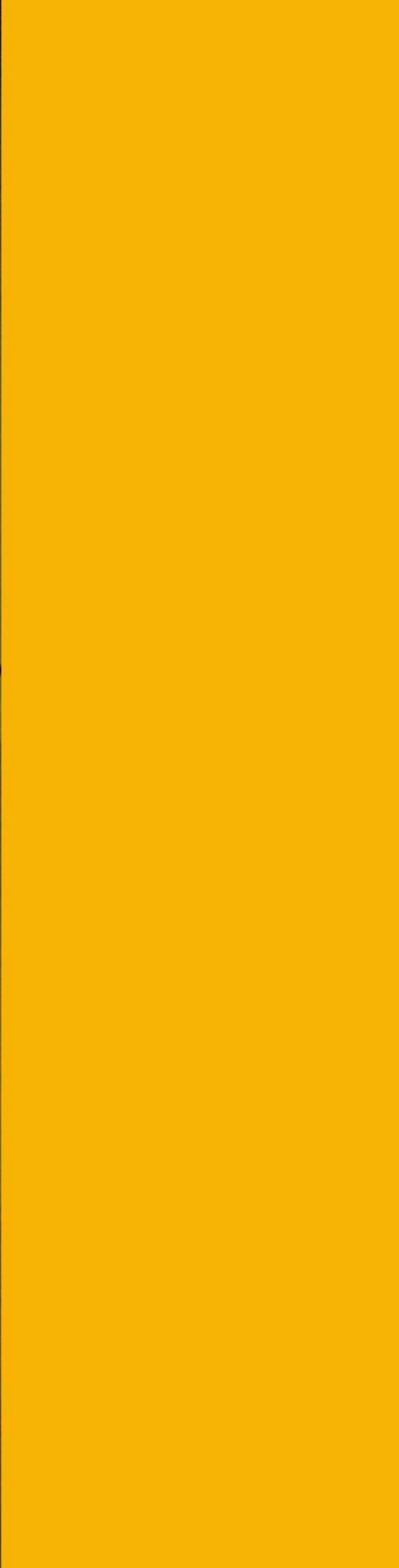


LUNA CÓRNEA

NÚMERO 4 1994 N\$ 25 ISSN: 0188-8005



RECUERDA, CUERPO

**Recuerda, cuerpo, cuánto te amaron;
no sólo las camas en las que yaciste,
sino también los deseos
que por ti brillaron en los ojos
y temblaron en las voces, y que hicieron
vanos los obstáculos del destino.
Ahora que pertenecen al pasado,
casi parece como si te hubieras
entregado a esos deseos.
Cómo ardían.
Recuerda los ojos que te vieron,
las voces que temblaron por ti.
Recuerda, cuerpo.**

C. P. Cavafis (1918)

CONSEJO NACIONAL

PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente: Rafael Tovar y de Teresa.

LUNA CórNEA

Dirección: Pablo Ortiz Monasterio.

Edición: Patricia Gola.

Diseño: Rogelio H. Rangel.

Producción editorial: Yolanda Andrade,

Agustín Estrada, Jorge López,

Fidelia Castelán.

CONSEJO ASESOR

Manuel Álvarez Bravo, Víctor Flores Olea,

Mariana Yampolsky, Pedro Meyer,

Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska,

Graciela Iturbide, Hermann Bellinghausen,

Alejandro Castellanos, Gilberto Chen,

Olivier Debrouse, Andrea Di Castro,

Emma Cecilia García, Laura González,

Roberto Tejada, Francisco Mata,

Gerardo Suter, Cuauhtémoc Medina,

Patricia Mendoza, Jaime Moreno

Villarreal, José Antonio Rodríguez,

Alberto Ruy Sánchez.

Luna Córnea es una revista editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Los trabajos aquí publicados son responsabilidad de los autores.

La revista se reserva el derecho de modificar los títulos de los artículos.

Oficinas: Centro Cultural Helénico.

Av. Revolución 1500, México 01020, D.F.

Licitud de título: 6766, de contenido: 7277

ISSN: 0188 - 8005

Í N D

ENRIQUE FLORES

El anfiteatro y la cámara oscura 5

DR. FERNANDO ORTIZ MONASTERIO

La piel, compleja envoltura del homo sapiens 13

PIERRE BOAISTUAU

Fenómenos 19

DAVID HUERTA

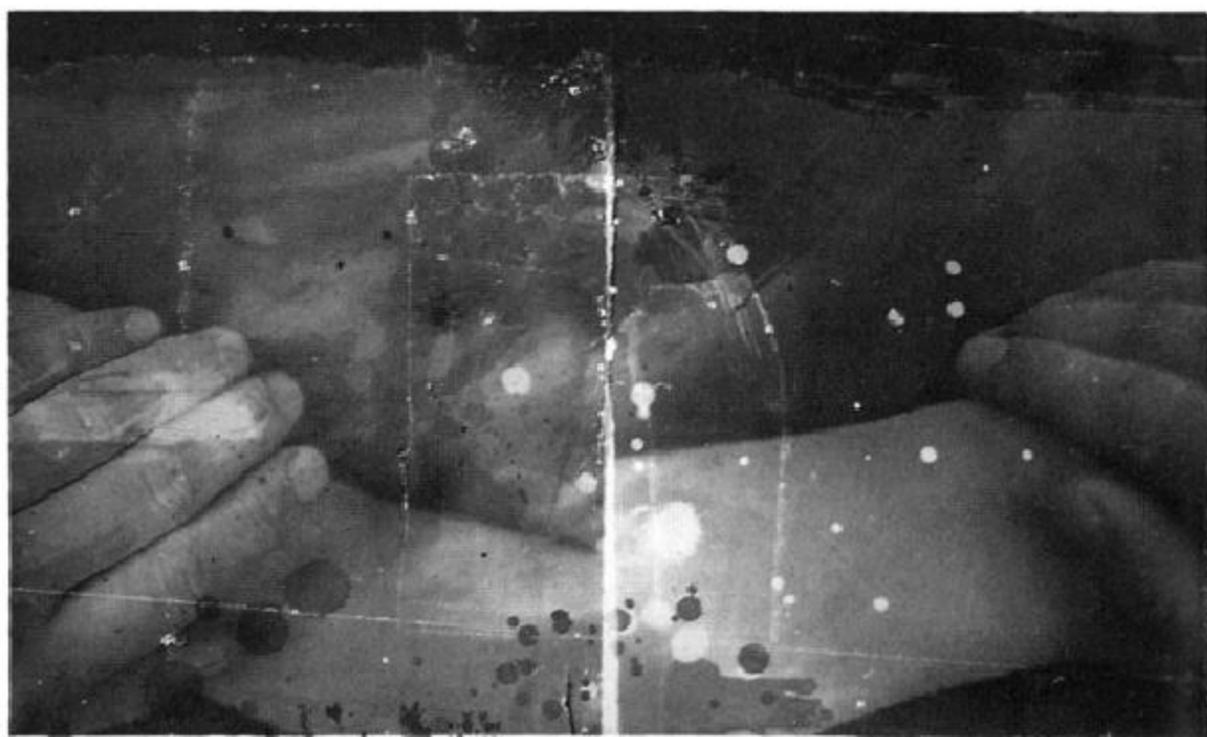
El torbellino de los cuerpos 21

FELISBERTO HERNÁNDEZ

Muñecas 26

CHARLES BAUDELAIRE

Maquillaje 29



Rogelio Rangel. *Manos*, 1994.

I C E



el cuerpo

TRISHA ZIFF

Putting Herself in the Picture 31

MAURICIO MOLINA

El cuerpo y sus dobles 38

PAUL ÉLUARD

Man Ray 49

FRANCISCO TOLEDO ~ TRADICIÓN HUAVE

Lagartijas 51

MERCEDES ITURBE

Los aromas dibujados del cuerpo 52

TOMÁS ZURIÁN

Otra Venus calípiga 58

ALFONSO MORALES

Livianos y diletantes 61

SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

La fotografía prostibularia 73

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ

Mujeres del color de la luna 82

ITALA SCHMELZ

Siqueiros: bocetos fotográficos 86

PORTAFOLIO 91

RESEÑAS

ALEJANDRO CASTELLANOS

La modernidad en el sur andino 115

MARISA GIMÉNEZ CACHO

Cuerpos pintados 117

ANA CASAS

Photovision:

Una arqueología del cuerpo 120

DIETER APPELT

Cuerpo y sacrificio 123

CUAUHTÉMOC MEDINA

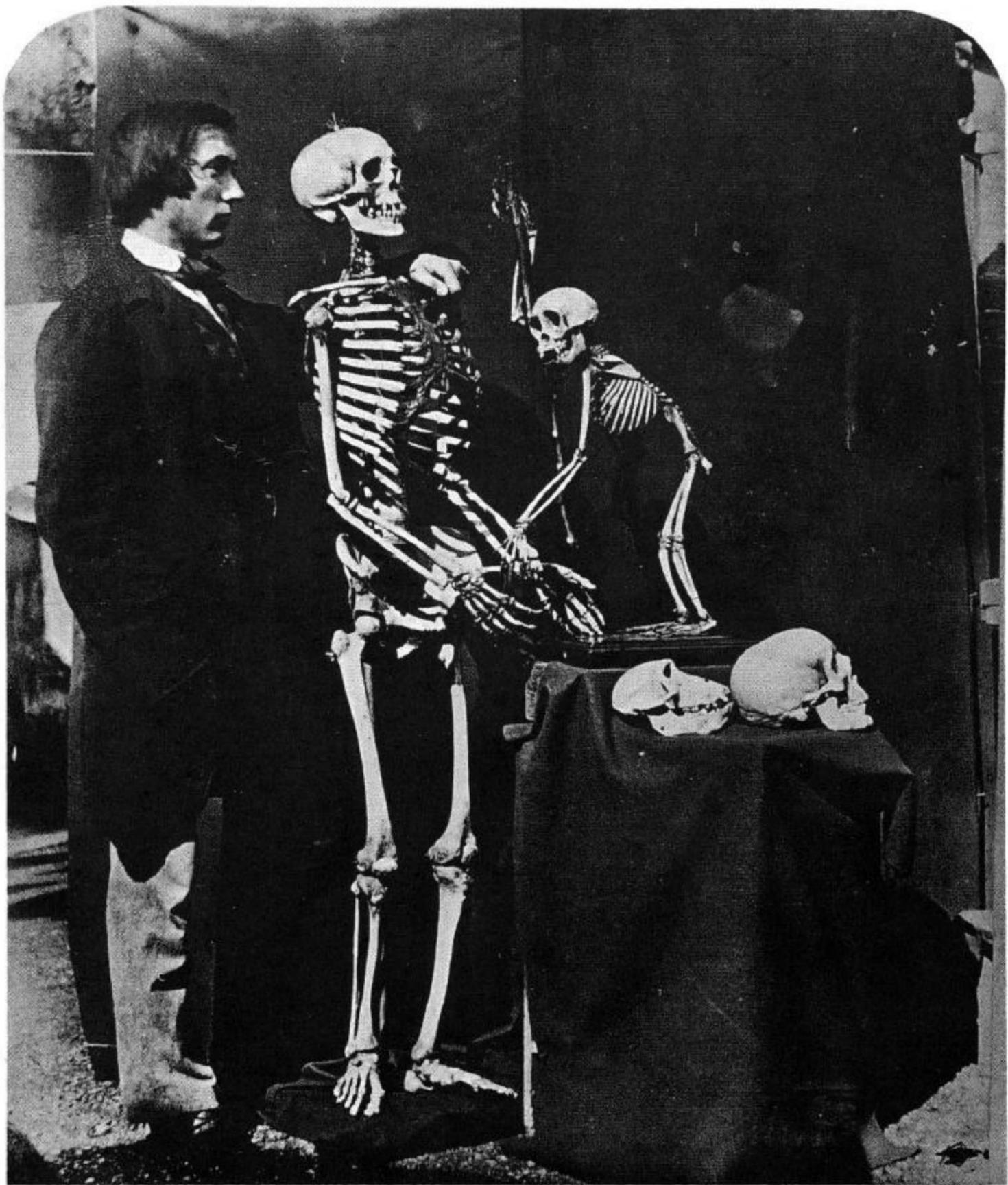
Fotojuegos 125

ELIZABETH ROMERO

Zona de cuerpos 129

PORTADA: Juan Crisóstomo Méndez. Puebla, México, ca. 1925.

CONTRAPORTADA: Pablo Ortiz Monasterio, *Lección de anatomía*, 1992.

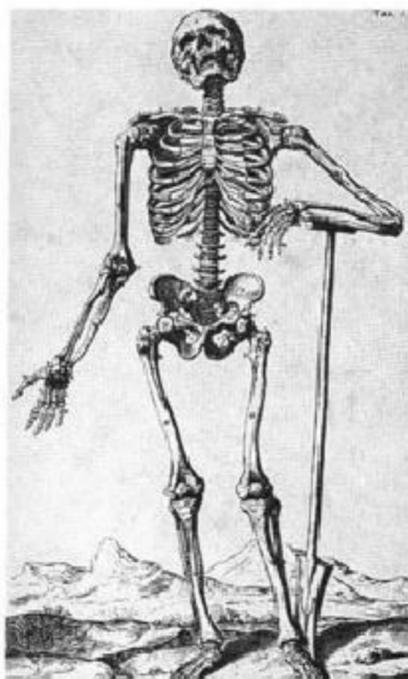


Lewis Carroll. *Reginald Southey.*
Inglaterra, ca. 1856.

EL ANFITEATRO Y LA CÁMARA OSCURA

Enrique Flores

**¿Y cómo puede
un cuerpo
tener un alma?
L. Wittgenstein**



Giulio Casseri, 1627,
Tabulae anatomicae.

► **Leonardo da Vinci.**
*Proporciones de la
cabeza. Dibujo.*

LA FOTOGRAFÍA DE LEONARDO DA VINCI

Entre el cuerpo y el alma, entre la sombra y la luz, entre la anatomía, el dibujo, la pintura y la fotografía, entre la mano y la imagen digital que restaura lo que la mano rompe y lo que aun la *visión* fragmenta —los fragmentos manuscritos de Leonardo se nos presentan, más que como un anuncio, como un *programa* de la fotografía. Su escritura surge oscuramente sobre la superficie del espejo, reflejada, ausente, idéntica a la *revelación* del cuerpo en el azogue del cuarto oscuro.

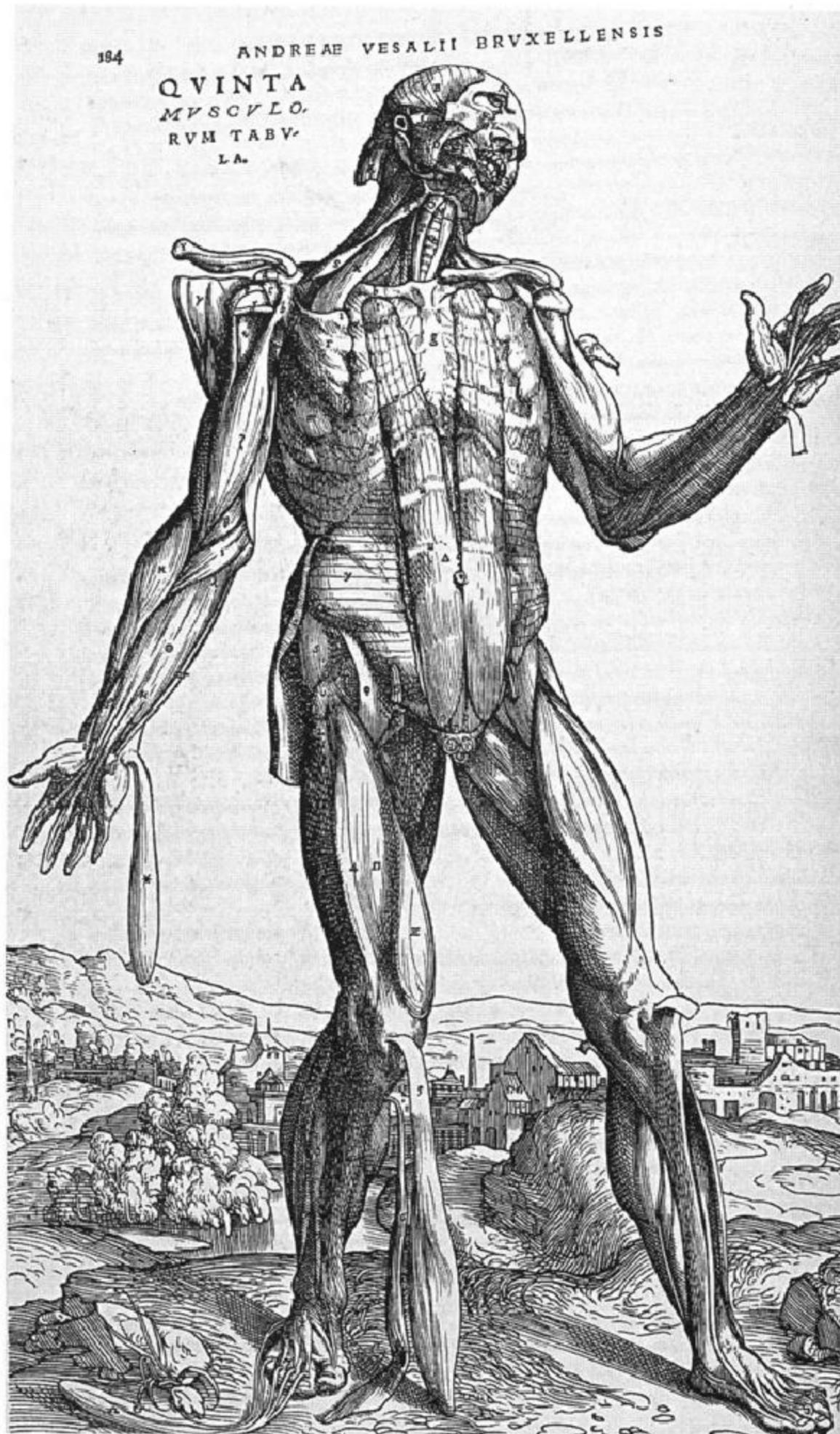


EL ANFITEATRO

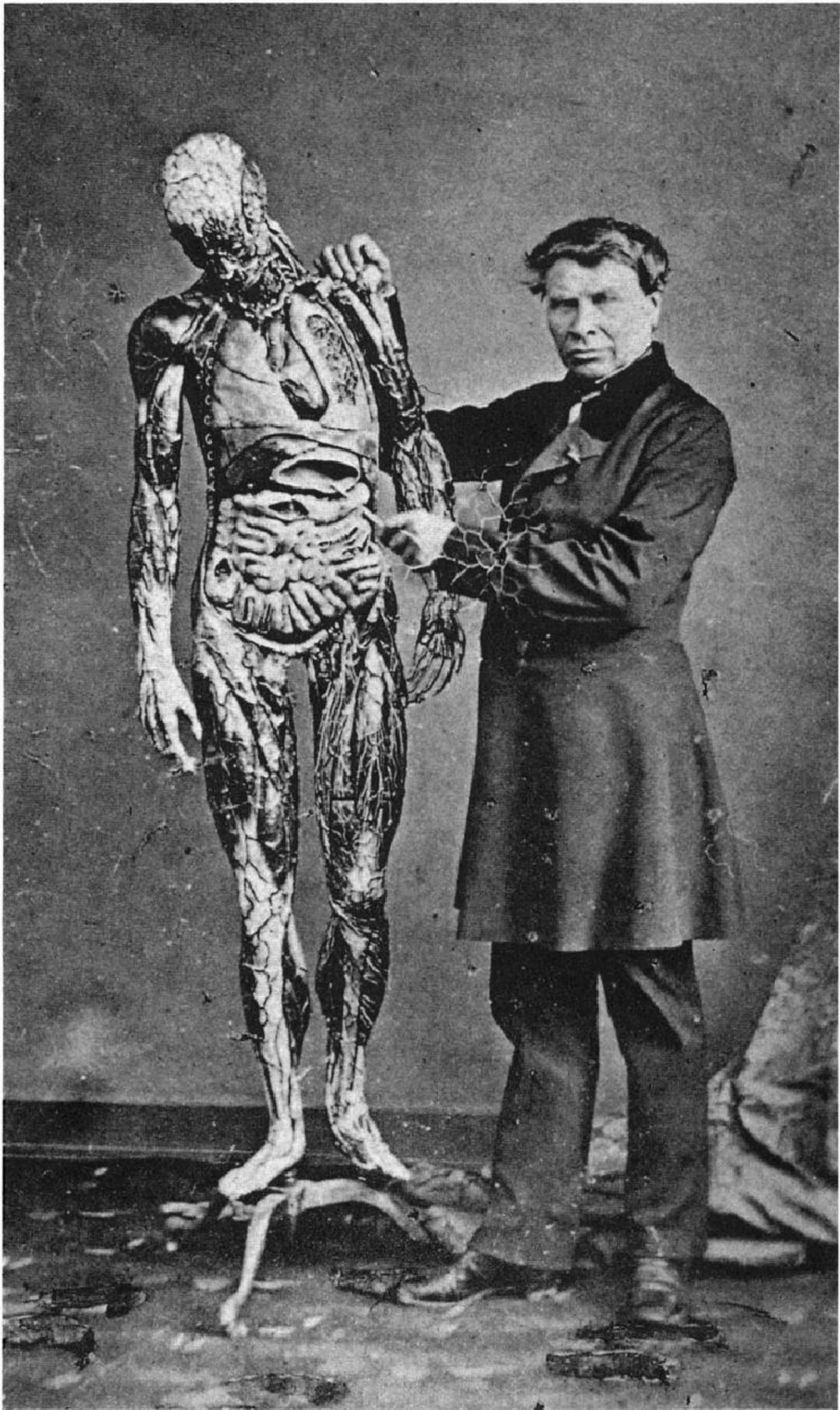
Contra lo que piensan los anatomistas, piensa Leonardo, dibujar un cadáver es sobre todo pintar un *alma*. La esencia de la anatomía es el Arte. Ningún observador empírico podría conocer el cuerpo real que iluminan los esbozos del maestro. El cuerpo es un microcosmos —una figura hermética. Abrirlo significa descubrirlo, manifestar su oscura intensidad, pero también sobreponerse al horror de la carne y la sangre, una destruida y la otra derramada en el acto del conocimiento.

Amar a un cuerpo es conocerlo, piensa además Leonardo. La anatomía incruenta lleva a su perfección a las ciencias y la *autopsia* platónica del cuerpo es la perfección del Arte.

Y tú que juzgas preferible ver hacer la anatomía a observar tales dibujos, tendrías razón si fuera posible contemplar todas las cosas que en ellos aparecen reunidas en una sola figura; en la cual, a pesar de todo su ingenio, apenas llegarías a tener visualmente la noción de



Andreas Vesalius.
Humani corporis fabrica, 1542.



Hermanos Bisson.

El Dr. Azoux con su modelo anatómico. Francia, ca. 1859.



Michiel Janszen Mierevelt.

La lección de anatomía del Dr. Van der Meer, 1617.

unas pocas venas, mientras que yo, para lograr un verdadero y pleno conocimiento de dichas cosas, he disecado más de diez mil cuerpos humanos, destruyendo todas las otras partes, reduciendo a pequeñísimas partículas toda la carne que rodeaba las venas, y evitando derrames de sangre, salvo la que, en cantidad inapreciable, salía de las venas capilares. Como un solo cuerpo no dura el tiempo necesario, tenía que proceder sucesivamente sobre tantos cuantos se precisaban para completar el conocimiento, y repitiendo la operación dos veces para comprobar las diferencias. —Aunque sientas amor por estos estudios, el estómago te impedirá realizarlos; o tendrás miedo de pasar horas de la noche en compañía de cadáveres descuartizados de

espantoso aspecto, o ignorarás el arte de dibujar bien, indispensable para la representación de las cosas. —Y si posees este arte, no sabrás quizá la perspectiva, o no serás capaz de ordenar las explicaciones geométricas y los cálculos de las fuerzas y acciones de los músculos, o carecerás de paciente diligencia (Leonardo da Vinci. Aforismos. “Anatomía óptica”. p. 56).



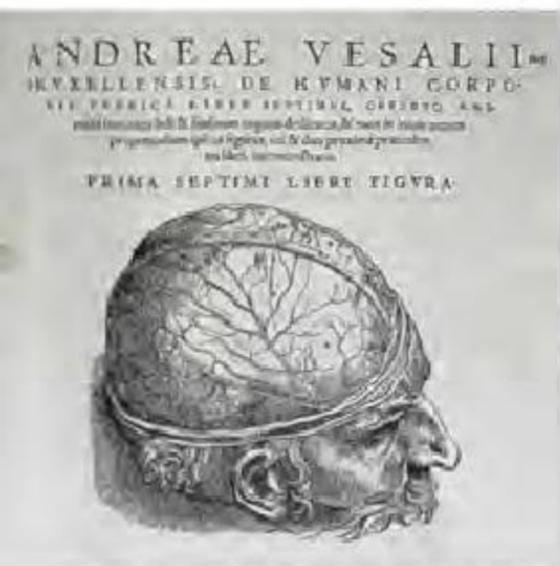
Eustachius.

Tabulae anatomicae, 1714.

Más allá de las figuras del pintor, tras los modelos ideales de Leonardo, el *cadáver* aparece como cuerpo primordial de la pintura. Expuestos a la luz, los órganos se desparraman bajo la mano cuidadosa del maestro. Un cuerpo altamente expresivo —contorsionado, a veces melancólico— surge de la Anatomía. (Pienso en el *De corporis humani fabrica* del médico flamenco Vesalius.) La *Lección de anatomía del Dr. Tulp* y la *Lección de anatomía del Dr. Deijman*, de Rembrandt, vuelven a colocar al cadáver —a la manera barroca: exhibicionista, dramática, conceptualizadora— en el “teatro circular” de la pintura.

Anfiteatro proviene, en efecto, del griego *théatron*, y antes *theáomai* (‘yo miro, contemplo’) en contacto con *amphi-* (‘alrededor’). Era una especie de teatro circular usado para el circo y otros espectáculos semejantes, como las lecciones y disecciones (o fragmentaciones) del *anfiteatro anatómico*.

En el siglo XVIII existían dos modos de representación del cuerpo: de un lado, pinturas y grabados tremendistas que perseguían imágenes crueles de la vida; de otro, un arte del dibujo y el grabado con pretensiones científicas, manifiesto en planchas anatómicas para uso de profesionales —cirujanos o médicos, pintores o escultores. Hacia 1789, según Virilio, ambos géneros tienden a confundirse: “Así la obra de Jacques d’Agoty, pintor y anatomista, oscila entre los



Andreas Vesalius.
Humani corporis fabrica, 1542.



Dr. Galet (ilustrador).
El cuerpo del hombre, 1844.



Dr. H. Brundage.
Cabeza diseccionada.
Ohio, 1905.

dos al buscar «la invisible verdad de los cuerpos». El buril del grabador y el escalpelo del cirujano entran, entonces, en contacto.

En 1817 el joven Géricault comienza a trabajar con los cadáveres y miembros cortados del hospital Beaujou. Agonía y fases del dolor alimentan sus furores románticos. El artista iguala en *percepción a sangre fría* al cirujano, rechazando toda emoción derivada del terror, la repulsión o la piedad.

Géricault emerge del olvido en el momento preciso en que los que practican la fotografía sueñan con la instantaneidad absoluta; en el que el doctor Duchesne de Boulogne, haciendo pasar corriente eléctrica por los músculos de la cara de los sujetos de sus experimentos, intenta captar fotográficamente el mecanismo de esos movimientos (Paul Virilio, pp. 52-53).

En el origen de la fotografía, está el cadáver.

LA CÁMARA OSCURA

Para Leonardo, captar un cuerpo es captar un alma. ¿Y cómo puede un cuerpo *captar* un alma? Para los neoplatónicos como Leonardo, el cuerpo es un simulacro del alma; el retrato, un simulacro de otro simulacro —imagen de una imagen del alma.

Entre el cuerpo y el alma, en la *luz*, las imágenes del cuerpo se multiplican hasta el infinito, colmando el aire de simulacros. —“Todo cuerpo sombrío colma el aire circundante de sus infinitas imágenes”, dice Leonardo en un fragmento de su *Tratado de pintura*: “En el instante en que la luz se hace queda el aire colmado por las infinitas imágenes [...], y el *ojo* se convierte en su blanco y piedra imán” (pp. 122-123).

Para Leonardo, el OJO es un espejo del cosmos —ámbito de todas sus maravillas. Y el ojo es una *cámara oscura*, cuya mecánica esencial traza el artista en otra imagen, a la vez, clara y sombría, semejante a una “impresión fotográfica”:

Por un pequeño orificio circular penetran en una habitación muy oscura imágenes de objetos muy iluminados. Si tu recibes esas imágenes en un papel blanco situado dentro de la tal habitación y muy cerca del tal orificio, verás en el papel esos cuerpos con sus cabales formas y colores, aunque, por culpa de la intersección, a menor tamaño y cabeza abajo. Si dichas imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, parecerán como pintadas en el papel, que habrá de ser sutilísimo y pintado del revés. El orificio se abrirá en una placa de hierro muy delgada (Tratado, pág. 130).

“La razón de esto es...” —aquí se interrumpe Leonardo. Y prueba lo que ha probado la fotografía: que “*el cuerpo del aire está lleno de infinitas imágenes radiantes*” (p. 124).

Así como la piedra que al agua fue arrojada se hace centro y motivo de numerosos círculos y así como el sonido se difunde en círculos a través del aire, así también un cuerpo dispuesto en el aire luminoso se expande circularmente y colma a las partes circundantes de sus infinitas imágenes.

Si emplazamos dos espejos frente a frente y en un mismo plano, el primero se refleja en el segundo y el segundo en el primero. El primero, reflejándose en el segundo, lleva consigo su propia imagen y todas las imágenes reflejadas en él, entre ellas, la imagen del segundo espejo. Y así, imágenes dentro de imágenes, hasta el infinito.

No se considera ninguna diferencia entre la luz y el ojo. Lo que ve la luz del ojo es visto por esa luz y lo que ve la luz es visto por esa pupila (pp. 125, 128, 130-131).



Dr. Galet (ilustrador).
El cuerpo del hombre,
1844.

Entre el *anfiteatro* y la *cámara oscura* existen múltiples correspondencias: la oscuridad y el escenario en penumbra, la fragmentación y multiplicación del cuerpo —la MUERTE en transluz. La cámara oscura es un *anfiteatro* de las imágenes; el cadáver, caverna esencial, una *cámara oscura* del cuerpo.

En la noche de la *cámara oscura* los cuerpos proyectan sus imágenes infinitamente, caleidoscópicamente, a través de los círculos concéntricos del aire, reproduciéndose como las imágenes de dos espejos enfrentados —como en un *manantial*. ¿Y no es la fotografía el *manantial* imaginario del cuerpo?

Que cada cuerpo por sí mismo colma con sus imágenes todo el aire circundante y que ese mismo aire es capaz de recibir a un tiempo las imágenes de los infinitos cuerpos que en sí comprende, queda demostrado, sin lugar a confusión, por los tales ejemplos. Cada cuerpo es visto como un todo en el aire todo y como todo en cada una de las menores partes de éste; todas ellas por todo el aire y todas en la menor de sus partes; cada parte en todas y todas en cada parte (*Tratado*, p. 126).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Da Vinci, Leonardo. *Aforismos*. Edición y traducción: E. García de Zúñiga. Madrid: Espasa Calpe, 1965.

—. *Tratado de pintura*. Edición y traducción: Ángel González García. Madrid: Editora Nacional, 1982.

Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989.

► Johannes de Ketham.

Fasciculus medicinae, 1495.



LA PIEL

COMPLEJA ENVOLTURA DEL HOMO SAPIENS

Dr. Fernando Ortiz Monasterio

Fernando Ortiz Monasterio es Doctor Honoris Causa de la Universidad de Toulouse, Francia, y profesor huésped de las principales universidades de América y Europa. Fue presidente de la Academia Nacional de Medicina. Ha publicado cuatro libros sobre cirugía y cerca de doscientos artículos científicos.

◀ **Juan Crisóstomo Méndez.** Puebla, México, ca. 1925.

▶ *Fibra colágena vista a través del microscopio.*

Nuestros lejanos ancestros, los primeros animales que vivían en el mar, tomaron la opción evolucionaria de salir a la tierra. Para lograrlo tuvieron que convertir su ambiente externo, el agua salada dentro de la que habitaban, en un medio interno, y para preservarlo, desarrollaron una cubierta impermeable.

Esta sencilla envoltura, que impedía la salida de líquidos, se ha convertido, a través de millones de años, de alteraciones y refinamientos, de modificaciones en el diseño genético y de adaptaciones a los cambios ambientales y a nuevas funciones, en un órgano extraordinariamente sofisticado. De su integridad depende la preservación de todas las estructuras corporales.

Además de su papel primordial como cubierta protectora y barrera impermeable que mantiene el medio líquido interior indispensable para la vida, la piel tiene otras funciones de las cuales sólo mencionaré las más importantes.

La piel tiene una superficie promedio de 1.8 m² en el hombre adulto y algo menos en la mujer. Su espesor promedio es de dos milímetros pero alcanza 6 o 7 en la nuca y planta de los pies; se adelgaza hasta medio milímetro en áreas delicadas como los párpados. Innumerables pliegues pequeñísimos se entrecruzan en la superficie cutánea alternando con poros que dan salida al sudor y a las secreciones sebáceas. Finísimos pelos emergen entre estos pliegues, tanto como en los más velludos animales; cuando son más gruesos, se hacen evidentes en áreas como la cabeza, los brazos y las piernas.

La elasticidad de la piel permite los movimientos y por su capacidad para deslizarse acompaña a las diferentes partes del cuerpo en las posiciones más forzadas.

Aunque anatómicamente la piel es una estructura compleja, para





Eikoh Hosoe.
De la serie "Hombre y mujer", 1959-1960.

fines de simplificación, podemos considerarla formada por dos capas: una superficial, la epidermis, y otra profunda, la dermis o corion. La primera está formada por células agrupadas en papilas que se reproducen constantemente para substituir a las células de la superficie que están muertas y se eliminan por descamación. En esta capa se encuentran numerosas terminaciones nerviosas encargadas de percibir las sensaciones de tacto, frío y calor.

La dermis es la porción más resistente formada por fibras de colágeno que le confieren elasticidad. En su espesor corre una red de pequeños vasos sanguíneos y linfáticos. En esta misma zona se localizan las glándulas sebáceas, las sudoríparas y los folículos pilosos. Debemos considerar una tercera capa formada por el tejido subcutáneo constituido por células de grasa y una delgada tela fibrosa.

El color de la piel es producido por la melanina que se acumula en forma de gránulos en el interior de las células de las papilas y de los folículos pilosos. Presente en los individuos de todas las razas, la melanina es más abundante en los de piel morena y más aún en la raza negra.

La red de vasos sanguíneos localizada abajo de la epidermis también condiciona el color de la piel. Los vasos se dilatan llenándose de sangre cuando una persona se abochorna dando una coloración rojiza (sonrojada). En situaciones de pánico los vasos se contraen produciendo palidez.

Un fenómeno similar ocurre para el control de la temperatura corporal. Cuando hace calor los vasos se dilatan exponiendo mayor cantidad de sangre al exterior y las glándulas sudoríparas expulsan agua que

humedece y enfría la superficie. Si hace frío los vasos sanguíneos se contraen. Esta función termo-reguladora adquiere un carácter especializado en algunas áreas como el escroto, cuya función es no sólo proteger los testículos sino mantenerlos a una temperatura adecuada más fresca que la de la cavidad abdominal donde las células

productoras de espermatozoides perderían su función.

La piel es también una reserva alimenticia. La grasa subcutánea es una fuente de calorías que son utilizadas cuando la ingestión de comida se restringe en la hambruna o en las dietas estrictas. Es igualmente una fuente productora de alimento

puesto que la glándula mamaria es un anexo de la piel. De allí la inutilidad de los esfuerzos para corregir con ejercicios musculares los estragos que la Ley de Gravedad (Newton y todo eso) produce en estas regiones de la superficie corporal.

El tacto es, sin duda, la más interesante función de la piel. Este sentido, tan antiguo como la vida misma, relacionado con delicados cambios químicos y alteración de los potenciales eléctricos a través de las membranas es similar al de los más primitivos animales unicelulares.

Desde el momento en que un niño sale del útero empieza su conocimiento del mundo a través de sensaciones táctiles que se inician con las contracciones del canal del parto, que percibe en todo su cuerpo, y siguen con las tiernas caricias de la madre, la suave cama, la consistencia del pecho materno y la tibia cobija. Explora el ambiente que lo rodea y explora también su propio cuerpo.

La importancia fundamental del tacto se



Alfred Stieglitz.
Georgia O'Keeffe, 1919.



Helmut Newton.

De la serie "Mujeres blancas".

hace más evidente cuando hay privación del contacto físico. Los ciegos y los sordos pueden llevar una vida normal pero la ausencia de contacto corporal sostenido con otros seres humanos da lugar en el niño o en los primates jóvenes a trastornos de conducta y desarrollo no reversibles. El intercambio de iones negativos y positivos a través de la membrana, ocasionado por presiones externas, es el substrato de las sensaciones táctiles cuando la madre toma a su hijo en los brazos. Las terminaciones nerviosas alojadas bajo la superficie convierten la energía mecánica en señales eléctricas que llegan al cerebro. Estos mecano-receptores se localizan en mayor número en la palma de la mano y los dedos, los labios, la punta de la lengua y los genitales.

La mano es tal vez el órgano táctil por excelencia. La naturaleza, dice Kant, ha provisto al hombre del órgano del tacto para

que se haga una noción de la forma del cuerpo, palpándolo.

La piel que nos protege también nos aísla del ambiente y de los otros humanos. Tanto filosófica como biológicamente, establece los límites de nuestra individualidad. Yo soy yo y tú eres tú, cada quien envuelto en su coraza, independientemente de que ambos seamos de la misma raza, del mismo color o de la misma familia.

Analizar los avances en trasplante de tejidos en los últimos 50 años quizá nos sitúe mejor en la perspectiva de la individualidad cutánea.

Los injertos de piel de otra persona se han usado para salvar la vida de los quemados graves. Aunque inicialmente se integraban, son rechazados 3 o 4 semanas más tarde. Si se aplica un segundo injerto, el rechazo es mucho más rápido. Las investigaciones de Sir Peter Medawar sobre este proceso de inmunidad lo hicieron acreedor al Premio Nobel en 1956 y dieron también lugar, 20 años después, a los estudios sobre drogas inmuno-supresoras de Joseph Murray y al primer trasplante renal. Tres décadas más tarde, en 1991, se otorga el Nobel a Murray por sus contribuciones al trasplante de órganos. Se injertan ahora, todos los días, pulmones, riñones, corazones y otros órganos, pero no se ha logrado la integración permanente de piel extraña.

Tal vez sea esta barrera la que hace imperativo el contacto corporal con nuestros semejantes. La piel que palpa, es a su vez, palpada. El tacto, la caricia, suprime la separación física, explora un contorno, tantea una consistencia, roza una superficie, ciñe un volúmen, aprecia un calor, lleva el mensaje de una persona a otra que puede necesitarlo desesperadamente. Como Edipo, sabiéndose culpable, implora a Creonte: "Haz un signo de asentimiento, hombre generoso, tócame con tu mano".

La piel, además, es un importante

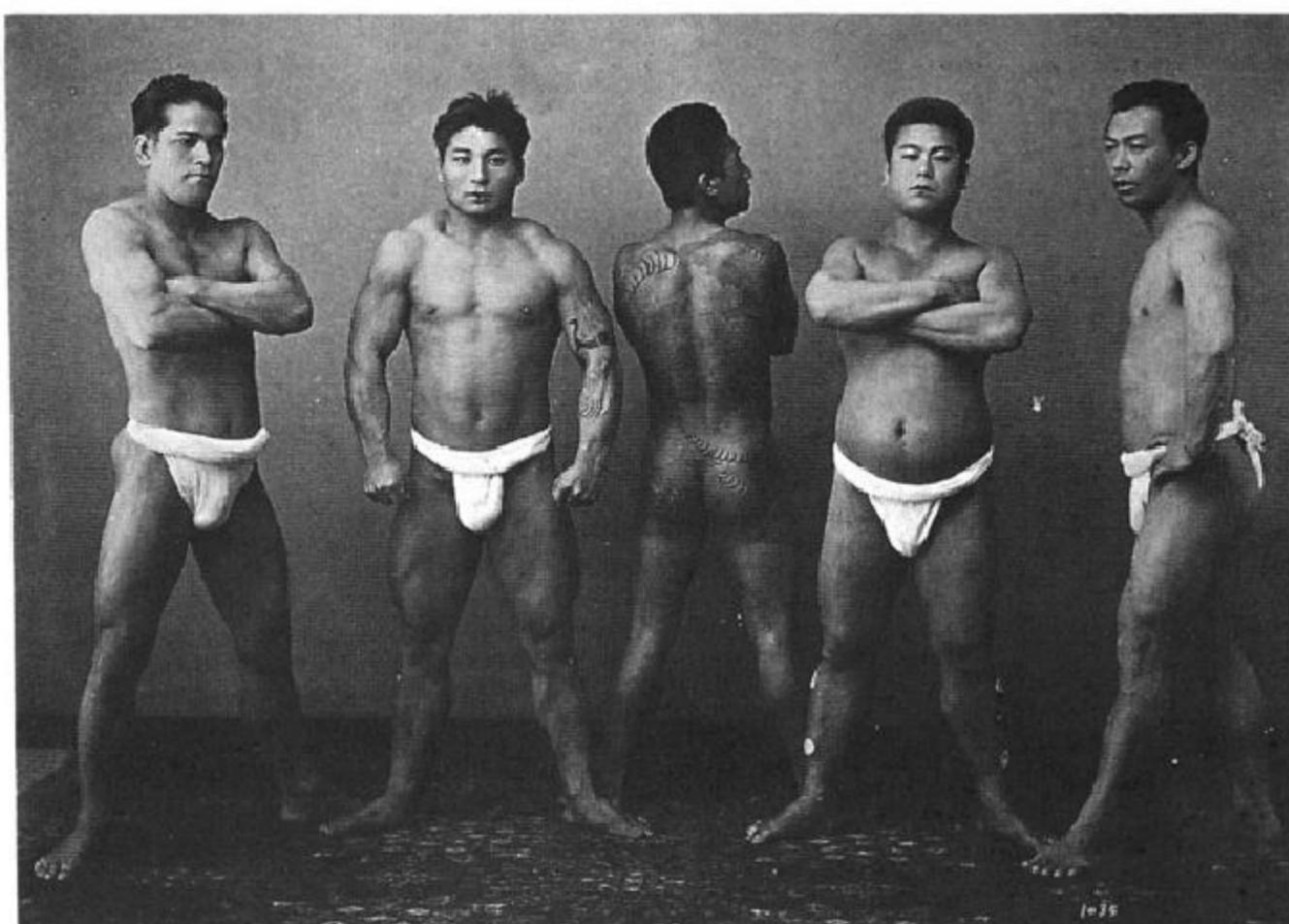
elemento de la belleza corporal. La suavidad, la textura, el color y también el olor, le confieren irresistible atractivo.

El olor de la piel, propio de cada persona, se produce por las secreciones de algunas glándulas sudoríparas llamadas apócrinas localizadas en la axila, los pezones y las áreas genitales. La secreción sebácea, con la presencia de bacterias, produce también olores que nos resultan

desagradables, y que hoy en día, con la higiene corporal, tienden a desaparecer. Recordemos sin embargo que, no hace tanto tiempo, Enrique IV, dirigiéndose a su amiga Gabrielle D'Estrée a la que amaba tiernamente, le escribía: "*Ne vous lavez pas, j'arrive en trois semaines*" ("No os lavéis, llego en tres semanas").

La secreción de las glándulas apócrinas, en situaciones anímicas especiales, tiene un olor peculiar producido por unas sustancias llamadas ferormonas, cuyo papel recién comenzamos a entender. En el Instituto para el Estudio de los Sentidos de la Universidad de Pennsylvania se ha demostrado, por ejemplo, que una solución alcohólica de la sudoración axilar de un varón aplicada al área peribucal de un grupo de mujeres con trastornos menstruales, logra su regularización. La utilización de un placebo en otro grupo de mujeres con problemas similares no produce resultados.

Estos estudios subrayan la importancia del contacto corporal, no necesariamente

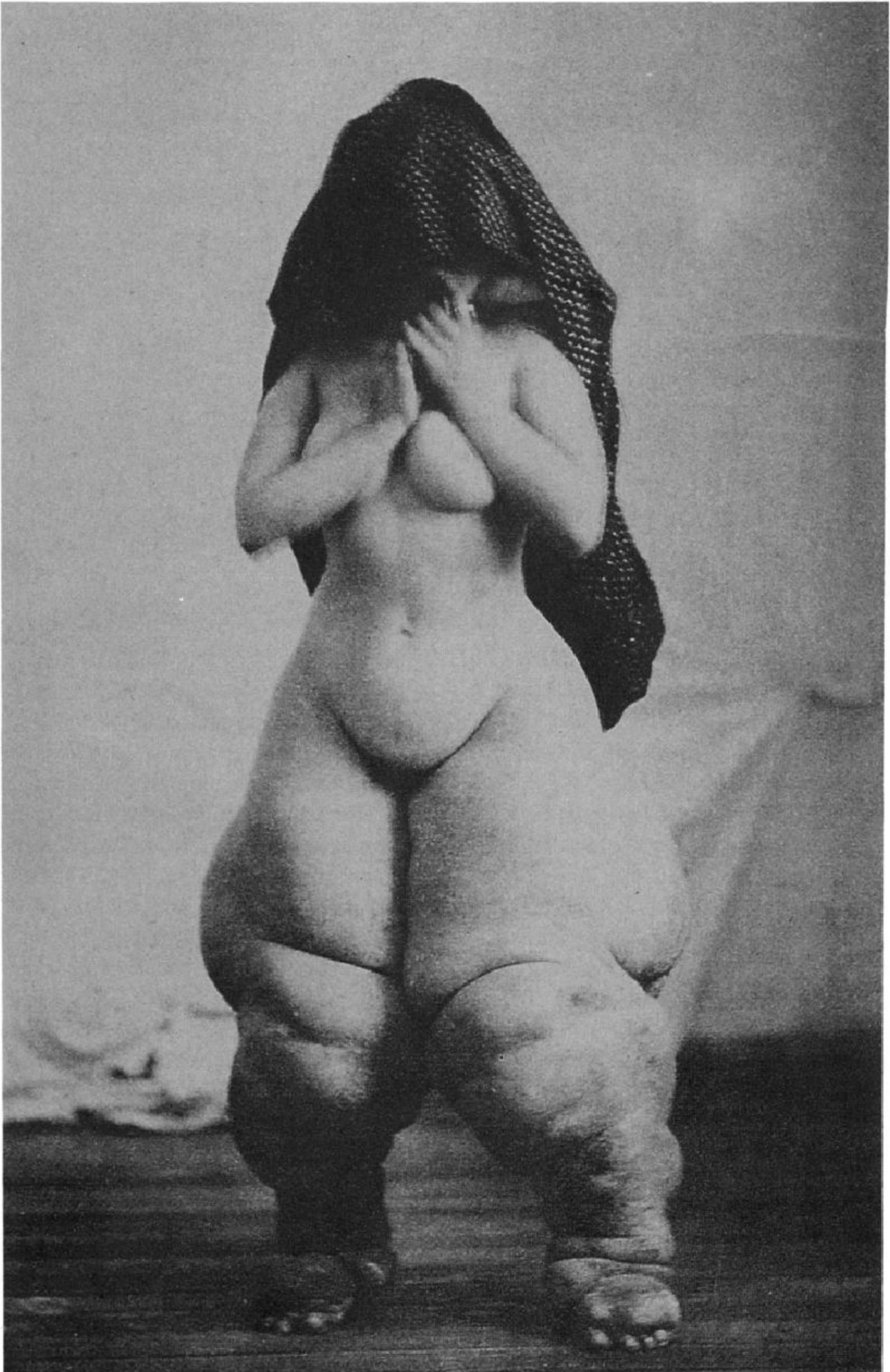


Baron von Stillfried.

Luchadores. Japón, ca. 1870.

sexual, para mantener la salud. Las investigaciones recientes de las ferormonas y sus posibles aplicaciones podrían abrir un nuevo capítulo en la terapéutica de numerosos padecimientos. También en la industria del perfume se intenta identificar y sintetizar aquéllas que darían a las fragancias un atractivo imposible de resistir. Como si la fantasía de Süskind, al descubrir los tumultos producidos por la esencia olorosa de aquella bellísima mujer, estuviera cerca de la realidad.

La piel, en suma, no es sólo un tejido elástico y resistente, es un órgano con funciones complejas no todas bien conocidas, es la barrera de la individualidad, es coraza y mecanismo de contacto, atributo de belleza y asiento de padecimientos, es un regulador de la temperatura corporal, almacén de reservas alimenticias y campo de juego para la preservación de la especie. La piel es la cubierta suave que apasiona a los estudiosos de la biología, a los pintores, a los fotógrafos, a los amantes y a los poetas.



O. G. Mason.

Mujer joven con elefantiasis. Nueva York, 1878.

FENÓMENOS

Pierre Boaistuau

Entre todas las cosas que pueden ser contempladas bajo la concavidad de los cielos, nada hay que avive más el espíritu, que captive los sentidos, que espante más, que provoque en las criaturas una admiración o terror más grande que los monstruos, los prodigios y las abominaciones por las que vemos invertidas, mutiladas y truncadas las obras de la naturaleza.

Histoires prodigieuses •1561•



Diane Arbus.

Gigante judío en casa de sus padres. Nueva York, 1970.



Oweena Fogarty.

De la serie "Pozos". Guanajuato, México, 1991.

EL TORBELLINO DE LOS CUERPOS

ANA CASAS, OWEENA FOGARTY Y EUGENIA VARGAS

David Huerta

Dice el Pequeño Larousse Ilustrado sobre la palabra vórtice: “Torbellino, remolino... Centro de un ciclón... Disposición concéntrica que adoptan ciertos órganos...” La meteorología y la geometría se combinan sugerentemente en esa triple definición lexicográfica. De esa combinación pueden extraerse motivos para la imaginación y el discurso acerca de la fotografía.

Los fines literarios y fotográficos de un ensayo que toma como punto de partida este pasaje del diccionario pueden enmarcarse en esa conexión interdisciplinaria: los climas de la fotografía (meteorología) y sus volúmenes y líneas (geometría), el centro de sus remolinos y la disposición —no siempre concéntrica— que suelen tomar las figuras en el rectángulo de las imágenes.

La violencia de algunas fotografías es ciclónica, relampagueante; pero también el delicado tejido de la lluvia matinal es un meteoro. Escribe Joseph de Maistre: “El rayo es un meteoro, como el rocío.” Ni la delicadeza ni la extrema violencia le están negadas a la fotografía; como no le están negadas en general a las artes genuinas. A lo largo de un tiempo que se inició en la primera mitad del siglo diecinueve, la fotografía ha logrado encontrar el centro de su sentido como un arte autónomo. Ha dejado constancia conmovedora de la

violencia y de la delicadeza, del tiempo y de la negación del tiempo, de la historia y de la intimidad.

El torbellino de los fenómenos y las presencias pareciera ocurrir o situarse siempre en relación con un centro real o deseado, real o virtual. Y los órganos —de la percepción, del espíritu, de los cuerpos vistos como Órganos del Mundo— suelen disponerse, aun en el desorden de la creciente entropía que todo lo rige, ligados a una nostalgia de orden y centralidad.

Los fotógrafos se sitúan en el *vórtice* del devenir con los ojos abiertos y la mano en disposición de caza o de captura y desde ahí, como arqueros *zen* que han ordenado cuidadosamente su espíritu, disparan —casi sobra decirlo: es un disparo incruento— hacia la materia presente y se apoderan de ella para recogerla en la bidimensionalidad de sus placas. Ese apoderamiento es en verdad una curiosa inflexión —más todavía:



Eugenia Vargas.
Sin título, 1987.



Ana Casas Broda.
De la serie "Viena", 1988-1992.

una negación— del ejercicio del poder. Los fotógrafos no ejercen sobre los cuerpos, los fenómenos y las presencias, una voluntad de dominio ni intentan expropiarlos, sujetarlos, acotarlos, sumergirlos en un ordenamiento dictatorial, despótico. El orden que busca la fotografía es el del instante en el que los fenómenos y las presencias, en su obstinada materialidad, parecen dirigir una mirada activa hacia su centro posible. La mirada de las cosas es el vórtice del torbellino: en ese vórtice o centro activo, la actividad, a su vez, de los fotógrafos, consiste en recoger los materiales de su trabajo con una suprema atención a las formas y a las intensidades que esas formas transmiten, difunden, imprimen sobre la placa sensible del espíritu.

El apoderamiento fotográfico es, más que un ejercicio del poder, una inmersión en la profundidad de las superficies, para explorar el devenir y manifestarlo en su singularidad instantánea. Por eso la fotografía es un arte: porque explora la singularidad y porque no ejerce una voluntad de dominio, sino que manifiesta una voluntad de forma, constituye un llamado a las sensibilidades centrales de la inteligencia y de las pasiones afirmativas. Desde el torbellino de la fugacidad material, los fotógrafos intentan fijar los instantes para dejar una constancia sensible del devenir. He aquí una de las diferencias cardinales entre la fotografía y la pintura, cuyo contraste ha servido desde el siglo diecinueve para regatearle a la primera su estatuto de disciplina auténticamente artística: los fotógrafos se colocan en el constante riesgo de la instantaneidad, los pintores entienden el tiempo de un modo diferente, más dilatado —y ese hecho distingue los campos autónomos de estas dos actividades. El clima, las líneas y los volúmenes del pintor y del fotógrafo son netamente distintos.

Las fotografías de Ana Casas Broda, Oweena Camille Fogarty y Eugenia Vargas se sitúan de diferente manera, de acuerdo con las decisiones estratégicas de estilo de cada una de ellas, en el centro del remolino. En medio del torbellino de los cuerpos encuentran los temas y los lineamientos de su arte. Y es especialmente interesante en el caso de estas tres fotografías que el cuerpo humano juegue en sus obras el papel de un engrane maestro. Como si el cuerpo humano fuera el instrumento ideal para manifestar lo real. ¿Quién dice que no lo es?

Ana Casas Broda, Oweena Camille Fogarty y Eugenia Vargas afirman por medio de sus placas que la respuesta es la siguiente: sí, el cuerpo humano es el instrumento perfecto para manifestar el devenir de las imperfecciones y para examinar las pasiones, las duraciones, la tragedia material del dolor y de la exaltación. Pues, con ser absolutamente diferentes, las obras fotográficas de estas tres artistas tienen un centro común: el torbellino de los cuerpos humanos y su insaciable contingencia de la que se desprenden, como imágenes ígneas que marcan hondamente a quienes ven —y admiran— estas fotografías, todo aquello que han querido decirnos con los recursos de su lenguaje. El cuerpo es el escenario, el actor, el poeta dramático y el objeto y sujeto de todas estas imágenes impresionantes.

Cada una de estas tres fotografías, a su manera, ha interrogado los misterios del cuerpo y ha sacado de esa investigación poética y plástica una serie divergente de conclusiones. No hace falta que nos expliquen con palabras en qué consisten esas explicaciones. Bastan y sobran las imágenes que han ido recogiendo en esa búsqueda. Son imágenes de los cuerpos en la familia de las mujeres (Casas Broda), de los cuerpos ritualizados en medio de los paisajes en blanco y negro del mundo moderno

(Fogarty), del propio cuerpo segmentado y explorado con fruición (Vargas).

Pero no se trata únicamente de un “común denominador”, el cuerpo, en el trabajo de estas fotografías. Se trata de una compleja y elaborada postura, con diferentes manifestaciones, de una fecundidad innegable, ante la experiencia y la presencia del cuerpo; una postura dramática en los tres casos, cada una con sus características, con sus rasgos propios, irreductibles a un proyecto común. Como si estas tres artistas se hubieran encontrado por un momento en la contemplación de la anatomía humana y hubiesen extraído de esa actividad —sí, la contemplación— afirmaciones diversas, aunque no necesariamente contradictorias.

¿Qué afirman por medio de sus fotografías estas artistas? Ana Casas Broda fija en sus placas la materialidad del cuerpo femenino como quien extrae de una fábula conmovedora las imágenes menos complacientes: sus fotografías son una reunión íntima que no niega el exterior y asume los climas sentimentales de la familia en las habitaciones y en el jardín, subrayando por medio del blanco y negro la sencillez y la hondura de esas presencias. Oweena Camille Fogarty despliega ante nuestros ojos los restos de un festín que siempre recomienza: la sangre y el sacrificio están en sus imágenes continuamente evocados y convocados, jaspeados por la violencia de los roces y las fulminaciones en que el mundo moderno, nunca del todo liberado de un salvajismo que recuerda la jungla y la caverna, ha sumergido a las comunidades y a los individuos. Eugenia Vargas, por su

parte, ha escogido la metáfora del espejo y la ha convertido, con los recursos de la fotografía, en un testimonio lírico en el que la pasión de la propia imagen deja abiertos numerosos intersticios para que el mundo irrumpa en cada accidente de la contingencia: abrir esos intersticios ha significado la transformación de esa postura

apasionada en una fluida metodología poética.

Las líneas, los colores, los volúmenes de estas fotografías se han ido llenando en la imaginación, a fuerza de verlas para escribir esto, de climas diversos: los microclimas de la intimidad y los agobios de la intemperie, la humedad de los planetas sexuales y la lluvia simbólica del familiarismo, el ardiente y tempestuoso bochorno del miedo sacrificial y la

delicada tibieza del refugio doméstico, la fría clave singular del narcisismo y los recogimientos confortantes de la comunión con la música material de los Otros, nuestros semejantes, nuestros desemejantes —que somos nosotros mismos, siempre, en el torbellino de los cuerpos.

Estas tres fotografías muestran con su trabajo admirable el grado de refinamiento e intensidad que ha llegado a alcanzar su arte en nuestro tiempo y en nuestro medio. La disciplina y la suprema atención que se percibe como sustento de su actividad, tal y como ha quedado plasmada en estas imágenes, son el doble aval de su calidad como testigos y protagonistas del devenir de lo real en la idealidad sensible de sus fotografías.

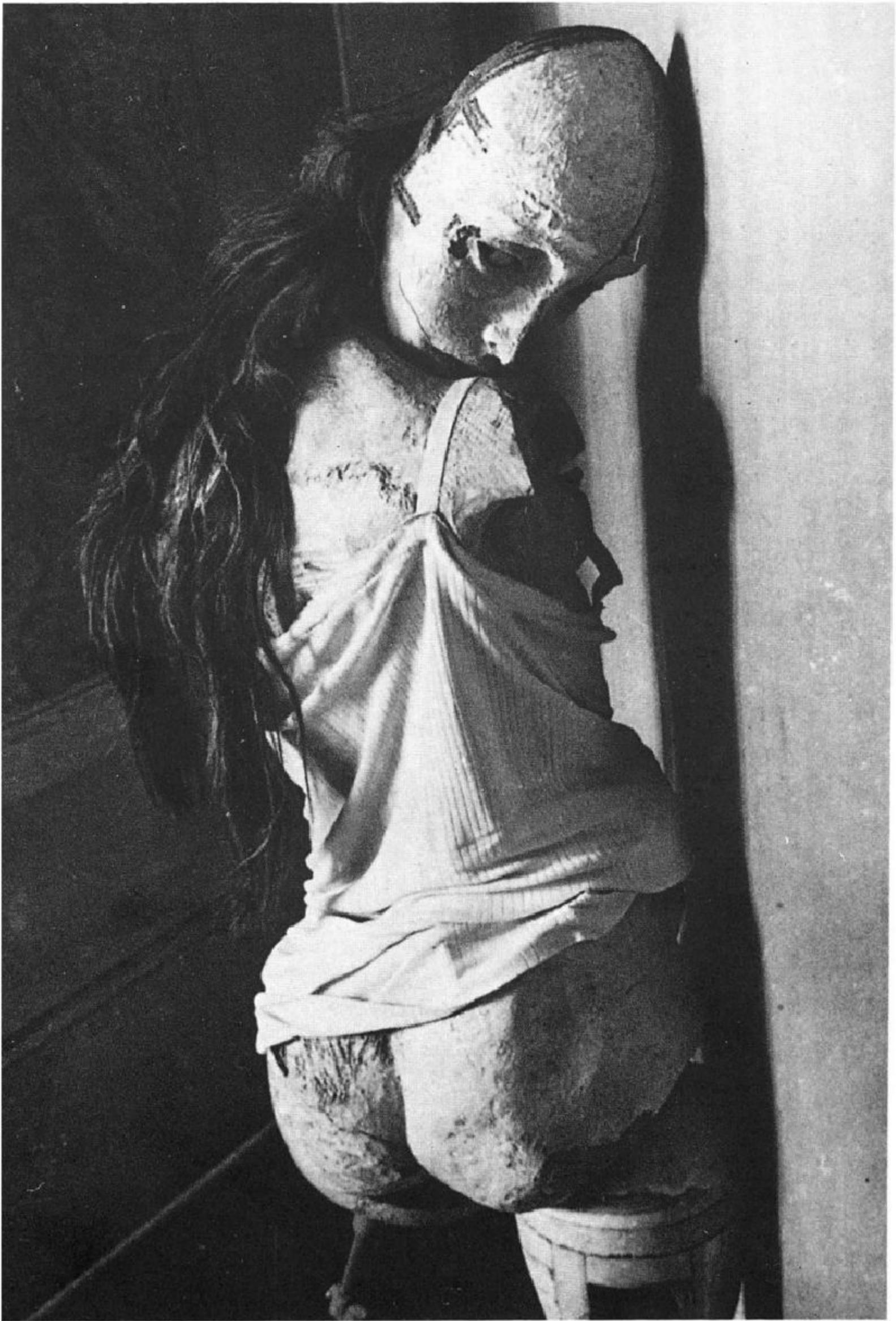


Anónimo. *El Dr. Sayre y su aparato para la escoliosis*. Londres, 1877.

MUÑECAS
Felisberto Hernández

Fue entonces cuando Horacio empezó a pensar que las muñecas estaban llenas de presagios. Ellas recibían día y noche cantidades inmensas de miradas codiciosas; y esas miradas hacían nidos e incubaban en el aire; a veces se posaban en las caras de las muñecas como las nubes que se detienen en los paisajes, y al cambiarles la luz confundían las expresiones; otras veces los presagios volaban hacia las caras de mujeres inocentes y las contagiaban de aquella primera codicia; entonces las muñecas parecían seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados.

Las Hortensias



Hans Bellmer.
La muñeca, ca. 1934.



Kusakabe Kimbei.
Mujer lavándose el cabello, ca. 1880.

MAQUILLAJE

Charles Baudelaire

La mujer está por completo en su derecho, e incluso cumple una suerte de deber, aplicándose en parecer mágica y sobrenatural; es necesario que asombre, que hechice; ídolo, debe dorarse para ser dorada. Debe, pues, tomar de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza de modo que subyugue mejor los corazones y hiera los espíritus. Importa muy poco que la artimaña y el artificio sean conocidos por todos, si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible. El artista filósofo encontrará fácilmente en estas consideraciones la legitimación de todas las prácticas empleadas siempre por las mujeres para consolidar y divinizar, por decirlo así, su frágil belleza. Su enumeración sería inabarcable.

Eloge du Maquillage



Jo Spence.

Rosy Martin (fotógrafa-terapista).

Recreación del drama de ser tratada como niña en el hospital, ca. 1980.

PUTTING HERSELF IN THE PICTURE

Trisha Ziff

Trisha Ziff fue miembro fundador de Camerawork Derry, participó activamente en el Arts Movement en Inglaterra e Irlanda de 1973 a 1982 y fue Directora de Network Photographers en Londres. En 1986 vino a México y curó la exposición *Between Worlds. Mexican Contemporary Photography*. Actualmente vive en Los Angeles, donde completa su primer proyecto filmico documental.

Conocí a Jo Spence en 1977. En ese momento Jo era una de las muchas mujeres que se dedicaban en Inglaterra a la actividad cultural y fotográfica, y trabajaba en el contexto del movimiento de mujeres dentro de la corriente socialista y feminista. Era un momento de gran excitación en el ambiente artístico y había un gran optimismo de que el trabajo cultural pudiese contribuir al cambio social e ideológico, y de que lo que hacíamos, en nuestro caso tomar fotografías, podía marcar una diferencia.

La década de los setenta había sido un momento de cambio crítico dentro de las artes y, aunque el tradicional "arte culto" sólo era accesible a una minoría, había emergido un nuevo grupo de artistas visuales, cineastas, escritores, músicos, diseñadores y fotógrafos, cuya práctica e ideas habían empezado a cuestionar el panorama cultural dominante en Inglaterra. Jo Spence no formaba parte de este grupo independiente. Después de haber trabajado como fotógrafa de estudio comercial, empezó a reflexionar sobre su práctica en los inicios de los años setenta y se inclinó más hacia una fotografía documental y hacia el trabajo colectivo en proyectos temáticos. El movimiento de mujeres se encontraba en su punto más alto y revistas como *Spare Rib* eran un foro para que las fotógrafas publicaran y compartieran su trabajo e ideas con otras mujeres.

Durante este período Jo Spence fue miembro del taller Half Moon Photograph Workshop y del grupo que creó la revista *Camerawork*. Dos años más tarde fundó una organización independiente llamada Photography Workshop, junto con Terry Dennett, dedicada a explorar aspectos sociales en la fotografía. Asimismo, a partir de 1979, empezaron a publicar *Photography/Politics*.

En ese tiempo, había en Inglaterra una gran cantidad de fotógrafos, como resultado de una educación artística bien cimentada desde los años sesenta. Existían muchas escuelas que ofrecían cursos

para fotógrafos tanto en el campo artístico como en el comercial. Una nueva generación de graduados se planteaba su futuro como fotógrafos profesionales y se inclinaba hacia prácticas alternativas de la fotografía. Los talleres de fotografía, organizados por los gobiernos locales, abundaban en todo el país. En medio de todo esto, a principios de los años ochenta, Jo Spence inició sus estudios en la universidad, después de haberse dedicado durante veinte años a trabajar en su estudio fotográfico. Su preparación fotográfica había sido hasta ese momento totalmente autodidacta.

Muchas fotógrafas asistían a estos talleres, y al mismo tiempo organizaban grupos de jóvenes, creaban talleres dirigidos específicamente a mujeres, proporcionaban servicios de guardería y ofrecían cursos en turco y gujarati para mujeres musulmanas cuya cultura no les permitía participar junto con los hombres. La fotografía era usada como una herramienta para enseñar inglés como segunda lengua, en lugares con una amplia inmigración y, asimismo, como un medio de documentación y preservación en los talleres denominados *Peoples' History*. En medio de este contexto, Jo Spence participaba en el Photography Workshop y también formaba parte del grupo de fotógrafas feministas Hackney Flashers, cuyas fotografías y exhibiciones se centraban en el tema de la mujer. También colaboraban en las campañas relacionadas con la salud, igual salario, cuidado de los niños y el derecho al aborto.

En ese momento, en Inglaterra, se ponía en tela de juicio la política tradicional del Partido Laborista en aspectos tales como el racismo, el sexismo y la política anti-imperialista. La guerra en Irlanda se había extendido hacia las calles de Inglaterra, lo cual no podía ya ser ignorado, y el

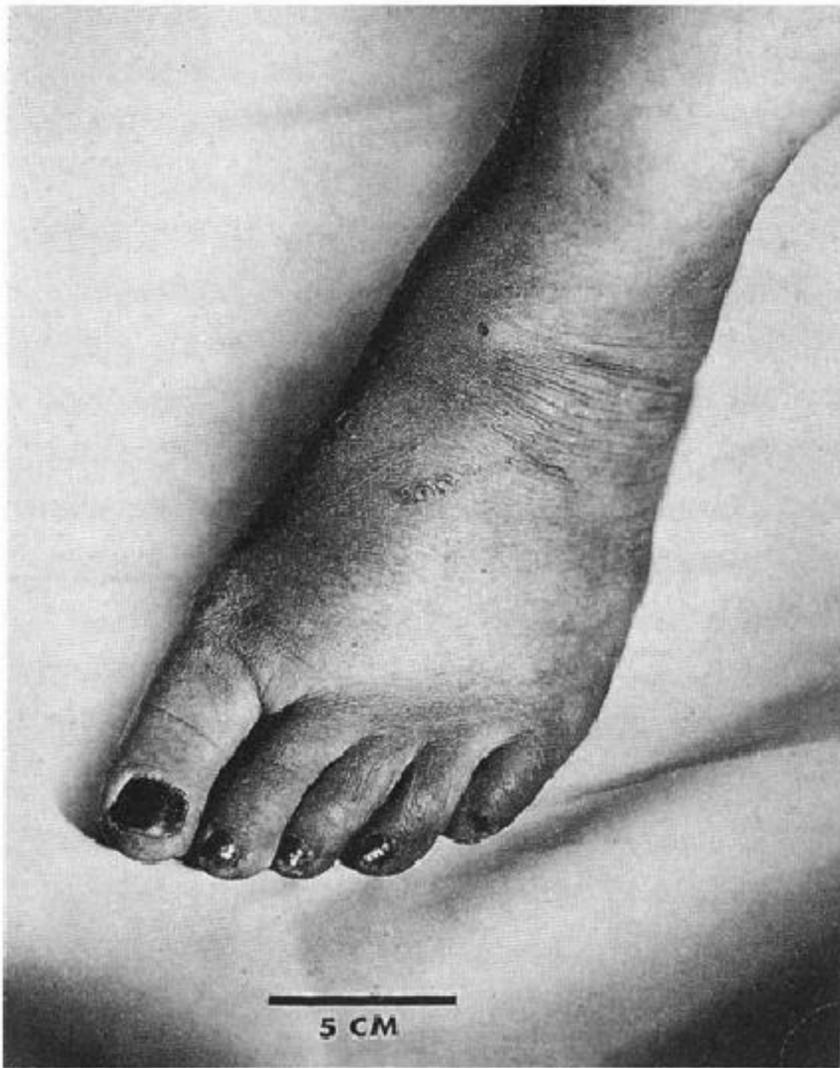


Jo Spence (sujeto-directora).

Colonización. Díptico, ca. 1980.

surgimiento de la intolerancia por parte de grupos fascistas, como el Frente Nacional, contra los grupos de inmigrantes, tuvo como respuesta la organización de diversas actividades, entre ellas “Rock contra el racismo”.

Irónicamente, fue la prolongada huelga en la planta procesadora de material fotográfico Grunwick, en 1977, la que puso en evidencia estos problemas dentro del Movimiento Laboral Británico. A medida que la huelga crecía, los mineros, que formaban la fuerza de un movimiento tradicionalmente masculino, abandonaron las minas de carbón para trasladarse al sur y apoyar a un reducido número de trabajadoras asiáticas, todavía vestidas con *sari*, que habían sido despedidas por tratar de organizar un sindicato dentro de esa opresiva fábrica, situada al norte de Londres. Fue un momento único, en el que las razas, los géneros y las políticas de clase



Terry Dennet (fotógrafa).
Colonización. Díptico, ca. 1980.

se movieron momentáneamente hacia un foco unificador, poniendo a prueba a un gobierno laborista ya exhausto.

La década del cambio duró poco tiempo. En 1982 Margaret Thatcher llegó al poder y los logros obtenidos en los años setenta se esfumaron. La política de la Thatcher trajo aparejada la centralización, la conservación de los valores tradicionales de la familia y el auge de una sociedad consumista.

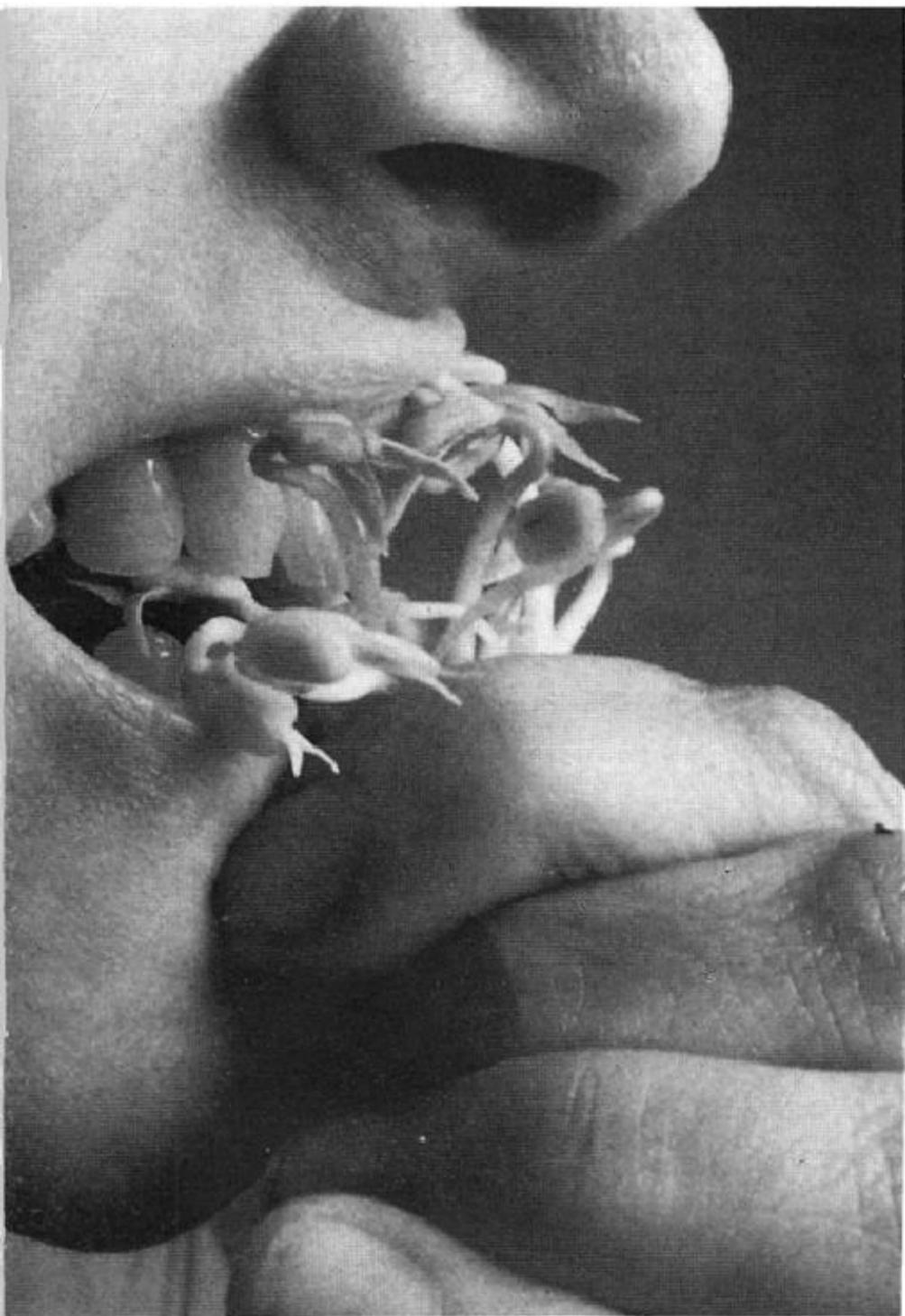
En 1979, la galería Hayward presentó una importante exposición de fotografía contemporánea, organizada por tres curadoras invitadas por la misma galería. La exposición *Tres perspectivas en fotografía* incluyó el trabajo de Jo Spence dentro de dos secciones; en una de ellas, que enfatizaba una actitud feminista, Jo Spence exhibió su trabajo personal *Más allá del álbum familiar, imágenes privadas, convenciones públicas*, y en la sección dedicada a “una perspectiva socialista”,

participó junto con otras mujeres del colectivo The Hackney Flashers, con una pieza titulada *Quién carga al bebé*. Aunque la galería Hayward representaba un baluarte de respetabilidad dentro de la escena artística tradicional, esta exhibición reflejó un significativo cambio de pensamiento, que reconocía el valor de las prácticas de la fotografía alternativa. Fue la única exposición de este tipo en ser presentada en una institución de tanto prestigio.

La contribución individual de Jo Spence en esta exposición consistió en una serie de cuadros con fotografías extraídas de su álbum familiar. Estas fueron presentadas dentro de un amplio contexto de imágenes de mujeres, sacadas de revistas y del ámbito publicitario, realizando actividades en la casa o en el trabajo. El texto que las acompañaba aludía a aspectos relacionados con la representación, las luchas de tipo ideológico que tienen lugar en la fotografía, tanto en la esfera privada como en la pública y, particularmente, en las imágenes publicitarias.

En la realización de este trabajo Jo Spence utilizó fotografías de ella misma, tomadas a lo largo de varios años, que formaban parte de su álbum familiar. Sin embargo, estas fotografías no la satisfacían en tanto no eran un fiel reflejo de la interpretación que tenía de su propia vida. Estas fotos registraban solamente los momentos “felices”. No aparecía en ellas ninguna referencia a las relaciones de poder dentro de su propia familia, ni el dolor o la angustia que había sentido en momentos tales como la ruptura de su matrimonio. Las fotografías reflejaban una visión idealizada y superficial, que parecía existir fuera de su “mundo real”, en la que aspectos tales como su situación económica y de clase se encontraban ausentes, aun cuando eran los que habían determinado la realidad de su existencia. Como en la mayoría de los

álbumes familiares, en el de Jo Spence sobresalían las fotografías de los momentos de ocio y de las celebraciones sociales. Al reconocer la ausencia de las “otras” imágenes, Jo decidió incluir en su trabajo textos que sirvieran al mismo tiempo para deconstruir su propio álbum familiar y



Jo Spence. *Comida viva.*
Sesión de foto-terapia con Rosy Martin, ca. 1980.

llenar esas lagunas, así como para atraer la atención hacia los momentos no fotografiados, con el fin de establecer un diálogo con las imágenes existentes: “Debemos empezar a cuestionar las fotografías... preguntando no sólo lo que nos muestran, sino también lo que no nos muestran”.¹

Mientras que muchas fotógrafas feministas se habían propuesto usar la topografía de sus propios cuerpos como el motivo principal de su trabajo, sus imágenes con frecuencia dirigían mensajes confusos al espectador. Estas imágenes contradictorias pretenden insertar al espectador dentro del rol tradicional del *voyeur*, reproduciendo la visión masculina y escondiendo la falsa actitud de haber creado una visión alternativa y feminista. La obra de Jo Spence funciona en otro nivel, conocedora de este modelo y siempre atenta a la interpretación de los espectadores. Sus fotografías, de manera consistente y contenida, representan los diferentes estilos en los que el cuerpo de la mujer ha sido fotografiado, creando imágenes llenas de humor que son, no obstante, un reto para el espectador. En su serie “Reconstruyendo la historia de la fotografía”, Spence hace uso del estereotipo, y lo mismo ocurre en su posterior trabajo de “foto-terapia”. En el díptico titulado “Colonización”, realizado entre 1981 y 1982, Jo adopta la pose de la “nativa” típica de las fotos antropológicas del siglo XIX. Las botellas de leche en el quicio de la puerta, su reloj de pulsera y los anteojos agregan todavía más ironía a la imagen, al igual que el barniz de uñas de su pie en la segunda foto.

Jo siempre fue la modelo de sus propias imágenes, incluso en aquellas que realizó en colaboración con otra fotógrafa. Creaba escenas, espectáculos híbridos, imitando o deconstruyendo los géneros tradicionales de la fotografía, que a través de los años han representado el cuerpo de la mujer.

Gracias a su experiencia como fotógrafa de estudio, Jo estaba plenamente consciente de las sofisticadas mitificaciones que podían crearse alrededor de las identidades personales mediante la cámara, y habiéndose propuesto terminar con estas mitificaciones, utilizó su experiencia como

fotógrafa profesional para deconstruir la representación de las mujeres y el desnudo dentro del discurso fotográfico. Siempre utilizando su cuerpo y su imagen dentro del contexto de su propia narrativa, su trabajo se relacionaba con aspectos más amplios de raza, clase, género y colonialismo y, en tanto autobiográfica, su obra estaba muy lejos de ser narcisista. Mediante el uso de imágenes y texto, Jo presentaba sus fotografías de manera clara y didáctica. Deseando que sus ideas fueran accesibles a un auditorio más amplio, su obra cruzó los límites de lo personal y lo público, manteniendo el axioma feminista de “lo personal es político”, en su sentido más verdadero.

En 1982 Jo supo que tenía cáncer de pecho:

“Escuché a un doctor al que ni siquiera conocía, un asaltante diurno en potencia, decirme que mi pecho izquierdo tenía que ser extirpado. De igual manera, oí mi propia respuesta: ‘No’... Yo que había pasado tres años (o más) inmersa en el estudio de la ideología y la representación visual, de pronto necesitaba otro tipo de conocimiento, lo que se había dado en llamar ‘un conocimiento social realmente útil’. No solamente el conocimiento de cómo rebelarse contra el invasor, sino también qué hacer y además cómo no reaccionar negativamente. Me dí cuenta, horrorizada, de que mi cuerpo no estaba hecho de papel fotográfico, ni tampoco era una imagen, una idea o estructura siquiátrica...sino que estaba hecho de sangre, huesos y tejidos”.²

Jo empezó a usar su cámara para documentar su lucha contra el cáncer y confrontó la tarea de realizar imágenes con su propio cuerpo dentro del ambiente del hospital —una institución donde tradicionalmente nuestro cuerpo es transferido al especialista “que sabe más

que el paciente”. “Mi cuerpo estaba totalmente fuera de mi control”, escribió. “Fotografiar me dio una especie de poder —el poder de un observador dentro de su propia historia”. Al tomar sus fotografías o al hacer que otras personas las tomaran por ella, Jo pudo mantener el control de sí misma, lo que le permitió desafiar los cimientos mismos del tradicional poder de la profesión médica. Ella decidió no sufrir una mastectomía y empezó a trabajar con un curandero que practicaba la medicina tradicional china, cuyo proceso también fue documentado.

Mientras se sometía a la terapia alternativa, Jo reflexionaba sobre la obra que había realizado alrededor del álbum familiar y se dio cuenta de que las imágenes de enfermedad, muerte y envejecimiento también estaban ausentes de las fotografías de su álbum, y de que, sin embargo, estaban inmersas profundamente en la memoria de su propia familia:

“En el interior de la clase social a la que pertenecía, había aprendido a ignorarme a mí misma en lo material, en lo ambiental, económica, síquica y también (me atrevo a decirlo) espiritualmente”.³

Hizo un mapa de su historia clínica y colocó instantáneas personales tomadas en diferentes momentos, junto con el texto que describía su enfermedad; no obstante las fotografías no reflejaban con precisión su apreciación de esos recuerdos. Esto la hizo decidirse a documentar su lucha contra el cáncer, con el apoyo de Terry Dennett y Maggie Murray, y a situar estas imágenes en el contexto general de la salud de las mujeres. Estas ausencias notables dentro de su álbum familiar fueron reemplazadas más tarde por secuencias de imágenes recientes, producidas con la colaboración de Rosie Martin, y a las que dieron el nombre de “foto-terapia”.

Por diversas razones a Jo se le podría

considerar como una pionera y una innovadora. Ciertamente, no fue la primera fotógrafa en haber padecido una enfermedad grave, ni tampoco la primera en haber vuelto la cámara hacia ella misma. Sin embargo, a partir de su propia experiencia personal, Jo Spence logró desarrollar una forma de curación, consistente en una nueva práctica fotográfica que debe mucha de sus ideas al ejercicio de una terapia alternativa, basada en procesos de curación no tradicional, surgida del movimiento feminista, en la que la “paciente” y “la terapeuta” alternan sus respectivos roles.

En 1983, regresó a *Camerawork* para exhibir este nuevo trabajo, “La imagen de la salud”, relacionado con el cáncer que padecía, y en el que también documentaba la lucha que libraba contra la enfermedad.

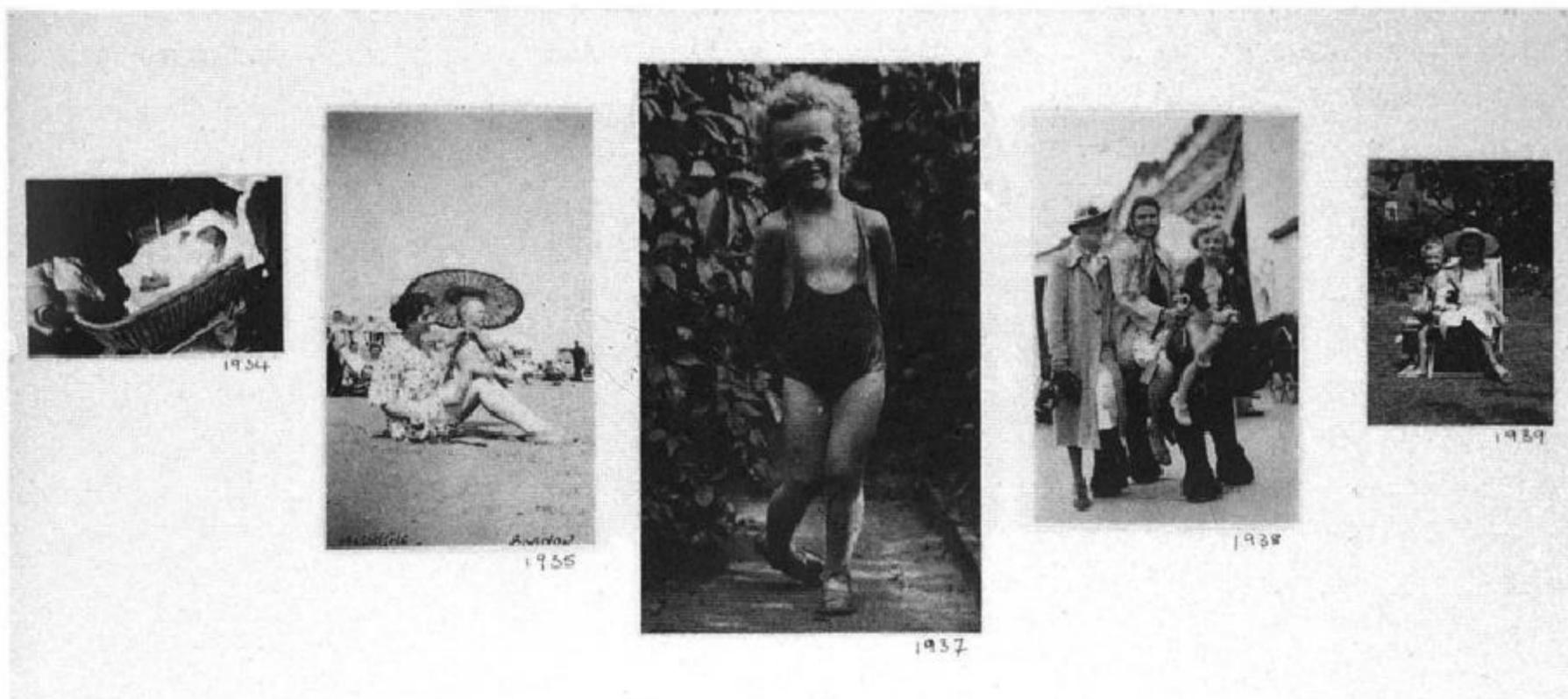
Fue en ese tiempo cuando Jo Spence y Rosie Martin empezaron a trabajar juntas, después de haberse conocido mientras se preparaban para practicar la curación co-participativa. Agotada a causa de su enfermedad y por el intenso involucramiento con su fotografía, la terapia co-participativa le ofreció la oportunidad de recuperarse del trauma de su enfermedad y de la crisis que su propio trabajo había hecho evidente.

La “foto-terapia” ha sido descrita como una forma de “teatro interior”, por el proceso de convertir en imágenes tangibles aquellos símbolos que reflejan una realidad síquica, y por contener tanto el aspecto fotográfico como el terapéutico. Durante varios años, Jo Spence y Rosie Martin trabajaron juntas, desarrollando una manera de usar la fotografía como una herramienta que les permitía cuestionarse acerca de sus propias vidas y explorar sus propios recuerdos, mediante una cámara que documentaba “fijando” los momentos que aparecían en el juego del intercambio de roles. A través de este juego en el que alternadamente eran

paciente y foto-terapeuta, Jo Spence y Rosie Martin recreaban frente a la cámara momentos de sus vidas personales y familiares. Era un intercambio de relaciones de poder, en el que cada una interpretaba, por turnos, el papel de “sujeto-directora”, la cual decidía el tema, el escenario, la utilería, el vestuario, etc., y el de “foto-terapeuta”, que debía proporcionar apoyo, ánimo y que también actuaba como un testigo de los sentimientos y recuerdos sepultados durante mucho tiempo.

Después de haber actuado una escena, un momento, un recuerdo, que era desarrollado y reconstruido para la cámara, la “sujeto-directora” tenía la oportunidad de enfrentar su propia experiencia, a través de la tristeza, el enojo o cualquier otra emoción apropiada, y poder, llegado el momento, llorar y curarse. Mediante el uso del “juego” y la fantasía, ellas podían revivir algunos momentos de la infancia, convertirse en sus propios padres, encontrar aspectos ignorados de su niñez, “echar abajo las paredes”. Este método de trabajo estaba muy influenciado por la Gestalt, por la co-participación y el uso del sicodrama como una forma de terapia, que hacía referencia al trabajo de Alice Miller, la sicoterapeuta suiza.

Tanto Jo Spence como Rosy Martin argumentaban que la importancia de la “foto-terapia” radicaba principalmente en el proceso. Sin embargo, cuando este trabajo era presentado en el contexto de un diario fotográfico (en el que las imágenes son de fundamental importancia y son vistas en el contexto de un portafolio tradicional), el sentido del trabajo cambiaba radicalmente. Las fotografías que habían nacido como documentos personales, realizadas a través de una experiencia compartida entre dos personas, se transformaban en obras de arte autoconscientes, dirigidas a un público. La manera en que este trabajo es presentado al mundo es crítica en relación a cómo puede



Jo Spence. Del libro *Putting Myself in the Picture*, 1986.

ser comprendido, lo cual he tratado de tomar en consideración en este artículo.

Pero, cabe preguntarnos ¿a dónde pertenecen estas imágenes? ¿cómo representamos este trabajo al mundo?

¿Pertenecen a las páginas de una revista que tratan el tema del cuerpo, al dominio de la fotografía privada o al álbum familiar? ¿Es fotografía artística o es terapia artística?

¿Dentro de la historia de las fotografías del cuerpo de la mujer, son estas imágenes más sofisticadas que las otras? ¿O tratan de apresar la mirada del espectador como *voyeur*? ¿O es acaso que la mirada dentro de la imagen, más allá del cuerpo, se comunica con el espectador y, al hacerlo, le provoca un sentido de afinidad?

Inevitablemente el trabajo queda atrapado dentro de su propia historia, como una obra de mujeres anglosajonas, confinadas dentro del esquema de su propia experiencia cultural de clase y raza. Ni su propio álbum de familia, ni la exposición *La familia del hombre*, ni ningún álbum puede trascender la especificidad cultural. Jo Spence y Rosy Martin tenían muy claras estas limitaciones en su trabajo. Las

imágenes que habían creado eran tan específicas de su cultura, que en un contexto cultural diferente podían ser fácilmente malinterpretadas. El valor de la “foto-terapia”, como ellas mismas lo reconocieron, radica en el proceso más que en los resultados.

Después de luchar contra el cáncer durante diez años, Jo Spence murió el 24 de junio de 1992. Como fotógrafa, Jo había mirado su propio cuerpo al realizar su trabajo. Finalmente, su cuerpo ya no pudo defenderse de la enfermedad. Sin embargo, su obra permanece como testamento de sus ideas.

NOTAS

¹ Jo Spence. *Beyond The Family Album. A Political, Personal and Photographic Autobiography*. Camden Press: Londres, 1986.

² *Putting Myself in the Picture. A Political and Photographic Autobiography*. Camden Press: Londres, 1986.

³ *Ibid.*

Fotos cortesía del Jo Spence Memorial Archive

EL CUERPO Y SUS DOBLES

Mauricio Molina

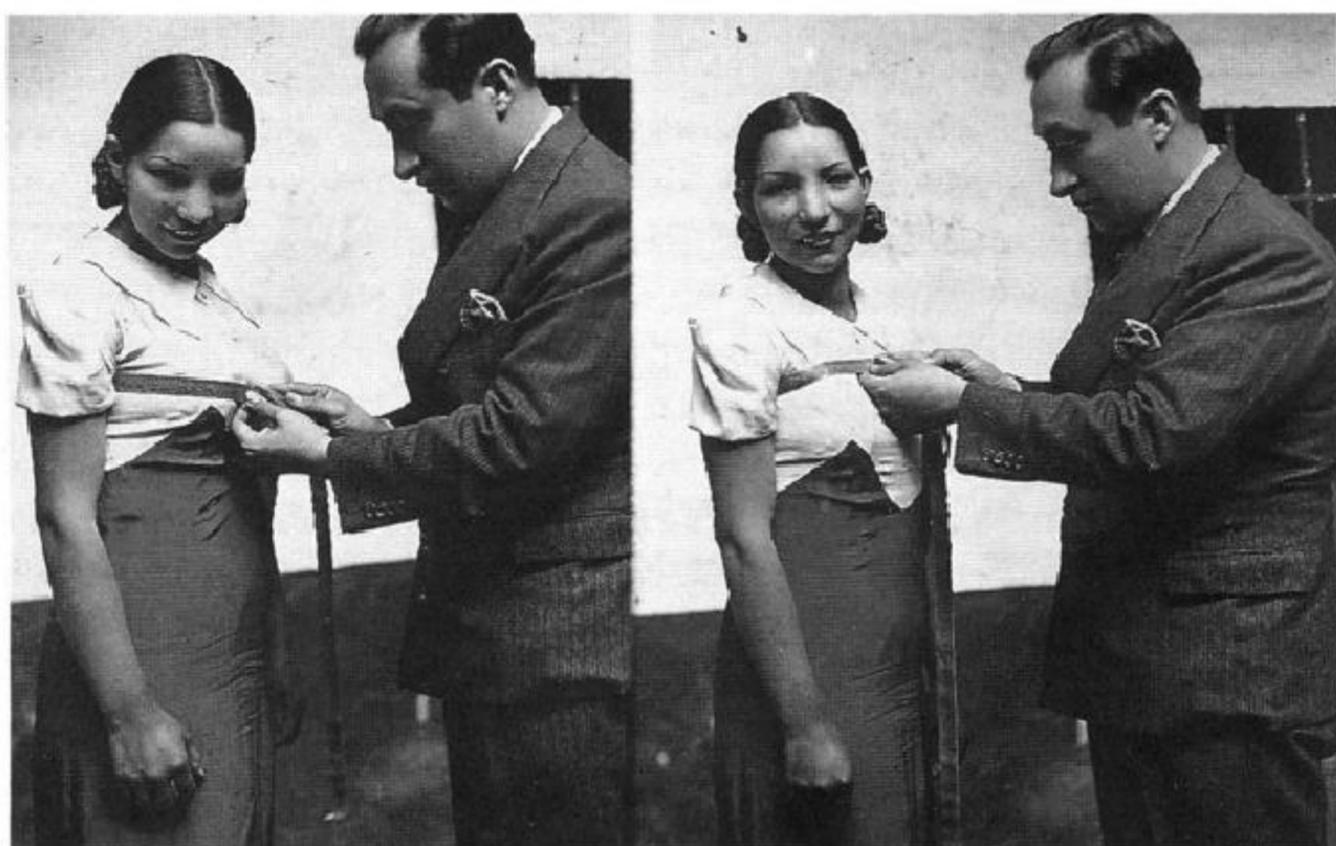
El encuentro con el cuerpo, geografía compleja y vasta, rebasa ciertamente el concepto de desnudo fotográfico.

Mauricio Molina, autor de la novela fantástica *Tiempo lunar*, teje aquí una serie de derivaciones en torno al cuerpo y la escritura, la desaparición o el opacamiento del cuerpo, el cuerpo y sus metáforas. A Mauricio Molina le debemos también una breve selección literaria sobre el cuerpo.

¿Existe el cuerpo? ¿No será que se trata tan sólo de una metáfora, de una abstracción, de un objeto saturado, cubierto, velado, maquillado, tatuado de signos y símbolos contradictorios y excluyentes? Cuerpo opaco, refractario, enigmático. *Algo más* se oculta en ese rostro, en esa piel, en esos labios, algo que se escapa como una serpiente debajo de una piedra. *Algo más*, una interrogación, una pregunta.

Ante esta multiplicidad diabólica del cuerpo, esta irónica sustracción/saturación del sentido, no queda más que construir metáforas y símbolos, siempre bajo el riesgo de quedarnos más acá, ajenos al contacto.

La fotografía tiene un doble juego: mostrar y ocultar. El objeto real, paradójicamente, al ser capturado por el fotógrafo, deviene metáfora y símbolo. El estupor, el asombro que produce la



Crisanto Carrera.
Sastre. Perú, ca. 1935.

imagen de un cuerpo encierra una doble significación: por un lado presenta al cuerpo en sí, por el otro nos presenta a su doble convertido en signo.

Habría que hablar de cuerpos, así en plural, más que del cuerpo. Cuerpo erótico, cuerpo velado, cuerpo tatuado, cuerpo distorsionado. Cada cuerpo encierra múltiples posibilidades.

Nada ha sido más saturado de signos. En vano se abren tantos cadáveres en las morgues, en vano Witkin o Diane Arbus buscan agotar las posibilidades atroces de los anfiteatros, las morgues y las pesadillas teratológicas. En vano se abren cuerpos para el sacrificio, en vano los amantes exploran mutuamente sus cuerpos hasta el cansancio. Su enigma permanece oculto, como si el significado tendiera a evadirse, como si el cuerpo simbólico fuera más poderoso que todas sus encarnaciones.



José Raúl Pérez

Rostros del más acá. 1993.

No podemos abrir un cuerpo para descifrar su enigma de la misma manera en que no se puede abrir un reloj para saber lo que es el tiempo.

La fotografía nos ofrece la posibilidad múltiple de los cuerpos desdoblados. En esta miniaturización encontramos más un desdoblamiento simbólico que al cuerpo mismo: la compleja riqueza de la proliferación de las imágenes y la imposibilidad de agotarlas con la interpretación.

Decir cuerpo es nombrar algo que permanece oculto. Gracias a la aparición de sus dobles aparece el otro cuerpo, el cuerpo utópico, fantasmal: ese cuerpo soñado, desafiante, saturado de símbolos, sin el cual el cuerpo "real" no podría existir.

TATUAJES, INSCRIPCIONES



Inscripciones y tatuajes signan los cuerpos: los saturan de signos, imágenes y símbolos, actúan literalmente sobre el cuerpo: lo transforman. El tatuaje hace del cuerpo una entidad hipertélica (que va más allá de sus fines): la piel se vuelve un lienzo como la página para el escritor o el nitrato de plata para el fotógrafo.

Originariamente el tatuaje era un signo de pertenencia al clan o una prueba iniciática: el tatuado ha atravesado por un rito de paso en el cual ha ganado su presencia en la tribu. En la antigua China se tatuaban lunas y soles, constelaciones y astros en la piel del iniciado para identificar de este modo al hombre con las potencias celestiales. En otros casos se tatuaba en el cuerpo animales para identificar de este modo al cazador con su presa.

En nuestra época, despojada de la antigua devoción al clan y a la naturaleza, regida por la arbitrariedad del signo, el tatuaje ha adquirido una significación privada aunque no por ello ha perdido su sentido ceremonial. Dragones y sirenas, águilas y flores, pegasos y salamandras, ingenuos corazones o diabólicas serpientes, símbolos de consagración y degradación, cruces, demonios, cristos lacerados, obscenos íncubos o súcubos... Como insectos que se disfrazan para simular otra cosa, los tatuados buscan la absoluta disolución de la piel en signo. El tatuaje revela al salvaje dentro de cada uno de nosotros.

Operación barroca por excelencia, el tatuaje pone en evidencia la inexistencia de un cuerpo puro despojado de toda significación y sentido. Todo significa. El cuerpo deviene código, relato. ¿Qué historia alucinante —relato de deseo, frustración y fantasía por excelencia— se muestra en la piel de los tatuados? El tatuaje, de su antigua ritualidad, se ha convertido en una estrategia en cierto modo subversiva: en una sociedad regida por lo efímero, donde todo se consume y se desecha (vestuario, maquillaje) la orfebrería epidérmica permite a su portador llevar algo que ha de marcarlo hasta la muerte —y más allá: al convertirse en un objeto artístico la piel del difunto puede convertirse en una pieza de museo.

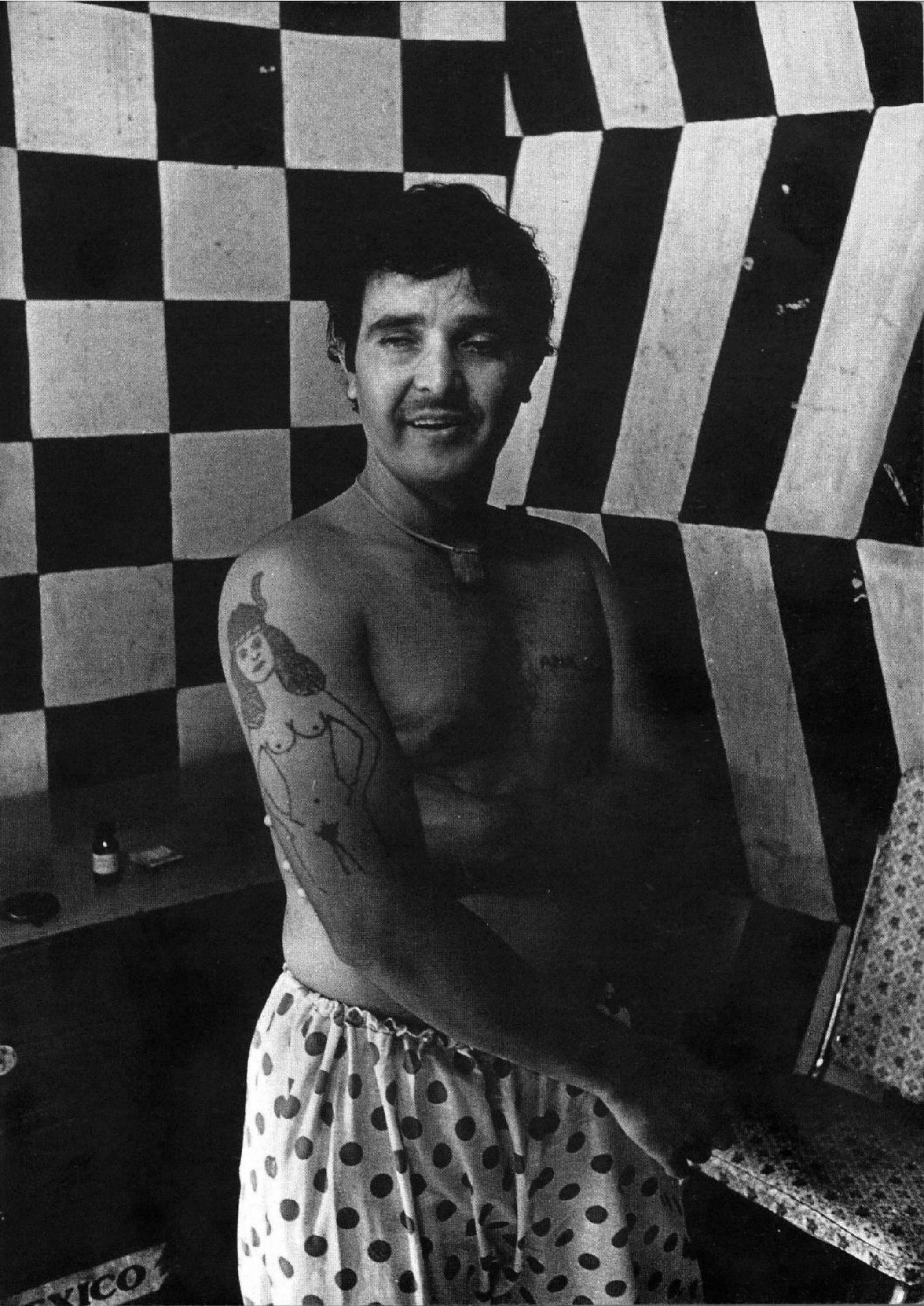
Hipótesis de un tatuaje imaginario. El más extraño de los tatuajes sería aquel que mostrara un cuerpo desnudo tatuado sobre el cuerpo: nostalgia del desnudo primigenio y adámico, perdido para siempre en los avatares del signo y del relato.



▲ Albert Couturiaux.
Zaire, 1920.

▲ ▲ Félix Beato.
Novio. Japón, 1867.

► José Hernández Claire.



EL CUERPO EN MOVIMIENTO



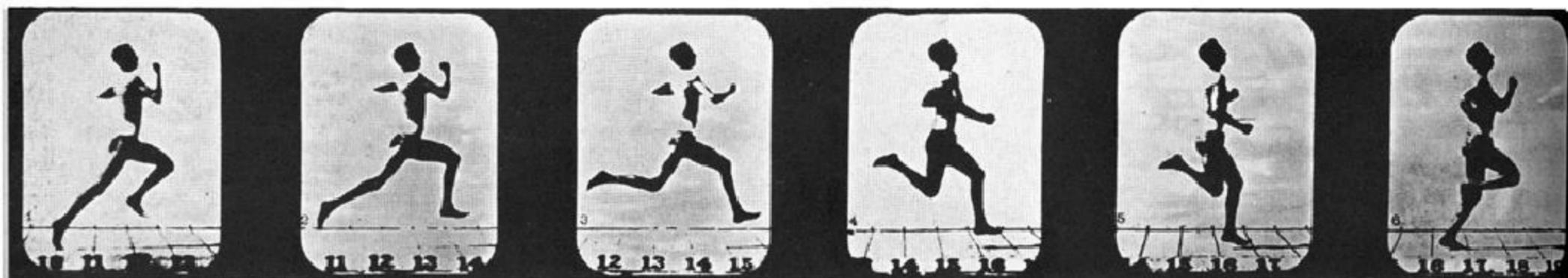
Baron von Stillfried.
Luchadores.
Japón, 1870.

▼ **E. Muybridge.**
Estudios de locomoción humana.

Las fotos de Muybridge son la ilustración más cabal de la paradoja de Zenón, que niega el movimiento e instaura la hipótesis de un universo absolutamente inmóvil, ajeno al cambio, autónomo y sin causa. La paradoja puede resumirse así: para recorrer una calle primero hay que recorrer la mitad de la calle, pero para esto hay que recorrer una cuarta parte de la calle, y para hacerlo hay que recorrer una octava parte, de modo que hay que recorrer una decimosexta parte..., y así hasta el infinito. De lo que resulta que nunca podremos recorrer la distancia total de la calle puesto que en medio hay un abismo.

El logro mayor de Muybridge reside en descubrir que el movimiento se organiza cuánticamente, a base de segmentos y secuencias. La mecánica cuántica postula un universo compuesto por partículas que al ser observadas modifican su comportamiento. De la misma forma, Muybridge descubre que al inmovilizar un cuerpo en movimiento se modifica lo observado. Demasiado superficialmente se le asocia al descubrimiento del cine. Muybridge ha ido mucho más allá: en su hipótesis, el movimiento no existe como continuidad artificialmente organizada (por medio de cortes y planos, encuadres y planos-secuencias puestos en movimiento a cierta velocidad), sino en base a infinitos cortes aislados. Entre cada corte hay un abismo invisible. Lo que descubre Muybridge son grietas en la continuidad aparente del tiempo.

Las preguntas que surgen son más que pertinentes: ¿El cuerpo que mueve el pie derecho es el mismo que el que mueve el izquierdo? ¿Es el mismo el que sube que el que desciende? ¿La mujer que juega con la niña en la primera foto es la misma que aparece en la última? Hay en Muybridge un asombro perturbador ante el paso del tiempo, ante su atroz y absoluta irreversibilidad, enfrentada al absurdo de una absoluta y total reversibilidad del espacio (¿por qué no podemos decir: “voy de regreso a mi infancia” de la misma manera en que podemos decir: “voy de regreso a mi casa”?). Muybridge se sitúa de esta forma como un legítimo heredero de Heráclito, de modo que al parafrasearlo podemos afirmar: nadie se sumerge dos veces en el mismo instante.





Baron Wilhelm von Gloeden. *Taormina*, Italia, ca. 1903.



LA MÁSCARA



Gerardo Suter.
La tempestad.
México, 1987.

La máscara devuelve al cuerpo al universo de lo indiferenciado, de lo anónimo. Desde un punto de vista ritual la máscara es la manifestación de lo divino en sus aspectos irreales y animales. La máscara actúa metonímicamente: su contacto modifica sustancialmente al sujeto. Su manifestación más baja es el antifaz, cuyo uso más común es erótico. El antifaz hace lo mismo que las medias, los brasieres y los ligueros: cubre y descubre, insinúa, pero sobre todo modifica, desrealiza a la persona para convertirla en objeto. Lo único que deja al descubierto es la desnudez del ojo húmedo y animal que mira desde el otro lado. La máscara es en este sentido la que permite la elevación de lo inferior y lo bajo, como en los carnavales. En sus manifestaciones más elevadas la máscara tiene una función catártica: sublima, libera, desata identidades ocultas. Su acción es la del éxtasis, ya que el portador sale de sí mismo. La máscara funeraria, por ejemplo, hace que el muerto se reintegre al universo indiferenciado de lo que no tiene vida, al tiempo que lo prepara para colocarse en el panteón de los ancestros. La máscara es también manifestación del doble maligno, del ser secreto que al aparecer nos oculta, el otro que nos habita. Un cuerpo enmascarado puede alcanzar la potencia mágica del fetiche. Su signo es básicamente el de la metamorfosis, en sus manifestaciones animales está asociada a los ritos de caza y al universo anímico de las fuerzas espirituales dispersas por el mundo. Finalmente la máscara nos permite acceder al otro mundo, al de las fuerzas mágicas que rigen los

actos de los hombres. El enmascarado es también un héroe (como en la lucha libre o en las comunidades polinesias, donde casi siempre representa al héroe civilizador): su máscara es un espejo donde todos nos miramos.



Irving Penn.
Los hombres de barro de Asaro.



José Ángel Rodríguez.
Borrado cora, 1979.

EL CUERPO VELADO

Para la tradición oriental el velo es símbolo del secreto. Así, por ejemplo, para el sufismo la vida es un velo del cual nos vamos despojando lentamente hasta acceder al secreto final, que se encuentra más allá de la muerte. La danza de los siete velos árabe se erige como una metáfora del conocimiento: la desnudez es la verdad final, sin embargo dicha desnudez carece de sentido si se le presenta desde un principio. Es necesario un lento proceso de develamiento, de insinuación, de revelación. El velo, sin embargo, oculta a medias, contiene su propia negación: revela. El velo devuelve al cuerpo al anonimato primigenio de la textura: al cubrirlo descubre lo



evidente: las suaves ondulaciones y sinuosidades de los senos, la cintura, las caderas y los muslos. El velo descubre una ausencia, la de la identidad del sujeto, de modo que éste queda al descubierto como objeto puro. El velo revela. El cuerpo cubierto por la delgada gasa queda destacado, enmarcado. El velo es dialéctico: al cubrir revela, al velar descubre. El desnudo es más desnudo si se vela.

Irving Penn.

Bailarinas. Marruecos, 1970.



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.



MAN RAY

Paul Éluard

La tempestad de un vestido que cae
Luego un cuerpo simple sin nubes
Así ven a decirme tus hechizos
Tú que tuviste tu parte de felicidad
Y que a menudo lloras la suerte siniestra del que te hizo
feliz

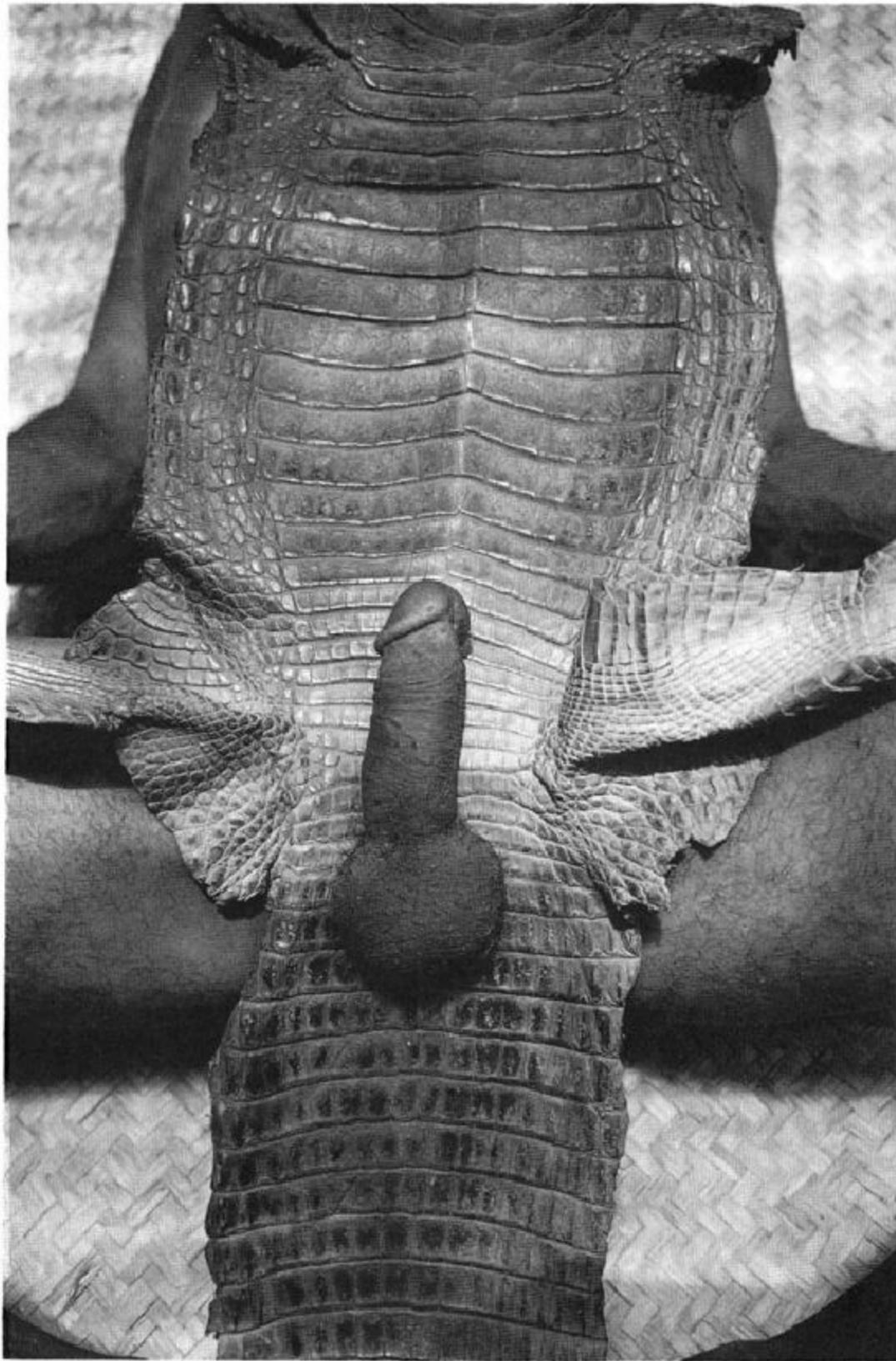
Tú que no tienes ganas de razonar
Tú que no supiste hacer un hombre
Sin amar a otro

En los espacios de mareas de un cuerpo que se desviste
Semejante a la teta del crepúsculo
El ojo se encadena en dunas descuidadas
Donde las fuentes capturan en sus garras manos desnudas
Vestigios de la frente desnuda mejillas pálidas bajo las
pestañas del horizonte
Una lágrima espiga brotada prometida al pasado
Saber que la luz fue fértil
Golondrinas niñas confunden la tierra con el cielo

Cuarto oscuro en que todos los guijarros del frío hieren
en carne viva
No digas que no tienes miedo
Tu mirada está a la altura de mi hombro
Eres demasiado bella para predicar la castidad

En el cuarto oscuro en que aun el trigo
Nace de la avidez

Quédate inmóvil
y estás sola.



Francisco Toledo. 1993.

LAGARTIJAS

Tradición oral huave

El camaleón, *lil*, es el que cuida los árboles. Si lo matan, los árboles ya no van a tener humedad.

La lagartija de cuello azul, *djinjarau*, es la que más abunda. Si una persona tiene en el cuello un lunar azul o rojo que cambia de color tiene nágual lagartija. El que tiene ese lunar, le dicen lagartija.

Mim deje es la lagartija blanca que corre por el suelo, es la lagartija abuelita. Está prohibido matarla; si no, de noche viene la viejita y te mete en su tenate y te lleva a la mar viva y allí te echa. Si la matas, diario te sigue, no te deja.

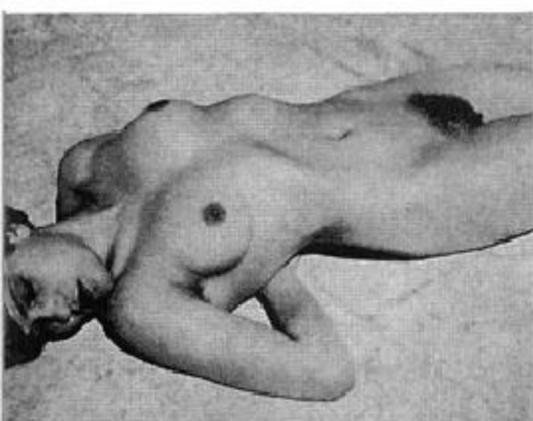
Cuando ves dos lagartijas torcidas, haciendo su cosa, es muy mala señal.

La mano de metate, *mayaki*, cuando se mata, debe quemarse. Si no viene su compañero, le camina por encima, y así revive. Si pasas por donde hay una mano de metate y lame tu sombra, te mueres. Ese animal es venenosísimo, si te muerde, te mueres sin remedio. Se le tiene mucho miedo. Anda muy despacio, es muy torpe, pero puede brincar muy lejos, como fruta que se aventara.

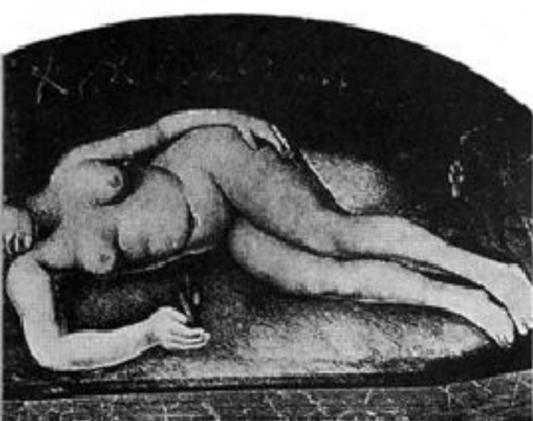
El fin de los montiocs. Tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca, recogida por Elisa Ramírez. México: INAH, col. Divulgación, 1987.

LOS AROMAS DIBUJADOS DEL CUERPO

Mercedes Iturbe



Edward Weston.
Tina Modotti.
México, ca. 1929.



Mural de **Diego Rivera.**
La Germinación.
Chapingo, 1926.

En el inicio de la fotografía fue sin duda el rostro humano, junto con su cuerpo, el tema central del mágico descubrimiento. La posibilidad de reflejar la expresión de un cuerpo, a través de la cámara fotográfica, fue algo fascinante para quienes vivieron ese momento, en el que el nuevo y misterioso hallazgo proporcionaba una alternativa todavía más realista que la pintura para retratar a hombres y mujeres. Un inmenso número de imágenes sobre el desnudo conforman en sí mismas toda una historia dentro de la historia de la fotografía.

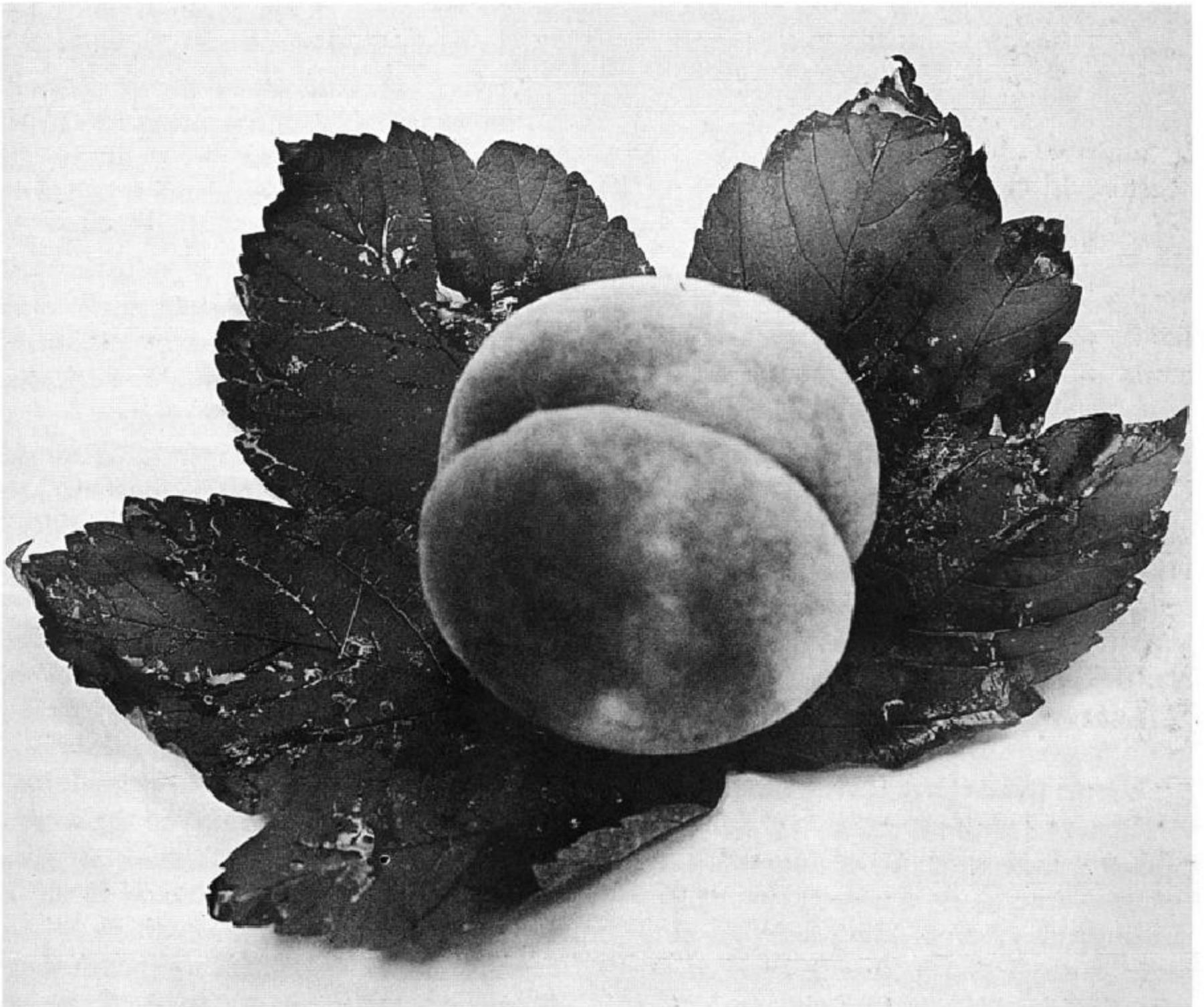
En este texto me ocuparé sólo de algunas imágenes que exaltan la sensualidad palpitante del cuerpo y haré en torno a ellas ciertas reflexiones alusivas a esos papeles dibujados con luz en donde la mirada de algunos fotógrafos ha quedado traducida en formas exuberantes y apetitosas.

En muchos casos, el cuerpo retratado trasciende su apariencia externa y se convierte en un medio de proyectar una sensualidad depositada, más que en unos pechos o en unas nalgas, en las entrañas y en el espíritu del modelo, captados por una mirada sensible.

El desnudo ha sido tema de muchos fotógrafos y sin duda uno de los más atractivos, ya que el cuerpo humano ha despertado siempre una curiosidad en la que están implícitos el misterio y el placer. Es difícil encontrar alguno que no haya hecho imágenes del cuerpo despojado de vestiduras, pero como todo tema inagotable, el desnudo ha sido abordado de múltiples maneras, de acuerdo a la mirada de cada fotógrafo. Otros han estado obsesionados por el autorretrato, un proceso de registro visual del propio cuerpo, que puede significar una forma de posesión interior diferente a la del espejo por una cuestión de tiempo. Incluso el mismo espejo es con frecuencia utilizado en la fotografía para autorretratarse y poseerse a uno mismo en tiempos diferentes a través de nuestra propia imagen, que queda dividida después del clic en dos percepciones y en dos espacios distantes.



Manuel Álvarez Bravo.
Fruta prohibida, 1976.



Man Ray.
Sin título, 1931.

En la fotografía ha habido espíritus vitales que han registrado con su mirada no sólo los cuerpos, sino también el instante explosivo de las pieles perfumadas de poros abiertos que, como cáscaras de fruta, despiden aromas afrodisíacos y chorrean sudores dulces que exaltan los sentidos.

La región del cuerpo, elegida por el ojo del fotógrafo como centro de su imagen, se convierte en todo un universo vegetal, de cuyos puntos brota la luz, exaltando las serpentinas turgencias, compuestas de sombras, brillos y contrastes, evocadores de la fertilidad.

Se trata de una manera de mirar el cuerpo y dejar al descubierto la fuerza inaudita de la naturaleza humana que en muchos casos se asocia con las flores, las frutas y el paisaje.

Observar el desnudo que Edward Weston hizo de Tina Modotti y que se relaciona estrechamente con el mural de Diego Rivera, en el que Tina aparece como *la tierra virgen*, induce a un paseo imaginario por el mundo de la sensualidad y nos explica por qué Diego la eligió como modelo para los murales de Chapingo, en los que su intención central era hacer un canto a la tierra.

Ambos artistas miraron a Tina con los mismos ojos y no sólo advirtieron la carga sensual de la fotógrafa italiana, sino que también su percepción erótica de la vida les permitió recrear, a uno en la pintura y a otro en la fotografía, los contornos vibrantes de un cuerpo.

Weston logró el equilibrio armónico de esta imagen yacente, integrando el difícil paso de la llanura móvil y ventosa del cuerpo desnudo —en donde sólo hay movimientos y marea, flujo y reflujo— al rostro en donde está el carácter. En la expresión de este rostro femenino, los labios son pulpa fresca y fruta abierta que invita a la lujuria de la mordida, mientras

que Diego deposita en la cabellera líquida de la modelo un mar agitado que oculta la mirada de deseo, dibujado en la boca semiabierta.

En los desnudos de Man Ray, la sensualidad resulta menos contundente debido a su abstracción; permanece oculta en el misterio de unas formas hermosas y aterciopeladas, que sugieren duraznos o melocotones, y cuyas suaves redondeces envuelven al espectador, introduciéndolo a un mundo de fragancias en donde la sutileza de las curvas toca la perfección, sin perder la fuerza vital que acaricia las imágenes.

André Kertész, por su parte, fotografió repetidamente el cuerpo desnudo femenino deformado por espejos y también los bañistas en Hungría. De sus imágenes recojo una pareja de niños gitanos en cuyo acercamiento físico se adivina ya un despertar al placer de los sentidos. La foto es de una gran ternura, no exenta de un erotismo natural, propio de la vida en libertad y sin restricciones. Los niños sueltos en la naturaleza, como los pájaros, acuden al llamado inconsciente de su deseo, juntando la superficie de sus cuerpos desnudos para besarse. El gran fotógrafo captó el instante con la misma voluptuosidad inocente con la que aquéllos se acercaron para olerse y sentirse.

Y para continuar con niños desnudos, destaco dos imágenes de la panameña Sandra Eleta, cuya mirada es vital, positiva y llena de gozo. La misma queda reflejada en su libro sobre Portobelo, en donde la fotógrafa retrata los ritos y las fiestas de un lugar habitado por una población negra que vive impassible dentro del juego, la iniciación, el eros y el mundo de la danza. Sandra Eleta capta, con su cámara, la negrura húmeda de las pieles, y transmite el frenesí secreto de seres que se descubren frente al objetivo con la natural languidez y melancolía de la propia existencia.

El modelo preferido de la fotógrafa es una niña llamada Dulce, cuya figura y expresión reflejan una personalidad sensual y enigmática, provista de una belleza ancestral.

En la foto titulada *Dulce II*, la modelo niña proyecta con su desnudez la fuerza y el calor inmediatos de una vida animal. Sobre la piel escurre su propio nombre almibarado en un hilo de sudor, que atraviesa un pecho de negrura virginal y en su cuerpo de sombras se percibe ya la ardorosa e inexorable entrega. El pelo es áspera hierba que contrasta con el rostro inflamado de un ardor todavía desconocido. Las facciones todas despiden la sensualidad inevitable de las hembras que llevan en la sangre el llamado de Afrodita.

En otra imagen, la inquietante Dulce aparece de la mano de Nixon en la exuberancia de un entorno selvático, evocador del paraíso. Sus actitudes y su desnudez nos remiten a la pareja primigenia. Los pequeños bien podrían representar Adán y Eva de Portobelo.

“En el membrillo se compendian, / por su hermosura, / todas las alegrías, puesto que es / rey de las frutas. / Del vino el sabor tiene y cual la algalia / exalta grato aroma; / es de oro su color, de luna llena / es su redonda forma”¹.

Manuel Álvarez Bravo ha vertido en sus fotos de desnudos su goce por el cuerpo, acumulado en el tiempo y contenido en el misterioso silencio de la imagen. En ellas aparecen las redondeces de senos, vientres, nalgas y muslos cubiertos de vendas o de trapos que arrebuja ciertas partes, acentuando la voluptuosidad de las carnosas frutas femeninas, cuyos jugos y olores imaginados despiertan el ardor y el apetito.



Sandra Eleta. *Dulce II*. Panamá.

Membrillos, manzanas, naranjas, duraznos, higos, guanábanas, rosas, magnolias, jazmines y orquídeas son ejemplos de las muchas asociaciones del mundo vegetal con el arrebatado del cuerpo desnudo, de aromas y sabores paradisiacos. No es gratuito el título de la foto “Fruta prohibida”, en la que el pezón erecto de la modelo responde con su turgencia al sol que lo ilumina y se levanta frente a la naturaleza viva, sugiriendo, a través de la forma, el sabor oculto de su savia lechosa.

En el libro *La Casa de Cita*, editado en Londres en 1986, se publican las fotos compiladas por el fotógrafo mexicano Ava

naturaleza, sus torsos son árboles y los árboles evocan sexos. El paisaje son los propios cuerpos rodeados de aromático follaje, en donde flota la candorosa efervescencia de la sensualidad.



Anónimo. México, ca. 1900.
Del libro *La Casa de Cita*.

Vargas, que tuvo el buen ojo de restaurar las placas de vidrio hechas a principios de siglo por un fotógrafo anónimo, en un burdel de la ciudad de México. Se trata de un material invaluable, que además de reflejar toda una época a través de las imágenes (en la ambientación destaca el afrancesamiento que vivía el país) nos muestra a las chicas que en ese rincón alucinante ejercían el oficio más antiguo de la humanidad. Ataviadas a la oriental, con plumas, sombreros de estilo europeo y en poses forzadas e ingenuas, las muchachas están provistas de un erotismo gracioso, alejado de la pornografía.

Las fotos realizadas en exteriores tienen una atmósfera diferente; en éstas, los modelos están totalmente integrados a la

En una de las fotos, una Eva indígena abre las extremidades, como entregando su jugoso sexo a la mirada del fotógrafo. Sus piernas sólidas de Venus de Tlatilco se apoyan en la silla como si quisiera preñarse con la fuerza de la tierra y sus brazos elevados se enredan como serpientes en el tronco del árbol, reptando en búsqueda de la manzana prohibida. Mientras el cuerpo se fija a la tierra, el rostro voltea hacia el infinito y sus ojos ocultos se vuelven alas de mariposa que se pierden en el horizonte.

Recorrer las imágenes de los fotógrafos que han registrado el cuerpo con la mirada redentora que da a la vida un sentido infinito, en donde tienen lugar

las tempestades del deseo, en donde se advierten los sueños transformados en actos y los actos que se perdieron en sueños, significa además de un goce visual, una forma de apreciar, sin límite de tiempo, la voluptuosidad de los seres vivos. Su inmovilidad frente a la cámara es sólo aparente, ya que la abundancia de la vida los atraviesa de parte a parte, arrancando de sus formas los sabores agridulces y salados y las fragancias envolventes que ciertos fotógrafos han sido capaces de trasladar a sus imágenes.

NOTA

¹ *Libro de las mil y una noches*. Madrid: Aguilar, 1986, tomo 1, p. 495.



André Kertész.
Los amigos. Hungría, 1917.

OTRA VENUS CALÍPIGA

Tomás Zurián

El desnudo como representación visual en las artes plásticas siempre ha tenido carácter de propuesta: como ideal de belleza, como riguroso canon de proporciones o como lenguaje erótico. En la progresiva revelación de la fotografía como expresión artística, el desnudo ha ocupado un papel preponderante y los fotógrafos mexicanos no escaparon a esta búsqueda.

Hacia el año de 1927, Antonio Garduño realiza una serie de fotografías de Nahui Olin: desnudos en el mar jugueteando con las olas, otros en las arenas de la playa, desnudos en estudio, algunas imágenes más con escasa ropa en donde destacan sugestivamente elementos anatómicos y fotografías de Nahui Olin totalmente vestida, en las que también se revela el sentido erótico de su existencia.

Es evidente que a Nahui Olin le complacía desnudarse, pero no lo hizo por ligereza y menos aún para escandalizar a la puritana sociedad de su época, sino para perpetuar su cuerpo en el devenir. Una mujer lúdica como ella, se desnuda como propuesta plástica y como dadora de placer visual a un espectador ávido de



Venus Calípiga.
Mármol griego.

romper con los tabúes sexuales de su época.

Nahui Olin gozaba intensamente su cuerpo, como se aprecia en una carta enviada al Dr. Atl, en un momento de tenso distanciamiento. “... Pero a mí nada me distrae, estoy reconcentrada en mí misma, en casa lo único que se me ocurre es desnudarme delante del espejo y admirar mi belleza, que es tuya”.

En una de las fotografías tomadas por Garduño, Nahui Olin aparece de cuerpo entero, dando la espalda al espectador en una curva dinámica, con un vestido de tela negra transparente que casi le vela el torso, el resto lo levanta por encima de sus hombros en un juego sensual que le permite lucir unas nalgas espléndidas, voluptuosas, pero que no se desbordan;

están contenidas por músculos sólidos, envueltos por una piel tersa y palpitante.

Destacan por encima de sus glúteos mediante un claroscuro ex-profeso, sus acentuados y casi escultóricos hoyuelos sacros; esas deliciosas depresiones que por sus características son la expresión de una pelvis magníficamente conformada. Nahui Olin se enorgullecía de ellos, presumiendo que tenía *“los hoyuelos sacros más sensuales del mundo y las nalgas más sonrosadas del universo”*.

Sin embargo, esta fotografía tiene un ilustre precedente en la escultura griega y Nahui Olin debió conocerla: La Venus Calípiga (de Kallos, bellas y Piga, nalgas), la Venus de las Bellas Nalgas. Ésta se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles y hasta hace algunos años no se permitía a los visitantes el acceso a esta sala considerada “erótica”. Sobornar al vigilante me costó buenas liras, pero valió la pena porque pude gozar esta escultura plenamente y a puerta cerrada.

La escultura pertenece a la época helenística del arte griego, y a pesar de que la cabeza y otras pequeñas partes no son originales, el resto es de una extraña perfección, de una provocativa cadencia, de un encanto, que por su intención, es un acto plástico de refinada voluptuosidad. Cuando se le ve totalmente de espalda y bañada por una luz levemente rasante, sus nalgas son incuestionablemente las más hermosas de la estatuaria griega.

Nahui Olin nada tiene que envidiar a esta Venus en belleza y sensualidad; por el contrario, la supera, ya que el material de esta escultura es un bello pero frío mármol, y ella era una impetuosa llama que se consumía a sí misma.



Antonio Garduño. Nahui Olin, ca. 1927.



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.

LIVIANOS Y DILETANTES

Alfonso Morales

Juan Crisóstomo Méndez, fotógrafo poblano de principios de siglo, registró —en un inmenso fondo fotográfico desconocido hasta ahora— el mapa de sus obsesiones. Una mirada escrupulosa y perversa se desliza sobre el cuerpo femenino, incitándolo, velándolo, fragmentándolo en imágenes fotográficas, dejándose seducir —como López Velarde— por las devotas palpitaciones del cuerpo.



Retrato de Juan Crisóstomo Méndez. Puebla, ca. 1926.

Secretas siguen siendo las razones que le asistieron al señor Juan Crisóstomo Méndez Ávalos, las que hoy todavía gobiernan la voluntad de sus decenas de imágenes fotográficas dedicadas al cuerpo femenino, a la porfiada dilatación de algunas de sus partes. “Nobles partes” se diría en la época de su realización —años veinte y treinta, en la Puebla de los Ángeles— para referirse a tales confines, todos esos senos y torsos, todas esas anudadas extremidades de mujeres ya seguramente desaparecidas, para siempre desalojadas de las presencias que se dejaron

arrebatarse con regateos o le confiaron sin tapujos a una máquina indiscreta. Las dúctiles sombras que fueron el privado deleite del católico Sr. Méndez, ahora en posesión de Ava Vargas y recientemente sacadas a la luz pública por Guillermo Samperio¹, siguen en la paz de su arcón, cuchicheando para sí, corriendo en el río revuelto de deseos a saber si cumplidos o insatisfechos.

¿Quiénes son esas mujeres que accedieron al desnudamiento y al velo, que portaron el disfraz y compusieron la escena sobre mesas rústicas, camas comunes y tapetes del diario? ¿Qué seducción o compromiso las tiene ahí, expuestas, condescendientes actrices de este teatro de los rincones, frente al ignorado telón que componen libros, tapices y almanaques? La educada letra manuscrita del Sr. Méndez, asimismo administrador de bienes y cobrador, ha guardado la memoria de algunos nombres en los sobres que envuelven a los negativos estereoscópicos; pistas que podrían conducir a directorios y domicilios, y podrían traer de vuelta el dato sorpresivo de alguna



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.

buena señora, probada en la devoción del rezo, también metida por gusto a este ambiguo festín de voyeurismos, bajas liviandades y altos diletantismos.

Al respecto ya ha especulado Guillermo Samperio, fascinado por los datos a medias que enriquecen los enigmas de este archivo: el pubis de alguien que se llama Delia González, cultora de la opereta en el Gran Hotel; nombres de extranjera resonancia como la tal Carmen Strabeau; María Luisa Ruiz, artista de quién sabe qué arte, quien en el año de 1926 le entrega a Méndez su desnudez total. Nombres simples, ciertos apellidos, claves que contendrán la procedencia de las modelos, el margen de maniobra dentro de sus retratos.

Está claro que entre ellas pudo haber no pocas amigas, gente conocida y vuelta cómplice de las audacias en este juego de espejos que pudo vivirse, en ocasiones, como provocativa ceremonia. Es evidente que otras poses, otros portes, delatan el oficio, o al menos la costumbre, de distenderse sin ropa frente a los ojos ajenos. En estas últimas mujeres no hay reserva alguna, campean sobre terreno conocido las boquitas de corazón, bien plantadas salen a recibir el sol en balcones, patios traseros y terrazas. Se adivina en ellas el arrojo de las tandas y del cine mudo; mal no les iría la pianola, el resobado diván *nouveau*. Y ya instalados en este lugar común, con la conveniente mezcla de desliz y moraleja, tendríamos entonces que seguir al Sr. Méndez hasta las puertas del bule y la casa de citas para verlo surtir de material su clandestina orfebrería.

En esta hipótesis folletinesca las alegres damas tendrían su reposo, los tiempos que podrían brindarle a la cámara. Este hombre que convence o paga las querrá poseer de otra forma: verlas rodar sobre cobijas, andar sobre el borde de las fuentes, trepar sobre los muebles, fingir la siesta. Este hombre —y ese sí es un dato que proveen las propias imágenes del archivo— a veces no viene solo, lo acompañan hombres de su misma clase y compostura, dueños del mismo modelo de sombreros de carrete, también curiosos, con semejante excitación en la mirada.

Pero el archivo Méndez no se deja reducir a la mera fisgonería, se resiste como puede a ser un picante acopio de desnudeces, de visitaciones a zonas prohibidas que pudieran ser la base de algún buen negocio. El fin de esos safaris fotográficos que organiza el club de mirones del Sr. Méndez, esos paseos que llevan a las ninfas a las riberas del río



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.

Alseseca, que las enredan a los troncos de los árboles y las hacen correr como gacelas en las veredas del monte, no parece querer rebasar los límites de una afición y un gusto retroalimentados entre unos cuantos iniciados.

Méndez tiene en sus estantes libros que versan sobre pintores de renombre, cuadros con escenas de piedad y martirio, cristos y dolorosas; tiene réplicas de esculturas, pedrerías, textiles y bibelots. Y en esa misma inercia, como

lo prueban los álbumes históricos que se compusieron con sus vistas y los premios y reconocimientos que con ellas llegó a ganar, tiene pretensiones de artista, de hombre educado para comprender los acertijos de la belleza.

Con los datos que se alcanzan a filtrar a través de los escenarios y las decoraciones, los apretados lugares donde transcurren las sesiones, se puede armar otra hipótesis, ésta con sabor de ajeno y mortecina luz de bohemia, donde el lugar que pudo ser de Federico Gamboa lo ocupe ahora Efrén Rebolledo con todo el catálogo de su "Caro Victrix". Así tendríamos en el aparentemente sobrio Sr. Méndez, amable contertulio del club que se reúne en el local de la American Photo Supply, a un títere de las musas, un hombre presa de la sensualidad y de sus inmorales mandatos, un hombre a fin de cuentas triste.

No ha de ser para tanto, protestan desde otro rincón las otras imágenes del archivo, más bien arraigadas al gusto mediano y popular del período marcado por el bataclán y el jicarismo, secuelas de aquellas postales que la Compañía Industrial Fotográfica hizo a costa de las divas rubicundas del teatro de revista, un desfile de disloques y guacamoleos que apenas salga de la revista *Frivolidades* se instalará, para mayor satisfacción de las antepasadas calenturas nacionales, en la revista *Vea*.

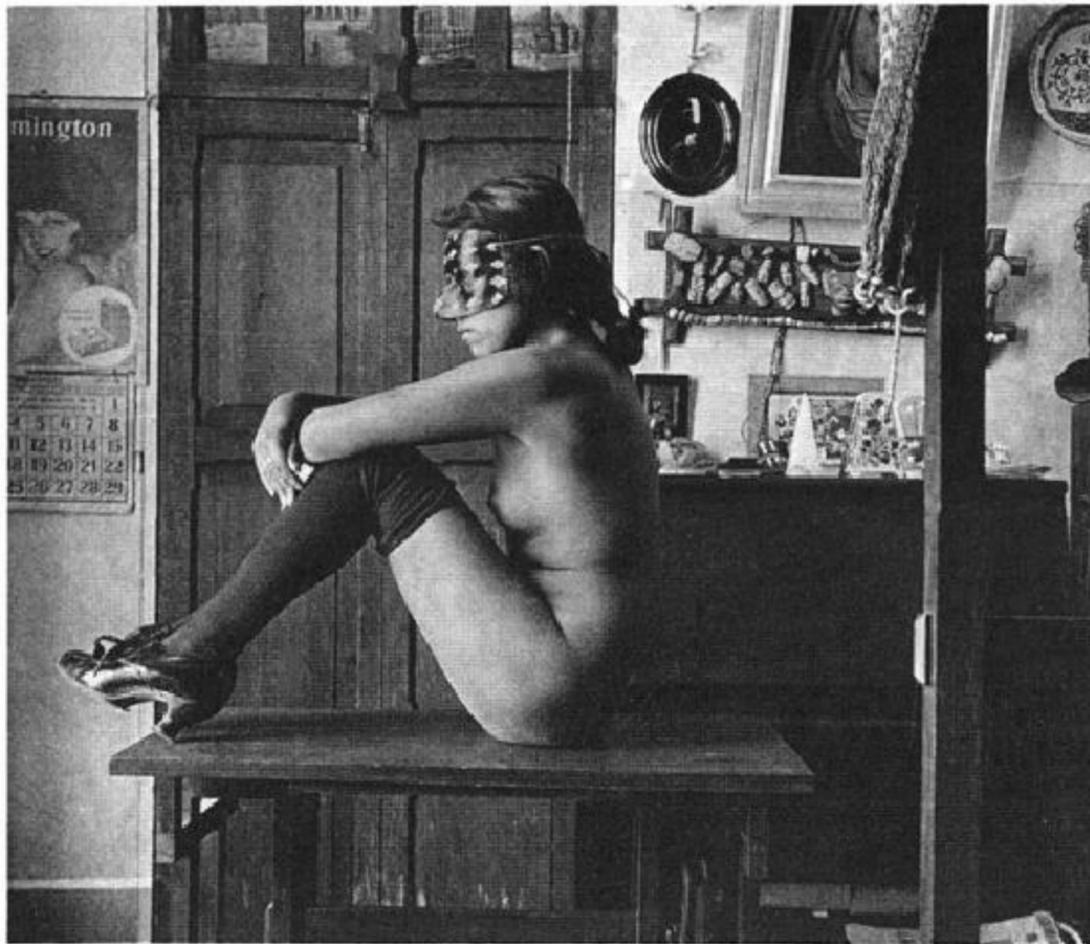
¿Cuál es entonces la temperatura de la cámara que dispara el Sr. Méndez? ¿Cuál el acuerdo que sube a sus modelos a las mesas, que las hace tornar sobre sí y de repente quietarse? Los tanteos que le ocupan caen como resultados en un territorio incierto, contradictorio. Sólo emergen con fuerza cuando responden al impulso de sus obsesiones, cuando tienen que ver con la acumulación y la reitiración de



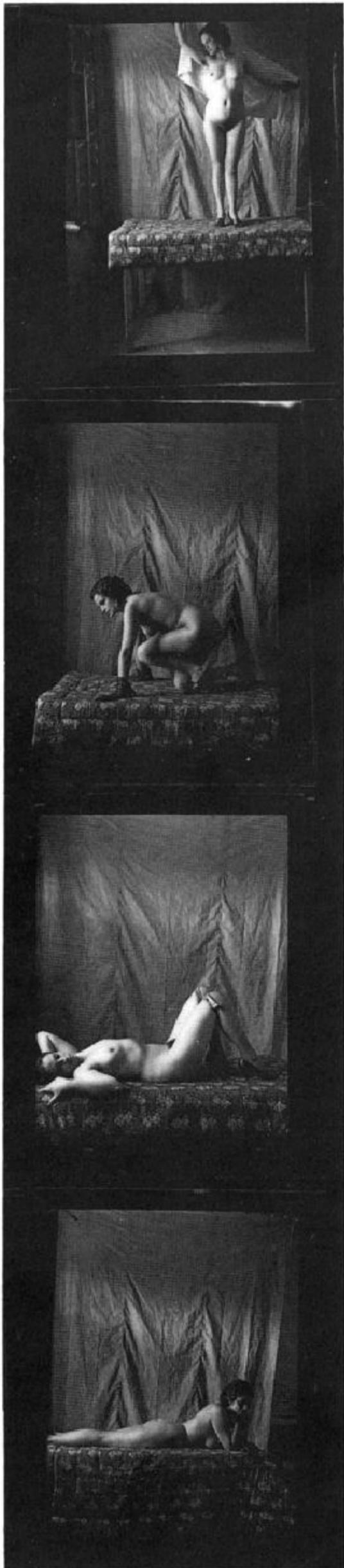
Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.



los mismos motivos, cuando ciñen el encuadre a detalles que abstraen porque objetivan.

Méndez gana si directo y crudo, y viviseccionante. Pierde cuando se deja vencer por el fardo del arte, el prestigio que dispensan y al que obligan las obras del museo-institutor de los antiguos clasicismos y los inveterados romanticismos, aquel que va por el mundo prodigando lecciones de armonía y regalando lladró. Cuando Méndez y su club recorren estas galerías parecería que sus féminas hubieran accedido al hurto de sus formas no por las seducciones y contrataciones de esos varones de la cámara, sino por la incitación y convocatoria de un orden previo y superior de arquetipos; pareciera que tanto ellas en su desnudez y ellos en su curiosidad han escuchado la voz y sentido los soplos del espíritu artístico. Y pareciera que en razón de esa voz confusa, por los bandazos fallidos de esos soplos, es que se ha autorizado la llegada, hasta los rincones de esa recatada Puebla, la Puebla de las monjas emparedadas y otras leyendas coloniales, del pedido medio magullado de máscaras de Venecia y aromas de Bizancio, de fantasías de todavía más alejados orientes, de aquel sueño de una galante cortesana que se rinde al tacto sabio de algún casanova. Pero aunque en las alturas respondan a estos guiños pueblerinos el mismo Rubens o el grande Miguel Ángel, aquí abajo, con la migajas de esa misma luz, da comienzo la foto-novela rosa subido, rueda con magnífico pretexto la manzana pornográfica sin que nadie se atreva a darle la primera mordida. De todas formas, a fin de cuentas ellos caballeros respetables al entrar y las otras todavía damas al salir, con Dios y la cámara por testigos, se ha dado cumplimiento al pacto: unos cuantos minutos de paciente desvergüenza a cambio de la inmortalidad de las odaliscas. Hoy la Vestal, ayer simplemente Conchita.

Dobles de por sí por ser estereoscópicos, los desnudos de Méndez se abren además a las secuencias, en ellas se desglosan los momentos de los que se compuso la cita, ahí queda el registro de los pasos tímidos o desenfadados que trajeron a las mujeres del exterior de las calles al espacio acotado de improvisados o imaginarios escenarios. Cada sesión es un ejercicio que puede fallar y quedarse en los primeros escarceos, y en él cuentan para su triunfo la disponibilidad o resistencia de la modelo, el encantamiento que dosifica y construye el hombre de la cámara, y el acompasamiento que se consigue entre el que mira y la que se deja contemplar.

La caja de la cámara es la verdadera casa de citas, el único



teatro por llenar. Entre uno y otro acomodo, de repente el dictado de una idea, la ocurrencia de unas telas como mortajas, las lunas del ropero, las macetas del corredor. Entre uno y otro acomodo la rutina de los decúbitos, la paja de bañistas y majas, su anodino retozar. Entre uno y otro acomodo, sin embargo, la aparición de un contraluz que siluetea a un par de mujeres en la puerta, la composición sin adornos de partes liberadas de su resto, sueltas, autónomas: hombros, espaldas, tobillos, pies, muchos pies, en ellos el resume final de un apasionado fetichismo.

En las crónicas de desvestimientos que algunas de sus secuencias recogen y en los cerrados encuadres que le dicta su pulsión fetichista, está el Méndez más moderno, el que está más cerca de nosotros y más lejos de las naftalinas de los anticuarios. Este Méndez es el que se deja empujar por la mirilla de su aparato, el que entendió que las cerraduras además de resguardar los secretos afilan la vista, la pervierten, la purifican. Este Crisóstomo Méndez, nacido y muerto en Puebla, es el que con las retinas en las rendijas de algún hotel, vio aquella habitación desnuda, y en ella una cama de latón, un mundo sin nada para agentes viajeros, rápidos placeres mercenarios y largas toses agónicas, un mundo ciego que nos mira desde el ojo frío de aquella mujer que oculta el rostro y se atrinchera en sí misma.

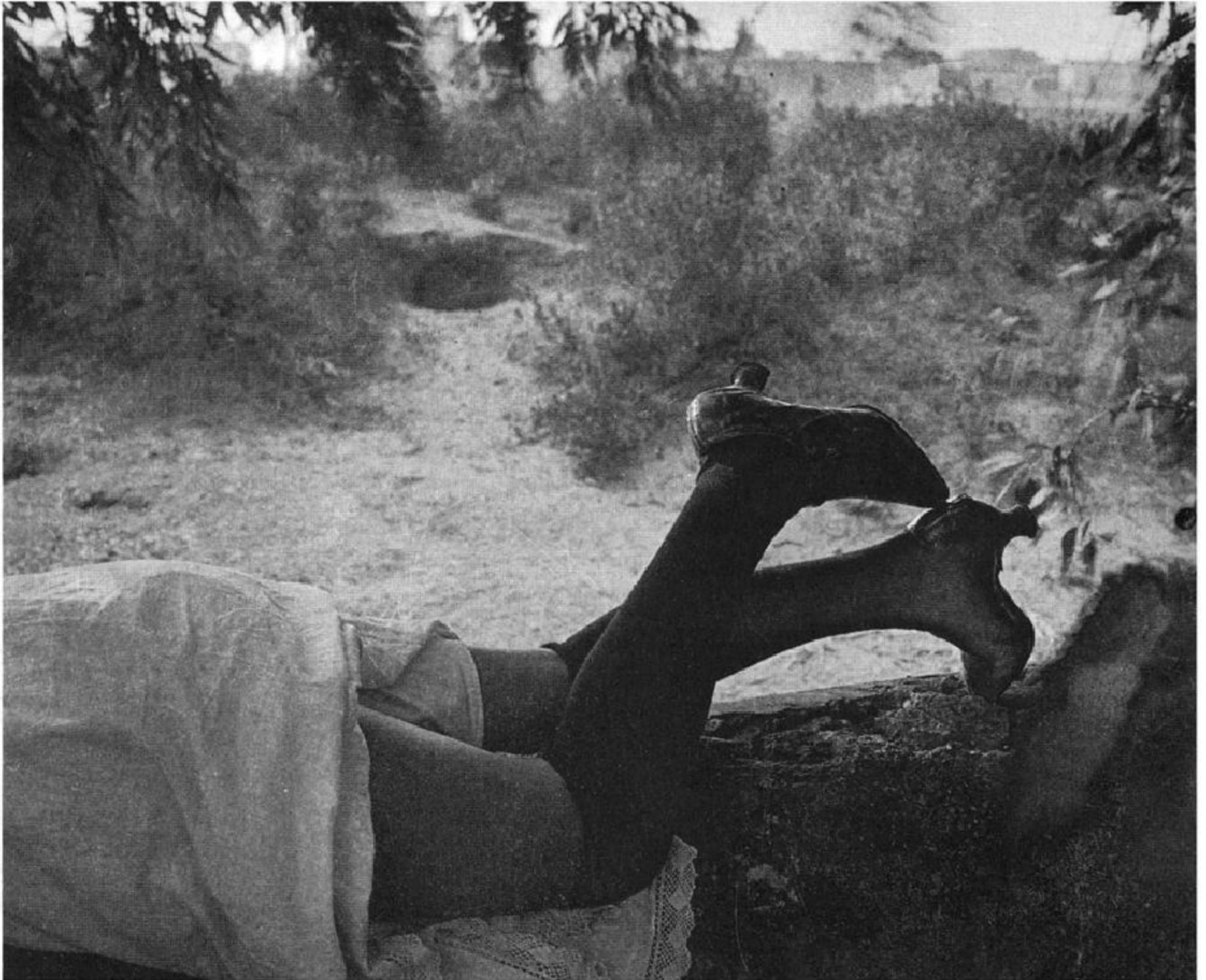
NOTA

¹“Méndez, ¿fotógrafo erótico o pornógrafo?”, *La Jornada*, 22 de septiembre de 1993, artículo donde se ofrecen las noticias que hasta ahora se tienen de Juan Crisóstomo Méndez Ávalos (1885-1962), y en el que se nos entera de sus trabajos en el comercio, de sus inicios en la fotografía y de su pertenencia al Club Fotográfico de Puebla. En esas páginas también se habla de sus publicaciones, premios y amistades, entre las que se pudo contar la de José María Velasco. En la recopilación de los datos que han comenzado la recuperación de la vida y obra de Méndez habría que hacer mención de los investigadores Saúl Rodríguez y Pedro Ángel Palou.

Juan Crisóstomo Méndez. *Contactos*. Puebla, ca. 1926.



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.



Juan Crisóstomo Méndez.
Puebla, ca. 1926.

N.º 172



Luz Roa, de Mexico 20 años, vive en otro Callejon de Sta. Clara letra D. pertenece a la 3.ª Clase y Patente n.º Se separó. Ag.º 8 de 1869 Volvió en 11 del mismo, de nuevo en 14 de idem

Jesus Espinosa de Mex.º 19 años, sin ejercicio, N.º 173

vive en el Callejon de la Virgen n.º 3. pertenece a la 3.ª Clase y Patente n.º 22 f.º 40, en 1 de Mayo se pasó a la Pat.º 23 f.º 40 en 22 de Mayo se volvió a la Pat.º 22. En 1 de Julio pasó a la Pat.º 23. En 5 de Set.º devolvió el libreta. En el mismo día lo reclamó la intercedida su libreta y pasó a la Pat.º 23 En 30 de Nov. se fue al Hosp.º En 15 volvió, nada de alta. Octubre. 1869. En 6 de Mayo pasó a la 33 En 23 de noviembre de 866 se desapareció? En 17 de Octubre pasó a la 13. En 4 de Agosto. devolvió el libro en 17 de idem. Salio en un 20 de Abril del 867. se le dispensó el mes de Agosto. Pasó a la Pat.º 2. En Julio de 1867 se bregó



N.º 174



Carmen Benítez, de Mexico, 20 años, sin ejercicio vive en otra casa Callejon de Sta. Clara, D. pertenece a la 3.ª Clase y Patente 22 f.º 40. Se fue con un francés. en 27 de Mayo vio a la misma Pat.º En 26 de Junio se bregó. En 18 del Set.º volvió En 18 de Octubre se bregó. En 20 del mismo apareció y pasó a la 29. En 27 volvió a la 22. En 6 de Abril pasó a la 2. Devolvió el libreta porq. se le bregó 2 volvió. En 19 de Junio pasó a 3ª Clase, y a ser Aislada del n.º 121 del Callejon de San Antonio, cuenta al n.º 18 de Julio volvió a la 3. Se bregó en Agosto 7. En 17 de

CUERPO, CONTROL Y MERCANCÍA FOTOGRAFÍA PROSTITIBULARIA

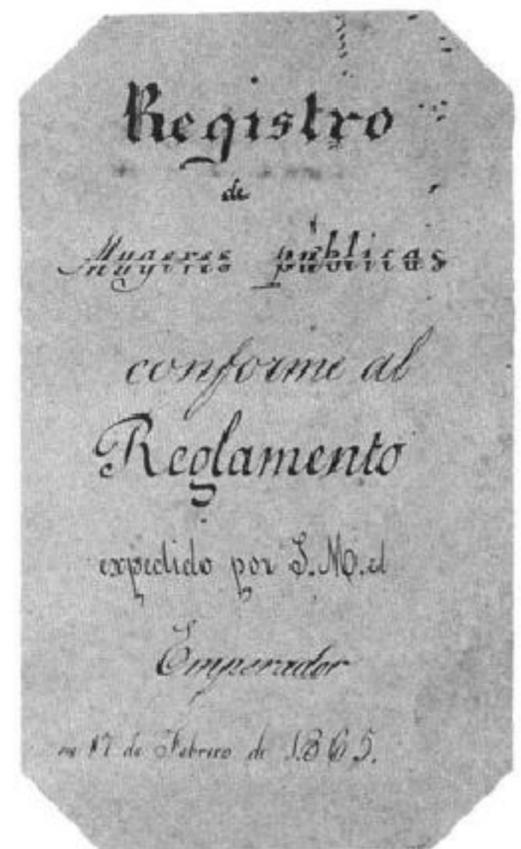
Sergio González Rodríguez

El cuerpo se vuelve el mundo sobre el que se tatúa una escritura de riesgos, y la existencia una aventura volátil que obliga a un itinerario de contrastes entre lo diurno o normal y lo nocturno o proscrito. El mapa urbano se convierte así en una más de las prolongaciones íntimas donde lo real se fantasmagoriza y lo espectral se objetiva. Esta es la "belleza de las cosas siniestras" que insistía Jacques Prévert en enseñarle al fotógrafo Brassai.

I. La fotografía es, ante todo, un acto fotográfico: una puesta en escena de imágenes que congregan al fotógrafo, sus ideas subyacentes en términos estéticos, y al objeto-sujeto que aparecerá retratado. En cualquier fotografía existe un entorno cultural que se revela por un recurso metonímico: habla la parte inscrita en la imagen por la totalidad ausente, o casi ausente, que la posibilita. Tal congregación delata una especie de metafotografía cuya amplitud envuelve al fragmento fotográfico del que irradia: algunos de sus rasgos de luz se pueden reconstruir si se atiende a la estrategia cultural de la que proviene uno u otro tipo de fotografía. Se trata, en efecto, de algo más preciso que el llamado "contexto" o el "studium" de Roland Barthes.

En el caso de la fotografía que retrata el cuerpo de las prostitutas se distinguen al menos dos estrategias creativas: la primera se refiere a la fotografía de control prostibulario; la segunda se refiere a la fotografía de la prostituta y el prostíbulo como núcleo de los bajos fondos urbanos. Cada una de estas estrategias posee su catálogo: un conjunto o universo de fotografías específicas. Dentro de un catálogo hay varios portafolios fotográficos. En México, el tipo de fotografías que obedece a dichas estrategias ha estado presente desde el siglo pasado y se prolonga hasta nuestros días. Sus trazos ocupan estas notas.

La fotografía llegó a nuestro país poco después de su despunte en



Portadilla del *Registro de mujeres públicas*. México, 1865.

Europa en 1839, y su arraigo y desarrollo aquí se vincula al descubrimiento del rostro individual. En una sociedad de acentos tradicionales, la presencia de la fotografía se incorpora al escenario de los asombros que arrojan las máquinas, su impulso adventicio de progreso y promesa civilizadora. El trayecto de la fotografía mexicana resulta paralelo, y a veces se traslapa, con el rumbo inaugural de las normas, las costumbres y los usos modernos. La búsqueda de un rostro propio de afirmaciones nacionales frente al porvenir ilustrado, liberal, progresista, se entrega también a través de ese mecanismo productor de imágenes que encuentra y multiplica, por primera vez, el mosaico de los contrastes patentes, ineludibles, testimoniales y ubicuos de los mexicanos ante sí mismos. El prohombre Mariano Otero dejará constancia de tales certezas en un pensamiento integrista que irradia de la política a la cultura: “La representación nacional debe ser la imagen de la sociedad, tomada por el daguerrotipo”.

El auge de los escritos costumbristas en México alrededor de la identidad nacional a mediados del siglo XIX, reproduce la tendencia fisiologista que fue tan exitosa en países europeos como Francia y España. Pero el afán de nuestros escritores y periodistas por describir un perfil distintivo del “espíritu del pueblo” en sus rasgos vernaculares, el gusto de glosarlos al carácter del mestizaje o del protomestizaje en el caso de los indios, se desarrolló hacia un vínculo que buscaba unir una moral industriosa y un cariz irrenunciable a partir de las ocupaciones y los oficios

colectivos. El libro *Los mexicanos pintados por sí mismos*, en que colaboraron Hilarión Frías y Soto, Ignacio Ramírez y Niceto de Zamacois, entre otros, sintetiza tal proyecto liberal: el retrato del individuo se justifica de cara a la fundación de la patria, a su horizonte de mejorías lineales y

ascendentes, a sus ornamentos románticos que construyen un didactismo cívico y proselitista.

La existencia de la persona forma parte del destino patrio, ya sea que ocupe un lugar en el ámbito centralizador de la religión, de la familia, del trabajo, o de su individualidad tributaria de un orden paternalista donde los valores morales comienzan a fundir las secularizaciones del código de conducta católico con las ideas ilustradas. Si por una parte se desea una civilidad formal que procure

semejantes intenciones, por otra parte se carece de un entorno real que las realice: el país se rige aún por los esquemas y las inercias del Antiguo Régimen colonial. Los trazos de la fisonomía de la mexicanidad se resisten al cambio; el retrato se sostiene por su entereza tradicional y por el servicio al orden establecido.

En estos términos, la fotografía como efecto de identidad se somete a una moral y a una estética cuyo eje será el anhelo nacionalista, como bien lo ejemplificó en 1845 Guillermo Prieto al establecer a “los cuadros de costumbres” como los fundamentos culturales de México. En un gozne en que los tiempos se abren al cambio, el empleo de la fotografía para fines de control social llega a México. En 1855, el gobierno de Antonio López de Santanna



Anónimo. *Amalia Rojas.*
Prostituta de 2ª clase.
México, 1865.

emite un *Reglamento para asegurar la identidad de los reos cuyas causas se sigan en la ciudad de México*; así se introduce en nuestro país una técnica moderna que identifica, discrimina, clasifica, previene, domina, persigue y castiga. El interés por este tipo de método moderno colinda con la monumental propuesta de 1836 sobre el control prostibulario para evitar el contagio que concibió el especialista francés en hidráulica y drenaje Alexandre Parent-Dûchatelet. Esta propuesta higienista se obsedía en la identificación y el aislamiento de las prostitutas y de los sitios en que ellas ejercían su oficio. El historiador Alain Corbin ha escrito que, para aquel especialista, “la prostituta simboliza y hasta encarna el padecimiento que testifica, más que un olor desagradable, la infección de la estructura social: la sífilis”. Asimismo, el higienismo buscaba justificarse por la “evidencia de los resultados” y la insistencia cuantitativa recurría al levantamiento de cuestionarios y a la apertura de expedientes distintivos que engrosarían archivos generales. Su estrategia se libra a la transparencia, como hizo notar Corbin:

“Más interesante todavía se revela la multiplicidad de esclarecimientos a los que somete el medio prostitucional; su análisis de principio a fin antropológico, etnológico, lingüístico, sociocultural, sociogeográfico, y médico, no deja nada a la sombra.”

Debe recordarse que en México la idea de controlar la prostitución mediante métodos modernos de cariz dûchateliano se registra al menos desde 1851, en que se da a conocer un *Proyecto de decreto y reglamento* al respecto, donde se contempla dejar atrás “la tolerancia tácita” de “las leyes españolas”. En “lupanares”, en “carrozas” o a pie, las prostitutas ciudadanas alternaban su trabajo y su vida cotidiana con las del resto de las personas.



Anónimo. (Atribuida a Cruces y Campa).
Julia González. Prostituta de 1ª clase.
México, 1865.

Con el Imperio de Maximiliano tal rutina será transformada: para evitar el contagio entre los soldados del ejército extranjero, el emperador ordena reglamentar la prostitución y constituir un *Registro de mujeres públicas conforme al reglamento expedido por S. M. el Emperador el 17 de febrero de 1865*. Los datos consignados en el registro eran: el nombre y la fotografía de cada mujer; su edad, su oficio previo, su domicilio, su



Brassai. *Una dama del atardecer.*
París, ca. 1932.

categoría (primera, segunda y tercera, que se jerarquizaban de acuerdo a su fisonomía agraciada o no, a juicio de los funcionarios, médicos y policías sanitarios); su forma de trabajo (en prostíbulo o “aislada”, independiente); enfermedades padecidas, cambios de estado civil, muerte o retiro del oficio por casamiento o fuga.

En el *Registro* del Imperio se incluyeron 598 prostitutas hasta el año de 1867, con sus respectivas fotografías que en sí configuran un portafolio específico y distinguible. Existe evidencia de que en 1860, las autoridades del Ayuntamiento intentaron retomar la fotografía criminológica, y en 1863 la Regencia del Imperio ratificó al Prefecto de la Policía restablecer el Reglamento que prevenía “el que por medio de retratos fotográficos se identifique a los reos de causas criminales”. Varios fotógrafos ofrecerán sus servicios para el caso: en 1860 y 1863, José María de la Torre; en 1861, Joaquín Díaz González; en 1865, Manuel M. Fernández; en 1866, Dámaso Hajar. El mismo año Alberto Serralde ofrece sus servicios en la Cárcel de Belem. Entre estos fotógrafos quizá se encuentre el autor de las imágenes —o portafolio— que acompañan al *Registro* de prostitutas del Imperio.

Este retratismo reglamentarista y de perfil criminológico carecía aún de la urgencia científicista que más tarde desarrollará Alphonse Bertillon, y su sistema policíaco de caracterología delincinencial en que resuenan los enfoques frenológicos y patologistas, sus clasificaciones y variantes minuciosas sobre la fisonomía del transgresor nato tal como lo teorizó Cesare Lombroso.

Lo que se observa en las imágenes prostibularias del Imperio es el desfase entre un propósito criminalista y sanitario, y una tarea fotográfica de retratos convencionales: tomas en estudio, con un muro de fondo y

una cortina al lado, algún objeto escenográfico mínimo, una silla, una columna trunca, un taburete, un espejo de atril. Las mujeres, de pie o a veces sentadas, miran de frente a la cámara: oblicuas, tímidas, agresivas, impávidas, plácidas. Y la mayoría viste su mejor indumentaria. Varias de ellas representan una respetabilidad burguesa, al grado de convocar la pregunta circular que llegó a ser un lugar común decimonónico: ¿será o no será esa mujer una prostituta? Sus vestidos, opulentos, ornados, o de simples mujeres de pueblo, su cabellera recogida con un sombrero, un listón o en trenzas, las sitúa en el marco de una identidad pública: la hipocresía del control y del aislamiento, de la doble moral del reglamentarismo prostibulario que las fotografías patentizan y develan a la vez.

Hilarión Frías y Soto describirá en 1868, al recuperar sus caracterologías edificantes, este testimonio de tardío romanticismo sobre la prostituta de la ciudad:

“La Traviata, esa figura tan moderna, tan actual, no es la ramera parisiense, no es la Oliva ni la Olalla de la Biblia. Es algo más brillante, más florido, más perfumado en medio de la corrupción social”.

II. La imaginería bicéfala del submundo de lo delincencial y la prostituta se extiende en una larga línea que pasa por las cimas románticas, se engalana en la radicalidad decadente impulsada por Charles Baudelaire, adviene a las experimentaciones descriptivas de la realidad como un gran órgano en las novelas de Emile Zola y se corona en el amplio repertorio de las mujeres fatales de fines del siglo XIX. El origen y el trayecto de esta fantasmática se hunden en el sedimento de los miedos, angustias y deseos masculinos. En *Figures of Ill Repute*, un ilustrativo estudio sobre las representaciones de la prostituta en el siglo XIX francés, Charles Bernheimer apunta



Brassai. *En Susy*. París, ca. 1932.

que este tipo de mujer se vuelve ubicua en la narrativa y el arte del período no sólo por su fuerza como un fenómeno social, sino porque estimula estrategias artísticas que controlan y disipan su amenaza contra el orden masculino: “la prostituta fascina al grado de que el hechizo puede producir estructuras que contienen, subliman o metaforizan la descomposición contaminante de su fermento sexual”.

La prostituta y sus atributos de perversa, contagiosa, histérica, al igual que el delincuente —su contraparte arquetípica—, encarnan la idea de autoesculpir un Yo siniestro que incluye el vagabundeo de lo público a lo privado por los prostíbulos y los antros, la vida bohemia, el desgaste del

alcohol y las drogas, los asesinatos pasionales. El cuerpo se vuelve el mundo sobre el que se tatúa una escritura de riesgos, y la existencia una aventura volátil que obliga a un itinerario de contrastes entre lo diurno o normal y lo nocturno o proscrito. El mapa urbano se convierte así en una más de las prolongaciones íntimas donde lo real se fantasmagoriza y lo espectral se objetiva. Esta es la “belleza de las cosas siniestras” que insistía Jacques Prévert en enseñarle al fotógrafo Brassai.

La permanencia de las célebres fotografías del París de los bajos fondos capturada por Brassai se debe a su buen tino para aproximarse a una matriz fantasmagórica que culminó con la estética expresionista, con el cine alemán entre la primera guerra mundial y 1933 a través de directores como Robert Weine, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Paul Wegener, F.W. Murnau, entre otros. Se trata de lo que la gran crítica alemana Lotte H. Eisner llamó la génesis de la “pantalla demoníaca”, y donde la calle se construye como una atmósfera perfecta:

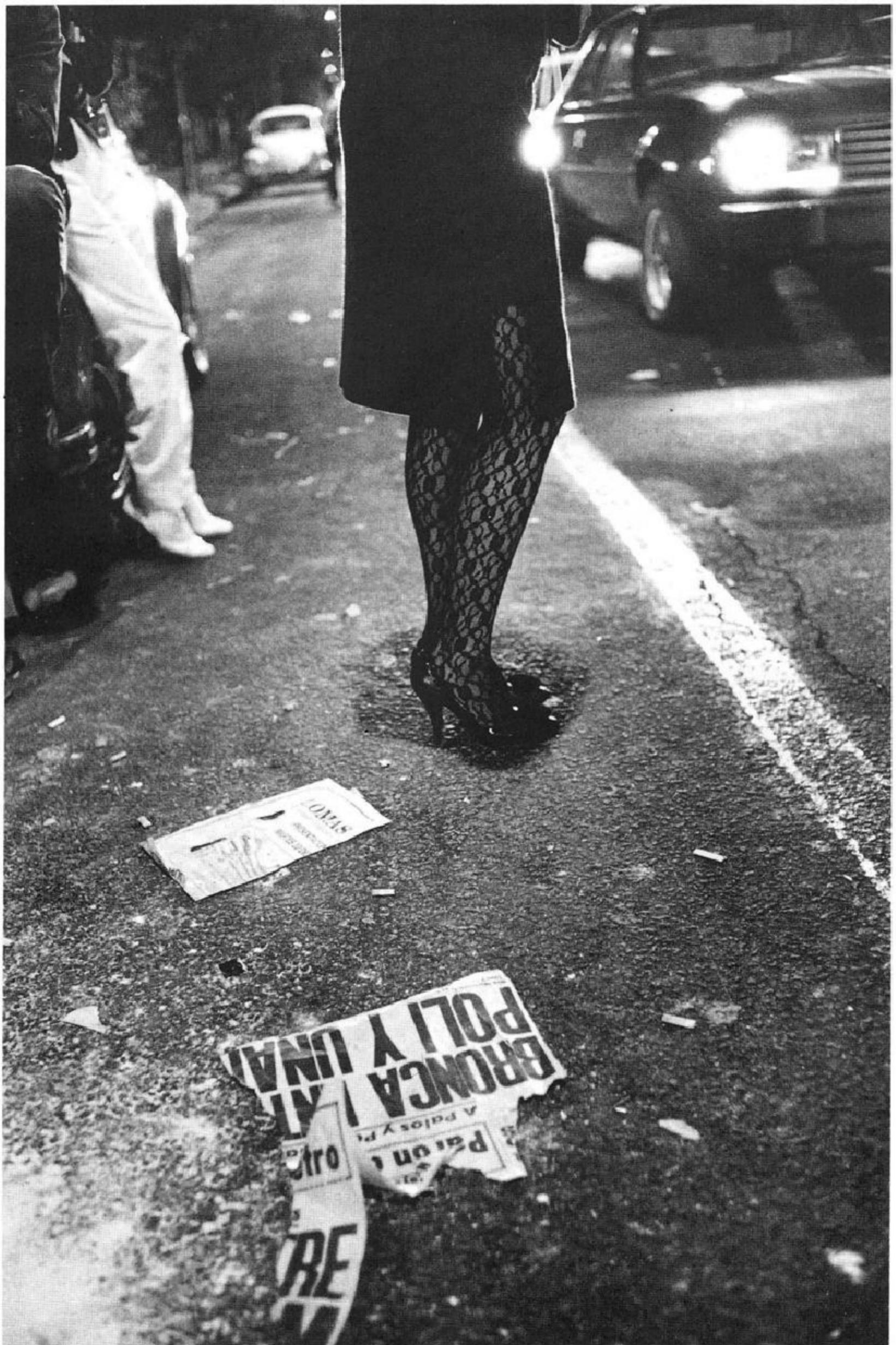
“La calle representa la llamada del destino, sobre todo por la noche, con sus esquinas desiertas en que se sumerge uno como en un abismo, con su tráfico fulgurante, con sus farolas encendidas, sus letreros de luz, sus faros de coche, su asfalto reluciente por la lluvia, las ventanas de sus misteriosas casas iluminadas, la sonrisa de esas niñas de rostro pintado. Es la atracción enigmática, la seducción voluptuosa para los pobres diablos que, cansados de la monotonía de su vida, van en busca de aventura y evasión”.

París secreto de los años treinta de Brassai representa la síntesis fotográfica de la estrategia de ubicar a la prostituta y al prostíbulo como núcleo de los bajos fondos urbanos, que en México exploraron en la primera mitad del siglo los Casasola,

J. Devars, Cartier-Bresson, Enrique Díaz, Nacho López, Ricardo Salazar y, en los últimos años, Víctor Flores Olea, Fabrizio León y Marco Antonio Cruz —quien capturó el grosor aciago de una protesta de prostitutas contra el abuso policiaco en la ciudad de México de mediados de los años ochenta. A partir de 1924, Brassai se dedicó a vagabundear por el París nocturno entre Montparnasse, el Barrio Latino y Montmartre; su deseo de trasladar todo aquel clima de “encantamiento” lo condujo a dedicarse a la fotografía. Su idea era aprisionar lo excepcional de ese París, de sus lugares y de sus personajes a partir de una perspectiva de lo develatorio, capaz de recurrir “a las triquiñuelas y la diplomacia”; su viaje hacia el fondo de la noche semeja un tanto la tarea del reportero, que descubre para sí y para otros lo que registra, bajo el estilo de una “nueva objetividad” hermética, de nota roja: “La verdadera gente de la noche, de cualquier modo, vive a esa hora no por necesidad sino por deseo. Pertenece al mundo del placer, del amor, del vicio, del crimen, de las drogas. Se trata de un mundo secreto, sospechoso, ajeno a quien no es un iniciado”.

Brassai cifra el origen de su ulterior estrategia fotográfica en la lectura de relatos literarios, en “su afecto por los personajes marginales de Stendhal, Mérimée, Dostoievsky, Nietzsche”. También reconoce la influencia de Pierre Mac Orlan, ese escritor equidistante de las novelas de aventura, de crimen o de erotismo. El gusto por lo marginal se entrega como un placer excéntrico, una mirada que desplaza la rutina de su eje previsible. Así el fotógrafo accede a Nôtre Dame a la medianoche o atisba el panorama de la ciudad desde una ventana en las alturas; se reconoce en el Víctor Hugo que entendió la realidad inversa de los pasadizos subterráneos de París, en el Nadar que





Marco Antonio Cruz.
Prostituta en las calles de ciudad de México, 1987.

fotografió lo mismo las catacumbas que las plazas y las avenidas subido en el globo aerostático, en el Degas que construyó una escalera o bastidor en su estudio para observar a sus modelos desde emplazamientos diferentes.

En su portafolio sobre el París nocturno, Brassai recorre las ferias de barrio, con sus deidades y bailarinas de tres centavos, sus gorilas "humanos", o las cartománticas del Tarot y los cafés eternos al aire libre. También desfilan los representantes de la secta de los doce mil *clochards* o pordioseros de esa época, los desazolvadores del drenaje y su bomba de vapor, los urinarios ambidextros, los truhanes, los policías, los amantes, los salones de baile, los artistas, las bailarinas, el carnaval estudiantil, las lesbianas y los homosexuales.

Brassai testimonia su proclividad ante las prostitutas opulentas de Les Halles, y se esmera en transmitir su inmovilidad telúrica que recuerda un ritmo intemporal mientras refleja la angustia perpetua de estas mujeres ante los abusos de la policía sanitaria o las amenazas diarias de sus "protectores". Debajo de los faroles o en una esquina desolada, las prostitutas de Brassai insinúan con su frágil estampa la mezcla de apego solidario y rechazo competitivo que rezuma el gremio, su apego al milenario artificio cosmético en la calle o en el cuarto de hotel.

Estas mujeres poseen un aura de "misterio", insiste el fotógrafo, son espectros carnales que contagian su extrañeza a los prostíbulos, ya sean éstos de lujo o baratos, auténticos "mataderos": el clandestinaje de las ventanas cerradas, el típico foco rojo que identifica al establecimiento, la discreción llamativa que invita a la convivencia festiva, musical y propiciatoria de la galantería y las disimulaciones, o a la abulia y la desidia de las trabajadoras venéreas. El misterio que

declara y buscó congelar en sus imágenes Brassai, no es otro sino el estupor masculino teñido de deseo, de ansia develatoria, incluso ante la desnudez integral del cuerpo femenino. El complemento del influjo misterioso se descubre en los hábitos discrecionales de los clientes del burdel, que así describe el fotógrafo:

"Había dos clases de burdeles: aquellos donde los clientes era recibidos en un salón público, y aquellos en que a cada cliente se le acomodaba aparte para respetar su anonimato. En este caso había todo un sistema de puertas deslizables, de cortinas, de puertas secretas (un sistema que Leonardo da Vinci previó mucho tiempo antes) para proteger que un cliente se encontrara con otro. El burdel "Susy" fue uno de los más discretos y garantizaba el anonimato de su clientela. Incluso algunos curas asistían allí sin ser vistos ni reconocidos. Por supuesto, los burdeles con salones tenían sus ventajas: uno podía mirar sin obligarse a acostarse con una determinada prostituta; se le podía escoger a placer".

La confesión de Brassai permite intuir una verdad que identifica el acto de elegir a una prostituta con el acto de tomar una fotografía de ella: ambos casos se deciden por una estrategia de fantasmagorías masculinas, lo que Jean-Louis Comolli llamó "el frenesí de lo visible", que la cultura moderna vive desde el siglo XVIII. La fotografía de control prostibulario implica una estrategia compulsiva y sistemática; la que centra a las prostitutas como eje nocturno expresa un rito de vagabundeos en lo siniestro. El mundo contemporáneo y su videosfericidad han intensificado el triunfo de tal frenesí, donde el cuerpo femenino construye un catálogo abierto al control y al mercado ubicuos, a sus espejismos y a sus riesgos.

MUJERES DEL COLOR DE LA LUNA ENTREVISTA CON ANTONIO REYNOSO

José Antonio Rodríguez



Antonio Reynoso.
Mujer con espejo, 1962.

La presencia de Antonio Reynoso en la fotografía mexicana ha sido permanente pero también un tanto relegada. Él perteneció a una generación intermedia entre las miradas de la ruptura de los treinta (los Álvarez Bravo, Jiménez, Latapí, Amero) y las modernidades que se comenzaron a gestar a finales de los setenta (en donde participaría en dos exposiciones claves: “10 fotógrafos en la plástica”, 1976, y “Contemporary Photography in Mexico. 9 photographers”, Center for Creative Photography, Arizona, 1978). A esta brillante, aunque escasa generación, también pertenecen Ricardo Salazar, Héctor García, Enrique Bordes Mangel y Nacho López. Reynoso comenzó a exhibir sus fotografías en 1943, año en que monta sus imágenes en el Philadelphia Museum of Art, mientras que sus incursiones como fotógrafo de cine arrancan con los cortometrajes Perfecto Luna y Una ventana a la vida (dirigida por Manuel Rodríguez Lozano y con guión de Rodolfo Usigli). Sin ningún libro sobre su trabajo y con exposiciones esporádicas, la obra de Reynoso aún está por estudiarse. He aquí la charla con ese viejo maestro de la imagen, centrada en una de sus múltiples propuestas: el desnudo.

José Antonio Rodríguez: ¿Cómo se empieza a acercarse a la fotografía de desnudo?

Antonio Reynoso: Bueno, siempre me gustó mucho el desnudo, para dibujarlo... Para mí es una gran alegría dibujar o fotografiar desnudos.

JAR: ¿Quién era *La gorda*?

AR: Era una muchacha que pasaba por aquí, por Coyoacán. Ella vivía en el Cuadrante de San Francisco, y una vez le dije: "Oye, te quiero hacer una fotografía". Ella me dijo que sí, se sintió muy halagada. Era simpática y sencilla. Aquí, en esta puerta, le hice el desnudo (señala hacia la puerta principal de su estudio). Le dije: "A ver, desnúdate", y se quedó así (Reynoso hace una cara de sorpresa). Pero sí se desnudó. "¡Ah!", me dijo, "pero por qué". "Bueno", le contesté, "porque eres muy bonita".

Cuando hice el desnudo de *La gorda* estaba recordando unas esculturas que había visto de este tamaño (con las manos indica unos treinta centímetros) que eran casi como un huevo, eran las Venus más antiguas que hay. ¿Sabías que hay vírgenes negras? Son las que representan la tierra, por eso son negras. Después hicieron el Cristo negro y todas esas cosas ¿no?; pero en realidad todo empieza ahí, con la mujer, con la mujer desnuda, con la mujer que representa la fecundidad. Ése es el sentido de *La gorda*. Creo que *La gorda* tiene un poco de esa vitalidad, de esa coquetería de la mujer que yo creo es un valor muy importante.

JAR: La gorda aparece con un collar y un espejo ¿usted lo sugirió?

AR: Sí, sí, yo se los puse, el collar y el espejo. El collar es algo que yo admiro mucho en la mujer, esa coquetería, esa manera de saberse bella, de saberse deseable, ése es el sentido del espejo y del collar.

JAR: Creo que en *La gorda* hay esa vitalidad, pero también creo que hay mucho de la mirada *voyeur*, más que un sentido sensual.

AR: Yo no lo siento así; yo pienso que tiene un sentido sensual: la coquetería de la mujer, el querer agradar, el querer ser bella.

JAR: ¿Había hecho otros retratos similares?

AR: Sí, hice muchísimos desnudos. Mis primeras fotos fueron desnudos. Para mí el desnudo era una imagen bellísima.

JAR: Creo que en otras de sus fotografías de desnudos, algunas de adolescentes, tomadas en el campo colombiano, hay ese querer descubrir un erotismo íntimo a través de las imágenes. ¿Cómo trabajaba con estas jóvenes para realizar desnudos?

AR: Yo estaba haciendo, en Colombia, una película sobre la magia. A estas muchachas las habían contratado para hacer un acto de magia y yo aproveché para hacer los desnudos.

JAR: ¿Eran actrices o modelos profesionales?

AR: No, no, para nada. Se les había pagado para que estuvieran desnudas en la secuencia de una película sobre la magia en América.

JAR: ¿Cómo concibe usted el desnudo en fotografía? ¿Cuáles son sus preocupaciones para lograrlo?

AR: Yo creo que la mujer es una de las necesidades vitales del hombre en cuanto al erotismo. Quizás por eso crees que es cosa de *voyeur* (en español le llaman *fisgón*, que es el equivalente). Pero no, nada de eso; más bien siento la necesidad de buscar lo erótico.

JAR: Usted ha seguido distintos caminos en la fotografía, que van del desnudo al documento social. Tiene una obra muy hermosa, con un sentido costumbrista, una vecindad tomada en un gran plano general en picada. ¿Dónde tomó esta fotografía?

AR: Esa la tomé enfrente de la Academia de San Carlos, en la contra esquina de la Academia. Yo estaba haciendo una peliculita con (Manuel) Rodríguez Lozano y (Rodolfo) Usigli. Este último había escrito la historia, aunque en realidad, ésta se iba haciendo al momento de ir a



Antonio Reynoso. México, 1970.

filmando. La historia era muy sencilla: dos niños, dos muchachos andan vendiendo periódicos, y a partir de ahí descubrimos cosas increíbles. Había un puesto de este tamaño, del tamaño de la mesa, muy chiquito... Ahí iba a dormir uno de los niños con una viejita que era la dueña del puesto. La viejita lo dejaba dormir ahí... era algo completamente surrealista.

JAR: Usted ha vivido tiempos de transición entre esa fotografía, muy fuerte, de los treinta y principios de los cuarenta, que

quería cambiar, aquí en México, y aquella otra fotografía de los setenta. Esto es, su gramática visual se ajustó a los tiempos y a los procesos de la fotografía ¿está usted de acuerdo?

AR: Sí, claro.

JAR: ¿Pero cómo se fue adecuando a esto?

AR: Mira, los (antiguos) mexicanos dicen que la verdad la encuentras con la poesía; encuentras la verdad con la intuición no con la razón. Rodríguez Lozano decía que la razón es bruta. Es la intuición la que te da los valores que buscas y no la razón. El poeta prehispánico decía que él buscaba su cara, pero su cara como era antes de que todo existiera. Fíjate qué bonito. Eso es precisamente lo que yo he buscado. Decía Leonardo (da Vinci) que el pintor no hace más que su retrato, y es verdad. Fíjate que alguien que me dio mucho, como si me hubiera orientado, fue mi abuela. Ella me platicaba imágenes maravillosas. Vivía en un lugar en Guerrero, allí donde están las minas de plata más importantes en México. Ella tenía esencialmente el sentido de la tierra, el sentido de la piedra. Me platicó que un día fue a visitar a su hermana que vivía a una distancia muy grande. Es un lugar fabuloso desde donde se ven las perspectivas más grandes que yo he visto en mi vida, enormes, es un lugar muy alto. Tienes ahí un espacio enorme, y ése era el sentido del espacio que tenía mi abuela. Me contó que cuando fue a visitar a su hermana vio, por una ventanita, a unas mujeres desnudas del color de la luna, que estaban como tendiendo ropa. ¡Fíjate qué imagen! Eso es lo que busco; cuando hago desnudos eso es lo que busco, esas mujeres del color de la luna.

JAR: Entonces, ¿usted aplicó en su mirada muchas de las imágenes de los viejos, las imágenes verbales, las sensaciones?

AR: Claro. Uno está hecho de muchas cosas, de muchas relaciones. Cada una de

estas relaciones te da un lugar. ¿Te acuerdas de lo que escribió Castañeda —a mí no me gusta, no precisamente porque sean sus ideas sino porque las saca de los (antiguos) mexicanos— en *Las enseñanzas de don Juan?*, donde le dice al hombre: lo primero que tú debes hacer es buscar tu lugar, un lugar que nada más es tuyo. Yo creo que eso es lo fundamental para el fotógrafo: encontrar ese lugar, esa visión, esa perspectiva, ¡ese lugar que nada más le pertenece a él! Y cuando lo encuentra, entonces es él mismo, entonces ya encontró su cara como era antes de que todas las cosas existieran... Cuando las cosas se hacen muy en serio uno no busca sólo mirar, no se conforma con haber visto o con estar viendo —que es lo que hace el fisgón— sino que uno busca participar, eso es lo importante. Para mí la fotografía es una realización.

JAR: ¿En la fotografía de *La gorda* podemos hablar de una comunión?

AR: Claro, pero más bien es la manera de irte acercando a la esencia de las cosas, a tu misma esencia, a tu cara cuando no existía nada.

JAR: ¿Hacía usted fotografía de desnudo junto a Manuel Álvarez Bravo?

AR: Sí, cómo no, desde que yo estaba en San Carlos. Una vez nos subimos a la azotea y allí, sobre los tragaluces, hicimos unos desnudos.

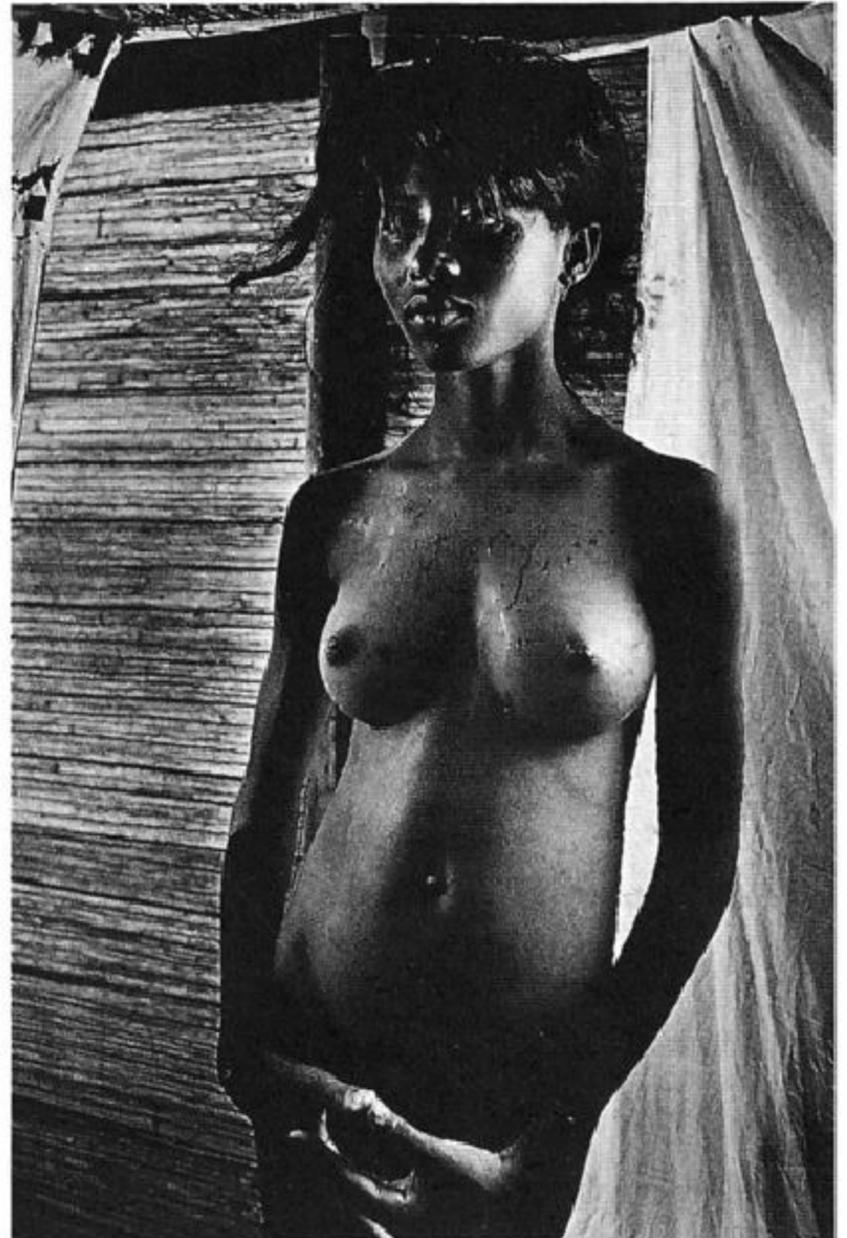
JAR: ¿Como *Gorrión ¡claro!* ?

AR: Como ésa precisamente.

JAR: Álvarez Bravo hace *La buena fama durmiendo* en la azotea de San Carlos. ¿Estuvo usted presente?

AR: No, ésa la hizo antes de que yo lo conociera. Pero te voy a decir algo. Una vez fui con Rafael Corkidi a Acapulco, nos metimos en la camioneta y llegamos a un pueblito. Teníamos que atravesar con una canoa y contratamos a una muchacha con una voz muy gruesa pero muy bonita que

nos pasó al otro lado. Era una cosa maravillosa como imagen... Cuando llegamos le dije a la muchacha: “Oye, te quiero sacar una foto”. Me dijo: “Bueno”; le dije “quítate la ropa”; y entonces se quitó la ropa. El momento, la hora, ¡el lugar!, todo era ideal... Desgraciadamente la



Antonio Reynoso. México, 1960.

cámara no funcionó, se quedó atorado el rollo. Juan de la Cabada, que también iba, se acercó, pero entonces ella ya no quiso que yo la fotografiara. Ya había mucha gente. Yo estaba muy contento con las fotos y después fue una gran desilusión. Te platico esto porque ese pueblito tiene el índice de crímenes más alto del mundo. Imagínate que el novio de esta muchacha, su papá o sus hermanos hubieran visto que yo le estaba sacando fotos ¡No hubiera vivido!

SIQUEIROS: BOCETOS FOTOGRÁFICOS

Itala Schmelz

En la Sala de Arte Público Siqueiros se lleva a cabo una investigación museográfica que dará a conocer materiales muy valiosos legados por Siqueiros. En abril de este año se presentará la primera de una serie de exposiciones, *Siqueiros: el lugar de la utopía.*

Al ir en busca de herramientas más modernas y adecuadas para sus novedosas técnicas de composición pictórica, Siqueiros se encontró con la cámara fotográfica: “Muchas y muy grandes son las enseñanzas que nos da la fotografía; gracias a ella podemos romper con muchas rutinas e ir al encuentro de nuevos y más científicos métodos de perspectiva y composición”, o bien, “Para el desarrollo de un realismo más integral comenzamos a utilizar la cámara fotográfica para fijar los datos visibles de la realidad”.

Con la cámara fotográfica, “aparato visual correspondiente a la realidad óptica activa del hombre” se pueden obtener “equivalencias vivas y totales de la visión lógica del espectador”: “La fotografía es una captadora de imágenes, los creadores de imágenes no la pueden despreciar”.

Siqueiros estudiaba fotográficamente la topografía arquitectónica de los edificios que se disponía a decorar, antes de dibujar los primeros trazos sobre los muros.

A lo largo de su carrera plástica, Siqueiros elaboró un archivo fotográfico muy particular, al cual denominó “Documentos vivos”. Se trata de una enorme colección de datos visuales: objetos y seres fotografiados en todas las posiciones y ángulos imaginables. Debidamente clasificados en carpetas temáticas, Siqueiros archivaba grupos humanos, escenas dramáticas, máquinas fabriles, caballos, perros, paisajes, etc.. Antes de crear sus escenas pictóricas, analizaba



David Alfaro Siqueiros.
Palacio de Bellas Artes, 1950.



▲ Anónimo. Fragmento del mural
El tormento de Cuauhtémoc. Palacio de Bellas Artes. México, 1950.

▲▲ Anónimo. Estudio fotográfico para el mural
El tormento de Cuauhtémoc. México, 1950.



Anónimo. El fotógrafo colombiano Leo Matiz, ca. 1942.

estos documentos fotográficos. Encima de ellos ensayaba los primeros trazos compositivos: con un lápiz cuadrículaba las fotografías o les marcaba puntos de fuga para “desentrañar” sus estructuras espaciales: “los bocetos fotográficos son un material objetivo para poder partir a la creación. Se parte a la creación en base a un objeto conocido, presente o no”.

Tomando en cuenta que el espectador no es una estatua monocular, como concebían los pintores renacentistas, sino un espectador móvil y dinámico, que debe obtener “normalidad realista” desde cualquier punto desde donde mire, Siqueiros desarrolló todo un procedimiento para la fijación de los elementos de la composición temática sobre los muros:

- a) Se esboza un primer dibujo.
- b) Éste se fotografía desde diferentes ángulos.
- c) Sobre estas fotografías angulares se hacen correcciones que “normalicen los volúmenes”.
- d) Con el proyector electrónico se dirige el dibujo sobre el muro desde diferentes ángulos y se marcan las distorsiones. De esta manera se aplica un método poliangular para pintar y representar.



▲ Anónimo. Angélica Arenal,
modelo para el mural *La nueva democracia*, 1944.

▲▲ Anónimo. David Alfaro Siqueiros
en una terraza del Palacio de Bellas Artes, ca. 1944.

EL CUERPO DEL OTRO

Roland Barthes

A veces una idea se apodera de mí: me pongo a escrutar largamente el cuerpo amado [...]. Escrutar quiere decir explorar: exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso (soy parecido a esos chiquillos que desmontan un despertador para saber qué es el tiempo). Esta operación se realiza de una manera fría y asombrada; estoy calmo, atento, como si me encontrara ante un insecto extraño del que bruscamente ya no tengo miedo. Algunas partes del cuerpo son particularmente apropiadas para esta observación: las pestañas, las uñas, el nacimiento de los cabellos, los objetos muy parciales. Es evidente que estoy entonces en vías de fetichizar a un muerto.

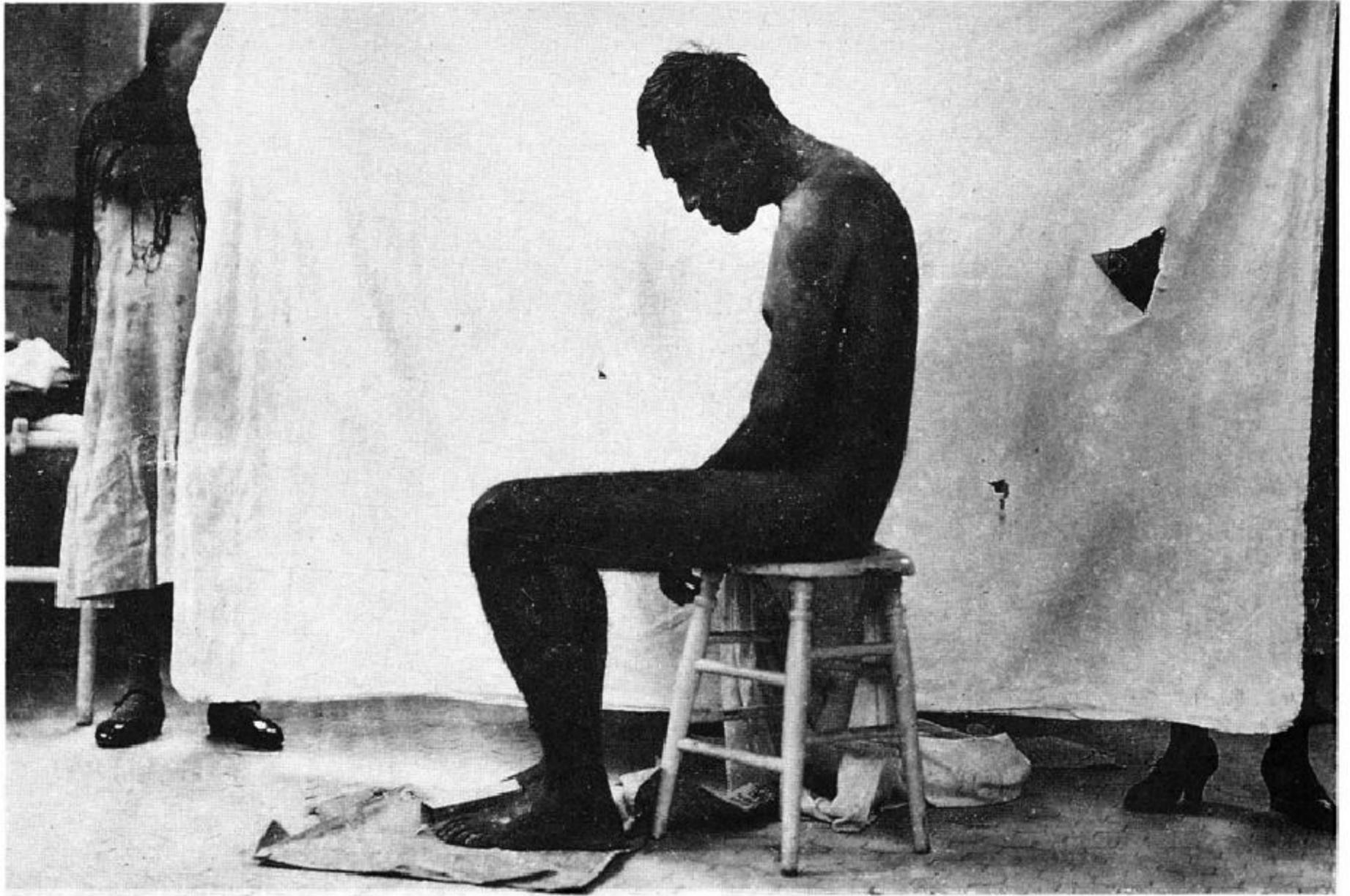
Fragmentos de un discurso amoroso.



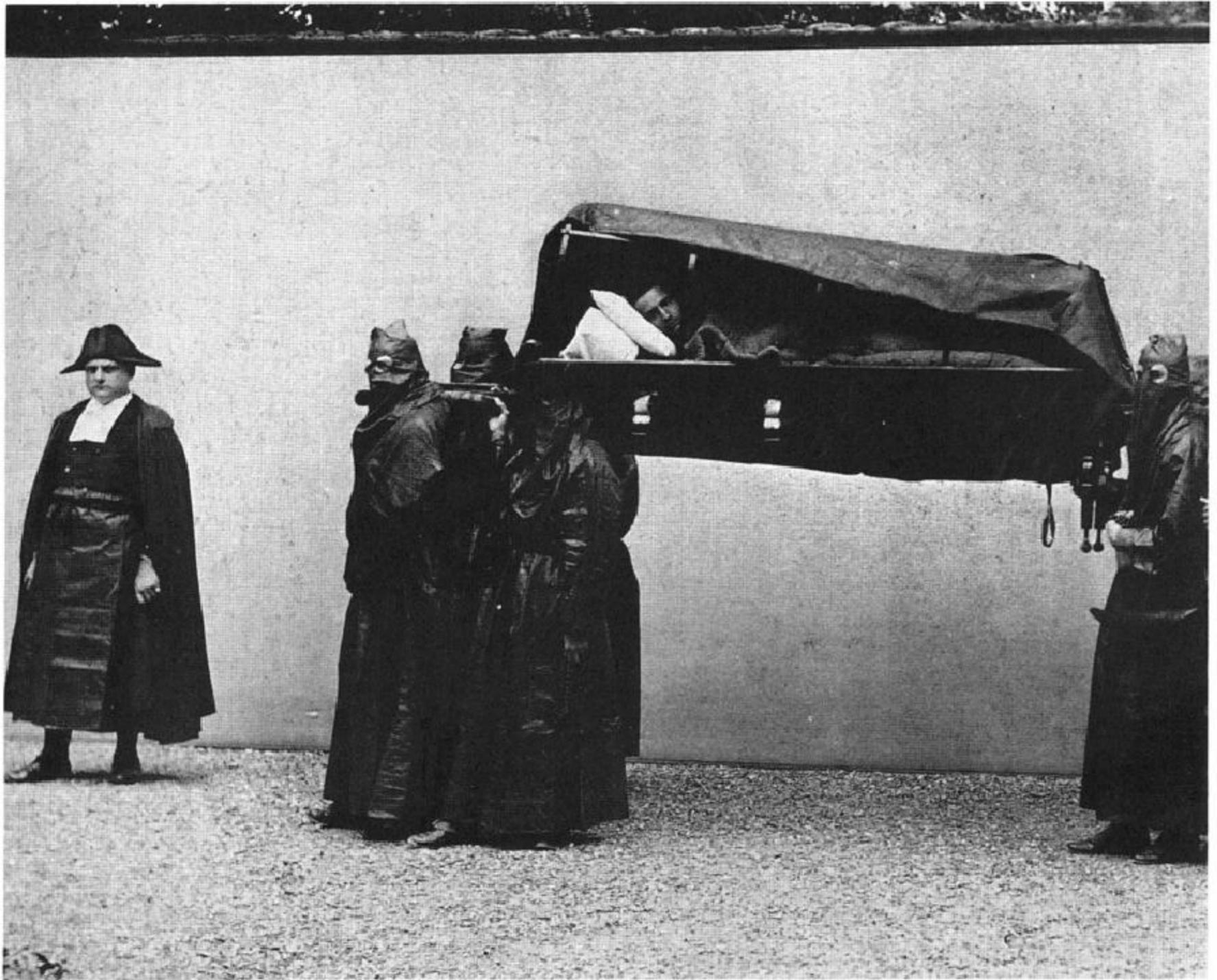
Romualdo García.
Mujer con ramo de flores,
ca. 1908.



Agustín Víctor Casasola.
Fondo Judiciales.
México, ca. 1935.



Agustín Víctor Casasola.
Fondo Judiciales.
La Castañeda. México, ca. 1935.



Anónimo.

Miembros de la Hermandad del Corazón Sangrante transportan una víctima de la peste.

Florenca, ca. 1900.



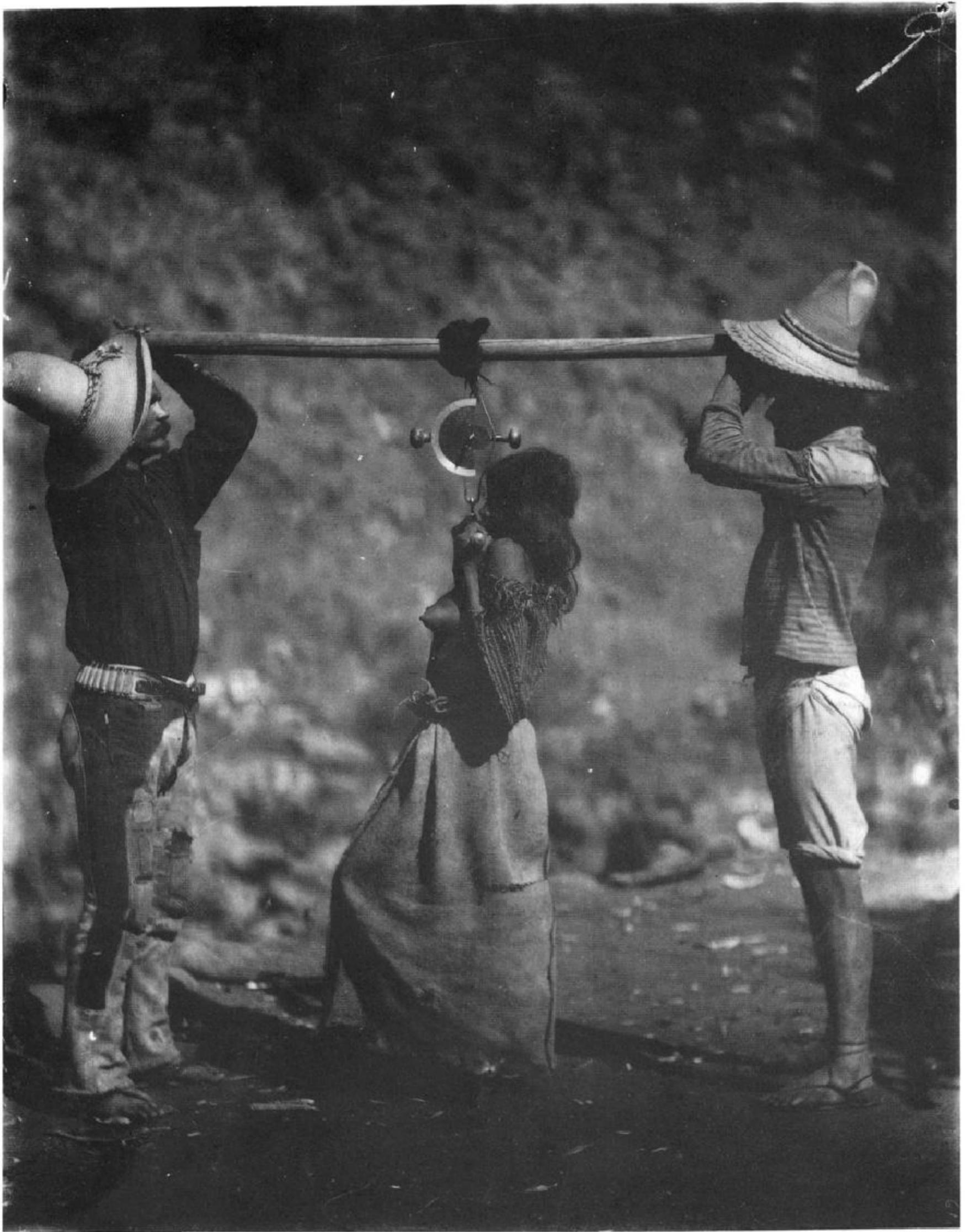
Lewis Hine.
Enfermera de la Cruz Roja.
Turquía, 1914.



Larry Clark.
Tulsa,
1971.



Jakob Tuggener.
Grand Hotel,
1949.

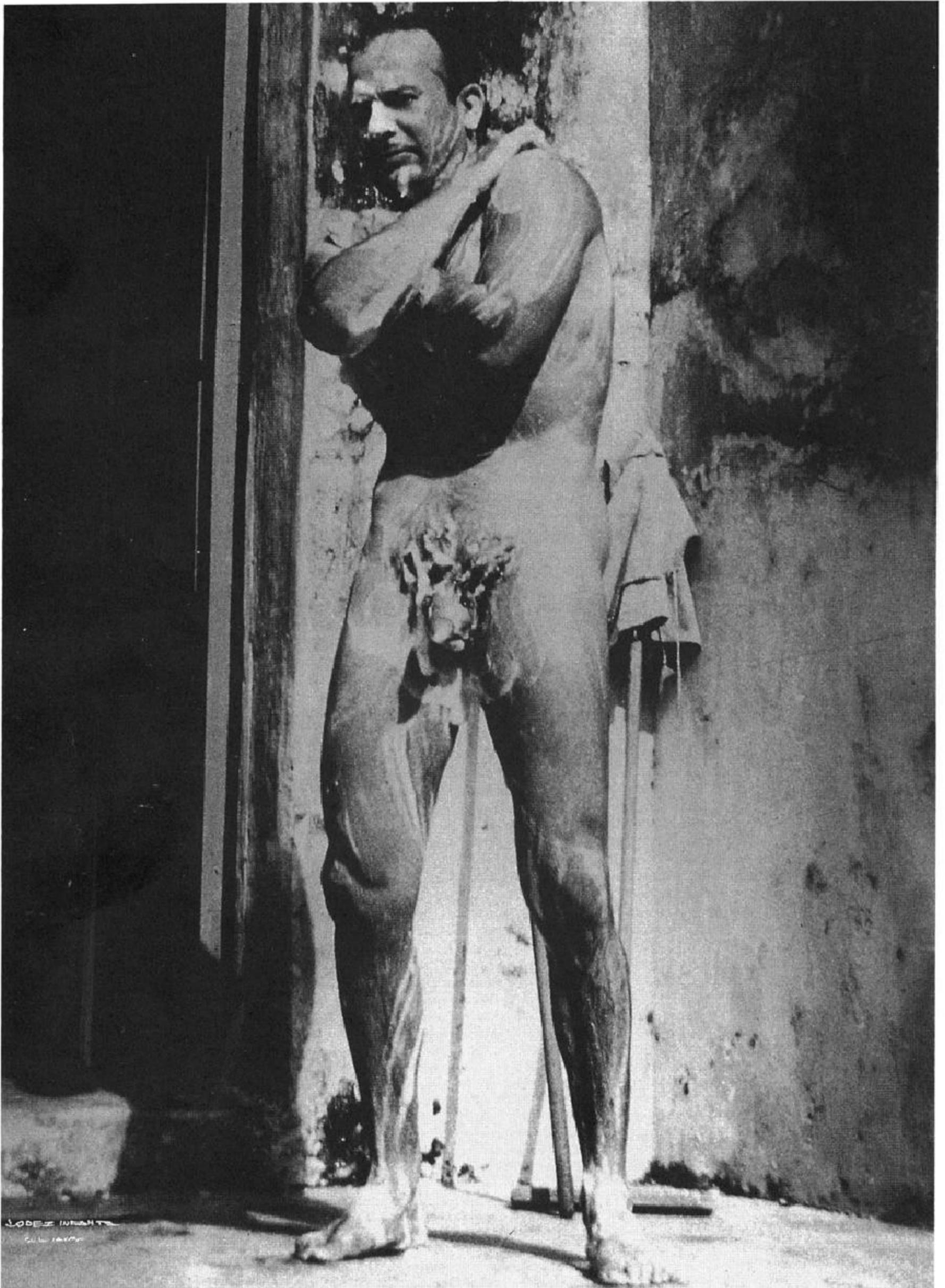


Carl Lumholtz.

Pesando a una mujer tepehuana. Barranca de San Carlos,
ca. 1908.



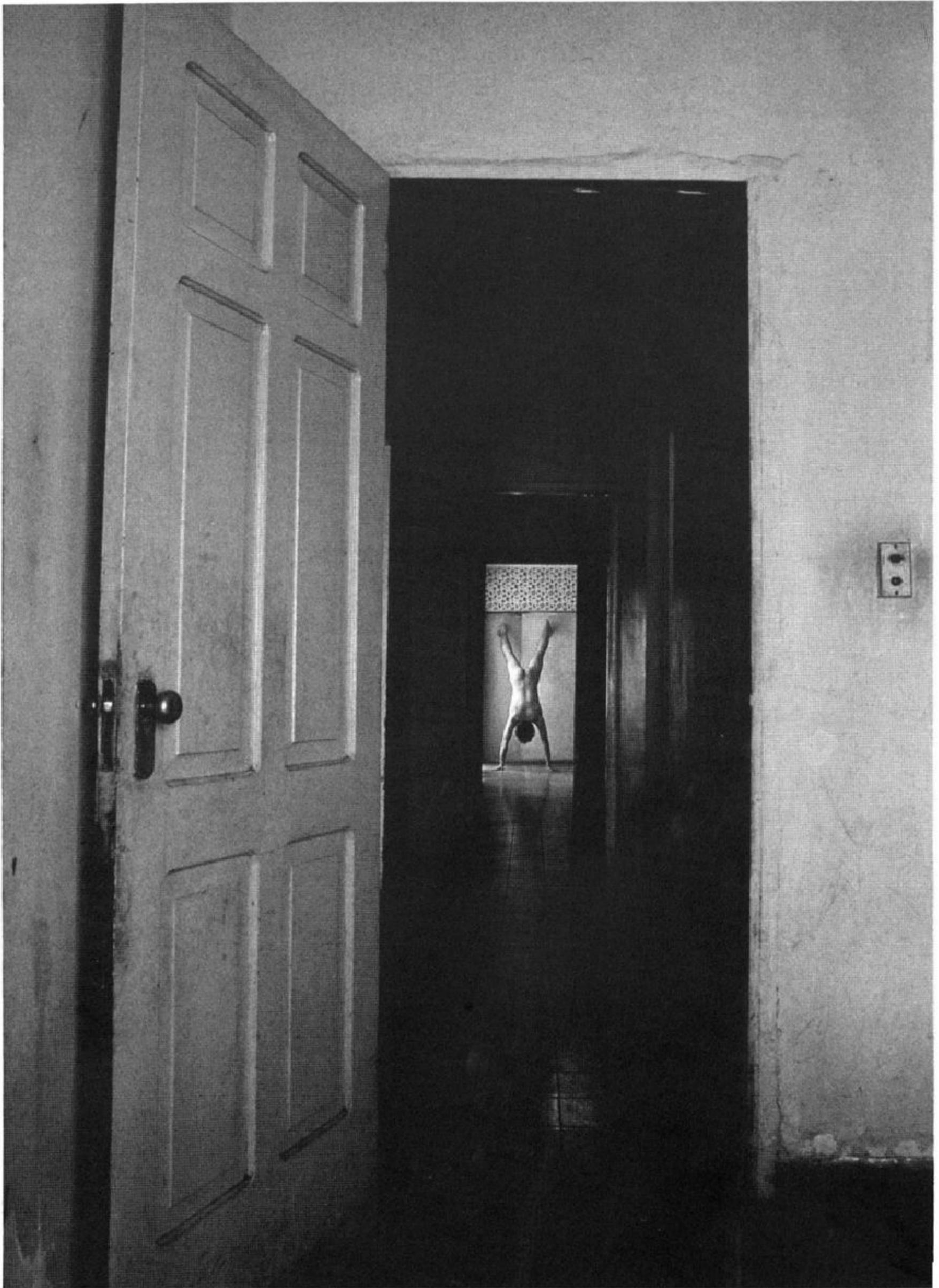
Pedro Valtierra.
Mineros en huelga.
Pachuca, 1986.



Guillermo López Infante.
Pedro Infante.
Huamuchil, 1939.



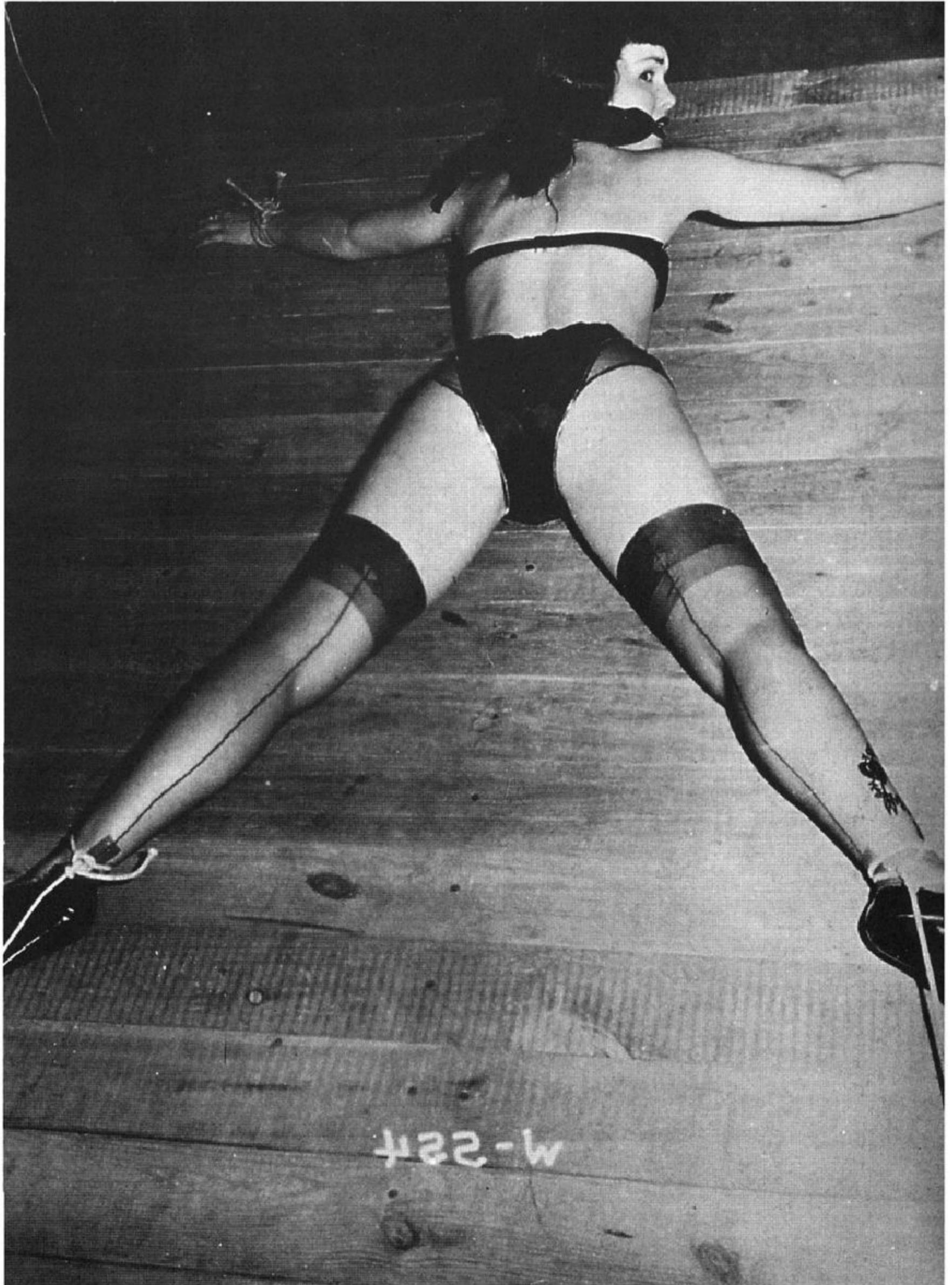
Pía Elizondo.
El floridita.
La Habana, 1993.



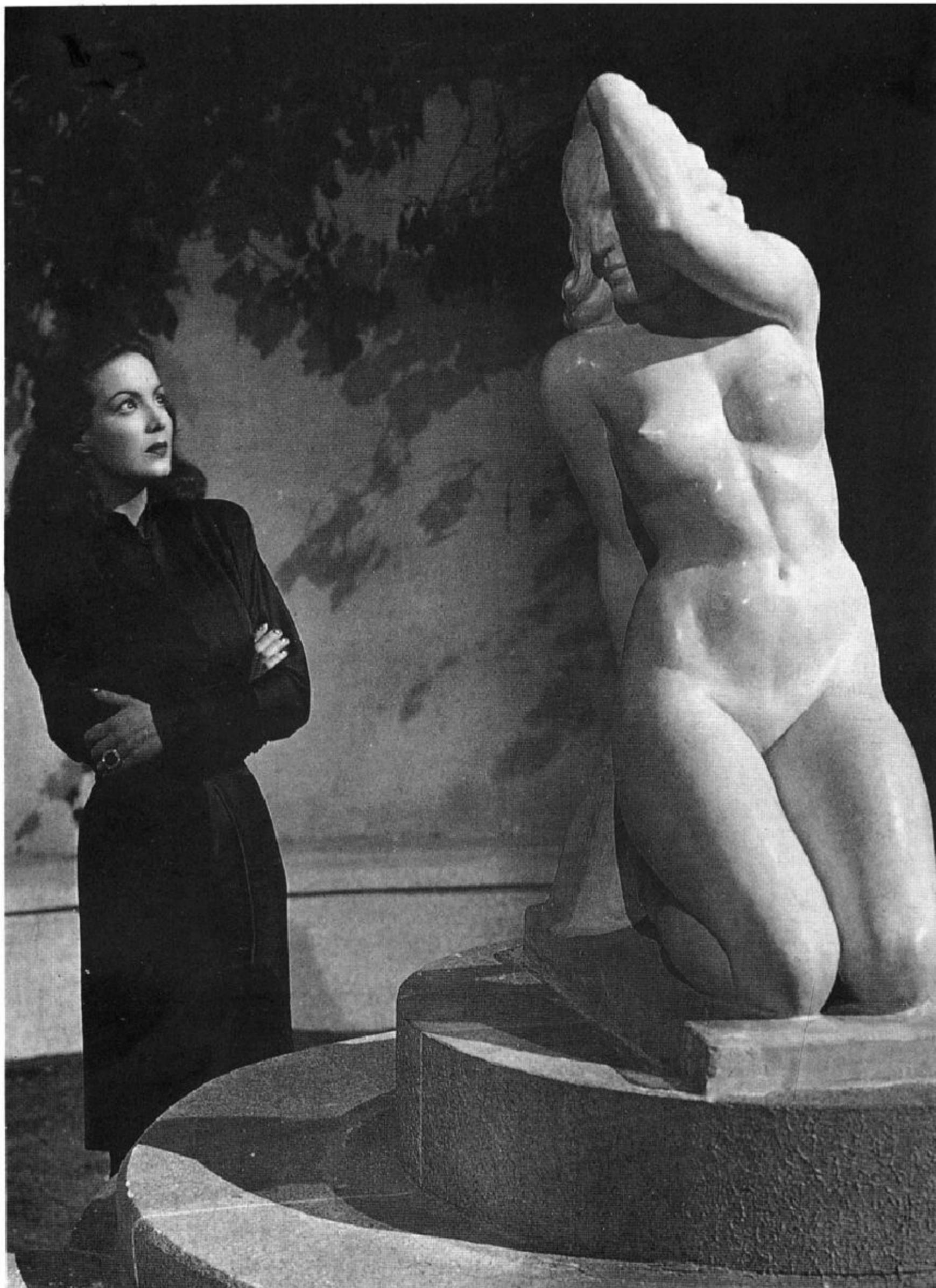
Carlos Maldonado Ortiz.

Equilibrio, 1992

Original en color.

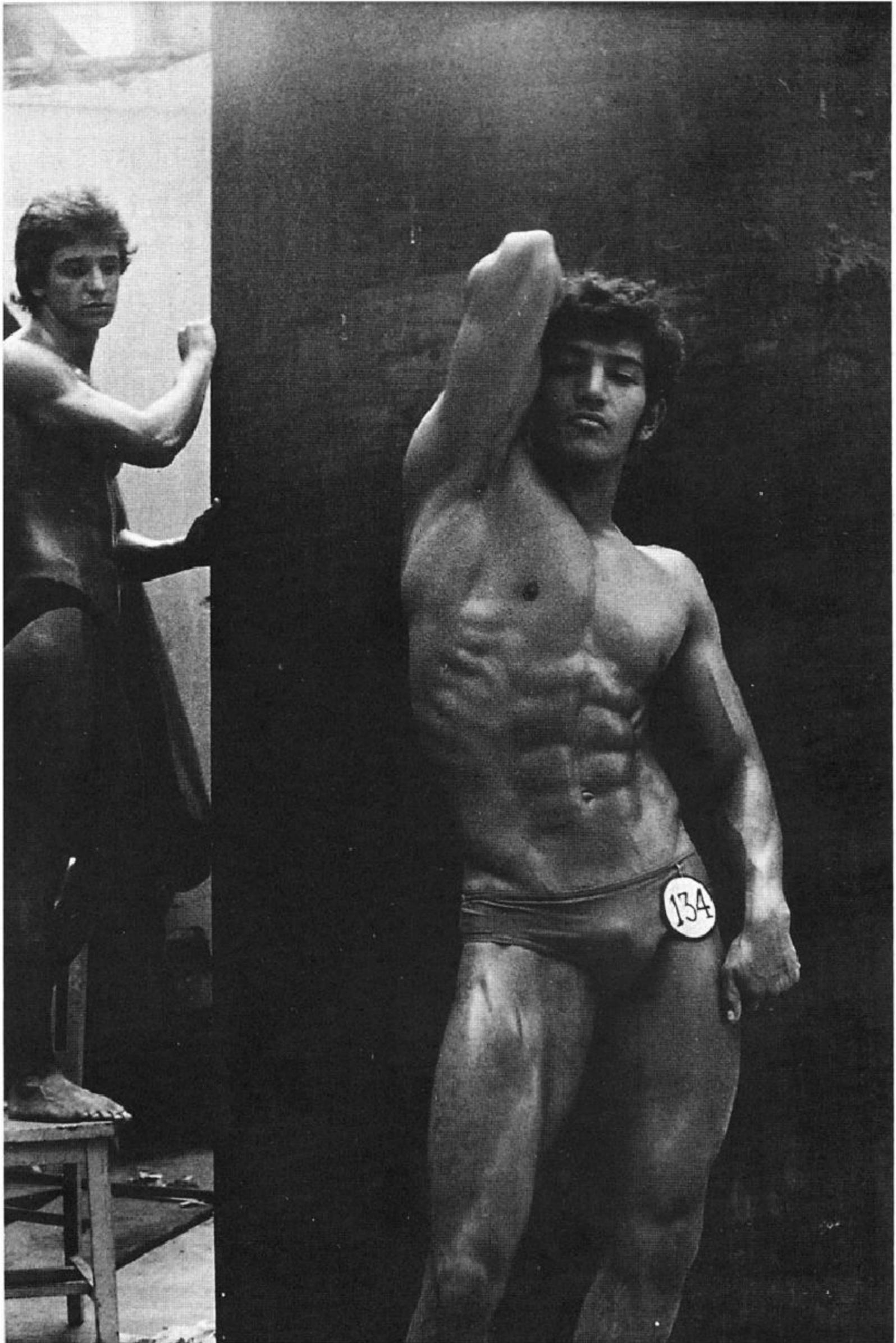


Anónimo.
Betty Page, reina del pin-up.
ca. 1953.



Anónimo.

María Félix. Del libro *Rostros del cine mexicano*,
1947.



Armando Cristeto.
Apolo urbano.
México, 1981.



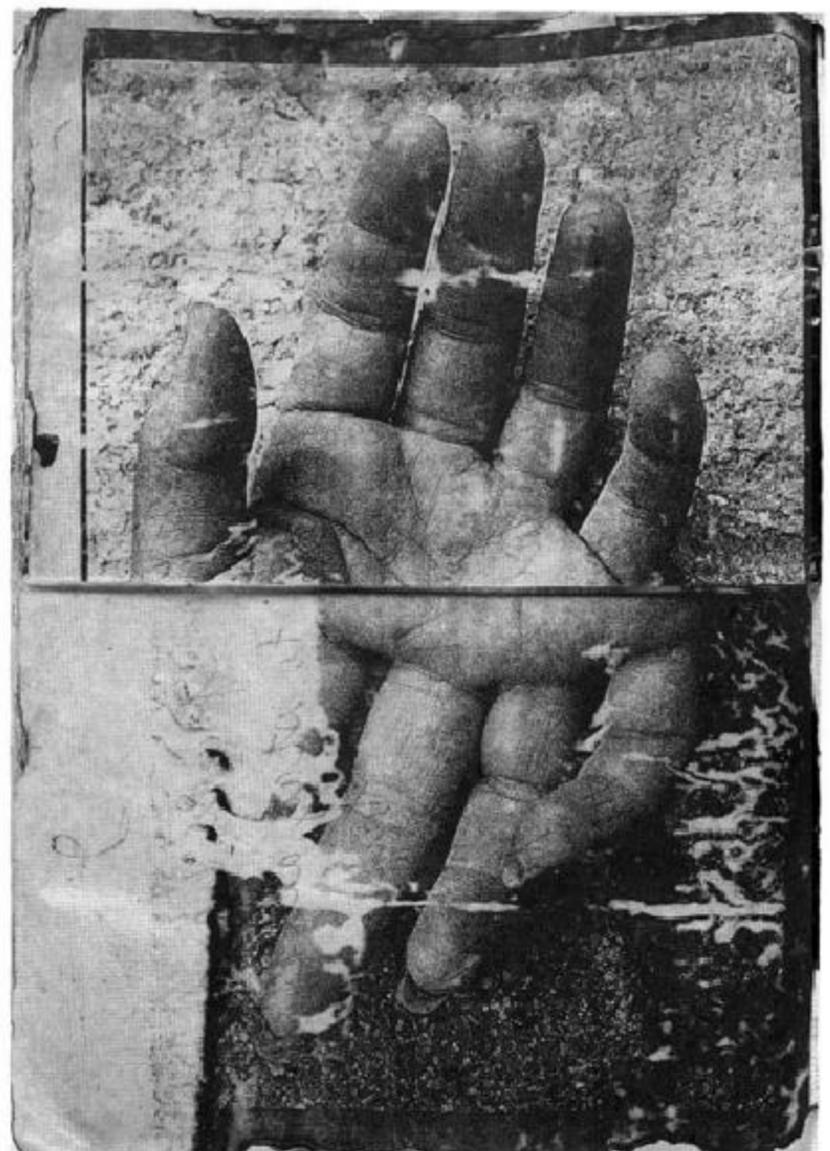
Alfred Stieglitz.
Georgia O'Keeffe,
1920.



Nojima Kozo.
Itosokawa Chikako,
1932.



Dieter Appelt.
La liberación de los dedos,
1979.



Hana Iverson.
Del libro Sister,
1993.



Anónimo.
Brazo amputado.
Filadelfia, 1869.

Woven
Crotch
Practical and
Convenient
Does Not Bind
in Crotch



2T92
2T60

Our Reducing Corsets

Improve
Your Appearance
and

Closed
Crotch
Practical and
Convenient
Cannot Bind
in Crotch



Special
\$168
up

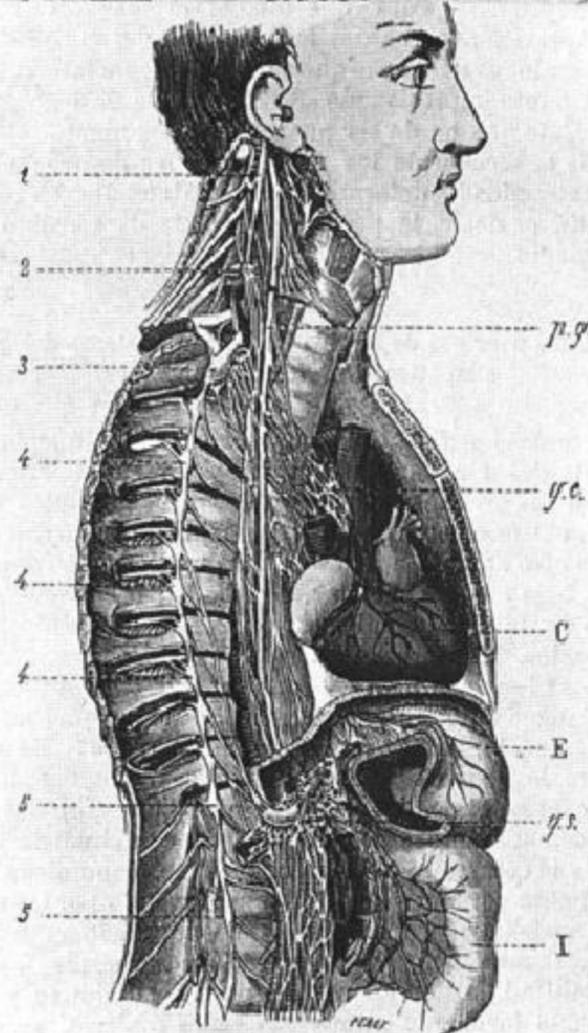
With
Elastic
Abdominal
Reducing
Belt



Corset
Combined
2T928
2T607

\$4.09
up

2T627
\$2.13



Extra
Long



2T60

\$3.00

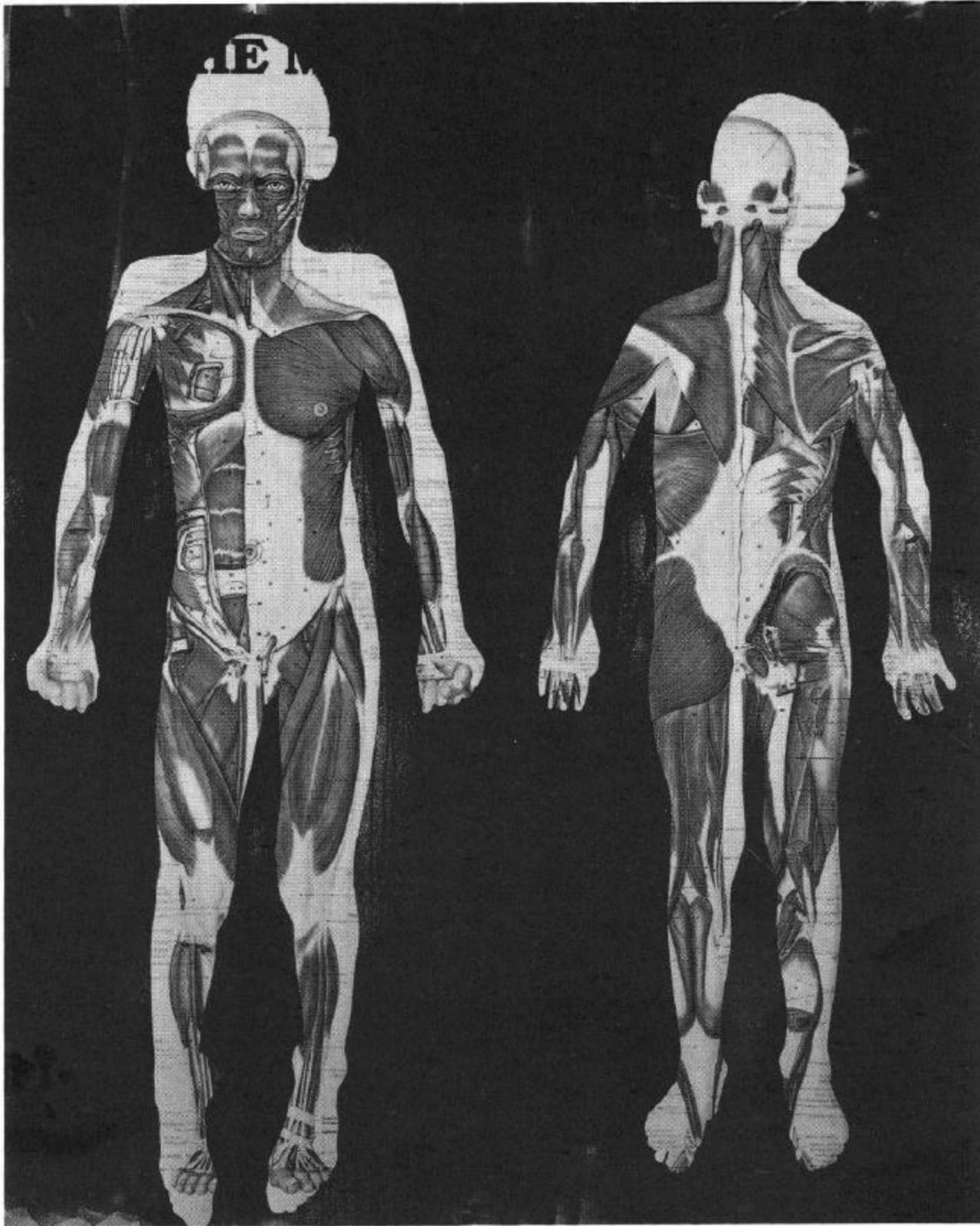
2T627—Women of full figure who prefer a front-lacing reducing corset find this "NATIONAL".

2T641—A very effective Abdominal Reducing Corset. Made of strong Dual Gauze fabric.

2T641
Abdominal

Manuel Álvarez Bravo.

El sistema nervioso del gran simpático,
1929.



Joan Fontcuberta.
Sistema muscular, 1992.
Original en color.



Marco Antonio Turok.
Caído en combate.
Chiapas, 1994.

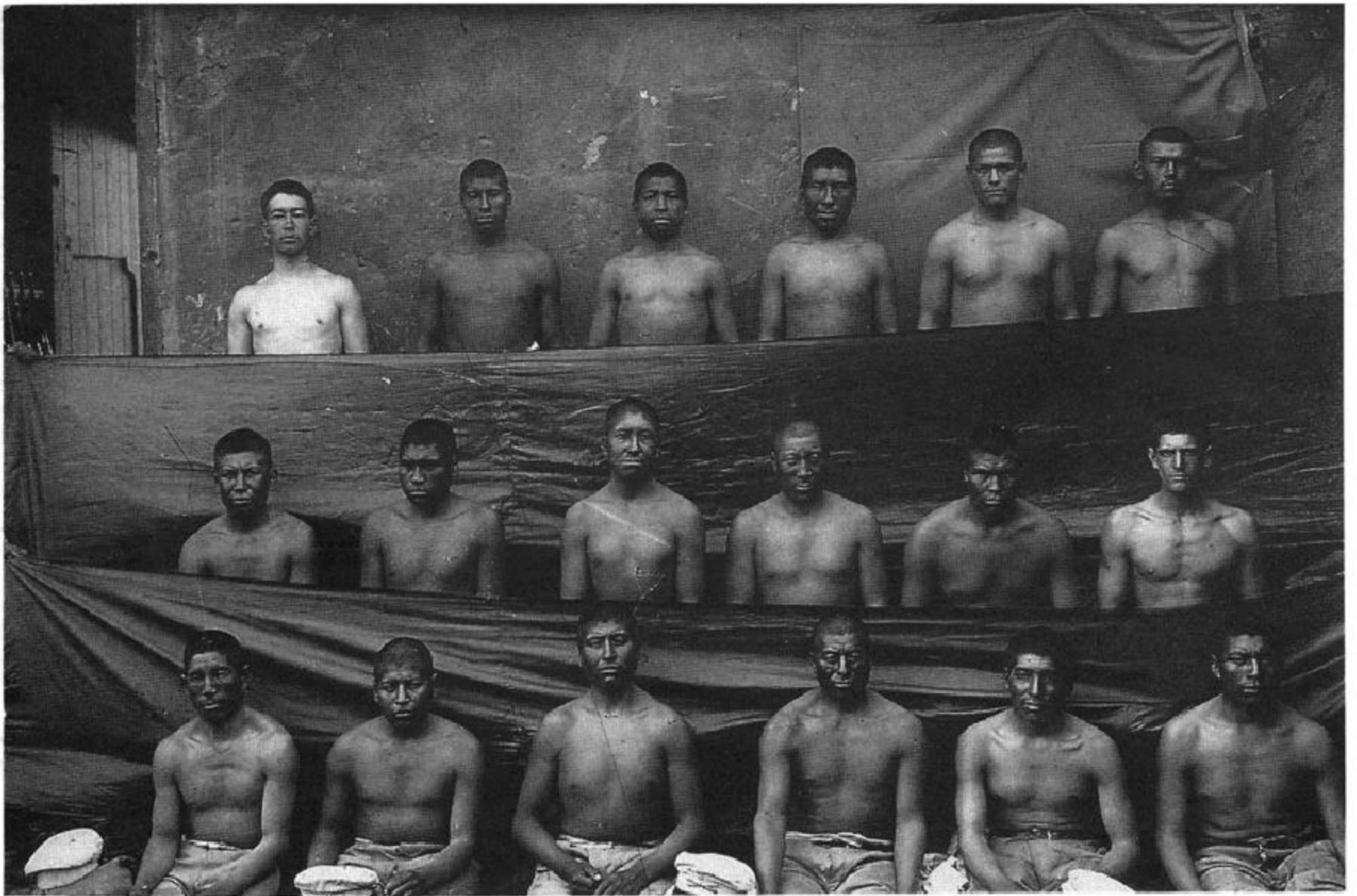


Archivo Casasola.
Fusilados,
ca. 1927.





José Ángel Rodríguez.
Mujer sembrada.
Chiapas, 1989.



Hermanos Vargas. *Soldados, ca. 1920.*

LA MODERNIDAD EN EL SUR ANDINO

Alejandro Castellanos

Una de las afortunadas coincidencias de la estructura que sustentó al Coloquio de Investigación sobre la Fotografía Latinoamericana, realizado en el marco de FotoFest en 1992, fue la mirada con la que se revisó nuestro pasado. La impronta de la modernidad como eje de los discursos creados por los fotógrafos que trabajaron en la primera mitad de nuestro siglo fue revelada como punto de partida para ensanchar el conocimiento, tanto de la obra de dichos autores, como de la manera en que ésta se articuló a su sociedad.

El cambio de orientación con respecto a los criterios con que se buscaba anteriormente legitimar las creaciones de los fotógrafos (tratando de ubicarlos en primer lugar como artistas y luego como sujetos inmersos en situaciones sociales específicas) demostró un aspecto fundamental, que ha provocado un cisma en la manera de conceptualizar nuestro pasado iconográfico: la posibilidad de identificar claramente



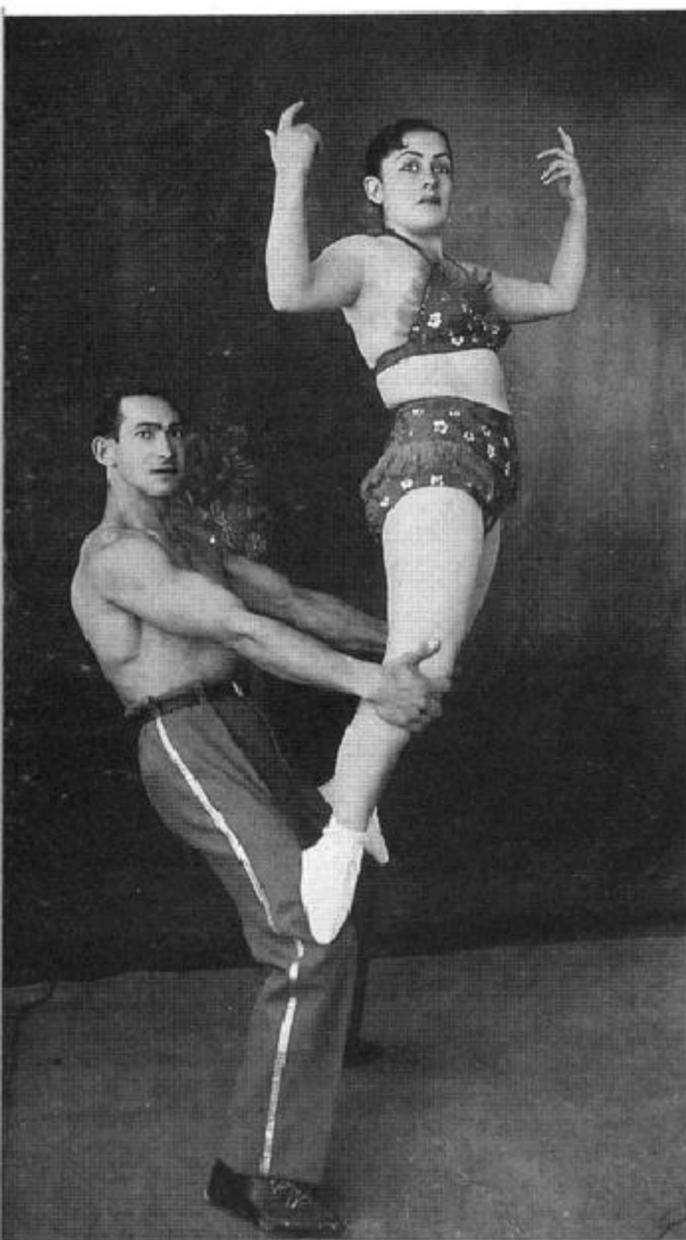
Crisanto Cabrera. *Mujeres.* Cuzco, ca. 1925.

la formación de *corrientes* vernáculas de fotografía, espacial y temporalmente bien definidas.

El caso más relevante dentro de este proceso ha sido provocado por la labor de Miguel Chani, Juan Manuel Figueroa Aznar, Martín Chambí, Crisanto Cabrera, Sebastián Rodríguez y los Hermanos Vargas (Carlos y Miguel), fotógrafos peruanos que compartieron un periodo en la vida de

su país, legando un invaluable testimonio de *La modernidad en el sur andino: 1900-1930*, tal y como fue denominada la muestra que se presentó en FotoFest en 1992 y en el Encuentro Latinoamericano de Fotografía realizado en Caracas el año pasado.

Se cuestionó así uno de los mitos provenientes del *exotismo* como categoría ideológica que justifica numerosas tergiversaciones sobre la foto-



H. Ochoa. *Acróbatas*, ca. 1935.

grafía en Latinoamérica: Martín Chambi es un fotógrafo afirmativo más que un caso de excepción, tal y como lo comprueban sus lazos con los intelectuales peruanos de la época (sobre todo con Roberto Latorre y Gamaliel Churata), así como su inserción en un movimiento fotográfico sustentado tanto en aspectos internos (como el *indigenismo*, un poderoso fermento social que ha emergido en diferentes lapsos de la historia del Perú) como externos (el conocimiento de las corrientes fotográficas pictorialistas).

Más allá de Chambi, el conglomerado diverso de fotógrafos con quienes ahora se le vincula, y que fueron residentes en ciudades sureñas del Perú, ha sido estudiado por Fran Antmann, Adelma Benavente, Fernando Castro, Deborah Poole, Edward Ranney y Peter Yenne, quienes han logrado registrar una rica veta de autores en la cual lo mismo se distingue un fotógrafo precursor de los pintores indigenistas, Miguel Chani; un retratista de las elites cusqueñas, Juan Manuel Figueroa Aznar; una pareja de cosmopolitas protectores de las artes y exitosos retratistas de Arequipa, los hermanos Vargas; y dos artistas dedicados a documentar la vida y las efigies de los sectores marginados de la sociedad, tanto en los barrios pobres de Cuzco como en las minas de Morococha: Crisanto Cabrera y Sebastián Rodríguez.

En su conjunto, la obra de estos fotógrafos forma un mo-

mento brillante de la fotografía en Latinoamérica, en el que se vislumbra, además, un aspecto peculiar: la forma de recepción hacia su oficio por parte de un público sensibilizado para reconocer como arte las manifestaciones que lo representan (una cuestión que se debe, en buena medida, a una larga tradición peruana de artistas adeptos al *costumbrismo*, una corriente que en aquel contexto implica un signo de identidad y no una denominación peyorativa).

Tal y como lo ha escrito Fernando Castro en su ensayo *La deshilachada cuerda de la modernidad*: "La suma total de estos legados nos lleva hacia un paradigma en el que el arte no es un mero esnobismo practicado y apoyado por una elite, sino algo más ubicuo y democrático". Los matices que emergen así nos ayudan a clarificar un panorama en donde todavía no hace mucho la ignorancia nos llevaba en la dirección contraria de la empresa colectiva de los fotógrafos peruanos: la mitificación de un solo autor, que oscurece a sus contemporáneos y acaba casi siempre en el esnobismo al que se refiere Castro.

CUERPOS PINTADOS

Marisa Giménez Cacho

La idea de *Cuerpos pintados*, dice Roberto Edwards, autor de las fotografías, surgió a partir de una foto de la modelo Veruschka, que apareció en una revista europea a principios de la década de los ochenta. La modelo, desnuda; el cuerpo pintado como si estuviera vestida. "La idea — continúa Edwards— era una estimulante síntesis de [...] la fotografía, la pintura y el cuerpo humano como objeto expresivo."

Los indígenas de América pintaban sus cuerpos. Después de 500 años del primer viaje de Colón al continente americano, los chilenos vuelven a pintar sus cuerpos.

En 1989 se invita a cuarenta y cinco destacados artistas, de distintas generaciones y de los más diversos estilos, a participar en esta búsqueda. Cada uno debía escoger un modelo (hombre o mujer) para pintar sobre su cuerpo desnudo. Terminado el trabajo, y antes de que la pintura fuera devorada por la esponja y las sedientas cañerías



Roberto Edwards, 1991.
Pintor: Gonzalo Mezza.

de las regaderas, se inicia la sesión de fotografía.

El estilo fotográfico es sobrio y se podría describir como el entrecruzamiento del trabajo de Irving Penn (pienso en su libro *The World in a Small Room*) y la fotografía de modas. En la obra de Penn los sujetos son el eje de la imagen, mientras que en el trabajo de Edwards es la pintura sobre la piel la que lleva el papel protagónico.

En octubre de 1991, en el Museo de Bellas Artes de

Santiago de Chile, se exhiben con gran éxito las fotografías que posteriormente recorrerán varios países de América y Europa. Acompaña la exposición un lujoso volumen de gran formato, en el que destacan el diseño y la calidad de la impresión en excelente papel. Se trata de un *coffee table book*, como llaman los americanos a este tipo de libros. Los editores tienen la intención de publicar volúmenes complementarios de *Cuerpos pintados* en México, Colombia, Brasil, Argentina y otros países del continente americano.

Pintar sobre el cuerpo, superficie tridimensional, se antoja un reto interesante. La estructura ósea, los músculos, la piel, la pigmentación, las proporciones son el lenguaje del cuerpo, cargan de significado a la carne y dan peculiaridad al sujeto.

Entre indios y pueblos primitivos pintarse el cuerpo es un ritual. El fotógrafo y los pintores se apropian de los cuerpos que, expuestos y desnudos, se entregan a la creación.



Es probable que las largas sesiones de trabajo, los hallazgos y el cansancio puedan haber producido en muchos de ellos un estado parecido al trance ritual.

Hay pintores abstractos, geométricos, coloristas, figurativos. Entre estos últimos es recurrente la utilización de los pechos como personajes o como rostros (en donde los pezones son los ojos o la nariz y los sexos son sandías). Rostros que cambian de expresión con el movimiento del torso. Otros combinan las texturas de la piel o del pelo con la de la propia pintura: seca, resquebrajada, opaca, o bien, brillante y untuosa. Algunos más recrean, con el pincel y la línea, las formas naturales de pechos, nalgas, pies, manos, ombligos. Juegan con el doble sentido, la doble forma, el humor. Hay quien, vestido de pintura, hace el gesto del que se desviste. La mayoría se ciñe al planteamiento inicial: cuerpo y pintura. Sin embargo, también se incorporan objetos diversos como cuerdas, papel estraza, plumas, flechas, que sirven para la creación de personajes insólitos y peregrinos.

En cuanto a la elección de modelos, predominan los cuerpos femeninos jóvenes, hermosos y de raza blanca. Sólo tres hombres: dos muchachos y un adulto.

En la desnudez, la belleza se admira. Recorrer uno a uno estos cuerpos pintados es un placer. El acercamiento fotográfico nos permite percibir los poros de la piel y casi palpar las distintas texturas. Sin em-



Roberto Edwards, 1991.

Pintor: Roser Bru.

bargo, a lo largo del libro pareciera que la fórmula se agota, la belleza no basta. Los cuerpos han sido puestos ahí, fríos como maniqués. No en todos los casos el fotógrafo logra relacionarse con el modelo, pero cuando se da la relación, los cuerpos se cargan de sentido.

Hay dos trabajos que sobresalen; en ambos los modelos no encajan dentro de los patrones de belleza establecidos. El primero es una mujer joven y de formas llenas. Esta presencia resulta, en el conjunto, contestataria y rebelde, tanto por el significado del gesto como por la propia pintura. El segundo es un hom-

bre maduro que aparece con una flecha clavada en el corazón. Es éste el único caso en que se utiliza otro papel, que imprime un velo sobre la imagen. El fotógrafo o el editor consideran que su piel no resiste el acercamiento de la lente y, al difuminar la textura, borran también el paso del tiempo. No obstante, la fuerza dramática del gesto rebasa a los otros modelos.

En el marco del Quinto Centenario, la pintura etnográfica con la que se adornan guerreros y danzantes, sería lugar común. Para fortuna del proyecto experimental *Cuerpos pintados* pocos artistas trabajan en este sentido. Ellos consiguen plasmar, en mayor o menor grado, su propio estilo. Estos logros y descubrimientos hacen que muchos cuerpos sean verdaderas obras vivientes.

La originalidad es, pues, una de las principales cualidades de este libro, en la que la fotografía es testimonio elocuente de experimentación y de búsqueda.

Cuerpos pintados. Cuarenta y cinco pintores chilenos. Fotografía de Roberto Edwards. Cochrane. Santiago de Chile, 1991

PHOTOVISION: Una arqueología del cuerpo

Ana Casas

Recientemente, Charmaine Picard y Sarah Potter, críticas de arte y fotografía, fueron invitadas a coordinar el número 23 de la revista española *Photovision*. Gran parte de este número titulado "Una arqueología del cuerpo" se gestó y, de hecho, se desarrolló en el Art Institute de Chicago, donde ambas realizaron estudios de historia del arte.

Dentro del amplio panorama de creación artística y literaria en torno al tema, las investigadoras seleccionaron a artistas principalmente estadounidenses.

En el contexto del debate sexual, social y político en torno al cuerpo que se ha dado desde los setenta, esta selección representa diferentes enfoques y apreciaciones. Los trabajos buscan, a su vez, ser representativos de las tendencias fotográficas de los años ochenta.

El número incluye trabajos de Lutz Bacher, Judy Coleman, Marilyn Cortés, Dorit Cypis, Barbara DeGenevieve, Jeanne Dunning, Nancy Fan-



Patricia Schwarz. De la serie "Mujeres de sustancia".

ning, Suzanne Fiol, Nan Goldin, Laura González y Connie Imboden. Las obras escogidas proponen una reflexión sobre el cuerpo como el *lugar* en el que las relaciones de poder cultural han entrado en juego a lo largo de la historia.

Los trabajos reunidos abordan la fotografía desde tratamientos muy diversos. A través de la deconstrucción de los códigos de representación

existentes se cuestiona la visión del cuerpo femenino, pero también el papel histórico de la fotografía como registrador y creador de una realidad empírica.

Nos encontramos con obras abiertamente políticas, que se valen de la apropiación de imágenes de otros contextos, como la publicidad y el reportaje, y que a través de su yuxtaposición o asociación con textos, crean inquietantes significados nuevos. Especialmente interesantes resultan las monumentales estructuras que Nancy Fanning crea a partir de imágenes de archivo de la policía y las prisiones de la era Victoriana.

Desde otras visiones, el cuerpo es abordado como lugar de la memoria y el sueño en imágenes alteradas plásticamente o, como en las fotografías de Nan Goldin y Sally Mann, con una mirada franca, a veces cruda, sobre escenas cotidianas que tocan temas normalmente callados, confrontando al espectador con su propia mirada cargada de

PhotoVision



UNA ARQUEOLOGIA DEL CUERPO
AN ARCHEOLOGY OF THE BODY

900 Ptas./US \$ 12/£ 7/55 F

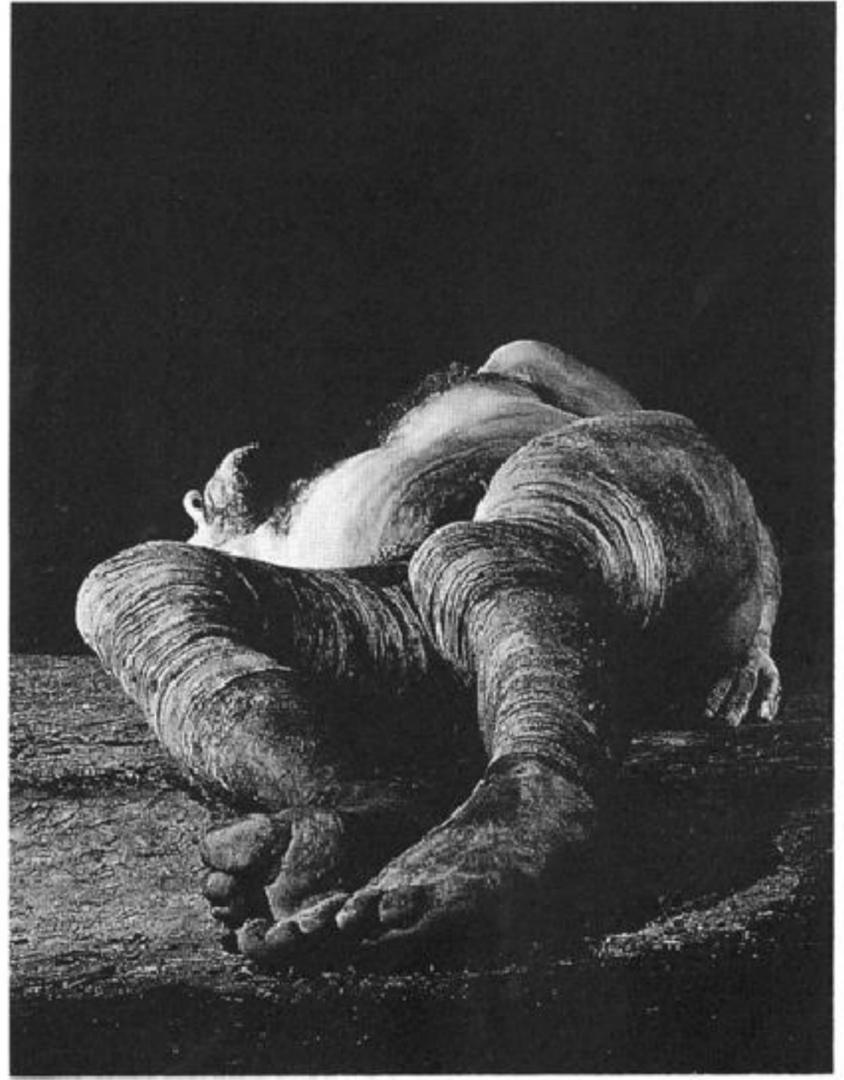
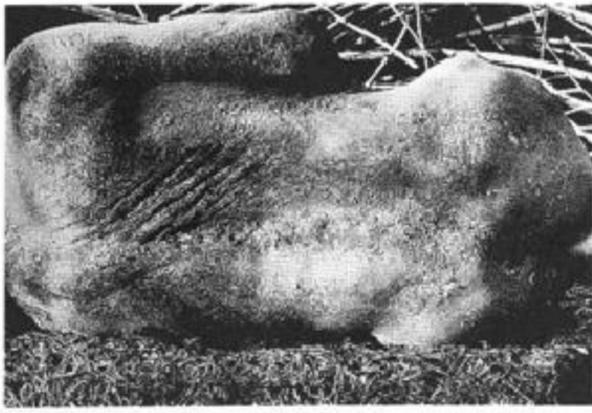
significados y obligándolo a reconocerse en su calidad de cómplice del silencio.

La revista española *Photovision* ha sido, desde su aparición hace cerca de diez años, un espacio de reflexión sobre el lenguaje de la fotografía y de discusión sobre las nuevas tendencias.

Photovision.

Director: Ignacio González.
Jefe de redacción: Joan Fontcuberta. Consejo de Redacción: Manolo Laguillo y Rafael Levenfeld. Producción: Carlos Cánovas.

Portada de la revista
Photovision núm. 23.
Barcelona, 1993.



Dieter Appelt.
De la serie "Erinnerungsur",
1979.

DIETER APPELT: CUERPO Y SACRIFICIO

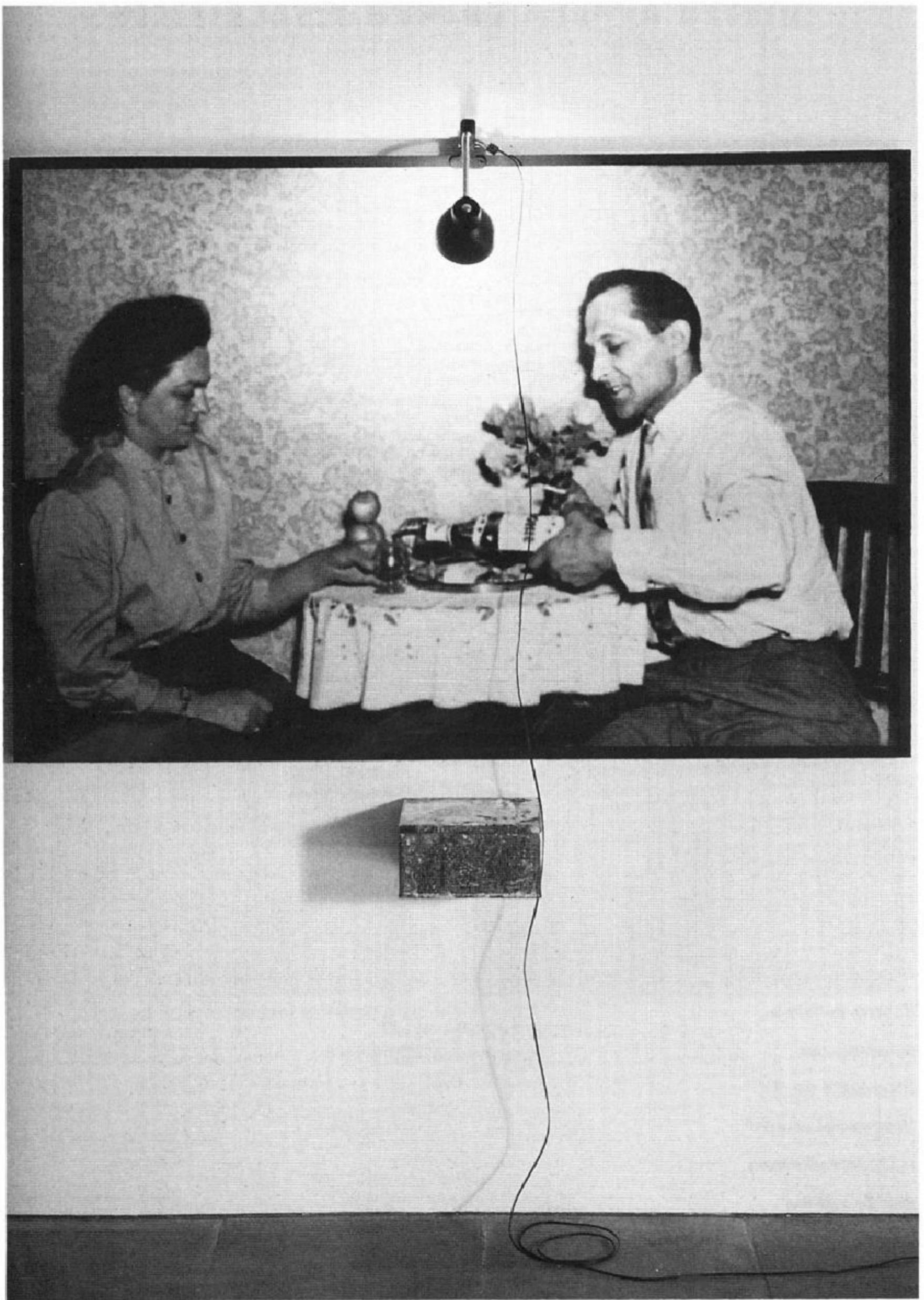
Dieter Appelt nace en Niemegk, Alemania, en 1935. Su obra ha sido expuesta en reconocidos museos de Europa y los Estados Unidos. Presentamos aquí algunas imágenes aparecidas en el catálogo *Visión y Presencia*, coeditado en 1991 por el Centro de Fotografía Isla de Tenerife y Sa Nostra. Incluimos, asimismo, un fragmento de "La imagen del cuerpo", texto introductorio debido a Jorge Ribalta.



Cuando en 1840 Hippolyte Bayard se fotografió a sí mismo como un ahogado, a modo de respuesta simbólica a la derrota de sus métodos fotográficos frente al triunfo institucional de Daguerre, inauguraba con ese gesto uno de los grandes temas recurrentes dentro de la

práctica del autorretrato fotográfico escenificado, el de las fantasías de la propia muerte y el autorretrato como cadáver. Al margen de consideraciones autobiográficas o de fantasmas u obsesiones personales, para Dieter Appelt su propio cuerpo

le ha servido como terreno de trabajo y experimentación y como *materia prima* para sus imágenes. En cierto sentido, su propio cuerpo ha dejado de pertenecerle para alcanzar una dimensión genérica, arquetípica.



Christian Boltanski. *Hombre y mujer bebiendo*, 1991.

FOTOJUEGOS

Cuauhtémoc Medina

En la era de la sobreabundancia de las imágenes, visitamos los museos más para confirmar las seguridades de nuestro mediano conocimiento, que por andar a la caza de descubrimientos. Visto así, un tanto superficialmente, el juego de *Photoplay* es uno de bajo riesgo. Museo ambulante de corte histórico, por más reciente que sea la historia que cuenta, es muestra de cómo la historia del arte se arma con la tinta del coleccionismo. Una colección corporativa, la del *Chase Manhattan Bank* nada menos, lleva de viaje por Latinoamérica (perdón, más bien por Miami, Puebla, México, Monterrey, Caracas, Sao Paulo, Buenos Aires y Santiago) una muestra apoyada en las seguridades de una serie de nombres claramente antológicos del *mainstream* del último cuarto de siglo. La iniciativa (no esperaría uno menos del señor David Rockefeller) tiene varias aristas, y no todas ellas enfocadas hacia el mismo objetivo.

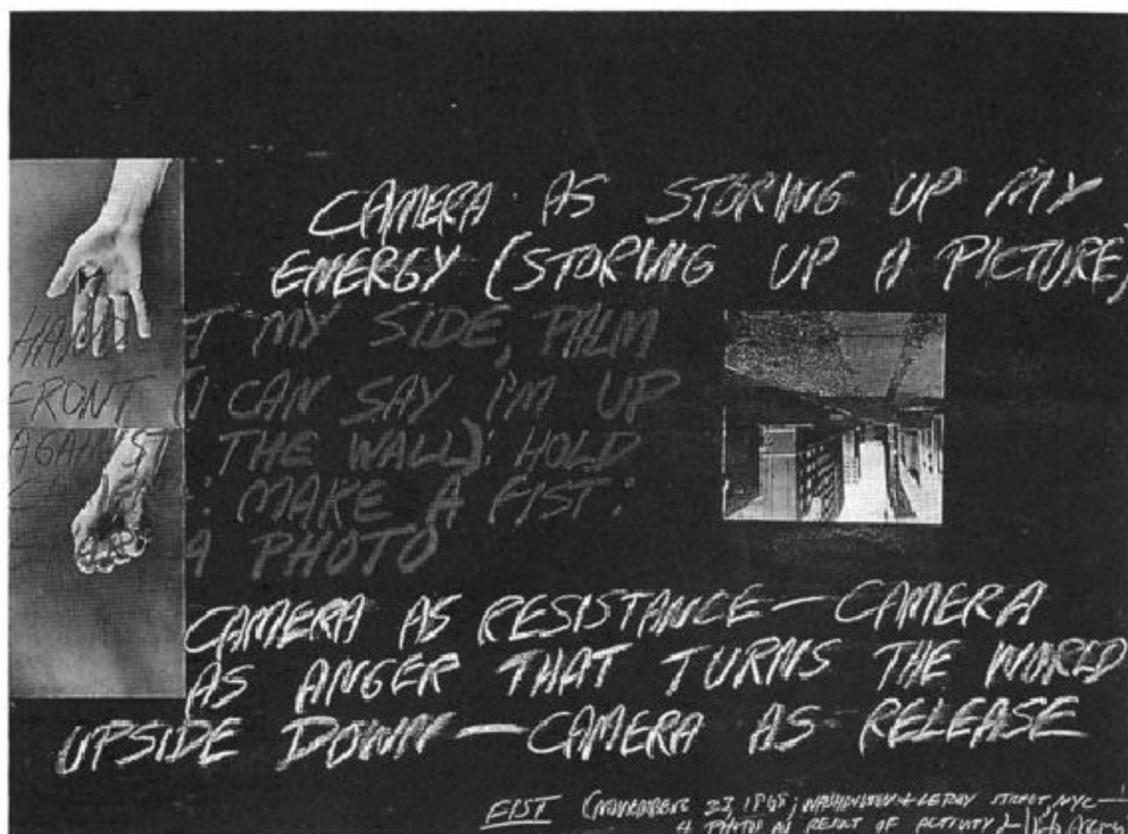


Barbara Kruger, 1983.

Por un lado, es siempre de celebrarse que en un país tan pobre en lo que respecta a colecciones permanentes internacionales, uno pueda rebasar el contacto a distancia que ofrecen los libros y las revistas con respecto a varios de los ejemplos ya clásicos del arte contemporáneo del primer mundo. Ver un Louise Lawler, un Barbara Kruger, un Bruce

Nauman, un Vito Acconci, una Ana Mendieta (y no cualquiera ciertamente) es suficiente motivo para acercarse a una sala de exposiciones, aunque en el caso presente (con obras poco cargadas de aura por propia definición) dicho contacto no acabe de ser demasiado distinto del que uno ya tuvo si vio las obras reproducidas sobre papel impreso. La selección compendia el uso que la fotografía como medio y objeto de reflexión ha tenido entre los artistas plásticos recientes, más que en las ambiciones de los profesionales de la fotografía que pugnan por colocar su obra en el discurso artístico. *Photoplay* documenta el rol preponderante que la fotografía ha tenido en constelaciones tales como el *pop*, el arte conceptual, el *land art*, el *performance* y la discusión posmoderna. De ahí que ponga el acento en artistas que han hecho uso de la fotografía ya como soporte material, referencia y/o partícula

Photoplay se exhibió en el Colegio de San Ildefonso del 9 de noviembre de 1993 al 31 de enero de 1994.



Vito Acconci. Puño, 1969.

iconográfica integrada en otros medios (Rauschenberg, Warhol, Boltanski, Gilbert & George, Kiefer, Félix González-Torres), arma de documentación de acciones artísticas (Beuys, Smithson, Turrel, Christo, Ana Mendieta, Nauman, Dennis Oppenheim), mecanismo deconstructivo y apropiatorio del discurso visual de los medios, el mercado icónico y/o la historia del arte (John Baldessari, Lothar Baumgarten, Nancy Burson, Larry Johnson, Yasumasa Morimura, Richard Prince, Philippe Thomas, Louise Lawler). Destacan de modo muy especial las obras de aquellos artistas que han enfocado sus armas hacia el análi-

sis conceptual de uno o varios aspectos del hecho fotográfico: los *performances* de Vito Acconci sobre las implicaciones más físicas que visuales del acto de obturar la cámara; el análisis del fotoperiodismo de Sarah Charlesworth; la falsificación de las *instamatic* de Jack Pierson; la desmitificación de los clásicos de la fotografía que Sherrie Levine ha llevado a cabo imitando o reproduciendo obras de artistas como Walker Evans o Karl Blossfeldt.

Photoplay por tanto, permite contemplar con bastante amplitud un momento en que los artistas dieron mayor importancia a las metodologías

(los conceptos) de la fabricación de las imágenes, que al poder de las imágenes mismas. De ahí la recurrencia de la apropiación, la cita, la serialidad, el *collage*, la teatralización, la macrofotografía, la narración, la relación entre texto e imagen, la fragmentación, e incluso fórmulas históricas como los retratos compuestos o el uso de la cámara sin lente. No obstante esa inclinación, la colección ha seleccionado obras que en términos generales tienen una gran cuota de impacto visual y formal. De Mapplethorpe, por ejemplo, se incluyen tan sólo ejemplos de sus estudios de sombras y naturalezas muertas y su autorretrato con un bastón en forma de calavera, dejando a un lado las polémicas y poco digeribles fotos de sus puestas en escena homoeróticas. Incluso, la exposición ha querido dar difusión a algunos trabajos, muchos muy recientes, que parecen emprender un regreso hacia el valor puramente óptico de la fotografía, como es el caso de las brillantes y ondulantes tomas de luces artificiales, hechas a velocidades muy bajas, de John Chamberlain o las impresionantes abstracciones *post-op* de Adam Fuss.

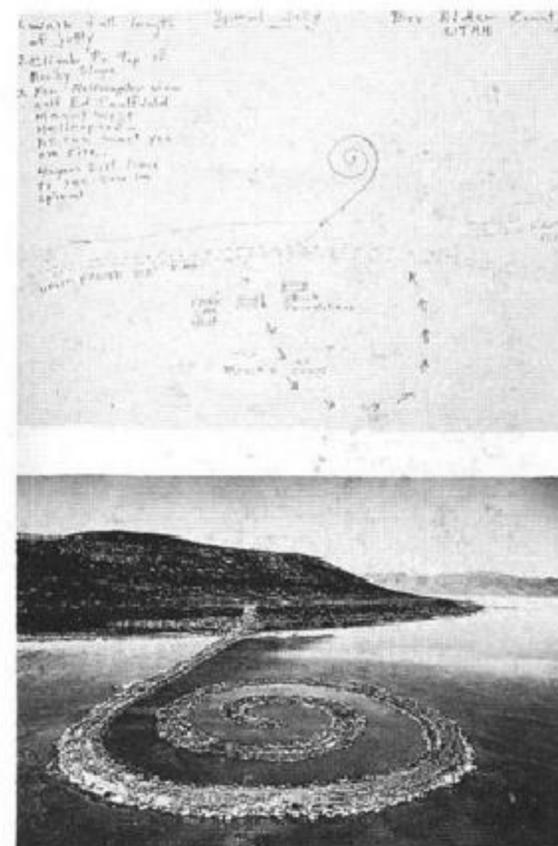
Pero por otro lado, y no es lo de menos, hay que contemplar esta muestra como parte de una estrategia, y no del todo nítida: el papel que las corporaciones norteamericanas tienen respecto a la cultura de nuestros países. No veo moros con tranchetes, sino que simplemente me siento incómodo por la iniciativa que a

últimas fechas, y a veces para financiar proyectos bastante válidos, ha tenido el capital corporativo respecto al arte y la cultura que circula en nuestro entorno. En la presentación del catálogo David Rockefeller se permite una nota con un tono personal que difícilmente darían (que difícilmente se permitirían) gobernantes, políticos culturales o críticos. Entre otras cosas, el "presidente y fundador de la Americas Society y del Council of the Americas", hace un autoelogio de su interés por el arte y por "fortalecer (sic por el hallazgo del traductor) los lazos de amistad con toda América". Y continúa el Sr. Rockefeller: "lazos comerciales y culturales, públicos y privados".

Radiografía por la vía del lapsus: comercial = público, cultural = privado. Para David Rockefeller la expansión de sus intereses económicos, el ejercicio de su propiedad y su influencia como capitalista, son *públicos*. En la frase queda claramente establecida la nueva condición (muy Rockefeller) de una burguesía que ha elevado el ejercicio de un negocio al rango y poder de Estado. Son muy sus intereses, pero en ellos se juega con la vida (y las voluntades) de millones de hombres. Inversión radical de las relaciones entre el negocio y la política frente a los empresarios decimonónicos o los grandes señores de la Roma clásica.

Pero más revelador, quizá, el definir (el querer definir) lo cultural como asunto *privado*. Más allá de constatar su posi-

ción de mecenazgo, esa frontera delimita con precisión el *hasta dónde* de la tolerancia respecto al arte que las corporaciones trazan a la hora de coleccionar. *Photoplay* —no podía ser de otra manera— incluye algunas obras de corte político. Particularmente, aquellas referidas al discurso feminista (Barbara Kruger, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Lorna Simpson), a la ironía sobre la condición mercantilizada y aburguesada de la circulación y el coleccionismo artístico (Louse Lawler, Thomas Struth, Sherrie Levine, Patrick Faibenbaum, Clegg & Guttman, Tina Barney Philippe Thomas), y a la deconstrucción de los moldes ideologizados de los *media* y del *advertisement* (John Baldessari, Sigmar Polke, Donald Moffet, Richard Prince, Nancy Burson y muy destacadamente el clásico análisis del cuerpo gráfico *Herald Tribune* de Sarah Charlesworth). Quizá podría argüirse la inspiración ecológica de los *landartists* como Hamish Fulton y Richard Long, lo mismo que la angustia naturalista de todos los paisajistas. En resumen, constituyen una versión más bien *privada* de la política, aquella que concierne (y no digo que no sea crucial) a las relaciones de uno con su cuerpo, con su imagen cultural, con la naturaleza, con los límites y los clichés lo mismo del arte que del periódico que acompaña el café del desayuno. En resumen, fórmulas políticas que se enclavan en la experiencia personalizada de los poderes microfísicos. Pero,



Robert Smithson. Boceto y foto del *Muelle espiral*, 1976.

precisamente, se trata de un arte político que deja de lado dos territorios bien precisos, dos territorios de la *macrofísica*: el capitalismo (y su propaganda), el imperialismo (y sus ramificaciones nacionales, raciales, internas y externas). El tema mismo de Latinoamérica y los Estados Unidos está apenas tocado (y de modo más bien lateral) por un políptico de Alfredo Jaar; para no hablar de la ostensible ausencia de las obras claramente incisivas en la demolición del *American Way of Life* como las de Víctor Burgin. Terrenos, precisamente, donde están esos "vínculos públicos" que Rockefeller teje más allá de las exhibiciones y el coleccionismo.



ZONA DE CUERPOS

Elizabeth Romero

La visión del otro sólo puede darse cuando yo me conozco y me reconozco. El ejercicio de introspección a través de la mirada del propio cuerpo — hecho frecuente en la poesía de mujeres en las pasadas décadas— se realiza cada vez más por otras artistas: bailarinas, pintoras. Pero, sin duda, son las fotógrafas quienes más lo practican. Usando un medio que supuestamente capta fielmente la realidad, exponen sus cuerpos a veces con crudeza, a veces con lirismo. El cuerpo se texturiza, (se le añaden grafismos, lodo, pintura, milagritos), se amarra, se sumerge, se castiga, o bien, se lo incluye en una ambientación determinada —se construye un discurso.

En enero pasado se exhibió una colectiva de doce fotógrafas en la galería "Zona. Espacio de artistas", cuya curaduría estuvo a cargo de Ana Casas. Aunque no todas las fotógrafas abordan la visión enunciada (pienso concreta-



Verónica Macías. De la serie "Cicatrizar", 1991.

mente en los contenidos documentales de la fotografía de Maya Goded), la mayoría indaga en el cuerpo femenino.

A pesar de que en las tomas aparece el propio cuerpo de las autoras, se está lejos de pretender elaborar un autorretrato. Estas visiones se acercan más bien al dolor o a las funciones biológicas; los recursos van del retrato frontal de madre e hija, hasta las

tomas de fragmentos de piel dañada. La foto documenta, sirve para construir un escenario, o bien forma parte del objeto retratado: la foto de alguien se convierte en su presencia.

Discurrir acerca de la relación consanguínea, la piel de un mismo clan, el transcurso del tiempo, el modo en que las mujeres somos capaces de torturarnos se ha hecho fre-

Esta muestra se exhibió en la galería "Zona. Espacio de artistas" del 12 al 25 de enero de 1994.

cuenta. La mirada masculina erotiza —en el mejor de los casos— un cuerpo de mujer, y en esa mirada las mujeres no se reconocen. Se insiste en la necesidad de exhibir “mi cuerpo” y exponerlo a “mi mirada”; el otro —por antonomasia el hombre—, su figura o representación, no aparece en este horizonte de reflexión. El yo femenino se representa sin acudir a metáforas, es lo que se ve: un cuerpo amarrado o torturado por trozos de madera, correas o sustancias, un cuerpo adicionado de textos o dibujos, un cuerpo avejentado, un cuerpo lozano.

Si en la exposición estas reflexiones se hacen comunes, también es notoria cierta intención de confrontar la madurez de las obras de Eugenia Vargas y Vida Yovanovich con la mirada de artistas más jóvenes: Ana Casas, Verónica Macías y Laureana Toledo. Sin embargo, la frescura —sana por atrevida— no garantiza obras logradas.

En general las instalaciones son de difícil comprensión; esto no significa carencia o pobreza de discurso. La obra debe hablar por sí misma y cuando hay que explicarla, es porque no comunica la intención con que fue hecha. Esto sucede a menudo en el arte conceptual.

Una instalación apela a emociones más que a ideas; si algo se ambienta creando atmósferas, el espectador —al transitar el espacio creado— tal vez “entienda” más al tener una sensación de agobio, agrado, opresión o bienestar.

Las fallas técnicas (falta de recursos, desconocimiento de medios o herramientas, adecuación inexacta del espacio) se revierten inevitablemente en contra de la obra.

Participaron además en esta muestra Tatiana Parcero, Hanna Iverson, Verónica Macías, Lorena Campbell, Mariana Dellekamp, Marcela Noguez, Cecilia Candelaria y la poeta Magali Tercero, que exhibió un texto amplificado.

En el vestíbulo de la expanadería se mostraron retratos de las participantes cuando eran niñas. Se quiso, pues, contar con una huella de la visión que de estas mujeres se tuvo: “Ésta soy yo vista por mi padre”. Al entrar a las salas el grito es: “Yo soy ésta, que así se mira”.



Ana Casas. Instalación fotográfica en las columnas de la Galería Zona. México, 1994.

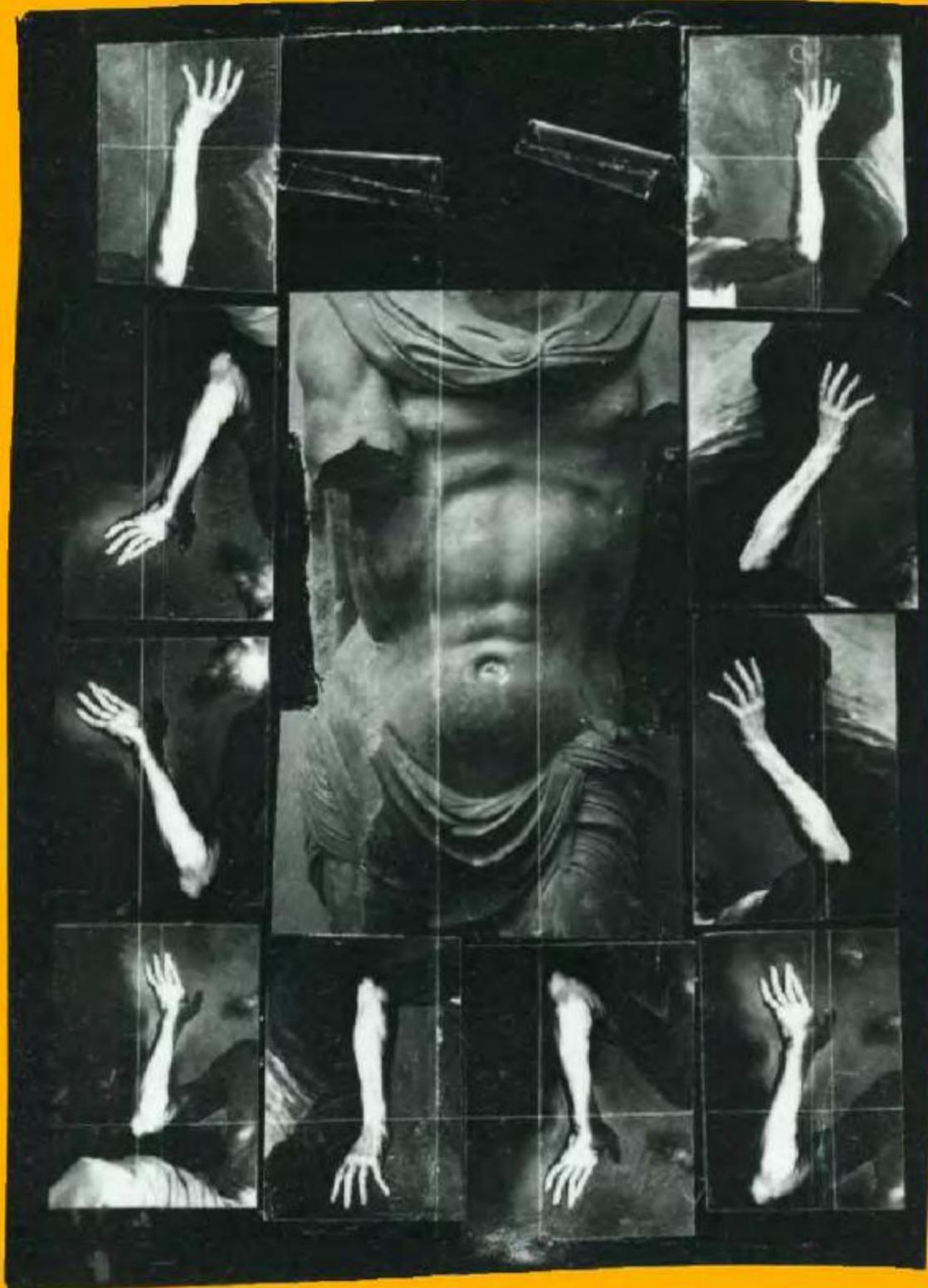
PORTAFOLIO DE BEN FERNÁNDEZ

El Centro de la Imagen
—espacio dedicado a la
difusión y estudio de la
fotografía— recibió
recientemente en
donación el portafolio del
fotógrafo norteamericano
Ben Fernández
Countdown to Eternity.
Fotografías del Dr.
Martin Luther King, el
que estará a disposición
de estudiantes e
investigadores.

La edición, realizada
en 1989, consta de 50
portafolios numerados
del 1 al 50 y diez
pruebas de artista
numeradas del I al X,
con doce fotografías
cada uno, firmadas
por el autor.



Ben Fernández.
Dr. Martin Luther King Jr.
en los años 60.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes