadora, “ha llegado el momento de parar, descubrirnos y mostrar al mundo cómo somos”.



mis raíces,

Fig.3.

Bibliografía

- Löf, Y.. 2017. *LOVYOURSELF Project - Martina Matencio*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=0iMK-17D44as>
- Matencio, M. 2016. *20 Motxilles*, en: <https://www.instagram.com/20motxilles/>
- Morillo, A. 2016. *Martina Matencio y el delicado equilibrio entre la melancolía y la belleza*, en: <https://www.xatakafoto.com/fotografos/martina-matencio-y-el-delicado-equilibrio-entre-la-melancolia-y-la-belleza>
- Pérez Cruz, L. 2016. *Exposición @20motxilles*, en: <https://vimeo.com/193632145>
- The Lighting Mind. 2016. *Desayuno con Martina Matencio, The Lighting Mind*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=xIm4EZZ4ytQ>

Imágenes

Fig. 1. Sin título I, Martina Matencio.

Fig. 2. Sin título II, Martina Matencio.

Fig. 3. Fotograma de 20 Motxilles

3.16, la bofetada de Augusto Alves da Silva

Javier Sánchez Robres

Resumen

Este artículo revisa críticamente la exposición del proyecto 3.16 del artista portugués Augusto Alves da Silva, un formalismo paisajístico que encierra un embuste histórico.

Palabras clave

Augusto Alves da Silva, 3.16, Azores, Irak.

3.16 es un trabajo que aparentemente podemos recorrer de una ojeada, el mismo horizonte repetido once veces no parece un gran reto para el espectador. Aunque la realidad es que requiere de una visión atenta y cercana. De entrada, nos encontramos frente a diferentes instantes de un 16 de marzo de 2003. Augusto Alves da Silva

está jugando con nosotros

y esas fotografías invitan a nuestros ojos a seguir, hipnotizados, el camino de las nubes a través del cielo, mientras sus cambiantes sombras sobre el verde del campo nos trasladan a la familiaridad de un lienzo impresionista. Pero solo cuando nos acercamos un poco a las fotografías y dejamos de lado lo meramente estético, nos encontramos una casilla más de su juego, un rastro humano: aviones maniobrando cerca de tierra. ¡Este hecho no puede ser casual! Y es que el artista no ha preparado un pasatiempo cualquiera, ha montado una mesa de trilerero, ha sacado tres cubiletes y una pelotita roja y nos ha convertido en unos espectadores-primos que, rodeados de fotos, no saben por dónde empezar a entender.

Estamos frente a un acto de trilerismo artístico en el que nos está enseñando la bolita -¡mira la bolita!-, escondiéndola bajo los cubiletes -¡sigue la bolita y no la pierdas de vista!-.

¿Y ahora qué? Ahora nos tocará prestarles la atención debida a esas imágenes. Si se ha molestado en colgar 11 impresiones diferentes será por algo... A ver, centrémonos frente a los cubiletes, ¿dónde estaba este sitio?, en las Islas Azores –¿vas siguiendo la bolita?– . ¿Y qué pasa con los aviones?, pues que transportan a tres presidentes de gobierno. ¡Ay, que me parece que con esas pistas ya puedo seguir el cubilete correcto! Me viene a la memoria aquella reunión de Blair, Bush y Aznar, amparada por Barroso en Portugal, en la que se escenificó la decisión de invadir Irak y que ahora tenemos frente a nosotros, allá lejos, pero frente a nosotros. Condensada en fragmentos de tiempo, eso sí, pero es que, si estas fotografías son el instante recogido por cada disparo de la cámara, también lo son aquellos intervalos que las separan. Es pulsión pero también es espera, y aquellos días hubo mucho de lo segundo.

Con las imágenes, tantas veces repetidas de los ataques a las Torres Gemelas y como parte de la opinión pública, nos convertimos en meros espectadores de una guerra gestada por las decisiones políticas del gobierno de EEUU. Ante su nueva amenaza, necesitaban entretener a ese público a través de unos medios de comunicación que garantizaban el espectáculo. Aquello también tuvo mucho de trilerismo, solo que en lugar de escondernos una bolita fueron unas armas de destrucción masiva. Y en esta cumbre de las Azores que acontece durante las once fotos de Augusto, hay un claro ejemplo de toda aquella representación que el artista supo leer *a priori*. Por eso toma un punto de vista elevado sobre el hecho y nos traslada esa distancia que precisamente había entre los ciudadanos impotentes y los intereses particulares de los tres presidentes. Tiempo y distancia es lo que nos transmite la obra del portugués. Y solo al hacer una lectura informada de las imágenes nos encontramos que tras ese paisajismo preciosista hay una interpelación; una

bo-
fe-
ta-
da

que llama la atención sobre lo que se cuece se cuece mientras con-
templamos que llama la atención sobre lo que no van con nosotros.
cas, con tanta distancia, que parece que no van con nosotros.
Los proyectos del fotógrafo portugués siempre han relacio-
nado el paisaje, tanto urbano como rural, con el uso que el hombre
ha hecho de ellos. Solo que estas son unas imágenes principalmente
políticas, y ese comportamiento político empezó en el instante en
que el artista vio venir el suceso, lo interpretó sociológicamente, lo
conceptualizó y viajó hasta las Azores para tomar las imágenes. Un
acto político que no terminó con el último click, ya que el plantea-
miento de la instalación de la obra, el juego, también es política. Me
gusta cómo esta instalación relaciona los diferentes planos del pai-
saje y su repetición dentro de cada una de las imágenes, con los pla-
nos temporales y de significado, ligados tanto al intervalo temporal
en el que están tomadas las fotografías, como a la subjetivación de
las ideas de espera e impotencia, que, como espectador contempo-
ráneo a los hechos, he revivido al levantar sus cubiletes.

Imágenes

Fig. 1. *Sin título I*, Rui Soares.

Fig. 2. *3.16 (#4)*, Augusto Alves da Silva.



Fig.2.

**La imagen que espera.
Una apuesta ritual para
una transformación
político-poética.
O de como Barthes,
Negri y Freud tuvieron
un romance.**

Meritxell Ahicart Centelles.

Resumen:

El siguiente ensayo teoriza sobre la espera en el ámbito fotográfico a través de los conceptos de tiempo y amor. La idea de espera se desarrolla como una forma de ritualidad que niega indirectamente el propósito mismo de representación de la imagen.

Palabras clave:

Espera, fotografía, ritual, amor.

Resulta interesante cómo una misma palabra puede funcionar en diferentes ámbitos. El concepto o significado varía dependiendo del contexto pero inevitablemente siempre hay una conexión. Es como si la palabra fuera dejando tras de sí una larga estela de nexos semánticos que se interpelan a medida que se referencia o se hace uso de ella. Cuando Joan Fontcuberta habla de la “imagen latente”¹, imagen que existe como embrión, simiente o cuerpo criogenizado, “huella todavía invisible al ojo pero que constituye para la fotografía la puerta a su dimensión mágica” (2013: 35-45), resulta imposible no atender a cómo teoriza Freud sobre lo latente y lo manifiesto. Fontcuberta está haciendo referencia a estadios de representación de la imagen que establecen una diferenciación entre la realidad y su representación. Según Freud cualquier formación del inconsciente, los sueños, fantasías, lapsus, tienen un aspecto manifiesto y un aspecto latente. Martín Stortoni explica que el contenido manifiesto en el caso de los sueños sería el sueño tal cual lo relatamos tras despertarnos, y el contenido latente serían los pensamientos que están expresados de manera deformada en el contenido manifiesto. Siguiendo la definición del diccionario de Jean LaPlanche, Stortoni lo resume así: “Es como si el contenido manifiesto y el contenido latente fueran el mismo texto, el mismo pensamiento expresado en dos dialectos diferentes y es necesario traducir uno al otro.” (2009).

Partiendo de las reflexiones anteriores, resulta interesante atender a este concepto que aparece referenciado en el ámbito fotográfico. Fontcuberta teoriza sobre la imagen latente como depósito, donde no hay una representación como tal, sino un contagio de pura emanación de lo real: “Lo real parece transferirse y adherirse a la imagen o incluso transmutarse en ella.” (2013: 37) Pero lo interesante es cómo vincula el factor del tiempo, (necesario dentro de esa espera de la transmutación de lo latente a lo manifiesto), con el deseo. “La imagen latente no es solamente un esbozo de un registro –es una promesa de felicidad- que late sin salir a la superficie sin traspasar el umbral de la visibilidad” [...] “mientras el factor tiempo opera, sedimenta nuestras esperanzas multiplicadas, la espera es en sí misma una felicidad.” (2013: 39) Está hablando de la espera como consumación de un clímax, como “el amor, la imagen latente somete al fotógrafo a una dilatación que cataliza y amplifica sus inquietudes mientras acrecienta el placer venidero en un ritual.” (2013: 40)

1. La imagen latente hace referencia en fotografía a la imagen que queda impresionada sobre las superficies fotosensibles como la película o el papel fotográfico al incidir la luz. Esta imagen en potencia permanece como huella invisible durante el momento previo al revelado.

Y es aquí donde encontramos la clave, al concebir el acto fotográfico como un ritual donde entra en juego una escenografía de la espera que aúna amor, tiempo y representación.

En "Fragmentos de un discurso amoroso" Roland Barthes dedica un capítulo a la espera como concepto inevitablemente ligado al amor. En su libro, encontramos los siguientes fragmentos extraídos de la obra "Realidad y juego" de Donald Woods Winnicott: "Hay una escenografía de la espera: la organizo, la manipulo, destaco un trozo de tiempo en que voy a imitar la pérdida del objeto amado y provocar todos los efectos de un pequeño duelo, lo cual se representa, por lo tanto, como una pieza de teatro." (Barthes 1993: 91) Siguiendo esta premisa, podemos generar un nexo a partir de la referencia artística. Tanto acting fotográfico como pieza teatral están sujetas a una artísticidad donde entran en juego deseo, escena y espera. Continúa Winnicott: "La identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: yo soy el que espera." "¿Estoy enamorado? –Sí, porque espero." (Barthes 1993: 92)

No nos resulta ajeno establecer estas lógicas para una lectura de la imagen desde el amor. Alex García Düttman cuando reflexiona sobre el libro *La cámara lúcida* de Barthes,² describe que mirar con amor una fotografía supone que al final la imagen queda suspendida. Hablamos metafórica-

2. Notas del Seminario "Filosofía y Fotografía". Máster en Fotografía, Arte y Técnica, Universidad Politécnica de Valencia, 27 de Febrero.

mente de una pausa, algo que se queda suspendido dentro de ese amor que hace resucitar a la imagen para abolirla. Menciona Düttman que si el amor es un espacio sin imágenes, entonces la paradoja de la imagen suspendida, la imagen que es mirada con amor, es una imagen que en su seno mismo evacua toda representación. El cometido al final es abolir la imagen a través de la imagen, y a través del amor.

La imagen se constituye como esencial porque la profundidad reside justo en lo que no se puede reproducir ni permitir imágenes.

Y es que dentro de estas ideas que enlazan el tiempo con el amor encontramos a filósofos que han teorizado largo y tendido sobre este asunto como Hardt y Negri. En su libro *Multitud* utilizan la metáfora del arco y la flecha para hablar del tiempo. Cronos hace referencia al tiempo lineal, el tiempo acumulativo del cronómetro, periodo en el que la flecha se mantiene tensionada en el arco. Hasta que llega el instante del Kairós, momento de fisura del tiempo lineal, instante en el que la flecha abandona la cuerda del arco, momento en que se ha tomado la decisión de actuar. Esta irrupción del Kairós que se define como un surgimiento inesperado, es para Hardt y Negri el momento de la revolución.

Esta idea que se muestra en *Multitud* desde el vértice de los estudios marxistas, coincide con la voluntad de una espera que se consolida afectiva y como antesala del acontecimiento. En el último párrafo de su libro lo sintetiza así: "Ya se puede reconocer que hoy el tiempo está escindido entre un presente ya muerto y un futuro viviente, y que el profundo abismo que los separa se está haciendo enorme. A su debi-

do tiempo, un evento nos lanzará como una flecha hacia ese futuro viviente. Ese será el verdadero acto político de amor.” (Hardt y Negri 2004: 406) Podemos considerar pertinente atender a esta perspectiva que argumenta desde la política y los afectos, ya que al hablar de esa relación de la espera con el amor ejercemos una tensión directa a la base sobre la que se asienta esta sociedad de la inmediatez. En esta era hiper-conectada parece que no hay espacio, que no hay tiempo para la reflexión de la pausa. Quizá este alegato a la espera y al amor se presenta como su íntimo adversario.

En las Jornadas Inaugurales de la Plataforma en Defensa de la Libertad de Información, Darío Adanti (2017) sintetiza durante su intervención una parte de la novela Mao II de Don DeLillo de la siguiente manera:

En nuestra sociedad de consumo, la fascinación por el terrorismo marca el fracaso de la palabra como vehículo de cambio o movilizador social porque la lentitud del proceso de la lectoescritura y el pensamiento no pueden competir con la espectacularidad visual y la velocidad intrínseca de la violencia. Siglos atrás, un libro podía generar una conciencia colectiva y desembocar en una revolución, hoy nuestra percepción del tiempo hace muy difícil un proceso similar porque nos resulta demasiado lento en comparación con la inmediatez visual y la conexión emocional de la violencia. La palabra pierde ante el acto violento porque la palabra es sólo representación, mientras que la violencia es un hecho fantástico.

Por lo tanto,

**apostar por la espera, por el tiempo,
supone quizá un enfrentamiento
directo, una apuesta rebelde, o de
rebeldía, frente a esa fascinación
espectacular de la violencia**

que menciona DeLillo.

La espera como ritual funcionaría entonces como una especie de contradicción, una amenaza directa que se constituye acción lejos de considerarse un acto pasivo. Podríamos describirla como una acción potencialmente transformadora en el tiempo activo que transcurre durante la espera. De la misma forma que sucede con la metáfora del arco y la flecha, cuando Hardt y Negri idean ese tiempo de la espera como parte del proceso de creación de una nueva humanidad. Describen que concebir el amor políticamente es el acto de amor definitivo (2004: 404).

La imagen que espera, que nos hace esperar, que nos somete a la pausa, ejercería una tensión directa frente a las lógicas del consumo y del mercado, podríamos denominarla como un hecho incluso revolucionario. Al fin y al cabo, se trata de una imagen que no se consume por lo que se observa, que resulta de difícil ingesta, se nos atraganta al percibir que lo realmente representado no se puede descubrir. En su carácter formal hay un amago imaginario por configurarse como metonimia de lo sucedido, y no podemos consumirla rápidamente porque la curiosidad es demasiado veloz para las lógicas de la imagen que espera. Ver sin comprender y aceptar el reto de la pausa, de la espera, para que indefinidamente en cada vistazo podamos introducirnos un poquito más, y así desvelar, nuevos recodos de la imagen que han estado paradójicamente siempre representados.

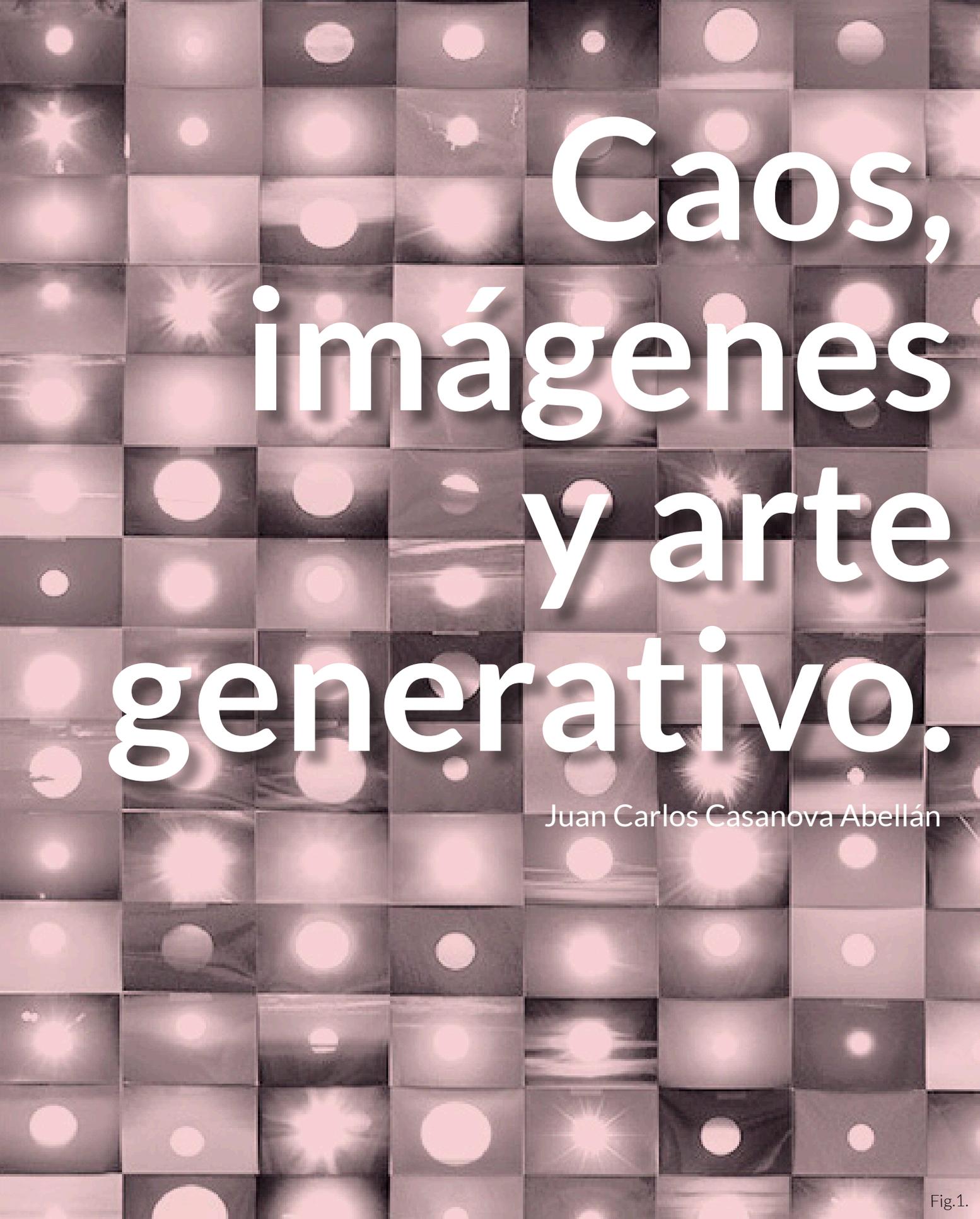
La imagen que espera no podría describirse formalmente porque evacua en su seno mismo toda representación. Es una forma, o fórmula sin fórmula que apuesta por la representación como un acting.

Pensar el momento durante la imagen latente existe sin ser evidente como un tiempo constituyente, esto puede resultar importante para el dispositivo, atender a ese momento previo a conseguir ver el resultado de todo el acto performativo. Más corto o más largo, más rápido o más dilatado en el tiempo, pero eternamente significativo como esencia de lo que sucederá después cuando visualicemos la imagen, ahora sí, manifiesta y acumulada, como una amalgama de tiempo enmarañado muestra de lo ocurrido. Muestra de cómo la cámara ha devorado esa luz a su antojo, y de cómo nosotros, responsables de ese banquete fotográfico, no apostamos más que por una promesa de felicidad, donde tarde o temprano comprendemos, que esa satisfacción nunca reside en lo representado. Por eso la imagen que espera, trata de teorizar sobre el dispositivo que coordina todas las partes de la toma fotográfica, y evacua una imagen que pretende negarse a sí misma, donde la importancia no reside en lo representado, sino en ser coherentes y consecuentes con el acto que se está dando a lugar.

Bibliografía citada:

- Adanti, D. 2017. *Disparen al humorista*. Bilbao: Astisberri Ediciones.
- Barthes, R. 1993. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores.
- Düttman, A. 2015. "Yo amo a mi mami". *Concreta Revista sobre Creación y Teoría de la Imagen*, núm. 5.
- Freud, S. comp. 1984. *Obras Completas de Sigmund Freud. Volumen XVI: Conferencias de Introducción al psicoanálisis, Parte III (1916-1917)*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Fontcuberta, J. 2013. *La Cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hardt, M. y Negri, A. 2004. *Multitud*. Barcelona: Debate.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. 2004. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Stortoni, M. 2009 "Lo manifiesto y lo latente. De la teoría a la práctica de creación de proyectos profesionales en Seminario de Integración". *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*. XVII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, año X, Vol 12.



Caos, imágenes y arte generativo.

Juan Carlos Casanova Abellán

Resumen

En el escenario actual de saturación de imágenes digitales, revisamos nuevas prácticas artísticas como el arte en Internet (NetArt) y especialmente las técnicas del arte generativo (GenArt), que están en la base de la evolución que está experimentando la práctica fotográfica tradicional, hacia los nuevos formatos multimedia y multidisciplinares.

Palabras clave

Internet, imágenes líquidas, algoritmos, NetArt, GenArt.

Vivimos en un mundo permanentemente conectado a Internet, en el que el uso de las tecnologías de la información y los dispositivos multimedia es prácticamente universal. Gracias a ello tenemos al alcance de sus manos toda la tecnología necesaria para poder convertirnos en fotógrafos, videoartistas e incluso en productores musicales. Para ello, tan solo debemos utilizar las aplicaciones multimedia instaladas en nuestros dispositivos inteligentes, bien sean smartphones, tablets u ordenadores. La producción de medios digitales es incesante, y también con mayor o menor valor, la de obras artísticas.

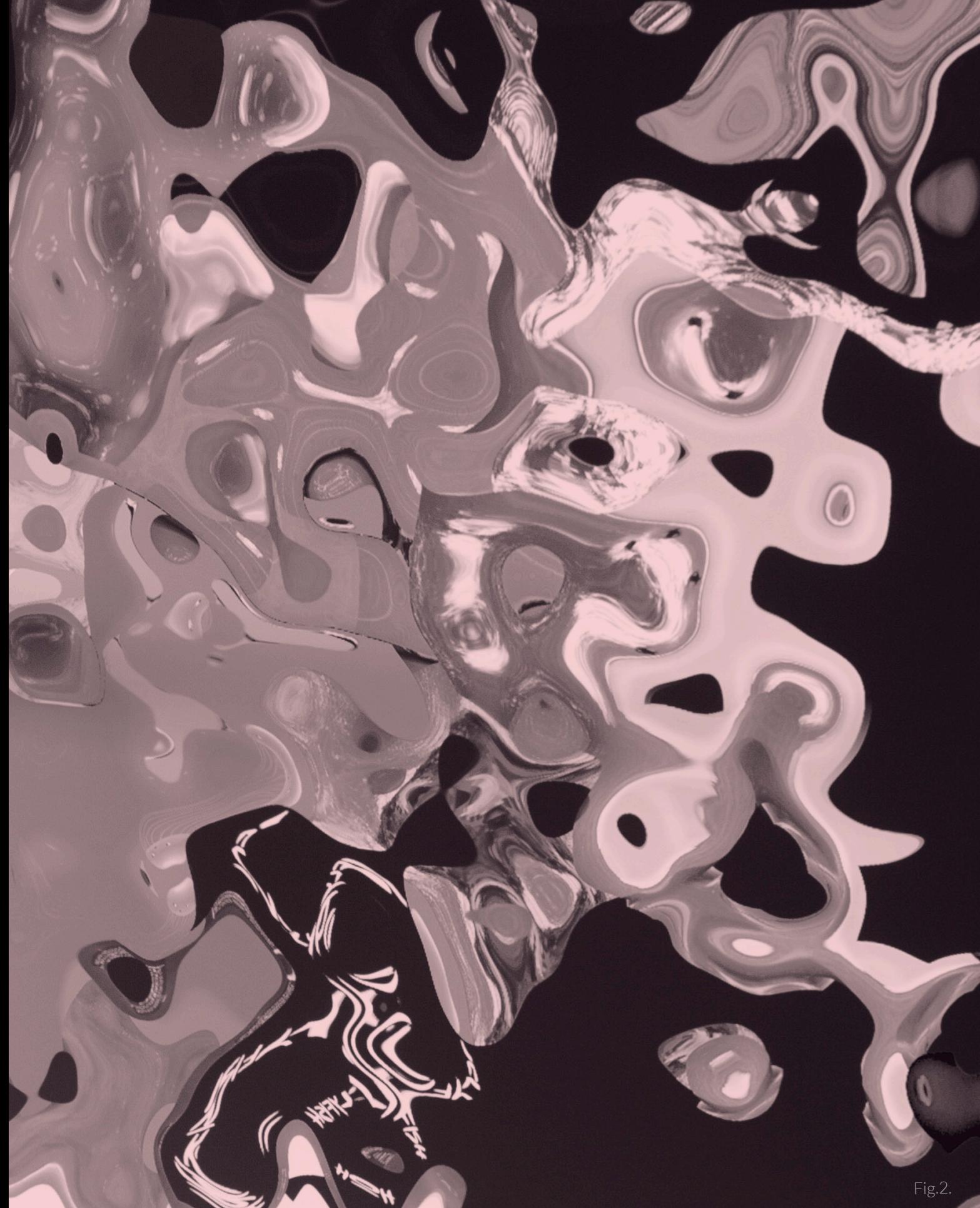
**Esta caótica masa de imágenes nos satura,
invadiéndonos la sensación de que todas las
instantáneas posibles ya han sido tomadas, son
innecesarias y carecen de sentido.**

¿Cuántas fotos de amaneceres únicos se suben cada día a las redes sociales? La obra de Penélope Umbrico *Suns from Sunsets* from Flickr (Fontcuberta 2016:42), simboliza esta situación con la visualización de una agrupación de infinidad de imágenes de amaneceres extraídas de la red social fotográfica Flickr.

Las fotografías, tomando la forma de imágenes digitales, han ido perdiendo gradualmente su materialidad y en una suerte de desvanecimiento, han ido mutando en imágenes líquidas.

En su instalación Cannula, Daniel Canogar (De Diego y Canogar 2017) ilustra este proceso de licuación de los medios digitales representando los videos más descargados en Youtube.

Cannula es un ejemplo de este nuevo paradigma, en el que son las propias obras de arte las que están conectadas a Internet (NetArt) y evolucionan de manera autónoma sin la intervención de su autor (arte generativo o GenArt). El NetArt o Arte 2.0 surgió a finales del siglo XX y supone en palabras de Juan Martín Prada (2012) un modo específico de producción visual, como “obras para las que las tecnologías basadas en redes de telecomunicación son condición necesaria y suficiente para su existencia”.



El denominado arte generativo o *GenArt*, está caracterizado por la carencia de control absoluto en el resultado de la obra por parte del artista o creador.

El nacimiento del término GenArt, surgió en los años 1960. Como antecedentes podemos citar obras de arte visuales como las máquinas-es-cultura de Jean Tingely, y de la literatura, como la escritura automática utilizada por los poetas del movimiento beatnik, aunque fueron compositores como John Cage, Karlheinz Stockhausen y Brian Eno los que realizaron los trabajos más significativos en el campo del arte generativo durante el periodo de 1960-1970 según señala Matt Pearson (2011).

La definición más ampliamente aceptada de GenArt se debe a Philip Galanter (2003), artista y profesor de la Universidad de Texas, quien define el arte generativo como:

Cualquier práctica artística donde se utiliza un sistema tal como un conjunto de reglas del lenguaje natural, un programa de ordenador, una máquina o cualquier otra invención procedural, y es puesta en acción, con algún grado de autonomía contribuyendo a, o resultando en, una obra de arte finalizada.

Más allá de formalismos y definiciones académicas, Pearson (2011) señala que “se trata de un ámbito más complejo, en el que hay que tratar con el proceso de creación de sistemas autónomos, la lucha subyacente que surge al enfrentar orden y caos o diferenciar entre vida orgánica y tecnología mecánica”. En el arte generativo la obra de arte, que también podemos denominar “sistema”, se caracteriza porque tiene forma, voluntad y vida propia. Hablaremos por tanto de obra orgánica, en contraste con el concepto tradicional de obra material, fija y mecánica. Se trata en suma de gestionar “el delicado arte de perder el control”, esto es, trata sobre “establecer una colaboración creativa entre un artista humano y un agente no humano” en palabras de Leonardo Solaas (2014).

Es necesario definir taxonomías para posibilitar la identificación y estudio de los diferentes tipos de obras GenArt. Mencionaremos la clasificación basada en el criterio de la capacidad que presentan las propias obras para reaccionar ante cambios en el entorno. En base a ello diferenciaremos entre sistemas generativos autónomos o adaptativos. Los adaptativos presentan mayor complejidad e inteligencia y son aquellos que son capaces por sí mismos de evolucionar y de mutar de estado para adaptarse a dichos cambios.

Es un hecho incuestionable que el paradigma del fotógrafo como técnico creador de obras exquisitas, valiosas y únicas mediante complejas técnicas en un laboratorio, hoy en la época de Internet y los nuevos medios ha perdido casi completamente su sentido.

La fotografía en su sentido clásico y convencional tiene a largo plazo un futuro incierto,

y tal vez sean nuevos artistas multimedia como Cristina Lucas, Daniel G. Andujar, Marius Waalz, Leonardo Solaas o Daniel Canogar los que estén destinados a ocupar el espacio de creación innovadora de producciones visuales que hasta ahora estaba reservado exclusivamente a los fotógrafos.

Canogar desarrolló sus primeros trabajos como fotógrafo, pero hoy es un caso paradigmático de artista visual, que dirige a un equipo multidisciplinar de ingenieros, músicos y artistas para desarrollar su trabajo. Utiliza técnicas del NetArt, herramientas algorítmicas y sistemas generativos, como ilustra en su obra Troposphere. Las herramientas técnicas de estos nuevos creadores ya no son las cámaras fotográficas, trípodes y focos. Hoy éstos han sido reemplazados por ordenadores, proyectores y mesas de mezclas.

Este anunciado cambio de ciclo en la creación visual, nos lleva a plantear la pregunta:

¿serán

los programadores
los nuevos fotógrafos?



Imágenes

Fig. 1. *541,795 Suns from Sunsets from Flickr*, Penélope Umbrico, 2006.

Fig. 2. *Cannula (detalle)*. Daniel Canogar. Madrid, 2017.

Fig.3. *Troposphere*, Daniel Canogar, 2017.

Bibliografía

- De Diego, E. y Canogar, D. 2017. *Fluctuaciones*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Fontcuberta, J. 2016. *La furia de las imágenes*. Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Galanter, P. 2003. *What is generative art? Complexity theory as a context for art theory*. GA2003-6th Generative Art Conference, en www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf accedido el 18/9/2018.
- Pearson, M. 2011. *Generative Art: A Practical Guide Using Processing*, Manning Publications: Shelter Island, NY.
- Prada, J. M. 2012. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Solaas, L. 2014. *Generatividad y molde interno, los sistemas de reglas en el desarrollo de la forma artística*. Buenos Aires: Invasores de la Generatividad.



Medea o la epifanía de un ombligo

Lucía Sáez Criado

Resumen

Este texto cuestiona el uso de la imagen que los ciudadanos practicamos gracias a las nuevas tecnologías y a los modos de vida contemporáneos. Además, reflexiona sobre la existencia o la posibilidad de implementar un cambio en nuestras vidas, siempre conectadas.

Palabras claves

Redes sociales, neoliberalismo, imagen, aparecer, revolución.

Ha intentado por todos los medios forjarse una vida que le haga feliz, fue titiritera –lo puedes ver en Facebook–, maestra en una escuela –lo puedes ver en Facebook–, se creyó la campaña publicitaria de JASP –joven, aunque sobradamente preparado–. Trabajó de camarera –lo puedes ver en Facebook–, montó una empresa –lo puedes ver en Facebook– y otra y otra... Es voluntaria en una ONG –lo puedes ver en Facebook–, trabaja mejor para sus amigos que para sí misma. En el instituto hacía los trabajos de filosofía de sus compañeros antes que el suyo –lo puedes ver en Facebook–, se considera una mujer informada aunque sabe que podría estarlo más. Trabaja más de 15 horas diarias, lee el periódico en papel –lo puedes ver en Facebook–. Hay días que tiene una opinión clara de la política de su país –lo puedes ver en Facebook–. Se cuestiona constantemente, lee poesía y mira programas basura de la televisión. No se explica la ley mordaza, pero no se atreve a gritar de manera individual –puedes verla en las fotos de la última manifestación que colgó en Facebook–. Tiene un odio racional a cualquier tipo de bandera y le da miedo, mucho miedo, lo que ve, y lo que oye, y pensar que ya no estamos camino hacia, sino que hemos llegado a. Sin darnos cuenta, hemos llegado a. Hay días que piensa que su condición semiacomodada no le da derecho a reclamar algo más, a quejarse, a reclamar un cambio. Pero se siente vencida en un límite donde los molinos son invisibles,

**donde Medea
se hace un
selfie regalando
glutamato y
aceite de palma
a sus hijos, y
Saturno cuelga
fotos orgulloso de
ser cocinero en
un *McDonals*.**

Vivimos en un estado cambiante, en un proceso de invisibilidades opresoras que se fotografían el ombligo 789 veces por segundo y lo comparten en la red. No tenemos un gigante visible contra el cual luchar, o tal vez nos haya engullido sin darnos cuenta mientras dejábamos fuera de campo cualquier cosa más allá de ese agujerito que nos obsesiona en nuestra tripa. El neoliberalismo es el infierno donde habita nuestro gigante, un latifundio donde la depresión, la fatiga y la vista cansada se esconden detrás del emprendedurismo sonriente ante las cámaras, la superación y la autoexplotación. Al mismo tiempo, preparamos un desayuno delicioso con zumo de naranja, manzana verde, tostadas sin gluten y mermelada ecológica, que no nos dará tiempo a comer pero sí a fotografiar –con filtro Valencia– y subir, esta vez, a Instagram. Nuestro gigante somos nosotros mismos: Homo homini lupus –Plauto–, disfrazados de manera impoluta, presentados ante la sociedad dentro del gran panóptico que son las redes sociales y el mundo virtual.

¿Cuál sería nuestra revolución?

Pervertimos todo lo que tocamos, convertimos en bello, liso e impecable todo lo que miramos, despojándolo, con el filtro de «belleza máxima», de toda posibilidad de romperse, de ofrecer resistencia. Regalamos pies de foto de 120 caracteres a diestro y siniestro. Nos manifestamos pacífica y organizadamente y lo retransmitimos todo por nuestro smartphone último modelo.

porque dedicamos el tiempo a preparar el decorado de nuestro próximo post. Nos ofrecen transparencia e información, pero somos ciegos en un mundo de luces, cupcakes, pies descalzos en la playa y 18.956 imágenes por segundo.

¿Cuál sería nuestra revolución?

Manifestarse, gritar bien alto, siempre con permiso, eso sí, y etiquetando a todos en nuestras fotografías. Esta nos parece la única solución porque somos civilizados, que quede claro, que somos civilizados.

...despiertes

Yo estuve allí porque aparezco en la imagen, porque me etiquetaron, porque de ordenador le propone a mi vecino etiquetarme, sí, esa soy yo, existo porque aparezco, no por estar, ni por ser, ni por pensar, ni por pegarte una buena bofetada para que...

un programa

No, solo porque aparezco. Tal vez –solo tal vez–, el reconocimiento facial no nos salve, tal vez, el reconocernos, así de esa manera, sea la retinosis que nos presente a nuestra ballena blanca. Tal vez, deberíamos vernos como nos ven nuestras madres, de cerca, sin filtros ni belleza máxima, solo de cerca.

¿Cuál sería, pues, el desencadenante del cambio?

Desde luego no consiste en enviar un SMS con esa palabra –porque me duelen los ojos de mirar esa imagen, que me enseñas 265 veces por segundo–. Podría dejar de comer carne –ver la imagen de los mataderos me revolvió las tripas–, hacerme vegana, irme a una casita en el campo y desaparecer como una avestruz, como un ermitaño, y lograr que el mundo me olvide y olvidarme del mundo. «Aquí podéis ver mi casita en el campo y mis pies descalzos sobre la hierba. Estas son mis gallinas y los huevos de mis gallinas. Aquí con mi burra Paca, que cada día está más gruñona. Aquí el río, aquí el gallo. Aquí, mi mermelada casera sobre la mesita de último modelo de IKEA». Aquí, aquí, aquí, y te conviertes en una ermitaña virtual, donde el olvido o la lejanía es impensable. Soy pequeña como una hormiga, un milímetro entre un millón de imágenes, inalcanzable.

Y de pronto, Medea nos ha servido ampliada y en positivo la imagen de cómo queremos ser, cómo debemos ser, cómo quiere que seamos. Un cóctel donde somos los cocineros de la narrativa de la imagen y los comensales que han dejado de mirar. Nos hemos devorado a nosotros mismos comenzando por el ombligo. Rituales de una Red donde logaritmos de smileys o emoticonos, algoritmos de la imagen, son el lenguaje y, aunque no lo entendamos, colaboramos, porque queremos estar. Y estar, al parecer, no es sentir, sino aparecer.

Bibliografía

- Han, B.-C. 2017. *La expulsión de lo distinto*, Barcelona: Herder.
- Han, B.-C. 2015. *La salvación de lo bello*, Barcelona: Herder.
- Alba Rico, S. 2017. *Ser o no ser (un cuerpo)*, Barcelona: Seix Barral.
- Morey, M. 2006. *Deseo de ser piel roja*, Barcelona: Anagrama.
- Kafka, F. 2017. *Cuentos completos*, Madrid: Valdemar.

Imágenes

Fig. 1. Sin título I.

Fig. 2-60. Sin título I-LX, Lucía Saez Criado.

El problema del registro fotográfico en la *Performance Art*¹: el hueso como memoria de la carne

Resumen

El texto aborda la relación histórica y problemática del registro-imagen y la expresión artística de la performance. Problematicando el rol de la imagen en la circulación de las obras performáticas, y su pertinencia e importancia en expresiones denominadas body-art y video-performance. El cuestionamiento sobre la imagen y su rol es materia importante en cuanto funciona como registro y obra.

Palabras clave

Performance, acción de arte, registro, imagen, body-art, C.A.D.A, arte contemporáneo, fotografía.



1. Se usará en este artículo la definición de Performance art realizada por GONZALEZ FRANCISCO, LÓPEZ LEONORA y SMITH BRIAN, (2016) en Performance art en Chile. Santiago de Chile, ediciones/ metales pesados, por hablar desde el territorio chileno y encontrar esta definición acertada y sucinta para el caso que se aborda en el texto. Cabe destacar la importancia de estas definiciones a la hora de comenzar a hablar de temas relacionados con la Performance Arte y su relación con el arte contemporáneo.

Desde el comienzo, el performance art ha usado lo efímero como concepto articulador de su práctica. Y aunque algunos defienden este principio como la esencia de la performance, también existe el registro-imagen como parte importante, o derechamente esencial para la circulación de tal o cual performance. Para su estudio y también para su diálogo, es decir, para su archivo y conservación, pero también para la continuación como obra



¿Una performance sigue siendo performance en el registro?

¿La validez de la situación performativa puede perdurar en su imagen?

Podemos hablar de una relación histórica entre imagen y performance.



Una cosa fundamental y es que sin el registro de performances históricas tales como *I love America and America loves me*, de Joseph Boys, o intervenciones como las de Agnes Denes o los *cuttings* de Gordon Matta-Clark, solo tendríamos una circulación oral de lo que fue. Y si bien la imagen nos lo cuenta con otro lenguaje, sin lugar a duda es un lenguaje que es parte de un proceso de toma de decisiones particular, que lo hace una persona. En este caso puede ser tanto un fotógrafo como alguien en posesión de una cámara. La imagen es un documento más, que nos sirve para hacernos una mejor idea de lo que la performance consistió. Pero si una performance se ha realizado exclusivamente para la cámara, ¿pierde su carácter performático, en lo que a acción política se refiere? La relación entre la performance y el carácter documental de su registro han estado imbricadas casi desde los inicios de estas prácticas.



Es por este motivo que podemos saber, pensar y estudiar los fenómenos anteriormente narrados. En este sentido, la performance sí ha mutado, guardando sus características performativas iniciales que han permanecido en el registro.

Pero también existen acciones pensadas para desarrollarse frente a la cámara, y su realización se piensa como sujeto de una acción como a la vez que el registro de la misma. Son ambas acción e imagen. Ampliando sus grados y capas de lecturas mientras se amplían sus significados de existencia material. Dicho lo anterior, también crecen sus posibles significados, esto contribuye a una complejización de la obra y de la imagen en un momento posterior.

Es así como podemos introducirnos en el body art. Esta disciplina artística parte de una necesidad de hablar de temas como el cuerpo y otros espacios, privados o públicos, mediados por la fotografía y el video (video-performance), es decir, la relación entre cuerpo e imagen se establece como problemática. Tales soportes dan, como decíamos antes, grados o capas de lecturas, dotándolo de características estéticas varias, dependiendo del artista.

Podríamos dar ejemplos en el contexto chileno, como lo fue el C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte) durante la dictadura de Pinochet, de donde salen artistas como Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Juan Castillo. Todos realizando performances, acciones de arte, con un nivel de registro importante y premeditado, desde la fotografía hasta el video. También es importante destacar que, en el caso chileno, las performances art “se mantienen o se posicionan casi siempre al margen de cualquier rol programático, sin por ello desvincularse de la contingencia” (Gonzalez, López, Smith 2016: 74), especialmente haciendo referencia a estos artistas, que apelan al contexto en el que se desenvuelven.



Por ende los lenguajes que se utilizan suelen ser viscerales y a manera de acción, siendo actos políticos, que terminaban, más usualmente de lo deseado, con alguien encarcelado.

En el caso del colectivo C.A.D.A. su trabajo fue bastante monumental y con un impacto que pocos tuvieron en su momento, y solo por mencionar tenemos a las Yeguas del Apocalipsis y Carlos Leppe como referentes al igual que el C.A.D.A. Un ejemplo del trabajo de este colectivo es la acción de arte llamada Inversión de Escena, donde ocho camiones de leche salieron de una fábrica lechera hasta el Museo Nacional de Bellas Artes, donde se detuvieron durante horas, generando una larga fila. Durante la dictadura, el museo, al igual que las universidades y otras muchas instituciones, estaban bajo el control estricto del gobierno militar. Es por esto que esta acción alude, de manera directa, al ejercicio de la fuerza por medio de la tecnología y los aparatos del estado en contra de su población. Luego se pasó a cubrir la fachada del museo con una tela blanca, haciendo alusión a que el arte que vociferaba el C.A.D.A., no estaba en los museos, sino en la calle.

Esto nos lleva a la necesidad de la documentación de una performance, de todas ellas, y en especial en las latinoamericanas, donde el contexto necesitaba expandirse, las cosas se necesitaban decir a la mayor cantidad de gente posible. Este problema, que podemos analizar ahora, es gracias exclusivamente a estos registros, y mirarlo con ojo crítico y contextualizado es esencial para poder entender la importancia de este documento en imágenes y relatos de estas acciones. Pero esto hoy en día es un terreno delicado. La capacidad de generar imágenes que tenemos todos y la facilidad con la que creemos en ellas hacen de estas unas herramientas de difícil utilización y credibilidad. ¿Qué imágenes no están o no son expuestas a la alteración? ¿Qué tipo de mediación requieren las imágenes para comprobar su veracidad? ¿Existen imágenes de las cuales no podemos dudar?

Estas preguntas son expuestas en función de rastrear el registro de la performance art. Este registro genera la mutación de un discurso dotándolo de nuevos medios expresivos, pero despojándolo de la espontaneidad o recurso efímero que tenían en un principio. El cambio y la transformación tanto del discurso como de la materialidad hacen que enfrentarnos a un cuestionamiento desde la imagen a la acción, por ende a la materialización política a nivel visual de lo que en su esencia sea un acto netamente político, ciudadano y soberano. Rebecca Schneider nos hace ver que, considerar la performance como desaparición es considerar la capacidad narrativa y de memoria en prácticas parecidas a ésta, que han tenido una comunicación con la historia y se han hecho un hueco como memoria oral o práctica, en este sentido la performance tendría también en su esencia la preocupación de permanecer en estos documentos en cuanto acto político, en cuanto discurso, no solo en el mero proceso de archivar el contenido documental.

Rebecca dice:

Cuando examinamos el performance como algo que desaparece (como espera el archivo) sino como algo que es tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer (aunque no una metafísica de la presencia), casi de inmediato nos vemos obligados a admitir que los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto a la carne (Taylor, Fuentes 2011:232).

Los nuevos medios expresivos de los que hablábamos antes, son sin duda la mutación entre el terreno del documento y el acto político de la situación que fue. Es por esto que

la tensión característica del body art, y sus cuestionamientos frente a la imagen y su contexto contienen, en su discurso y en su posterior estudio, un interesante fenómeno, que consiste en poder visitar contextos políticos confrontados con otro tipo de expresiones artísticas,

tanto de un lugar artístico como de un lugar político, y en mayor medida los dos lugares al mismo tiempo. Y poder esquivar el problema del registro como un obstáculo, y leerlo como un cambio inevitable en el análisis de una obra.

Imágenes

Fig. 1. *Sujeto en cuestión*. Rodolfo Muñoz.

Fig. 2. *Sin título I*. Rodolfo Muñoz.

Bibliografía

- González F.; López, L.; Smith B. *Performance art en Chile*. Santiago de Chile: ediciones metales pesados.

- Schneider, R. 2011. *El performance permanece* p.74 en Tylor, Diana y Fuentes Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*, México DF: Fondo de Cultura Económica



Editorial

Universitat Politècnica
de València



màster en
fotografia

“Las frases son agujas,…”

“Es a través del paisaje que se empieza a sentir una pulsión interna en la mirada al universo.”

“...concebir el acto fotográfico como un ritual.”

“Podemos hablar de una relación histórica entre imagen y performance.”

“Creemos vivir y se nos olvida hacerlo,…”

“¿Serán los los programadores los nuevos fotógrafos?”

“...está jugando con nosotros”

“Robert Capa era el pseudónimo de un hombre, pero también de una mujer.”

“Somos, al mismo tiempo, vigilantes y vigilados.”