

ETNIAS COLOMBIANAS, RETRATOS CONTEMPORANEOS

*El cuerpo del otro desde mi propio cuerpo*

CATALINA VILLAMIZAR GONZALEZ

Trabajo de investigación dirigida para optar por el título de  
Tecnóloga en realización de cine y fotografía

Asesor

HAROLD RODRIGUEZ

Fotógrafo

UNITEC

CORPORACION DE EDUCACION SUPERIOR

FACULTAD DE CINE Y TELEVISION

BOGOTA

2008

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA UNITEC

# Etnias Colombianas retratos contemporáneos.

---

El cuerpo del otro desde mi propio cuerpo

Catalina Villamizar

15/04/2008

*"Penetra en el cuerpo, penetra en el fondo de su misterio. Porque son tus raíces. El cuerpo es tu tierra; tú estás enraizado en el cuerpo. Tu conciencia es como un árbol en el cuerpo. Tus pensamientos son como frutos. Tus meditaciones son como flores. Pero tú estás enraizado en el cuerpo, él te apoya. El cuerpo apoya todo lo que estás haciendo. Amas y el cuerpo te apoya. Odias y el cuerpo te apoya... En la composición, en el amor, en la ira, en el odio, en cada momento, el cuerpo te apoya. Estás enraizado en el cuerpo, te estás nutriendo del cuerpo. Incluso cuando empiezas a darte cuenta de quién eres, el cuerpo te apoya."*

## 1. INTRODUCCION

*"Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y es por esto que puedo dirigirlo hacia lo visible (...). El enigma está en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, puede también ser mirado y reconocerse en lo que ve desde el 'otro lado' de su potencia vidente. Se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible". (Merleau-Ponty, M. 1964).*

Mi trabajo como fotógrafa gira en torno al individuo, estoy en constante relación con el individuo y su cuerpo, la naturaleza de su ser, manifiesto una inquietud permanente por la relación del individuo con su dinámicas de identidad(1), que nace, cambia y desaparece, su identificación con la geo-grafía que habita, con las raíces y saberes que lo constituyen, y así mismo como desde su cuerpo, dotado de unas características específicas, y de la relación de este con el espacio que ocupa y de la relación con otros cuerpos e identidades construye su mundo.

Estudiar la relación imagen/cuerpo/identidad, es una vasta y compleja tarea. Se puede abordar desde todas las perspectivas imaginables. Distintas disciplinas como la antropología, la historia y la filosofía nos han proporcionado diferentes lecturas acerca de la representación y el significado del cuerpo humano a través de los siglos. Mi tarea como fotógrafa es proponer una **lectura** del cuerpo a partir no solo de lo visible, sino de la experiencia que a través de todos mis sentidos obtengo. Propongo también una interpretación, muy personal, plástica y estética, desde la observación exhaustiva, la investigación desde las ciencias humanas, el trabajo de campo y la práctica del hacer fotográfico.

La decisión de trabajar con grupos étnicos(2), se debe a la pre-ocupación que me genera el hecho que representaciones culturales que involucran directamente su corporalidad, como la música y la danza, los construyen como grupos e individuos, y son un aporte significativo a la culturalidad del país, están desapareciendo sin dejar huella mas que en la memoria colectiva de los pueblos, esto es desafortunado ya que son de gran riqueza para el patrimonio inmaterial de cualquier sociedad; estas reminiscencias a su vez tienden a transformarse en nuevas representaciones culturales en el momento en que se introducen elementos urbanos y/o foráneos de diferentes procedencias, ya sea por la pérdida de fronteras físicas y de pensamiento o el desplazamiento del individuo entre territorios por diversas causas.

Entiendo que la cultura es un proceso de cambios, y que la dinámica de identidad en el momento actual depende de muchos factores como son la conservación de las raíces culturales, la relación e intercambio con culturas foráneas, es decir los procesos de aculturación(3), los cambios en la educación y la forma de transmisión de los saberes tradicionales(4), así que mi interés y propósito desde el campo visual es registrar estos

procesos para generar documento de su efímera existencia, y así contribuir a la formación y conservación de la memoria colectiva de nuestros pueblos.

{\*1} Dinámicas de Identidad: ver <http://www.raco.cat/index.php/RevistaCIXIB/article/viewFile/28022/27856>.

{\*2} Una **etnia** (del griego *ethnos*, "pueblo") es una población humana en la cual los miembros se identifican entre ellos, normalmente en base a una real o presunta genealogía y ascendencia común, o a otros lazos históricos. Las etnias están también normalmente unidas por unas prácticas culturales, de comportamiento, lingüísticas, o religiosas comunes. Dichas comunidades comúnmente reclaman para sí una estructura social, política y un territorio.

{\*3} **Aculturación**: La aculturación es el proceso de aprehensión de una determinada cultura. Supone el conocimiento, la interiorización, valoración, identificación y manejo dinámico de los valores culturales. La aculturación como proceso es la 'encarnación' que realiza un individuo en su propia cultura en constante interacción con sus iguales y la naturaleza. (José Luis Calle Sosa)

{\*4} El estudio de los saberes tradicionales nos muestra no tanto otro modo de conocer, como otra ética asociada al conocimiento, ligada no a la producción sino al intercambio, no a la propiedad sino a la comunicación. La reivindicación del saber tradicional debe asociarse a esa ética si no quiere convertirse en un argumento más para la privatización de la naturaleza y de la cultura.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1 Objetivo general

Generar a través de la imagen fotográfica una reflexión en torno al significado del cuerpo y un discurso visual sobre su relación con todo lo que lo rodea, lo construye y lo constituye.

### 2.2 Objetivos específicos

Explorar y reconocer por medio del registro fotográfico los patrones culturales y de comportamiento social dentro de un grupo determinado.

Utilizar las diferentes posibilidades y recursos que brinda la técnica fotográfica para evidenciar las características tanto físicas y culturales que constituyen el cuerpo humano.

Generar una lectura de la imagen que se acerque a los conceptos de estética del arte contemporáneo, específicamente a las vanguardias artísticas del siglo XX.

Proponer el análisis estético desde lo visual teniendo en cuenta la influencia cultural que existe en la apreciación y definición de lo bello dentro de un grupo determinado.

### 3. JUSTIFICACION

Es necesario dar una importancia al cuerpo, como espacio donde caben todas las representaciones mentales que van de acuerdo al imaginario de determinada sociedad, como sujeto-objeto significado y significante de la imagen fotográfica, como infra lenguaje del cual parten todas las de más formas de lenguaje, como discurso visual que se vale del movimiento y la gestualidad, y como punto de partida para el discurso verbal.

Por otra parte me parece imperativo en este momento en que la sociedad se deteriora a gran velocidad, hacer una de-construcción y re-significación del concepto e imagen de cuerpo, que hasta ahora ha sido sub-valorado, lo que genera una baja de autoestima en los individuos y dificulta las relaciones armónicas entre ellos, la resolución de conflictos y la construcción de espacios de tolerancia.

"El nuevo entramado de relaciones sociales, culturales, políticas y económicas que plantea el contexto posmoderno, introduce, tras la caída de la génesis universal del sujeto único e indivisible de la Modernidad (blanco, masculino y heterosexual), la existencia de la fragmentación y multiplicidad del sujeto, así como de impulsos culturales muy diversos situados en los márgenes de la cultura (etnias, feminismos, discapacitados)... el cuerpo adquiere el valor de la presencia activa, de la posibilidad de unión de lo sensible y lo inteligible, casi como lugar de resistencia política, espacio para la reflexión y re-significación de los signos que excluyen..."

Vinculo:

[\[Revista\] ISSN 1131-5598](#)

Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles [documentos]

Arte, individuo y sociedad, ISSN 1131-5598, Nº 14, 2002, pags. 121-150

#### 4. METODOLOGIA

Entiendo el marco teórico como la sustentación de las posibles soluciones a una tesis, desde las teorías formuladas por diferentes investigadores desde su experiencia y el hacer diario, es por esto que debo aclarar en el inicio que más allá de utilizar teorías me remito al desarrollo de varios artistas y su obra, ya que el arte es más una cuestión de percepción y de interpretación personal desde las vivencias de cada ser. Por tanto me apoyo en el trabajo de diferentes fotógrafos, artistas plásticos, analistas y críticos de la imagen que en un momento determinado han influenciado mi propia obra.

Escribo el desarrollo del proyecto a manera de ensayo y en primera persona apelando al hecho de que no se trata de una tesis de doctorado, el resultado real de la tesis está en las imágenes que vienen como anexo del texto, aunque diría que en este momento el texto es un anexo a la imagen.

Con respecto a las imágenes, anexo fotografías de las diferentes etapas que ha tenido el proyecto, desde el primer viaje al Pacífico, seguido por el viaje a Palenque de San Basilio, las fotografías de músicos en la ciudad de Bogotá y por último imágenes de danza contemporánea, todas estas ilustran el proceso de estos dos años de investigación y trabajo de campo. Las fotografías finales son la conclusión y resumen de lo planteado en el texto y se entregan en formato digital, y como un portafolio impreso en alta resolución junto con este. Por otra parte adjunto también bocetos, dibujos, diagramas, mapas, cronogramas, todo lo que pueda apoyar este trabajo que desde su comienzo en adelante constituye un de las bases principales de mi trabajo artístico, profesional y personal.

#### 4.1. MARCO TEORICO

##### 4.1.1 El cuerpo a través de la fotografía como encuentro de lenguajes

El desarrollo de la imagen con el cuerpo humano como centro de reflexión social-antropológica, estética y artística desde el siglo XIX hasta nuestros días ha dejado innumerables aportes al trabajo fotográfico a nivel mundial, dependiendo del punto de vista de cada fotógrafo y del manejo de la técnica, de la creatividad y la sensibilidad de cada uno de estos.

La fotografía es un medio de representación e interpretación de la realidad, es el resultado de la relación de comunicación entre sujeto (objeto-deseo) – artista - espectador, por lo tanto el resultado final, es decir la fotografía en si, constituye un discurso visual, un dialogo simbólico y/o creativo, que aunque subjetivo tiene carácter de documento por "haber estado allí", (Roland Barthes), por constituir una huella de la realidad. Desde su invención ha servido como una lengua universal de comprensión entre pueblos y culturas distantes, transformándonos en "testigos presenciales de la humanidad e inhumanidad del género humano."

##### 4.1.1 EL CUERPO Y LA FOTOGRAFIA EN EL MUNDO, ANTECEDENTES

Para poder hablar de fotografía o imagen contemporánea en Colombia, es necesario hacer un recorrido por la historia tanto de la fotografía como del arte en Europa, Estados Unidos y Latino América, en las últimas décadas. De alguna manera mi obra fotográfica se ve permeada de estas vanguardias y tendencias tanto de imagen como artísticas.

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 la labor fotográfica está al alcance de antropólogos, sociólogos, científicos, etc, y puede llegar a los lugares más remotos de la geografía. Lo que facilita la exploración de diferentes corporalidades a lo largo del planeta.

Aprovechando esta coyuntura el fotógrafo se convierte en comunicador, interlocutor, traductor, de culturas exóticas y lejanas, pero su discurso no es verbal, es visual.

"Una fotografía, un filme, un programa de televisión no son ningún espejo de la realidad. Aunque Bazin compara la pantalla de cine con una "ventana abierta al mundo", ninguna imagen es, en todo caso, un espejo virgen porque ya se halla en él previamente la imagen del espectador. Las imágenes de la comunicación de masas se transmiten en forma de textos culturales que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Los textos revelan al lector su propia imagen."

La fotografía incluyendo la documental entonces siempre ha estado ligada al cuerpo, más allá de esto, el fotógrafo presta su cuerpo para producir una imagen.

**Roland Barthes** hace referencia explícita en su libro *La cámara lucida* al cuerpo, al cuerpo muerto, por ausencia y al cuerpo que se constituye, que nace, como imagen en el propio acto de posar " Una foto es siempre invisible, no es a ella a quien vemos,(...)El referente se adhiere, y esta singular adherencia hace que haya una dificultad en enfocar el tema de la fotografía(...) algo terrible que hay en toda fotografía, el retorno de lo muerto."

#### 4.1.1.1 La guerra de Vietnam y su influencia en el cuerpo social Norte Americano

"...Muchos sucesos cruciales de la década fueron definidos por el cuerpo humano: el movimiento norteamericano por los derechos civiles, por el cuerpo racial; los asesinatos políticos por el cuerpo físico; la guerra por los cuerpos muertos y heridos,... el movimiento contra la guerra por los cuerpos colectivos de los que protestaban, y los disturbios de mayo de 1968 en toda Europa por los cuerpos de los estudiantes..." " Muchas ramificaciones culturales de la guerra incidieron también en el cuerpo. Para demostrar lo poco o nada que representaban los valores dominantes de la sociedad, los hombres de la generación mas joven se dejaban crecer el pelo y la barba y las mujeres usaban ropa suelta e iban sin sostén. Esta contracultura era de acción, no de reflexión o contemplación. El regreso a la tierra, a trabajar la tierra no solo significaba el abandono de la vida urbana y mercantil, sino también la entrega al trabajo físico. La cultura del cuerpo se manifestaba así mismo en la música, portadora de un mensaje social,..." El cuerpo la fotografía y el arte en la guerra de Vietnam.

#### 4.1.1.2 La guerra civil española desde el trabajo de Gerda Taro y Robert Capa.

**Gerda Taro o Gerta Pohorylle** nació en Stuttgart, Alemania el 1ero de Agosto de 1910 y muere en Madrid, España el 26 de julio de 1937. Gerda era hija de judíos polacos y de orígenes burgueses. Desde joven, fue revolucionaria y formaba parte de movimientos socialistas y obreros. Con la llegada de los Nazis al poder, Gerda decide escapar a París, Francia. Aquí conoce a Andre Friedman, un judío húngaro, y quien le enseñó sobre fotografiar y fue su pareja hasta el final.

Al tener poco trabajo, Andre y Gerda inventan un personaje, el famoso fotógrafo **Robert Capa**.

En 1936 ambos marchan a España a cubrir La Guerra Civil Española, realizaban reportajes gráficos que se publicaban en revistas como Vu y Regards.

Del trabajo de Gerda en solitario su reportaje más importante fue el de la primera fase de la **batalla de Brunete**. Gerda fue testigo del triunfo republicano en esta primera fase de la batalla. Este reportaje fue publicado en "Regards" el 22 de julio de 1937 y dio a Gerda un gran prestigio. Sin embargo poco después las tropas franquistas iniciarían un feroz contraataque, y Gerda decidió volver al frente de batalla en Brunete. Allí Gerda fue testigo de los salvajes bombardeos de la aviación del bando nacional, y realizó muchas fotografías, poniendo en riesgo su vida. En aquel infierno murieron miles de republicanos y finalizó en derrota.

Gerda Taro perdió la vida en un absurdo accidente volviendo del frente de batalla. Gerda se subió en el estribo del coche del General Walter (miembro de las Brigadas Internacionales). En un momento dado, unos aviones enemigos volando a baja altura hicieron que cundiera el pánico en el convoy, y un tanque republicano golpeó sin querer a Gerda Taro, aplastando su cuerpo. Gerda malherida, fue trasladada urgentemente al Hospital El Goloso de El Escorial, donde murió pocas horas después, el 26 de julio de 1937. Tenía solo 27 años. Su cuerpo fue trasladado a París, donde recibió todos los honores como una heroína republicana.

Con sus fotografías sobre mujeres milicianas entrenando en Barcelona Gerda, considerada la **primer fotógrafa de guerra**, y la primera en morir en ella, logra cambiar el rol de la mujer, que no se queda en casa a esperar a su hombre que está en la guerra, sino que ellas mismas toman las armas para luchar por la causa social y la justicia en la que creen.



Fotografía de Gerda Taro

#### 4.1.1.3 La 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 o el cuerpo como concepto desde el arte, y el concepto de cuerpo en la fotografía contemporánea, que es lo que nos atañe ahora.

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." **Arte último del siglo XX, Ana María Guasch.**

Este modelo de cuerpo que pretende una perfección casi irreal genera un malestar frente a nuestro propio cuerpo, desarrollando una autoestima deficiente en el individuo común.

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), con el pasar del tiempo se constituye en el material de trabajo de diferentes artistas que trabajan

situaciones de insatisfacción respecto al modelo establecido de cultura y al propio cuerpo.

**Nota : Sobre los accionismos, hapennigs y fluxus**

**Accionismo vienes** : *El accionismo vienes 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.*

**4.1.1.4 Arte, radicalidad, y transgresión**

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 requerían 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 cimienta 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 Brus (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 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 trabajaban 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.

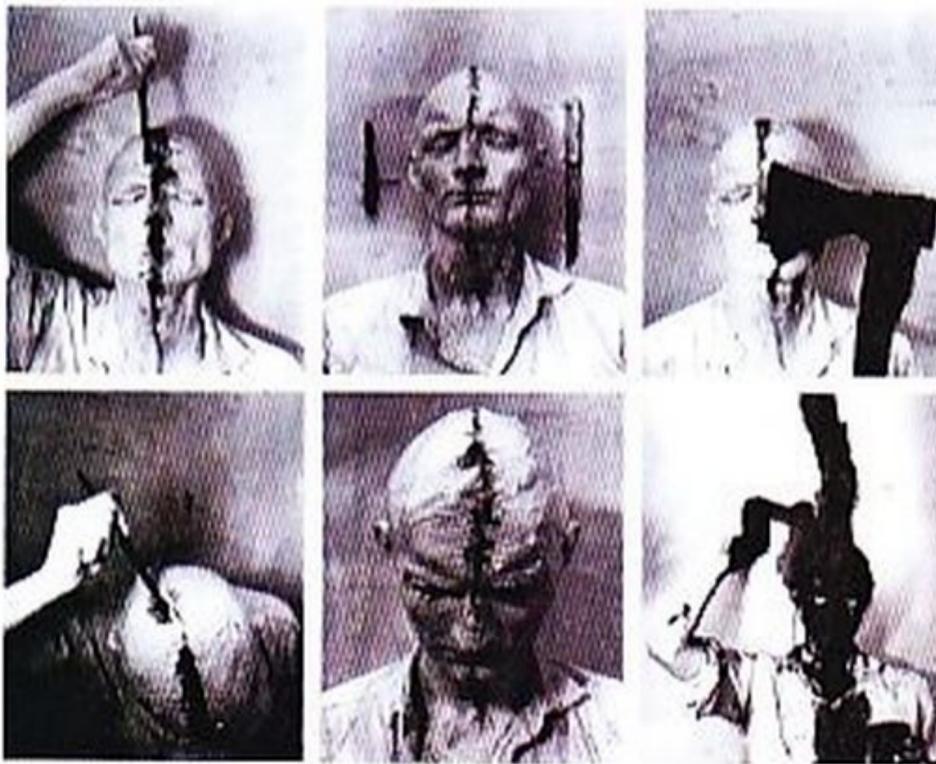
Esta filosofía quedará reflejada en el "Manifiesto de la Acción Material" de Otto Mühl (1964), donde el autor escribe,

...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



Accionismo de Gunter Brus ( accionismo vienes )



**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.

**La grasa y el fieltro**

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.

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 **imprompta del cuerpo desnudo de las modelos sobre la tela, usándolas como si fueran "pinceles vivientes"**. Este tipo de trabajo 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.

#### 4.1.1.5 La imagen del cuerpo real

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 pos modernidad ha estimado que aspectos de los estilos formales que 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 artisticas 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.



Fotografía de Diane Arbus

**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.



Fotografía de Nan Goldin

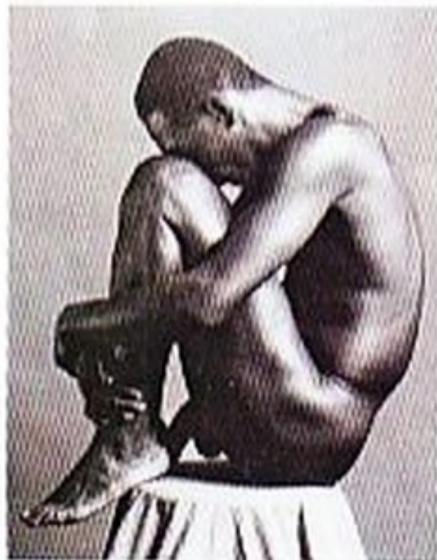
Los medios de comunicación masivos ahora son criticados desde la imagen y la propuesta estética, **Cindy Sherman** trabaja con los roles que supuestamente le han sido dados a la mujer desde la pos guerra en los medios audiovisuales, ella no pretende una investigación sociológica del tema, sino su representación 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,: víceras, vómitos, sangre menstrual. La pérdida de un cuerpo coherente y reconocible que comienza en esas obras, continua 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." Tomado de "La fotografía y el cuerpo " John Pultz, 2003.



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.



Fotografía de Robert Mapplethorpe

**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.



"Piss Christ" Andrés Serrano

En otras propuestas Serrano 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.



Fotografía de Joel Peter Witkin

" **Nacemos desnudos.** En realidad deberíamos vivir desnudos -- no lo digo literalmente, sino en términos de honestidad y franqueza. He visto cientos de personas sobre las losas, y ocasionalmente veo una mujer que aun es hermosa-- y eso es muy muy impresionante. Tiene un impacto muy fuerte porque esta uno mirando los restos de una vida humana, o la evidencia de lo que fue una vida.

Me quedé cuatro días adicionales en la Ciudad de México, cuando estuve haciendo la imagen del "Hombre de Vidrio" porque no lograba encontrar el cuerpo que requería. Cuando llegan los cuerpos traídos de la calle, existe la duda de como es que murieron. La gente de la calle puede ser que se la encuentre hasta días después de haber fallecido, lo cual dificulta encontrar la razón de su muerte.

En sus camionetas blancas, choferes de la morgue hacen recorridos a diario para recoger cadáveres. Cuando los encuentran, éstos son lanzados sobre la camilla boca abajo. Sus narices se rompen en ocasiones, apilan hasta seis cadáveres uno encima del otro, algunos bastante inflados. Se les toma su identidad, se les retira su ropa y se mantiene un registro.

Al quedarme esos días adicionales en la Ciudad de México, intuí que algo iba a ocurrir. Me pasaron una llamada telefónica de que habían recogido a cuatro hombres, en la última ronda del último del día antes de partir. Me dirigí al hospital con mi interprete y me fui a tomar fotografías. Uno de los muertos había sido atropellado por un automóvil, y no estaba en muy buenas condiciones. Otro de los hombres ya era una persona de edad, no me resultaba. Otro más había muerto de las cuchilladas recibidas. Los camilleros cuidaron de que no se les rompieran las narices, por tratar de ayudarme. El último de los cadáveres, era de un punk el cual visualmente no me resultaba muy interesante.

Para algunas personas la evidencia de su alma esta allí o no, a la hora de la muerte. Por eso cuando vi a este último de los cuatro cadáveres, dije, con este me quedo. Esto era alrededor de Navidad, y los mexicanos estaban afuera celebrando y preparándose para las vacaciones.

Allí estoy en una habitación con ese cadáver. Lo estoy tratando de posar, le coloco un pescado en sus manos a manera de elemento visual, tomo una lectura de la luz y procedo a tomar unas fotografías solo como un registro. Pido que procedan con la autopsia que le hacen a los cadáveres. Tan pronto como le hacen la autopsia comienza a cambiar. El esta en la mesa, y comienza a transformarse. Volteo para hablar con mi interprete, quien es un hombre muy inteligente, y ambos hemos visto lo mismo. Y el me dice " " Le están haciendo el juicio, en este momento" . De repente dejo de ser un punk. Delante de nosotros sufrió esa transformación en la mesa de la autopsia. Les pido a los técnicos que no lo laven que le dejen toda la sangre que provino de la sutura. Generalmente abren la cabeza y retiran el cerebro. Algunas veces regresan el cerebro, en otras solo colocan una toalla de papel, o tal vez las "Ultimas Noticias" para mantener la forma de la piel. En esta ocasión regresaron el cerebro. Cuando estaban

manejando la masa encefálica de un lado al otro, dije: " Mira ese cerebro- puede ser que haya contenido pensamientos de maldad, y como sea que haya sido juzgado, ahora ya tiene una presencia distinta".

Cuando me lo regresaron, lo coloque en una silla y le tome unos retratos allí sentado. Luego me pase con el una hora y media hasta que se vio como San Sebastián. Se miraba como una persona que tenía elegancia. Sus dedos, lo juro, habían crecido como cincuenta por ciento. Se veía elegantes. Eran los dedos mas elongados que le haya yo jamas visto a un hombre. Parecia que deseaban alcanzar la eternidad."

#### **Relato de Joel Peter Witkins.**

Entonces la fotografía de Witkins 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.

#### **4.1.2 EL CUERPO Y LA FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA EN LATINO AMERICA**

"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 sí, 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 latino américa.

#### 4.1.2.1 ANTECEDENTES

##### A. EL INDIGENISMO Y LA IDENTIDAD CULTURAL

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.

##### - MEXICO

**MANUEL ALVAREZ BRAVO** Sergei Mikhailovitch Eisenstein, lo llamo el maestro del ojos.



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 ALVAREZ 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 CHAMBI** *"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 representante de mi raza; mi gente habla a través de mis fotografías"* 1936



(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.

#### 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.

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

JOSE 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) *"Quando o artista de quem hoje falamos for conhecida por todos, e todos a procurarão dando origem àquele fato inquietante que é a celebridade, naquele momento, então, não será mais um prazer falar nela."* P.M. Bardi (*Habitat*, 1958, n° 48, pp. 49).



En 1958, Pietro María Bardi se encantó con la obra de una joven artista que 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 de 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 impetu 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 es definida 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 (fotógrafo 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 AGIL 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 "Antologia Fotográfica". Fue presidente de la União dos Fotógrafos de Brasilia (1980-82), director de la Federação Nacional dos Jornalistas (1980-83) y miembro de la Executiva Nacional dos Repórteres Fotográficos. 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).

"La fotografía para mi 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).”

Testimonio del fotógrafo.

#### - VENEZUELA

##### BARBARA BRANDLI (1932)

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

#### - 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.

**SERGIO LARRAIN, Santiago de Chile en 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 ...".

**B. EL EXOTISMO EN LA FOTOGRAFIA 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).

**Luis González Palma**



### Gerardo Suter



### Miguel Rio Branco



"González Palma 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 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."

Tomado de "Seminario Fotografía Latino americana"

### C. EL SURREALISMO EN LATINOAMERICA

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)

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..."

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

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

Es en Manuel Álvarez Bravo 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 y 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".

"La fotógrafa 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

#### 4.1.3 FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA CONTEMPORANEA

"Incluso cuando se habla de la fotografía latinoamericana, son los europeos que deciden lo que es arte y lo que no es, que hacen los artistas, y que primen obras 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 fotografías 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 mí. 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 a fuera de este círculo. Y llego acá, y de repente lo que la gente ve en mí 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 mí 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. "

Tomado del blog

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

"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 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."

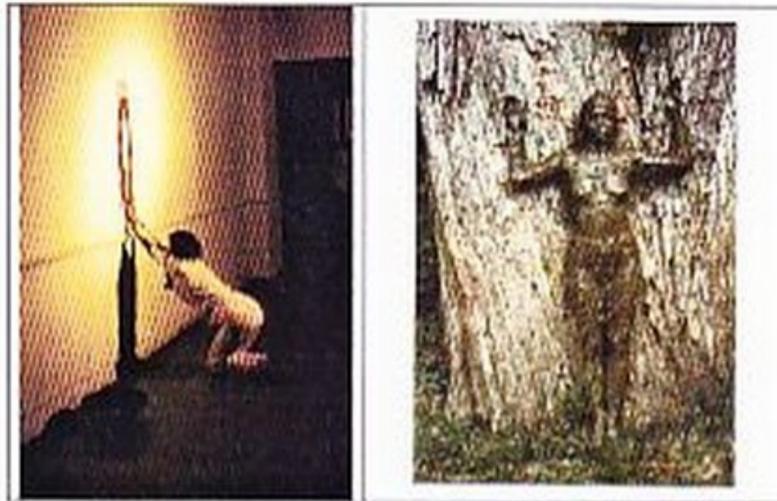
*Juan Antonio Molina* [juanmolina@prodigy.net.mx](mailto:juanmolina@prodigy.net.mx)

#### 4.1.3.1 La intuición de lo ritual latinoamericano, representado en el cuerpo de Ana Mendieta

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 lo raizal latinoamericano en el arte, debemos hablar de artistas que encontraron en estas prácticas "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."

De estos la que más ha influenciado mi trabajo conceptual es 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 acciones que le permitan una catarsis y mas allá de eso encontrar sus raíces en la espiritualidad cubana, propia de la santería y la religión Yoruba de su país de origen y sus raíces como mujer, conectando su cuerpo con

sustancias naturales como la sangre y la tierra, haciendo alusión a la idea de la madre tierra o Pacha mama en la cosmogonía indígena latinoamericana.



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 más 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 lúcida", al lado de la muerte, aparece también el amor y la nostalgia del amor materno (la madre muerta, no existe, es solo huella)."

"Son obra efímeras, que sugieren, por su disolución los límites físicos y temporales, cierta consideración de la muerte y espiritualidad."

"La inmovilidad de la foto provoca una confusión perversa entre dos conceptos: lo real y lo viviente. Lo que está claro entonces es que la foto es literalmente una emanación del referente (pp. 142 y 143). Toda fotografía es un certificado de presencia... (p. 151)"  
La cámara Lucida, **Roland Barthes**.

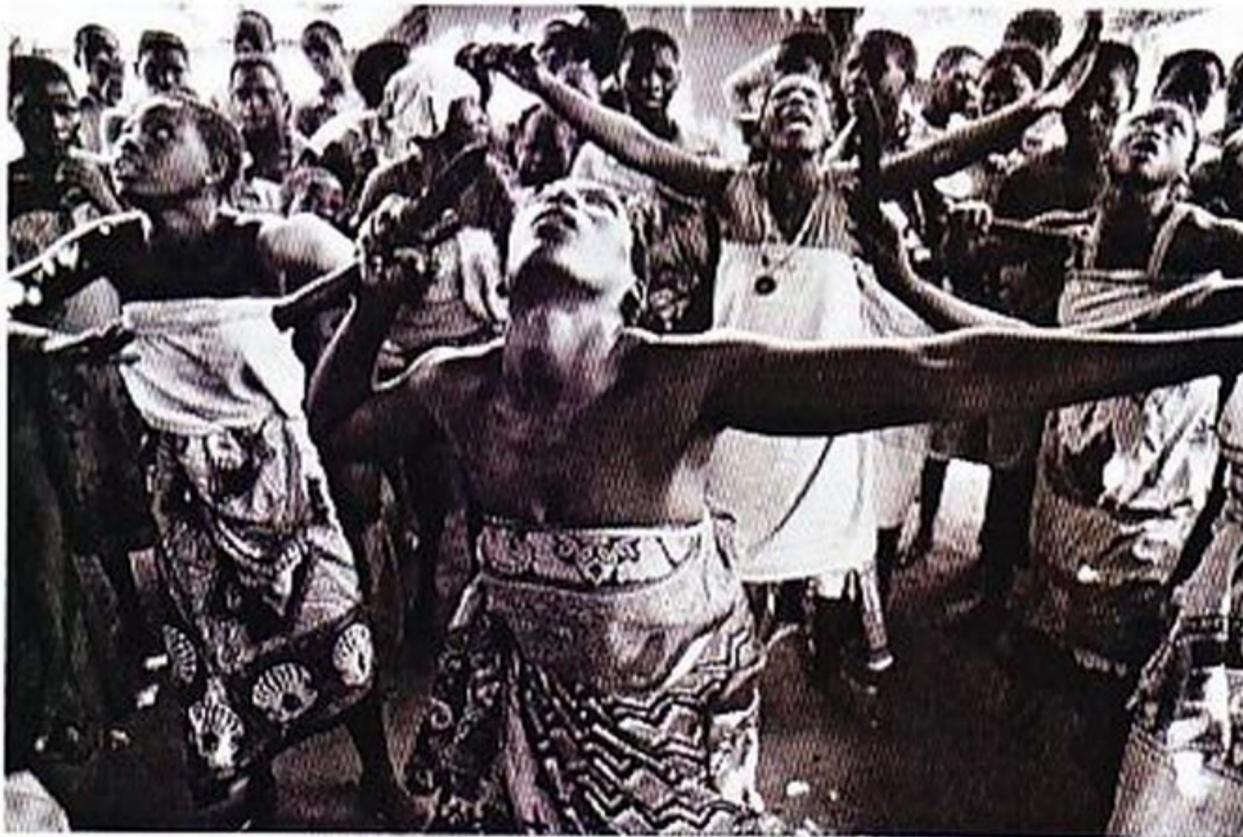
En 1985, con treinta y seis años, Mendieta murió al lanzarse de la ventana de su apartamento en Roma, dejando su huella sobre el asfalto.

#### 4.1.3.2 El cuerpo en el foto documental latinoamericano contemporáneo visto desde el trabajo de Sebastiao Salgado

El foto documental 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 Brasileiro Sebastiao Salgado.

#### 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 "Exodos" de Sebastiao

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 atmósfera 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 real 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 está en el tratamiento de la imagen desde su percepción del mundo contemporáneo y el micromundo latinoamericano.

#### 4.1.3.3 EL CUERPO Y LA FOTOGRAFIA ARTISTICA LATINO AMERICANA

"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 última década, un movimiento de fotógrafos latinoamericanos a principios de los 90's, 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. ¿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 transportar ideología de un lugar a otro."

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 mas 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 super 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 pos modernidad 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 mas cerca de parámetros de creación, la fotografía ha roto la consciencia del mundo, con su metalenguaje creado, invertido y distorsionado."**

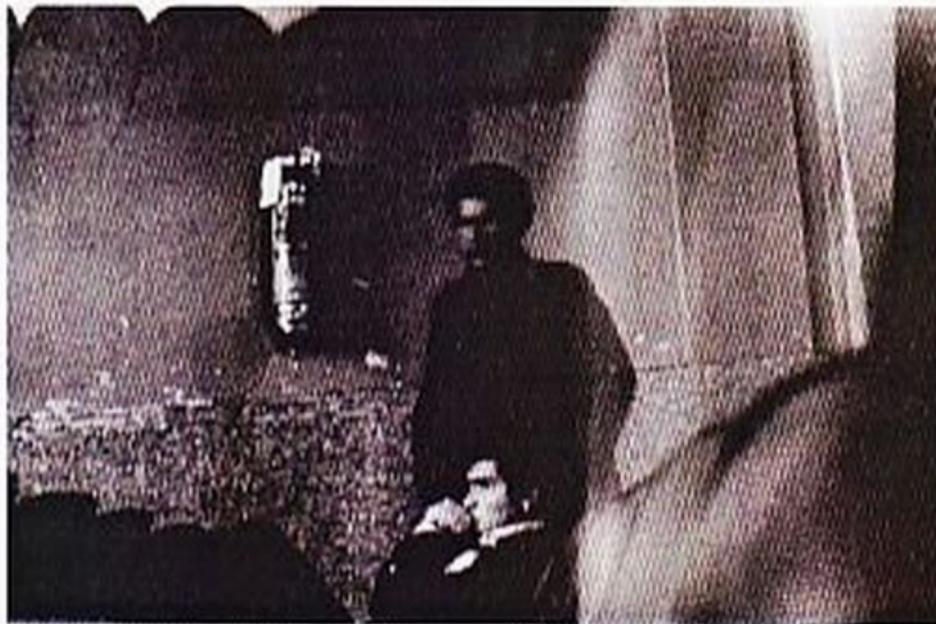
Tenemos ya no un cuerpo real intervenido, re-validado en todas sus características de mortalidad y humanidad, re-significado, sino una corporalidad totalmente inventada, generada desde los nuevos preceptos de estética, in-humanidad e in-mortalidad que el mundo virtual ofrece.

#### 4.1.4 ACERCAMIENTO AL CUERPO EN LA FOTOGRAFIA Y EL ARTE CONTEMPORANEO COLOMBIANO

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".



**Serie Teatro Faenza, 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".

#### 4.1.4.1 Sobre la obra de Catharina Burman

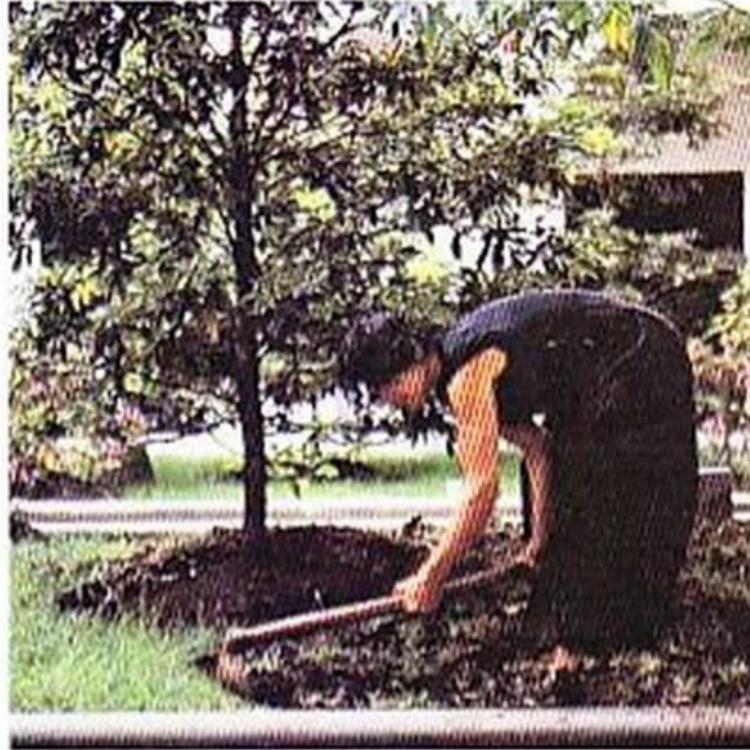
##### **"Corpus, reflexión en torno al cuerpo femenino desde la fotografía", exposición de Catharina Burman**

"El cuerpo, como res de los media, como artículo de lujo de la industria audiovisual, sujeto a sus patrones normalizados. Artículo que parece hallarse disponible por doquier como cebo y carne de cañón (las Evas virtuales abundan, por caso, en sus remotos paraísos.com, potestad de dios o de quien lo demande en la red). Estas blancas criaturas que incuban extraños males evocan también los ejércitos devotos y disciplinados que se avienen periódicamente a los cada vez más sofisticados rituales de control y de mantenimiento. 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 Francone**

#### 4.1.4.2 Sobre la obra de María Teresa Hincapié



María Teresa Hincapié  
*Esta tierra es mi cuerpo...*  
 Performance, 1992.

*Esta tierra es mi cuerpo.  
 El cielo es mi cuerpo.  
 Las estaciones son mi cuerpo.  
 El agua también es mi cuerpo.  
 El mundo es tan grande como mi cuerpo.  
 No piensen que solamente estoy en el este,  
 en el oeste, en el sur o en el norte.  
 Estoy en todas partes.  
 (Asesino de Enemigos, héroe apache).*

"... 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."

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

#### 4.1.4.3 Sobre la obra de Janca



**Fotografía más allá de las convenciones (AMANECER)**

El obturador puede ser simplemente un pincel. Un camino para apropiarse de la forma... Una ventana para construir, a partir de los contrastes, los trazos evocativos de paisajes diferentes. Ver más allá de la sombra, definir las verdades de las metáforas que se ocultan en las formas.

## 5. DESARROLLO DEL PROYECTO

### El cuerpo del otro desde mi propio cuerpo

Creo entender que mi proyecto comienza en el momento en que tomo en mis manos una cámara fotográfica por primera vez y observo a través del visor, entonces comprendo que efectivamente la cámara es una extensión de mi mano y de mi ojo, por tanto no es ya un dispositivo ajeno a mi cuerpo.

Mi reflexión en torno a mi propia corporalidad me lleva más allá, a cuestionar que sucede con otros cuerpos inmersos en otras disciplinas, en otras culturas, en otras geografías. Y que sucede con lo que estos cuerpos generan entre ellos y con su medio.

Existe en mí un concepto muy arraigado al cuerpo desde mi percepción y cosmogonía, y es la memoria. Memoria corporal, memoria ancestral, memoria de los pueblos, conocimiento implícito en cada uno de nosotros a un nivel celular, que se exterioriza y manifiesta en los procesos culturales propios de cada individuo y su territorio inmanente y que se estructura desde la construcción de sus identidades.

Comprendo entonces la importancia de la fotografía como herramienta para registrar y conservar cada una de las etapas de este proceso, generando documento que conserve de manera indefinida lo que de otra manera sería algo efímero e insubstancial, ya de por sí intangible. De alguna manera para mí la fotografía es memoria, aunque podría también ser contra-memoria en el sentido de representar una memoria ancestral imposible de recuperar y vivir plenamente.

Mi interés en la fotografía étnica, por llamarla de alguna manera surge de esta inquietud, del cómo los saberes de los pueblos que se manifiestan en representaciones relacionadas con lo corporal, como la danza y la música, tienden a transformarse de forma vertiginosa con la llegada de cultura foránea y los procesos de transculturación, dando origen a otras nuevas y cambiantes identidades pero no dejando huella visible de su extinta existencia. Perdiendo así en el ayer parte de la riqueza inmaterial de un pueblo, esto no demerita la importancia de las nuevas y nacientes manifestaciones. Es preocupante como la máquina, sinónimo de "sobre-modernidad" y tecnología, reemplaza al hombre, despojándolo de su responsabilidad en la creatividad natural primaria del para-lenguaje y como esto es algo natural en la urbe, pero no obstante en otros territorios ajenos a tanto desarrollo la raíz sigue anclada a la tierra, al trabajo manual, al trabajo corporal, el cuerpo, la máquina perfecta de la creación.

En un inicio era mi interés un tímido acercamiento desde la fotografía documental, con una visión objetiva de la situación, pero al ir ahondando en la investigación, me di cuenta que la solución estaba en mi percepción personal e intransferible de lo real, no en el cómo hacer, sino en el SER parte de. Ya en ese momento intentaba un acercamiento a la cosmogonía indígena, entender sus percepciones de la corporalidad, que en "occidente" están íntimamente ligadas a los afectos, y fue sorpresa descubrir que el concepto de afecto y emociones en el diario acontecer indígena no se aproxima

remotamente al mío, por tanto vislumbrar desde mi entender su corporalidad desligada de estos componentes no era una tarea de unos meses, entendi entonces las complicaciones e implicaciones de la pretendida alteridad. Mi trabajo con individuos afro descendientes tuvo desde un principio una conexión total, entendi que mi percepción corporal del rito, el arte, la danza, la música, lo ceremonial, se aproxima más a estas dinámicas culturales que a la misma estructura cultural en la que me he formado (de-formado ¿?).

Aquí comienza el viaje. Me reconozco dentro de una cultura ajena a la mía, pero en la que mi cuerpo se re-significa y se conecta a los saberes, a las manifestaciones culturales musicales, a las representaciones animistas del cuerpo interior, a la lucha por la libertad en todas sus expresiones y en toda su magnitud, al reconocimiento de la otredad desde la mismicidad de "occidente", que rechaza todo lo que se sale de sus ya evaluados cánones.

Inicio en el Pacífico Colombiano, con un viaje de un mes desde el puerto de Buenaventura hasta las poblaciones de Guapí y Timbiquí en el sur del departamento del Cauca. Es en este viaje donde reconozco el verdadero interés por el cuerpo y su territorio inherente, ya que alcanzo a vislumbrar la otra cara de la historia; me cuestiono acerca de como individuos sacados de su contexto geo-gráfico natural adaptan sus cuerpos a otra desconocida y difícil geo-grafía, adaptan sus manifestaciones culturales, sus creencias, su cuerpo anímico y logran camuflar (sincretismo) estas memorias ancestrales ancladas en lo más profundo de su SER y conservarlas hasta el momento de la emancipación y la posterior "libertad", asumiendo los roles que les fueron impuestos y asimilando las diferentes culturas con las que tuvieron contacto, registrando cada evento en la memoria corporal, pero aun así con la intención de mantener una raíz.

Ahora creo comprender que la identidad como una sola es imposible, y el hecho de pretenderla genera la propia exclusión de los procesos normales del ser humano, que nace, crece, se desarrolla y muere, dentro de este desarrollo se contempla uno o muchos cambios y supuesta evolución, lo que hace que la identidad no sea una, sino muchas en cada etapa de "la vida", ya esto en el caso de grupos no expuestos a la transculturación o en aislamiento funcionará de una manera singular.

Mi segundo viaje lo realizo a la población de Palenque de San Basilio en el departamento de Bolívar, donde pretendo encontrar similitudes en las expresiones corporales y en el cuerpo mismo con las de los habitantes del Pacífico. Palenque desde la etapa del cimarronismo vive en un aparente y deseado aislamiento, ya que se encuentra alejado geográficamente de los centros urbanos, pero no tanto como el territorio del Pacífico en si mismo. Por tanto conserva sus tradiciones orales y sus tradiciones culturales musicales hasta un momento de la modernidad en que es re-descubierto y es sometido al escrutinio, la invasión foránea, y la explotación no siempre bien intencionada de su tradición.

Es muy adecuado imaginar Palenque como un lugar detenido en la historia, como el escenario de una gran obra teatral, en la que cada individuo representa un rol, la danza y el canto son algo cotidiano, ya que fue su conexión ulterior con la raíz aun en los dolores de la esclavitud, pero si nos imaginamos este lugar hace unos trescientos años, en el momento de su apogeo, es de suponer que todos estas manifestaciones tendrían una simbología y un significado ulterior, que con el tiempo ha ido transmutando, y nos es imposible recuperar este momento de la historia, es como la muerte del conocimiento, del saber ancestral, el lapsus de la memoria. Entonces nos queda el cuerpo nuevamente, en su tránsito hacia otros saberes, hacia otras realidades, ya que no es hoy lo que fue ayer, ni lo que será mañana, nos queda también la herramienta de la fotografía que es testigo mudo de estos acontecimientos y entonces declara la muerte dejando una evidencia de su efímera pero necesaria existencia.

Mientras esto sucede en otros lugares de la geo-grafía Colombiana, la ciudad recibe un éxodo masivo de individuos provenientes tanto de la región del Pacífico como del Atlántico, que traen su historia, su cultura, sus saberes. Hay desde hace unos años en la metrópoli un auge de investigadores y músicos ciudadanos trabajando con estos elementos en un movimiento que pretende recuperar las tradiciones musicales autóctonas de estos pueblos y fusionarlos con elementos urbanos. En esta etapa del proceso los músicos afro descendientes entran a formar parte activa de estas "Nuevas Músicas Colombianas", lo que abre el panorama de mi investigación visual, percibo como el individuo traspasa las fronteras geográficas trayendo y adaptando su corporalidad a otro contexto y así enriqueciendo la nuestra con la pretendida fusión que no solo abarca lo cultural, sino también lo humano.

## 6. CONCLUSION

De este recorrido por la corporalidad de la cultura afro descendiente concluyo que es mi interés reconocer el cuerpo mismo individual y descontextualizado como escenario de cambios generados tanto por elementos externos como internos, y evidenciar el hecho que sus representaciones culturales soportadas en el lenguaje corporal expresan estos cambios en cada individuo y generan discernimiento en las dinámicas culturales grupales; el inherente o nuevo contexto geográfico y la temporalidad, pierden validez en mi obra, convirtiéndose el cuerpo físico real dentro de mi realidad subjetiva en territorio de discursos que parten desde el cuerpo interior, animico, y se manifiestan en el cuerpo exterior, y son registrados por la cámara fotográfica que dentro de mi realidad subjetiva corresponde a mis reflejos internos del mundo exterior, anhelos, deseos, intereses y emocionalidades. Me reconozco en ese otro cuerpo, lo asumo, lo comprendo, conceptualmente lo de-construyo, lo re-significo y finalmente lo re-construyo desde mi propio imaginario y corporalidad.

## 7. DESCRIPCION DE LAS FOTOGRAFIAS FINALES

Serie de 25 fotografías en blanco y negro formato digital, realizadas en la ciudad de Bogotá.

Título de la serie: Un cuerpo en danza. Fragmentos de identidad negra.

ISO: 100/ Vel: 60-125-160/ F: 8-11

Cámara EOS rebel XTi, 10 megapíxeles

Exterior día/Luz natural

Locación: Biblioteca Virgilio Barco

Modelo: Julián Garcés, bailarín de la Academia superior de artes de Bogotá.

## 8. BIBLIOGRAFIA

Guash Ana María, Arte último del S. XX.

Barthes Roland, La cámara lucida, Barcelona, Gustavo Gili, 1982

Sontag Susan, Sobre la fotografía, 1981

Pultz John, La Fotografía y el cuerpo, 2003

Aumont Jacques, La imagen. Barcelona, Paidós, 1992

Dubois Philippe, El acto fotográfico. Barcelona, Paidós, 1986

Fontcuberta Joan, Estética fotográfica. Barcelona, Blume, 1984

Fontcuberta Joan, El beso de Judas, cap. Elogio del vampiro

Kant Immanuel, Lo bello y lo sublime, Barcelona, Espasa Calpé, 1999

Paisaje e identidad cultural, Gloria Aponte García 2007

**I congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica**, "El estatuto de lo fotográfico, entre el arte y la tecnología", Jorge Latorre Izquierdo, Universidad de Navarra

**I congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica**, " La evocación del cuerpo siniestro. Desde lo fotográfico: del cuerpo del delito al cuerpo del relato ", Marisol Romo Mellid, Universidad del país Vasco

**I congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica**, "El efecto de la mirada artística sobre la fotografía. Cambios de funciones Y desplazamientos de significado y de valor". María del Mar Rodríguez Caldas

ANEXOS



