

POLIFÓNICA



REVISTA DE ESTUDIOS VISUALES
DEL MÁSTER EN FOTOGRAFÍA DE LA
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

EQUIPO EDITORIAL

Dirección

Hasan G. López Sanz

Pedro Vicente Mullor

Coordinación

Lola Fabra Anton

Consejo editorial

Sofía Alemán Arozena

Lola Fabra Anton

Hasan G. López Sanz

Francisco Marqués Hdez.

Esti Taboada

Gabriela Rivera Lucero

Diseño

Sofía Alemán Arozena

Esti Taboada

Corrección

Lola Fabra Anton

Hasan G. López Sanz

Francisco Marqués Hdez.

Edita

Máster en Fotografía, Arte y Técnica

Publica

Editorial Universitat Politècnica de València

ISSN

2660-7042

Licencia

Creative Commons

València, 2020

POLIFÓNICA

Adjetivo

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

ÍNDICE

08

Los inicios de la fotografía a color
Francisco Marqués Hernández

18

Superficie y textura
Julio Olmo Escribano

26

Una correspondencia estética entre el cine danés y *El álbum del plátano de Estudio Moderno en Canarias*
Alejandro Robaina Vera

36

La evolución de la fotografía en los discos de jazz
Irene Alcalá Andino

46

Sobre la permeabilidad del medio
Sofía Alemán Arozena

54

Reconfigurando discursos a través de la imagen
Karol Hincapié V.

64

Poéticas del contacto interespecie en el arte feminista latinoamericano
Gabriela Rivera Lucero

76

Transmisión y reapropiación del trauma de la Guerra Civil española
Elsa Faudé

86

Hacer visible lo invisible
María Bonafé Cervera

96

Memoria²
Esti Taboada

104

No te alejes tanto de mí
Cecilia Vidal

112

Ren Hang. A través de los sueños de un irreverente
Sofía Pastor

120

Rosalía. El arte del videoclip
Paz García de Viedma Huertos

128

(otros) Universos. La fotografía de David Jiménez
Lola Fabra Anton

138

Entrevista a Jon Mikel Euba
Lola Fabra Anton
Gabriela Rivera Lucero
Esti Taboada

HISTORIA

Los inicios de la fotografía a color

Francisco Marqués Hernández

Superficie y textura

Julio Olmo Escribano

Una correspondencia estética entre el cine danés y *El álbum del plátano* de Estudio Moderno en Canarias

Alejandro Robaina Vera

La evolución de la fotografía en los discos de jazz

Irene Alcalá Andino



Los inicios de la fotografía a color

De los primeros espectros solares al periodo de entreguerras

Francisco Marqués Hernández

#Orígenesde laFotografía
#FotografíaAColor
#PlacaAutocroma

En el artículo se hace una revisión de la historia inicial de la fotografía a color, mostrando las dos grandes aproximaciones con las que se abordó el problema: los métodos directos y los basados en filtros. Un ejemplo de este último, las placas autocromas de los hermanos Lumière, fue el primer proceso que tuvo éxito comercial. ▶

Atribuida a France Lumière (hermana de los Hnos. Lumière), *Los hermanos Auguste y Louis Lumière en Lyon*, 1909, placa autocroma [fragmento]

Cuando en 1907 los hermanos Auguste y Louis Lumière empezaron la producción industrial de sus placas autocromas en su fábrica de Lyon, se inició por primera vez la comercialización de un proceso en color lo suficientemente sencillo como para que cualquier aficionado pudiera realizar con éxito sus propias fotografías. Proceso que llevó a Ramón y Cajal a proclamar que el invento trocaba “la siniestra visión de búho por la riante visión de hombre” (GÓMEZ 2010: 7). Sin embargo, los inicios de la fotografía en color se produjeron mucho antes. Fue un desarrollo lento y costoso, en el que los propios Lumière dedicaron más de 15 años de trabajo intenso para conseguir desarrollar con éxito su procedimiento.

Y es que, desde los primeros daguerrotipos, muchas personas mostraron su decepción por una técnica capaz de aprehender la forma, pero que obviaba el color (ROBERTS 2008). Mientras que otros, entre ellos el propio Daguerre ([ARAGO 1839] TRACHTENBERG 1980), lo consideraron una tarea imposible¹. En

“Algunos experimentos, como los de Edmon Becquerel hacia 1848, tuvieron cierto éxito al ser capaces de mostrar, de forma limitada, el espectro del sol en forma de bandas de colores”

¹François Arago cita, en su *Report*, a Daguerre en ese sentido.

la práctica, el problema, fue atacado de dos maneras completamente distintas, los así denominados métodos indirectos y directos, según se separaran o no los colores primarios de la luz durante el proceso.

En los métodos directos, se pensó que al igual que en la fotografía en blanco y negro se partía de una solución química (la emulsión), que se sensibilizaba en mayor o menor medida por su exposición a la luz. De ese modo debería poderse obtener una emulsión que, debido a alguna característica física, pudiera colorearse en función de la gama cromática de la luz a la que se expusiera. Algunos experimentos, como los de Edmon Becquerel hacia 1848, tuvieron cierto éxito al ser capaces de mostrar, de forma limitada, el espectro del sol en forma de bandas de colores (LAVÉDRINE 2013).

En el caso de los denominados métodos indirectos, se siguió la propuesta del científico escocés James Maxwell que señalaba que si se realizaban tres to-

mas en blanco y negro del mismo sujeto, filtradas mediante colores primarios, la superposición proyectada de estas imágenes, a través del filtro correspondiente, permitiría ver la imagen con todos sus colores. Se trataba de la aplicación de una teoría aditiva del color, que empezó a ser comprendida y fundamentada a mediados del siglo XIX (*ibid.*).

Maxwell y su ayudante, el fotógrafo Thomas Sutton, expusieron en 1861 ante la *Royal Society*, la primera proyección de una imagen en color en la que se mostraba una cinta de cuadros escoceses



J.K. Maxwell y T. Sutton, *Cinta escocesa*, ca. 1858, tricromía por separación de colores. Impreso en proceso VIVEX (1930) a partir de las tres transparencias originales

que, desafortunadamente, no acababa de reproducir los colores originales (ROBERTS 2008). Esta falta de fidelidad, era debida a dos circunstancias: la primera, tecnológica, ya que las emulsiones de la época no eran sensibles al rojo y la exposición de la foto que se hacía con ese tipo de filtro era impracticable. El otro problema, más de carácter teórico, se debía a un conocimiento incorrecto de la teoría del color, por el que a menudo se seleccionaban colores primarios inadecuados. Ambos problemas, en su conjunto, provocaban una reconstrucción incorrecta de la gama cromática original (EVANS 1961).

A medida que transcurrió la segunda mitad del siglo XIX, se consiguió mejorar la sensibilidad de las emulsiones. Gracias a ello, Louis Ducos du Hauron obtuvo transparencias, en un proceso denominado Heliocromía, con el que realizó la primera foto en color tomada en el exterior, en la que se mostraba la ciudad de Agen (Aquitania) en 1877 (LAVÉDRINE 2013). Sin embargo, una selección

incorrecta de los primarios provocó, otra vez, una representación imprecisa de los colores² (NEWHALL 1954: 33-35).

Hacia 1900, el físico francés Gabrielle Lipmann (LAVÉDRINE 2013) propuso, tras su estudio teórico, un método de fotografía a color de formación directa, basado en los fenómenos de interferencia de las ondas luminosas³ (GANOT 1914: 625). En su proceso, la luz de la imagen que atravesaba la emulsión de una placa, se reflejaba en un espejo situado detrás de la misma; de forma que del choque de los rayos, directos y reflejados, se producían depósitos de plata, a distintas profundidades, en la emulsión. Cuando una placa realizada así se examinaba ante una luz potente, se producía un fenómeno de réplica de aquel con el que se creó, que permitía a un observador situado adecuadamente, contemplar la imagen con los colores originales.

Lipmann recibió, en 1908, el premio Nobel de Física por su propuesta que, sin embargo, se demostró poco práctica, ya

²Por motivos tecnológicos, eligió naranja, verde y violeta para la toma.

³Fenómenos que provocan las irisaciones que se observan en una pompa de jabón.

“A medida que transcurrió la segunda mitad del siglo XIX, se consiguió mejorar la sensibilidad de las emulsiones”



Louis Ducos du Hauron, *Vista de la ciudad de Agen, Aquitania*, 1877, tricromía por separación de colores. Impreso al carbón (proceso CARBRO) en 1955 a partir de las tomas originales

que los tiempos de exposición eran elevados y las condiciones de visión problemáticas. Además, como en los daguerrotipos, la copia era única, al tratarse de un positivo directo de cámara, lo que impedía su reproducción múltiple. Se llega así a los hermanos Lumière, cuyo ímpetu industrial les había llevado, además de a descubrir el cine, a poner en marcha una de las mayores industrias fotográficas mundiales, ya que en su fábrica de Lyon se producían grandes cantidades de placas y otros elementos fotográficos (LAVÉDRINE 2013).

Los Lumière, concedores de los trabajos de Lipmann y de los de Ducos du Hauron, presentaron públicamente en 1907 un método, que denominaron autocromía, que consistía en anteponer a una placa fotográfica estándar, de grano muy fino, y pegado a ella, un filtro formado por una trama de gránulos de fécula de patata coloreados con los tres colores primarios⁴ que, tras sufrir un doble proceso de revelado, permitía al observar la placa a través del propio

filtro con la que se había expuesto, una reproducción a todo color del objeto fotografiado. Aunque el uso del filtro reducía la sensibilidad del proceso, se podía realizar con buena iluminación, una fotografía en aproximadamente un segundo.

De estas placas, se llegaron a producir más de 20 millones. Las utilizaron grandes fotógrafos como Edward Steichen o Alfred Stieglitz (ROBERTS 2008).



⁴En los intersticios entre los gránulos de fécula, se depositaba polvo de carbón para evitar fugas de luz. Este polvo es el causante del aspecto oscuro característico de las placas autocromas.

Gabriel Lipmann, *El monte Cervino*, ca. 1895, proceso interferencial del propio Lipmann. Está en una caja especial para su visionado

Gracias a ellas, se realizaron los primeros reportajes a color de *National Geographic* o de la *American Hispanic Society* (Gómez 2010). El millonario y filántropo francés, Albert Kahn, acumuló más de 73000 en un ambicioso proyecto de documentación mundial que denominó *Les archives de la Planète* (LAVÉDRINE 2013).

Finalmente, se emplearon durante la Gran Guerra por la prensa, lo que impulsó definitivamente las revistas con fotografías en color⁵.

Aunque a lo largo del primer tercio del siglo XX aparecieron numerosos procesos fotográficos adicionales, basados en el uso de filtros, ninguno de ellos tuvo el éxito de las autocromas, que se siguieron vendiendo hasta la introducción en 1936 de la película Kodachrome. Desde ese momento, los procesos basados en la teoría sustractiva del color fueron los dominantes hasta el advenimiento de la fotografía digital (HUNT 2004).✱

⁵En España, la primera publicación en color se produjo en la revista Blanco y Negro en 1912 (GÓMEZ 2010).



Ruth Maria Anderson,
*Romería de la Virgen del
Carmen, Asturias, 1925*,
placa autocroma, que
forma parte de un par
estereoscópico, *Hispanic
Society of America*

Bibliografía:

ARAGO, François J. D., [1839] 1980. "Report", en TRACHTENBERG, Alan (ed.), *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, pp. 15-25.

EVANS, Ralph M. 1961. "Some Notes on Maxwell's Colour Photograph", en *IMAGE. Journal of Photography of the George Eastman House*, Vol IX. Rochester, NY, pp. 243-246.

LAVÉDRINE, Bernard, y GANDOLFO Jean-Paul. 2013. *The Lumière Autochrome. History, Technology, and Preservation*. Los Angeles: Getty Publications.

GANOT, Adolphe. 1914. *Tratado elemental de Física experimental y razonada*. Madrid: Bailly Bailliere.

GÓMEZ LAÍNEZ, Mariola, y LENAGHAN, Patrick. 2010. *El color del sol. La placa autocroma en España. Color from Sunlight. The Autochrome in Spain*. Madrid: El Viso-The Hispanic Society.

HUNT, Robert W.G. 2004. *The Reproduction of Color*. Chichester: John Wiley & Sons.

NEWHALL, Beaumont. 1954. "An 1877 Color Photograph", en *IMAGE. Journal of Photography of the George Eastman House*, Vol III, nº 5, mayo, pp. 33-35

ROBERTS, Pamela. 2008. *Cien años de fotografía en color. Del autocromo al digital*. Barcelona: Electa.

Superficie y textura

La abstracción en fotografía

Julio Olmo Escribano

Una fotografía abstracta puede aislar un fragmento de una escena real para tratar de eliminar su contexto o puede organizarse con cierta intención para crear una imagen aparentemente irreal y de esta forma, conseguir que el objeto o sujeto representado deje de ser identificable por quien lo observa. En la Historia de la fotografía figuran numerosos ejemplos de trabajos y proyectos de artistas cuyo eje vertebrador fue la abstracción; a lo largo de este texto, nos vamos a fijar en algunos de ellos. ▶

#AbstracciónFotográfica

#Fragmentación

#Experimentación

#Evocación

Aaron Siskind,
Jerome, Arizona,
1949 [fragmento]



Gracias Cecilia por las fotografías que nos enseñaste aquella tarde, esas imágenes provocaron que buscara algunas referencias en la Historia de la fotografía y al hacerlo, observé que en una buena parte de ellas, se intentaba evocar otras representaciones, mostrar distintas materialidades y concitar un sinfín de preguntas para las que la formulación de una respuesta concreta parece irrelevante.

Abstraer es "separar por medio de una operación intelectual un rasgo o una cualidad de algo para analizarlos aisladamente o considerarlos en su pura esencia o noción".

El expresionismo abstracto en pintura, nos puede servir como punto de partida para caracterizar y contextualizar los signos que identifican a la abstracción en fotografía. Se trata de un movimiento contemporáneo surgido en la década de los años cuarenta del pasado siglo en los Estados Unidos que se situaba dentro de las tendencias informalistas del arte abstracto. Destacan como característi-

cas formales de este estilo pictórico, la preferencia por los grandes formatos, el empleo de la técnica de óleo sobre lienzo, la eliminación de la figuración (con alguna excepción, como por ejemplo los trazos figurativos en el cuadro *Mujeres* de Willem de Kooning), el aspecto geométrico de las telas, el cromatismo limitado: blanco y negro o colores primarios y la representación de rectángulos y campos de color. En este tipo de obras, con violentos trazos de color -*Action painting*, *Drip painting* o *Gestural painting*- sobre grandes formatos, artistas como Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell y Mark Rothko, entre otros, trataron de expresar la angustia y el conflicto característico de esa época.

El interés por la abstracción resurgió después de la Segunda Guerra Mundial e incitó a algunos fotógrafos a utilizar composiciones no figurativas como medio de expresión. Se trataba otra vez de un fenómeno similar al del pictorialismo en fotografía respecto a la pintura; sin embargo, el planteamiento es más insólito-

“El interés por la abstracción resurgió después de la Segunda Guerra Mundial e incitó a algunos fotógrafos a utilizar composiciones no figurativas como medio de expresión”

to, ya que la cámara solo puede registrar aquello que tiene delante. Para obtener una fotografía abstracta se debe saber *aislar, seleccionar o fragmentar* una escena natural y con ello, eliminar el contexto, presentarla de manera intencionada para conseguir una imagen aparentemente irreal a partir de objetos reales o utilizar el color, la luz, la sombra, la textura y la forma para transmitir un sentimiento, una sensación o una impresión determinada. La imagen puede producirse utilizando equipos convencionales como la cámara fotográfica y/o el ordenador,

o sin ellos, manipulando directamente la película o el papel mediante procedimientos fotoquímicos.

En la Historia de la fotografía figuran artistas que lograron imágenes abstractas utilizando diversas técnicas: Anna Atkins (1799-1871), botánica inglesa considerada como la primera mujer fotógrafa (junto a Constance Talbot, esposa de Henry Fox Talbot), fue la primera persona en publicar un libro ilustrado con fotografías de algas secas utilizando la técnica del cianotipo; Minor White

(1908-1976) logró representaciones no figurativas en sus capturas de grandes espacios; Francis Bruguière (1880-1945) lo consiguió a través de juegos de luces; Man Ray (1890-1976) en 1921, desarrolló los rayogramas o imágenes de objetos expuestos sobre un papel sensible a la luz y luego revelado; Pierre Cordier (1933) en 1956, experimentó con los quimiogramas o imágenes abstractas que no se obtenían a través de una cámara fotográfica sino en el laboratorio.

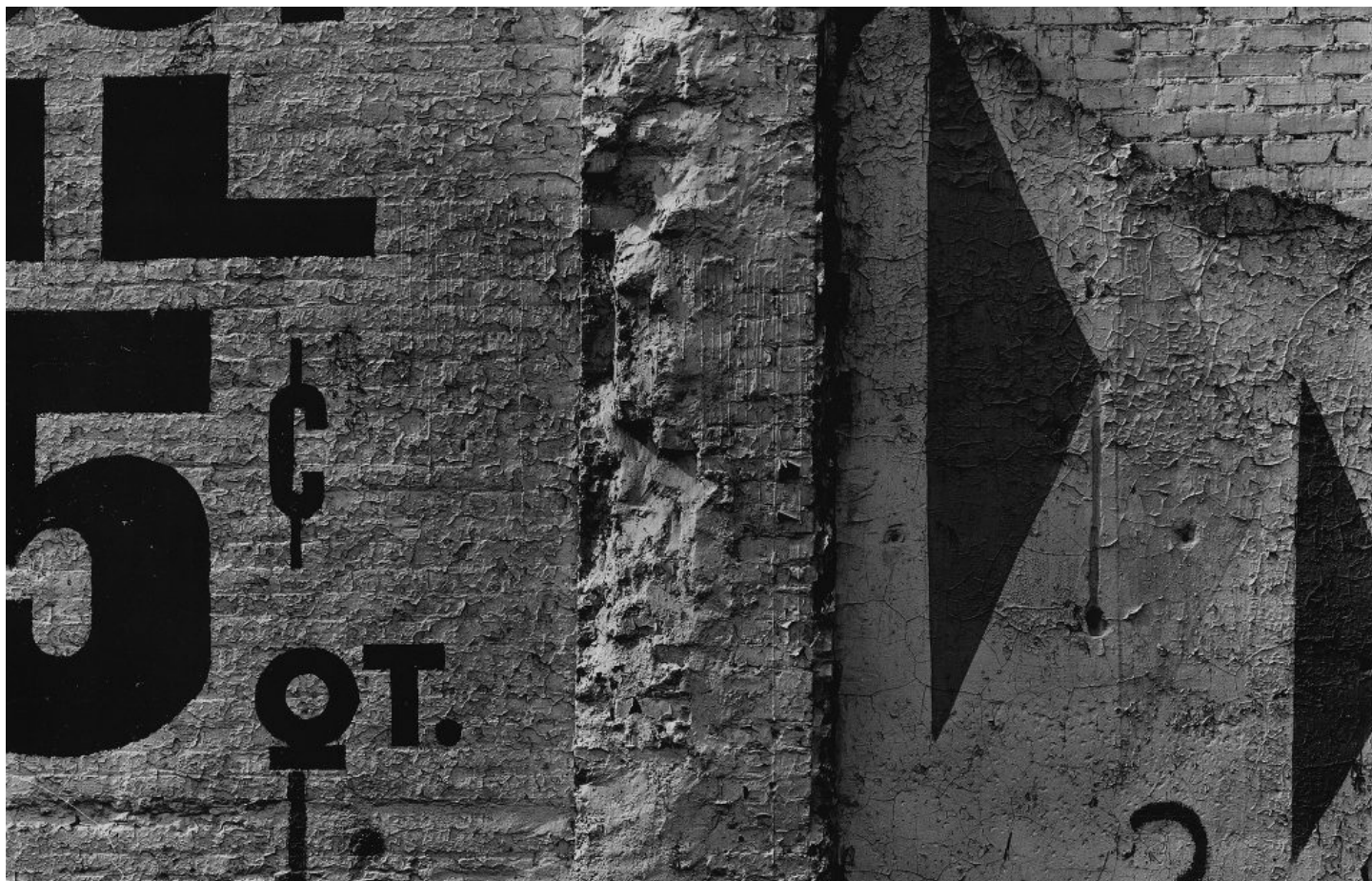
László Moholy-Nagy (1895-1946), pintor y fotógrafo de la Nueva Visión, y profesor de la Bauhaus, experimentó con ángulos forzados, tomas cercanas y

vistas de pájaro para conseguir imágenes abstractas; Henry Holmes Smith (1909-1986), fotógrafo y profesor en la Nueva Bauhaus de Chicago, fundada por Moholy-Nagy, obtuvo imágenes producidas sin cámara al refractar la luz a través de salpicaduras de agua y jarabe de maíz sobre una placa de vidrio y Lewis Baltz (1945), artista visual y fotógrafo que participó en la histórica exposición *Nuevas topografías: Fotografías de paisajes alterados por el hombre* de 1975 en la George Eastman House de Rochester, Nueva York, logró con sus fotografías de paisajes alterados y arquitecturas minimalistas crear imágenes cercanas a la abstracción.

“Lewis Baltz (...) logró con sus fotografías de paisajes alterados y arquitecturas minimalistas crear imágenes cercanas a la abstracción”

También Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Weston (1886-1958), Paul Strand (1890-1976) y Edward Steichen (1879-1973) realizaron obras de estas características. En la actualidad, fotógrafos como Thomas Ruff (1958) con su serie *Más allá de la realidad*, Axel Hutte (1951) y Andreas Gursky (1955), representantes de la escuela de Düsseldorf, han experi-

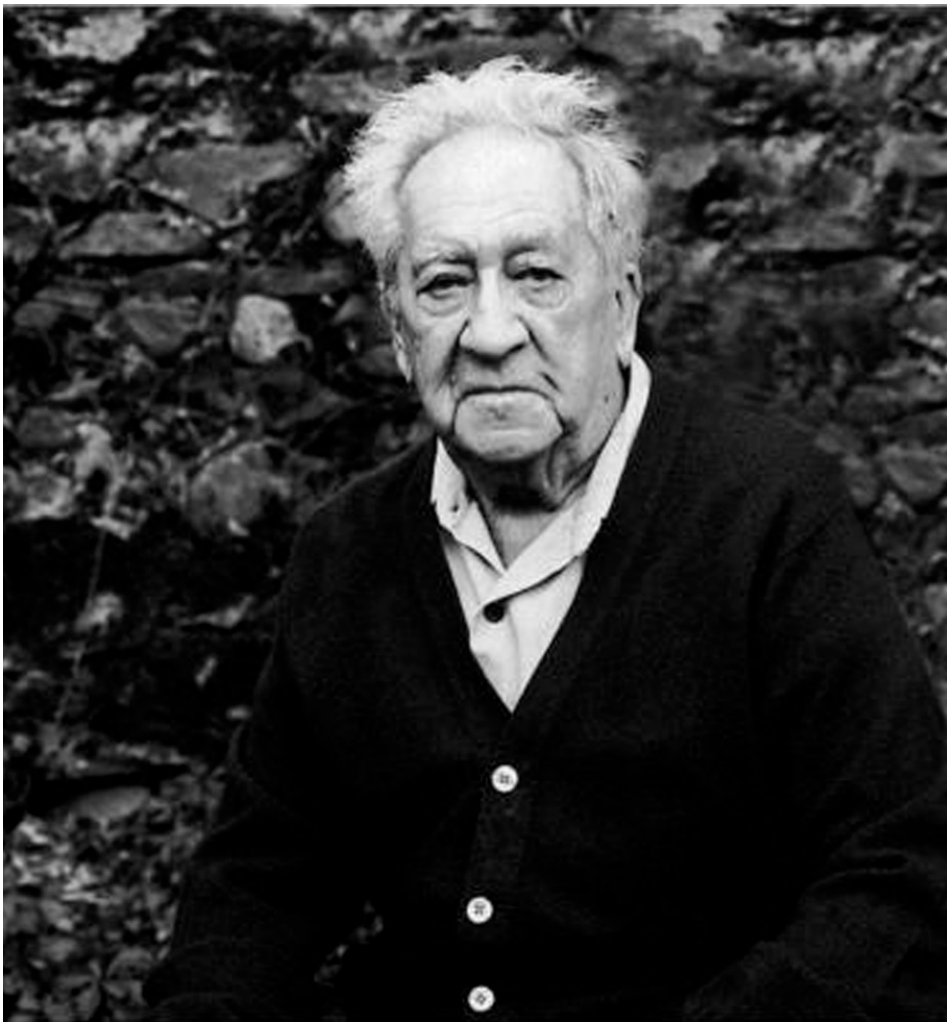
mentado con la abstracción en algunas de sus obras. Para concluir, recordar que Wolfgang Tillmans (1968), Ray Metzger (1931-2014), Robert Heinecken (1931), Walter Chappell (1925-2000) y Barbara Kasten (1931) fueron artistas que también experimentaron con esta práctica artística.



Aaron Siskind, *Chicago*, 1965

Entre los referentes analizados, hay uno que no se ha citado pero que destaca por el particular poder evocador de sus imágenes. Abandonó los reportajes de crítica social para centrarse en composiciones no figurativas que dialogaban con el discurso del expresionismo abstracto de las pinturas de Jackson Pollock o de Wi-

llem de Kooning. Sus fotografías, de una gran calidad técnica y escasa manipulación, registraron materiales y elementos de todo tipo, como por ejemplo, papeles manchados de aceite, líquen surgido en una piedra, paredes desconchadas, estructuras de metal corroído, etc. Fue un pionero de la educación fotográfica y el



Neal Rantoul, *Aaron Siskind*, 1981, Black Mountain College

impulsor de una fundación que ayuda a jóvenes creadores. Se trata de Aaron Siskind (1903-1991) y os propongo que investiguéis en torno a su biografía y obra.

“La fotografía es una forma de sentir, tocar, amar. Lo que has captado en la película se captura para siempre, recuerda pequeñas cosas mucho después de que hayas olvidado todo”. Aaron Siskind.☀

Bibliografía:

Aaron Siskind Foundation.

[24/02/2020]: <https://www.aaronsiskind.org>

BERGER, John. 2017. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BIEGER-THIELEMANN, Marianne, et al. 2002. *La fotografía del siglo XX*. Museum Ludwig Colonia: Editorial Taschen.

CASTELLANOS, Paloma. 1999.

Diccionario histórico de la fotografía. Madrid: Ediciones Istmo S.A.

JEFFREY, Ian. 2008. *Cómo leer la fotografía*. Barcelona: Editorial Random House Mondadori.

SOUGEZ, Marie-Loup. [1981] 2019.

Historia de la fotografía. Madrid: Ediciones Cátedra.



Clasificación de huacales en el almacén.

Una correspondencia estética entre el cine danés y *El álbum del plátano* de Estudio Moderno en Canarias

Alejandro Robaina Vera

#ÁlbumDelPlátano
#EstudioModerno
#Canarias
#CarlTheodorDreyer
#VilhelmHammershøi

El álbum del plátano fue un proyecto realizado en Canarias por Estudio Moderno durante los primeros años de la tercera década del siglo XX. Supuso un cambio de paradigma en la concepción y desarrollo de la tradición fotográfica de las islas, al adoptar estrategias expresivas con cierto estilo cinematográfico. Christian Jøergensen, camarógrafo de cine y, posteriormente, fundador de Estudio Moderno, se traslada a las islas impactando a la sociedad de la época con sus atrevidos retratos fotográficos. *El álbum del plátano* es considerado hoy en día un ejemplo extraordinario y significativo de adecuación del paisaje a prerrogativas económicas, realzando la belleza y el exotismo de unas islas de la costa noroeste del continente africano. ▶

Estudio Moderno,
*Clasificación de los
huacales en el almacén*,
de *El álbum del plátano*,
1931, Museo Canario
[fragmento]

El final de la segunda década del siglo XX el cine danés fue la premonición de su propio derrumbamiento. En 1917, UFA (Universum Film AG), principal estudio alemán durante la República de Weimar, adquirió la parte alemana de Nordisk (SANTANA 2000: 272), la productora que había llevado al cine a su mayor expansión internacional desde 1906. Directores como Carl Theodor Dreyer o Benjamin Christensen se vieron obligados a desarrollar su carrera en Alemania y Suecia, puesto que en Dinamarca se estaba invirtiendo en una cinematografía destinada a un público nacional sin que hubiera indicios de acercamiento a planteamientos de escala internacional.

En este contexto de idas y venidas en el país nórdico, se encontraba una persona clave dentro del presente estudio: Christian Jøergensen, un *cameraman* cercano a la industria, que participó en numerosas películas y también vio como una vía de escape profesional el exilio a Berlín. En esta ciudad continuó trabajando para UFA hasta 1931,

cuando decidió trasladar su residencia a Las Palmas de Gran Canaria junto a su mujer Greta, también danesa y actriz. Aunque no está muy claro el por qué de su marcha, la principal hipótesis es la preocupación por el auge del nacional-socialismo (*ibid.*). En la isla, decidieron montar una empresa de estudio fotográfico en la distinguida calle Triana al que llamaron Estudio Moderno, y en cuestión de dos años fue el más codiciado por los artistas y celebridades isleñas (*op. cit.*: 273). Es interesante el modo en que crearon expectación en toda la sociedad canaria mediante la prensa regional, con sus exposiciones fuera del gusto isleño y la belleza que respiraban las construcciones formales del cine danés, y al mismo tiempo alababan la técnica como una de las principales bazas que introdujeron en el contexto cultural del momento (*op. cit.*: 275).

En la primera presentación, a modo de exposición de las primeras fotografías realizadas por Estudio Moderno, el propio Jøergensen dio un discurso



Carl Th. Dreyer, *Gertrud* (fotograma de la película), 1964

“El plátano ha propiciado la creación de nuevas mitologías asociadas al archipiélago con una fuerte atención al paisaje. ”

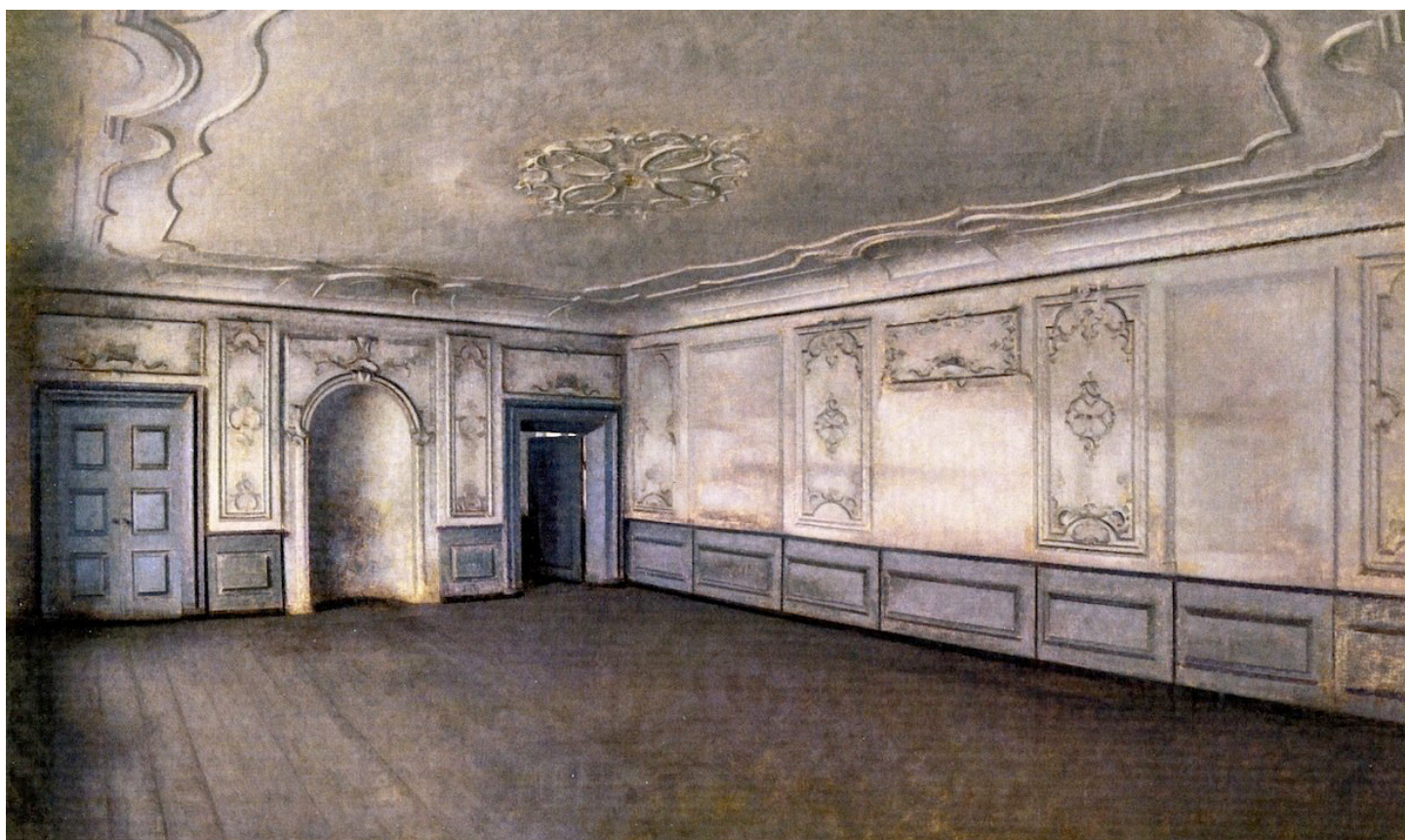
de bienvenida elogiando la prensa y la belleza natural del lugar. Los medios de comunicación recogieron esta crónica de lo sucedido en los siguientes términos: “y confiando que no ha de faltarle la cooperación de todos para plasmar con sus procedimientos artísticos los hermosos paisajes canarios, exponiéndose en los principales hoteles de Europa” (*ibid.*) El camarógrafo danés debía tener bastante clara su intención desde su llegada, puesto que se centró en el desarrollo de proyectos que, de la mano de instituciones estatales y regionales, pudieran dar cuenta de las maravillas naturales y climáticas del archipiélago. El embrión de todas estas premisas turísticas estereotipadas se fue matizando durante toda la década de los años veinte en España, desde la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* (VEGA 2018: 576), y ya en los años treinta se fueron creando las tipologías de paisajes, persona y cuerpos de cada región del país. En este contexto socio-económico, se fraguó uno de los trabajos más interesantes de Estudio Moderno, *El álbum del plátano*, que tuvo como objeto

V. Hammershøi. [Interior del salón principal de Lindegården, Ordrupgaard, Copenhague], 1909. (FONSMARK 2007)

identificador a un fruto natural, que en su origen no es canario, pero que ya desde las primeras décadas del siglo se identificó como elemento diferenciador e individualizador.

El plátano ha propiciado la creación de nuevas mitologías asociadas al archipiélago con una fuerte atención al paisaje. Los diferentes gobiernos canarios que se han ido sucediendo desde su cultivo intensivo, han entendido la importancia

de mostrar al exterior las capacidades exóticas que proporcionan unas islas entre tres continentes. *El álbum del plátano* fue un proyecto encargado por el Ministerio de Industria y La Sociedad Agrícola de Las Palmas de Gran Canaria. Hoy solo queda una copia conservada en el Museo Canario, aunque se distribuyó por diferentes países europeos como Reino Unido, principal importador de plátanos de esta variedad canaria, o Dinamarca. Fuera del estudio fotográfico, este trabajo





Amarrando de las piñas en "VRAC"

Estudio Moderno, *Amarrado de las piñas en "VRAC"*, de *El álbum del plátano*, 1931, Museo Canario

debería entenderse de forma circunstancial por la llegada del famosísimo niño prodigio del cine danés: Martin Herzberg (SANTANA 2000: 278). Este actor danés había puesto en su punto de mira el paisaje de unas islas desconocidas como escenario para una película que solo quedó en la inmaterialidad vaga de un guión y la búsqueda de plausibles localizaciones. Estudio Moderno participó en esta búsqueda fotografiando el paisaje de diferentes islas, que tendrá una relación directa con el estilo paisajístico que adoptaría posteriormente el álbum.

En conclusión, podemos ver la relación estética de dos expresiones distanciadas geográficamente, pero con un nexo que liga el acto fotográfico de documentar el trabajo del cultivo del plátano con un sello inaudiblemente estético, preciosista y formal, que lo convertirá en el nuevo paradigma fotográfico isleño. Dentro de este grupo de imágenes, acompañadas individualmente con un pequeño texto como anclaje de lo decodificado visualmente, destaca por la correspondencia estética

entre los interiores del manufacturado y el embalaje de los plátanos para su posterior exportación, y la construcción visual del espacio cinematográfico danés.

Si atendemos a la figura de Dreyer como paradigma del cine danés, entendemos la creación de sus espacios como mediadores psicológicos con la mirada del espectador. A este respecto escribía Dreyer en 1955:

El arte debe presentar la vida interior, no la exterior. Por ello hemos de alejarnos del naturalismo y encontrar vías que nos permitan introducir la abstracción en nuestras imágenes. La más inmediata se llama *Simplificación*. Esta abstracción a través de la simplificación y de la animación de los objetos puede ponerla en práctica el director en la forma más modesta en las habitaciones de la película ¿Cuántos cuartos inánimes hemos visto en el cine? El director puede dotar de alma a los suyos mediante una simplificación que elimine cualquier cosa superflua en favor de los pocos objetos que de algún modo tienen valor como testimonio psicológico de la personalidad de sus moradores o caracterizan su relación con la idea de la película (TYBJERG 2007: 125).

La simplificación y lo superfluo, tanto como lo comedido en un momento exacto, formó parte de la expresión pictórica de Hammershøi, el pintor danés por excelencia de finales del siglo XIX, y al que Dreyer hizo referencia constantemente desde el primer contacto que tuvo desde muy joven con su obra en la segunda década del siglo XX. Hammershøi entendía el espacio como dislocaciones y actuaba sobre este modificándolo "de un modo que lleva a pensar en el gran angular de las cámaras modernas y en la óptica del zoom" (*op. cit.*: 123), pero, a su vez, se observa una atmósfera latente, un tiempo detenido y una luz estructural, formal y creadora, que intuye lo representado y el fuera de campo, el lienzo y la percepción psicológica de continuidad. Estudio Moderno trabajaba, desde sus inicios, con la intención de hacer confluir en sus fotografías todos estos preceptos. Poco sutil fue el uso compositivo de la luz en los interiores que recuerdan tanto al pintor como al cineasta. Además, Jøergensen adopta el recurso de narrar en base a la secuencia

de los hechos acontecidos de Dreyer y las naturalezas muertas que evocan la máxima capacidad expresiva de unos objetos inertes, pero que a la luz revierte un preciosista testimonio psicológico de un imaginario colectivo ya fraguado. Por tanto, cada bodegón fue una premonición contenida, exaltada y encapsulada de lo que ya nunca más tendrá parangón hasta la implantación del turismo voraz de los años setenta.✱

Bibliografía:

DE SANTA ANA, Mariano (ed.). 2004. *Paisajes del placer, paisajes de la crisis, el paisaje turístico en Canarias y sus representaciones*. Las Palmas: Fundación César Manrique.

DÍAZ HERNÁNDEZ, Ramón F., 2000. "Sobre el paisaje del plátano en Canarias", en *Ciclo en torno al plátano en Canarias*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

FONSMARK, Anne B. 2007. "La magia de las imágenes. El vínculo entre un pintor y un cineasta", en *Hammershøi i Dreyer*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Diputació Barcelona, pp. 118-123.

SANTANA RODRÍGUEZ, Sergio. 2000. "Estudio Moderno y la estética del *Cinema* en Las Palmas de Gran Canaria", en *Museo Canario*, n. 55, pp. 271-298.

TYBJERG, Casper. 2007. "Reflejo del interior: El cine de Carl Theodor Dreyer y el ejemplo del Hammershøi", en *Hammershøi i Dreyer*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Diputació Barcelona, pp. 123-128.

VEGA, Carmelo. 2017. *Fotografía en España (1839-2015): Historias, tendencias y estéticas*. Madrid: Càtedra.

VV.AA. 1998. *Historia General del cine: Europa 1908-1918*, vol. III. Madrid: Càtedra.

VV.AA. 2014. *Cultivo ecológico de la platanera*. [s.l.]: Sociedad Española de Agricultura Ecológica.

PRESTIGE
7188

LUSH
LIFE

JOHN
COLTRANE

La evolución de la fotografía en los discos de jazz

Irene Alcalá Andino

#Jazz
#ÁlbumMusical
#Retrato
#Discografía

Este texto muestra el desarrollo de la fotografía entre los años cincuenta y mediados de los setenta que cubría los discos de jazz. La creación de los elepés y su posterior éxito hizo que la imagen obtuviera un mayor protagonismo dentro de la música. Asimismo, la reaparición de este género musical con el estilo *bebop*, que instauraba una nueva concepción del jazz con la sustitución de bandas por solistas, necesitó de la fotografía para configurar una imagen del músico e implantarla de este modo en las portadas. ▶

Esmond Edwards, *John Coltrane – Lush Life*, 1957, Prestige (ed.) [fragmento]

El jazz, que resurgió en los años cincuenta con el estilo *bebop*, abandonó de este modo el *swing*, para centrarse en el músico solista. La creación de compañías discográficas independientes hizo que en esta nueva etapa se adquiriera un vocabulario visual propio, a través del diseño de álbumes, publicaciones promocionales y coberturas de prensa (VOELZ 2017: [s.p.]). La venta de discos de vinilo aumentó significativamente, convirtiéndose así en un producto comercial donde se relacionaba música e imagen (*ibid.*). Muchas de las cubiertas fueron influidas por el *bebop*, que rechazó la música de las generaciones anteriores para dar paso a otra más sofisticada, atrevida y extravagante (GILI 2018: 332).

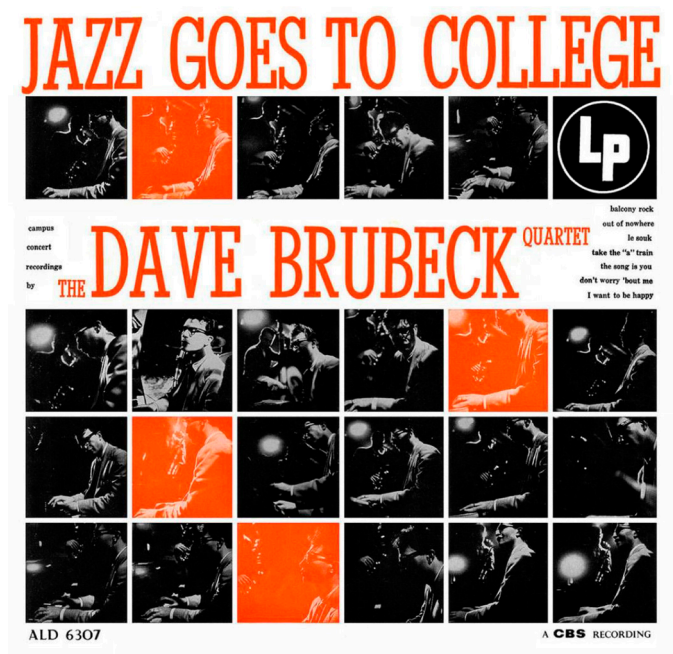
Desde la creación de las portadas de discos hasta hoy, existe una clara tendencia global a mostrar a los autores en ellas, a través de fotografías. Alrededor de los años cincuenta, era frecuente encontrar en las cubiertas retratos individuales, acompañados de instrumentos, realizados en su mayoría durante las

actuaciones. En éstos, apenas se hallan distorsiones, cambios, o algún indicio significativo de postproducción. *Prestige* fue una de las discográficas más importantes que siguió este modelo, gracias a fotógrafos como Bob Weinstock, Bob Parent, Esmon Edwards y Don Schlitten. Herman Leonard y William Claxton elaboraron, además, un extenso archivo personal formado por este tipo de imágenes.

En esta Historia de la fotografía que conformaron las portadas, no existió un cambio radical del modelo visto anteriormente. Sin embargo, hubo ligeras variaciones durante las dos décadas siguientes. Un ejemplo de ello fue *Columbia*. En la portada del álbum *Jazz Goes to College* (1953), de *The Dave Brubeck Quartet*, la discográfica se esforzó por el diseño y la distribución de las veinticuatro fotografías que la conforman. Estas imágenes fueron realizadas, como era habitual, durante la actuación con una luz tenue y una atmósfera que envuelve la escena.

Otro caso es el de Reid Miles que, siendo director artístico de la discográfica *Blue Note*, fue uno de los que usaron el retrato de una manera extraordinaria. Junto al fotógrafo Francis Woolf, Miles ejecutó una gran postproducción en sus portadas. En el álbum *Compulsion!!!!* (1967), de Andrew Hill, la imagen fue fragmentada como si se tratara de un espejo quebrado. Asimismo, en *Hub-Tones* (1962), de Freddie Hubbard, mezclaron diseño y fotografía, introduciendo la figura del intérprete dentro de un piano.

Se encuentran algunas excepciones notables a principios de los setenta, donde la música se relaciona con otro tipo de imágenes que no son las comunes, es decir, las del retrato. El fotógrafo Pete Turner, que trabajó durante muchos años con el director artístico de *CTI Records*, Bob Ciano, incorporó algo nuevo en las portadas de discos: fotografías de paisaje, arquitectura o abstracción. Éste, que comenzó uno de sus primeros trabajos como retratista con el álbum *Motion*, de Lee Konitz (PAULO 2008: 361), fue apostando más por la retórica visual que por la representación del músico. En el libro *Jazz Covers* (1976), Joaquim Paulo comenta la cubierta del álbum *Sky Dive* de Freddie Hubbard: "La impactante imagen de la cubierta ilustra el abanico creativo y la brillantez técnica de Pete Turner" (*op. cit.*: 314). Continúa explicando que, "Para Turner, la experimentación con las imágenes que había tomado de los coches de carreras en los *Salt Lake Flats*, de Utah, resultó en algo a la vez embrionario y con forma de cohete" (*ibid.*). Bob Ciano también tenía en cuenta la visualidad de la imagen, en



Anónimo, *The Dave Brubeck Quartet - Jazz Goes to College*, 1953, Columbia (ed.)



Pete Turner, *Lee Konitz - Motion*, 1961, Verve (ed.)



Pete Turner (foto) y Bob Ciano (diseño), *Freddie Hubbard - Sky Dive*, 1976, CTI Records (ed.)

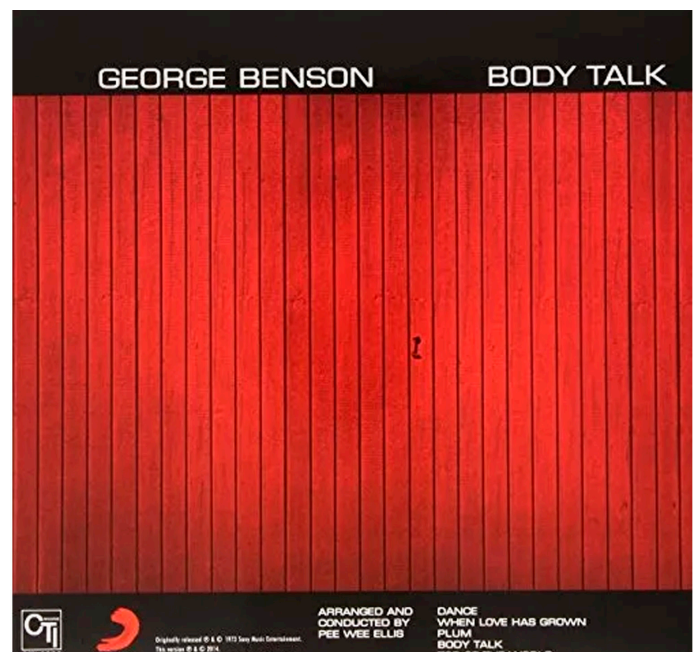
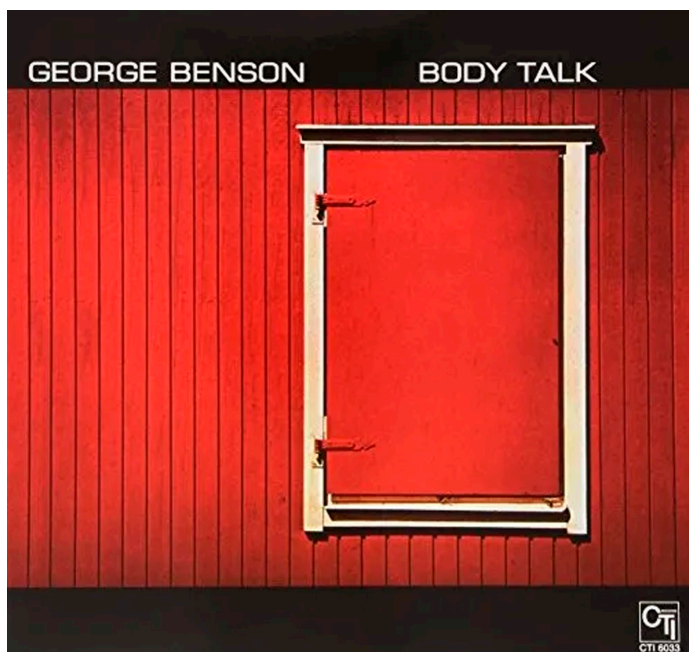
cuanto a su espacialidad. En el álbum *Body Talk* (1976), de George Benson, modificó la fotografía original trasladando un elemento de la imagen, el gancho de la puerta, hacia la contraportada, para otorgarle una mayor continuidad (*op. cit.*: 111). Con todo, esta discográfica seguía trabajando los retratos, como en el álbum *Blue Moses* (1972), de Randy Weston, que fue realizado en primerísimo primer plano y editado posteriormente.

A finales de los años setenta, el afán de equiparar el jazz al arte hizo que se intensificaran las cubiertas diseñadas por artistas, a través de la pintura o el dibujo. Un ejemplo puede encontrarse en la portada de *Smoke Stack* (1963), de Andrew Hill, donde el músico se esconde tras una obra escultórica, estableciéndose así dicha relación. El arte y el jazz empezaron a unirse ya en 1956, con la colaboración de Andy Warhol en la portada del disco *Trombone by Three*, de Jay Jay Johnson, Kai Winding y Bennie Green (VOELZ 2017: [s.p.]).

“A finales de los años setenta, el afán de equiparar el jazz al arte hizo que se intensificaran las cubiertas diseñadas por artistas, a través de la pintura o el dibujo. ”

En conclusión, las portadas de discos de jazz desde los años cincuenta hasta los setenta, fueron en su mayoría documentos del músico, ya que pocas discográficas arriesgaron en la creación de otro tipo de representaciones visuales. Esto pudo deberse a que la fotografía tenía un gran peso documental, o a que los solistas del *bebop* ansiaran que el jazz fuera reconocido como algo sofisticado, usando para ello su imagen. No obstan-

te, podrían existir otros factores como que los fotógrafos y directores artísticos se decantaran más por este estilo documental por mero gusto; que los fotógrafos fueran frenados por los directores artísticos de las discográficas y viceversa; o que los músicos también deliberaran sobre el estilo de sus álbumes. En una entrevista que aparece en *Jazz Covers*, Bob Ciano afirma que en algunas discográficas como *Columbia*, los músicos



Pete Turner (foto) y Bob Ciano (diseño), *George Benson - Body Talk*, 1976, CTI Records (ed.)

tenían la última palabra sobre las cubiertas; en cambio en *CTI Records*, donde desarrolló la mayoría de su carrera como director artístico, podía expresarse como quisiera (PAULO 2008: 8).

Se podría afirmar que el desarrollo de la fotografía en las portadas de discos no sólo dependía de lo anterior, sino del progreso de ésta dentro del contexto artístico. En cuanto a que la hegemonía del retrato se desplomó durante los

setenta, con el aumento de la pintura, el dibujo y el diseño en los discos como nuevos métodos de aproximación entre el jazz y el arte, ignorando por completo que la fotografía también lo era.✱



Andy Warhol, *Jay Jay Johnson, Kai Winding & Bennie Green - Trombone by Three*, 1956. Prestige (ed.)

Bibliografía:

- CLAXTON, William, *et al.* 1999. *Jazz Seen*. Köln: Taschen.
- GANS, Geoff. 2009. *Prestige Records: The Album Cover Collection*. Beverly Hills: Concord Music Group, Inc.
- GILI, Ricard. 2018. *Puro jazz: El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- LEONARD, Herman. 2006. *Tras la escena: La fotografía de Herman Leonard*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- PAULO, Joaquim, *et al.* 2008. *Jazz Covers*. Köln: Taschen.
- VOELZ, Johannes. 2017. "Looking Hip on the Square: Jazz, Cover Art and the Rise of Creativity", en *European Journal of American Studies*, vol. 12, n. 4. [20/07/2020]: <https://journals.openedition.org/ejas/12389#article-12389>

TEORÍA

Sobre la permeabilidad del medio

Sofía Alemán Arozena

Reconfigurando discursos a través de la imagen

Karol Hincapié V.

Transmisión y reapropiación del trauma de la Guerra Civil española

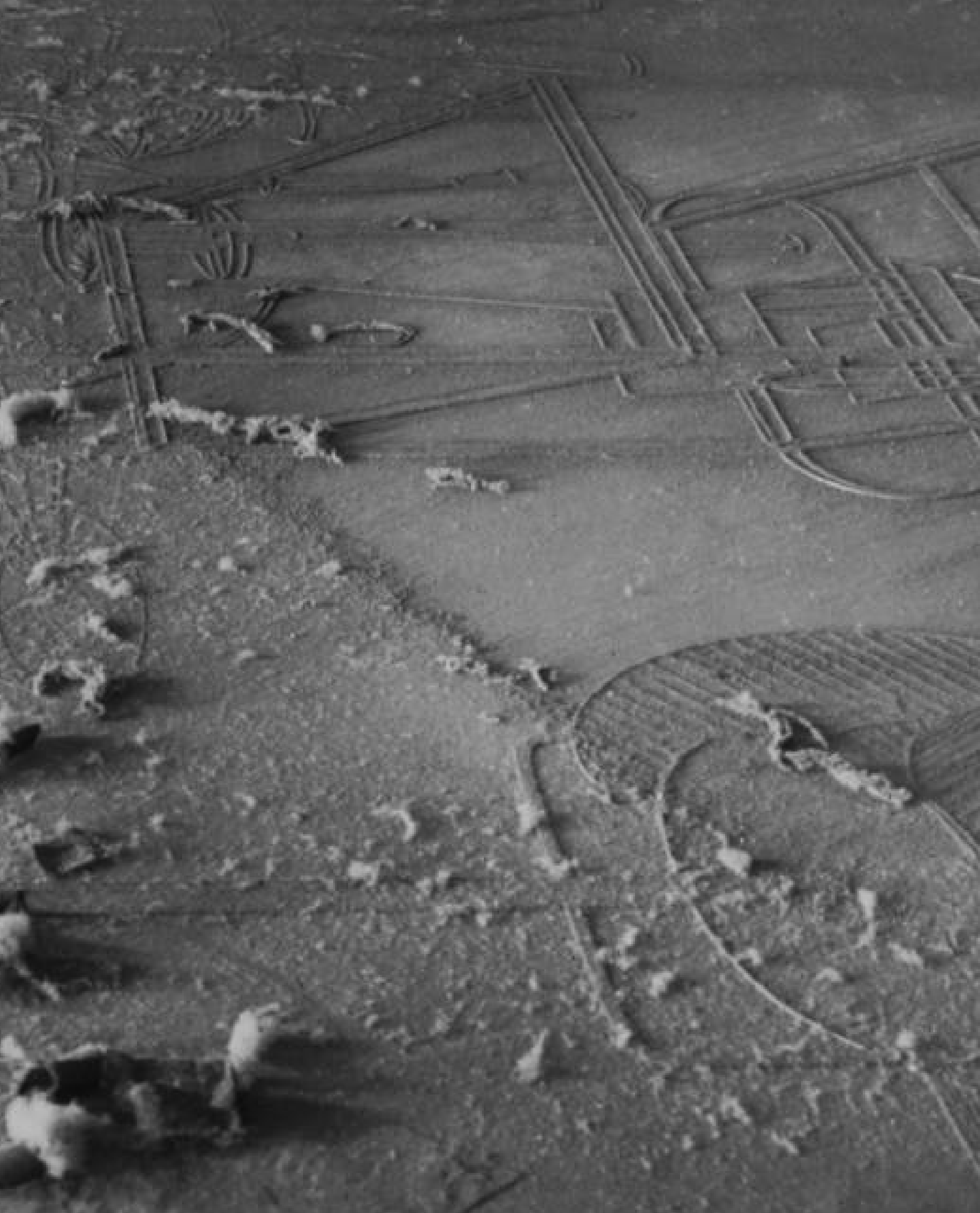
Elsa Faudé

Poéticas del contacto interespecie en el arte feminista latinoamericano

Gabriela Rivera Lucero

Hacer visible lo invisible

María Bonafé Cervera



Sobre la permeabilidad del medio

El carácter indicial de la fotografía

Sofía Alemán Arozena

#Objetualidad
#Índice
#Signo
#Temporalidad

La naturaleza múltiple de la fotografía le confiere un gran interés como objeto de estudio. En la construcción occidental del arte y de la mirada, suele primar la concepción de la fotografía como algo similar a la pintura: un icono, una imagen semejante a la realidad. Sin embargo, también puede ser interesante pensarla desde otra perspectiva signica, la indicial. ▶

Man Ray y Marcel Duchamp, *Élevage de poussière* (Criadero de polvo), 1920 [fragmento]

La naturaleza de la fotografía es dual, esquiva. Partiendo de su etimología, podemos definirla como luz y escritura: naturaleza y cultura. También puede ser considerada como documento, dado su carácter epistémico, o como medio artístico por su capacidad de generar afectos. En ocasiones, posee un aura que la dota de singularidad, a pesar de que la reproductibilidad sea una de sus características esenciales. Es democrática, pues la posibilidad de generar imágenes está al alcance de casi todo el mundo y, sin embargo, la fotografía ha sido desde sus orígenes un poderoso instrumento de vigilancia y control. Dentro de las múltiples consideraciones sobre su naturaleza, existe otra dicotomía que aún no hemos mencionado y que nos ocupará a lo largo de este texto: la fotografía considerada como icono o como índice.

Haciendo una breve definición de los términos, la semiótica es aquella disciplina derivada de la filosofía que estudia la producción de sentido en el acto comunicativo.



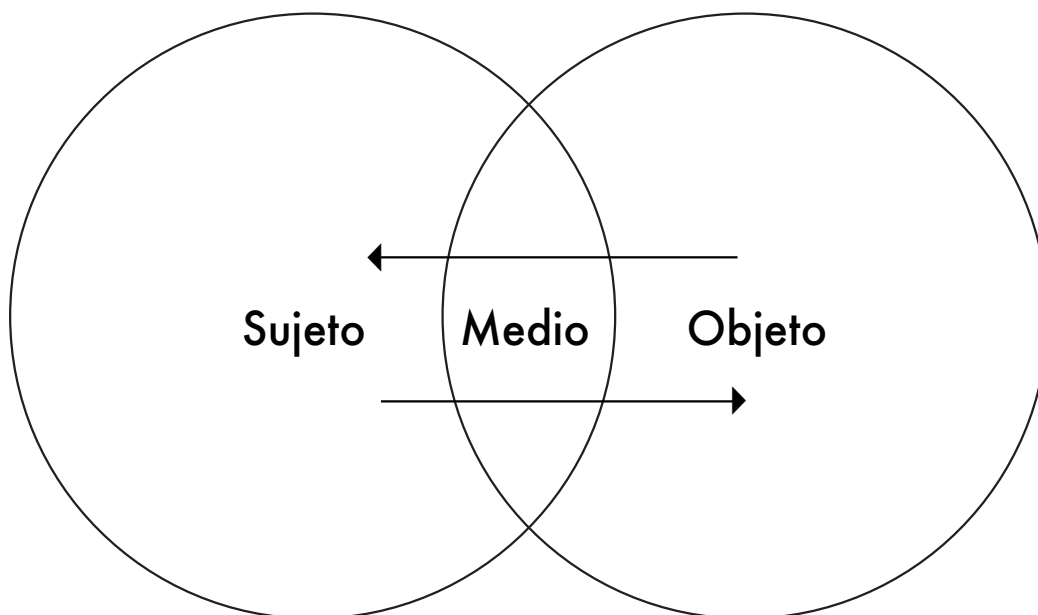
Man Ray, *Les champs délicieux*, 1922

“La cámara (el visor) deviene dedo índice: señala un fragmento de realidad –el objeto– que se vuelve estable debido a este ‘marco’. La imagen que se registrará poseerá una temporalidad extraña”

El filósofo pragmático estadounidense Charles Sanders Peirce, en su libro *La ciencia de la semiótica* (1986), define la naturaleza del signo -entidad semiótica- mediante una tripartición del concepto según su relación con la porción de realidad a la que alude, la cual se nombra como objeto. Esta tripartición será la de iconos, índices y símbolos: un icono es aquel cuya representación material guarda una similitud con el objeto; los índices establecen una relación fáctica y causal; los símbolos son aquellas convenciones culturales o leyes universales que los representan.

Anecdóticamente, en el artículo de más rápida accesibilidad sobre el tema, el cual ofrece una conocida enciclopedia de configuración colectiva (Wikipedia), nos encontramos una tabla en la que se ofrecen ejemplos de esta clasificación. Quien fuera que escribiera este artículo, ha colocado la fotografía como ejemplo en la casilla de icono: “Aquello que remite al objeto por semejanza”.

“El que mira en el presente, deviene reflejo del que miró en el pasado, al igual que lo hace la imagen. La imagen se concebirá en la superficie cristalina de un espejo. Y mira al mismo tiempo que es mirada. El vector tiene dos puntas y el medio es permeable”



Esta suerte de definición nos hace plantearnos la siguiente premisa ¿El vínculo que establece la fotografía con el objeto fotografiado, es una mera relación de semejanza? ¿Es la fotografía una imagen aislada, una reproducción de una realidad escindida? O, sin embargo, ¿es una imagen que guarda una certeza física, una relación directa con un objeto? Hay una certeza palpable en las imágenes fotográficas, la certeza de que se ha estado ahí. Una pista, una relación fáctica.

Dice Rosalind Krauss en su texto *Notas sobre el índice, parte 1*, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*: Marcel Duchamp “fue el primero en establecer la conexión entre el índice (como tipo de signo) y la fotografía” (1978: 214). Mediante sus autorretratos y la adopción de *alter egos*, puso en crisis el uso de un pronombre ‘yo’ individualizado. Los pronombres actúan como modificadores directos de una frase. Los modificadores adquieren la categoría de índice, pues son palabras vacías que poseen

una relación física con el objeto para poder significar: yo pienso: la palabra “yo” necesita que mi cuerpo la pronuncie. Encontramos en la obra de Duchamp diversos ejemplos de esta reflexión sobre la cualidad indiciaria del arte. Algo que Krauss no menciona en sus notas, y que cobra un gran interés cuando se habla de la obra de Duchamp, relacionada con el índice, es el concepto, desarrollado por él mismo, de lo infraleve. *Élevage de poussière* (Criadero de polvo) que forma parte de la obra *El gran vidrio*, y que fotografió Man Ray en 1920, no solo es “una especie de índice físico del paso del tiempo” (KRAUSS 1978: 216), sino una representación del fenómeno infraleve. Una infraimagen, un proceso mínimo. Lo infraleve es aquello que no está, y que al señalarlo –con el dedo índice– aparece.

Podríamos proseguir con el análisis del ensayo de Krauss, que continúa con el afortunado ejemplo de los rayogramas (o fotogramas) como “subespecie fotográfica que determina a la fotografía como índice” (*ibid.*). Aquellas fotografías

que, al colocar un objeto sobre un papel fotosensible y exponerlo a la luz, registran la forma (la sombra, la huella) de algo que, al mirar la imagen, ya no está.

Si tomamos en consideración la descripción de lo infraleve, (la posibilidad de que una imagen, la imagen latente, aparezca al señalar) con el proceso físico del rayograma (relación física del objeto con una superficie sensible, que da lugar a una huella tras la desaparición del objeto), es inevitable pensar cómo la fotografía posee una cualidad indiciaria vertiginosa. La cámara (el visor) deviene dedo índice: señala un fragmento de realidad –el objeto- que se vuelve estable debido a este “marco”. La imagen que se registrará poseerá una temporalidad extraña: “Una percepción de que *ha estado aquí* (...) Tendrán una inmediatez espacial pero una anterioridad temporal” (BARTHES 1990: 40). Esta percepción de una nueva temporalidad de la imagen fotográfica, ya la describía Duchamp en el prefacio al *El gran vidrio*: el reposo extra-rápido: el cierre del obturador.

Continuando por los derroteros cristalinos de la imagen, la alusión de la temporalidad de la imagen conduce irremediabilmente a una mención de la imagen-cristal, concepto que Gilles Deleuze desarrolla en *La imagen-tiempo: Estudios sobre el cine 2*: “El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, en el momento en que lo está. La imagen por tanto tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo”. (1986: 110)

La imagen fotográfica, descansa en el presente en el cual es observada, utilizando el término barthesiano, por el *spectator*, el que mira. Sin embargo, es observada como un indicio de que eso ya ha pasado. Por tanto, la figura del *spectator*, se mezcla con la del *operator* y deviene dual. La imagen es observada en el pasado al mismo tiempo que lo es en el presente, y debe coexistir entre ambas temporalidades. El que mira en el presente deviene reflejo del que miró en el pasado, al igual que lo hace la imagen. La imagen se concebirá en la superficie cristalina de un espejo. Y

mira al mismo tiempo que es mirada. El vector tiene dos puntas y el medio se vuelve permeable.

Citando a Geoffrey Batchen, hablando de Allan Sekula en *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, "Sekula presenta la fotografía como un tipo de representación ligada a sus objetos por una relación de causalidad o conexión física", es decir, por su propiedad indicial. "En otras palabras, como índice la fotografía nunca es ella misma, sino que siempre 'por su propia naturaleza', es un rastro de otra cosa" (2004: 17). Teniendo en cuenta esta afirmación de Sekula y la tesis de André Bazin sobre la condición indiciaria de la fotografía en el ensayo *Ontología de la imagen fotográfica*: "(...) la imagen fotográfica es el objeto en sí, liberado de los determinantes temporales y espaciales que lo gobiernan" (KRAUSS 1996: 217), podemos pensar el medio fotográfico como un depósito de evidencias. Dado que la imagen como índice tiene un innegable carácter policial, comprenderíamos la imagen fotográfica tanto desde la perspectiva de Atget -un espacio vacío de

un crimen, una imagen de una muerte inevitable- o del mismo Weegee - el fotógrafo del crimen-, como desde la ausencia de estilo reclamada por Bernd y Hilla Becher o Ed Ruscha. Quizá, teniendo en cuenta la propiedad indicial de la fotografía, entenderíamos por qué los Becher ganaron el *Leone d'Oro* de escultura en la Bienal de Venecia en 1991, o por qué Douglas Crimp encuentra el libro de *Twentysix Gasoline Stations* de Ruscha en la sección de automóviles y carreteras de la Biblioteca Pública de Nueva York (CRIMP 2004).✱

Bibliografía:

BARTHES, Roland. 1990. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BATCHEN, Geoffrey. 2004. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

CRIMP, Douglas. 2004. "El viejo tema del museo, el nuevo tema de la biblioteca", en BASUALDO, Carlos (ed.). 2004. *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en La Colección Jumex*. Buenos Aires: Malba- Colección Costantini, pp. 27-34.

DELEUZE, Gilles. 1986. *La imagen-tiempo: Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós Comunicación.

KRAUSS, Rosalind. 1996. "Notas sobre el índice. Parte I", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 72-79.

PEIRCE, Charles. 1986. *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Reconfigurando discursos a través de la imagen

El autorretrato como una herramienta empoderadora para la mujer

Karol Hincapié V.

#Autorretrato
#Feminismo
#Empoderar
#Reconfigurar

Este texto hace una revisión de cómo el autorretrato se convirtió en una herramienta para que las mujeres se apropiaran de su voz y de su representación en el arte, a partir de la segunda ola feminista. ▶

Claude Cahun,
Autoportrait, 1928
[fragmento]



El autorretrato es uno de los géneros más recurrentes en la historia del arte, y ha sido indispensable en la forma en la que entendemos la cultura y nuestra historia. Este texto se centra en el autorretrato a través de la mirada femenina en el siglo XX y en cómo esta mirada marcó un antes y un después en la manera en que las mujeres han sido representadas.

Antes de empezar es importante hacer una breve revisión etimológica e histórica. Retrato, del latín *retractus*, participio del verbo *retrahere*, significa "hacer volver atrás", casi un sinónimo de retrospectiva. Según algunos autores, "también adquiere el significado de reducir y abreviar, de convertir algo en otra cosa y de sacar de nuevo a la luz y hacer revivir cualquier cosa" (ANDERS 2020). Tiene la virtud de poder manifestarse a través de distintos medios y técnicas, y es sin lugar a dudas una de las herramientas que ha ayudado a definir nuestra identidad como especie, transversal en la manera en la que concebimos la cultura y nuestra historia.

Una de las formas más populares de retrato es el autorretrato, o el ejercicio de la auto-representación, que bien puede ser una manera de comunicar la percepción de nuestra identidad frente a otros, o un intento por mostrarnos como quisiéramos ser vistos. Un fragmento congelado en el tiempo, cuya interpretación también varía junto a nuestros interlocutores. Para nadie es un secreto que el ser humano siempre ha tenido gran interés por su auto representación, y existen muchos indicios de antiguas civilizaciones que dan cuenta de ello, como las pinturas rupestres o las esculturas y jeroglíficos del antiguo Egipto. En la Historia del Arte, incontables escritores, escultores y pintores desarrollaron su obra alrededor del autorretrato; desde diferentes enfoques, pero siempre centrados en su imagen o en su historia.

En la segunda mitad del siglo XX, gracias a la segunda ola del feminismo (1960-1980), un gran número de artistas empezaron a reclamar su propia voz a través de diferentes medios y técnicas, y

“Entre algunas de las artistas que utilizaron este subgénero se encuentra la surrealista Claude Cahun, quien a pesar de no haber vivido la segunda ola feminista, fue una adelantada a su época, ya que a través de su obra puso en cuestión la categorización de los géneros, algo que más adelante saldría a la luz y que hoy en día conocemos como *queer*”



Valie Export, *Identity Transfer 1*, 1968

muchas de ellas encontraron en el autorretrato una herramienta para empezar a construir una nueva representación de sí mismas.

La sensibilidad femenina, la lucha y la reivindicación de su lugar dentro de la sociedad ha hecho del autorretrato el tema común y principal entre las obras de las mujeres artistas y de forma muy específica en las artistas del siglo XX que convierten la búsqueda de la identidad en un tema especialmente femenino, a menudo utilizando a la mujer como referencia no solo físicamente sino con todas sus connotaciones culturales, tanto religiosas como paganas, tomando como modelo de inspiración a diosas de la mitología, santas, esclavas, aldeanas, brujas y prostitutas (BASCONES 2018: 115-116).

Son muchas las artistas que han usado el autorretrato para conocerse, hacer catarsis, visibilizarse, reivindicarse, pero también para manifestarse en contra de los roles que les asignaba la sociedad patriarcal, poniendo cuerpo e

imagen como herramientas para crear, transitar, entender y cuestionar. Una forma de apoderarse de su propia representación, dado que históricamente la mujer en el arte era retratada por hombres y relegada al papel de musa, ayudante y a las labores domésticas. En palabras de Donna Haraway, "Esta es la mirada que míticamente inscribe a todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista de representar y evitar la representación" (1991: 324).

Entre algunas de las artistas que utilizaron este subgénero se encuentra la surrealista Claude Cahun, quien a pesar de no haber vivido la segunda ola feminista, fue una adelantada a su época, ya que a través de su obra puso en cuestión la categorización de los géneros, algo que más adelante saldría a la luz y que hoy en día conocemos como *queer*. Cahun usaba el autorretrato para transformarse en diferentes personajes, hombres, mujeres y seres andróginos, cuestionando así el afán de la sociedad

de encasillar a las personas en un solo extremo. Como diría Judith Butler "¿Existe un buen modo de categorizar los cuerpos? ¿Qué nos dicen las categorías? Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos" (2011: 69-70). Muchas veces, la propia Cahun manifestó que el único género con el que se sentía cómoda era el neutro.

Años más tarde se daría a conocer Cindy Sherman quien, a pesar de no considerar su trabajo como autorretrato, sino como una herramienta para personificar, es importante incluirla ya que esta autora presta su cuerpo como instrumento para representar diversos arquetipos de mujeres tal y como eran representadas en el cine de las décadas de 1940 y 1950, en su serie *Untitled Film Stills*, donde encarna los prejuicios de la sociedad americana de la época alrededor de la mujer: Ama de casa, prostituta, *junkie*, damisela en aprietos, etc.

Al igual que Sherman, Valie Export es otra artista que vale la pena mencionar, ya que en "Cada una de sus obras explora los diversos aspectos que dificultan a la mujer recuperar su conciencia de sujeto y liberarse de la dominación masculina, llegando a cuestionar el papel de los medios en la construcción de su imagen social" (IDIS 1967). Export cuestiona con sus creaciones temas como la cosificación de los cuerpos femeninos y los lugares que se les daba y da a las mujeres en el arte y en la sociedad. En muchas de sus performances ella se autolesiona, no con la intención de llevar al límite su cuerpo, sino para encarnar todas esas heridas que la Historia del Arte y la sociedad han dejado sobre la mujer, al relegarla e invisibilizarla.

Trabajos como los anteriormente mencionados, y muchos otros que se siguen produciendo en la actualidad, han ayudado a sacar a la mujer de los roles secundarios del arte, permitiendo que pase de ser "la retratada" a ser productora de imágenes, y han socavado viejas



Cindy Sherman, *Untitled Film Still 35*, 1979

nociones en las que la mirada de la mujer, dentro del arte, era solo resaltada por su "sensibilidad femenina", como si su contribución se redujera solo a un aporte estético, dejando de lado los trasfondos políticos de sus discursos.

“Como diría Judith Butler ‘¿Existe un buen modo de categorizar los cuerpos? ¿Qué nos dicen las categorías? Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos”

Hoy en día, el uso del autorretrato como arma empoderadora y de resistencia sigue vigente, y sigue cuestionando los límites de la sociedad patriarcal que aún ejerce poder sobre todo tipo de esferas, oprimiendo a mujeres, negritudes y personas que no encajan en el estereotipo privilegiado del hombre blanco occidental. Para muchos de estos trabajos no es de gran interés centrarse en tener una técnica impecable, sino que se permiten la libertad de experimentar, primando así el contenido; las historias dentro y detrás del cuadro, los discursos políticos que se tejen alrededor de los mismos, y el ejercicio de reconocer y contar desde lo particular narrativas que inevitablemente se extrapolan a lo universal. Es por todo esto que, en la actualidad, el autorretrato ha abierto un puente entre la fotografía y la terapia alternativa, y ha permitido brindarles a muchas mujeres una herramienta de poder con la cual apropiarse de sí mismas, su imagen y sus historias.✿

Bibliografía:

ANDERS, V. *et al.* 2001-2020.

"Etimología de RETRATO", en *Etimologías de Chile*. [10/05/2020]: <http://etimologias.dechile.net/?retrato>

BASCONES REINA, Noelia. 2018.

"Mujer y autorretrato, la reivindicación del yo. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas", en *Área Abierta*, vol. 18, n. 1, pp. 111-130. [08/05/2020]: <https://doi.org/10.5209/ARAB.57048>

BUTLER, Judith. 2011. *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Madrid-Barcelona: Katze editores.

CAMPO CASTRO, Natalia. 2018.

"Fotografía y enfoques de género: Aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres*", en *La manzana de la discordia*, vol. 12, n. 2, pp. 7-21. [08/05/2020]: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v12i2>

COLORADO NATES, Óscar. 2013.

"Autorretrato y fotografía", en *Oscar en fotos*. [10/05/2020]: <https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>

HARAWAY, Donna. J. 1995

"Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial!", en *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, vol. 28, cap. 7. Universitat de València.

IDIS. 1967. "Valie Export", en *Proyecto IDIS*, por Verónica (s.f.). [10/05/2020]: <https://proyectoidis.org/valie-export/>

MOLINA RUÍZ, Irene. 2016. *El*

autorretrato como canalizador del dolor (Tesis Doctoral). Universidad de Granada.

Poéticas del contacto interespecie en el arte feminista latinoamericano

Gabriela Rivera Lucero

Este texto reflexiona sobre prácticas de arte contemporáneo que desarrollan contactos interespecies –entre cuerpo animal humano y cuerpo animal no humano- con el propósito de concienciar acerca de la violencia en los discursos androcéntricos y antropocéntricos occidentales. Desde el análisis de la obra de la artista feminista colombiana María Evelia Marmolejo, se indaga en las posibilidades disruptivas de las estéticas abyectas, que sin embargo abogan por una ética renovada y propositiva en pos de develar las fisuras del actual capitalismo ecocida.

Para poder ahondar en ello, se revisarán las nociones de especie y animalidad desde los análisis de Donna Haraway, Laura Fernández y Anahí Gabriela González, así como los conceptos de devenir y metamorfosis reinterpretados desde la teoría feminista por Rossi Braidotti. También se analizará la categoría de lo abyecto desde la obra de Julia Kristeva y su desplazamiento hacia la producción artística contemporánea. ▶

#Performance
#Especies
#Animalidad
#ArteAbyecto

María Evelia Marmolejo,
Extractivismo, 2015
[fragmento]



Especies-Humanidad-Animalidad

Dentro del conglomerado de debates actuales vinculados a las diversas opresiones sociales y sus luchas, nos encontramos con propuestas desde los feminismos y los estudios de la animalidad que buscan visibilizar los nexos existentes entre las violencias a las mujeres, las disidencias sexo-genéricas y el conjunto de especies no humanas. Consideremos que la relación entre los cuerpos de las mujeres y las corporalidades animales son su condición -construida por el orden patriarcal- de cuerpos susceptibles de ser vulnerados, algo que podemos constatar con casos extremos como son los feminicidios, la extinción de especies y los ecocidios. Éstas son corporalidades que pueden ser desechadas, inferiorizadas y que no logran tener un rango de dignidad, estando atravesadas por los factores de género, clase y raza, ya que son los cuerpos de las indígenas, las negras, las gordas, las obreras, las migrantes, las campesinas, pero también los cuerpos animales, vegetales y

“Donna Haraway nos propone reconstruir una relación descentrada y en constante flujo entre las especies, resultando en una alianza interespecies como posibilidad transformadora de transgredir jerarquías”

minerales que son depredados. Por ello, es relevante la crítica desde la interseccionalidad que realizan feministas como Donna Haraway y Rossi Braidotti al falocentrismo, es decir, al conocimiento y la razón desde el falocentrismo, que se ha ido construyendo desde la episteme moderna occidental.

Donna Haraway nos propone reconstruir una relación descentrada y en constante flujo entre las especies, resultando en una alianza interespecies como posibilidad transformadora de transgredir jerarquías. Para lo cual es relevante aproximarnos al término "especie" desde sus análisis, con la finalidad de esclarecer los difusos límites que separan unos cuerpos de otros, y cómo culturalmente se han construido asimetrías. Desde la biología nos encontramos con las especies como un conjunto de organismos vivientes, con características semejantes entre sí. Y desde la filosofía, Haraway la concibe como una categoría que construye géneros que delimitan diferencias. Es importante para su propuesta la re-

cuperación del concepto de "especies" porque permite diluir la verticalidad inscrita en la diferencia animal humano y animal no humano, amplificándose a una heterogeneidad y diversidad de cuerpos incluyendo "(...) seres orgánicos tales como el arroz, las abejas, los tulipanes y la flora intestinal, todos los cuales hacen de la vida humana lo que es —y viceversa" (2017: 14). Sin embargo, es interesante advertir que el concepto de especie, entendido como una construcción sociocultural, delimita "(...) la separación entre animales humanos y animales no humanos en base a un sistema de dominación especista" (FERNÁNDEZ 2018: 26). A consecuencia de ello, la filósofa argentina Anahí Gabriela González nos invita a "deshacer la especie" porque el especismo, entendido como un sistema de dominación de una especie sobre otra, se instaura desde la supremacía de lo HUMANO (GONZÁLEZ 2019). Y hacemos el ejercicio que realiza Laura Fernández en su libro *Hacia mundos más animales. Una crítica al binarismo ontológico desde los cuerpos no humanos*, para lo cual



Rocio Boliver, *La Virgen Pulpigena: Santa Tentácula*, 2014

“Desde el arte contemporáneo se ha venido trabajando con lo viviente y las relaciones entre especies desde propuestas que indagan en la ecología, el *landart*, la instalación y la performance, desde diversos emplazamientos ético-políticos”

revisamos la definición de “humano/a” en el diccionario de la Real Academia Española y nos encontramos con que designa a EL HOMBRE. Por ende, según Iván Darío Ávila Gaitán y Anahí Gabriela González, esta definición “(...) no solo se muestra opresora para lo humano (aquellos/as que quedan excluidos/as de su noción universal donde predomina el esquema hetero-viril-carnívoro-blanco-occidental), sino también para el resto de la comunidad de lo viviente” (2015: 43).

Performance feminista interespecies: metamorfosis mujer/insecto

Desde el arte contemporáneo se ha venido trabajando con lo viviente y las relaciones entre especies desde propuestas que indagan en la ecología, el *land art*, la instalación y la performance, desde diversos emplazamientos ético-políticos. A veces, a modo de provocación hacia el espectador y desde un

modo utilitarista, sin considerar el bienestar del animal o cuerpo orgánico, así como sin establecer contacto con éste. Tomemos como ejemplo las obras de Marco Evaristti y su proyecto *Helena y El Pescador* del año 2000, en la que destacaba, entre los diversos elementos de la instalación, una serie de 10 licuadoras con peces en su interior; así como a Jannis Kounellis cuando en 1969 expuso *12 Cavalli*, una instalación en la galería *L'Attico*, Roma, con 12 caballos vivos dispuestos en círculo. En ambos casos los artistas nos muestran animales, pero no realizan conexión tangible entre sus cuerpos y el de las especies exhibidas. Por otra parte, desde el arte feminista latinoamericano se pueden localizar obras donde se erige una relación y un contacto físico entre artista y especie otra, como puede ser el caso de Rocío Bolívar, alias *Congelada de Uva*, y la performance *La virgen Pulpígena: Santa Tentácula* (2014); Regina José Galindo con *Oveja negra* (2014); Elizabeth Neira con su performance *El enemigo interno* (2012); y María Evelia Marmolejo con *Extractivismo* (2015),

entre otras. Estas artistas se caracterizan por desarrollar obras que estéticamente podrían ser catalogadas de abyectas, incómodas, confrontándonos con el *status quo*, así como con cuestiones éticas.

Nos detendremos a revisar el proyecto *Extractivismo* de María Evelia Marmolejo, performance llevada a cabo en *Prometeo Gallery* (Milán) el año 2015, durante la inauguración de su primera exposición retrospectiva *Engagement/Healing* comisariada por Cecilia Fajardo-Hill. En una sala de la galería, se instala una camilla de cirugía y un plinto, sobre éste se dispone un frasco de vidrio con cinco sanguijuelas vivas en su interior. En la camilla la artista con su cuerpo desnudo se acuesta, mientras una persona vestida a modo de personal sanitario, le va colocando con guantes una a una las sanguijuelas en su cuerpo. Según Marmolejo, desde el texto publicado por *Prometeo Gallery* realiza esta acción a modo de denuncia y señalando que ofrece su corporeidad a las sanguijuelas, como metáfora de tornar a la tierra, y los



anélidos representan el daño realizado por la sociedad capitalista al ecosistema y también a otras corporalidades humanas.

Sin embargo, podemos considerar que la artista efectivamente ejecuta de manera concreta sobre su propio cuerpo la violencia que diversos sistemas ejercen sobre lo viviente, porque más allá de

lo metafórico, se somete a la succión de su sangre por parte de estas sanguijuelas medicinales. Constituyéndose en un acto de resistencia de su propia corporeidad, vivenciando de manera consistente y no mediatizada la experiencia de sentir en la propia piel a la especie de anélido denominada *Hirudo medicinalis*, pudiendo interpretarse no sólo como un gesto

masoquista, sino como una instancia de fundirse y contactarse con una serie de corporalidades otras. De ese modo, deviene durante los instantes que dura la performance en un ser híbrido que se metamorfosea con estas animalidades, configurándose en una mujer-sanguijuela, una mujer-animal. Es fundamental la noción de metamorfosis que propone Rossi Braidotti en su libro *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, donde reinterpreta a Gilles Deleuze y el "devenir animal", agregando aspectos como la diferencia sexual. Para ello, revisa la producción literaria de mujeres como Clarice Lispector y su obra *La pasión según G. H.* En esta novela, la protagonista se enfrenta a una cucaracha, pero pese al pavor inicial que la embarga al mirarla, un arrebató la atraviesa y el binomio cuerpo/mente se deshace. Al ver detenidamente y observar que esta criatura tiene ojos y boca, al igual que ella, siente una conexión profunda con ésta, señalando que "(...) ante la cucaracha viva, el peor descubrimiento ha sido que el mundo no es humano, y que no

somos humanos" (2019: 61). Posteriormente, al tocar al insecto, se compenetra con esta criatura, saliéndose de los límites de su propia humanidad. Para Braidotti, es primordial el análisis de este texto y el hecho de que su escritora así como la protagonista sea mujer, porque implica la narración desde un cuerpo localizado, que se metamorfosea para devenir mujer/animal/insecto, no como una degradación de su condición humana, sino como una posibilidad de fluir y unirse a una corporalidad común, fundiéndose con el cosmos (BRAIDOTTI 2005). De ese modo, se contrapone así a la metamorfosis kafkiana que estudia Deleuze, donde Gregorio Samsa, que muta en cucaracha, se espanta por perder su corporalidad humana y tornarse insecto.

La performance de Marmolejo nos traslada a la categoría de lo abyecto, ya que el recurso de las sanguijuelas, anélidos de cuerpo viscoso, tiende a causar repulsión por su aspecto informe y su condición de amenaza al propio cuerpo. Te conectan a una condición de pavor ante la posibilidad de que ejerzan un daño sobre ti

mismo, conduciéndonos así a los límites de lo tolerable y repugnante. Nos hace interrogar acerca de cuánto podemos soportar al imaginarnos succionados por dichas criaturas que consumen nuestro líquido vital, lo que según Kristeva sería intrínseco de lo abyecto, ya que nos conecta con unas barreras del yo que se diluyen, constituyéndose en "confines fluidos", que "(...) cuestionan constantemente su solidez" (1989: 18), perturbándonos y desequilibrándonos.

A modo de conclusión, mientras que obras como *Helena y el Pescador* de Evaristti nos inducen a reflexiones éticas, mediante estrategias abstractas, incitando a interrogarnos sobre el poder del sujeto humano de decidir si se asesina o no a los peces que están dentro de las licuadoras, la obra *Extractivismo* de Marmolejo, así como la de las artistas feministas latinoamericanas arriba mencionadas, nos invitan desde lo concreto, desde la vivencia encarnada, a reflexionar sobre nuestra humanidad -incluso a deshacer esa humanidad instalada-, a revisar sus

jerarquías, desarticulando verticalidades, desde un nexo compartido entre animal humano y animal no humano, diluyendo las fronteras entre especies. Obras como la de Marmolejo nos proponen otra forma de relacionarnos, compartir y convivir entre organismos vivos en un agonizante y siempre cambiante planeta tierra.✱



María Evelia Marmolejo, *Extractivismo*, 2015

Bibliografía:

ÁVILA GAITÁN, Iván y GONZÁLEZ, Anahí G. 2015. "Resistencia animal: Ética, perspectivismo y políticas de subversión", en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, vol. I, mayo, pp. 35-50.

BRAIDOTTI, Rosi. 2005. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal.

FÉRNANDEZ, Laura. 2018. *Hacia mundos más animales. Una crítica al binarismo ontológico desde los cuerpos no humanos*. Madrid: Ochodoscuatro ediciones.

GONZÁLEZ, Anahí Gabriela. 2019. "Deshacer la especie: Hacia un antiespecismo en clave feminista queer", en *Revista TEL*, vol. 10, n. 2, pp. 45-70.

HARAWAY, Donna. 2017. *Manifiesto de las especies de compañía: Perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba, Argentina: Bocavulvaria ediciones.

KRISTEVA, Julia. 1989. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

LISPECTOR, Clarice. 2019. *La pasión según G. H.* Madrid: Siruela.



Transmisión y reapropiación del trauma de la Guerra Civil española

De la fotografía testimonio al arte en tiempos de la postmemoria

Elsa Faudé

#Memoria
#Postmemoria
#Trauma
#GuerraCivilEspañola
#Reapropiación

El concepto de postmemoria introducido por Marianne Hirsch (2015), quien reconsidera la experiencia de la Shoah a través del prisma de la herencia intergeneracional, puede aplicarse a la historia de la Guerra Civil española. La Historia de la fotografía, desde 1936 hasta hoy en día, plantea la cuestión de las modalidades de transmisión y reapropiación del trauma histórico. En ese sentido, los conceptos de "silencio", "olvido" y "memoria", formulados (ANSÓN 2015) para definir las grandes etapas de la fotografía española después del choque traumático, pueden plantearse a través de la dialéctica entre representación e irrepresentabilidad, herencia y recreación, velo y desvelamiento. ▶

Clemente Bernad, *Morir de sueños* (fotograma del documental), 2011 [fragmento]

El concepto de postmemoria formulado por Marianne Hirsch (2015) se basa en la existencia previa del trauma colectivo de la Shoah, su transmisión y reapropiación. En este sentido, la existencia del trauma de la Guerra Civil en España plantea la cuestión de las huellas dejadas en el imaginario consciente o inconsciente de los descendientes de las víctimas de violencias políticas: torturas, ejecuciones, violación, encarcelamiento, exilio, etc.

La transmisión de esa herencia psicosocial condiciona la relación, consciente o inconsciente, de las nuevas generaciones con el pasado, su inversión imaginaria y su recreación. Las grandes etapas de la Historia, como la guerra, la posguerra, la transición y la democracia, definen distintas fases de recepción del trauma: el "choque", el "silencio", el "olvido", la "memoria" y la "postmemoria" (ANSÓN 2015), a las cuales corresponden diferentes modos de representación estética, cultural e ideológica. La Historia de la fotografía española, desde 1936 hasta hoy en día, manifiesta los diferen-

tes estratos del proceso de reapropiación memorial. La recepción de la violencia histórica, gobernada por las polaridades de la ausencia y la presencia del pasado, define distintos niveles estéticos, morales e históricos de interpretación. La fotografía puede entonces ser considerada como un instrumento semiótico, con distintas acepciones y desafíos según el contexto histórico y su recepción por el individuo y la comunidad.

La Guerra Civil: la fotografía como testimonio directo

Durante la Guerra Civil, *La fotografía como documento social* (FREUND 1983) se transforma en un revelador del traumatismo psicosocial, representando lo irrepresentable. En un momento en que el conflicto adquiere una cobertura mundial, la fotografía se afirma no sólo como medio de difusión de los hechos históricos, sino también como instrumento de propaganda. Fotoperiodistas extranjeros como Robert Capa o David

“Durante la Guerra Civil, *La fotografía como documento social* se transforma en un revelador del traumatismo psicosocial, representando lo irrepresentable”

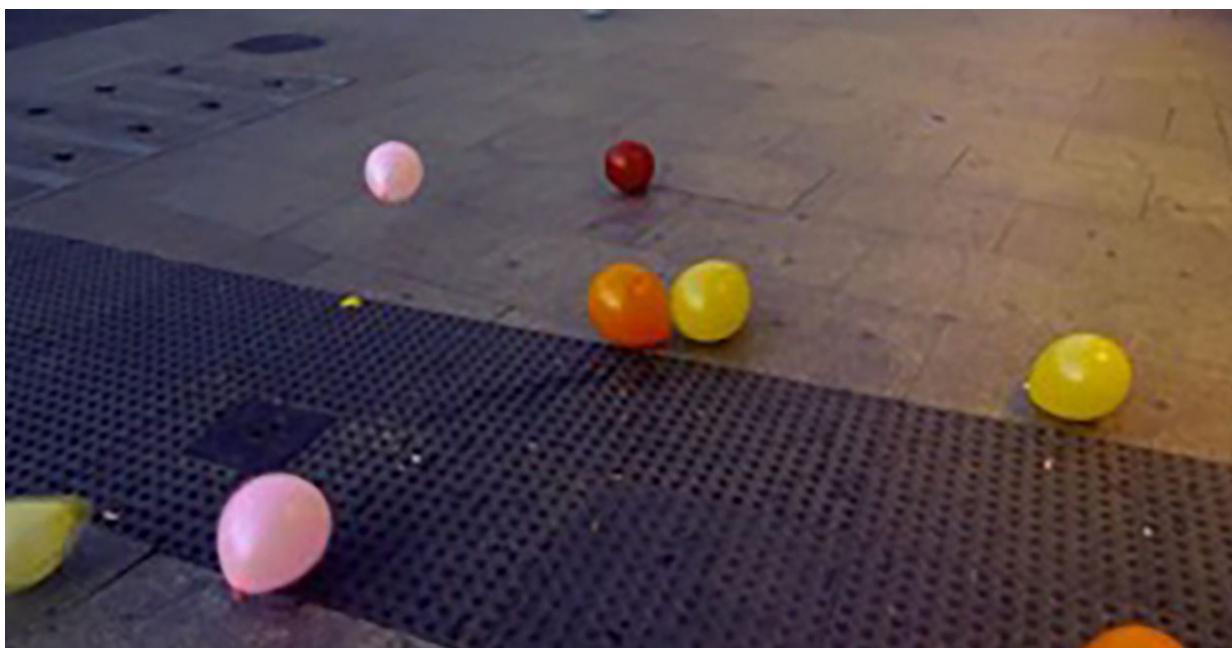
Seymour, llegan desde países europeos y se comprometen con el conjunto de fotógrafos españoles, como Agustí Centelles y Antoni Campañà, en virtud de la internacionalización de las luchas antifascistas. Las fotografías de niños enrolados en el ejército republicano, de combatientes heridos, de víctimas asesinadas, son otras tantas imágenes cargadas de una potencia emocional indescriptible. Por ejemplo, la fotografía de un pie de mujer que aplasta la insignia fascista de Pere Català i Pic juega con imágenes simbóli-

cas, para servir a un ideal político. En este sentido, la imagen, cargada de un deber de verdad, se vuelve un instrumento de persuasión de la opinión pública y afirma su poder performativo. Se puede así cuestionar el carácter de verdad, en apariencia intrínseco a la fotografía: este “procedimiento fiel e imparcial de reproducción de lo real”, traza los contornos de una “objetividad facticia” (*op. cit:* 222), frente a un contexto traumático, en el cual el sujeto está involucrado.

La negación de la memoria: la fotografía del silencio y del olvido

Durante la posguerra, la función ideológica de la imagen se niega, se olvida: la creación fotográfica española está marcada por la dicotomía entre el deseo y la imposibilidad de decir, la negación y el exceso de dolor. En este momento post-traumático, las imágenes son silenciadas, borradas, la palabra está amordazada, en favor de una propaganda masiva, que aniquila todas las posibilidades de conmemoración de las víctimas. La revista *AFAL* se convierte en una crónica del "no-dicho": fotógrafos como Joan Colom i Altemir, Francesc Català-Roca, Gonzalo Juanes, Gabriel Cualladó, Ramón Masats y Oriol Maspons, documentan la cruda realidad de la España de posguerra, assolada por una forma de degradación social. En un contexto de censura, la fotografía vaciada de su contenido ideológico, relata la miseria sin denunciarla.

Sin embargo, la ocultación de una parte de la historia y la supresión de las huellas, van acompañadas durante la transición democrática de una voluntad de escapar del sufrimiento, de olvidar el horror. La conocida como la Movida, suerte de amnesia generalizada, expresa una forma de evasión de la realidad histórica, lejos de recuerdos dolorosos. Más allá de cualquier preocupación política, la fotografía se afirma como un espacio de experimentación artística en sintonía con la sociedad moderna. Los fotógrafos de la revista *Nueva Lente* (Rafael Navarro, Jorge Rueda, Joan Fontcuberta, Miguel Oriola), se convierten en portavoces de una contra-cultura occidental, en la cual los límites de lo real, del cuerpo y de la sexualidad explotan. Las dinámicas del silencio y de la evitación, vinculadas con los movimientos de represión y de liberación históricos, van a influir paradójicamente en la relación de las nuevas generaciones con el trauma.



Clemente Bernad, *Morir de sueños* (fotogramas del documental), 2011 [fragmento]

De la memoria hasta la postmemoria: el porvenir de la postfotografía

Con el advenimiento de la democracia y las nuevas generaciones intentan reconquistar el pasado prohibido: el silencio se vuelve un leitmotiv de la revelación. En 2007, la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica invita a una redefinición de la "memoria impuesta" y marca el fin de la amnesia colectiva, lo que revoluciona el campo cultural y artístico. La tercera y la cuarta generación de fotógrafos nacidos al final del franquismo, o durante la transición, buscan posibilidades para visibilizar a los "borrados" de la Historia oficial. En este sentido, la relación del individuo con la Historia está redefinida, ya no se trata de ser el testigo directo de un evento, sino su heredero, lo que revoluciona las estrategias de representación frente a lo irrepresentable. Con la ausencia de imágenes de archivo, el proceso de revelación sustitutoria se basa en una arqueología del pasado y un descenso al reino de "las percepciones y las sen-

saciones de cada uno": una red de vínculos entre historia personal y colectiva se edifica en el punto de contacto de la inframemoria (manifestaciones somáticas y psíquicas heredadas) y de la postmemoria (elaboración discursiva). Por ejemplo, Clemente Bernad, en *Morir de sueños* (2011) pone en escena los mecanismos de la memoria en un especie de sueño documental, en el cual alterna imágenes borrosas de archivos, viajes oscuros e inestables en territorios de la memoria de la época franquista y encuestas sobre los procesos científicos de exhumación. Por ejemplo, los poetas Juan Carles Mestre y Adriana Olmedo cuentan la historia de María Alonso, quien tras ser torturada y violada fue asesinada el 9 de octubre de 1936. Su único pendiente encontrado en la fosa común de Izagre se vuelve un símbolo del desgarramiento entre ausencia y presencia, pasado y presente. De hecho, el relato poético de su tragedia personal está corroborado por imágenes de la reunión con el otro pendiente, que guardó toda su vida su hermana Josefina. En la misma perspectiva, Montserrat Soto



Montserrat Soto, *Secreto 1. Las fosas comunes de la guerra civil española*, 2004, videoinstalación

en la videoinstalación *Secreto 1. Las fosas comunes de la Guerra Civil española* (2004) transforma la herida del silencio a través la reconstrucción discursiva: los hijos de Pablo Pérez Cuesta, su abuelo, relatan su vida mientras desfila una suerte de pesadilla visual, realizada con imágenes de la fosa común de Villamayor, donde probablemente fue enterrado. En

2011, la exposición organizada por Juan Vicente Aliaga *Ejercicios de la memoria* en el Centro de Arte La Panera, favoreció el surgimiento de la hibridación artística de la historia verídica y del pasado reinventado. Por ejemplo, las instalaciones de Francesc Abad, Joan Brossa, Marcelo Expósito, Rogelio López Cuenca y Ana Navarrete, superponen las capas de los archivos históricos, de la crónica heroica familiar y la fantasmagoría de la creación artística.

Desde 1936 hasta hoy en día, la fotografía española enfrentada a los tormentos de la Historia, invita a una reflexión sobre sus fundamentos ontológicos y su porvenir en la época postmoderna. Hoy en día, las estrategias virtuales de memorialización (archivos digitales, circulación de datos, etc.) definen la fotografía del futuro en un contexto de "irrepresentabilidad": el carácter incompleto de la memoria ofrece un espacio infinito de creatividad postfotográfica. Más allá del testimonio histórico, los mecanismos de reapropiación del recuerdo condi-

cionan nuevos procesos artísticos que transforman la fotografía en una reflexión meta artística, en un acto de comunicación sobre su propia epistemología: "la photographie me dit la mort au futur" (BARTHES 1980 :133). ✨

Bibliografía:

ANSÓN Antonio. 2015. "Le regard exhumé: Pour une nouvelle vision de la photographie espagnole dans ses rapports à la Guerre Civile", en *Iberic@l, revue d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Zaragoza*, n. 7, pp. 132-146. [15/02/2020]: http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2015/06/Iberic@l-no7-printemps-2015_11.pdf

BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.

BERNAD, Clemente. 2011. *Morir de sueños*. Alkibla Editorial [16/02/2020]: <https://vimeo.com/211654227>

DUMOUSSEAU LESQUER, Magali. 2014. "De la révélation à la mise en garde: quand les artistes espagnols contemporains retrouvent la mémoire historique", en *Pandora*, n. 12, pp. 307- 323. [15/02/2020]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5238937>

ESTAY STANGE, Veronica. 2017. "Survivre à la survie, Remarques sur la post-mémoire", en *Hantés par la mémoire*. Paris: Esprit, n. 438, pp.1137-1397.

FREUND, Gisèle. 1983. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

HIRSCH, Marianne. D.L. 2015. *La generación de la posmemoria*. Madrid: Carpe Noctem.

HIRSCH, Marianne. 2017. "Ce qui touche à la mémoire", en *Hantés par la mémoire*. Paris: Esprit, n. 438, octobre, pp.753 - 1137.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1990. *La imagen precaria : del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.



Hacer visible lo invisible

El carácter terapéutico de la fotografía

María Bonafé Cervera

#Fototerapia
#Representación
#ComunicaciónVisual

La fotografía en el ámbito terapéutico ha sido, y continúa siendo, de interés para los profesionales de los diferentes campos de conocimiento. Este ensayo pretende ofrecer una aproximación teórica a la gran capacidad de análisis visual de la fotografía en su vinculación a la terapia. ▶

Jo Spence, *Photo Therapy, The Bride* (with Rosy Martin), 1984-86 [fragmento]

Ahora más que nunca vivimos en una sociedad de imágenes. Una sociedad de carácter visual donde nuestra propia identidad se ve determinada por una serie de representaciones que nos vienen dadas y que rigen nuestra conducta. En resumidas cuentas, como diría Guy De-bord, una *sociedad del espectáculo*:

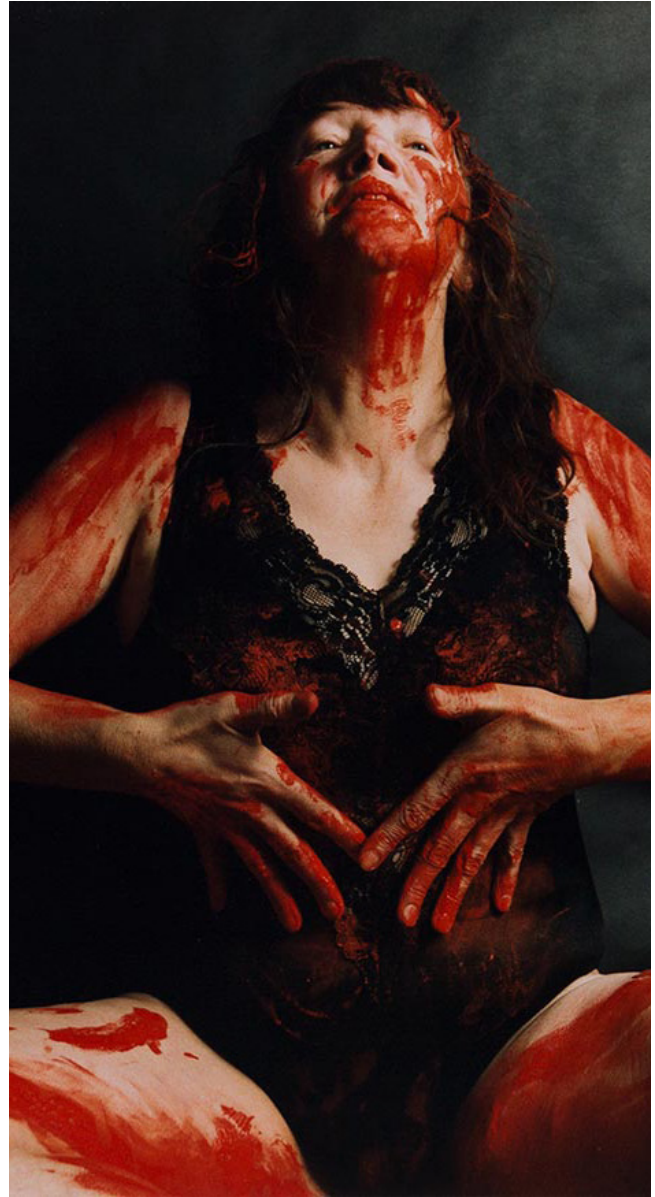
Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual (1967:5).

No cabe duda de que las imágenes son una herramienta que facilita la relación entre personas, así como nuestro propio entendimiento de las cosas.

De ahí que su uso sea esencial incluso dentro del sistema educativo. El intercambio verbal se apoya en el visual con el fin de crear una comunicación entre individuos de forma más amplia que con las palabras. Por ejemplo, ¿os imagináis una cuarentena sin presencia de imágenes, instantáneas o vídeos con los que expresar vuestras emociones, o simplemente entreteneros? Lo virtual es ahora viral y necesario. Necesario para todos los estratos de la sociedad. También los medios de comunicación –y de persuasión– necesitan de imágenes para poder dirigirse al espectador y reafirmarse en su posición jerárquica. En definitiva, las imágenes conforman todos los espacios sociales. Así pues, ¿es el carácter social de las imágenes lo que las hace útiles como herramientas terapéuticas?

La Historia ha sido escrita mediante imágenes mucho antes que la propia escritura. La misma religión cristiana se ha sustentado en formas de representación que no son más que mensajes de redención, perdón o castigo. Las imágenes, nos

“¿es el carácter social de las imágenes lo que las hace útiles como herramientas terapéuticas?”



Jo Spence, *Untitled*, de *Libido Uprising* (with Rosy Martin), 1989 [fragmento]

conectan con la realidad y con el mundo a través de emociones y pensamientos, en forma de conceptos y símbolos: su carácter psicosocial está presente desde el inicio de nuestra historia.

La fotografía, como imagen, nos permite una comunicación que va más allá del ámbito social. El uso de la fotografía en el ámbito psiquiátrico se remonta al siglo XIX, siendo un arma con la que poder registrar experiencias humanas. Sin embargo, es en la década de 1980, cuando al incrementarse su uso en el ámbito de la salud mental de forma considerable, se institucionaliza. A partir de entonces, son muchos los trabajos publicados, como el de David Krauss, *Phototherapy in Mental Health* (1980), o el de Judy Weiser, *Phototherapy Techniques. Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums* (1999), siendo así las voces pioneras en el marco de la fototerapia. En el artículo *Fototerapia como narrativa visual*, David López-Ruiz y María Dolores López-Martínez nos explican de forma bastante clara qué es la fototerapia para estos dos pioneros:

Krauss (1980) la define como el uso sistemático de imágenes fotográficas y o procesos fotográficos para crear un cambio positivo en los pensamientos, sentimientos y comportamientos de la persona. Weiser (1984) separa dos procesos, por una parte, lo que ocurre con los clientes durante la parte activa del proceso de fototerapia, y en segundo lugar y más importante, lo que ocurre más adelante a medida que comienzan a sintetizar, comprender, asimilar, reflexionar y procesar emocionalmente los resultados, de todo lo que se desarrolla a partir del proceso terapéutico completo. A su vez, los dos autores coinciden en la idea de que para participar en un taller de fototerapia no se precisa un conocimiento o manejo de la cámara más allá de lo básico. De ahí que, la versatilidad con la que la fotografía puede ser utilizada, la convierta en un medio sencillo para facilitar la terapia incluso con personas que nunca han manipulado una cámara fotográfica (2018: 3).

Krauss y Weiser, no sólo comparten la idea de que la fotografía es versátil y útil en los procesos terapéuticos, sino que también defienden el uso



Jo Spence, *Alternative Health Treatment using Traditional Chinese Medicine* (with Maggie Murray), de *The Picture of Health*, 1982–86

autobiográfico de una fotografía como herramienta para ayudar a las personas a examinar sus vidas, así como revisar sus historias personales, y trabajar desde un enfoque más allá del estrictamente verbal. Las imágenes de los álbumes de fotos, postales o autorretratos facilitan el autodescubrimiento y la conciencia personal e interpersonal del individuo. En esta línea de trabajo, es muy interesante destacar la figura de Jo Spence, quien se definía a sí misma como fotógrafa educadora. Spence inició sus experiencias de fotografía terapéutica en 1984, invirtiendo la relación tradicional entre el fotógrafo y el sujeto; ahora es el sujeto quien tiene el control sobre su propia representación, quien toma conciencia y reclama la autoría y responsabilidad de su propia biografía a través de narraciones personales. El elemento clave en la obra de Spence (2005: 2) es el álbum familiar:

¿Qué se omite en el álbum familiar?

Los recuerdos representados, ¿de quién son?

Intervenir conscientemente en el proceso de documentación de la familia significa juzgar

porque deben verse o no ciertas acciones y sus resultados.

Lo impensable, indecible, incognoscible se hace visible.

Por medio del álbum familiar, Spence se dio cuenta del poder terapéutico que ejercía la fotografía en el diálogo entre fotógrafo y sujeto, autorretrato y retrato. Por ello, su obra es una incansable búsqueda de la relación entre las imágenes y la identidad personal. Spence no necesitó más que un álbum familiar para darse cuenta del carácter terapéutico de la fotografía, ¿y nosotros? Nuestro mundo virtual, donde cada segundo se transforma en imagen, prescinde de unos minutos con los que reflexionar sobre la incidencia y comportamiento de las imágenes en nosotros.✱

Bibliografía:

DEBORD, Guy. [1967] 2005. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

JIMÉNEZ, Belén. [s.f.] *La fotografía como terapia. Exposición virtual de trabajos de fotografía terapéutica*. [12/05/2020]: <https://fotografiayterapia.wordpress.com/>

LÓPEZ-RUIZ, D., LÓPEZ-MARTÍNEZ, M. D. 2019. "Fototerapia como narrativa visual: Aplicación en violencia de género", en *estudios sobre el mensaje periodístico*, n. 25(1). Madrid: Ediciones Complutense, pp. 317-334.

SOTO, Juan. 2012. "Las imágenes y la sociedad (o las imágenes, la sociedad y su desciframiento)", *Athenea Digital*, pp.217-224. [02/05/2020]: <https://atheneadigital.net/article/view/v12-n3-soto>

SPENCE, Jo . 2005. *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: MACBA.

VIÑUALES, David. 2015. *El camino de la Fotología, de las fototerapias a la fotografía*. [Autoedición].

VIÑUALES, David. 2014. "Fotografía terapéutica y accesibilidad: una experiencia con fotografía y salud mental", en *Actas del II Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad. En y con todos los sentidos: hacia la integración social en la igualdad*, tomo 2. Huesca: Máster en Museos-Universidad de Zaragoza, pp. 733-734. [26/04/2020]: https://www.academia.edu/15246815/Actas_del_II_Congreso_Internacional_de_Educaci%C3%B3n_y_Accesibilidad_en_Museos_y_Patrimonio_En_y_con_todos_los_sentidos_hacia_la_integraci%C3%B3n_social_en_igualdad_3_tomos

VICENTE, Pedro (ed.). 2013. *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones S.L.

WEISER, Judy. 1999. *Phototherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Album (The Jossey-Bass Social & Behavioral Science Series)*. U.S: Jossey-Bass Inc.

WEISER, Judy. 2001-2020. *PhotoTherapy, Therapeutic Photography, & Related Techniques* [20/04/2020]: <https://phototherapy-centre.com/>

CRÍTICA

Memoria²

Esti Taboada

No te alejes tanto de mí

Cecilia Vidal

Ren Hang. A través de los sueños de un irreverente

Sofía Pastor

Rosalía. El arte del videoclip

Paz García de Viedma Huertos

(otros) Universos. La fotografía de David Jiménez

Lola Fabra Anton

Memoria²

Esti Taboada

#MemoriaHistórica
 #Folklore
 #Represión
 #Videoinstalación
 #ArtAlQuadrat

Navegando por las exposiciones online -derivadas de la pandemia- un proyecto destaca entre tantos: *De coros, danzas y desmemoria*. Un título que evoca tradición, cultura y territorio. Recorriendo el tour virtual a través de los pasillos digitales del Centre del Carme Cultura Contemporània, se descubre una videoinstalación firmada por Art al Quadrat. La propuesta audiovisual supone una experiencia emocionante a través de las voces de mujeres que narran las historias de las que fueron silenciadas por la dictadura franquista. Puede visitarse en: <http://vtour.centredelcarme.es/artalquadrat/> ▶

Art al Quadrat, *De coros danzas y desmemoria*, Castilla y León, 2020, captura de pantalla del vídeo [fragmento]



Paseando por los pasillos virtuales del Centre del Carme Cultura Contemporània me topo con una sala apenas iluminada, que llama mi atención al instante, intrigada por lo que dentro aguarda. Al avanzar utilizando las flechas digitales que guían mis pasos en este recorrido museístico, descubro ante mí la obra *De coros, danzas y desmemoria*, de Art al Quadrat. Los muros de este espacio están ocupados por seis grandes proyecciones. En ellas podemos ver y escuchar a diferentes mujeres que, a través de la música y la danza, nos narran la historia de mujeres que, como tantas otras, sufrieron en sus propias carnes la ferocidad

dictatorial y fascista que tuvo lugar en España durante gran parte del siglo XX.

Art al Quadrat está compuesto por Mónica i Gema Del Rey Jordà (València, 1982), son licenciadas en BBAA y con este proyecto continúan con la línea de desarrollo de sus anteriores trabajos sobre la recuperación de la memoria histórica a través de una producción artística contemporánea. Este trabajo, *De coros, danzas y desmemoria*, cuenta con una precuela, *Las jotas de las Silenciadas* (2016); en la cual, en la línea de esta nueva obra, utiliza la música como vehículo de lucha contra la desmemoria.



Art al Quadrat, captura de pantalla del tour virtual de la exposición *De coros danzas y desmemoria*, 2020

El trabajo de Art al Quadrat revela un intento de trascender el clasicismo del relato histórico escrito, para recuperar la memoria a través de las historias de mujeres damnificadas durante la guerra civil y la posguerra en el territorio español, a través del canto de otras mujeres. Manteniendo vivo su recuerdo y utilizándolo para sanar las heridas aún latentes en la sociedad actual.

Entre las intérpretes podemos encontrar a representantes de Andalucía, Euskal Herria, País Valencià, Galiza, Castilla La Mancha, Madrid, Castilla y León, Catalunya, Canarias, Cantabria y Aragón. Todas ellas hacen uso del folclore, los cantos y danzas tradicionales de sus territorios para narrar las historias de las que allí sufrieron y murieron. Cantos de albaes, jotas, tonadas, chotis, dolías, sardanas y *bertsos* inundan una sala vacía físicamente pero repleta de emociones que la música tradicional aporta al espacio a través, no solo de la música, la voz y la danza, sino también de la presencia de la figura de la mujer y su sufrimiento heredado.

“un intento de trascender el clasicismo del relato histórico escrito, para recuperar la memoria a través de las historias de mujeres damnificadas durante la guerra civil y la posguerra”

La escasez de registros oficiales documentales evidencia la necesidad del relato oral de supervivientes y testigos de este periodo dictatorial. La mujeres del franquismo fueron reprimidas, torturadas, violadas y asesinadas por sus intentos de trasgredir el papel tradicional de la mujer o simplemente por estar relacionadas con hombres de ideología republicana.

Observarte en una sala virtual, a través de la pantalla de un ordenador, frente a esta serie de obras audiovisuales, genera una sensación de desubicidad. Por una parte la tensión que se genera con la intrusión de aquellas voces

dotadas de una pureza innegable y con una fuerza que desborda el espacio físico. Por otra parte la angustia de conocer tantos casos de torturas y sufrimientos y constatar que la vejación y maltrato hacia la mujer, no se dio de manera aislada sino como práctica habitual alrededor de todo el territorio del estado español. Por ello, entonar ahora esos cantos folclóricos es un acto político de lucha y rebeldía para dar voz a las que ya no la tienen y poner en valor sus historias silenciadas por la represión y el paso del tiempo. Y es este acto el que devuelve a la música tradicional su carácter social y popular tan característico.



Art al
Quadrat, *De
coros danzas
y desmemoria*,
Galicia, 2020,
captura de
pantalla
del video
[fragmento]

“Lugares llenos de historia liberada a través de mujeres que escarban entre los escombros de lo que fueron y lo reconstruyen con cantos reivindicativos y de denuncia social”



Art al
Quadrat, *De
coros danzas
y desmemoria*,
Madrid, 2020,
captura de
pantalla
del vídeo
[fragmento]

El sonido tiene un gran protagonismo en esta obra audiovisual pero no resta la importancia que merece el aspecto visual. Las ubicaciones, que se perciben seleccionadas minuciosamente, generan una gran conexión entre la acción y el espacio físico en el que se desarrolla. Lugares llenos de historia liberada a través de mujeres que escarban entre los escombros de lo que fueron y los reconstruyen con cantos reivindicativos y de denuncia social. Se suma la presencia de las miradas con foco directamente a cámara, que denotan el orgullo y la seguridad con la que entonan sus cánticos, generando un impacto y una conexión permanente entre la espectadora y las protagonistas de la obra.

Es a mi salida virtual de la sala, tras visualizar todas las proyecciones audiovisuales, cuando me percató de la existencia de otra estancia en la que la exposición continúa. En ella puedo encontrar diferentes documentos gráficos, como fotografías de cada una de las representaciones musicales, cartografías que las ubican geográficamente y algunos textos que

difícilmente puedo leer en mi visita virtual a la exposición. La intención de completar el proyecto a través del uso de estos materiales se queda en eso, una intención, que no logra posicionarse frente a la magnanimidad de las obras audiovisuales proyectadas en la sala contigua. Tras haber visualizado, escuchado y sentido aquellas piezas, cargadas de emoción y verdad, resulta innecesario continuar con esta segunda parte de la exposición. La obra audiovisual se sostiene por sí misma y no requiere de complementos informativos.

La necesidad de abrir las heridas heredadas del franquismo para poder cerrar periodos anteriores, a través del aprendizaje y la conciencia, utilizándolos como herramientas de empoderamiento, se ve aliviada por la existencia de proyectos como este que provocan una cadena de emociones innegables. El estallido del movimiento feminista de la última década parece ser un panorama perfecto para el desarrollo de este tipo de proyectos en los que tiene cabida la reivindicación de la memoria así como el uso del folclore como vía de expresión.✿



Art al Quadrat,
*De coros danzas y
desmemoria, País
Vasco, 2020, captura
de pantalla del vídeo
[fragmento]*

No te alejes tanto de mí

La visión separatista entre la idea y la ejecución de la obra de arte

Cecilia Vidal

Uno de los aspectos fundantes del arte contemporáneo es la primacía de la idea sobre el medio; la técnica al servicio del concepto, que es la obra en sí, entendida como la resolución de un problema metafórico. Luis Camnitzer expresa una partición entre lo conceptual y lo artesanal, sin reconocer el conocimiento que se desprende sólo de la práctica, del encuentro con la materia, como lo muestran tantos artistas contemporáneos. No hay necesidad de marcar fronteras en la investigación artística comprometida, todos trabajamos, a fin de cuentas, con la misma materia de lo real. ▶

#Metodología
#Conceptualismo
#ProducciónArtesanal
#Pedagogía

Tal R (Danish, b. 1967),
Last Drawing Before Mars,
2003-2004. Técnica mixta,
250 x251 cm [fragmento]



A partir de Marcel Duchamp, se inaugura en el arte la sujeción técnica en relación al propósito conceptual. Continuando esta postura, encontramos al artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer, exponente del conceptualismo latinoamericano. No acaba de conciliarse con ese término, conceptualismo, porque advierte en él la implícita imposición europea. En los inicios de su carrera, en los años sesenta, definía su trabajo como arte contextual, porque la obra se valía en primera instancia de su contexto para activarse y trabajar con la realidad, el concepto no era lo primordial. Su pensamiento definitivamente ha significado un valioso aporte en el rumbo del arte contemporáneo, sobre todo considerando la visión pedagógica que propone, entendiendo el arte como un verdadero campo de batalla con una potencia singular para la educación, como una escuela. Su obra incita al cuestionamiento de la concentración del poder institucional y la alienación de la producción artística en relación al mercado; diferencia el arte como agente para cambiar la realidad de la mera pro-

ducción de objetos para la venta; y señala la impostergable necesidad de pensar la ética artística, con el mismo peso que tiene en la formación de abogados o médicos. Si las obras intervienen en la sensibilidad y percepción de los sujetos, es preciso una reflexión ética sobre su creación y consumo. Marcado por un estilo eficiente, de metáforas sobrias y elegantes, utiliza el medio más idóneo en cada caso: fotografía, textos, grabado, instalación, etc.

He podido escuchar a Luis Camnitzer varias veces en Montevideo, la última vez fue en una conferencia en el marco de los *Encuentros de Fotografía*; y como estaba estipulado, defenestró el medio en su presunta especificidad. Más de un fotógrafo de la vieja escuela se mostró ofendido por algún que otro comentario, lo cual era el evidente acento colorido de la charla, pero ésta no fue otra cosa que la aplicación de sus ideas para abordar la fotografía, que explicó con meticulosa lógica y estoicismo. Pero hubo un elemento que, al igual que en oportuni-

**“Si las obras
intervienen en la
sensibilidad y
percepción de los
sujetos, es
urgente
una reflexión
ética sobre
su creación y
consumo”**

des pasadas, encontré desafortunado; Camnitzer diferencia tajantemente dos caminos, el artesanal y el conceptual, (2015) como lo hace gran parte del pensamiento artístico contemporáneo. Considera que la obra artesanal se jacta del "cuánto trabajo" conlleva en sí y que así es cómo mide su valor. Asimismo, señala que la labor artística no debe distraerse con cuestiones secundarias como la destreza o el conocimiento técnico. Su desconfianza es metodológica; entiende que hay asuntos más importantes y urgentes que la manipulación de un aparato -lo que sería en todo caso un subproblema-, como es traspasar la infinita realidad a un sistema finito de representación. Su lucha está declarada: se niega a ver el mundo con la presunción de verdad de cualquier aparato, cuando en realidad se trata de simplificaciones y traducciones; ya con sus ojos, manos y oídos tiene bastante.

Comparto su inquietud sobre la percepción y reproducción de lo real. Sin embargo, me resulta fácil dudar de toda postura que plantee una bifurcación

tan concluyente. Si un artista elige hacer una obra por encargo, o entregar copias con las instrucciones de su ejecución, tiene su cometido, así como el encuentro con la materia tiene el suyo propio, y no por querer mostrar habilidades o virtuosismos, sino por lo que la práctica en sí desprende, la generación de conocimiento, así como el aspecto emocional de la ejecución, su afección. La linealidad de idea-mecanismo-resultado que se plantea, reduce la técnica a intermediario eficiente entre lo presuntamente importante, el concepto, y el resultado -que no necesariamente coincide con la obra sino con su efecto, como las discusiones sobre la histórica banana de Cattelan-. Pero, muchas veces, esta visión omite otros modos de producción donde la ideación se da y se potencia en la propia creación material. Cuesta pensar que artistas frenéticos contemporáneos, como Tal R o Miguel Palma, piensen sustentar su obra en el "cuánto trabajo" les exige; más bien, sus gestos nos indican que el sentido lo encuentran en su ejecución. En estos casos, la herramienta deja de ser solo un

mediador y pasa a ser el terreno donde todo ocurre, y la relación afectiva con ella es importante. Más allá de las conveniencias que puedan influir en su elección, la herramienta que se utiliza también responde a una cuestión empática que define la pieza.

Percibir una obra es también percibir la relación entre el artista y el acto artístico. Hemos desplazado esta reflexión

en la actualidad, no sólo en lo referente al arte sino en casi todas las esferas de la actividad humana; pensar los gestos y el vínculo con las cosas no es prioridad en nuestro sistema de producción y consumo. En este panorama, las prácticas artísticas que comienzan en el campo del juego, en el encuentro con la materia, pueden considerarse como caprichos anticuados, más cerca de un arte romántico que de la contemporaneidad; lo

**“la herramienta
deja de ser sólo un
mediador y pasa
a ser el terreno
donde todo
ocurre”**

cierto es que se trata de metodologías e intereses que no sólo dialogan con la contemporaneidad, sino que la interpe- lan. No se trata de confrontar lo concep- tual, ¡sino su distanciamiento! Ya sean los telegramas de On Kawara o la fotografía callejera de Weegee, el arte siempre es un sistema de administración del infinito (*ibid.*). Las pinturas rupestres de las cue- vas de Santander, España, tienen no me- nos de 40.800 años de antigüedad¹; creo, y aquí finalizo la riña, que anunciar la obsolescencia del arte matérico en pos de la idea peca de falta de perspectiva. David Hockney es uno de los ejemplos más emblemáticos para el caso. Con una impronta auténticamente rupturista y con el ánimo del *Pop Art*, pasó por varias ex- presiones, pintura figurativa, abstracción, collage, escultura, grabado, escenografía y fotografía. Es sumamente significativo cómo, en la última etapa de su carrera, decide volver la mirada a su tierra natal, los campos de Yorkshire, y pintar como los plenairistas. Con el caballete en el paisaje, la novedad surge por el goce del espacio, en la acción; la naturaleza es

inagotable, si estamos cansados de sus imágenes, Hockney sugiere que quizá sea porque necesitemos una más grande (WOLLHEIM 2009).✱

¹“La cueva de El Castillo, en Cantabria, alberga el arte rupestre más antiguo del mundo”, *La Vanguardia*, [14/06/2012]: <https://www.lavanguardia.com/ciencia/20120614/54311323192/cueva-el-castillo-cantabria-alberga-arte-rupestre-mas-antiguo-mundo.html>

Bibliografía:

CAMNITZER, Luis. 2015. *Conferencia Laboratorio de reflexión*, Centro de Fotografía de Montevideo, en Intendencia Municipal de Montevideo. [18/04/2020]: <https://www.youtube.com/watch?v=Xwm4ZxJPcEA>

CAMNITZER, Luis. 2019. *Entrevista con Luis Camnitzer*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [18/04/2020]: <https://www.youtube.com/watch?v=75raNgnCgnU>

R, Tal. 2003. *Tal R Interview: The Moon Above Copenhagen*, Louisiana Channel. [10/04/2020]: https://www.youtube.com/watch?v=ZeU6in3j40c&feature=emb_title

WOLLHEIM, Bruno. 2009. *David Hockney: A Bigger Picture* (película documental).

Ren Hang. A través de los sueños de un irreverente

Sofía Pastor

Este artículo tiene como objetivo realizar una breve aproximación a la obra del poeta y fotógrafo chino Ren Hang, centrándose principalmente en el análisis de las elecciones estéticas del artista. ▶

#RenHang
#FotografíaDeDesnudo
#ArteContemporáneoChino
#FotografíaPerformance

Ren Hang, *Untitled 25*,
2013-2014 [fragmento]



Un rostro peculiar mira desafiante directamente al objetivo: el ojo derecho es casi negro azabache, el izquierdo, aunque del mismo color, curiosamente está rodeado de un plumaje de tonos iridiscentes verdes y azules. El primero pertenece a una mujer, el segundo a un pavo real que descansa en su regazo. Ambos se alzan como un todo, una figura que más allá de su naturaleza humana o animal, es un ser único, pues sus formas se pliegan y complementan como un puzzle. Una gran escultura, que se completa con diferentes figuras de su misma

naturaleza, o no, y cuyas normas compositivas atienden prioritariamente al color y a la estructuración escultórica.

Así trataba el fotógrafo y poeta chino Ren Hang (Changchun, 1987-Pekín, 2017) el retrato de desnudo que tomaba de sus amigos, familiares e incluso seguidores de su página web. Su obra resulta inconfundible, siempre precisa en lo que se refiere a la estética. Puede que esto se deba a que su producción se desarrolló en un periodo más bien breve, aunque a una velocidad vertiginosa hasta su pronto fallecimiento a los 29 años.



Ren Hang, *Untitled*, 2015

En ella, Hang dota a los cuerpos desnudos de una esencia escultórica, resignificándolos. Estos adquieren una corporeidad que se desvincula del alma que los habita y que se significa a través de sus elementos formales y cromáticos. En muchas de sus fotografías, los cuerpos se apilan unos sobre otros o se conjugan de forma que se presentan ante el espectador como un todo, como una conjunción de colores y formas. Los genitales y los cuerpos, siempre andróginos, son un elemento esencial de la obra. En algunas de sus fotografías se tratan como objetos esculturales, en muchas ocasiones los rodea de flores o elementos de la naturaleza que descontextualizan su presentación al espectador. Junto con la plasticidad que adquiere el cuerpo en sus fotografías, el elemento esencial de su obra reside en el color; una mano emerge entre las dos piernas de un modelo para cubrir sus genitales, a esta le siguen diez más, que replican su movimiento, hasta que el espectador ya no presta atención a aquello que se esconde, la ausencia ha quedado reemplazada

por un conglomerado de manos cuya sucesión conforma una estructura en sí misma. Todas ellas tienen las uñas pintadas de rojo. En otra imagen se adivina la cara de una mujer dentro de una bolsa de plástico, en la que se agolpan pequeños peces rojos a su alrededor, y en las imágenes siguientes todas las mujeres a las que fotografía llevan como único ornamento, el rojo carmín de los labios.

Sin embargo, no se trata únicamente del rojo, el resto de colores cobran una importancia magnánima en las imágenes: los cabellos negros, las pieles claras y el vello púbico forman la paleta de color de sus fotografías, que solo admiten algunas variaciones cuando el retrato se realiza en el exterior, donde Hang añade verdes selváticos o escalas de grises propias de una escena urbana postindustrial.

Cuando las fotografías no las realiza en su casa, sino en exteriores, resulta una simbiosis realmente interesante la conjunción de unos cuerpos ausentes, casi a punto de desvanecerse, junto con

la elección tan específica de los paisajes: los y las modelos descansan encogidos y con la mirada perdida en los hostiles tejados de la ciudad, de la misma forma que lo hacen en los paisajes oníricos y recónditos de los alrededores de Pekín.

Es importante mencionar que, cuando analizamos la obra de Hang, resulta casi imposible ignorar su esencia de fotografía performance. Su obra está llena de movimiento, las imágenes parecen capturas de acciones performativas. Incluso en las fotografías más estáticas, las y los modelos utilizan su cuerpo como un elemento que se estira, se encoge, se cuelga y se retuerce. Hang se incardina en la cultura visual pekinesa de las últimas dos décadas; encontramos referencias al colectivo de artistas de fotografía performance que despuntaron en China a principios de 1990, conocido como el *East Village* de Pekín. Es interesante destacar que en la elección de los paisajes el agua pantanosa en tonos verdes es un recurso que utiliza con frecuencia, de la misma forma que lo hace Zhang Huan

o Chi Peng en lo que refiere al color rojo como elemento cromático compositivo primordial.



Ren Hang, Untitled, 2016

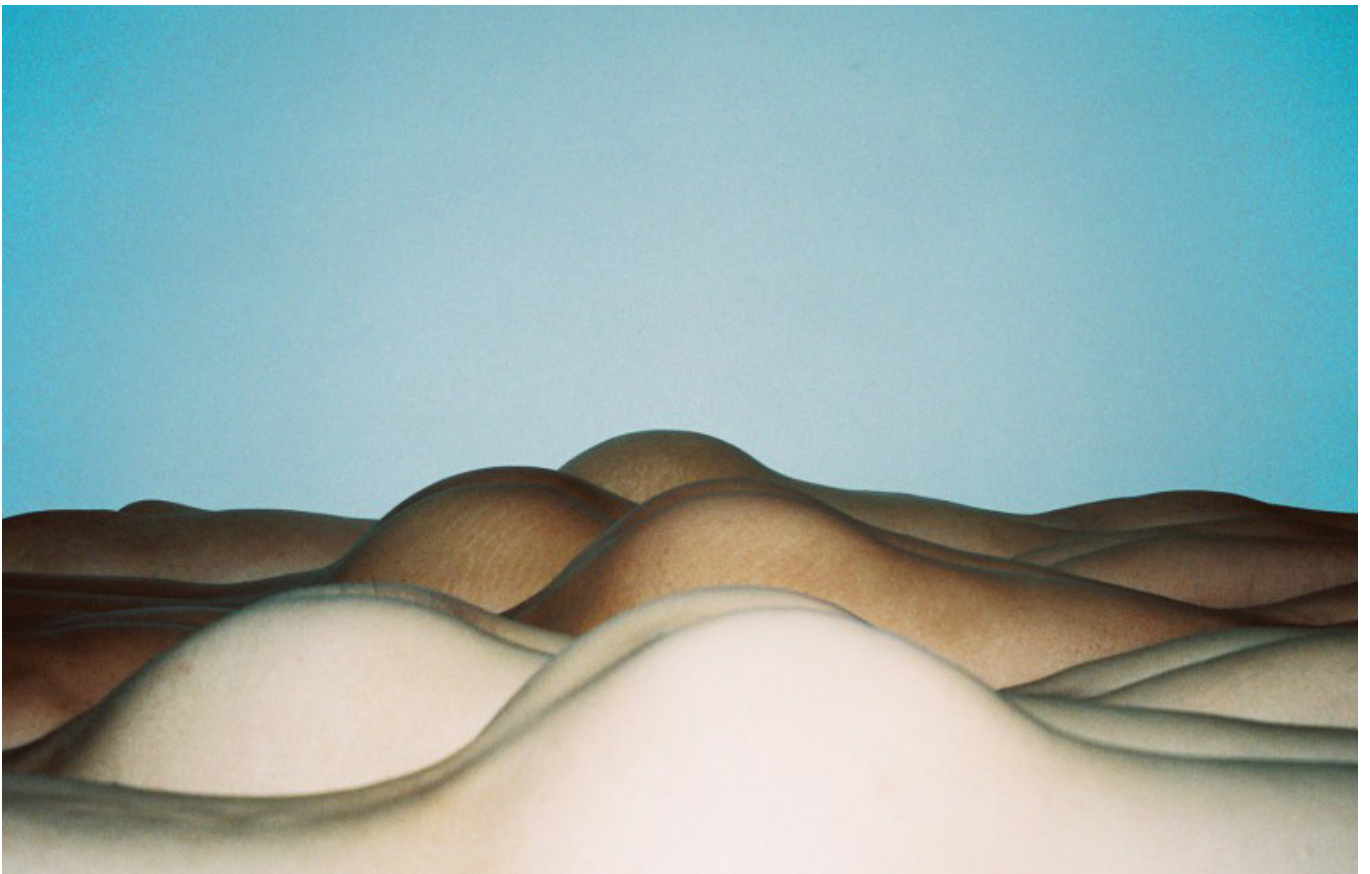
“Su obra está llena de movimiento, las imágenes parecen capturas de acciones performativas”



Ren Hang, Untitled, 2015

El colectivo artístico del *East Village* de Pekín y los autores contemporáneos que se incardinan dentro de corrientes creativas similares, como Rong Rong, Ai WeiWei o los ya mencionados Zhang Huan y Chi Peng, se caracterizan por desarrollar obras con una fuerte carga política. Sin embargo, Hang se esforzó en aclarar en varias entrevistas y en sus propias exposiciones individuales que

no pretende reivindicación alguna con su fotografía. Según él, su única voluntad es una experimentación estética del cuerpo y del sexo a través del retrato, y no subyace en sus imágenes ningún atisbo de crítica social. Hecho que no siempre se recoge cuando se revisa su obra y es común que su nombre vaya precedido por adjetivos como provocador, polémico o transgresor.



Ren Hang, *Untitled*

De la misma forma, el autor no entrelaza su obra con la performance y afirma que en el proceso creativo siempre predominaba la improvisación, y es así que sus imágenes exudan la frescura de una espontaneidad, sin pretensiones sobre el resultado. A pesar de todo, la esencia performativa que emana de las fotografías de Ren Hang es indiscutible; las imágenes que toma están cargadas



Ren Hang, *Untitled 1*, 2012

de movimiento, de cierta irreverencia propia de una juventud que libera el cuerpo de las complejidades políticas y que se contorsiona, hasta sacudirse las convenciones sociales que lo oprimen.

La visión de Hang se caracteriza por tal delicadeza que incluso las imágenes más pretendidamente soeces no alcanzan ni siquiera lo obscuro, pues siempre reina en sus composiciones tal pureza e inocencia que parece como si el fotógrafo caminase sobre los pantanos de lo grotesco, sin jamás dejar caer ninguna de sus imágenes en ellos.✿

Bibliografía:

"Beijing East Village" en *Tate Modern, Art Term*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/beijing-east-village>

"Make Love", *Purple Magazine* n. 27, s/s 2017 en <https://purple.fr/magazine/ss-2017-issue-27/make-love/>

"L'érotisme onirique de Ren Hang s'invite à Paris", *Numéro Magazine*, 11 de marzo 2014, disponible en <https://www.numero.com/fr/photographie/ren-hang-maison-europ%C3%A9enne-photographie-mep-numero-magazine>

Taschen Podcast, "Civil Rights photographer Steve Schapiro, Milan's modernist hallways, and a tribute to Ren Hang"

Ren Hang, 2016. Slovakia: Taschen GmbH



DE AQUÍ

CASTING BY ANA GARCÍA

DIRECTED BY

DIANA KUNST AND MAU MORGÓ

ROSALÍA

NO SALES

PRODUCED BY

Rosalía. El arte del videoclip

Paz García de Viedma Huertos

Desde que Rosalía presentó su álbum *El mal querer*, en 2018, ha ido creando un imaginario nuevo que rodea su personaje y sus canciones. Este imaginario combina las tradiciones españolas y el flamenco, pero también la modernidad y la creación artística. En este ensayo se habla de una de las canciones de su álbum, *De aquí no sales*, haciendo hincapié en el videoclip y en el papel que juega la fotografía en el. ▶

#Rosalía
#ElMalQuerer
#Videoclip
#Simbología

Diana Kunst y Mau Morgó,
De aquí no sales, 2019,
fotograma extraído del
videoclip

Rosalía entró como una apisonadora en el panorama musical internacional en 2018 con su disco *El mal querer*, que revolucionó la industria española al mezclar, sin reparo, los sonidos tradicionales del flamenco con ritmos urbanos como el trap o el reguetón. Además de impactar por su sonido, también fue capital en la construcción de su figura el imaginario visual del que se rodeó desde un primer momento, que pudimos ver por primera vez en el vídeo de *Malamente*.

El mal querer es un disco narrativo cuyas canciones van por capítulos, siendo el que vamos a analizar el Capítulo 4, llamado *Disputa*. El disco narra la salida de la mujer protagonista de una relación de malos tratos, y este capítulo es el punto más bajo de esa relación, algo que se puede observar en el propio título, *De aquí no sales*. Aquí, la cantante toma el lugar del hombre para narrar las palizas y vejaciones a las que es sometida, con versos como "mucho más a mí me duele de lo que a ti te está doliendo" o "con el revés de la mano yo te lo dejo bien cla-

ro", narrativa que queda reforzada por los sonidos, entrelazados con la melodía, de sirenas de policía y ruido de motos.

Para llevar esta canción tan violenta al apartado visual, Rosalía ha contado con Diana Kunst y Mau Morgó como directoras del videoclip, encargadas de plasmar las ideas de la catalana en imágenes. Si bien han logrado transmitir toda la fuerza, oscuridad y violencia de la letra y de la música, hay símbolos visuales y fotográficos que se escapan al entendimiento, algo negativo si pretendían que todo el simbolismo fuera sencillo de comprender para el espectador.

Tal y como explica el equipo creativo, la pieza se rodó en los molinos de Alcázar de San Juan, lugar en el cual se inspiró Cervantes para escribir uno de los pasajes más conocidos de *El Quijote* porque, al igual que Don Quijote, Rosalía tiene que luchar contra un gigante, en este caso, su marido maltratador. Es interesante que se decidiera rodar todo el videoclip durante la noche, pues de este

modo se resaltan mucho mejor las acciones que suceden a lo largo de la narrativa.

El vídeo comienza con un plano general de los molinos, que resulta muy acertado, porque no solo establece el marco de la acción, sino que también apela a la cultura literaria española más internacional. Se intercala un plano cercano de un molino y a corte vemos a Rosalía metida en lo que parece aceite de motor, rodeada de flores y con un motor a un lado.

Es una escena iluminada con una luz muy fría y blanca, aséptica, que refuerza la sensación de extrañeza para con el espectador y la escena que está viendo. En un primer momento es difícil reconocer los elementos que aparecen, que hacen referencia a los sonidos que pueblan la canción, pero si no la has escuchado antes, aunque poderosa, puede resultar una imagen confusa. Cuando empieza a cantar aparece de nuevo en un escenario diferente y con otro estilismo, y aunque está iluminada de forma similar, la sensación que transmite es

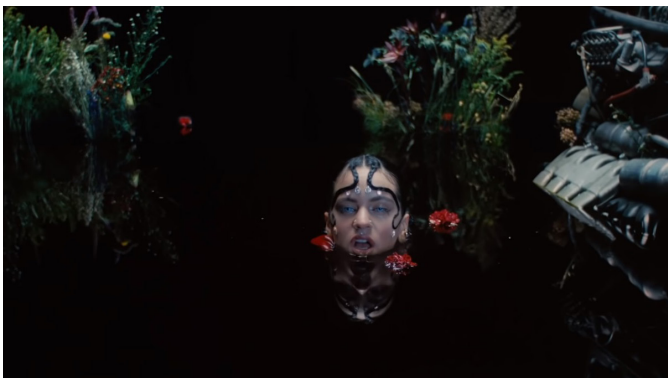


Diana Kunst y Mau Morgó,
De aquí no sales, 2019, fotograma
extraído del videoclip

totalmente diferente, de poderío, porque además está rodeada de bailarinas que aparecen al fondo, en semi penumbra.

Resulta chocante, sobre todo respecto a la letra, que habla de una mujer a la que están pegando, lo cual induce a pensar en el primer personaje que ella representa, la mujer que se ahoga por culpa de su maltratador. Antes de volver al plano donde ella está sumergida en aceite de motor y a punto de ahogarse, vemos un motorista, en una clara alusión a los sampleados de la canción, que se echa por encima un bidón de gasolina y se prende fuego mientras camina hacia uno de los molinos. Es una secuencia muy poderosa visualmente, porque se

“Estos planos se complementan a la perfección con lo que está contando la canción, pues justo recaen en sus versos más cruentos”



Diana Kunst y Mau Morgó, *De aquí no sales*, 2019, fotograma extraído del videoclip

van intercalando diversos planos, tanto de Rosalía en sus dos versiones (ahogada y resurgida) como del maltratador acercándose al molino. Estos planos se complementan a la perfección con lo que está contando la canción, pues justo recaen en sus versos más cruentos.

Sin duda, las dos escenas más impactantes son la de Rosalía con el aceite al cuello y, a renglón seguido, el molino estallando en mil pedazos después de que el hombre haya chocado con él. Son, en cierto modo, imágenes especulares, pues las directoras parecen estar



Diana Kunst y Mau Morgó, *De aquí no sales*, 2019, fotograma extraído del videoclip

enfrentando el combustible que rodea a la mujer con las llamas del hombre, como si pretendiera dinamitar el molino antes que dejarla escapar de esa relación. La fotografía es realmente espectacular, pues cuando ella está en el aceite la sensación de angustia se ve acrecentada por un plano ligeramente picado que se va cerrando sobre ella según canta, con lo cual la figura de Rosalía se ve aún más pequeña y desvalida. Además, mira hacia arriba, como tratando de encontrar la salida al infierno en el que está sumida.

Por otro lado, la elección de colores en la secuencia del molino también es muy acertada. Dado que se rodó de noche, el cielo es azul oscuro, casi negro por momentos, así que el contraste con el fuego que emana del hombre es muy impresionante, especialmente con el molino blanco de fondo, porque la virulencia de las llamas destaca mucho más. Sin embargo, aunque las imágenes son sobrecogedoras, y dan muestra de la maestría de Kunst y Morgó para apabu-

llar al espectador, así como para mimetizarse con la letra de la canción, la lectura de ambas es confusa.

Sí podemos identificar fácilmente la angustia de Rosalía y la maldad del motero, pero el simbolismo del molino explotando respecto de la otra secuencia sólo he podido entenderlo gracias a una entrevista con las directoras. En esta explican que quieren transmitir exactamente eso, que el maltratador prefiere auto inmolarse con ella antes que dejarla escapar. Esto es un fallo en el conjunto del vídeo, porque dos escenas vitales en su narrativa no logran trasladar correctamente su mensaje al espectador.

Sin embargo, y pese a esto, su trabajo sigue siendo espectacular. Aunque algunos elementos simbólicos no sean sencillos de captar a primera vista, sin duda el conjunto global consigue trasladar al espectador todo el dolor de Rosalía, toda la rabia y toda la fuerza con la que emerge al final de la pieza. Es un videoclip notable a nivel fotográfico y de

puesta en escena, que recoge todas las ideas de la artista y las plasma de manera realmente inteligente. Que haya cabos sueltos al verlo no es lo ideal, pero esto también ayuda a cimentar la propia imagen de Rosalía, envuelta en el misterio de sus influencias y propia creación musical. ✨

Bibliografía:

ALONSO, Begoña. 2019. "'De aquí no sales': la canción favorita de Rosalía de la redacción ya tiene videoclip", en *Elle.com*, 23 de enero [28/04/2020]: <https://www.elle.com/es/living/ocio-cultura/a21550467/rosalia-video-de-aqui-no-sales/>

BAIXAULI, Raquel y GONZÁLEZ GEA, Esther. 2019. "Rosalía y el discurso visual de *El Mal Querer*. Arte y folclore para un empoderamiento femenino", en *Cuadernos de Etnomusicología*, núm. 14, pp. 18-43.

KUNST, Diana y MORGÓ, Mau. 2019. *De aquí no sales* [video].

MONTERO, Roytel. 2019. "Meet the talented creators behind Rosalia's latest music film", en *Forbes.com*, 31 de enero. [07/05/2020]: <https://www.forbes.com/sites/roytelmontero/2019/01/31/meet-the-talented-creators-behind-rosalias-latest-music-film/#64fa9f9434b0>

POCH, Teresa. 2019. "Los cinco videoclips que han convertido a Diana Kunst en la filmmaker del momento", en *Umomag*, 29 de abril [25/04/2020]: <https://umomag.com/revista/articulos/los-5-videoclips-que-han-convertido-a-diana-kunst-en-la-filmmaker-del-momento/>

SAMOS, Ivory. [s.f.]. "'De aquí no sales (Cap.4: Disputa)': todo lo que debes saber del nuevo videoclip de Rosalía", en *Thepocketmagazine*. [10/05/2020]: <https://www.thepocketmagazine.com/de-aqui-no-sales/>



(otros) Universos

La fotografía de David Jiménez

Lola Fabra Anton

#Percepción
#EstrategiaComunicativa
#Ambigüedad
#Correspondencia
#ProcesoDeCreación

El presente texto trata de analizar la producción fotográfica de David Jiménez en su conjunto, desde una panorámica general, atendiendo a los planteamientos del propio autor e interpretándolos a la vista de los recursos estéticos y procedimientos de creación que lleva a cabo. ▶

David Jiménez, *Roma*
n° A0362, 2016

La primera vez que me enfrenté a la obra de David Jiménez (Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 1970) fue con motivo de la exposición *Universos*, que tuvo lugar en el Canal de Isabel II durante PhotoEspaña 2019; una visita que supuso una experiencia estética, en el sentido profundo del término. Por encima de la evidente belleza formal de las imágenes, su resistencia a ofrecerme aquello que mi mente racional esperaba obtener de su contemplación, me inducía a una cierta excitación sensitiva. La dificultad, cuando no imposibilidad, de desentrañar el dato informativo de las obras no me creaba la contrariedad o extrañeza asociada a la categoría de lo *surrealizante*, que se presenta como un choque entre elementos dispares. Por contra, en aquellas fotografías, el encuentro de lo disímil se planteaba como una conveniencia, un discurrir acorde, que remite a lo surrealista cercano a Man Ray y, en última instancia, a los Cantos de Lautréamont ([1869] 2006)¹.

Alejandro Castellote se refiere a lo tautológico de la fotografía en un texto sobre el fotógrafo sevillano (2009). Sin embargo, Jiménez parece partir de un ejercicio de negación de esa carga tautológica, eliminando cualquier significado previo y liberando a la fotografía de los prejuicios que arrastramos con la visión y, por tanto, concepción de las cosas. Como ya se ha sugerido, sus imágenes no permiten extraer significados concretos, ni siquiera cuando desciframos el dato indiciario de lo registrado por la cámara: distinguir los reflejos en el agua, el fuego o las personas transportando maderas no nos desvela el sentido último de las fotografías.

El propio David Jiménez explica que su producción se fundamenta en la idea de que percibimos la realidad según la forma en que la conceptualizamos, siendo el acto creativo la capacidad de

¹ Distingo aquí entre *surrealizante*, como la adjetivización generalizada para señalar casi cualquier opción estética que comporte algún tipo de extrañeza visual, y lo *surrealista*, como lo propio del movimiento vanguardista, haciendo alusión, en concreto, a la práctica artística de Man Ray, pero también de Francis Picabia y otros surrealistas.

² Todas las referencias a las formas de conceptualizar el arte de David Jiménez se han extraído de las explicaciones que el autor dio en el taller en *El corazón de una imagen*, Associació Fotogràfica d'Alaquàs, 2019.

“su producción se fundamenta en la idea de que percibimos la realidad según la forma en que la conceptualizamos, siendo el acto creativo la capacidad de comunicar esa concepción”

comunicar esa concepción. Es decir, su obra se nos presenta como una traslación de la percepción y, consecuentemente, de la comprensión que tiene del mundo que le rodea.² Al mismo tiempo, el autor considera que “la relación de la fotografía con la realidad es particular”, de ahí que pueda expresar a la vez que nos interpela sobre nuestra forma de relacionarnos con las cosas. El lenguaje fotográfico empleado nos ayuda a desentrañar, en buena medida, esa forma de

pensamiento que transcurre a lo largo de su producción, ya que constituye una parte de la estrategia de comunicación desarrollada para darnos a conocer su percepción personal.

En términos generales, encontramos que su obra está recorrida de una ambigüedad, que muchas veces nos acerca a la abstracción o a lo onírico, pero sin llegar nunca a alojarse en ninguna de las dos categorías, y que viene

reforzada por varios recursos. En primer lugar, la suspensión de las coordenadas espacio-temporales, siendo frecuente que el espacio se establezca en vacíos, y que el tiempo se manifieste en el manejo técnico o como noción misma. En segundo lugar, interviene un uso de las luces y de las sombras contrastado, aunque no llega a perderse el detalle, que permanece sutil bajo una apariencia de imágenes bitono. También refuerza esa ambigüedad el empleo del fragmento, que se constituye como unidad de trabajo, principalmente en la construcción de una imagen a partir de dos o tres segmentos de fotografías³. Además, su frecuente disposición en vertical apunta a lo irracional, según solía decir Koldo Chamorro (Jiménez 2019).

Sin entrar en contradicción con lo dicho hasta ahora, las fotografías de David Jiménez tienden a una esencialidad, aun cuando son fragmentos de una obra, cuya totalidad adquiere en sí una rotundidad sin fisuras; una nueva frecuencia que nace de la resonancia de sus partes,

más que de sus coincidencias formales, según explica el autor. Este rango de completud, de obra cerrada, es lo que la exime de adiciones en forma de títulos o de textos explicativos, algo que distingue a sus publicaciones.

Por otro lado, las referencias musicales, como la resonancia, es un lugar común en la semántica del fotógrafo, en la que se incluye la escucha como una voluntad de atender a aquellas relaciones y estructuras de las que no somos conscientes, y que también están relacionadas con su concepto de representación, ya comentado. Mientras que habla de ritmo como la relación que se establece entre las obras, según su disposición y cómo afecta a su lectura.

Estos ritmos, que David Jiménez interpreta para crear una correspondencia entre las obras, se integran en sus publicaciones y exposiciones, e incluso su página web, que pueden interpretarse, cada uno, como una nueva unidad de trabajo más amplia, que participa de una

³ En un primer momento, el autor divide las fotografías en dos, siendo un ejemplo paradigmático *Infinito*. Posteriormente, ha ido haciendo las tomas de un modo más consciente para ser empleadas completas.



“el proceso de creación es lo que más interesa al autor, como se adivina por la longitud temporal que adquiere cada uno de sus proyectos”

David
Jiménez,
Versus, Díptico
pájaros y
esquinas,
2009-2018

concepción específica. Podrían llegar a ser percibidas como obras en sí mismas, al ser el resultado de un enfoque específico para el que el autor crea, además de piezas nuevas, estrategias específicas de comunicación, algo que define en buena medida a sus libros⁴.

Y es que el proceso de creación es lo que más interesa al autor, como se adivina por la longitud temporal que adquiere cada uno de sus proyectos;

un cocinar a fuego lento que le permite abrirse a la experimentación y a distintas posibilidades creativas; una maduración meditada que se deja sentir en la obra final, entendida en sus distintas unidades, tanto en el fragmento como en la pieza y en la publicación o la muestra.

Con todo lo dicho, se puede concluir que la obra de David Jiménez nos invita a aprehender una realidad más pausada, más reflexiva y menos racional-



⁴ Entre la obra bibliográfica de David Jiménez, concebida por el propio autor, debemos citar: *Estos y otros lugares*, 1999; *Infinito*, 2000; Sevilla. *Semana Santa*, 2003; *Versus*, 2014, y *Aura*, 2018.

David
Jiménez, *Aura*.
*Tríptico Pelo-
caballo-fuego*,
2018

lizada, precisamente por ser fruto de un proceso meditado y de un empeño firme por transmitir su percepción del mundo. Un mundo en el que se pueden escuchar otras dinámicas y relaciones, ajenas al exceso del dato y de la información literal; dos concepciones, estas últimas, sobre las que sostenemos nuestra noción de conocimiento. Frente a ello, su fotografía remite a lo sensitivo, y lo reivindica como una forma esencial de la realidad que obviamos y a la que no atendemos, pero que es una parte fundamental de este mundo, sin la cual, quizás, nosotros mismos nos convertimos en datos.✱

Bibliografía:

CAMPANY, David. 2019. "La incertidumbre multiplicada". *Universos*. Barcelona: RM Verlag

CASTELLOTE, Alejandro. 2009. "David Jiménez. Jugar con lo invisible". *David Jiménez*. «PHotoBolsillo». Madrid: La Fábrica. [08/05/2020]: <http://www.muycerca.net/>

LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). 2006 (1869). "Canto VI, estrofa I", en *Los cantos de Maldoror*. Sta Clara, Cuba: Sed de Belleza.

JIMÉNEZ, David. 2016. "Conversaciones con el fotógrafo David Jiménez", *Youtube*, Dinamo Visual Lab. [08/05/2020]: <https://www.youtube.com/watch?v=RZef7iHzyPE>

JIMÉNEZ, David. 2018 (2ª ed., 2000). *Infinito*. Madrid: [Infinito Books] Se puede visualizar en "Infinito. David Jiménez", *Vimeo*, 2011. [10/05/2020]: <https://vimeo.com/18593916>

JIMÉNEZ, David. 2018. *Aura*. Madrid: [Infinito Books]

JIMÉNEZ, David. 2019. *El corazón de una imagen*, [taller impartido por el autor]. Associació Fotogràfica d'Alaquàs, Alaquàs, 26 y 27 octubre.

JIMÉNEZ, David. 2020. "Masterclass de David Jiménez". *Youtube*. Museo Universidad de Navarra, 4 marzo. [06/05/2020]: <https://youtu.be/LyXpKTF1ZeY>

Entrevista



Jon Mikel Euba

Lola Fabra Anton
Gabriela Rivera Lucero
Esti Taboada

#JonMikelEuba
#Entrevista

Jon Mikel Euba (Bizkaia, 1967) es un artista multidisciplinar que trabaja en torno a procesos en los que la espacialidad y el lenguaje como productor de significados son elementos estructurales de su obra. En los últimos años ha desarrollado una labor docente y de investigación en torno a los procesos y las metodologías de producción artística.

Estudió Bellas Artes en la UPV/EHU, en la especialidad de Pintura. Beca de residencia en Künstlerhaus Bethanien, Berlín 2001- 2002. Entre 2000 y 2008 realiza trabajos en diferentes ciudades alternando su residencia entre Bilbao, Berlín, Luxemburgo, Estambul y Ámsterdam.



Retrato de Jon Mikel Euba por Paula Lafuente

Jon Mikel Euba, *At the Same Time*, 1997 [fragmento]

POLIFÓNICA- A lo largo de los años, se ha producido en tu práctica un desplazamiento hacia la escritura como forma y como medio de reflexión en tu obra. Por ejemplo, en *Writing Out Loud*¹ planteas una técnica teórica para la práctica ¿Podrías explicarnos en qué consiste?

JON MIKEL EUBA - *Writing Out Loud* es un libro hecho para asegurarme de llegar a alguien. Es un libro para usuarios, no para lectores. Yo siempre he necesitado reflexionar sobre mi metodología y en determinado momento me di cuenta de que lo que he aprendido a través de la práctica, al compartirlo, servía a otros. En este libro el texto funciona como una red o filtro con dos movimientos: al leerlo puede reforzarte en tu método propio al identificarte o, al contrario, el texto puede expulsarte, imposibilitando que te proyectes por contraste, te permite visibilizar de un golpe tu método, por ser diferente, incluso opuesto. Un proceso de revelado de lo que quizás todavía en el lector existe en "negativo".

El libro tiene dos partes diferenciadas, la primera mitad, concretamente las cuatro primeras sesiones, son textos defensivos, pues eran lo que justificaba que había llevado a cabo mi trabajo como profesor al configurarlos. La otra mitad, surgen de realizar tutorías individuales con los alumnos, los cuales comunicaba conectando entre sí al grupo. Aquí el alumnado no es ya "el enemigo" sino la audiencia a quien van dirigidos los textos. De pronto el texto lejos de ser una justificación se convierte en una conversación.

P.- Tu obra se fundamenta en el dibujo, pero acaba materializándose en otros medios como la fotografía o la instalación ¿Qué te lleva a emplear uno u otro medio? ¿se trata de una elección premeditada o es el proceso el que determina el medio?

JME.- Generalmente, cuando deseo hacer algo y tomo conciencia de que carezco de lenguaje, el dibujo empieza a posibilitar una vía en la que converge

¹ *Writing Out Loud* es una publicación que recoge ocho conferencias de Jon Mikel Euba del Seminario Action Unites, Words Divide que impartió en el DAI (Dutch Art Institute) en Arnhem. Estos textos forman parte de un proyecto más amplio centrado en la escritura que Euba ha desarrollado durante la última década, cuyo objetivo es definir una praxis que devenga teoría técnica

la idea que quiero desarrollar, y sobre la que trabajo a través de distintos medios; es el proceso el que me lleva a un resultado en uno específico con el que quedo satisfecho. El proceso siempre está dirigido por algo vital, corporal, que me lleva a insistir. Muchas veces, cuando he resuelto esa idea en un medio (convirtiéndola en lenguaje), realizando un mural por ejemplo, después sé cómo resolver o desarrollar la idea en otro, como la fotografía o el vídeo. El resultado aparece cuando puedo desprenderme de todas las ideas que había acumulado; es como un destilado que termina en la obra.

“El proceso siempre está dirigido por algo vital, que te lleva a insistir”

P.- Se ha afirmado que tu obra sigue un programa escultórico, algo que, podemos suponer, se vincula con la importancia que das a las relaciones proxémicas, del cuerpo y de las localizaciones. Te has referido a estas cuestiones de forma separada, pero que parecen formar parte de un mismo tratamiento de la imagen.

JME.- Lo escultórico tiene que ver con una sensibilidad para con el espacio que yo no era consciente que tenía. En 2010 me atrevo a aceptar esa acepción para referirme a mi trabajo, al darme cuenta de que mis vídeos y fotografías tenían un interés muy específico en la representación y la experiencia del espacio a través de medios bidimensionales y ahí, indiscutiblemente, aparece el cuerpo. Todos mis trabajos son ejercicios de representación; un análisis de cómo proyectar el espacio, como en la serie *Condensed Velázquez*, en la que trabajé a partir de una experiencia espacial generada ante las pinturas ecuestres del pintor.



Jon Mikel
Euba, *Petrol*
(*Genre Noir*),
1996

P.- Estas cuestiones están en estrecha relación con la performance ¿puedes hablarnos de la evolución hacia la performance en tu trayectoria artística?

JME.- Desde mis primeros murales empiezo a ser consciente de un interés por la performatividad del dibujo, que años más tarde traslado a las fotografías y posteriormente al video. Y de ahí con naturalidad terminé realizando obras en vivo. Conceptualmente me apasiona el nivel de mentira o de representación que implica el lenguaje, pero curiosamente de la performance me interesa el rango diferencial respecto al teatro; por lo que tiene de verdad, de una acción justa; no de representación ni de ficción. Se produce una dicotomía muy fuerte porque mi naturaleza tiende a la ficción mientras que el arte me interesa como una técnica de objetivación.

Nunca me he sentido cómodo en la dirección de ninguna de mis producciones, siempre necesito colocar mi cuerpo dentro y desde dentro, como si

fuera uno más, empujar; nunca adopto una posición externa.

P- Sobre la relevancia del proceso, en tu producción, la imagen final es importante para establecer una ambigüedad de significados mediante la ausencia/saturación de signos. Todo ello parece hablarnos de la potencia de la imagen final a la hora de establecer significados, incluso de su relación con la construcción del poder.

JME.- Más que el poder, yo diría que permite desvelar la norma. Lo que yo hago es un ejercicio técnico y distanciado de generación de estructuras vacías que, superpuestas, sean capaces de acoger cualquier significado. Con ello busco producir sentido, uno cualquiera, siendo consciente de que el espectador interpretará que la obra "habla" de un tema u otro. En este proceso la propia subjetividad aparece.

Técnicamente, consiste en la compilación arbitraria de multitud de signos contradictorios en un tiempo determina-

do, que unidos por mi subjetividad al ponerlos a trabajar juntos, cuando llegan a un grado de saturación crítico, me llevan a producir algo. Se genera así un decantamiento, hasta un punto que deriva en algo que ya puedo decir que es mío y me interesa. Cuando logro que esté vacío, que no tenga un significado dominante que yo le imprimo, sino que permite captar y acoger cualquier sentido que se proyecte en esa obra.

P.- Los prejuicios que afectan a la ambigüedad de significados adoptan diferentes formas tanto en la propia interpretación como en la expresión de esta. Al exponer tus obras en diferentes países, ¿crees que la cultura influye o determina la respuesta del espectador ante tu obra?

JME.- La cultura es un compendio de convenciones comunes y compartidas, y el arte es lo que en una determinada cultura se considere como tal. Los productos resultantes del arte van variando su capacidad de activación y de senti-

do; un producto ha podido servirte algunos años y luego te das cuenta de que ha perdido su fuerza y carece de interés. Me fascina esa variabilidad. Hay obras que tienen una fuerza temporal y otras que tienen una capacidad de interferir en la cultura. Una misma obra expuesta en Estambul significa una cosa y en México otra, ya que acoge el sentido y los significados que se le proyectan, pero para eso debe estar construida de manera que pueda incorporar dichos sentidos.

Siempre me he llevado mal con la cultura, percibiéndome como ajeno a ella, como si yo no perteneciera a eso, aunque, en realidad, cuantos más años trabajas como artista más formas parte de ella. Destaco una frase que dice: "arte es lo que hacemos y cultura lo que nos hacen".

Jon Mikel
Euba, *Incidentes*
1, 2 y 3 *Garitondo*,
1998-1999



P.- En varias ocasiones has querido marcar una distancia respecto a tu vinculación con el estereotipo de “artista vasco”, pero entre tus colaboraciones e influencias encontramos principalmente a autores/as vascos/as ¿Se trata de una vinculación por cercanía física o existe un acercamiento cultural que lo promueve?

JME.- De adolescente sentí una necesidad de renunciar o escapar de la estructura social grupal del contexto vasco, que es muy específica. En la facultad conocí a Itziar Okariz, Sergio Prego y otros artistas. En ese momento se fragua una red afectiva que puedo capitalizar

para la producción y voy ampliando mi espacio de trabajo. Es decir, es a través de aniquilar y destruir “el grupo” en una primera fase cuando vuelvo a generar otro, pero sin el aspecto castrante que pueden conllevar los afectos. Todo grupo tiene un funcionamiento sistémico, unas necesidades y unas implicaciones que yo he decidido redefinir a mi medida y ahora me siento muy cómodo con las personas con las que trabajo en la intimidad, apoyándonos durante todo el proceso, no tanto en el resultado final. Una vez alguien le dijo a Itziar: “sólo te interesan tus amigos (como artistas)”, y Txomin Badiola respondió: “es que elige como amigos a la gente que le interesa como artista”.

“como me ha costado tanto aprender me interesa mucho enseñar a aprender”

P.- Por último, ¿en qué estás trabajando actualmente?

JME.- Estoy terminando un libro que se llamará *Vulnerario*, que significa "remedio de uso externo", y será publicado por la editorial Caniche. Surge a raíz de una experiencia personal vital, que da pie a un análisis de distintos mecanismos de actuación, –de nuevo técnicos– míos y ajenos, para conseguir tener capacidad de acción.

El libro plantea que la práctica artística es una vía intrínsecamente diseñada para definir la agencia propia. Reivindica a aquellas personas que, por carecer de técnica, quedan atrapadas en un lugar sin agencia, invirtiendo sus energías en culpar a circunstancias o agentes externos de sus actos o su situación. Es una invitación a entender un mecanismo psicosocial humano —la construcción de la otredad— y su implicación en la definición de una agencia, observándola como una cuestión técnica.✱



màster en
fotografia

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Editorial

Universitat Politècnica
de València