

No. 10

Julio de 2011

• p • u • n • t • o • s •
Departamento de Artes Visuales • Facultad de Artes • Pontificia Universidad Javeriana

La mala conducta. El paso de
Tania Bruguera por Colombia
María Sol Barón Pino

Redistribución de la mirada y la documentación
Federico González López

Cuerpos al sol. Fotografía, cuerpo y acción
Juan Carlos Alonso Rico

Prácticas discursivas
Jimena Andrade Forero

¿Para qué perdemos en la lejanía, cuando lo bueno
mira, está tan cerca?
Angélica María Zarilla

cuando lo bueno.

Cuerpos al sol. Fotografía, cuerpo y acción

.....

Juan Carlos Alonso Rico

Profesor de Fotografía Departamento de Artes Visuales
Pontificia Universidad Javeriana

LA FOTOGRAFÍA COMO POSE

La relación entre la fotografía y el cuerpo parte desde los orígenes mismos de la representación visual del cuerpo: El retrato siempre ha sido uno de los grandes temas de la historia del arte: retrato como memoria, retrato como registro, retrato como una forma de autorrepresentación, retrato como pose.

En los orígenes de la fotografía, principalmente con el desarrollo del daguerrotipo, este interés de retratar al ser humano se convierte en una búsqueda frenética de encontrar la forma técnica para poder hacerlo, ya que en sus inicios los tiempos de exposición eran tan largos que era imposible registrar seres humanos, a no ser que estuvieran muertos (la fotografía póstuma fue una práctica comúnmente usada durante muchos años en la fotografía).

Cuando comenzaron los primeros estudios fotográficos, en 1841, el acto de posar frente a la cámara era una verdadera tortura ya que para que hubiera una mayor cantidad de luz, estos reflejaban los rayos del sol con espejos y, por medio de botellas llenas de vitriolo azul, tenían un brillo encefalecedor:

Una de sus víctimas recordó que se había sentado [...] durante ocho minutos, con el sol resplandeciente sobre su rostro y con lágrimas que se deslizaban sobre sus mejillas [...] mientras el operador paseaba por la habitación, con el reloj en la mano, diciendo cada cinco segundos el tiempo transcurrido, hasta que se secaron las fuentes de los ojos. ("G" citado en Newhall, 2002, p. 29)

Sin embargo, al poco tiempo de estos primeros experimentos heroicos, los tiempos de exposición llegaron a veinticinco segundos con lo cual el desarrollo y el boom de los estudios de fotografía se expandieron rápidamente en Europa y Estados Unidos, principalmente en New York.

Esto generó una gran demanda teniendo en cuenta que, por primera vez en la historia de la representación visual, la imagen propia podía ser adquirida por cualquier persona y no, como en el caso de la pintura, solamente por gente adinerada, es decir, la burguesía o la monarquía:

Toda clase de personas posó frente a la cámara; gracias a que la producción era comparativamente barata, las jerarquías financieras importaron muy poco. Hombres y mujeres célebres, igual que ciudadanos de menor fama, y que de otra manera habrían sido olvidados, han dejado impresos sus rasgos en la placa plateada, a la que Oliver Wendell Holmes [...] llamó "el espejo con memoria". (Newhall, 2002, p. 30)

Esto es importante, en primer lugar, porque la fotografía planteó una democratización de la imagen: el daguerrotipo no era económico, pero nunca sería tan costoso como una pintura o un dibujo de un buen artista, con lo cual prácticamente cualquier persona podía ahorrar lo suficiente para acceder a un daguerrotipo, poder acceder a "su imagen", lo cual, para la mayoría de las personas, era imposible en la era pre-fotográfica. Debían contentarse con su imagen en el espejo, imagen efímera y con el tiempo cambiante. Ahora, como bien lo llamó Wendell en la cita anterior, esa imagen parecida al reflejo del espejo era duradera y, sobretodo, asequible: "La ulterior industrialización de la tecnología de la cámara solo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes" (Sontag, 2005, p. 21).

Pero también, basado en lo anterior, esa misma democratización de la imagen propia, esa generalización en masa de poder ser dueño de su imagen en un pedazo pequeño de metal o de papel, también generalizó la pose. Antes de la invención de la fotografía la pose era exclusiva de quienes iban a ser retratados en pinturas o dibujos, es decir, la gente con el dinero para poder pagarlo. Ahora, como prácticamente cualquier persona podía acceder a su propia imagen, también adoptaron la pose como un recurso para prolongar su imagen en el tiempo. Esto es importante en la medida en que la pose puede ser vista como una pequeña acción, una pequeña actuación que, como se lamenta Benjamin (1994), no tiene la autenticidad de una actuación frente a otro ser humano, sino una actuación frente a una máquina.

De esta acción o actuación frente a la cámara dependía la imagen que se obtendría y cómo seríamos vistos por otros a lo largo del tiempo; cómo prolongaríamos nuestra imagen, mediada y determinada por la pose, a lo largo de la historia. Roland Barthes (1989) comenta en su libro *La cámara lúcida* su angustia ante la creación de su imagen: "una imagen —mi imagen— va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un 'buen tipo'?". Y acerca de la pose, el mismo Barthes comenta: "Cuando me siento observado por el objetivo todo cambia: me constituyo en el acto de 'posar', me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen" (Barthes, 1989, p. 41). Es esta concepción de "pose" barthesiana la que me interesa dentro de este trabajo.

Es así, como a partir de esa generalización y masificación de la pose comienza a desarrollarse toda una estética del retrato, retrato preparado, retrato de estudio, retrato de locación, retrato de pose. Este tipo de retrato es el que me interesa en este punto, por la idea que trae consigo de pose, de acción, de actuación, que es necesario diferenciar del retrato casual, retrato “robado”, retrato de reportaje indiscreto.

Este tipo de retrato en un inicio, al igual que toda la fotografía, intentó imitar a la pintura en su formato, en sus fondos, en su iluminación, en los planos. Pero con el tiempo comenzó a desarrollar diferentes formas y temas siempre dentro de esta idea de “pose” barthesiana, de saber que se es fotografiado y de asumir una postura y un gesto al saber que se va a convertir en imagen y pensar cómo se verá uno mismo (y lo verán los otros) plasmado en una imagen a través de una máquina. Y de cómo el fotógrafo se apropia de esa imagen para darle algún tipo de significado.

En la historia de la fotografía hay innumerables ejemplos de este tipo, con diferentes connotaciones, algunas políticas como es el caso del fotógrafo alemán August Sander, donde la pose de sus personajes no connotaba ninguna relación con el régimen nazi, es decir, con la idea de una raza aria, hecho por el cual

fue permanentemente perseguido por el régimen que si bien no lo encarceló le vedó el ingreso a cualquier forma de publicación editorial y, a esto se sumó para dar por terminada su carrera de fotógrafo, el bombardeo que destruyó totalmente su estudio y el incendio del archivo de sus negativos. Pasó sus últimos días después de la guerra en la pobreza viviendo de una magra pensión y murió en Alemania en 1964. (Auguste Sander – El coleccionista, 2009).

En el trabajo del fotógrafo estadounidense Arnold Newman, él hace que toda la imagen represente el mundo de los personajes fotografiados: artistas, arquitectos, industriales, religiosos, músicos, etcétera. Aquí es evidente cómo, por medio de su mirada a través del lente, le da un significado personal a los sujetos. Esto se ve claramente en el retrato de Alfred Krupp, un industrial nazi condenado en la Segunda Guerra Mundial y a quien Newman fotografía con un par de luces laterales haciendo que su semblante se vea totalmente siniestro y sombrío. También en el caso del retrato del Cardenal Pla y Daniel, donde lo que resalta Newman es la opulencia de la Iglesia a través de la utilización de un gran angular y una profundidad de campo total para ver toda esa riqueza en todos los planos de la imagen.

En el trabajo del estadounidense afroamericano Andrés Serrano “The Klan”, es curiosa la pose de los dirigentes del Ku Klux Klan al estar enmascarados con sus trajes de campaña política y cómo, en la forma en que son retratados por Serrano, el gesto está dado principalmente por la mirada.

Sin embargo, para este texto me interesa principalmente el trabajo de dos artistas: el de Richard Avedon y el de Cindy Sherman, más adelante explicaré el porqué.

En el trabajo de Richard Avedon, tanto en “The Sixties” (personajes representativos de los años sesenta) como en “In The American West” (personajes que se iba

encontrando en un viaje de cinco años por el oeste estadounidense por encargo del Museo Amon Carter de Fort Worth, Texas) lo que me interesa es que él hace que sus personajes queden flotando en un espacio blanco o gris con lo cual el sujeto resalta completamente al estar el fondo en un tono plano.

El trabajo de Cindy Sherman gira en torno a autorretratos donde ella nunca es ella: lo que ella representa es una cantidad de clichés generados por los telefilmes y la publicidad. En este caso ya “no interesa la experiencia directa de la realidad sino justamente su sedimento. Son imágenes que aluden a otras imágenes; imágenes cuyo origen primigenio se pierde en una distancia remota” (Fontcuberta, 2002, p. 42).

LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO DEL CUERPO EN ACCIÓN

Dominique Baqué en su libro *La fotografía plástica* plantea un acercamiento de la fotografía a otro tipo de forma de acción, dentro de las artes plásticas y es a través de todo el movimiento, principalmente en los setenta, de las acciones artísticas como los performances y los *happenings*, los cuales buscaban

[...] enjuiciar el proceso de la obra autónoma, cerrada sobre sí misma y sobre la perfección de su acabado, para que emergiera la obra-acto, la obra performativa, destinada a modificar –incluso con violencia– el cuerpo y la conciencia de su “actuante”. (Baqué, 2003, p. 13)

Todo este nuevo arte aparece tras la guerra de Vietnam donde los artistas se alejaron del arte comercial de los sesenta (como el Pop Art) hacia algo más subjetivo e introspectivo. Es así como en los setenta este arte poco “prístino” o cuidadosamente terminado es fuertemente influenciado por el arte conceptual donde la idea tiene más fuerza que la obra terminada en sí (Pultz, 1995).

Este tipo de arte, performances, *body art* y videoarte, fue iniciado por mujeres en contra del arte tradicional como la escultura y la pintura más cercanos a la tradición artística predominantemente masculina:

Usando sus propios cuerpos como medio y sujeto las mujeres artistas encontraron cómo ganar control literal y figurativo sobre sus propios cuerpos, explorando directamente (incluso visceralmente) la única experiencia de género femenino que antes había sido ignorada. (Pultz, 1995, p. 128)¹

Dentro de este inicio podemos ver el performance de Carolee Schneemann “Interior Scroll” (a través de su fotografía) donde la artista saca de su vagina un rollo de pergamino.

También la idea de la obra acto donde el cuerpo se incorpora como parte de ella llega a acciones performativas como “Zen For a Head” de Nam June Paik, quien en el auditorio del Städtisches Museum de Wiesbaden en Alemania Occidental “sumergió la

¹ Traducción mía.

cabeza, las manos y la corbata en un recipiente lleno de tinta y zumo de tomate. Luego las arrastró por una franja de papel [...]” (Armstrong, 1995, p. 195).

O en las acciones vienesas del “Orgien Mysterien Theater” de Hermann Nitsch, donde se hacían acciones masivas dentro de grandes espacios dejando salir todos los instintos reprimidos de las personas que quisieran asistir. Aquí al cuerpo

[...] implicaba situarlo en acciones extremas, radicales, vividas como exorcismos colectivos y como ritos de sacrificio de los que debía nacer, renacer, una nueva carne reconciliada con lo que, cultural y socialmente, está más expuesto a la censura: deseos irracionales, humores corporales, sudor, líquidos y excrementos, vísceras y entrañas. (Baqué, 2003, p. 13)

Este tipo de acciones, por el hecho de ser efímeras, necesitaban de una memoria para perdurar, la cual encontraron principalmente en la fotografía, ya que ese documento fotográfico era lo único que quedaba después de que la acción finalizaba, documento que, en la mayoría de los casos era de pésima calidad técnica, pero que, al mismo tiempo representa “[...] un rol como mínimo ambiguo cuando no paradójico: de la simple y pura documentación a lo que [...] pudiera ser la obra misma” (Baqué, 2003, p. 14).

En el caso de la fotografía como registro de este tipo de acciones es vista de una forma completamente diferente que en el caso de la “fotografía de pose”: aquí los “actantes” no posan para la cámara, los actantes representan una acción determinada para otras personas o espectadores y para ellos mismos cuando la acción es un happening que los une a todos en una acción común. La fotografía permanece al margen de la acción observando como un testigo y registrando los principales sucesos y se convierte en un actor “mudo” durante el tiempo en que dura la acción, ya que esté o no esté la cámara ahí, la acción se va a desenvolver, cosa que no ocurre en el punto anterior: sin cámara no hay pose.

Aquí la fotografía es un actor activo solo después de la acción, solo cuando la pose y la acción han terminado, la fotografía emerge como la única memoria de la acción que ha pasado. No importa si el registro es mediocre, ya que es el único vestigio que queda, el único rastro o como diría Dubios, la única huella, o incluso, el performance mismo (Pultz, 1995).

LA FOTOGRAFÍA COMO EL REGISTRO DE LA ACCIÓN MISMA DEL CUERPO

Por último, me gustaría cerrar este ensayo planteando un punto medio entre las dos formas de registro de acción anteriores a través de un proyecto personal teórico práctico en el sentido del registro de la acción como huella misma de esa acción.

En el proyecto “Cuerpos al sol” (2005) realicé un trabajo que consistía en hacer fotografías directamente sobre la piel humana de diferentes modelos. Partiendo de

fotografías digitales de dichos modelos, creé “esténciles” o máscaras en vinilo autoadhesivo negro de las imágenes en negativo de dichos modelos.

Por medio de un bronceado al sol de dichos modelos, con las máscaras de sus cuerpos pegadas a sus espaldas se generaron imágenes fotográficas de ellos mismos sobre ellos mismos. Más adelante estos registros fotográficos fueron registrados fotográficamente dejando este registro último como parte de la memoria fotográfica de un proyecto de fotografía efímera (valgan las redundancias).

El proceso, por lo tanto, genera un desarrollo donde se entrecruzan los puntos de registro, pose y acción vistos anteriormente, de la siguiente forma: Pose – registro; acción – registro – registro; pose – registro.

El inicio del proyecto parte de un registro fotográfico (en digital) de los modelos. Ellos saben que están siendo fotografiados y por lo tanto posan de la forma en que se plantea en el primer punto. Al ser registros en digital hay una negociación más rápida y fácil entre los modelos y yo por escoger las fotos que más nos funcionen a ambos: a mí ya que es mi proyecto, a ellos ya que van a portar dicha imagen en ellos mismos y quieren una representación satisfactoria: “Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes, 1989, p. 45).

A continuación la primera acción parte de una manipulación nuevamente digital de dichas imágenes para crear las máscaras en vinilo autoadhesivo de ellos mismos en negativo. En este proceso digital se elimina el fondo para que, al igual que en el trabajo de Avedon, el sujeto quede flotando en un espacio plano y pueda resaltar ya que la imagen final solo tendrá dos tonos: claro y oscuro. Esto es impreso y recortado a mano. La acción continúa conmigo y los modelos viajando en busca de sol a Honda (Tolima) y a Carmen de Apicalá (Cundinamarca). Una vez allí, los modelos son sometidos a una exposición de una hora a sol directo con el esténcil o máscara pegado en sus espaldas. Este proceso es fotografiado como un simple registro, ya que siempre tuve en mente que la obra era la imagen en la piel y no el proceso. Solo al final me di cuenta de que el proceso hacía parte de la obra y, tal como pasaba con los performances de los setenta, los registros eran de baja calidad (tomados con una cámara digital compacta y con una cámara de película de paseo). En este caso el performance se hacía en espacios “no artísticos” (pequeños centros vacacionales) donde las reacciones de los espectadores iban desde la sorpresa hasta las sugerencias de patentar esos “tatuajes”.

Regresando al proceso que ocurre en la piel, este se genera de forma natural pero manipulado a través de una máscara, mezclando nuevas y antiguas tecnologías: las imágenes base del proceso son realizadas por medios digitales, pero el proceso de registro sobre la piel es una reminiscencia de lo más básico y elemental de la fotografía:

Su obra conduce a recordar el origen de la fotografía por los efectos de la luz sobre material sensible, y también, acerca del medio fotográfico tanto en sus definiciones (dibujo hecho por la luz) como en sus métodos (el empleo de la ampliadora) y características (la extensión de su permanencia). (Serrano, 2006, p. 14)

El proceso de registrar “fotográficamente” la imagen en la piel es dado a través de la manipulación de la máscara de vinilo al proceso natural de bronceado: la piel tiene unas células llamadas melanocitos que, al recibir luz ultravioleta, para proteger al cuerpo de esa radiación nociva, liberan un pigmento llamado melanina que es de color oscuro y así protege los órganos internos. Es decir que el proceso es fotográfico en la medida en que el oscurecimiento de la piel es producido por la luz (en este caso luz U. V.) y no por el calor. (Claro está que si la piel se torna roja ya no se habla de un bronceado por luz, sino de una insolación, lo cual ya no sería un efecto fotográfico sino calórico). En este sentido el proceso también puede ser visto como una mezcla de fotografía y pintura ya que las células son estimuladas por luz (fotografía) para liberar un pigmento con el cual oscurecen la piel (pintura).

Este proceso ya había sido trabajado en 1970 por el artista estadounidense Dennis Oppenheim, quien realizó la acción titulada “Reading Position for Second Degree Burn”, que consistía en acostarse boca arriba con un libro sobre su pecho y exponerse al sol durante cinco horas, con lo cual quedó la forma cuadrada del libro “pintada” sobre su pecho en una forma de insolación. Sin embargo para Oppenheim la acción era más una cuestión pictórica que fotográfica. Como resultado de la acción efímera, lo que quedó de ella son registros fotográficos convencionales análogos.

El proceso llevado a cabo en “Cuerpos al sol” difiere en primera medida ya que se plantea como un proceso fotográfico más que pictórico, pero también un proceso autorreferencial, ya que la imagen registrada en el cuerpo es la imagen misma del cuerpo sobre el cual es registrada la imagen:

La idea sería la siguiente: una imagen colocada sobre la piel expuesta al sol tendrá como resultado la huella de esa imagen sobre la piel [...] En este caso, Alonso opta por proponer como imagen, una del cuerpo de la persona que portará la huella. Tal procedimiento da como resultado una suerte de bucle o quizás, de puesta en abismo en la que referente y signo se funden: el signo se da a ver sobre el referente, la contigüidad física deviene continuidad. El cordón umbilical que imagina Barthes entre signo y referente, en esta propuesta no encuentra nunca su ruptura y, de manera anómala, el referente es elemento portante de signo. (Lozano, 2006, p. 7)

Este proceso de registro fotográfico “melanotípico” de una imagen, a su vez es registrado de forma convencional con una cámara fotográfica digital. Así, una vez el registro fotográfico, que en este caso sería la obra en sí, desaparezca con el tiempo (un “melanotipo” sin recibir sol tiene una duración aproximada de seis meses) lo que queda como memoria de esa fotografía es la fotografía de registro de forma convencional: la acción de registrar fotográficamente una imagen es registrada fotográficamente en otra imagen.

Es así como los modelos son llevados a un estudio fotográfico para, nuevamente ser registrados. Allí son invitados a posar, esta vez de espaldas a la cámara, para tener un registro de su registro: la pose original plasmada en su piel es registrada a través de otra pose y plasmada en el sensor digital de una cámara Canon EOS 1Ds Mark

II de 16 mpx: "Una vez fijada la imagen en la piel el artista procede a hacer un registro fotográfico de su obra, de manera que estos registros se establecen como una fotografía de una fotografía" (Silva, 2005, p. 12). Aquí la idea del registro del torso desnudo se aleja de la fotografía erótica, pornográfica, de documentación (por ejemplo médica) o del torso por el torso, para ser un registro de su superficie manipulada.

Aquí la idea de sedimento que se planteó al hablar del trabajo de Sherman puede ser vista de otra forma similar, ya que en el trabajo de Sherman el sedimento está dado porque son imágenes de ideas más que de autorretratos de una mujer llamada Cindy Sherman. En el caso de "Cuerpos al sol" el sedimento es visto también a través de imágenes de ideas: la imagen de los cuerpos son más que registros de cada uno de los personajes como personajes con un nombre y un apellido, es más la idea de la imagen de su cuerpo en su cuerpo. Por otro lado, la idea de sedimento también jugaría acá un papel más literal al pensar que el pigmento (melanina) dejaría su sustrato en la imagen al terminar el proceso "melanotípico".

De esta forma el proyecto es un juego de pose, registro y acción donde la fotografía, el referente y la imagen del referente se entrecruzan y solapan, buscando repensar ese mismo proceso.

BIBLIOGRAFÍA

"Auguste Sander – El coleccionista" (2009) [en línea], disponible en: <http://www.mundosgm.com/smf/index.php?topic=4677.0>

ARMSTRONG, ELIZABETH (1995), "Fluxus y el Museo" en *En L'Esprit de Fluxus*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

BAQUÉ, DOMINIQUE (2003), *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili.

BARTHES, ROLAND (1989), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.

BENJAMIN, WALTER (1994), *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta De Agostini.

BONTCUBERTA, JOAN (2002), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.

LOZANO, ANA MARÍA (2006), "Las prácticas fotográficas en Colombia", en *II Bienal ASAB. Prácticas Fotográficas*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Facultad de Artes ASAB.

NEWHALL, BEAUMONT (2002), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.

OPPENHEIM, DENNIS (2009), "Reading Position for Second Degree Burn" [en línea], disponible en: <http://www.dennis-oppenheim.com>, recuperado: noviembre 2009.

PULTZ, JOHN (1995), "The Feminist Politics of Performance and Body Art", en *The Body and the Lens. Photography 1839 to the Present*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

SERRANO, EDUARDO (2006), "Enfoques no tradicionales", en *II Bienal ASAB. Prácticas Fotográficas*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Facultad de Artes ASAB.

SILVIA, PAULA (2005), "No todo lo que brilla es arte o la autorreferencialidad del arte contemporáneo", en *ARTBO 2005. Muestra Antecámara*, Cámara de Comercio de Bogotá.

SONTAG, SUSAN, (2005), *Sobre la fotografía*, Bogotá, Alfaguara.