
Horario de visitas: lunes a viernes de 9.00 a 21.00 horas

Kursala. Aulario La Bomba

Del 21 de febrero de 2008 al 29 de marzo de 2008

Asesora la línea de exposiciones fotográficas de la UCA: Jesús Micó Palero

Organiza:

Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

Universidad de Cádiz

Patrocina el programa cultural de la Universidad de Cádiz:

CAJASOL



Rubén La Bomba. Paseo Centro EE, 3. 11003 Cádiz

© del texto: el autor

© de las imágenes: el autor

depósito legal: J-69-2008

imprime: Gráfica La Paz

www.graficaslapaz.com

El cuerpo realizado

SINOPSIS

El cuerpo ha sido uno de los motivos pictóricos predilectos en el arte occidental. En su representación se aplican normas estéticas y se vierten todo tipo de sentimientos, intereses, deseos, prejuicios y fobias. Por consiguiente, la imagen del cuerpo se debe vincular a la historia de las ideologías y las mentalidades y, en especial, al pudor. De una época a otra, la presencia asumida o disfrazada de este último sentimiento varía en las artes plásticas de los diferentes contextos culturales de la Historia, a través de la exposición del cuerpo desnudo o vestido y de la puesta en escena de los personajes y situaciones propios de cada periodo artístico. Desde luego, el pudor es un fenómeno cultural que cobra características diferentes de un continente a otro. De cualquier modo, sus avatares documentan la evolución de una sociedad determinada, de su moral privada y pública.

El desnudo, por su parte, es una categoría de representación artística. En contraste, la desnudez es el estado que consiste en estar desvestido y que "implica cierto grado de embarrassment (vergüenza, turbación)". El desnudo, tal y como lo analizó Kenneth Clark ("El Desnudo. Un estudio de la forma ideal", Alianza Editorial: Madrid, 1981), es uno de los valores formales de la estética pero resulta ser también un eslabón del discurso sobre la jerarquía, el poder y las cuestiones de género, cuya investigación ha cobrado tanta importancia a partir de la crítica feminista de los años setenta.

En este trabajo que presento se aborda el tratamiento del cuerpo desde el pudor ocasionado por la presencia de cuerpos desvestidos (naked), que no desnudos, frente a aquellos que, en las mismas imágenes, no lo están. No es una obra que ensalza al desnudo como arte, sino que subvierte el consciente visual del espectador ante imágenes re-creadas mediante tratamiento digital. No hay que olvidar que el sentido actual de la fotografía ya no es sólo el reflejo inmediato del mundo real, sino crear ideas y sumarlas a la realidad. Como afirma Joan Fontcuberta, "del mismo modo en que la fotografía emancipó a la pintura de la representación realista, hoy las tecnologías digitales le están devolviendo el favor a la fotografía."

La computadora no sólo ha revolucionado y transformado nuestra vida cotidiana y la forma de comunicarnos. También ha revolucionado la ecuación "fotografía es igual a verdad"

El fotomontaje implica la trasgresión del orden visual convencional y libera a la fotografía de la representación de lo real. Las imágenes del presente trabajo muestran situaciones aparentemente imposibles, al tiempo que ponen en evidencia las técnicas de la publicidad comercial y de la propaganda ideológica encaminadas a lograr el máximo impacto mediante la imagen.

En un alegato de intenciones el proyecto habla de dos aspectos fundamentales. Por un lado del cuerpo desnudo y su interpretación y aceptación por la sociedad, y por otro lado de la fotografía y del replanteamiento que hemos de hacer de su valor indicial (El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Phillipe Dubois. Paidós. Barcelona. 1986) frente a la irrupción dramática de las nuevas tecnologías. Es un proyecto concebido para ser exhibido en espacios públicos y que, a día de hoy, continua abierto en su producción, pues es ahora cuando inicio la exploración de estos dos aspectos tan presentes en nuestra sociedad.

EL DESNUDO CULTURAL

Toda reflexión sobre el planteamiento del desnudo como elemento discordante en la sociedad debe comenzar por la base misma del problema, es decir, por el hecho de considerar el problema de la desnudez como algo que va más allá de la simple realidad del cuerpo despojado de vestimentas, y está relacionado con circunstancias mismas de la percepción social y de la ideología. Y con la necesidad de visualizar la realidad del cuerpo como una problemática básica del pensamiento enfocado al análisis de las cuestiones humanas. Nuestra cultura evidentemente comparte con muchas otras culturas la problematización básica de cómo se percibe un cuerpo y en qué forma debe presentarse para ser o no ser aceptable desde un punto de vista social.

La desnudez es un sistema especialmente significativo a este respecto, pues nos muestra una forma concreta de cómo la corporeidad se puede manifestar a la percepción, y la manera precisa en la cual se hace más tangible y evidente ante nuestra conciencia.

El problema quizá se podría resumir en la necesidad de establecer una diferenciación entre dos hechos fundamentales y de diferente significación: el hecho simple de estar desnudo y el más complejo de ser, de alguna forma, una representación del desnudo.

Podemos afirmar que ahí está el problema. ¿Pero cuál es la diferencia entre estos dos conceptos?. Kenneth Clark (en su libro *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*) señalaba en su momento la importancia de la necesidad de establecer una distinción entre dos realidades que la mayoría de los idiomas tienden a confundir: la lengua inglesa distingue entre el desnudo corporal (the naked) y el desnudo artístico (the nude). La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra nude, el desnudo, no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo reformado.

Estos conceptos fueron desarrollados por Clark hacia 1953. En algún aspecto siguen teniendo vigencia, en cuanto señalan la diferencia entre dos cosas que parecerían ser iguales o, al menos, muy similares. De acuerdo con estos conceptos podemos afirmar que no es lo mismo estar desvestido que estar desnudo. Como sea, donde sí parece que Clark ha sido superado es en su concepción puramente idealista e idealizada del problema. Es evidente que la dicotomía desvestido / desnudo puede ser bastante compleja y tiene connotaciones sociales e ideológicas que van más allá de su visión puramente artística y estetizante.

El cuerpo desnudo, cuando se convierte en tema u objeto de la representación, sigue teniendo relaciones claras con el hecho original: la realidad del cuerpo humano viviente. Desde aquí, me interesaría, por tanto, tratar de comprenderlo como una realidad que interactúa con otros seres humanos (los espectadores) y la forma como manifiesta la concepción particular de una época (en este caso, la nuestra) y de una sociedad (la casi "aldea global" en la cual el mundo está tendiendo a convertirse) a partir de la circunstancia particular de una persona que es mostrada al desnudo en forma pública (ya sea en representación gráfica o en cuerpo presente). Sobre todo para tratar de entender la forma en cómo esta problemática puede, en un momento determinado, manifestarse e incidir sobre la realidad sociocultural y psicológica en el momento actual.

John Berger, en su libro "Modos de ver" (Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 1980), hace una inteligente crítica de las ideas de Clark. Señala, ante todo, que la desnudez es algo siempre relacionado en forma directa con el punto de vista, con la visión particular del espectador que contempla esa desnudez: al secularizarse la tradición de la pintura surgen otros temas que ofrecen también la oportunidad de pintar desnudos. Pero en todos ellos se conserva la implicación de que el tema (casi siempre una mujer) es consciente de que la contempla un espectador.

Ella no está desnuda tal cual es. Ella está desnuda como el espectador la ve. Este aspecto social y subjetivo de la desnudez es fundamental, pues es evidente que la concepción de estar desnudo no es la misma en todos los pueblos y en todas las culturas. Podemos, por supuesto, pensar en un nivel básico de despojamiento de toda vestimenta como el nivel básico del concepto "desnudo". Pero la lectura social puede incluir, en distintas culturas, también determinadas formas de vestuario (como la ropa interior) dentro de categorías particulares de desvestimiento. Incluso los individuos de civilizaciones donde se vive prácticamente todo el tiempo sin vestimenta alguna poseen un cierto concepto de "desnudez" y un margen de pudor. Así, las mujeres de ciertas tribus que no utilizan ningún tipo de taparrabo o cubresexo tienen, sin embargo, la costumbre de sentarse con las piernas cerradas, de forma que la vulva no quede expuesta a la mirada de los demás. Encontramos esto entre culturas bastante alejadas en el espacio, tanto en África como en el Amazonas. Un ejemplo concreto es la experiencia narrada por un fotógrafo que convivió algún tiempo con la tribu de los zoé de Brasil. Los días siguientes de su estancia entre los miembros de la tribu el fotógrafo está más acostumbrado a la presencia de los cuerpos desnudos que habitan el lugar. Un día, decide bañarse con ellos. Y decide hacerlo desnudo. "Como ellos", piensa. Los zoé le miran. Le miran más de lo normal. "Claro, es por ser blanco y por el pelo", piensa él. Pero cuando sale, una mujer de la tribu le recrimina: "Que sea la última vez que te bañas desnudo".

"Es una broma", piensa el fotógrafo. Pero no. Le explican que los zoé son muy pudorosos. Nunca se bañan desnudos. "Pero si van desnudos", replica el fotógrafo. Y de nuevo le aclaran que no, que llevan la hoja de palma, una hoja con la que se atan el pene. "Esa es su vestimenta. Y si se les cae, es una vergüenza".

Días después, el fotógrafo acompaña a un hombre y a una mujer a visitar otra aldea. En el trayecto, el hombre se clava una espina en el pie, la mujer pretende sacársela con un machete. El fotógrafo interviene con una pequeña navaja multiusos, que resulta muy efectiva. El hombre está muy agradecido y para demostrárselo le hace un obsequio: una hoja de palma (del libro "Los Zo'é", Ricardo Cantalapiedra. Planeta Humano No.8. Madrid. 1998)

El hecho de que este pudor pueda obedecer más a motivos mágicos que sexuales (ya que muchos pueblos de los llamados "primitivos" creen que en los genitales existe un cierto tipo de poder que puede ser terrible), no le quita nada a nuestra constatación de que incluso entre estos individuos que, de acuerdo con nuestra concepción de los hechos viven totalmente desnudos y sin avergonzarse de ello, existe un concepto social de la desnudez y un determinado y bastante concreto nivel de pudor.

Jean-Claude Bologne, en su "Historia del Pudor" (Histoire de la pudeur. Editorial Oliver Orban-Hachette. París. 1987) señala que el campo del pudor, con todas las sutilezas y todas las contradicciones que contiene, está presente en todas las épocas. Cada individuo, dentro de una misma cultura, porta en sí el sistema completo, pero puede, según su carácter, privilegiar uno u otro aspecto. Cada civilización lleva a cabo, a su vez, la síntesis de esos pudores, insistiendo en algún aspecto y olvidándose de otro.

Por su parte, Berger (en "Modos de ver") afirma: "el protocolo del pudor no es algo meramente puritano o sentimental: es razonable para reconocer una pérdida de misterio. Y la explicación de esta pérdida puede ser mayoritariamente visual. El foco de la percepción se desplaza desde los ojos, la boca, los hombros y las manos (capaces todos ellos de tales sutilezas de expresión que la personalidad que expresan es múltiple) se desplaza desde aquí a las partes sexuales, cuya formación es un proceso extremadamente apremiante pero simple. El otro queda reducido o elevado -como prefiera cada cual- a su categoría sexual primaria: macho o hembra."

Es evidente que el Desnudo trasciende el hecho de traer o no traer ropa, y se relaciona más bien con una determinada concepción de la realidad y del cuerpo humano. Los seres humanos somos los únicos animales capaces de estar desnudos, no solamente porque somos los únicos primates no cubiertos de pelo, sino también (y esto es fundamental) porque somos los únicos capaces de desarrollar conciencia de la carencia de vestido (total o parcial).

A propósito del sistema del pudor en la Edad Media europea, éste se construía sobre tres diferentes niveles de conciencia al respecto de la desnudez, correspondientes a tres valoraciones distintas y perfectamente definidas de la funcionalidad del cuerpo humano: la carne es, ante todo, símbolo de vulnerabilidad. Opuesta al espíritu, es la parte vil, vergonzosa del hombre, sede de la tentación, del sufrimiento y la muerte. La desnudez mostrada venía siendo un castigo basado en la humillación. Pasear desnudo a un condenado, es reducirlo a su parte sufriente. Los condenados aparecen desnudos frente a los elegidos vestidos.

La vulnerabilidad de la carne está ligada a su impureza: es impura porque es vulnerable (incapaz de resistir la tentación); vulnerable porque es impura (el pecado original introdujo el pecado en el mundo). La desnudez develada testimonia por tanto la lujuria y la suciedad del alma. Voluntaria y conscientemente, es impudor y no humillación. Es la carne de la mujer, el seno en contra del cual predicarán los moralistas a partir del siglo XIV, la carne del diablo y de los heréticos. A estas dos desnudeces conscientes se opone la carne en su inocencia. En la vida cotidiana la desnudez vivida no tiene nada de escandaloso. Se le acepta en el baño, en la cama, en los "sitios privados", en tanto no sea señalada para la burla ni se designe a sí misma para la tentación. Un cierto apudor es entonces posible, al menos en teoría.

De lo anterior se desprenden dos cosas. En primer lugar, podemos afirmar y constatar cómo estos esquemas perviven, más o menos transformados, en la sociedad contemporánea. Los tres niveles del desnudo son identificables en muchas de las manifestaciones de nuestra cultura. Es, desde mi punto de vista, donde esta clasificación tripartita es muy evidente.

Distinguimos también entre estas tres posibilidades:

1. El desnudo como manifestación del impudor, del erotismo, la lujuria o la pornografía. Es decir: el desnudo de la tentación.

2. El desnudo como humillación o ridiculización de la persona. Este sería el desnudo de la humillación (baste plantear la información presentada en todos los medios de prensa en los meses de mayo y junio de 2004 por la cual el Pentágono norteamericano aconsejaba a sus soldados y oficiales la práctica de la desnudez para el inicio de los interrogatorios / vejaciones / torturas a sus presos islámicos en Guantánamo y en la guerra de Irak).

3. El desnudo como una manifestación de inocencia o de "comportamiento natural". Es decir, el desnudo de la inocencia.

Incluso, en ciertos aspectos, podemos afirmar que esa estructuración tripartita nos ayuda a comprender muchos de las aparentes contradicciones socio-culturales ante el problema del cuerpo no vestido, sobre todo en culturas donde la desnudez es algo que se problematiza, se combate, se discute y se consume ampliamente. Y la podemos utilizar como base para desarrollar nuestra personal indagación de este problema. Al menos ese es el propósito del trabajo al cual nos hemos enfocado en los últimos tiempos.

El otro aspecto que podemos desprender de las ideas de Bologne sobre el pudor es constatar cómo la desnudez es menos un hecho en sí que un sistema relativamente complejo de significaciones que posee funcionamientos particulares susceptibles de análisis. Tanto la Edad Media como nuestra cultura se permiten diferenciar entre distintos tipos de desnudez, o distintas formas de estar desnudo. Formas que son asumidas en forma distinta por los diferentes grupos que conforman nuestra estructura social. Por supuesto, esto viene a significar que el desnudo, cuando se le considera como una forma de expresión estética, está todavía excesivamente sujeto a los cánones de la apreciación subjetiva, determinada por cuestiones a menudo ideológicas. A menudo esta cuestión se plantea desde una perspectiva moralizante o claramente hipócrita, que en nombre de una determinada concepción moral (e incluso en ocasiones con la excusa de supuestas valoraciones estéticas) se enfoca a satanizarlo, o a establecer vagas e imprecisas distinciones entre supuestas categorías de arte, erotismo, o pornografía. Y, sin embargo, se ha dicho a menudo al respecto que la diferencia, en caso de que exista, se encuentra más en el ojo del "apreciador" que en el objeto mismo. El editor francés Eric Losfeld acuñó la famosa frase de que "la pornografía es el erotismo de los otros". Pero todas estas valoraciones a menudo hablan más de la psicología o la ideología de quien las emite, que de los objetos sometidos a juicio.

El cuerpo humano, por otra parte, es algo que nos atañe en forma muy directa, e inevitablemente su exposición produce un efecto en nosotros (positivo o negativo), pues nos reconocemos de alguna forma, o nos sentimos necesariamente aludidos por ese tipo de representaciones. Nada es más significativo para un ser humano que su propio cuerpo y el de los otros seres humanos. Y la desnudez de esos cuerpos refuerza, de algún modo, la carga semántica de la corporeidad, llevándola hasta el límite. Incluso hasta lo insoportable (al menos para algunas personas). Por ello quizá las imágenes de desnudo están dotadas de tan violenta polisemia y dependen de las apreciaciones personales del receptor para adquirir toda su significación, para convertirse, para cada uno de nosotros y en un momento determinado, en términos que definen lo artístico, lo erótico o lo pornográfico. Es evidente que nos estamos enfrentando aquí a un problema muy claramente referido a la cuestión del interpretante, tal como este concepto fue propuesto por Pierce y ha sido retomado por muchos otros investigadores de la semiótica (1).

1. Humberto Eco define los interpretantes como "un producto colectivo, observable, que se depositan en el transcurso de los procesos culturales, aunque no se presuman una mente que los acoja, los use, los desarrolle" (Kant y el omitorrinco, Editorial Lumen, Barcelona, 1999)

Desde un punto de vista más objetivo, lo único que podemos considerar de una imagen de desnudo es la forma como ésta utiliza ese hecho estructural tan implicado en nuestra percepción del mundo y tan cotidiano a fin de cuentas -el cuerpo humano- para recrear su significancia en distintas formas, que de nuevo pueden llegar a sorprender, incluso a pesar de la costumbre, nuestra imaginación. Todo desnudo, de una u otra manera, se manifiesta como un posible golpe directo a nuestra percepción. De alguna forma el cuerpo siempre nos interpela y nos habla directamente. De alguna forma no podemos llegar a ser totalmente indiferentes ante la corporeidad.

Berger (en "Modos de ver") señala claramente que "el desnudo está siempre convencionalizado". Polemiza en contra de la visión demasiado simplista de Clark. La diferencia entre estar desvestido y estar desnudo es restablecida de la siguiente forma, desde un punto de vista más claramente sociológico: estar desvestido (naked) es ser uno mismo. Estar desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por los otros y, sin embargo, no ser reconocido por uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en "un desnudo" es preciso que se le vea como objeto, es decir, ser re-presentado. (Y el verlo como objeto estimula el usarlo como objeto). La desnudez se revela a sí misma. El desnudo se exhibe.

En esta concepción, el desnudo es considerado como un proceso de cosificación del cuerpo humano. Por supuesto, hay un cierto nivel de puritanismo (del marxismo de la vieja escuela) en el fondo de esa idea, pero nos permite visualizar de mejor forma la diferencia básica entre los dos estados posibles de desnudez. Consiste, a grandes rasgos, en estar desnudo (naked) para uno mismo o ser un desnudo (nude) para un grupo impreciso de espectadores. Es un simple "no estar vestido", o un "mostrarse a la mirada y a la imaginación ajenas". Por supuesto, un desnudo (naked) personal puede convertirse -por la acción de un voyeur- en un desnudo (nude) involuntario, por lo que la diferencia entre estos dos estados es sumamente frágil y depende en gran parte de las circunstancias particulares en las cuales se manifiesten. En el libro de Berger se afirma igualmente: "estar desnudo es estar sin disfraces".

Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido. Lo cual recuerda la frase del escritor Olivier Smolders (citado en "Une Encyclopédie du Un au Cinéma". Editions Yellow Now / Studio 43-MJC/Terre Nueve. Dunkerque. 1994) quien señala, con justicia, que para los actores de los filmes pornográficos el desnudo es simplemente su vestuario como intérpretes.

Para nosotros, precisamente, sería útil el tratar de entender el tipo de convenciones que determinan el concepto de desnudo dentro de diferentes contextos culturales, para poder analizar la forma en que el cuerpo humano es percibido y aprehendido a nivel de una sociedad y una cultura concretas, tomando siempre en cuenta toda la relatividad de una apreciación determinada por reglas siempre cambiantes. Algo que resulta bastante claro es que nuestra cultura responde a un complejo sistema de valoraciones más o menos subjetivas sobre las concepciones posibles de la desnudez. Incluso podemos observar que, al igual que en otras sociedades, nuestra visualización del desvestimiento de una persona depende en ocasiones menos de la cantidad de ropa que la persona lleva en el cuerpo que del contexto en el cual su corporeidad se manifiesta.

En ese sentido se debe recordar siempre que en una imagen es normalmente menos importante la significación precisa de la misma que todas las connotaciones que parecen adherirse a ella. Toda imagen es un conjunto de signos que entran dentro de un marco de referencia preexistente que la explica. Cuando se habla del desnudo representado (es decir, de imágenes que representan cuer-

pos humanos despojados de todo vestuario o al menos de las prendas consideradas como esenciales por el pudor de una sociedad determinada) se debe recordar siempre que este desnudo funciona, sobre todo, como una cuestión de tipo semántico. En este tipo de imágenes la desnudez se expresa, se señala o se niega siempre por medio de signos convencionalizados, los mismos que están determinados socialmente. Pero, al mismo tiempo, se debe recordar siempre que un signo significa tanto por su presencia en un texto o en una imagen, como cuando por su ausencia es puesto en evidencia. Si el desplazar un signo lo hace visible, el no presentarlo en el lugar que le corresponde, lo vuelve más evidente que su simple presencia. La costumbre hace las cosas invisibles. Por eso no siempre basta con mostrar algo para realmente mostrarlo.

Por otro lado, se debe también tomar en cuenta que la lectura de una imagen aislada de su contexto es capaz de crear significaciones inesperadas, no incluidas necesariamente en la semiosis original. Esto es más claro en las imágenes de desnudos, cuyas significaciones se disparan, a menudo según los niveles de la imaginación de quien las contempla. Una imagen sugerente, o perversa si se prefiere, no depende tanto de lo que muestra o deja de mostrar, como de la habilidad para implicar en su comunicación cosas a veces ni siquiera demasiado concretas. En ocasiones no podemos decir lo que la imagen nos sugiere con exactitud, pero la imaginación se dispara con ella y a través de ella. Muchas creaciones eróticas dependen más de la sugerencia o la implicación que de los significados explícitos que llevan en sí. Debemos recordar, por otra parte, que todo proceso de significación implica la relación de un signo con su contrario y con su opuesto, relación que puede ser implícita o explícita. Así, el desnudo sólo existe como tal en relación a lo vestido. Lo vestido está en cierta forma implícito en el cuerpo desnudo, por su negación, pero puede también ser explicitado por la cercanía de un cuerpo no desnudado, lo que vuelve el signo de la desnudez más violento y significativo. Ya Platón analizaba el hecho de que la cualidad de ser dos implica una relación y que igualmente para ser uno, el objeto necesita de otros objetos, ausentes o inexistentes. La desnudez implica la posibilidad del vestido, y viceversa. Considerando esto (de acuerdo al sistema semiótico de Greimas) podemos pensar el proceso como un juego dentro del cual lo desnudo y lo no desnudo, lo vestido y lo no vestido se relacionan a través de una red de implicaciones, contradicciones y oposiciones.

DESNUDO. VESTIDO. NO VESTIDO. NO DESNUDO.

El desnudo verdadero es siempre puesto en evidencia por el contraste con lo vestido. De otra forma corre el riesgo de banalizarse y de no percibirse.

Esto resulta claro en la cuestión del strip-tease tradicional, donde se asume normalmente que el inicio, con el cuerpo vestido, es insignificante, no representa nada frente al propósito de la representación: el cuerpo desnudado. Pero, en realidad, forma parte de un ritual establecido desde el origen, y el desvestimiento mismo sólo tiene sentido por el contraste con el cuerpo cubierto de ropa. Se trata de hacer ver el cuerpo vestido que habrá de ser mostrado o descubierto al final del proceso.

Sabemos además que unos pocos centímetros de tela pueden cambiar en forma notable la apariencia de un cuerpo humano. Basta comparar el efecto que produce la imagen de una persona en un mínimo traje de baño con el efecto de la misma completamente desnuda. Podemos preguntarnos, por supuesto, el por qué unos cuantos centímetros de tela pueden tener tanta importancia como para marcar la diferencia entre lo correcto y lo incorrecto, lo púdico y lo impúdico, lo moral y lo

inmoral. Tan sólo con que cubran ciertas zonas bien determinadas del cuerpo. Al respecto, José Antonio Jáuregui (en su libro "Las reglas del juego: los sexos". Editorial Planeta. Barcelona. 1982) ya señalaba lo siguiente: "...el ocultar precisamente los genitales, lejos de disminuir su presencia, viene a resaltar su importancia. Hoy mismo, en nuestras sociedades "liberadas", "permisivas", "democráticas", "racionales" y "libres", el ser humano puede enseñar en la playa algunas zonas de su cuerpo (que debe ocultar en la iglesia o en la oficina), pero debe ocultar el pene / testículos o el pubis. Nuestros ojos pueden captar un plano frontal de un cuerpo desnudo menos unos lugares muy precisos: uno en el varón y dos en la hembra." Para el cerebro algo muy importante se oculta detrás del bañador masculino o del bikini. En realidad esas piezas -invento exclusivo de la especie humana- vienen a subrayar la presencia de unos órganos que se ven en la pantalla de la imaginación. En ciertos aspectos, y gracias a esta sugerencia, un minúsculo bikini quizá sea más erótico que el cuerpo totalmente desnudo. Considerando que la diferencia (en centímetros cuadrados de piel) es mínima en ocasiones, tenemos que comprender que la fuerza del enseñamiento no se encuentra en lo puramente matemático. Es una diferencia que pareciendo mínima, es considerada socialmente como fundamental, absoluta e insoslayable. Una diferencia mínima que, de acuerdo con la leyes de ciertos países, marca el límite entre lo permisible y la ilegalidad. Porque lo importante no es la cantidad de zona corporal oculta, sino la calidad de la misma. Son los puntos álgidos en los cuales nuestra tradición cultural concentra todo lo sexual.

La desnudez, por tanto, no consiste en nuestra cultura (al igual que en otras culturas) tanto en la cantidad de piel mostrada, sino en mostrar o no ciertos puntos concretos del cuerpo en los cuales se concentra la significación del desnudo y la validez del pudor. Son, por supuesto, los genitales. Pero también la zona glútea y, en el caso de las mujeres, los pezones. La razón de que se privilegie estas zonas por encima de otras es claramente cultural (en otras partes del mundo pueden variar notablemente).

Casi el único tabú universal se concentra en los órganos sexuales mismos, que incluso los pueblos que viven desnudos consideran como zonas particulares del cuerpo. La razón, en este caso, es evidente, y se relaciona con la funcionalidad de esas partes. Más difícil es entender los tabúes referidos a otras zonas. Sobre todo si consideramos la facilidad con que pueden perderse: en las playas se considera ya normal la exhibición de las nalgas y, a nivel europeo, incluso de los senos y la mayor parte del culo. Y no nos referimos a las "playas naturistas", donde el desnudo es admitido socialmente, sino a los balnearios más conservadores.

De cualquier forma, siempre estará abierta la pregunta sobre qué es más erótico: el mostrar apenas lo suficiente para crear en el espectador la imagen sugerida (y mágica) de lo oculto; o la exhibición clara y sin tapujos de las zonas tabú. Quizá esta pregunta no tiene respuesta por ser demasiado abstracta. Son los casos concretos los que se definen como eróticos o fallan en excitar la livido de individuos particulares. Por otro lado resulta habitual que la desnudez que no se ve, pero se adivina, sea más erótica que la desnudez simplemente mostrada. Quizá porque hay en ese tipo de imágenes una forma de perversión. No sexual, sino semiótica. Se trata de una especie de signo pervertido, que significa más de lo que supuestamente representa.

Otra cosa a considerar, dentro de esta serie de reflexiones, es que a fin de cuentas la desnudez está siempre contenida en la mirada ajena. Solamente estamos desnudos cuando alguien nos mira como si lo estuviéramos. En una playa naturista la conciencia de la desnudez se esfuma al poco tiempo. La ropa en realidad poco tiene que ver con el asunto. Si el otro nos ve desnudos, ningún vestuario alcanzará a cubrirnos. Como señala John Berger ("Modos de ver"), comentando la historia de Adán y Eva: "¿Qué es lo más notable de esta historia? Que cobran conciencia de su desnudez

porque se ven uno al otro de manera distinta por culpa de haber comido la manzana. La desnudez se engendró en la mente del espectador.”

En toda imagen de desnudo existe siempre el presupuesto de un espectador frente a la imagen, estableciendo la triangularidad de la cual hablaba Roland Barthes (“La cámara lúcida”. Editorial Paidós Ibérica, S.A. Madrid. 1980). Si algo se oculta, se le oculta a ese espectador, aun cuando lo oculto se encuentre a la vista de otro hipotético mirón situado en un ángulo diferente de visión. Es decir, la imagen se construye siempre en función de un espectador frontal, al cual se dirige a menudo la mirada de la persona puesta en representación.

Así, y dentro de un sistema de signos, resulta claro que un desnudo adquiere una significación particular, se vuelve más atractivo (incluso más excitante) cuando logra establecer algún tipo de implicación entre el espectador y la persona que aparece desnuda en la imagen. Evidentemente, mientras menos anónimo es un desnudo, más afecta nuestra imaginación con una sensación de inmediatez. Eso explica que las fotos de desnudo de la gente famosa tengan un tan alto mercado.

Sin embargo, y acorde con esto último, podemos afirmar que los mejores desnudos los hacen las personas que no deberían estar sin ropa, por el hecho de que no se presentan como “entregándose” al espectador, ofreciéndose en poses a él, sino que simplemente están desvestidas. En este tipo de desnudos puede llegar a existir la misma sensación de inmediatez que el cuerpo desnudo real (no representado, sino presente) produce en nosotros. La desnudista profesional va vestida de su costumbre, del hábito de estar en cueros.

Por otro lado, en las cuestiones del desnudo, como en muchas otras que atañen a la cultura humana, encontramos la presencia predominante del estereotipo, que determina nuestra apreciación de la belleza y la fealdad, de lo correcto y lo incorrecto, perpetuando a menudo concepciones racistas o de clase social que impiden la apreciación del hecho mismo. Por desgracia el estereotipo fácilmente se convierte en enajenación.

Pero lo importante, en relación a todo esto, es siempre tener en cuenta que todo vale para convertir a la desnudez en signo. Y son las cuestiones de la percepción o de la apreciación personal las que finalmente le dan su significación social a una imagen, son los elementos que hacen significativo el significado. Evidentemente, un cuerpo exhibido se ve a la vez humillado, exaltado y arrojado al ojo del espectador. Adquiere una mayor significación y representa la sorpresa, el descubrimiento total que nos lleva a replantear nuestra mirada ante el cuerpo que se muestra y se nos muestra. Todo, por supuesto, en la línea de las apreciaciones subjetivas de cada uno de los espectadores. Pero comprender los funcionamientos de la subjetividad (generalmente determinados por cuestiones de tipo social) es un trabajo que nos puede ayudar a comprendernos mejor como seres humanos vivos y pensantes. Nos puede ayudar a comprender también de mejor forma las circunstancias particulares de la cultura en la cual nos hemos visto integrados al nacer. En nuestro caso particular, nos ayuda a entender de mejor forma las reacciones a menudo violentas y viscerales que, en nuestra cultura, puede llegar a producir la desnudez de una persona, o incluso la simple representación de la misma.

EL DESNUDO HOY

Es a finales de los sesenta y definitivamente en los setenta, tanto por el impulso de las corrientes sociales e intelectuales, como por la propia práctica artística, cuando se efectúa la transición del término desnudo (nude) al de desvestido (naked). Las interrelaciones fecundísimas entre fotografía y arte conceptual, la performance y la acción, son las desencadenantes. Las acciones suceden en un momento determinado ante un público concreto, y cuando terminan la documentación fotográfica realizada acaba, en la mayoría de los casos, sustituyendo a la acción misma. Por otro lado, los trabajos realizados en el campo, del land art, del body art, y sobre todo en el más propiamente coceptual, (donde la foto, como documentación primordial que va a exponerse, adquiere un papel importante) impiden definitivamente que sea útil para hablar de lo que realmente está pasando. La mayoría de los recursos estratégicos y formales que poseemos se ponen en marcha en ese momento.

Las razones no son, sin embargo, exclusivamente artísticas, más bien se enmarcan en el complejo cambio social del momento, que puso al cuerpo, entre otros, a través del feminismo y el movimiento de los derechos civiles, en el mismo centro del debate. Es lo que se ha llamado como la biopolítica, las políticas del cuerpo.

Los creadores de este término atribuyen a la generación de filósofos franceses de la postguerra el inicio del problema. Marcel Mauss (2) fue uno de los primeros, desde la antropología, en reconocer que no hay nada de natural en el modo en que los humanos usan sus cuerpos, pero las profundizaciones en este sentido de la obra de Foucault son fundamentales. Michel Foucault (*Historia de la Sexualidad, T.01: La voluntad del saber*, Siglo XXI Editores S.A. de C.V. Madrid. 1982) analiza el proceso de formación de conocimiento, que se produce mediante la creación de definiciones, es decir, mediante las afirmaciones sobre la realidad, las normas, lo permitido y lo prohibido, lo aceptable, lo inaceptable y, por lo tanto, lo normal. Estas aserciones implican un poder, que sin embargo no es monolítico sino que se encuentra desperdigado a lo largo de toda la sociedad, porque, ciertamente, sus mensajes necesitan de la constante repetición, la redundancia, la omnipresencia para afirmarse hasta llegar a confundirse con la naturaleza. El arte es uno de esos sistemas de creación de conocimiento y especialmente la fotografía se ha convertido en un modo privilegiado de control social (sobre todo a través de la publicidad y medios de comunicación).

La repetición exhaustiva de definiciones y afirmaciones a través de los mass media, empleando el arte como un sistema más de creación de conocimiento, ha provocado un cambio en la percepción del cuerpo, que es nuestro instrumento de percepción, y ha contribuido de forma inestimable a hacer inviable el antiguo desnudo. En la búsqueda de este conocimiento el hombre del siglo XIX empleó la fotografía como herramienta para demostrar lo indemostrable. Sir Francis Galton estableció la Eugenesia, que significa "la verdadera semilla o el nacimiento noble" y que buscaba la dirección de la evolución humana. Galton y sus compañeros causaron furor con la nueva ciencia a principios del siglo XX. La eugenesia, sin embargo, cayó en desgracia no mucho tiempo después. Sus propuestas dieron a racistas y clasistas una base "científica" para apoyar sus odios, pues la eugenesia buscaba la reproducción de los mejores; es decir, los más guapos, simpáticos, inteligentes, carismáticos, sanos. El problema siempre fue cómo determinar quiénes eran los más perfectos. Los eugenésicos cayeron en su propio juego y terminaron buscando material de investigación entre sus antepasados blancos, de clase media o ricos, exitosos y bellos. Olvidaron a los que no tenían una relación directa con ellos con lo que dieron el tiro de gracia a la nueva ciencia.

2. Marcel Mauss, 1872-1950. Sociólogo y antropólogo francés. Sus estudios han sido de gran relevancia por sus aportes teóricos al estudio comparativo de las estructuras sociales y de las formas de intercambio. Su obra posee una enorme importancia ya que contribuyó notablemente a la consideración de la etnología por parte de psicólogos, sociólogos y filósofos.

En la actualidad Nancy Burson, fotógrafa americana, homenajea el trabajo gráfico que Galton realizó para sus estudios, con una obra compuesta de imágenes generadas por ordenador, basadas en las búsquedas decimonónicas de la esencia de los rostros de razas, o grupos sociales. Para ello Burson fusiona en una sola imagen los rostros de distintos personajes con cierta relevancia de la era moderna, al igual que Galton hiciera con los rostros de delincuentes, políticos, deportistas, etc.

Hoy, la eugenesia ha resurgido. Ahora se trata del derecho de reproducción, de la necesidad de ser perfectos, de la posibilidad de no ser más un simple mortal, de elegir lo que queremos ser y cómo queremos serlo. No podemos cambiarnos del todo, claro está, pero sí podemos modificar nuestra descendencia. Los hijos que tengamos reproducirán nuestro código genético y vivirá en ellos y en sus hijos. En su obra Nancy Burson realiza estereotipos gráficos de belleza mediante el empleo de retratos de personajes famosos, como actrices del cine, que apuntan hacia un "noble y verdadero" canon de belleza.

EL CUERPO: ANTECEDENTES PERSONALES

Personalmente mi interés por el cuerpo surgió hace ya tiempo ante el encuentro del trabajo fotográfico realizado por Jesús Micó Palero y titulado "Natura Hominis: Taxonomías", en el cual se plantea un acercamiento clínico, aséptico, desmitificador y democratizador del cuerpo humano. Los modelos fotografiados permanecen inmóviles ante la cámara, la cual disecciona de manera exacta y repetitiva al cuerpo, estructurando y clasificando la naturaleza humana por igual ante un fondo neutro y despojado de contexto. La obra, extensa y concienzuda, me permitió descubrir lo que es evidente: todos somos iguales, un descubrimiento ingenuo pues alejado de todo tópico, quiere decir que debajo de todo ese adorno y artificio externo, permanece la verdadera identidad humana.

Quizás resulte obvio, pero este encuentro propició en mí un cambio radical en la aceptación de la idea de desnudez. De alguna manera aquello significó la ruptura con el hermetismo corporal, un aislamiento construido poco a poco por los cánones impuestos socialmente, por miedos y complejos derivados o por cualquier otro motivo que lo causara. Al menos, entonces, podría tener una segunda opinión.

Este trabajo es justamente el resultado de un compromiso que mantengo desde entonces y en el que no dejo de reinterpretar esa segunda opinión. Inevitablemente necesito hacerlo pues el diálogo que mi cuerpo mantiene con el resto del mundo coarta inexorablemente el mensaje.

Fue durante la realización del seminario "El cuerpo", impartido también por Jesús Micó Palero en la UPC de Barcelona durante el 2002, cuando la temática del desnudo adoptó una nueva dimensión para mí, pues mediante la exhaustiva y muy detallada revisión histórica que se hizo de la fotografía relativa al cuerpo, a lo largo de casi siglo y medio desde su invención, encontré con asombro una total manipulación ideológica en lo que se refiere a la representación del mismo. Y sobre todo topé de bruces con la propuesta que vertebra mi obra: "el proceso de describir el cuerpo nunca es inocente. Uno debe preguntarse siempre quién hace la descripción y por qué". Según esto, la manipulación ideológica ha sido permanente a lo largo de los años. Por ejemplo, el colonialismo europeo expansionista y voraz desarrollado durante todo el siglo XIX y que acompañó al nacimiento de la fotografía hizo un uso tremendamente impactante (y cargado de intención ideológica) en el acercamiento gráfico del mundo no civilizado a los que ya decían serlo. Estas imágenes aparentemente tuvieron una intención pretendidamente científica pero en realidad no están exentas de ideología, una ideología

agresora, colonialista y capitalista que contribuyó a establecer jerarquías de poder entre el eurocentrismo y los individuos de las colonias que, de alguna manera, "les pertenecían". Desde entonces aún se destila en la fotografía una forma de autoconocimiento impartido e impuesto por "quién" hace la descripción, en base a un reinterpretativo "por qué" la hace.

Durante el seminario impartido en Barcelona se realizó un pequeño ejercicio práctico donde los alumnos disponíamos de modelos a los que podríamos fotografiar en la intimidad que nos proporcionaba a todos las paredes del plató fotográfico. Resalto esta cualidad que brinda el trabajar en el plató, porque a lo largo de mi experiencia con el desnudo fotográfico, llevado a la práctica, los sujetos a fotografiar estaban siempre recluidos en lugares no públicos, cerrados, con la única intención de preservarlos de la mirada de los demás.

También he asistido a otros seminarios en los que el tratamiento del cuerpo por parte del alumnado asistente ha sido siempre el de disparar a discreción, acercándose cada vez más al modelo hasta conseguir descontextualizar su propia naturaleza. En la mayoría de los casos se pedía que el modelo adoptase posturas casi imposibles, o que representara un rol que a veces ni siquiera el propio fotógrafo sabía definir. Pero siempre todo esto sucedía en la intimidad que proporcionaba un espacio cerrado. De alguna forma aquello quedó en el subconsciente de todos como un acto totalmente reprochable y/o prohibido.

Al recordar aquellas prácticas una sensación de semi-clandestinidad me recorre el cuerpo, pues de alguna forma todos nos escondíamos del resto, actuando siempre bajo la mirada atenta del tutor, quien disponía dónde, cuando y cómo habríamos de actuar ante el acto fotográfico.

El único contacto con el exterior que tuvimos en una de aquellas prácticas fue en la azotea del edificio donde impartíamos el curso. Únicamente allí podíamos trabajar a salvo de las miradas de los demás, aunque de alguna forma seguíamos aislando al cuerpo desnudo del resto del mundo.

En la actualidad, estos antecedentes influyeron a la hora de decidir como afrontaría la realización de las tomas para el seminario "El cuerpo" impartida por Micó. Tenía muy claro que no me interesaba para nada seguir la línea adoptada por mis compañeros de aula. Simultáneamente descubrí la obra del estadounidense Spencer Tunick, quien fotografiaba al cuerpo fuera de espacios cerrados, haciendo partícipe al entorno urbano en las representaciones que del desnudo se hacía. Me gustaría destacar de toda su obra una imagen que sobresalió de entre las demás (por lo extraño de la situación que muestra pues rompía el hilo argumental del resto de trabajo). En dicha imagen descubrimos en medio del asfalto de una calle casi vacía a primera hora de la mañana a dos personas.

Una de ellas es un indigente con un carro de hipermercado repleto de latas de bebida vacías. La otra, una mujer, está delante de él y está desnuda. Ambos permanecen inmóviles conscientes de la presencia del otro. Ella parece mirar en el interior del carro. De igual forma, el hombre de manera sosegada parece mirar hacia donde ella, cerrando un círculo en el que la tensión se hace presente. En mi opinión esta imagen, una de las primeras en la extensa obra del fotógrafo, se sale de la norma seguida en su trabajo, que suele mostrar el cuerpo humano como parte de una breve poesía visual dentro de un entorno común. Si extrajéramos esta imagen de toda su obra, y casi salvando las distancias, podríamos hablar de ella como representante de la corriente gráfica impuesta por Cartier-Bresson, donde el instante es decisivo, pues la escena, al margen de su artificiosidad, parece recoger del curso de los acontecimientos y de forma robada (cazada) y documental una situación un tanto peculiar. De esta imagen destaco la aparente naturalidad en el comportamiento de los protagonistas, además del hecho de estar integrados en un contexto urbano próximo al espectador. Ese re-

lativo carácter documental que adquiere la imagen por sí misma, dejando a un lado la teatralización de la escena por parte del autor, fue lo que despertó en mí el interés por fotografiar al cuerpo desnudo en un entorno similar al de esta imagen de Tunick. Así cuando realicé las imágenes de los modelos en la escuela la decisión fue la de abandonar el plató para trabajar con el entorno más inmediato. Por razones de normativa no pude trasladarme al exterior como era mi interés, por lo que las tomas se hicieron dentro del centro, aprovechando las diferentes estancias del mismo.

A raíz de ese encuentro con el desnudo fuera del plató, mi interés por la escenificación del cuerpo ha ido tomando consistencia. Aunque en un principio las imágenes pretendían enfrentar visualmente al hombre desnudo frente al hombre vestido en una actitud normal y cotidiana por parte de los dos, lo cierto es que en la escasa media hora de la que disponía para la realización de las imágenes, el planteamiento inicial se vio alterado y sustituido paulatinamente (a medida que iba disparando la cámara) por una precipitada reflexión sobre la identidad. Los modelos eran personas ajenas a mí, desconocidas, no así los individuos que participaban en las representaciones. Los primeros estarían despojados de toda acción con el entorno, permaneciendo inmóviles, sin rasgo alguno que pudiera identificarlos en el contexto de la imagen. Sin embargo los segundos, los personajes secundarios de las imágenes, participarían de dicho contexto, adquiriendo así una cierta identidad que les referenciara a su persona. En cierta forma la disposición y actitud de los modelos desnudos en estas imágenes de aquel incipiente proyecto son como signos de interrogación que hacen referencia a una pregunta: ¿Quiénes somos realmente?

En el presente trabajo, el por qué de su realización obedece a una muy personal necesidad de mostrar de la manera más sencilla el cuerpo, no tanto creando con ello un juego visual atractivo, sino el de presentar un estereotipo de lo que vendríamos a ser nosotros mismos ante nosotros mismos. He querido llamar a las cosas por su nombre, y con ello mostrar lo que es como es, no como queremos que sea. Para conseguirlo he considerado que la mejor forma es hacernos partícipes de ello. Utilizar lo genuino dentro de un entorno común. Establecer un diálogo con un lenguaje que todos entendamos, dentro de las limitaciones que el medio fotográfico tiene como código. Ese lenguaje, el del cuerpo desnudo en las imágenes que acompañan a la obra, se forma partiendo de varios conceptos. Algunos han estado a lo largo del proceso de creación del proyecto de manera sigilosa y necesaria. Otros han ido apareciendo a raíz de la exhibición al público (lo que, desde luego, no les deslegitima como nuevas argumentaciones que incorporo a mi proyecto: toda obra es un ente vivo en el que se generan nuevos puntos de vista también en fases de postproducción).

Durante el mes de abril 2003, cinco imágenes finales se expusieron en el centro. Habiéndose concebido como obra artística destinada a ser exhibida en salas y galerías, la ocasión dada por la universidad me permitió constatar hasta qué punto podemos subvertir el consciente visual colectivo, en el que ciertos patrones de conducta quedan en entredicho, con la simple utilización de un cuerpo desnudo. De alguna manera sólo me limitaba a seguir en la dinámica de la obra de Tunick, pero con la licencia de dar una vuelta de tuerca más al tratamiento que del cuerpo se ha hecho. En las imágenes de Tunick faltaba algo. La integración total del cuerpo ante el cuerpo.

Si damos un paso atrás al contemplar el trabajo de Tunick podremos ver el bosque en su conjunto, pues no se tratan de cuerpos desvestidos (Naked) o vestidos, como simples árboles, en la representación que hacemos de lo que observamos. En la escenificación de sus imágenes, Tunick coarta el mensaje, pues hace uso del desnudo para representar al hombre frente a la naturaleza y frente a lo que el hombre ha hecho de ella. Nos hace partícipes de alguna forma de sus imágenes, pues la identidad de sus personajes está representada por su lado más común y que lo es a nosotros. Sin la colaboración del público Spencer Tunick no podría hacer esas imágenes. La gente vestida no le

es útil a su trabajo, pues tienen identidad propia dentro de su anonimato, la que les hace ser individuales y diferenciables de los demás.

La imagen del ejemplo de Spencer Tunick explica el por qué del siguiente proyecto. Una imagen que sí entabla un contacto directo con el referente visual que el espectador tiene para una comprensión más definida de la misma. El individuo vestido que aparece en ella se encarga de hacerlo. Y eso es justamente lo que me interesaba. Diferenciar de manera clara entre estar vestido o desvestido (Naked).

Al hacerlo, el cuerpo desnudo de mis imágenes recupera también su propia identidad, más aún cuando el espectador necesita entender por qué ese individuo permanece desnudo junto a los demás, sin que éstos muestren sorpresa o repulsa hacia ese hecho. Por supuesto es una identidad que otorga el espectador y que es totalmente efímera, pues no habla del propio sujeto retratado desnudo, sino más bien de los que no lo están. Porque, si hay una sola persona que estando desnuda se integra en el entorno sin perjuicio aparente para el resto, ¿por qué no lo habrían de hacer estos también?. El espectador puede que no llegué hasta este punto, pero quizás parte de su sorpresa sea debida al impacto visual que se le presenta. Su consciente no lo acepta por ser sencillamente imposible, a menos, claro está, que pensemos en que el autor ha escenificado la toma.

En este caso las imágenes han sido creadas mediante técnicas digitales en las que dos imágenes (la del entorno físico donde sucede la acción y la del modelo desnudo, desvestido) se fusionan para crear una nueva imagen. Gracias a la integración digital del modelo en un lugar físico que en su estado original estaba vacío, la aparente despreocupación de los sujetos que aparecen en las imágenes no desnudos, choca directamente con la presencia del sujeto no vestido que se integra en las imágenes.

No es un trabajo sobre desnudos, como podríamos referirnos al hablar de la obra de Spencer Tunick, sino más bien sobre personas desvestidas (naked), en contraposición a las personas que están vestidas, pues todas, tanto las unas como las otras, fluyen por las imágenes sin llamar la atención por su actitud, pues todos hacen lo que es acorde a la escena fotografiada. La atención del espectador es atraída por el hecho de encontrar a alguien desvestido (naked) junto a quienes no lo están en igualdad de condiciones.

He de decir que el aspecto técnico de la obra está muy limitado por mis capacidades, pero para mi sorpresa el resultado en anteriores exposiciones ha sido mejor de lo esperado. Un número considerable de personas habituadas a la manipulación de la imagen, en una primera lectura, aceptaron dichas imágenes como verdaderas. El cómo se hicieron es en lo que no se han puesto de acuerdo, pero la máxima de que fotografía es igual a verdad sigue haciendo acto de presencia. El espectador acepta la total integración de todos los elementos de la imagen y esto le lleva a replantearse lo que está viendo como irreal por lo pintoresco de la escena. Es entonces cuando busca cualquier referente que explique por qué esa persona no lleva ropa como los demás. Y no lo encuentra porque nadie parece ver lo que el espectador sí ve. Es entonces cuando lo que aceptamos como realidad se subvierte, obligándonos a replantear lo que estamos viendo desde otra perspectiva.

La fotografía es ontológicamente indicial, según la teorización que le hizo Phllipe Dubois ("El acto fotográfico: de la representación a la recepción". Editorial Paidós, Barcelona. 1986) siguiendo la teoría semiótica de Pierce. Aproximadamente durante los primeros cien años de la existencia de la fotografía siempre se pensó que era esencialmente mimética. Posteriormente se teorizó que era esencialmente indicial, porque es por encima de todo una consecuencia físico-química (causa /

efecto), lo que entendemos como huella (index). Aunque la fotografía es indicial porque referencia al objeto por una relación de contigüidad física, mediante esta obra transgredo el estatuto de index, en la medida en que puede existir fotografía que no tiene referente real. El tratamiento digital que se emplea para la realización de la obra es el causante de esta ruptura. Podemos crear imágenes que aunque no son fotografías, al menos en la interpretación más clasista del término, en su uso social se las entiende así y son incorporadas en la dinámica social de manera cada vez más frecuente.

Es evidente que el empleo de las técnicas digitales de manipulación de la imagen me han permitido acceder de manera más directa al resultado final. Aunque de igual forma esto hubiera sido así si las mismas se hubiesen realizado mediante una escenificación in situ con modelos y extras. Si esto fuese así, la sorpresa del espectador quedaría reducida simplemente a una inversión de los estereotipos sociales en los que aceptamos la contemplación de un cuerpo desnudo según en qué situaciones se represente. La manipulación digital permite además cuestionar la delicada situación en que la fotografía se encuentra en nuestros días como mecanismo para indexar la realidad, pues las imágenes que se presentan en este proyecto no son reales en su totalidad.

El poder que proporcionan las herramientas de tratamiento de la imagen va más allá del poder que le otorgaron las tijeras y el pegamento a artistas modernos de las décadas de los 20 y 30 del siglo XX como Herbert Bayer o Hannah Höch. Para ellos la atracción del montaje y el collage fotográfico es la capacidad de estos procesos para deconstruir y desnaturalizar el aparente realismo de la representación fotográfica. El collage propende a destruir la ilusión de la cual depende la perspectiva tradicional; sirve, en consecuencia, para descentrar al espectador. Los fotógrafos surrealistas trataron de que sus fotografías aparecieran sin costura alguna, incluso las que manipulaban con tijeras y pegado o en la cámara o en el cuarto oscuro, de modo que presentaran una imagen a un tiempo coherente y extraña. Aunque para ellos la precisión en sus montajes era algo relativamente difícil, optaron, ante esta limitación, consciente o inconscientemente, en hacer evidentes las técnicas de deconstrucción del mundo visual, pues sus fotografías tenían la intención de sugerir que había que cambiar radicalmente la sociedad, lo que llamaban "la nueva visión".

Hoy día esta "nueva visión" reaparece con la irrupción de la tecnología digital que permite re-crear una nueva realidad partiendo de una realidad antigua. En la precisión de la técnica descansa el valor de autenticidad que el público, ajeno a estos temas, otorga a dichas imágenes.

José Varela

Barcelona, Febrero de 2008

Nakedness



Nakedness # 1
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness # 2
copia digital RA4
180 x 120 cm
edici3nes de 8



Nakedness #19
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #20
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #3
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness # 4
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness # 5
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness # 6
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness # 7
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness # 8
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness # 9
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #10
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #11
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #12
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #13
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #14
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



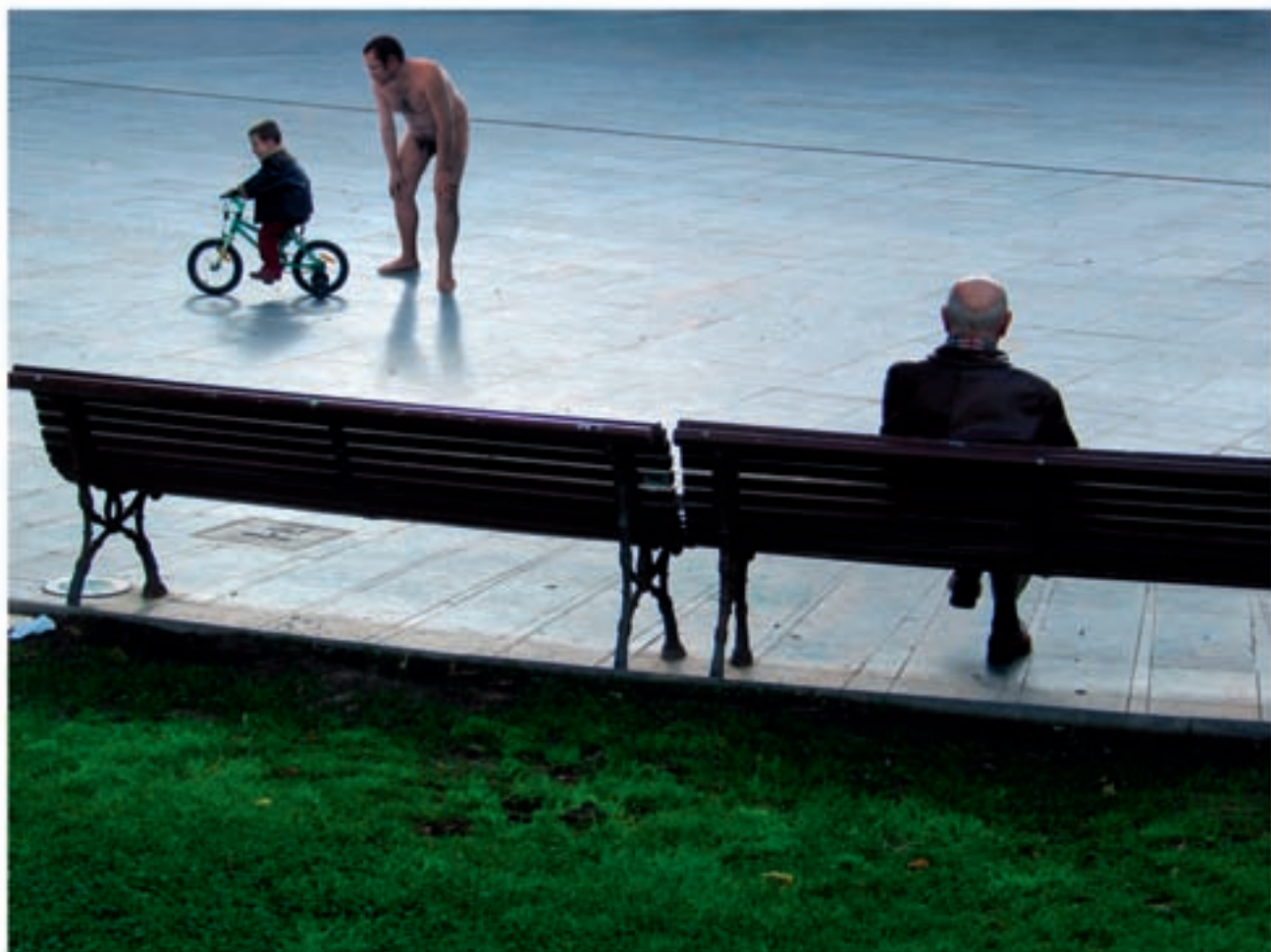
Nakedness #15
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #16
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #17
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #18
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #21
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6



Nakedness #22
copia digital RA4
180 x 120 cm
seriaciones de 6

Curriculum

José M. Varela
Cádiz, 1974

+34 639 73 22 12
fotografia@josevarela.es
www.josevarela.es

Formación

- Acceso a la universidad para mayores de 25 años en la especialidad de Cinema y Audiovisuales, Barcelona, 2001.
- Graduado en Fotografía y Multimedia, Escuela de Fotografía y Multimedia de la Fundación Politécnica de Catalunya, Terrassa, Barcelona, 2004.
- Fotógrafo de prensa, Cádiz Información, San Fernando Información, Diario de Cádiz, correspondencia Diario de Andalucía, 1997-2000.

Exposiciones y Premios

- Exposición individual fotográfica "Habeas Corpus". Baluarte de la Candelaria, Cádiz. Marzo, 1999.
- Colectiva, dentro del ciclo de actos y exposiciones programados en la Primavera Fotográfica de Barcelona 2004, sala "Rafa Cáliz" del C.I.T.M. (Centro de la Imagen y de la Tecnología Multimedia) Terrassa, Barcelona. 2004.
- Colectiva. Sala de exposiciones Punt Multimedia Sants. Casa del Mig, Barcelona, junio. 2004.
- Colectiva. "La realidad transformada" Sala Altamira. Centro Municipal de las Artes, noviembre 2005 - diciembre 2006. Alcorcón, Madrid. Autores: Victoria Dhiel, Joan Fontcuberta, Carlos Garai-coa, Ciuco Gutiérrez, Chema Madoz, José Luis Santalla.
- Premio ARCO 2005. Categoría Reportaje. Febrero 2005.
- Participación en el libro "De Cuerpo Presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía" de Juan Ramón Barbancho, publicado por la Junta de Andalucía. Sevilla, enero 2007.
- Publicación revista ZERO, especial numero 100. España, septiembre 2007.

Obra en Colección

- Arte y Naturaleza
- ARCO

