

ASIMILACIÓN DE ELEMENTOS OUTSIDER EN LA CULTURA DE MASAS

La fotografía como catalizador de la banalización del tabú
en el retrato de consumo.

Autora: Violeta Esparza Parra

Director: Carlos Martínez Barragán

Año: Diciembre 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAD
DE
BELLAS ARTES

AGRADECIMIENTOS:

En este punto me gustaría llevar a cabo varios agradecimientos, ya que no sólo se considera oportuno sino que se estima necesario.

En primer lugar a mis padres, por haberme allanado el camino, haber sido fuente de inspiración y referencia, así como el refuerzo positivo necesario para resistir durante este largo trayecto.

Seguidamente a mi director de tesis Carlos Martínez Barragán, quien aceptó con gran predisposición ser mi guía, en un momento en que ni tan siquiera yo sabía dónde me encontraba.

A quienes han sufrido pacientemente mis constantes referencias a la tesis, además de algunos momentos de duda e inquietud. Compartiendo ilusión, fatigas o conocimientos, y colaborando conmigo de forma afectiva en la consecución de esta empresa.

A todos los intervinientes en la lectura de esta investigación, por dedicar su tiempo e interés.

Finalmente a la obstinación, que pese a no ser favorable en todas las circunstancias en las que se hace patente, me ha ayudado a persistir hasta lograr cerrar esta etapa.

RESUMEN:

La fotografía, no sólo ha favorecido, que en la era de la imagen los contenidos visuales se expandan e involucren en todas las áreas de la vida; sino que ha posibilitado la hibridación de lenguajes pertenecientes a diversas esferas culturales.

La consideración de la fotografía como soporte artístico, supuso tan sólo el inicio de un proceso que ha terminado copando casi todas las áreas conceptuales de la imagen. La fotografía artística fue pionera en desacralizar las realidades silenciadas, en volcar sobre papel los tabúes sociales, y dotar de consideración estética a las verdades incómodas.

El surgimiento de la tecnología digital, la expansión de Internet y la industrialización de la cultura, han sido determinantes para que el retrato de lo *outsider* sea visto como un elemento clave para favorecer el consumo cultural. En los albores del siglo XXI, arte y medios de masas han ido de la mano, para convenir productos visuales que parten de premisas análogas. La banalización de la violencia, la sexualidad, la enfermedad o la muerte, son tan sólo algunas de las áreas conceptuales más tratadas.

Palabras clave: **fotografía, outsider, banalización, industria cultural, tabú, medios de masas, publicidad, arte.**

RESUM:

La fotografia, no sols ha afavorit, que en l'era de la imatge els continguts visuals s'expandisquen i involucren en totes les àrees de la vida; sinó que ha possibilitat la hibridació de llenguatges pertanyents a diverses esferes culturals.

La consideració de la fotografia com a suport artístic, va suposar tan sols l'inici d'un procés que ha acabat copant quasi totes les àrees conceptuals de la imatge. La fotografia artística va ser pionera a dessacralitzar les realitats silenciades, a bolcar sobre paper els tabús socials, i dotar de consideració estètica a les veritats incòmodes.

El sorgiment de la tecnologia digital, l'expansió d'Internet i la industrialització de la cultura, han sigut determinants perquè el retrat de l'*outsider* siga vist com un element clau per a afavorir el consum cultural. En les albors del segle XXI, art i mitjans de masses han anat de bracet, per a convindre productes visuals que parteixen de premisses anàlogues. La banalització de la violència, la sexualitat, la malaltia o la mort, són tan sols algunes de les àrees conceptuals més tractades.

Paraules clau: **fotografia, outsider, banalització, industria cultural, tabú, mitjans de masses, publicitat, art.**

ABSTRACT:

Photography has not only favored the expansion and involvement of visual content in all areas of life in the image era; rather, it has enabled the hybridization of languages belonging from various cultural spheres.

The consideration of photography as an artistic medium was only the beginning of a process that has embraced almost all the conceptual areas of the image. Artistic photography was a pioneer demystifying silenced realities, turning social taboos onto paper, and giving to uncomfortable truths an aesthetic consideration.

The emergence of digital technology, the expansion of the Internet and the industrialization of culture, were decisive for the portrayal of the *outsider* to be seen as a key element in favoring cultural consumption. At the dawn of the 21st century, art and the mass media have gone hand in hand, to agree on visual products that start from similar premises. The trivialization of violence, sexuality, disease or death, are just some of the most treated conceptual areas.

Keywords: ***photography, outsider, trivialization, cultural industry, taboo, mass media, publicity, art.***

ÍNDICE:

-INTRODUCCIÓN

Tema general de estudio o trabajo. p.1

Sensation. Inicios del arte de lo espectacular. **p.9**

Antecedentes. p.21

Objetivos. p.22

Metodología. p.25

1-MARCO DE REFERENCIA E IDENTIFICACIÓN DEL TEMA. p.28

1.1-¿Qué es lo *outsider*? p.29

1.1.1-Connotaciones generales de elementos *outsider* convertidos en arte. p.33

1.1.1.1-Enfermedad, violencia y muerte. **p.36**

1.1.1.2-Sexualidad: fetichismos, pornografía y prostitución. **p.71**

1.1.1.3-Comunidades de parias. La noción de deshecho. **p.90**

1.2-Y lo *outsider* se hizo imagen. p.140

1.2.1-Inicios del retrato fotográfico. p.143

1.2.2-Lo ordinario convertido en extraordinario. Antecedentes. p.150

1.2.2.1-Adentrándonos en el marco EE.UU: la gran depresión y algunas expresiones "beat"**p.157**

1.2.2.2-Años 60-70. Los parias sociales y las revueltas sexuales. **p.166**

1.2.2.3-La era postmoderna. Emergencia y consolidación cultural de lo *outsider*: lo punk, lo camp, lo trash y lo queer. **p.173**

2-LA TRANSMUTACIÓN DEL RETRATO COMO ESPECTÁCULO DE MASAS. CUESTIONES DE POSMODERNIDAD. p.207

2.1-La disolución de barreras entre culturas. p.215

2.1.1-Alta cultura y medios de masas. Una nueva mixtura. **p.224**

2.1.2-Partiendo de los estándares de Sensation como ejemplo. **p.239**

2.1.3-El arte como espectáculo visual. El museo como escenario. **p.249**

2.2-La revelación de la imagen emancipadora en USA. De los 70 a los 90. p.261

2.2.1-La hiperexpresión banalizada. p.274

2.2.1.1-La realidad hiperexpresiva: De sexo, drogas y *rock and roll*. **p.288**

2.2.1.2-La irrealidad hiperexpresiva: Sobre la ironía de lo *outsider*. *El kitsch*. **p.294**

3-EL RETRATO FOTOGRÁFICO HIPERVISIBLE. p.302

3.1-Connotaciones estético-conceptuales del retrato posmoderno de lo *outsider*, La trivialización del hecho. p.314

3.1.1 En la “América profunda”. *Rednecks* y *White trash*. De la Gran depresión a la mera depresión. p.318

3.1.1.1 El estereotipo. p.336

3.1.1.2 El letrero comercial y la valla publicitaria como complemento al retrato del *american way of life*. El color como forma de arte y la elipsis como alusión al retrato. p.350

3.1.2 Bajo la herencia del *freak show*. Lo recóndito del espectáculo, un hecho manifiesto. p.359

3.2-Esencia adolescente para el consumo adulto. p.382

3.2.1 Elementos de origen infantil: Juguetes y peluches y la perversión de cuentos infantiles. p.392

3.2.2 Efebos y lolitas. p.410

4-EL RETRATO DE CONSUMO. p.466

5-BIBLIOGRAFÍA y URLGRAFÍA. p.483

INTRODUCCIÓN



-TEMA GENERAL DE ESTUDIO O TRABAJO

Tomamos como punto de partida las teorías que formulan que el fin del arte ha sobrevenido a causa de la incorporación del arte a la vida y le sumamos los análisis de Baudrillard, que establecen que el arte se encuentra en todas partes y que existen multitud de ficciones en la vida cotidiana como el cine, la literatura, los noticieros, los *reality shows*, o los videojuegos, que citan y referencian las formas artísticas. Incorporamos las nociones de Debord, que expresa que nos encontramos en un “espectáculo”, como resultado del capitalismo avanzado, de modo que todo lo que antes era vivido directamente ahora se manifiesta como una representación. Asimismo recogemos las teorías y el pensamiento de diversos autores como Umberto Eco, Hal Foster, Roland Barthes, Susan Sontag o Adorno, entre otros, que constituyen los cimientos de la siguiente tesis doctoral.

Es sorprendente que a finales del siglo XX y sobre todo, durante la primera década del siglo XXI, los diversos medios de masas hayan centrado sus producciones divulgando e incluso saturando los diversos soportes de representación, con la expresión de entornos, individuos y situaciones cuyo origen es *outsider*. Por *outsider* entendemos todo aquello que pertenece a una realidad que queda invisibilizada por la realidad oficial, aquello que a pesar de existir, pertenece a la periferia de la sociedad, quedando exento del marco aceptado por la norma y que generalmente se considera como algo poco deseable.

Es evidente cómo cohabitamos e interactuamos con una especie de exhibicionismo postmediático que favorece la expresión y divulgación de contenidos antes silenciados. En los últimos tiempos se ha popularizado como medio de entretenimiento, el uso de representaciones escatológicas, violentas o sus variantes, consideradas históricamente como morbosas particularidades. ¿Quién no ha sentido intriga por saber qué ocurre, ante el hilarante bramido de quien visualiza un smartphone a su lado? ¿No viajan entre nuestros dispositivos, diariamente y como disfrute, la representación de rarezas inimaginables, de ironía sexual o burlescos extractos de las realidades sociales menos favore-

cidas, que no son más que un desafío a la dignidad del individuo? Aunque estas cuestiones no competen exhaustivamente a la investigación que nos ocupa, sí tienen un nexo en común. Puesto que, nos hallamos en un momento histórico en el que muchos de nuestros actos cotidianos son propiciados por el consumo de imágenes que persuaden nuestros sentidos, imágenes sustancialmente despiadadas que tras el edulcoramiento de su estética, abandonan su crudeza para ser consumidas en forma de producto *pop*. Este es el caso de las producciones visuales del estudio que presentamos.

Consideramos partir de la observación de que, dicha exhibición de censurables imaginarios no ha surgido por generación espontánea. Su origen proviene de la industrialización del mundo contemporáneo, y su consecuente desarrollo tecnológico, que favoreció la aparición de la fotografía a principios del XIX. El retrato, que hasta entonces sólo había tenido cabida en grandilocuentes representaciones plásticas para el regocijo de la aristocracia y la burguesía, encontró en la fotografía el camino para lograr la democratización del rostro.

Para Walter Benjamin:

No es de ninguna manera casual que el retrato sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos. El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación. Y allí donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto.¹

El retrato fotográfico supondrá un nuevo modo de conciencia humana, ya que el nacimiento de la fotografía posibilitará que el individuo, independientemente de su estrato social, pueda aspirar finalmente a inmortalizar su imagen para la posteridad. Puede que esa fuera la razón por la que célebres autores de los primeros tiempos de la fotografía, como Étienne Carjat, no dudaran en homenajear a Daguerre con un poema como *El arte del pobre*:

1-BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003, p. 58

*¿Sabes qué te amo, oh difunto?
Tú que desde hace treinta años reposas
En la tumba en la que todos nos adormecemos
Sin ansias de las apoteosis*

[...]

*¡No! Es por otra cosa distinta
Por lo que mi alma republicana
En este bello día de Mesidor
Quiere cantar tu gran obra humana:*

*Esta obra de fraternidad
Que, como a todo gran nombre que brilla,
Permite al más desheredado
¡Tener sus retratos de familia!*

*Antes de ti sublime inventor,
El arte, desdeñoso del proletario,
acaparando al pintor y al escultor,
Pertenece a los grandes de la tierra.*

[...]

*Todos: duques, papas, reyes, emperadores,
comedores de dinero, rayos de guerra.
Se disputan mármol y colores:
¡Hoy el pobre tiene a Daguerre!²*

2-El poema fue recitado en 1883 en la *Académie des Sciences* ante una audiencia entusiasmada, según define Francisco Caja en: CAJA, F. *Rostros y máscaras. Fotografías de la colección Ordoñez-Falcón* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Fundación Juan March, Madrid, 2005, p.8

La llegada de la fotografía engendró los orígenes de la democratización de la imagen, constituyéndose como una vía de apertura al mundo y un espejo en el que mirarse. Desde ese momento, la representación fotográfica del ser humano se convirtió en el eje de un nuevo modo de expresión. La fotografía participó en la construcción de identidades tipológicas de carácter universal, mediante el rescate de las particularidades fisonómicas del ser humano. De este modo, el retrato fotográfico derribará las particularidades del individuo para iniciar un proceso de estereotipación, que sintetizará y concretará en unos pocos perfiles, la nutrida diversidad que conforma nuestro tejido social.

Cabe resaltar que las características que definieron los intereses iniciales del retrato fotográfico, se siguen perpetuando en la actualidad. Aunque hubo un tiempo en el que los avances técnicos de la fotografía, promovieron la necesidad de experimentación de los fotógrafos, alejándolos de la mimesis y llevándolos hacia expresiones más alegóricas y cercanas a las consideraciones artísticas de la época, el retrato fotográfico siguió siendo requerido como una forma de constatar la existencia del ser humano, para con su representación, dejar una marca imborrable de su permanencia en el mundo.

De modo que nos centraremos en el análisis de un retrato fotográfico, que pese a ser estereotipador, se aleja de los estándares de lo normativo. Concretamente se analizará la categoría del retrato que representa con condescendencia a quienes viven al margen de los órdenes sociales establecidos; un retrato que combate sus orígenes morales y de vanagloria burguesa, para visibilizar las tipologías humanas que coparán un amplio rango de las producciones visuales del siglo XXI. Pero además se mencionará a aquel, que partiendo de los mismos referentes *outsider*, se le exime de la sordidez que le caracteriza y se explota estéticamente mediante expresiones con un aire naïf, ornamental y suavizado, que culminará en la estética *camp*³. A su vez, se estudiarán aquellas tipologías que, partiendo de lo encubierto y poco deseable para la mirada común, se recrean en aspectos provenientes de los ambientes *trash*⁴. En definitiva, se indagarán las fórmulas implementadas en el retrato que acabará convirtiéndose en un cebo estético en la historia de la cultura visual re-

3-El término *camp* viene determinado por el gusto hacia lo excéntrico. Este término se especificará en capítulos posteriores bajo los análisis de diversos autores.

4-El ambiente *trash* viene determinado por el origen del inglés de dicho término, que se traduce como basura, deshecho o inmundicia. Al respecto de ello se harán más matizaciones en capítulos posteriores.

ciente, logrando escapar de la indiferencia y del olvido.

Esta tipología a la que se hace referencia, emprenderá su rumbo en los inicios del siglo XX, para procurar nuevas inquietudes estéticas que se consolidarán llegando al cambio de siglo.

Para Susan Sontag, *coleccionar fotografías es coleccionar el mundo. El cine y los programas de televisión iluminan las paredes, vacilan y se apagan; pero con las fotografías fijas la imagen es también un objeto, ligero, de producción barata, que se transporta, acumula y almacena fácilmente.*⁵ Esa colección del mundo a la que alude Sontag, aún es más evidente en nuestros días, hecho que se ha visto incrementado tras la aparición de las tecnologías digitales. A día de hoy, tanto el vídeo como la fotografía se han instaurado de un modo casi obsesivo en nuestra cotidianeidad posibilitando que, incluso el profano en la materia, ejecute capturas a diario que conservará, destruirá o modificará para el regocijo de la expresión pública de su imagen.

Haciendo alusión a este hecho, Lipovestky perfila acertadamente el modo en que se ha generado la afición popular de absorber los lenguajes de los medios visuales artísticos de la alta cultura, para la satisfacción narcisista de quien desea recopilar en imágenes su limitada panorámica del mundo. Aunque Lipovestky únicamente pone como ejemplo el ámbito audiovisual, estas referencias podrían trasladarse al soporte fotográfico en general. Pues ya sean capturas fijas o en movimiento, quien se precie de ejercer la acción de coleccionar los asuntos de su vida, lo hace desde la perspectiva e influencia de las tendencias estéticas imperantes del ámbito de la cultura.

Mucho más allá de los programas audiovisuales, el espíritu del cine se ha apoderado de los gustos y comportamientos cotidianos, toda vez que las pantallas del móvil y de la videocámara no han conseguido difundir el rasgo cinematográfico entre el ciudadano corriente. Filmar, enfocar, visionar, registrar los movimientos de la vida y de mi vida: todos estamos a un paso de ser directores y actores de cine, casi a un nivel profesional. Lo banal, lo anecdótico, las grandes catástrofes, los conciertos, los actos de violencia son hoy filmados por los actores de su propia vida. Cuanto menos

5-SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006, p.15

*visita el público las salas oscuras, más deseos hay de filmar, más cinenarcisismo, pero también más expectativas de visualidad y de hipervisualidad, del mundo y de nosotros mismos. Ya no queremos ver sólo «grandes» películas, queremos ver también la película de los momentos de nuestra vida y de los que estamos viviendo.*⁶

Este aspecto que todos compartimos hoy, de una forma u otra, nos convierte en testigos de un momento histórico en el que la representación de nosotros mismos y nuestro entorno, se ha convertido en una especie de *entelequia* de nuestra existencia. Todo es susceptible de ser retratado y difundido públicamente, desde lo más trivial hasta un acontecimiento importante. La vida privada se vierte públicamente en imágenes, del mismo modo que lo hacen los tabús sociales. El sexo, la violencia y la enfermedad, persisten en adentrarse y trascender a través de los diversos soportes de difusión de imágenes, para generar la arquitectura visual de nuestra época. Una percepción sobre nosotros mismos que se retroalimenta de la profanación de lo recóndito y obscuro de la humanidad. Así pues, cabría analizar el por qué de esa necesidad generalizada de recrearse en la banalización de los avatares y entresijos humanos. Puede deberse a que, tal y como auguraba Walter Benjamin en 1936: *La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden.*⁷

Es importante hacer hincapié en que la interconexión existente entre los diversos canales de representación de imágenes, ya sea a nivel profesional o no, en las redes sociales, en los medios de masas o en los ámbitos artísticos, ha propiciado construcciones formales que emulan la estética *amateur* que constituye los espacios personales de Internet, tales como blogs, redes sociales y demás foros virtuales. Esta estética descuidada y con un aparente desconocimiento técnico, se ha ido filtrando poco a poco en los circuitos profesionales del arte, el cine y la publicidad. Ello es perceptible en el trabajo fotográfico de múltiples autores (que se irán analizando a lo largo de la investigación), cuyas producciones se concretan como el paradigma del tema que nos ocupa y se

6-LIPOVETSKY, G., SERROY, J. *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009, p.24.

7-BENJAMIN, W. *op.cit.*, p.99

usarán a fin de comprender, de qué modo ha evolucionado el retrato de lo no normativo, así como el modo en que se expresan y conviven los diferentes ámbitos en los que opera la banalización de lo *outsider*.

Cabe considerar que dentro del área temática que se va explorar, se nos presentan diversas categorías estéticas. Categorías que en algunos casos intersectan entre sí y en otros se mantienen desvinculadas. Sin embargo, esta separación es anecdótica ya que, aunque algunas de las categorías que se analizan pertenecen a esferas diferentes, entre todas ellas existen semejanzas que las aglutinan, debidamente, bajo los parámetros que estudiamos.

La mención, estudio y definición de las categorías estéticas a las que se hace referencia, no se establece como el objetivo principal de nuestra investigación. No obstante, se acudirá a la definición y mención de éstas, como complemento necesario para formalizar los estudios sobre el tema central de la tesis. Para ello, se tendrán en cuenta las diversas expresiones estéticas que parten o giran en torno a los conceptos *Trash*, *Camp* y *Pop*, dentro de la cultura estadounidense.

El marco geográfico de la investigación se centra en Estados Unidos, estableciéndose con el estudio de artistas o creadores originarios del país, o de quienes desarrollan sus proyectos dentro de esta área geográfica. La elección de esta localización, como territorio con el que acotar el tema que nos concierne, no ha sido circunstancial. Su elección se ha debido a que, tras un sondeo previo, se observó como la mayor parte de artistas, expresiones culturales y producciones comerciales que representan las características que analizamos, provienen o desarrollaron su origen en dicho territorio. Puede que promovidas por una abrumadora industria cinematográfica, su gran proliferación mercantilista, o su arraigo social al *marketing* y al *showbussines*, como elementos esenciales en el progreso económico de esta potencia, emblema del capitalismo.

A fin de que la investigación sea más exhaustiva, se rescatarán y analizarán las producciones de los fotógrafos estadounidenses, que posean un vínculo estético y conceptual con los autores posmodernos que constituyen nuestra

línea de búsqueda. Por consiguiente, se ha decidido partir de los retratos que se considera, iniciaron este proceso de banalización, ejecutados por artistas como Walker Evans, Irving Penn, Lisette Model o Diane Arbus entre otros. Se considera que la obra de estos autores define los orígenes de lo que más tarde será el inicio de una etapa que se postulará como la *glorificación banal de lo outsider*. Aquello que perteneciendo al ámbito de lo ordinario-extraordinario en la urbe, sedujo por vez primera el interés del fotógrafo, dando una visibilidad pública a lo más profundo de la sociedad.

Al comienzo del siglo XXI estas producciones acapararon gran parte del espacio público con su incursión en los diferentes soportes de cultura. Es por ello que insistimos en que el retrato es el género artístico sobre el que se ha trazado la línea argumental de la tesis. Sin embargo, debido a las generalidades que constituyen este género, nos hemos limitado a referir únicamente las producciones que emplean las consideraciones del retrato para construir imágenes que trivializan la realidad, que adoptan una perspectiva *voyeurista*, o compendian los intereses de una industria cultural que navega, interfiere y se conjuga con la idiosincrasia de los *mass media*. Hablamos de un tipo de retrato que abraza una función estereotipadora, postulando como referente a un ser individual, conocido o desconocido, alabado o rechazado por el público.

En definitiva, se indagará sobre el retrato que ironiza y juega a satirizar la sordidez, para propiciar una imagen de consumo apto para todos los públicos. El retrato que, bajo la premisa del alma del eterno adolescente, perfila un discurso irreverente, que pretende la exaltación de la opinión pública. Con esta finalidad, se implementan elementos y contenidos de consideración pueril, a los que se filtra con los requerimientos del público adulto. Es por tanto preciso que tracemos los paralelismos existentes entre ciertas expresiones artísticas de la actualidad, concernientes al tema a tratar, y las fórmulas de sugestión implementadas en contenidos que, expuestos en los medios de masas, provienen de modelos importados desde el ámbito del arte.

-SENSATION. INICIOS DEL ARTE DE LO ESPECTACULAR

Es irrefutable que al individuo hay que juzgarlo de acuerdo con su función en la sociedad (...). En efecto, allí donde la capacidad de ser ejemplar era una exigencia moral, el presente exige la capacidad de ser reproducido. Sólo reconoce como correctos y adecuados a un fin aquellos modos de pensamiento y acción que, además de su ejemplaridad, demuestran una capacidad de ser aprendidos. (...) Más bien se exige de ellos la capacidad de ser aprendidos directamente por las masas y por cada individuo dentro de ellas. La reproducción de manera masiva de las obras de arte no está así interconectada solamente con la producción masiva de productos industriales, sino también con la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos. Dejar de lado estas interconexiones implica privarse de todo medio para determinar la función actual del arte.⁸

Si hoy todo se ha convertido en arte (el embalaje, el escaparatismo, la animación y el desfile de carnaval, el grafismo, el diseño, la fotocopia, la peluquería, la perfumería, la cocina, etc.), y si <<todo el mundo es artista>> (Beuys), ¿No quiere decirse que se ha agotado el registro? La palabra ya sólo designa un juicio de calidad entre otros. <<Esto es arte>> decimos sin pensar cuando queremos expresar: <<esto está bien, me gusta>>. Pero no significa que todo valga. Tiene color de fiesta y ensueño. Definición débil, pero expansión sin precedente. Lo uno permite lo otro. ¿Quién no conoce a alguien que no sea un poco artista? ¿Y de qué no hay museo: del sacacorchos, de anteojos, del café? El templo de las imágenes es la ciudad entera.⁹

Las creaciones visuales sobre las que se asienta la investigación, en muchos casos, se caracterizan por nadar entre la ambivalencia de lo que algunas voces catalogan como arte y otras aseveran que no lo es, por entronizar a sujetos anónimos de consideración *outsider*, elevándolos a la categoría de estrellas mediáticas. O bien, por retratar a personalidades popularmente conocidas, para representarlas con ademanes o situaciones impropias que desplazan su imagen pública a los márgenes de lo normativo. Los autores a los que se hace referencia han sido capaces de estetizar la decrepitud, los fetiches sexuales o

8-BENJAMIN, W. *op.cit.*, p.115

9-DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós,1994, p. 208

la toxicomanía, eliminando cualquier resquicio de seriedad.

La postura dual en la que se asienta la obra de estos autores, bebe de posicionamientos artísticos anteriores y se sustenta en estrategias propias de la mercadotecnia. Tales maniobras fueron las que Charles Saatchi estudió y avaló, para que fundamentaran los principios de *Sensation*.

Sensation fue una exposición que se produjo en Londres en 1997. Suspuso una revolución a la crítica y a la moral, por albergar piezas artísticas que incorporaban y aglutinaban en una misma muestra, todos los elementos que se han venido enunciando en esta introducción. El escándalo y la controversia producidas por los acuñados *Young British Artists* (que fueron los artistas participantes en *Sensation*), fue buscada como estrategia mercantilista por Charles Saatchi, comisario e inductor de la muestra. Éste conectó las capacidades sugestivas del arte con mecanismos de persuasión provenientes de la industria del entretenimiento.

En el libro *High Lite Art* de Julian Stallabrass, se formula una crítica a *Sensation*, se cuestionan sus consecuencias, así como las fórmulas que se incorporaron para producir las obras incluidas en la exposición.

*Este libro se propone analizar cómo el arte contemporáneo en Gran Bretaña se rehizo con éxito. Será una descripción crítica de lo que forjó este nuevo arte. Cómo es de diferente de lo que había antes. Su relación con el público y con los medios de comunicación, sus contradicciones y cómo puede afectar esta trayectoria en el futuro. Se pregunta si el cambio va a ser de larga duración, y si esta popularidad del arte ha sido comprada al precio de la trivialidad.*¹⁰

En un proyecto como *Sensation*, la importancia de la obra dejaría de estar ligada a su forma y contenido, para originar un proceso en el que la resonancia de la obra de arte, será equiparable a la imagen que el artista proyecta de forma pública. A partir de este momento, los artistas serán empujados a mostrarse como controvertidas estrellas de rock.

En la década de 1990, por el contrario, esta sincera búsqueda minoritaria, ha llegado a brillar con algo de la gloria reflejada de las industrias de la moda, el cine y la música-como un pequeño satélite distante y brillante en el firmamento de la cultura

10-STALLABRASS, J. *High Lite Art*. United Kingdom: Verso, 1999, p.2 (traducido por la autora)

de masas. *Johnnie Shand Kydd, un pariente de la princesa Diana, ha producido un libro de fotografías de artistas fuera de su escena de trabajo, bebiendo y perdiendo los papeles. Fotos de la alta, pero al mismo tiempo baja sociedad, tomada por un aristócrata que la hunde en la bohemia, como muchos han hecho antes que él. El mismo hecho de que la publicación de este libro de fotografías banales y mal tomadas, por una importante editorial de arte, es un registro de la medida en que los propios artistas se han convertido en un foco de curiosidad como personalidades, como las estrellas*¹¹.

La importancia de *Sensation* reside en que su conformación supuso un antes y un después en los formatos expositivos, que tras ella, establecieron seguir sus directrices y convertir las exhibiciones artísticas en sugerentes espectáculos visuales. El valor de Charles Saatchi reside en haber diseñado la fórmula para aunar con equilibrio los intereses de los medios masivos con los propósitos comerciales del arte, y de este modo, impulsar la audiencia en las galerías y los museos. Del título *Sensation*, se desprende una de las estrategias implementadas en el ámbito de la publicidad y los medios masivos con fines de consumo: La venta de sensaciones y estímulos, mediante recursos como la provocación y la hipervisibilidad o exhibición desmedida de tabús. Elementos que perfilan los contornos de la sociedad de consumo y que han favorecido el cambio de rumbo en el arte del último siglo. La indagación y representación de los tabús sociales desde la óptica del morbo, terminará con la indiferencia de las masas hacia el arte, impulsando la necesidad de entretenimiento cultural, que se proyectará en museos y salas especializadas en arte especializado.

No fue casualidad que *Sensation* se proyectase en un momento en el que empezaron a divulgarse en la televisión productos basados en la telerrealidad. Es un hecho que existan múltiples paralelismos entre los recursos aplicados en el entretenimiento de los media y los empleados en el arte de las últimas décadas. El aspecto más relevante en el ámbito de lo visual, reside en la ausencia de lo sugerido para ser absorbido por lo exhibido. Lipovetsky apunta a estas cuestiones poniendo como ejemplo la representación del sexo en el cine. De

11-STALLABRASS, J. *op.cit.*, p.1 (traducido por la autora)

éste dice que su presencia ha quedado completamente trivializada, llegando a desempeñar el papel de signo. Éste se nos presenta como algo natural e indispensable, difuminando los límites existentes entre sexo y pornografía. Si de la modernidad se dice que se basaba en una reivindicación emancipadora, de la hipermodernidad se dice que instaura la normalización del consumo.

El exceso ya no se siente realmente como exceso. Se ha asimilado y normalizado, al mismo tiempo que se ve arrastrado a una huida hacia delante: tras la liberación de los cuerpos viene la liberación de las imágenes y de las palabras que hablan de erotismo, de lubricidad, de Sodoma y Gomorra. La disolución del «no» transgresor ha abierto las puertas a las exageraciones de lo híper.¹²

Estos elementos serán sólo algunos de los puntos que caracterizaron a *Sensation*, y que de algún modo ya habían incorporado o incorporarían a su acervo creativo, algunos de los artistas estadounidenses de reconocida consideración como Larry Clark, David LaChapelle, Todd Solondz, Cindy Sherman, Paul McCarthy, John Waters o Terry Richardson, entre otros. Artistas cuyas producciones destacan por la utilización de un lenguaje fácilmente descifrable que procura reacciones emotivas instantáneas. Por otro lado, se recurre a clichés o estereotipos sociales fácilmente catalogables. En algunos casos se tiende a potenciar por encima de la obra la identidad y personalidad del artista, que se convierte en un personaje icónico que juega a teatralizar con su pose de creador.

Tomando estos aspectos como referencia de un proceso cultural que marcará un antes y un después en la historia de la imagen, no se debe obviar que cada vez se producen más imágenes capaces de jugar con la persuasión de las masas, bajo premisas exhibicionistas que buscan el escándalo, con la pretensión de encender a la crítica y como consecuencia, lograr una mayor difusión. Todos estos aspectos no sólo consolidan un destino atrayente para la obra, sino que además, acaparan la atención de los medios que se ocupan de propagar, más si cabe, todo aquello que polemice con las pautas morales establecidas. Es por ello que la estrategia de Saatchi funcionase a la perfección; ya que la exhibición reiterada de producciones al estilo de *Sen-*

12-LIPOVETSKY, G., SERROY, J. *op.cit.*, p. 93

sation, una vez son absorbidas por el mercado, terminan iconizándose hasta perder su carga dramática. De hecho, Charles Saatchi llevó la experiencia de *Sensation* a un estadio superior, cuando en el año 2009 propuso un *reality show* para la BBC al que denominó *School of Saatchi*, en el que un grupo de jóvenes y desconocidos artistas se disputaban ser el laureado ganador. Este *reality* se constituye como un gran ejemplo de los productos culturales que se encuentran a medio camino entre el mercado del arte contemporáneo y las industrias del entretenimiento. En este caso, el “talento” del artista se veía discriminado por la exposición pública de sí mismo y no por la calidad de su obra. A esta versión mediatizada sobre los procesos creativos de los artistas, se le podría aplicar aquello que Baudrillard enunciaba sobre la pornografía cuando expresaba que:

*Visto muy de cerca. Se ve lo que no se ha visto nunca (...) es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad. Y eso es lo fascinante, el exceso de realidad, la hiperrealidad de la cosa. El único fantasma en juego en el porno...no es el sexo, sino el de lo real, y su absorción, su absorción en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal. El voyeurismo del porno no es un voyeurismo sexual, sino un voyeurismo de la representación y de su pérdida, un vértigo de pérdida de la escena y de irrupción de lo obscuro.*¹³

En la contemporaneidad, nada de lo que consume nuestra mirada está trazado al azar. De hecho existen claras evidencias de que a día de hoy, las diferencias entre producir arte y producir arte para las masas, está separada por una fina línea a veces imperceptible. Medios de masas, los diversos soportes de la imagen y la producción de arte, se encuentran interconectados. Es por tanto razonable que durante el último siglo se advierta una tendencia estética común que rezuma un generalizado regusto *pop*. El *reality* televisivo se fusiona con las expresiones intimistas y biográficas de los artistas en los museos. La estética de la moda o el diseño, intersectan con descaro entre las producciones plásticas y viceversa. En definitiva, el mundo de la imagen es un conglomerado de parcelas de diferente ámbito, que hoy ya no posee fronteras.

En todo ese cómputo de expresiones se percibe generalmente la misma

13-BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 29

tendencia: la estetización banal de lo marginal, de lo *outsider*, de lo *trash*, de lo no normativo. De lo que aún sabiendo de su existencia en el mundo real, se sigue relegando de lo aceptable para seducir al público con una esencia morbosa, a la que se disfraza de entretenimiento, de ciencia, o de arte. De ahí la popularización de estas temáticas y el encumbramiento de algunos de los artistas que engendraron este proceso a finales del siglo XX. Sin embargo, el uso de estos recursos no es algo enteramente novedoso, ya que su verdadero origen se encuentra en el pasado de la historia del arte. Si bien, la irreverencia del artista apareció en cierto momento como contraste y crítica a la tradición, se verá que esa pose crítica de artista maldito, revertirá contra sus pronósticos en su popularización, en lugar de en su rechazo social.

Félix de Azúa analiza de qué modo surge ese interés de las masas por lo subversivo. Alude a cuándo y de qué manera la insurgencia del artista, que se originó como un interés sin premeditar, como un rechazo a la conversión de su arte en producto de mercadotecnia y como una forma de diferenciarse del sujeto común, generó una reacción opuesta, haciendo despertar el interés del público. Ahora dichos recursos ya se conocen, y las primeras provocaciones artísticas que surgieran del rechazo a la norma, en el presente son el sonsonete de cualquier producto que se precie comercializar.

Esta actitud es la que convertirá al arte una actividad lucrativa para el disfrute de las masas y no sólo de los artistas:

Los artistas del siglo XIX, tras sufrir en sus carnes el mordisco del Público, comprendieron que corrían el peligro de convertirse en víctimas de una nueva y más peligrosa tiranía: la de una masa anónima y secreta que sólo sancionaba críticamente cuando ya no había posibilidad de enmienda. Era una situación sumamente peligrosa para un profesional porque, a diferencia del Patrón que dicta sus deseos antes comenzar a fabricarse el producto, a la masa había que adivinarla.¹⁴

Felix de Azúa prosigue argumentando que ante tal circunstancia *los artistas reaccionarían agresivamente*, ya que decían estar movidos por el temor a que sólo se aceptaran las producciones que halagaran a la burguesía. Este miedo de los artistas vino dado al comprobar que existía mayor dificultad en obtener

14-AZÚA, F. *El aprendizaje de la decepción*. Anagrama, 1996, p.44

rentabilidad a aquellas obras que habían sido realizadas por motu proprio.

Para evitar la ruina los artistas se encerraron en sí mismos, formaron una casta y desvincularon su producción de todo elemento mercantil. Consecuentemente se convirtieron en marginados (Byron), declassés (Baudelaire), asociales (Van Gogh) o delincuentes (Rimbaud). El resultado fue el arte moderno>>, que no expresa más que los propios contenidos técnicos de cada arte, destinados a la casta de los parias; un arte autónomo, libre, narcisista, que convertía la práctica del arte en una reflexión sobre la historia del arte. Los artistas, a partir de aquel momento, se hartaron de escribir cartas pidiendo dinero a sus amigos, editores, marchantes, ex amantes o al Estado, cuando era posible. Se practicaba la gorronería con la misma paz espiritual que la Iglesia pasa la bandeja, como un mecanismo alternativo de justicia distributiva. Aislados de los mercaderes en el vacío paraíso de la tecnicidad, los artistas creyeron ser libres.¹⁵

El interés de los artistas por alejarse de los circuitos comerciales y de las masas, no hizo más que generar el efecto contrario, puesto que en definitiva, adivinaron los anhelos del mercado: la obtención de productos capaces de ser tan reaccionarios como sugestivos. Es por ello, que las obras artísticas ejecutadas para desdeñar las apetencias de la burguesía, como ocurriera con *La fuente* de Duchamp, se hayan convertido en las más consumidas de la historia. El afán de Duchamp por subvertir la norma, y mediante la mofa, mostrar su rechazo a la corrección política, no hizo sino generar una expectación masiva que acabaría convirtiendo sus obras en consumibles iconos de historia, en objetos infinitamente multiplicados que harán las veces de ornamentación en los hogares y servirán para la ostentación de quien cree poseer cultura.

Duchamp es, en lo hechos y con su trabajo, el que ha inaugurado la mediología del arte, con sus riesgos y sus peligros (...). Al ganar su apuesta, Duchamp ha catapultado la mediación hasta la cabina de mando. ¿Quiere usted una obra de arte? Coja este urinario, llévelo al museo y mire bien dentro: es un espejo. Así descubrirá que un museo es una acumulación de indicadores, <<atención: esto se debe ver>>. Así pues, es por ello que las exposiciones con asistencia más masiva sean aquellas en las que piezas que se exponen hayan sido creadas para regodearse de la superioridad del artista, para el divorcio de éste de lo común y para la repulsa y el ataque hacia

15-AZÚA, F. *op.cit.*, p.44

*aquellos que las contemplan.*¹⁶

Félix de Azúa matiza diciendo que el arte del siglo XX fue la inesperada creación de un éxito mediante su propia destrucción: *Creyendo huir del Patrón, los artistas se colaron en la oficina de ventas y ocultaron sus cabezas bajo las faldas de la secretaria, una especialista francesa. Por eso el arte ha llegado a su fin. El éxito pesa demasiado.*¹⁷ La contundencia con que Félix de Azúa expresa que el siglo XX supuso el fenecimiento del arte, en realidad indica que la concepción y consideración social que se tenía del arte en este momento, sufrió cambios considerables, que establecieron los nuevos enfoques con los que hoy nos encontramos.

Las funciones del arte han variado, así como el modo en que éste interseca con la vida cotidiana y la cultura. El arte ya no compete en convenir únicamente como institución, éste ha dejado de refugiarse en su selecta parcela para expandirse entre la vida, filtrada a través de diferentes soportes y contenidos. Es cierto que el museo sigue poseyendo esa autoridad, que lo dota para acreditar al arte de sus muros como alta cultura. Sin embargo, los intereses del museo también han sufrido una transformación, derivando sus preferencias hacia una exponencial apertura del arte a todas las esferas de la vida. El museo ya no alberga únicamente el arte de la Academia, sino que también expresa las voces del arte de masas mediante exhibiciones sobre diseño, moda, publicidad, e incluso industria o gastronomía. Es por ello que se haga referencia al fin del arte; sin embargo, nunca antes el arte se ha encontrado en tantos lugares.

Puede que los análisis de Azúa sobre el fin del arte, se encuentren ceñidos a cuestiones del pasado sobre los que no se requiera ahondar en exceso. Sin embargo, sí cabría establecer una serie de puntualizaciones en referencia al tema que nos ocupa. Lo que nos sugiere preguntarnos acerca de la cultura y cómo se constituye en la actualidad.

Tal como se ha referido con anterioridad, las vanguardias se configuraron como el germen de los nuevos modelos de expresión artística. De hecho, será

16-DEBRAY, R. *op.cit.*, p.123

17-AZÚA, F. *op.cit.*, p.45

a partir de su surgimiento cuando el arte comience a expresar muchos de los tabúes y anhelos mórbidos del ser humano. A pesar de ello, no se lograrían expresiones completamente manifiestas hasta la llegada de las revoluciones culturales de los años sesenta. Durante este período se fomentó un espíritu de liberación personal, que abrió las puertas a la expresión hiperreal de la vida.

Ahora bien, cabría precisar ¿qué es la cultura y de qué modo el arte se conforma como la expresión de ésta? Para poder encontrarnos con las respuestas requeridas, en adelante nos remitiremos a algunas de las reflexiones elaboradas por Zygmunt Bauman en *La Praxis de la Cultura*, en donde expone las diversas definiciones y apreciaciones que desde planteamientos sociológicos se han dado sobre ésta.

Los orígenes de los estudios sobre cultura que se ciñen al siglo XVIII, determinan su definición mediante el concepto de hecho social; es decir, la idea de cultura quedaba definida por la separación entre los logros humanos con respecto a los hechos propios de la naturaleza. En el siglo posterior, surgió una tendencia que se encaminó a perfilar tales aseveraciones determinando que, una vez eran producidos los hechos culturales, comenzaban a enfrentarse con los propios de la naturaleza, de modo que cultura y naturaleza se alejaban de su oposición para entenderse como hechos conectados. Dicha tendencia terminó por concretarse en la segunda parte del siglo XX, llegado el tiempo de la «culturalización» de la naturaleza.

La «cultura» ya no tenía que enmascarar su propia fragilidad humana ni excusarse por la contingencia de sus elecciones. La naturalización de la cultura formaba parte del moderno desencantamiento del mundo. Su deconstrucción, que siguió a la culturalización de la naturaleza, resultó posible, y tal vez inevitable, a raíz del reencantamiento posmoderno del mundo.¹⁸

Al igual que al comienzo del siglo XXI el arte disolvió sus límites prefijados alejándose de las fronteras de la institución museística, con la dicotomía entre cultura y naturaleza ocurrió lo mismo. Todo lo perteneciente a lo natural ha pasado a ser culturizado y muchos elementos culturales han pasado a ser naturalizados. Sus límites se hallan extintos, bajo la producción de híbridos inclasificables.

18-BAUMAN, Z. *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós ibérica, 2002, p.15

Lluís Ibáñez Juncosa¹⁹ expone algunos ejemplos clarificadores sobre esa hibridación entre cultura y naturaleza a la que se hace referencia. Algunas de estas expresiones mixtas son las modificaciones genéticas ejecutadas por la ciencia en animales y plantas, o los cambios en los hábitos sociales en pro de la preservación del planeta. A su vez también lo es que, un icono del *pop* como Lady Gaga, haya hecho historia por prescindir en su vestuario de la consagrada tela (cultural) y mostrarse con una indumentaria hecha con pedazos de carne. Vestido que a su vez se trata de una réplica de la artista Jana Sterbak creada en 1987 y que se encuentra en la colección Pompidou.

En la actualidad, como consecuencia del quebrantamiento de dicha dicotomía, se legitima la mercantilización de todo lo natural como resultado de su sometimiento a lo humano; de modo que, ni tan siquiera el cuerpo desnudo podría considerarse como parte de lo natural, puesto que la vestimenta se ha instaurado en las sociedades ocupando su lugar. La cultura se ha apoderado del mundo circundante colmándolo de salpicaduras que lo interfieren. Asimismo ocurre con los avances tecnológicos que oportunamente han interconectado ambos mundos. La escisión entre naturaleza y cultura nunca antes habían sido tan difícil de vislumbrar. Por tanto, si hace siglos el surgimiento de ciencias como la antropología, tuvieron cabida en las sociedades para dar sentido a la realidad de esos momentos, hoy será la ciencia la encargada de cumplir dicha función. Es por ello que el arte (como parte componente de la cultura) tampoco haya podido escapar de las manos de la ciencia y los avances tecnológicos. Ciencia que se viste de arte para exponerse en las salas de museo y arte que se viste de ciencia como expresión del progreso del mundo desarrollado. Tales injerencias no podían verse mejor reflejadas en el tema que nos ocupa y que analiza el modo en que los medios de masas intersectan con el arte, procurando el transvase entre contenidos, formas y soportes.

Es indiscutible que el arte y los medios de masas se encuentran conectados. La producción de imágenes, las industrias culturales y de entretenimiento han terminado cohesionándose inevitablemente. Como apunta Jose Luis Brea²⁰

19-IBÁÑEZ JUNCOSA, LL. Naturaleza y Cultura, opuestos que reconciliar. *Mito Revista Cultural*, 2014, vol.46.

20-BREA, J.L. *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Consorcio Salamanca, 2002, p.117

en base a las teorías de Walter Benjamin, los avances técnicos de la historia, procurarán un arte secularizado y desplazado de su significación ritual. Debido a esta tecnicidad de la vida, no se podrá evitar que ésta se convierta en una “industria de masas” y es por ello que tanto políticos como medios masivos se sientan interesados por ella.

Es debido a estas razones que se haya decidido introducir dicha investigación tomando como ejemplo *Sensation*. Puesto que, a pesar de que dicha muestra tuviese lugar en territorio británico y no en marco de los Estados Unidos, se trató de un suceso revelador sobre los nuevos mecanismos de producción artística que, aunque afectados por los cambios acaecidos en la cultura, partieron de elementos implementados en el pasado. Estos aspectos serán analizados en los siguientes capítulos, paralelamente a algunas producciones de arte actual, entre las que se destaca la obra de múltiples fotógrafos y artistas visuales de la historia del arte moderno, que se conforman como el anticipo, el desarrollo y consagración de la banalización de lo *outsider*. Para tal propósito, se analizarán cuestiones como la violencia, la sexualidad y la enfermedad, entre otros aspectos que perteneciendo a la naturaleza del ser humano, se impregnan de formas culturales que las transforman y estetizan para quedar representadas como el retrato banalizante de la realidad. Los contenidos a los que se hace referencia, no siempre tendrán de antemano esa normalización trivial que juega con la exaltación de lo mundano a fin de entretener. En algunos de los ejemplos que se enunciarán, la representación de estos contenidos se articula a modo de denuncia. No obstante, tras un análisis preciso, se advierte que esa forma de denuncia aterriza en el espectador a modo de disfrute mórbido, en cuyo caso, el mensaje originario desaparece, siendo sustituido por el mero goce sensitivo.

La selección y análisis de los referentes artísticos a los que se alude, se establece con la finalidad de elaborar un estudio sobre las razones o posibles causas, que han favorecido la incorporación de elementos de condición *outsider* en el ámbito de la representación. La filtración de este área temática en la imagen de dominio público, ha sucedido mediante la intersección de

lenguajes pertenecientes a diversos ámbitos de creación. Tal es el caso de representaciones que se constituyen mediante la combinación de expresiones o soportes híbridos que alternan recursos del arte, la moda, el cine, el cómic, las redes sociales, etc. Obscenos elementos, que elaborados como productos de cultura, son estetizados bajo una incisiva pero frugal pose, para alejarse de los dogmas y así encontrarse de manera normalizada con el público.

-ANTECEDENTES

Los antecedentes de este proyecto provienen de la necesidad de ahondar, precisar y dar un paso más, en una investigación iniciada y finalizada en 2007 para la tesis de Master en la Universidad Politécnica de Valencia, titulada *La representación mediática de la realidad y su estetización de lo cotidiano*. Dicho proyecto, constaba de dos partes; por un lado, la investigación teórica del tema a tratar, por otro, la representación plástica del mismo, que se concretaba mediante una serie de pinturas.

El tema principal de la propuesta se centró en el uso que dan los medios de masas a la imagen del ciudadano medio y anónimo, aunado a la demanda de la realidad mediatizada y prefabricada, que se estaba gestando en ese momento. De este modo y tomando como punto de partida la representación de imágenes (en estrecho vínculo con el ámbito del espectáculo a lo largo de la Historia del Arte), se pretendió hacer un análisis historiográfico de cómo ambas partes se han visto enlazadas desde la historia clásica hasta el siglo XXI con los *mass media*. Entre los conceptos que se revisaron, se encuentran: La conversión del ciudadano anónimo en héroe, el uso industrial y manufacturado del retrato en la imagen artística, la cultura del “mal gusto” difundida por los medios de masas, la hipervisibilidad con que se representa y mediatiza la realidad, así como los caracteres que componen a los *mass media*, según diversos autores.

De este modo, lo que se pretendía analizar es que, si antes de la incorporación y difusión de la televisión en los hogares, el ámbito del espectáculo se nos mostraba separado de la cotidianidad y únicamente como producto de ocio eventual, con el avance de las tecnologías de la imagen, los elementos pertenecientes a la realidad, comenzaban a ser mostrados como entretenimiento. Tal es el caso del auge de la telerrealidad o la propagación cada vez más habitual de vídeos e imágenes personales en las redes sociales.

El surgimiento de estos productos de ocio cultural determina que se propugne el fin del espectáculo como categoría separada de la vida, para adherirse a la cotidianidad. De este modo, el anhelo de presente y la querencia de

realidad, se convierten en una proclama global. La hiperrealidad pasa a ser el código predominante en el espectáculo, dado que todo se muestra con indiscreción, aniquilando la distancia espectador e imagen. El incesante requerimiento por revelar las áreas ocultas de la realidad, propugna una nutrida producción de imágenes, que partiendo los deseos de la curiosidad humana, produce representaciones sintéticas del mundo. Este tipo de producciones, definidas por sus rasgos subculturales y el descaro con que se presentan, pese a ser reales, quedan transferidas a la categoría de lo grotesco.

-OBJETIVOS

Mediante la presente investigación doctoral, los objetivos que se persiguen son los siguientes:

-Elaborar una investigación teórica cuyas conclusiones puedan ser reflejadas mediante una memoria que verse sobre aspectos que competen a un relevante sector del arte actual.

La franja temporal de las producciones artísticas a las cuales no referimos, se centrará en las producidas principalmente durante las tres últimas décadas. Todas ellas se enmarcan en el género del retrato fotográfico dentro del territorio de los Estados Unidos. Se partirá del trabajo de fotógrafos de gran consideración artística, cuya obra se ubica tanto temporal como territorialmente en los límites acordados respecto al conjunto de referentes recabados con la finalidad de justificar nuestro objeto de estudio. Cabe destacar que no siempre se trata de autores contemporáneos, puesto que como se ha aludido anteriormente, se rescatarán algunos ejemplos a partir de mediados del siglo XX.

-Conocer y profundizar analíticamente, la tendencia actual por la cual existe una demanda social de arte como mercancía, así como modo de desinhibición y ocio cultural, que parte de las premisas ya mencionadas.

-Indagar sobre los elementos que componen tanto la cultura media como cultura de masas y por extensión, la forma que adquieren sus contenidos para ser difundidos a través de los diversos soportes técnicos de la imagen. Todo ello se ejemplificará mediante productos culturales que, mostrándose de un modo hiperexpresivo, banalizan tanto tabúes como fetiches sociales, provenientes del ámbito de lo *outsider* y hacen uso de diversas estéticas para sus propósitos. Del mismo modo, se tendrán en cuenta sobre todo aquellas producciones que, perfilándose bajo los parámetros mercantilistas de los medios masivos, se involucran en el ámbito del arte, convirtiéndose en productos *pop*.

-Examinar los modos por los que los elementos *outsider* mencionados, viniendo de la contracultura se infiltran en el ámbito de la cultura de masas, sufriendo la pérdida de su transgresión para quedar completamente normalizados e incluso convertidos en referentes estéticos.

-Analizar brevemente la progresión histórica, desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XX hasta hoy, por la cual se han divulgado en imágenes, elementos pertenecientes al ámbito de lo citado, como goce estético y vislumbre público de una realidad que hasta cierto momento se encontraba invisibilizada.

-Establecer un estudio que analice por qué desde la segunda mitad del siglo XX, se produce un quiebro en el arte sobre los planteamientos estéticos del retrato fotográfico, que derivará en el interés desmedido de la hiperexpresión, convirtiéndose en un reclamo para el público.

-Recopilar las variantes existentes, que parten de las premisas de la banalización de lo *outsider*, bajo el punto de vista de diversos artistas, cuyas producciones navegan en el ámbito de la imagen fija o en movimiento. De ese modo se establecerán las diferencias expresivas entre la imagen que es ejecutada a modo de denuncia y aquella que directamente desacraliza los mismos contenidos con propósito de recreo.

Para conectar los puntos, arriba expuestos, se partirá de la interrelación existente entre la imagen artística, los medios de masas y el concepto de mercadotecnia. Para ello, se considerará que los medios de comunicación de masas son tanto un mecanismo de homogeneización social, como un canal de entretenimiento unidireccional.

El perímetro de acotación sobre el que se extienden las referencias sobre los medios de masas, recoge ejemplificaciones que pertenecen principalmente al ámbito del cine, la publicidad, la televisión y las redes sociales. Sin dejar de lado las producciones artísticas pertenecientes al ámbito de la fotografía, que pese no ser un medio de masas en sí mismo, sí lo son algunos de los soportes en que se divulga como páginas web, la prensa digital o la publicidad.

El arte fotográfico que confirma las teorías que vertebran la tesis, hace propios algunos de los recursos provenientes del resto de ámbitos de creación mencionados. Es por ello que se haya decidido analizar los contenidos visuales que han adquirido un alcance masivo, o históricamente relevante, al propiciar su repercusión pública dada su condición transgresora.

Cabe resaltar, que el análisis de los diversos canales o medios de difusión de la imagen, servirá para contextualizar la investigación. Mientras que la temática central se focaliza en el modo en que el retrato de lo *outsider* se desmembra del origen marginal del que procede. Para de este modo, difundirse públicamente como producto *pop* desde los diferentes canales culturales, quedando convertido en un polémico producto de ocio cultural.

Paralelamente al análisis de los soportes en que se sitúan los contenidos sobre los que se quiere profundizar, se analizan las diversas variantes formales con que se construye la banalización de lo *outsider*. Su finalidad reside en la pretensión de poder discernir por qué existe esta tendencia, de qué modo y con qué lenguajes se crea, quiénes son sus consumidores principales, y por qué en la contemporaneidad existe una demanda tan alta de este tipo de producto. ¿El consumidor, consume su propia realidad, o más bien un histriónico simulacro de ésta? ¿Hasta qué punto esa representación banalizada es fiel a la original? Los lenguajes que pretenden realizar una denuncia mediante la

estetización de lo *outsider* ¿realmente lo logran o son partícipes de la retórica del espectáculo sin más?

-METODOLOGÍA

La siguiente investigación plantea profundizar sobre el tema de estudio principal desde dos vertientes estructurales:

En primer lugar se establece una línea correspondiente al análisis general de conceptos e investigación teórica sobre de la banalización de lo *outsider* en el mundo visual. Para esta parte, se realizó un rastreo y documentación de obras seleccionadas, que acogen ejemplificaciones que se consideran un anticipo del tema a tratar, así como obras que cumpliendo los mismos requisitos, pertenecen a la contemporaneidad. Para ello, el cerco de búsqueda acogerá tanto el arte de las últimas décadas como los diversos modos de representación de imágenes, que con anterioridad a la actualidad, poseyeron la infraestructura necesaria para poder manifestarse de forma pública y posteriormente, global.

En segundo lugar, se parte de otra línea de estudio, orientada a vincular las conclusiones extraídas en los análisis anteriores junto a las obras fotográficas que concretan las observaciones venidas de la primera parte. Estos apartados se constituyen mediante la mención a los fotógrafos que fundamentan su obra en el tema principal de estudio de la tesis, incorporando los recursos formales y estrategias que se han puesto de manifiesto en los resultados.

A pesar de que la estructura del texto se construye en base a dos líneas argumentativas, éstas se aglutinan bajo una única premisa, que es el tema general de la tesis. De modo que se irán conectando e interrelacionando a lo largo del desarrollo del texto en forma de un único cuerpo.

Los análisis centrados en la parte del arte como mercancía de ocio y los cuestionamientos concernientes al “no arte” y al “postarte”, quedan igualmente patentes a lo largo del desarrollo del estudio. Al mismo tiempo se pro-

fundiza en la investigación de teorías contemporáneas sobre la estética del arte, así como otras teorías sociológicas relativas a los *mass media*, que faciliten la redefinición de los valores estéticos de lo *outsider*, según los planteamientos del arte y la cultura actual.

Por consiguiente, la investigación queda subdividida en diversos apartados, cada uno de los cuales atiende a la búsqueda de los orígenes de los objetivos que se abordan. Para ello no siempre se recogen aspectos involucrados directamente con las artes plásticas, sino que, como el campo de actuación abarca además a los medios de masas, se rescatan ejemplos que posean un vínculo histórico o se consideren un anticipo a los modelos y formas con que se perfilan los medios masivos en consonancia con las artes visuales. Por ejemplo: la violencia como un fenómeno presente en el arte y la cultura actuales.

La categorización de los conceptos que corresponden a lo *outsider* se segmentará, a fin de analizar tanto la definición general del término, como sus elementos más representativos en el ámbito visual. Así pues, se elabora una clasificación de cada uno de estos elementos en relación a las obras seleccionadas. De este modo, se concretan las estrategias formales y expresivas con que la categoría de lo *outsider* se materializa en la representación.

Dado que la selección de obras artísticas empleadas como paradigma, en algunos casos, corresponden a autores cuyo trabajo no siempre se perfila en los términos que concuerdan con los estándares de la tesis, la estrategia de la investigación parte del estudio autónomo de las obras seleccionadas; de tal manera que se elabora análisis preciso sobre cada artista, para luego construir las categorías estéticas generales de lo *outsider*. Cabe resaltar que el objeto de estudio de la investigación, se ejecuta respecto a las producciones que trasgreden lo normativo en el retrato. Sin embargo, se analizan principalmente aquellas obras que hacen uso del soporte fotográfico.

La decisión de realizar una investigación en torno a la fotografía reside en que la técnica y resultados de este soporte, se involucran con los medios ma-

sivos con mayor integridad que otras disciplinas artísticas. Ya que la técnica fotográfica se entiende poseedora de un lenguaje más directo y circunscriptible a las corrientes oficiales. Hasta el punto de consolidarse como parte primordial de un proceso que se encuentra ligado a la banalidad de la moda, del arte y del ocio cultural. Es por ello que, a lo largo de nuestra investigación, se recopilen los referentes que compendian de forma fundamental, los conceptos mencionados sobre el retrato de lo *outsider* en soporte fotográfico. Sin embargo, y a fin de establecer un diálogo preciso entre concepto e imagen, se ha optado por recoger creaciones pertenecientes a un amplio espectro temporal. De modo que la fotografía de lo *outsider* se analiza bajo diversas premisas o perspectivas:

Por un lado se cita la incipiente incorporación de la fotografía como método archivístico en ramas como la ciencia y el periodismo; por otro, se recogen ejemplos en donde el soporte fotográfico es utilizado como medio de documentación artística. Asimismo se mencionan ejemplos vinculados con los medios audiovisuales y en donde la fotografía participa como base técnica del proceso, tanto en filmaciones cinematográficas como en videoarte. Finalmente, se otorga una mención mayoritaria a aquellas propuestas en las que la técnica fotográfica se conforma como pieza artística, concluyendo con un grupo de imágenes que entroncan con la publicidad y los medios de masas.

En definitiva, tal como sostiene Donald Kuspit²¹ en *El fin del arte*, mediante ejemplos visuales se establecen las fórmulas con las que el arte ha dejado de ser una categoría estética para convertirse en una experiencia social. El arte, tal como se ha concebido a lo largo de la historia, ya no existe. Éste ha sido sustituido por el "postarte" como una nueva categoría visual, que eleva lo banal, lo morboso o lo repugnante por encima de la moralidad y la belleza.

El método de citación y referencia utilizado a lo largo de la presente investigación, se corresponde con el sistema de notas continuas y atiende a la norma ISO 690 de 2010.

21-KUSPIT, D. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2006.

1. MARCO DE REFERENCIA E IDENTIFICACIÓN DEL TEMA



1.1- ¿QUÉ ES LO *OUTSIDER*?

Antes de conocer y comprender el recorrido por el que ha transcurrido la imagen fotográfica de lo *outsider*, así como la progresión de su exhibición pública, desde la invisibilidad de sus inicios hasta la potenciación de sus enigmas en la actualidad. Cabría realizar las matizaciones pertinentes acerca de la terminología relativa a ello; de modo que se pueda concretar con mayor precisión qué condiciones debe poseer un sujeto o elemento para ser considerado *outsider*, y asimismo elaborar la catalogación de conceptos y contenidos correspondiente para que puedan ser incluidos en la investigación.

Etimológicamente el término *outsider* es de origen anglosajón. Dado que se trata de una palabra polisémica, encontramos varios significados y usos de la misma.

Según el diccionario Collins, el término *outsider* tiene como primer significado *forastero, desconocido o intruso*. En segundo lugar aparecen las acepciones de *persona independiente o persona ajena a un asunto* y finalmente queda recogido el concepto de *segundón* en un sentido peyorativo. Con este significado, se nos proponen dos contextos en los que es frecuente su utilización: En una carrera de caballos, se correspondería con aquel que no figura entre los favoritos, o en el ámbito de política para el candidato que es poco conocido.

El ámbito de la sociología también acoge dicho término en sus indagaciones. En 1965, Norbert Elías y John L. Scotson publicaron *The established and the outsiders: A Sociological Enquiry into Community Problems*²². En dicho estudio, ejecutaron un análisis empírico y conceptual sobre los *outsiders*, otorgando a este término la acepción de inmigrante. Así pues en sociología, tal significado parte del concepto de forastero o extraño de forma preliminar. Por otro lado, dentro del mismo campo de estudio, la palabra *outsider* alude a quienes o a aquello que no concuerda con las normas sociales o se encuentra en el margen de lo establecido. En nuestro discurso nos ceñiremos a esta última noción.

A lo largo del texto, este concepto será usado paralelamente a términos

22-SCOTSON, J., ELÍAS, N. *The established and the outsiders: A Sociological Enquiry into Community Problems*. Cass & Company, 1965.

con connotaciones similares como marginalidad, fuera de norma, márgenes sociales u otredad.

Dado que el vocablo *outsider* se vincula principalmente con todo aquello que se opone a lo establecido; cabe perfilar a qué se refiere como establecido en el conjunto de nuestra investigación. El concepto de lo establecido viene dispuesto según sean las reglas generales de convivencia que asume, aplica y dispone el conjunto de una sociedad. Es por ello que dicho término modifique su significado dependiendo del ámbito en el que se incluya. Estas normas vienen determinadas desde dos ámbitos: uno legislativo conforme al poder judicial y otro, relativo a las disposiciones morales que se devienen tanto de las leyes como de la ideología religiosa, del contexto social en que se encuentren. De este modo, lo establecido en una sociedad no se rige únicamente por las cuestiones legales que pautan el *modus vivendi* de los miembros de una comunidad; sino que dichas normas, además precisan qué acciones son aceptadas dentro del marco ideológico mayoritario. Lo establecido no parte de posturas o preceptos individuales, sino de principios morales que los estados y comunidades determinan de forma estandarizada. En este caso, el contexto según el cual se establece la terminología referida a lo *outsider*, se enmarca en el mundo occidental desarrollado y por ende, con los países de tradición cristiana.

Retomando las definiciones sobre lo considerado como *outsider*, encontramos autores como Howard S. Becker²³. Este sociólogo, elaboró en 1962 un ensayo acerca de los *outsiders* mediante el que abordó algunas puntualizaciones relevantes. Becker establece que lo *outsider* posee una clara vinculación con la desviación, considerando la desviación como todo aquello que se aleja del promedio. Partiendo de estas premisas se podría determinar que, cualquier acto, cuestión o sujeto que infrinja las normas reguladas por la comunidad, podría ser considerado *outsider*. Sin embargo, las teorías de Becker profundizan con mayor precisión, ya que el autor considera que un *outsider* también es aquel que acata las normas a ojos del que las infringe.

23-BECKER, H. *Outsiders, studies in the sociology of deviance*. Nueva York: The Free Press, 1966.

En del contexto de nuestra investigación, se profundizará y tomará en cuenta aquellos aspectos que, pese a pertenecer a la realidad, han sido silenciados por la oficialidad. Cuestiones completamente humanas, que durante siglos han sido remitidas a la oscuridad y al olvido, por no constituir parte lo establecido. Lugares y hechos censurables por contravenir los principios ideológicos o ser poco deseables, asociados con el morbo y convertidos en tabú.

En el ámbito del arte, también se considera la acepción de *outsider* para definir las producciones que se encuentran fuera de los círculos profesionales del arte. Partiendo de las definiciones que establece Roger Cardinal en su libro *Outsider Art*²⁴, en donde amplía las connotaciones conferidas por Dubuffet sobre el Art Brut. Se cita un cuantioso rango de creaciones plásticas que se el autor distingue del siguiente modo: mientras el *Art Brut* acoge esencialmente las obras ejecutadas por enfermos psiquiátricos; el *Arte Outsider* determina a aquellas producciones que se hallan fuera de las corrientes oficiales artísticas ejecutadas por personas sin formación académica ni inquietudes profesionales, tales como aficionados o autodidactas.

En nuestro recorrido no nos centraremos en el arte *outsider*, aunque sí se indagará acerca de cuestiones relacionadas con el *amateurismo*. No obstante, el *amateurismo* del que hablaremos más tarde, se encuentra relacionado con la búsqueda intencional de un resultado estético y por tanto, no con cuestiones de falta de destreza técnica. En todos los casos se acudirá a ejemplificaciones se que mueven en el *mainstream*²⁵, por lo que se hará referencia a contenidos artísticos que ya han sido legitimados. Con todo, sí se reparará en aquellos artistas que hagan uso de contenidos de origen marginal para ser volcados en sus producciones. Además se dará la coincidencia de que, en algunos de los casos el *outsider* será el propio artista, contexto que quedará patente en su obra y reflejará un peculiar punto de vista sobre el mundo. No obstante, se atenderá a profesionales que a pesar de iniciarse o moverse en los márgenes, producen un arte que se involucra en la oficialidad.

Tal como se ha indicado, la acepción que se utilizará para referir el término *outsider*, concuerda con los acuñamientos procurados por la sociología. Es

24-CARDINAL, R. *Outsider Art*. United Kingdom: Littlehampton Book Services Ltd, 1972.

25-Término proveniente del inglés que se traduce según el diccionario Cambridge como: "Considerado normal, y que tiene o usa ideas, creencias, etc. que son aceptadas por la mayoría. Su significado original ha sido adaptado para referirse a una tendencia o moda dominante.

decir, las definiciones que colocan a lo *outsider* en contextos alternativos o periferias sociales, tras la noción de inmigrante, enfermo, insurgente; o como sujeto marginal que considera proceder y orientar su modo de vida de forma exenta a las doctrinas que determinan la corriente oficial. No obstante, a lo largo de nuestra teorización y búsqueda de referentes, al término *outsider* se dará una significación más amplia. Dicho término será empleado desde una perspectiva más completa, teniendo en cuenta que no sólo se atenderá a las marginalidades como modos de vida; sino también a aquello que se considera fuera de la norma y que por tanto, los dogmas sociales han retirado de la visión común. Así pues, el término *outsider*, aglutinará los conceptos que hagan referencia a los tabús y estigmas sociales, o a aquellas razones que debido a su naturaleza extraoficial o inmoral, sufren el repudio de la colectividad.

Las cuestiones de las que partimos serán analizadas y respaldadas con ejemplos visuales. Se reparará en las creaciones que hagan referencia a la exclusión social del individuo sea por falta de recursos, por enfermedad, o propia elección. También se apelará a aspectos tan consabidos como rechazados socialmente, tales como la violencia y la muerte. Además, se atenderá a cuestiones sobre lo *trash*, que incluirán el estudio de contenidos sobre la noción de desperdicio o excreción. También se tendrán en cuenta las temáticas relativas a la sexualidad quedando desglosadas en parafilias, fetiches, pornografía y demás prácticas consideradas actos desviados. Finalmente, se añadirán contenidos provenientes del ámbito de las ambigüedades identitarias, aquellos que hacen alusión al género y que se inscriben en el ámbito del *camp* y lo *queer* (Conceptos sobre los cuales se ahondará con posterioridad). El análisis de estos apartados se plantea de modo independiente. Cada una de las áreas se vinculará a las producciones fotográficas pertinentes con las que forjar los paralelismos suficientes, y de este modo, dar visibilidad a cada uno de los paradigmas que construyen la investigación.

1.1.1- CONNOTACIONES GENERALES DE ELEMENTOS *OUTSIDER* CONVERTIDOS EN ARTE

¿Por qué está fascinación por el trauma, ese deseo de abyección, hoy en día? Sin duda, hay motivos en el arte y la teoría. Como ha sugerido, existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la postmodernidad postestructuralista hubiera retornado como traumático. También, pues, hay desilusión con la celebración del deseo como pasaporte abierto de un sujeto móvil, como si lo real, despreciado por la posmodernidad performativa, fuera dirigido contra el mundo imaginario de una fantasía cautiva del consumismo. Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad, la muerte omnipresente, la pobreza y el delito sistemático, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección.²⁶

En *El Retorno de lo Real*²⁷, Hal Foster elabora un estudio sobre las últimas tres décadas del arte del siglo XX; sin embargo, sus conclusiones podrían hacerse extensibles hasta la actualidad.

En este estudio el autor parte de la idea de que, en el último siglo se ha producido una recuperación y un acercamiento hacia lo real. Hal Foster expresa que esa aproximación a lo real, devino de la predisposición de muchos artistas por descubrir la verdad que se escondía tras el velo de los convencionalismos. Esta inclinación, que comenzó a atisbar acercándonos a los setenta. Se trata de un período en el que se empieza a producir un distanciamiento del mundo simbólico, para colocar su foco en la representación de objetos específicos, y posteriormente registrar la presencia física. Este proceso propició un primer acercamiento hacia los cuerpos reales y los sitios sociales, para finalmente ceñir sus intereses en la condición de grotesco y abyecto que procuran los cuerpos enfermos o vulnerados.

26-FOSTER, H. *Retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001, p.170

27-FOSTER, H. *ibidem*, p.172

Para muchos de los artistas que compusieron y componen la cultura posmoderna, la verdad reside en los cuerpos abyectos, enfermos o dañados. Simplemente por el mero hecho de que éstos constituyen una prueba de verdad y la verdad puede ser utilizada como rechazo hacia el poder. Ese culto del arte hacia lo encubierto es debido además, a la intersección existente entre los circuitos comerciales, los medios masivos y el mundo de lo visual. En definitiva consideramos que tal como expresa Hal Foster, esta tendencia proviene causada por el artista, que es quien se involucra en lo social para reproducir la verdad. Éste centra su discurso en el ser humano, intersectando con la antropología, llegando incluso a constituirse como una especie de etnógrafo visual.

Donald Kuspit expresa otras razones por las cuales se originó un incipiente interés del arte por representar el lado menos halagüeño de lo real. Según el autor, tras siglos de exclusión, el arte requería integrarse en los circuitos comerciales. Es por ello que surgiera una tendencia que hablara de la cotidianidad y expresara con veracidad cómo se conforman los entresijos del mundo real:

*El arte moderno era una rana fea esperando a ser besada por la princesa de la aceptación pública, que lo transformará mágicamente en un príncipe encantador: una estrella social. Así petrificado -su acto limpiado al mostrar que, después de todo, de lo que trata no es más que de cosas cotidianas tan familiares como personas, lugares y cosas-,...*²⁸

De los razonamientos anteriores desprendemos, que los enigmas que se pretenden analizar no son otros que los propios de la vida cotidiana, aquellos que conforman la realidad sin más. Sin embargo, se trata de los componentes que muestran la parte vulnerable del ser humano, los defectos de una estructura social que se ha dicho “hay que aceptar”, las heridas de vidas reales, las crueldades y desvaríos de lo que nos configura como seres perfectamente imperfectos, los fenómenos patológicos y las patologías biológicas, entre otros tantos.

A continuación se elaborará una clasificación general de los elementos out-

28-KUSPIT, D. *op.cit.*, p.18

sider que se han considerado más representativos en el ámbito de la fotografía desde inicios del siglo XX. Con esta finalidad se establecerá un estudio general previo, de los elementos *outsider* usados con más frecuencia por algunos de los artistas más relevantes de las últimas décadas. Posteriormente, estos contenidos serán separados y agrupados, según su cercanía conceptual.

Los elementos *outsider* que se analizarán a continuación, han quedado desglosados en los siguientes apartados:

-*Enfermedad, violencia y muerte*, en donde se establece un nexo entre el principio natural de estos elementos y el factor moral con que se estetizan.

-*Sexualidad: fetichismos, pornografía y prostitución*, con el fin de perfilar el análisis sobre ciertas parafilias o desviaciones en torno a la sexualidad humana.

-*Comunidades de parias*, en donde se estudiarán aspectos relativos a grupos sociales marginalizados, y se analizarán ejemplos que partan de las tipologías vinculadas a grupos sociales desfavorecidas o insurgentes.

Con el fin de que el análisis sobre los elementos anteriores se complete con la mayor precisión. Se ha decidido que, las siguientes agrupaciones de contenidos, sean desglosadas de una forma más concisa. Se estima necesario la elaboración *a posteriori* de tal separación, ya que se entiende más clarificadora que si únicamente se realizase una primera vista de contenidos generales como medio introductorio. La concreción definitiva de estas áreas de contenidos, se entenderá completamente finalizada tras haber sido dispuesta y analizada mediante una disección pertinente.

1.1.1.1-Enfermedad, violencia y muerte.

La guerra y la fotografía ahora parecen inseparables, y los desastres de aviación y otros accidentes aterradores siempre atraen a gente con cámaras. Una sociedad que impone como norma la aspiración a no vivir nunca privaciones, fracasos, angustias, dolor, pánico, y donde la muerte misma se tiene no por algo natural e inevitable sino por una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad sobre estos acontecimientos; y la fotografía satisface parcialmente esa curiosidad. La sensación de estar a salvo de la calamidad estimula el interés en la contemplación de imágenes dolorosas, y esa contemplación supone y fortalece la sensación de estar a salvo. En parte porque se está «aquí», no «allí», y en parte por el carácter inevitable que todo acontecimiento adquiere cuando se lo transmuta en imágenes. En el mundo real, algo está sucediendo y nadie sabe qué va a suceder. En el mundo de la imagen, ha sucedido, y siempre seguirá sucediendo así.²⁹

En la presente tesis se contemplan como elementos *outsider* los procesos de muerte, violencia y enfermedad tras advertir que con el progreso y avance civilizado de las sociedades, estas categorías otrora normalizadas, se han ido constituyendo como elementos tabú. Aunque esta apreciación no es contemplada por algunos autores, consideramos que esta perspectiva, se certifica en los países industrializados de occidente, en donde muerte, violencia y enfermedad, han sido combatidas y aniquiladas del espacio público

En las primeras sociedades, tanto la muerte como la enfermedad se asociaron a la magia y más tarde a la religión; mientras que la violencia era considerada una cuestión biológica, sumamente ligada a la condición natural del ser humano. Norbert Elías expresa en *La Soledad de los Moribundos*³⁰, que el hombre es el único ser vivo consciente de que algún momento puede morir. Elías alude a que esa apreciación sobre la muerte ha ido mutando a lo largo de la historia, ya que la muerte como proceso y como concepto, se ha ido es-

29- SONTAG, S. *op.cit.*, p.235

30-ELÍAS, N. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica,1989.

condiendo cada vez más con el empuje civilizador. Por otro lado deja referido que, otros factores como el aumento de la esperanza de vida, han sido definitorios para la adquisición de una visión más alejada de la muerte. Nuestra experiencia sobre la mortandad, se retira de nuestro día a día de frecuencia con que se experimentaba en tiempos pasados. Es por ello, que a día de hoy se perciba con la distancia de un producto de masas, en lugares remotos, o en ámbitos sociales que escapan a nuestras rutas cotidianas. Ver un cadáver en directo en el mundo occidental es altamente improbable y si se hace, es tras el alejamiento que profesa el túmulo de los tanatorios. En lugares específicos como los anteriores, todo se escenifica para que el cadáver se aleje lo máximo posible de la noción de mortandad. Nunca antes la noción de muerte se ha encontrado tan lejos de la vida, retirada de la mirada de los vivientes y oculta entre bastidores. Nunca antes, la gente ha muerto de un modo tan salubre, silencioso e inadvertido, como sucede hoy en los países desarrollados de Occidente.

Elías expresa que en las sociedades civilizadas, tenemos una idea preconcebida de cómo se debe morir, bien postrado en una cama a causa de la enfermedad o debido a los achaques de la vejez. Esto no significa que no existan altas probabilidades de que sea de otros modos, como accidentes u homicidios. Sin embargo, muy pocas personas contemplan su propia muerte de forma violenta, provocada por seres ajenos o en circunstancias accidentales de otro calibre. El autor añade que en épocas anteriores se hablaba con más frecuencia y abiertamente de la muerte. Para darse cuenta de ello, sólo habría que revisar la literatura del Medievo, donde las expresiones sobre la muerte eran constantes e incluso contenían un aire jocoso.

La muerte en un momento fue pública, no siendo así en actualidad. Sólo basta con observar el modo en que a los niños desde la edad temprana se les protege de su visualización, hecho que dota de evidencias sobre cómo se desprende a la muerte de su verdadero sentido. Un acto humano y cotidiano intrínseco a la naturaleza que se suaviza hasta convertirse en tabú, tanto a nivel particular como social. De la muerte dice Elías que, es un hecho biológico

al que se ha ido dando forma en las vivencias y en el comportamiento humano, en base al estadio de evolución humana y civilización correspondiente.

Dentro del proceso de muerte, cabe hacer un apunte sobre la noción de cadáver. Julia Kristeva parte del concepto de abyección, determinando al cadáver como desecho, basura y aquello que se encuentra fuera de los límites del viviente:

El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte (...) No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. (...) Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy, y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo.³¹

La concepción social de la enfermedad y la violencia, se gesta de un modo muy similar al de la muerte. Su contemplación en directo queda relegada a los lugares específicos en donde ambas deben estar: los enfermos en los hospitales y la violencia en el ring. Es por ello que en nuestro día a día, en los itinerarios que conforman nuestras rutas cotidianas, la probabilidad de que nos encontremos con un cadáver o un acto altamente violento, es del todo inusual. Esto es debido a que nuestra organización social se encuentra estructurada en delimitadas áreas de separación. Sin embargo, pese a dichos límites, existen propuestas culturales que se afanan en rescatar elementos propiamente *outsider* y promover su divulgación en forma de imagen. Imágenes que pese a ser sumamente realistas e hipervisibles, son incapaces de expresar las condiciones de la situación real. Imágenes que tratan dichas esferas como goce visual que acerca lo relegado de la humanidad a la aséptica civilización. Un apunte de realidad más no la realidad en sí misma, puesto que posee la ausencia de la interacción de sentidos, excepto del visual. Una ausencia que promueve que el hecho representado, sea experimentado con superficialidad.

31-KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores, 2004, p.10

Elías sostiene los mismos argumentos sobre la violencia y la enfermedad, que respecto a la muerte. De la violencia dice que en tiempos anteriores era un hecho cotidiano y más enconada; las guerras no eran algo infrecuente, mientras sí lo era la paz.

En las sociedades civilizadas existe una exhaustiva protección sobre los actos violentos, éstos son calificados como delito y es por ello que su contemplación en directo sea bastante inusual. Esta separación no surge de la razón humana ni de la comprensión de las personas que participan en dicha sociedad, sino de una *organización totalmente específica de la sociedad* y de una *monopolización relativamente eficaz de la violencia física*³². De modo que la violencia legitimada sólo puede ser ejecutada por aquellos grupos controlados por los gobiernos como la policía o el ejército. Todo aquel acto violento que escape a la autorización gubernamental está constituido como delito, por consiguiente la ejerción de la violencia ilegítima, podría determinarse como un acto que entronca con lo *outsider*. Es por ello que se tenga la sensación general de que el ejercicio de la violencia no oficial, está relegada a ámbitos marginales o de baja cultura. En palabras de Norbert Elías, se diría que pertenece a esferas sociales menos civilizadas. Como concepto cultural, al ámbito *underground*, en donde la violencia se sigue manifestando desde la experiencia del simulacro.

El sociólogo Clemente Penalva³³, señala la existencia de dos tipos de violencia que pueden parecer inocuos; una violencia estructural y a otra de índole cultural. Clemente Penalva expresa que estos tipos de violencia se han filtrado en las sociedades a través de la cultura; esta sutil intromisión en forma de cultura, es la que justifica y perpetúa la existencia de ciertas acciones violentas. El mismo autor, examina por qué los medios de masas propugnan la representación de actos violentos en sus soportes. Clama la obviedad de que en cualquier producto mediático que se precie; sea noticiero, película, serie, videojuego e incluso programas infantiles, se reproducen actos iracundos como entretenimiento. Al igual que sucede en estos soportes, el arte hará sus propias aportaciones, partiendo, citando o cuestionando los contenidos y lenguajes que provienen de los medios de masas.

32-ELÍAS, N. *op.cit.*, p.62

33-PENALVA VERDÚ, C. El tratamiento de la violencia en los medios de comunicación. *Alternativas, Cuadernos de Trabajo Social*. Universidad de Alicante, 2002, vol.10, pp. 395-412

-La enfermedad:

Fig.1

En el pasado la enfermedad era percibida como un hecho enigmático; sin embargo tanto las epidemias como las secuelas físicas de haberlas padecido eran algo común. La esperanza de vida se reducía categóricamente, haciendo morir a millares de personas entre el dolor y la inmundicia. Hoy la enfermedad se vive de un modo muy diferente; de hecho, incluso el tipo de enfermedades han cambiado. Es por ello, que sea necesario elaborar un análisis sobre su estetización, tomando como referente la fotografía y las alusiones que se hicieron de la enfermedad en momentos anteriores a la posmodernidad.

Susan Sontag enuncia una serie de disertaciones que clarifican con acierto la percepción social que se ha tenido de enfermedades como la tuberculosis, el cáncer o el SIDA dentro de su contexto histórico correspondiente. En *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*³⁴, Susan Sontag elabora un paralelismo entre la tuberculosis y el cáncer, en donde expone cómo se han vislumbrado estas dos enfermedades de carácter pandémico, tanto desde un punto vista social como desde el ámbito del arte y la cultura. Para ello, es-

Fig.1-WILKE, H., 1992. August 18, *Intra Venus*.

34-SONTAG, S. *La enfermedad y sus metáforas: El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003.

tablece una comparativa entre las significaciones que se desprendieron de la tuberculosis en el pasado y del cáncer en el presente:

Dos enfermedades conllevan, por igual y con la misma aparatosidad, el peso agobiador de la metáfora: la tuberculosis y el cáncer. Las fantasías inspiradas por la tuberculosis en el siglo XIX y por el cáncer hoy, son reacciones ante enfermedades consideradas intratables y caprichosas —es decir, enfermedades incomprendidas— precisamente en una época en que la premisa básica de la medicina es que todas las enfermedades pueden curarse. Las enfermedades de ese tipo son, por definición, misteriosas. Porque mientras no se comprendieron las causas de la tuberculosis y las atenciones médicas fueron tan ineficaces, esta enfermedad se presentaba como el robo insidioso e implacable de una vida. Ahora es el cáncer la enfermedad que entra sin llamar, la enfermedad vivida como invasión despiadada y secreta papel que hará hasta el día en que se aclare su etiología y su tratamiento sea tan eficaz como ha llegado a serlo el de la tuberculosis.³⁵

Existen diferencias notables, respecto al modo en que se representan dichas enfermedades. Estas variaciones vienen dadas, tanto por los procesos con que éstas interfieren en nuestro organismo, como por los síntomas con que se manifiestan.

Susan Sontag expresa sobre la tuberculosis que sus representaciones fueron más líricas, dado que ésta afecta únicamente a un sólo órgano, en este caso a los pulmones. De la tuberculosis dice que el cuerpo se vuelve transparente, ya que sus efectos pueden visualizarse mediante radiografías. Es una enfermedad caracterizada por aportar signos físicos de extrema vitalidad, como el rubor en las mejillas a causa de la fiebre y rachas de euforia, aumento de apetito, así como de deseo sexual. Debido a su sintomatología, se llegó a tener la creencia de que la tuberculosis era un potente afrodisíaco que confería el poder de la seducción. De esta enfermedad, la autora argumenta que es una desmaterialización del cuerpo, una enfermedad que acelera la vida y la pone en relieve, a la vez que la espiritualiza y de igual modo te conduce a la muerte con facilidad.

La literatura del siglo XIX está repleta de descripciones de muertes por tuber-

35-SONTAG, S. *op.cit.*, p.2

culosis; sin embargo son muertes que se dibujan mitificadas y ennoblecidas, muertes que llegan casi sin síntomas y sin miedos. Era la muerte romántica por excelencia, la que llegaría a tener valor del culto para la época, la aficción de los artistas. Fue el mito de la refinación, la sensibilidad y la creatividad, creyendo incluso que la exterminación de la enfermedad, supondría la decadencia de las artes. Sontag anota como ejemplo, que Dickens define la tuberculosis como una enfermedad que refina la muerte eliminando de ésta sus aspectos groseros. *La batalla entre el alma y el cuerpo es tan gradual, tranquila y solemne, y el resultado tan seguro, que día a día y grano a grano, la parte mortal se consume y se marchita, de modo que el espíritu se aligera y se llena de esperanzas por su peso menguante...*³⁶

Susan Sontag expresa que el cáncer, es un tema inconcebible para ser estetizado por la poesía. La concepción de esta enfermedad está ligada a conceptos de muerte y enfermedad más escabrosos y decrépitos que los que corresponden a la tuberculosis. Mientras que ésta es una enfermedad del mundo desarrollado en la que los procesos de la enfermedad te languidecen y extenuan tus funciones y apetitos vitales. La tuberculosis, que se vinculaba a las clases deprimidas y entornos insalubres, procuraba un aumento de apetito. El cáncer por el contrario, perteneciendo a realidades en las que no existen carencias alimenticias, lo disminuye. Se asocia con personas de las que se dice son inapetentes, inhibidas sexuales y a quienes son incapaces de expresar emociones. El cáncer además es una enfermedad invisible, de la que sus síntomas no son tan evidentes como en la tuberculosis. Su aficción puede darse en cualquier tipo de órgano, hecho que también determina una percepción y representación diversa de la de los tuberculosos en el XIX.

Dependiendo del órgano al que afecte el cáncer, se resuelven apreciaciones más espirituales o escabrosas sobre la misma enfermedad. Por lo que, no es lo mismo sufrir un cáncer en el esfínter que en los pulmones.

Del cáncer dicen las teorías psicológicas, que ataca a los infelices sujetos a grandes presiones; y por otro lado, se declara que para combatirlo se debe potenciar el buen ánimo. De este modo, se responsabiliza doblemente al pa-

36-SONTAG, S. *op.cit.*, p.8

ciente por su afección: por un lado se le culpabiliza por desarrollar la enfermedad, por otro se le implica en los resultados de su recuperación.

Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados. En un principio se le asignan los horrores más hondos (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anomia, la debilidad). La enfermedad misma se vuelve metáfora. Luego, en nombre de ella (es decir, usándola como metáfora) se atribuye ese horror a otras cosas, la enfermedad se adjetiva. Se dice que algo es enfermizo —para decir que es repugnante o feo—.³⁷

La proyección cultural que se vuelca sobre las enfermedades de calibre pandémico, recibe atribuciones morales o místicas vinculadas con el mal. Se trata de una tendencia generalizada que tiende a extrapolar el sufrimiento y procesos de la enfermedad para vincularlos con un hecho indeseable o contra natura. Este proceso cultural, facilita o enmarca la separación de la enfermedad de la normalidad para desplazarse hasta la esfera de lo *outsider*. De hecho, tal como anota Susan Sontag, son estas enfermedades (entendidas como misteriosas) las que más posibilidades ofrecen de convertirse en metáforas de lo considerado social o moralmente maligno.

Durante el medievo se establecieron vínculos entre la corrupción moral y el padecimiento de peste. En el siglo XIX la tuberculosis se atribuía a quienes poseían falta de voluntad e hipersensibilidad. En el siglo XXI la epidemia del cáncer se achaca al ritmo de vida y a la polución ambiental de las sociedades industrializadas, a las afecciones que genera el estrés del ritmo de vida actual. En definitiva, la idea de enfermedad no sólo se ajusta a la noción del individuo que la posee (al enfermo), sino que se adhiere a la idea de mal social, se universaliza su sentido para dar explicación a conflictos y aspectos histórico-políticos que se vinculan con la maldad o la corruptela de la humanidad.

Los análisis de Sontag sobre las metáforas del cáncer se corresponden con el momento en que fueron redactados sus textos (a finales de la década de los setenta). Esta lejanía en el tiempo provoca que se hayan dado variaciones con respecto a la percepción globalizada del cáncer en la actualidad.

37-SONTAG, S. *op.cit.*, p.28

La multiplicación de los efectos de dicha enfermedad en las últimas décadas, ha favorecido su investigación así como mayores avances médicos. Dicho incremento de la enfermedad y su consecuente progreso científico, han colaborando en que las enfermedades oncológicas se perciban de un modo menos enigmático. Es por ello que haya una mayor conciencia social y se decida con frecuencia destapar públicamente dicha afección, dejando a un lado esa incipiente apreciación del cáncer como una condena a muerte. No obstante, la estetización de la enfermedad aún no se ha abierto por completo a los ojos de la sociedad.

En el del arte del último siglo ha habido varios artistas que decidieron desenmascarar los efectos del cáncer. Lo hicieron aportando una mirada natural que partía de la aceptación, y desligaba a la enfermedad del lastre cruento de una muerte anunciada. La enfermedad y sus secuelas, se deslindan de

un aire dramático desnaturalizado y tabú para exhibirse como estética en el arte.

Un ejemplo de ello lo encontramos en el autorretrato realizado por la artista Joanne Matuschka, por título *Beauty out Damage*, en el que se muestra a sí misma con la ausencia de uno de sus senos tras haber padecido cáncer de mama. Dicha fotografía, fue publicada en la portada de *The New York Times* entre otras revistas, generando gran conmoción en los sectores más puritanos de la sociedad estadounidense. A pesar de ello, tras ese acto público de despojamiento de prejuicios, *Beauty of Damage* ganó varios premios, fue nominada al Pulitzer en 1993, y en el año 2003 la revista *Life* la eligió como una de las 100 fotografías que cambiaron el mundo.



Fig.2

Fig.2- MATUSCHKA, Joann, 1993. *Beauty of Damage*.

La conmoción que dicha imagen generó en su momento, no sólo viene dada no por haber visibilizado las consecuencias de una enfermedad como el cáncer sino porque, como apunta Linda S. Kauffman, culturalmente se mide el nivel de atractivo de una mujer por sus pechos. Los pechos de la mujer siempre han sido considerados un fetiche, lo que enlaza con su importancia para que se sienta sexualmente atractiva. Es por ello que mostrar su ausencia evoque un tabú. Las circunstancias y consecuencias relativas a este tipo de cáncer se siguen encubriendo públicamente, ni tan siquiera se abordan públicamente con humor.³⁸

Un caso similar a *Beauty of Damage*, sucede en la serie *Intra Venus* de Hannah Wilke. Este proyecto fue ideado por la artista mientras padecía un linfoma. Al igual que Matushka, Hannah Wilke trata de desmitificar la noción de muerte de

dicha enfermedad. Con esta finalidad construyó *Intra Venus*, donde mostró las sucesivas etapas que tuvo que atravesar hasta su irremediable final.

Esta serie, de carácter multidisciplinar, se compone de múltiples dibujos de su rostro y manos, grabaciones de vídeo y más de tres mil fotografías, con las que testimonia las transformaciones físicas sufridas durante sus últimos seis años de vida. Este proyecto se constituye como un explícito testamento vital y artístico de la artista.

Pese a la dureza del proceso, los autorretratos de Wilke se desvinculan del concepto de fragilidad con que se asocia a los enfermos. Los retratos de esta



Fig.3

Fig.3-WILKE, H., 1992-1993. *Intra Venus*.

38-KAUFFMAN, L. *Malas y perversos: Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2000, p.127

serie se desenvuelven a modo de tragicomedia; representando diferentes estados anímicos que desechan cualquier tipo de condolencia por parte del espectador. Hannah Wilke se muestra natural, sin pudor alguno y abierta a compartir su intimidad de forma pública. En algunas escenas se advierte imperturbable, en otras mordaz o con inquietudes estéticas de una mística clasicista. En ninguna de ellas se expone signo de sufrimiento, excepto por los casos en que se muestra con una tierna languidez, que alude a la serena aceptación del fatídico final del proceso.

Cabe resaltar además, que tanto *Beauty of Damage* como *Intravenus*, operan bajo una perspectiva de denuncia y reivindicación femenina, dado que la enfermedad se retrata exaltando las cicatrices físicas y/o emocionales en el cuerpo de la mujer. Este hecho se aleja en cierta forma de los estándares sobre la banalización del tabú que buscamos, ya que nuestras indagaciones discurren sobre ejemplos más insustanciales. Sin embargo, sí sirven como testimonio de aquellas incipientes muestras de exhibición artística que revelan los entresijos de una enfermedad como el cáncer, para convertirlos en un hecho estético. De este modo, el arte no sólo se atreve a mostrar aquello que la sociedad esconde, sino que además hace acopio de lo execrable para transformarlo en imagen de lo sublime.

Una muestra más afín a la exhibición de la enfermedad tal y como se pretende examinar, se encuentra en las producciones de Bob Flanagan. Sobre la obra de Bob Flanagan se hará un análisis en capítulos posteriores, ya que en su caso, el artista no deja constancia solamente de la degeneración física a causa de su enfermedad, sino que además la fetichiza mediante la práctica del sadomasoquismo.

Retomando algunas cuestiones sobre la representación de la enfermedad que se remontan a los orígenes de la fotografía. Cabe matizar que, la fotografía en su inicios sirvió como una fiel portavoz de catalogación de enfermedades de diversa índole. Ésta fue empleada en el ámbito de la medicina para recabar información y capturar los procesos de estudios científicos. Debido a

su ligereza técnica, fueron muchos los médicos que se dedicaron a elaborar diagnósticos, mediante la recopilación de archivos de imágenes de pacientes. Un claro ejemplo son aquellas atribuidas a las enfermedades mentales.

El arte y la ciencia venían a coincidir en una nueva mirada sobre el ser humano. La representación del desorden psíquico subvierte la imagen, evoca las fuerzas del instinto y reivindica la exploración de los oscuros recovecos de la vida mental. Así se harán visibles unos rostros que renunciarán a la identificación de lo concreto para proponerse como una plasmación de la alteridad; como un trabajo de desidentificación...Todas estas imágenes van a ser la plasmación de un signo de irracionalidad, una señal de la ruptura del individuo con el mundo exterior y la creación de un microcosmos metafórico interior que permanecerá oscuro y desconocido, creando la incertidumbre en el espectador, al tiempo que se proyecta como una crítica radical al fetichismo del sujeto.³⁹



Fig.4

Fig.4-MARK, M. E., 1976. Oregon State Hospital, Ward 81.

39-CORTÉS, J. M. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p.97

Médicos como Cesare Lombroso⁴⁰, quien buscaba dar explicación a la mente del delincuente extrayendo perfiles psicológicos en función de la morfología del individuo, o Jean de Charcot en la Salpêtrière. Denotan con evidencia, cómo la ciencia hizo uso del retrato fotográfico para dar luz a la casuística de la enfermedad mental. Con ambos autores, se estableció el germen que extraería a la enajenación humana de su contexto *outsider*, para convertirla en objeto de estudio de la élite intelectual. Dentro de este contexto, la fotografía será el medio que participe de esa apertura estructurada, contribuyendo a la representación de la enfermedad como expresión morbosa de lo insólito y misterioso del ser humano. No obstante, el uso inicial de la fotografía como soporte de apoyo clínico, acabaría convirtiéndose en testigo de las nefastas condiciones de los centros psiquiátricos.

En la década de los cuarenta, en países como Estados Unidos, las enfermedades mentales fueron una clara vía de interés sociológico. La popularización social de este interés, determinó que unas décadas después, la fotógrafa Mary Ellen Mark se decidiera a realizar instantáneas en el Pabellón 81 del Hospital Psiquiátrico de Oregón. Dichas fotografías fueron recopiladas en una publicación con el título *Ward 81 (1976)*, en donde se puede apreciar el sinfín de tipologías de los pacientes que ocupaban el pabellón.

Sin llegar al punto expresivo y literal de las series de Jean Charcot en la Salpêtrière, pero haciendo uso de la tendencia naturalizada y desenvuelta por lo marginal de Diane Arbus. Mary Ellen Mark puede considerarse una fiel descriptora del aislamiento que prodiga la enfermedad mental en tiempos modernos. No obstante, dicha expresión en imágenes de los desvaríos mentales del ser humano, puede traducirse a otro plano y es aquí donde se nos plantea una cuestión: ¿Hasta qué punto dicho vertido de imágenes desde lo oculto, parte únicamente del interés científico o de la denuncia social? ¿Acaso no entraña una perniciosa atracción que por otro lado trivializa al individuo que lo padece, para prodigarlo como una imagen de lo grotesco? Y quizás en ese triple juego de captación, representación y visualización ¿No se establece un diálogo de identificación entre la realidad, espectador y representado?

40-LOMBROSO, C. *L'Uomo delinquente*. Torino: Fratelli Bocca, 1884. En que aparecen por primera vez las recopilaciones fotográficas recogidas por Lombroso de diferentes fuentes europeas y americana.

Se ve aquí con nitidez el sentido preciso que tiene la locura, la stulticia: más próxima a la estupidez, al desconocimiento de sí, a la necedad de quien no sabe a dónde va y se deja embelesar por lo vano [...] la locura nos habla más de nuestras insuficiencias para dar con la verdad que de psiquiatras y fármacos. Visto desde el ángulo de lo grotesco, todos somos locos y estúpidos, ciegos e ignorantes.⁴¹

En *Historia de la locura en la época clásica*⁴² Foucault da explicación mediante un análisis histórico, a los factores sociales que favorecieron durante la Modernidad, el acercamiento estético del arte a las enfermedades psiquiátricas. Según el autor, la representación de la enfermedad se prodiga, en función de los conflictos y factores que afecten al marco temporal de las sociedades. Para Foucault, hasta aproximadamente el siglo XV reinaban principalmente imágenes relativas a la muerte, debidas a las grandes catástrofes como guerras y epidemias. Sin embargo, la ironización de la locura se convirtió en el sustituto perfecto para la parquedad ejercida hasta entonces por la idea de muerte. La muerte no dejará de ser representada, sino que de ella se hará una analogía mediante lo defectuoso y decadente del ser humano en vida:

Hasta la segunda mitad del siglo XV, o incluso un poco después, el tema de la muerte reina solo. El fin del hombre, el fin de los tiempos tienen las figuras de las pestes y las guerras. (...) Y he aquí que en los últimos años del siglo esta gran quietud pivota sobre sí misma; la irrisión [d'eresion: burla, ironía, hacer risible] de la locura toma el relevo de la muerte y su seriedad. Del descubrimiento de esa necesidad que reducía fatalmente al hombre a la nada se pasa a la contemplación desdeñosa de esta nada que es la existencia misma. El espanto ante ese límite absoluto de la muerte se interioriza en una ironía continua; se le desarma por anticipado; se vuelve risible, dándosele una forma cotidiana y domesticada que se renueva a cada instante en el espectáculo de la vida, diseminándolo en los vicios, los defectos y los ridículos de cada uno. (...)⁴³

41-V.V. A.A. *El factor grotesco*. Fundación Museo Picasso Málaga, 2012, p.39

42-FOUCAULT, M. *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

43-FOUCAULT, M. *Ibidem*, p.16

-La muerte:



Fig.5



Fig.6

Fig.5-HIRST, D.,1991. *Cabeza Muerta*.

Fig.6-WITKIN, J. P.,1992. *Still Life Marseilles*.

La muerte se entiende como el proceso biológico natural en el que debería derivar la enfermedad de no ser paliada. De hecho, la enfermedad no es sino el deterioro y deceso de células y órganos, por lo que enfermedad y muerte poseen una relación causal indisociable. En el ámbito de la fotografía el concepto de muerte ha sido representado desde varias perspectivas, bien metafóricamente mediante la presencia del cuerpo enfermo, bien mediante la efigie literal del cadáver como expresión o documento.

En las últimas décadas, a la muerte se le ha exonerado del misticismo religioso que la abrazaba en el pasado constituyéndose en representaciones más mundanas, próximas al sadismo o la impiedad, y enfocadas en la noción de cadáver. En la contemporaneidad se pueden apreciar ejemplos visuales en las artes o en los soportes informativos, en donde la muerte se expone como una mofa que la desacraliza de esa condición espiritual heredada, proveniente de la tradición cultural cristiana.

Tonia Raquejo⁴⁴, menciona dos ejemplos que yuxtaponen claramente la representación artística de la muerte con la meramente documental. La autora establece una comparación entre una fotografía de Damien Hirst, titulada *Cabeza Muerta* y la secuencia de la ejecución de Allen Lee Davis en la silla eléctrica, que fue difundida en Internet por uno de los jueces del Tribunal Supremo de Florida. En ambos casos la mirada escabrosa hacia el cadáver es inminente, la única diferencia estriba en que en la primera aparece el artista con ademanes burlones, como sustitutivo del verdugo. Sin embargo, a efectos prácticos, el espectáculo visual de los yacientes es el mismo, e incluso se pueden encontrar similitudes entre la morfología de ambos cuerpos.

El hecho de que se prodiguen tales imágenes, aún en contextos diferentes; debe su razón a la inquietud por espectacularizar las cuestiones naturales que escapan al conocimiento y a la razón. El encontrarse cara a cara con la muerte significa evitar imaginarla; es por ello que se le conceda esa parcela de expresión en el mundo visual.

En definitiva, la acción que opera en cualquiera de los ejemplos anteriores sobre muerte y enfermedad, reside en que la fotografía imprime una relación

44-RAQUEJO, T. *Sobre lo monstruoso: Un paseo por el amor y la muerte*. Ediciones Universidad Salamanca, 2002.

con la realidad y la verdad, sin la cual la imagen no tendría el mismo impacto emocional y perceptual.



Fig.7

La verosimilitud que prodiga la técnica fotografía, es la razón que facilita que ciertas imágenes sean importadas desde su ocultación para poder dar una explicación, aun superflua, de lo que en principio no la tiene. El medio documental muestra descarnadamente con fines divulgativos, mas el arte exhibe con la misma osadía, aunque en busca de la estetización del hecho. La separación entre estos ámbitos es muy estrecha, ya que en ambos casos se opera buscando el reclamo para la consternación pública, bajo un diálogo con el espectador que se sustenta en la antagonía entre atracción y repulsión.

En las fotografías de Joel-Peter Witkin encontramos un tipo de representación diversa a la fotografía de Damien Hirst y a la ejecución de Allen Lee Davis, sin embargo, con la pervivencia de unos cánones análogos. En las series de Witkin, muerte y enfermedad se conjugan con un aire romántico, por lo que ambas cuestiones se extraen de su contexto habitual para postularse como la estetización de un hecho natural al que se desnaturaliza. Cadáveres y cuerpos con malformaciones, son cuidadosamente colocados en escenarios de corte clasicista. Los cadáveres o sus fragmentos son intervenidos y decorados,

Fig.7-Secuencia difundida en Internet de la electrocución de Allen Lee Davis, pedófilo y asesino ejecutado en julio de 1999. La instalación no funcionó como se esperaba, la cabeza del reo se incendió y Davis hubo de recibir una segunda descarga eléctrica.

a fin de ser eximidos de su expiración para otorgarles connotaciones líricas, simbólicas, e incluso sacras. Sin embargo, la literalidad de las imágenes, evidencia los mismos propósitos que en los casos anteriores; transformar la ocultación de lo pernicioso en un acto inocuo de expresión artística.

Otros ejemplos en donde se parte del cadáver como hecho artístico aparecen en la serie *Morgue* de Andrés Serrano, en *Body Farm* de Sally Mann; o en las fotos de Jerome Liebling y Jeffrey Silverthorne, quienes no escatiman en detallar los pormenores de la parca.

Tanto en las series de Serrano, Sally Mann, o Liebling y Silverthorne, el cadáver queda representado como lo que es, la materia en descomposición que se halla dentro de su esfera de separación, lejos de la mirada colectiva y exenta de aderezos ornamentales, que lo desvinculen de su verdadera condición.



Fig.8



Fig.9

Fig.8-SERRANO, A., 1992. Blood Transfusion resulting in AIDS, *The Morgue*.

Fig.9-SERRANO, A., 1992. Jane Doe Killed by Police, *The Morgue*.

El escenario utilizado por Andrés Serrano, Jerome Liebling y Jeffrey Silverthorne, será la propia morgue. En cambio, en Sally Mann se trata de un entorno rural y agreste, en medio de la propia naturaleza, lo que dota a las imágenes de connotaciones vinculadas con la criminalidad o la violencia. No obstante, el modo en que dichos autores fotografían al cadáver, no escapa a la controversia, a pesar de que los procedimientos utilizados sean diferentes entre sí.

En la fotografía de Andrés Serrano la polémica se constata, dado que éste accedió a los depósitos de cadáveres de manera subrepticia, desafiando la prohibición legal de la protección de los derechos de los fallecidos. La forma en que Serrano fotografía los cuerpos es consternadora, mediante el empleo de minuciosos encuadres de macro, que confieren a sus retratos una extrema especificidad, pareciendo que aún les quede un hálito de vida.

Las instantáneas de Serrano recogen diversas variantes de mortandad, como si se tratase de un catálogo. Un muestreo de las enfermedades o causas de muerte más comunes de la década de los noventa. En el detalle de las imágenes sobrevienen moratones, cortes, costuras, quemaduras y manchas de sangre, capturadas con tal pulcritud, que procuran resultados consternadoramente asépticos. En la morgue de Andrés Serrano la muerte se percibe como una imagen plácida y pura.

*(...)los cadáveres de Serrano parecen casi vivos, con una blancura de venas azules que los sitúa en algún punto entre la carne nueva de los recién nacidos y una figura de mármol (...)*⁴⁵

45-PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003, p.160



Fig.10



Fig.11

Jerome Liebling elabora un aporte más documental de sus paseos por la morgue. Liebling llevó a cabo las fotos de un cadáver embalsamado en Nueva York en el año 1963. En este caso se trata de un cuerpo anciano, que ha sido diseccionado y manipulado. A diferencia de la delicada pulcritud que se desprende de las fotografías de Serrano; el resultado de las imágenes de Liebling, acercan al espectador hacia las nociones de abyección y decrepitud que se presuponen de la idea universal de un cadáver. Las fotografías de Liebling se enfocan en la captura de un cuerpo vetusto y corrupto, connotando esa idea generalizada de que muerte y senectud conforman un mismo orden.

Los rasgos de caduca ancianidad del cadáver retratado por Liebling, refuerzan la construcción de un retrato perturbador, procurando un efecto menos esteta que el evocado por Andrés Serrano en sus osados fragmentos. Asimismo, el propio título de la fotografía *Cadaver, New York City*, desvincula al cuerpo de cualquier noción de identidad. El cadáver queda objetualizado de un modo universal, mientras se le dota del mismo tratamiento que a un pedazo de carne. En las representaciones de Liebling, se observa una ausencia total de sentimentalismo y operar estético. Se trata de fotografías lejanas y frías, que a pesar de unos acusados primeros planos, generan distancia emocional

Fig.10-LIEBLING, J.,1973. *Cadaver, New York City*.

Fig.11-SILVERTHORNE, J.,1972-1974. *Home death, Morgue Work*.

con el observador. Es por ello, que dichas instantáneas no disten en demasía, de las fotos archivísticas de la policía, o aquellas con fines de catalogación científica.

Algo muy similar ocurre con las fotografías de el fotógrafo Jeffrey Silverthorne, que inició un año antes en la morgue de Rodhe Island. Dentro de este enclave, surgieron dos de sus proyectos: *Morgue Work, 1972-1991* y *Letters from the Dead House, 1986-1991*.

El trabajo global de Silverthorne parte del interés que le despertaron las inclinaciones conceptuales de Diane Arbus. Es por ello que, partiendo de la misma vocación por transgredir los prejuicios sociales, decidiera destinar una parte de su producción a fotografiar a personas que habían fallecido. Entre estas dos series encontramos diferencias estilísticas notables. En *Morgue Work* se observan bastantes similitudes con las fotos del cadáver de Liebling. El horror de los funestos detalles de los cuerpos se ve acentuado mediante el uso de picados de cámara, que contrastan con la suavidad de la pose de algunos de sus fotografiados, que parecen estar dormidos. No obstante, el acercamiento de los encuadres es tal, que es posible especular con la causa de la defunción. El claroscuro de las imágenes, confiere una especie de delicada sensación de fantasmagoría que enfatiza con esa idea de lejanía ascética que se supone la muerte del cuerpo.

En *Letters from the Dead House*, Silverthorn prosigue profundizando en las soluciones estéticas de índole espectral, aunque de un modo más alegórico. En esta serie, fotografías de vivos y muertos se yuxtaponen en un mismo plano compositivo. Intersectando con transparencias proyectadas, que muestran espacios, pinturas o textos manuscritos. En *Letters from the Dead House*, la noción de cadáver queda relegada a un segundo plano de interés, observándose una menor intencionalidad sensacionalista. Esta serie se aleja de la impronta visual de los ejemplos anteriores, para embarcarse en una búsqueda simbólica que separa al cadáver de la sordidez. *Letters from the Dead House* nos habla de recuerdos, deseos y temores.



Fig.12

Sally Mann retoma las premisas de Jerome Liebling, aunque procurando instantáneas en donde el cadáver queda expuesto de un modo más violento en su serie *Body Farm*. Dicha pieza, se articula bajo la propuesta de fotografiar cadáveres que se presentan desnudos o semi envueltos en plásticos, en entornos naturales, pareciendo haber sido abandonados y hallados por casualidad. Algunos cuerpos se advierten en avanzado estado de descomposición, otros con marcas, desmembrados u otros signos de violencia. Es por ello que las escenas de *Body Farm* remitan a las secciones de sucesos de la prensa amarilla; ya que los cadáveres se exponen con impunidad, abandonados en medio de una naturaleza que se presenta hostil, y que pugna con la moralidad y el respeto que se tiene tradicionalmente a los difuntos. Mientras enlaza con la idea de que en medio de la naturaleza salvaje e indómita, violencia y muerte son una circunstancia más. Las imágenes de *Body Farm* recuperan las premisas de Liebling que desligan al cadáver referencias a una vida en el pasado, identidad o condición social. Sin embargo, el cadáver se desprende de cualquier utilidad científica, para ser identificado como materia de desecho que es abandonada a su suerte en los páramos de la civilización. La cámara mortuoria desaparece del contexto, estableciéndose una analogía entre la

basura y el cuerpo en descomposición, sirviéndose de ello para subrayar su condición de elemento *outsider*.



Fig.13



Fig.14

Fig.13-MANN, S., 2000-2001, *Body Farm*.

Fig.14-MANN, S., 2000-2001, *Body Farm*.

Tras analizar las variantes expresivas estudiadas en los cuatro autores anteriores; advertimos la existencia de notables diferencias entre las representaciones de Sally Mann y Andrés Serrano, con respecto a las de Jerome Liebling y Jeffrey Silverthorne. Estas disparidades, se deben sobre todo al papel que se asigna al cadáver y por tanto, al diálogo que se efectúa entre su imagen y el observador.

En el caso de Sally Mann y Andrés Serrano se trata de proyectos emprendidos a partir de los noventa, en donde existe una pretensión estética, que se alía con juegos visuales cimentados en suscitar emotividad e impacto.

En Andrés Serrano se buscan planos de detalle tan específicos, como para que colisionen con una mirada que debe enfrentarse con el acercamiento maximizado de los pormenores de la muerte. La proximidad con la anatomía del cadáver es tal, que podría ser comparada solamente con la que experimenta el forense.

En Sally Mann esa aproximación a los cuerpos deviene más de la falta de condescendencia con que se exhiben, que con la existencia de planos de detalle. Escenarios de perturbadora crueldad, que sólo muy pocos vivos han experimentado en primera persona y que, de no ser representaciones se trataría de realidades difícilmente digeribles. Cabe resaltar además, que ninguna de las fotografías que conforman *Body Farm* posee título. Las diversas escenas se articulan como un mismo corpus, contando como único distintivo la fecha en que fueron tomadas. Así pues, la autora rehúsa de la existencia de cualquier elemento que dote de identidad o información complementaria sobre el origen de los cuerpos. En la producción de Sally Mann el anonimato aún es más grave que en el cadáver de Liebling, del que al menos conocemos su procedencia y semblante. En los retratos de Sally Mann, los cadáveres quedan desterrados de toda noción de humanidad así como de referencias a una vida pasada, dado que no se evidencian sus rostros ni tampoco la causa que les produjo la muerte.

En las series de Andrés Serrano y Jeffrey Silverthorne, el título de la fotografía sí alude a la idea de que “ese alguien” estuvo vivo, dado que se especifica la causa de muerte del retratado. Aunque de algún modo, prevalece la noción de ausencia identitaria, ya que el retrato no busca referenciar al ser humano que se encontraba tras el ahora cuerpo yacente, sino los rasgos y señas que dan forma a la muerte. Desde esta perspectiva, la muerte es extraída de su esfera de separación social, para quedar significada mediante una expresión artística. En ambos ejemplos, la intención artística se sumerge en la búsqueda de estetizar el resultado del fatal desenlace; mientras establece un diálogo cara a cara con los vivos a quienes destapa algunos de los enigmas que rodean a la muerte. Es por ello que, tanto la obra de Serrano como de Silverthorne, destaquen por extraer a la muerte de su sempiterno soterramiento visual, para plantarle cara bajo un doble planteamiento: por un lado se desenmascara a la muerte del confinamiento ideológico que posee el tabú; por otro lado, se turba a los vivos con su presencia.

Ahondando en otros pareceres con respecto a la muerte en fotografía, cabe retomar alguno de los análisis de Roland Barthes en los que refería que la fotografía ya de por sí lleva implícita la idea de muerte. Según el autor, esta noción es debida a que la fotografía inmortaliza un momento efímero, que una vez ha sucedido, muere. Del mismo modo ocurre con el retrato, que connota la idea de que el sujeto un día va a morir o tal vez ya lo hizo si se acude a la visualización de fotos del pasado. En la fotografía siempre existe un “*aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir.*”⁴⁶ Además de esa noción de muerte, la fotografía tiene la posibilidad de manipular la realidad para dotarle de sentimentalismo, conmoción o dramatismo, según sean los propósitos del autor.

Susan Sontag secunda esta observación, cuando menciona que la fotografía dramatiza aún más si cabe el hecho real. La autora ejemplifica este razonamiento mediante una experiencia personal, en la que describe las diferentes sensaciones que le produjeron presenciar una operación quirúrgica en

46-BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989, p.147.

directo, o la visualización de la película de Antonioni, *Chung Kuo*.

Según Sontag, en el cine Antonioni ya ha decidido qué planos desea que sean contemplados por el espectador para generar sobresalto o expectación. Decide el tipo de sentimientos que quiere que se desprendan de cada encuadre seleccionado, sin embargo en la vida real esto no es así. El sujeto activo de la experiencia es quien decide dónde y de qué modo mirar. El entorno contamina la apreciación de la circunstancia vivida, haciéndole desprenderse de su posible hiperbolización. Un primer plano, la ampliación de un detalle, el enfoque y una narración, serán los aportes necesarios para que finalmente una imagen fotográfica, pueda ser más impactante que la propia realidad. *Lo dramático se dramatiza mediante el didactismo de la presentación y el montaje* ⁴⁷. Éste es el consabido poder del que hace gala la fotografía y por tanto, el recurso al que acuden los autores anteriores.

Los casos citados hasta ahora, incluyen una descripción de algunas de las expresiones sobre la violencia, la enfermedad y la muerte que se ha dado en el ámbito de la fotografía de los últimos tiempos. Sin embargo, únicamente han sido analizados aquellos ejemplos que reproducen sendos conceptos con literalidad, y han sido tratados según las nociones de la cultura occidental que se mantienen adscritas a lo normativo. No obstante, también encontramos otros casos en donde la violencia, la muerte y la enfermedad convergen entre sí, para asociarse con las parafilias y ser representadas en forma de acción artística. Un ejemplo de dicha aleación se advierte en el trabajo performativo, fotográfico y escultórico del artista multidisciplinar Bob Flanagan.

Bob Flanagan supo combinar la expresión artística, la experimentación del dolor en la enfermedad, junto con el placer del acto sexual. El artista gestionó esta manifestación a través de las prácticas sadomasoquistas. De modo que la autoinflcción de dolor como deleite, vertebró su campo de actuación e investigación artística.

Bob Flanagan, enfermo de fibrosis quística, yuxtapuso su enfermedad con el placer masoquista. Dicha enfermedad le fue detectada cuando era muy

47-SONTAG, S. *op.cit.*, p.237.

pequeño, obligándole a estar ingresado continuamente en el hospital para que le drenasen los pulmones. Las prácticas quirúrgicas que usaban los médicos para su afección, consistían en extraerle el líquido de los pulmones con jeringuillas. Según ha indicado Flanagan en numerosas entrevistas, estas punciones le producían gran dolor.

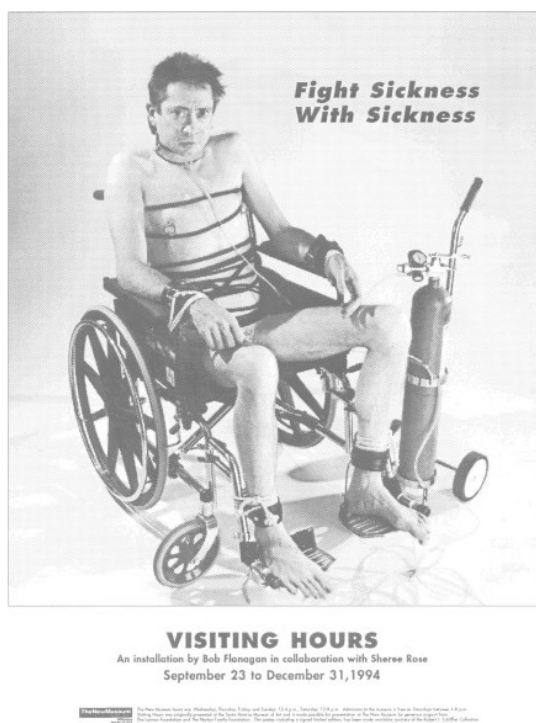


Fig.15



Fig.16

Bob Flanagan pasó toda su infancia de hospital en hospital soportando largas y dolorosas experiencias. Durante su adolescencia, descubrió que su cuerpo además de experimentar dolor, también podía sentir placer mediante el onanismo. Es por ello que, desde temprana edad, estableciese una conexión indivisible entre dolor y placer.⁴⁸ Esta situación le hizo introducirse de lleno en la experimentación masoquista, que llevó a cabo tanto en su vida privada, como en su divulgación pública mediante la expresión artística. Bob Flanagan

Fig.15-Cartel anunciador de la exposición *Visiting Hours*.

Fig.16-Vista del performace, ejecutado en *Visiting Hours* por FLANAGAN, B.
48-KAUFFMAN, L. *op.cit.*, p.37

expresó con apremio su interés por las prácticas sadomasoquistas, que exploró con el empleo del autorretrato mediante diversas disciplinas artísticas.

Un ejemplo relevante sobre su biografía queda patente *Visiting Hours*; muestra que fue expuesta en el Museo de Arte de Santa Mónica en 1992-1993, en el New Museum de Nueva York en 1994, y en la Escuela del Museo de Bellas Artes de Boston en 1995.

En *Visiting Hours*, Bob Flanagan usó el espacio del museo para recrear su versión particular de lo que podría ser la planta de pediatría de un hospital. En este contexto se podía observar una sala llena de juguetes, radiografías reales de sus pulmones, fotos del artista de corte fetichista, así como un monitor encajado a un ataúd en el que se proyectaba la imagen de su rostro. Dentro de una cabina se reproducía con explicitud la habitación de un hospital, en la que se situaba Flanagan vestido con camisón y dentro de una cama. Para posteriormente desvestirse, ser atado por los pies y quedarse suspendido boca abajo mediante una polea. Conceptualmente, esta instalación se concibe como la fusión entre el placer masoquista y la muerte. El modo en que se concreta la autoprocurementación de dolor en el performance de Flanagan, declama el acercamiento al éxtasis carnal que siente todo aquel que decide explorar los límites entre la vida y la muerte. La suspensión corporal cabeza abajo tras un largo tiempo, puede conducir a la formación de coágulos en el cerebro y en los pulmones, produciendo la paralización paulatina de las funciones vitales. Flanagan, propone deleitarse de la especie de estado de trance mortuorio que experimenta el cuerpo, cuando se alteran y limitan sus funciones orgánicas.

La suspensión corporal, conforma una serie de prácticas que provienen de actos rituales tribales, que en la era posmoderna ciertos grupos minoritarios han trasladado al ámbito del fetichismo. Rodrigo Ganter⁴⁹ plantea que, mientras el placer es un estado que se vive con aceptación, experiencias como el dolor o el desasosiego se encuentran relegadas de la *liturgia de lo cotidiano*. Por ello llevar al cuerpo a situaciones límite, mediante el dolor físico como

49-GANTER SOLÍS, R. Cuerpos suspendidos: cartografías e imaginarios de la piel en jóvenes urbanos. *Polis. Revista Latinoamericana*, 2005, vol.11, pp.1-20.

medio para experimentar la sensación de sentirse vivo, podría dar una explicación a la apropiación y reinterpretación de dichas prácticas primigenias.

Ganter resuelve, que la falta de sentido y contacto con la realidad que se tiene en la posmodernidad, ha provocado que un sector utilice el acercamiento al dolor como medio que permite conectar con ésta de un modo táctil. Pues la experimentación extrema de dolor, extrae a la consciencia de su habitual estado de letargo para alejarse del cuerpo mientras lo conecta con lo real. El empleo de este oxímoron es un recurso relevante en la suspensión corporal de Flanagan. La participación de esta experiencia provoca que el artista cobre conciencia sobre su cuerpo, al tiempo que el dolor intenso lo aleja de él, confrontándolo con un estado de desvanecimiento similar al que debe preceder a la última exhalación.

Retomando las vertientes que vinculan a Flanagan con el masoquismo. En *Visiting Hours* cabe resaltar, además de sus autorretratos, la exhibición de objetos de tortura como martillos, tenazas, clavos y otros elementos propios del sadomasoquismo. Junto a éstos aparecían juguetes infantiles modificados, a modo de piezas de corte fetichista, así como imágenes de secreciones orgánicas de diversa índole, asociadas a las prácticas quirúrgicas a las que era sometido.

En la obra de Bob Flanagan, la enfermedad, el dolor, el placer sexual y la muerte, se coaligan para conformar un todo objetual. Sin embargo, en su afán por acariciar a la muerte, dejó inconcluso un proyecto que de haber sido realizado, hubiese colmado los balances de esa hipervisibilización banalizante a la que nos referimos en el presente estudio. Este proyecto consistía en grabar el proceso de putrefacción de su cadáver, para luego ser emitido a través de la televisión de pago. Esta obra planteada con el título de *The Viewing (La vista)*, de haber sido realizada, hubiera supuesto una *opera prima* en todo el arte universal. No cabría una mejor estetización de la muerte, que elaborar una producción de arte con tu propio cadáver.

El afán de Bob Flanagan por exhibir ante el mundo la descomposición en tiempo real de su cuerpo, quizás resida en esa necesidad que poseemos los

seres humanos, por dar respuesta a aquellas preguntas que nos inquietan sobre nuestra propia muerte y que, tal como apunta Lorena Amorós⁵⁰, se trata de la única experiencia biológica de la que nunca podremos saber. Es por ello que el humano tiende a fantasear sobre esta idea, buscando las posibles situaciones que podrían llevarle a la muerte e incluso, regocijándose con la idea de su propio cadáver.

No obstante, la obra de Bob Flanagan pretende ahondar en algo más. Sus piezas y *performances*, difuminan los límites entre la vida y la muerte, la enfermedad y el disfrute carnal, para despojar al enfermo de su fragilidad y otorgarle una representación más vital. Como apunta Linda S. Kauffman⁵¹, Flanagan establece una fusión entre la medicina y el sadomasoquismo para problematizar las relaciones entre lo social y lo psíquico, y por ende, entre la enfermedad y el deseo. De hecho alguien se ha preguntado alguna vez ¿cómo es el sexo de los enfermos? o ¿cuáles son sus apetencias? Esto es aún más tabú que la enfermedad misma. Al cuerpo enfermo se le ve vulnerable e indeseable, alejado de necesidades vitales que van más allá de intentar no morir. Es por tanto interesante que Flanagan, además de haber sido capaz de hacer apología de su enfermedad, lo haya hecho de su sexualidad como enfermo degenerativo que apela a una práctica sexual que escapa de la norma. De este modo, no sólo nos ofrece su *modus vivendi* como enfermo que coexiste con la cercanía a la muerte, sino que también ejecuta una aseveración de burla hacia su enfermedad, como si de una comedia macabra se tratase.

La aleación entre el disfrute sexual y la catarsis que propugnan las experiencias límite, no es tan singular si tenemos en cuenta algunos de los análisis recogidos por José Miguel G. Cortés⁵² en base a algunas de las teorías de Bataille. Según Cortés, sexualidad y muerte funcionan de maneras análogas, ya que ambas *significan el derroche ilimitado de la naturaleza en contra del deseo de permanecer* y el acto sexual es *violento y destructor* como lo es la propia muerte. Del orgasmo dice que, desde la antigüedad es conocido como la *pequeña muerte*, dada la crisis con la que finaliza la cópula; y de la misma forma sucede con los fluidos que emanan del cuerpo y que suponen *la pérdi-*

50-AMORÓS, L., 2004. *La experiencia extrema en el autorretrato último* [Tesis doctoral]. Rosa M. MARTÍNEZ-ARTERO MARTÍNEZ, directora. Universitat Politècnica de València. p.181.

51-KAUFFMAN, L. *op.cit.*

52-Citado en: CORTÉS, J. M. *op.cit.*, p.66

da de algo que pertenece al propio ser. De todas las pérdidas internas a las que el ser humano está expuesto, la sangre es la que simbólicamente más arraigo posee con la vida y por ende, con la muerte.

Asimismo se encuentran similitudes en la relación entre violencia y sexualidad, que emanan desde el propio acto sexual, a los dolores que conlleva como partos y enfermedades. A su vez, esa relación también opera en la parte relacionada con lo emocional y que provoca la existencia de pasiones como celos o riñas. La sexualidad se constituye mediante un acto violento, al igual que ocurre con la muerte, sea infringida por otro o sobrevenga de forma natural.

*La violencia y el deseo sexual son energías que se acumulan y que cuando dejan salir con toda su fuerza comprimida originan un gran número de desórdenes que pronto nos llevan al vértigo de la disolución que transformará el esperma en sangre.*⁵³



Fig.17

53-CORTÉS, J. M. *op.cit.*, p.67

Fig.17-BRUCE, N., 1986. *The violent incident.*

Dentro de la producción de Bruce Nauman encontramos *The violent incident* (1986), cuyo contenido se articula bajo nociones que establecen ese punto de contacto entre violencia y sexualidad. En esta videoinstalación, se retrata una pelea doméstica entre un hombre y una mujer, que va *in crescendo* según avanza la narración. Aunque la representación de los exabruptos de la pareja inicialmente produce un cómico asombro; según avanza la filmación, las sensaciones que se producen en el espectador van mutando. En el tiempo que dura la escena, la situación se va recrudeciendo progresivamente, dando lugar al desconcierto y finalmente a la tragedia. Dado que la escena se repite de forma cíclica, la sucesión de imágenes termina convertida en pura retórica, para terminar siendo percibida como un acto trivial.

Nauman alude a la violencia, aunque mediante dicha secuencia la desproblematiza, transformando una escena privada de vida en pareja en un acto público de exhibición cultural.

La violencia, unida o no a los fetichismos, será uno de los recursos de los que echa mano el arte de la Posmodernidad con fines expresivos. De hecho, *uno de los fenómenos urbanos más significativos del último decenio es la aparición de un espectáculo de violencia, convertido rápidamente en mercancía.*⁵⁴ De ésta manifiesta Felix de Azúa, que se ha convertido en valor de cambio, para dejar de plantearse como un problema moral. A la violencia se le ha despojado de su esencia de acto incívico, para fetichizarse estetizada bajo la noción de que, con violencia, se puede ejercer un poder que linda con el divertimento o con el glamour. Estas son algunas de las consignas de las que parte el trabajo artístico de algunos autores como Cindy Sherman, Steven Klein, Andrés Serrano, Robert Mapplethorpe o Terry Richardson.

Cindy Sherman en *Sex pictures* (1989-1992), explora el vínculo atroz entre sexo y violencia de un modo menos trivial que Nauman, aunque visualmente más feroz. *Sex pictures* se conforma de fotografías de fragmentos de maniqués híbridos, en donde los atributos sexuales se perciben explícitamente vulnerables o vulnerados, dentro de una ambientación lúbrica que se bate entre la repug-

54-AZÚA, F. *op.cit.*, p.83.

nancia y el deseo. El uso del maniquí constituye la objetualización sexual del cuerpo; mientras que la inmunda ambientación, auspicia la noción de deshecho o de cadáver violentado.

En esta serie se entrecruzan las referencias sobre la violencia en el sexo de José Miguel G. Cortés y aquellas a las que apuntaba Bataille⁵⁵ sobre el erotismo, por



Fig.18

las que la transgresión reside en mantener las prohibiciones sin suprimirlas. De modo que la exposición y exhibición directa ante los tabúes elimina cualquier vínculo con el placer y el deseo.

Los maniqués de Sherman reproducen la idea de una sexualidad monstruosa que se aleja de la moralidad, e incluso de sus expresiones más primarias. En la obra de Sherman, la sexualidad queda constituida por una cruenta apariencia, aberrante y obscena, más cercana al trauma que a la complacencia.

Estos planteamientos se alejan en forma y concepto de la producción de Steven Klein, quien sugiere una expresión más banal y estetizante, en donde las imágenes pugnan por vincular la sexualidad con la distinción. El eje temático de las imágenes de Klein, gira en torno a formas de seducción vinculadas con el sadomasoquismo. La mayoría de sus imágenes expresan estas circunstancias mediante la representación de roles de dominación-sumisión, así como con la escenificación de juegos sexuales que buscan un enlace con lo chic.

La obra de Steven Klein supone un ejemplo bastante elocuente sobre la fetichización de la violencia, la muerte y la sexualidad, elementos presentes en toda su producción. La violencia queda definida mediante varias constantes; bien como el resultado de una pelea, bien como práctica sexual, o como tortura y crimen. Sea el caso que se precie, la violencia se presenta impregnada

Fig.18- SHERMAN, C., 1992. *Untitled #263, Sex pictures*.
55-BATAILLE, G. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007, p.40

de un aire sofisticado que conecta con el ámbito de la moda. Los cuerpos que materializan sus escenas son siempre bellos, regidos por los cánones imperantes, y engalanados en una semi-desnudez, que permite apreciar una apariencia moldeada por las tendencias estéticas vigentes. En sus imágenes, la agresión está cargada de erotismo, reafirmado por la actitud fría de sus modelos, quienes participan en escenas en donde que los fetiches y el masoquismo son elementos destacados.



Fig.19

Cabe matizar, que en las expresiones artísticas que han sido enunciadas hasta el momento, la violencia aparece interpretada de diversa manera según el universo personal de cada autor.

En los ejemplos anteriores se observa cómo la violencia ha sido constituida desde varios enfoques: mediante una explicitud macabra, bajo connotaciones alegóricas, con refinamientos estilísticos, o con el uso del autorretrato a partir de anhelos eróticos personales. En las referencias analizadas, la violencia sea autoinfringida o no, un juego sensual o un castigo, queda representada

con sustancialidad. Es decir, la violencia o sus consecuencias se nos muestran descarnadas, cruentas, dolorosas o pasionales. Se representan e interpretan desde un ángulo empático con el que se propone una conexión emotiva con el espectador.

Contrariamente a estos planteamientos, el fotógrafo Terry Richardson prescinde tanto de pretensiones conceptuales como de la planificación narrativa de sus escenas. Sus capturas se desarrollan en medio de situaciones espontáneas en donde el ejercicio de la violencia, real y simulada, se atrapa con la presteza de sus disparos. La violencia en Terry Richardson queda despojada cualquier connotación sensorial para ser representada como un divertimento



Fig.20

bandal. Ésta es mostrada con el desenfado de una gamberrada, como si se tratara de una acción imprudente o de la exhibición improvisada de quien vuelca sus disparates en las redes sociales. Este tipo de consideraciones formales y conceptuales marcan cierta distancia con los tratamientos anteriores dado que, en la fotografía de Terry Richardson la única expresión posible de violencia es la trivial. Los actos violentos de las fotos de Richardson no duelen, quedan reducidos a un juego inocente en el que los participantes se muestran gozosos y ufanos, al igual que en los escarceos y consumaciones sexuales que conforman gran parte de su producción.

bandal. Ésta es mostrada con el desenfado de una gamberrada, como si se tratara de una acción imprudente o de la exhibición improvisada de quien vuelca sus disparates en las redes sociales. Este tipo de consideraciones formales y conceptuales marcan cierta distancia con los tratamientos anteriores dado que, en la fotografía de Terry Richardson la única expresión posible de

1.1.1.2-Sexualidad: fetichismos, pornografía y prostitución.

Allí está lo esencial. Que el hombre occidental se haya visto desde hace tres siglos apegado a la tarea de decirlo todo sobre su sexo; que desde la edad clásica haya habido un aumento constante y una valoración siempre mayor del discurso sobre el sexo; y que se haya esperado de tal discurso -cuidadosamente analítico- efectos múltiples de desplazamiento, de intensificación, de reorientación y de modificación sobre el deseo mismo. No sólo se ha ampliado el dominio de lo que se podía decir sobre el sexo y constreñido a los hombres a ampliarlo siempre, sino que se ha conectado el discurso con el sexo mediante un dispositivo complejo y de variados efectos, que no pueden agotarse en el vínculo único con una ley de prohibición. ¿Censura respecto al sexo? Más bien se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma.⁵⁶

Foucault en *La Historia de la sexualidad*, intenta esclarecer por qué socialmente el ser humano ha negado su sexualidad, por qué el sexo se considera un acto pecaminoso, y de qué formas se esconde o acalla. Pese a que dichas apreciaciones fueron escritas en 1976 y en la actualidad la visión sobre la sexualidad ha mudado, hasta el punto de tener una presencia cotidiana en la cultura visual. Cabe considerar los análisis de Foucault a fin de comprender las causas que participan en la ocultación del acto sexual; y de no ser así, preguntarnos por qué la sexualidad se representa desde un ángulo pornográfico, estetizado como acto obsceno que lo declina hacia la esfera de lo *outsider*.

Foucault elabora su texto en base a tres cuestiones: la primera de ellas, parte de que la represión sobre el sexo proviene de las sociedades del siglo XVIII. La segunda alude a si dicha negación o censura, forma parte de estrategias venidas de los mecanismos del poder. Con la tercera matiza, si existe una ruptura histórica entre la edad de la represión y la época de los análisis críticos de la represión. Con ello, Foucault no quiere sino constatar, que el proceso de

56-FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. La Voluntad de Saber. Volumen I*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005, p.32.

represión viene de lejos y que a pesar de que exista en nuestras sociedades un cierto aperturismo, éste podría deberse a astutas estrategias del poder.

Tras estas manifestaciones, Foucault se propone discernir las formas, a través de qué canales y mediante qué tipo de discursos penetra el poder en las conductas individuales respecto al sexo. Es por ello, que la sexualidad humana, desde un punto de vista sociológico, no sólo se haya encontrado vinculada a ciertos cuestionamientos morales que surgen de las religiones. Además, nuestra visión sobre el sexo, deviene de observaciones que parten de la economía política de la población.

Se pasa de la desolación ritual acerca del desenfreno sin fruto de los ricos, los célibes y los libertinos a un discurso en el cual la conducta sexual de la población es tomada como análisis y, a la vez, blanco de intervención...Que el Estado sepa lo que sucede con el sexo de los ciudadanos y el uso que le dan, pero que cada cual, también, sea capaz de controlar esa función.⁵⁷

Norbert Elías⁵⁸ expresa sobre la sexualidad que, ésta ha sido vetada igualmente por mandamientos o prohibiciones sociales. No obstante, en los últimos tiempos se ha producido un cambio notable en su aceptación social, confiéndole una mayor divulgación.

En la actualidad es posible expresar abiertamente cuestiones de índole sexual, e incluso se habla de ello, con total franqueza, en las etapas educativas. Hoy se advierte que el tabú de la sexualidad se ha tornado más laxo. A principios del siglo XX existía un gran muro que separaba mencionar cuestiones sexuales entre adultos y sobre todo entre adultos y jóvenes. Las relaciones sexuales entre adolescentes eran castigadas, y se mantenían como una esfera secreta sobre la que los niños podían hablar entre sí, pero raramente con los padres y mucho menos con los profesores. A este hecho, añade Foucault⁵⁹, que durante este período, se empezaron a gestar toda una serie de discursos para el control del sexo adolescente. Los pedagogos forjaban proyectos que presentaban a las autoridades y los maestros redactaban tratados de exhortación, partiendo de ejemplos morales o médicos. También se establecieron

57-FOUCAULT, M. *op.cit.*, p. 36

58-ELÍAS, N. *op.cit.*, p. 52-53.

59-FOUCAULT, M. *Ibidem*, p.41.

normativas arquitectónicas sobre la disposición de los dormitorios en los colegios, así como las medidas de supervisión que debían tomar los tutores durante el horario nocturno.

Todos esos controles sociales que se desarrollaron durante el siglo pasado, al instaurarse como medida de protección y prevención, filtraron la sexualidad de las parejas, así como de los niños y adolescentes. Durante este tiempo comenzaron a brotar y multiplicarse informes y estudios que señalaban alertas de peligro por todas partes. Esta situación provocó una intensificación de la consciencia sobre los riesgos del sexo; y por otro lado, reactivó la incitación a hablar sobre éste.

*Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como el secreto.*⁶⁰

Para Foucault, toda esa atención teórica y discursiva que se ha proyectado en torno al sexo de mano de las instituciones. Está destinada objetivamente, a *asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales*", así como montar una sexualidad "económicamente útil y políticamente conservadora."⁶¹

Para el autor, desde finales del siglo XIX hasta la década de los ochenta del siglo XX (fecha en la que data su ensayo). Fue un momento al que éste definió *de las heterogeneidades sexuales*. Se trata del período en el que se comenzaron a catalogar las diversas prácticas sexuales y en el que se postula la implantación múltiple de las perversiones. De hecho, como apunta Román Gubern, la industria pornográfica de la actualidad, no es más que *el eslabón perfeccionado de la fotografía licenciosa ya practicada en el siglo XIX, utilizando a prostitutas como modelos*⁶². Es por ello, que el área de la sexualidad dentro de la vida en comunidad haya cambiado considerablemente.

Aunque el sexo se muestra explícitamente en nuestro mundo, en los entornos educativos, entre sujetos, o en las pantallas de los dispositivos tecnológicos. La parte correspondiente al placer sexual sin fines reproductivos, la pertenecien-

60-FOUCAULT, M. *Ibidem*, p.47.

61-FOUCAULT, M. *Ibidem*, p.49.

62-GUBERN, R. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005, p.9

te a los fetiches y prácticas menos comunes, así como a la pornografía; se elude y oculta en entornos de figurado aperturismo, como sucede en las sociedades occidentales. Dichas circunstancias, acrecientan la diferenciación entre los actos considerados obscenos y los que no, surgidos de los dogmas principalmente cristianos, sobre los que se asienta nuestra cultura.

La sexualidad del ser humano se acepta expresamente y reverbera con una timidez, cada vez menor, en los soportes de la imagen. Producciones visuales y audiovisuales en publicidad, cine o videojuegos, segregan erotismo y sensualidad en muchas de sus creaciones. Sin embargo, la desnudez del cuerpo sigue procurando acciones reaccionarias en muchos contextos. Tanto el desnudo, como la muestra explícita del acto sexual, la representación de primeros planos de los genitales o las secreciones corporales, prosiguen calificándose como pornográficas. Son consideradas obscenas, cuestionables moralmente y por tanto alejadas de lo normativo. Es por ello que estas cuestiones se encuentren situadas dentro de la categoría de lo *outsider*.

¿Qué diferencia existe entre un producto visual de sexualidad explícita con fines para el goce en privado y aquel que expresa las mismas razones con propósitos estético-comerciales desde la oficialidad? En este paralelismo estriba la cuestión; en la cada vez, menor distancia entre la pornografía y algunas de las imágenes, que utilizando recursos formales análogos, se vuelcan al espacio público connotando otro tipo de mensajes.

Ana Cristina Chávez Guzmán, en su texto inserto en *¿Qué hacer después de la orgía?*, alude a que si la modernidad se antepuso como la apología de la homogeneidad. Tras ella, nos encontraremos con un, cada vez más determinante, individualismo masivo que difumina barreras y propugna la hibridación entre esferas como resultado. Nos encontramos en una época de apariencias prefabricadas, en la que se han diseminado los límites entre simulacro y realidad. Según la autora, un estado de letargo mientras esperamos la llegada de la próxima orgía⁶³; un mundo *neumático* y artificioso, similar al *Mundo Feliz* descrito por Aldous Huxley.

63-CHAVEZ GUZMÁN, A.C. En los escombros de la orgía. En: GIMÉNEZ GATTO, F. *¿Qué hacer después de la orgía? El destino de la imagen en la cultura contemporánea*. México: Cenidiap, 2007, p.115.

Chavez Guzmán define lo que aquí se demarca como *outsider* con el apelativo de un *secreto a voces*. Sobre este aspecto enuncia que un secreto a voces es aquello que se supone que no debería saberse, que estando destinado a permanecer ignoto, finalmente es conocido por la colectividad. Esta definición se podría ejemplificar con la pornografía, de la que la autora dice que; impregna con su imaginario cada vez más partes del mundo visual y se expande bajo la envoltura de diversas formas de manifestación artística. De hecho, la pornografía se conoce a fondo por la mayoría, ya que empapa manifiestamente nuestra vida cotidiana, bajo el halo alegre de un espectáculo que nada tiene que ocultar y todo que mostrar. Tanto es así, que se han traspasado los rituales del erotismo para embarcarse directamente en lo pornográfico, en lo impúdico; cuya fascinación momentánea parece ser la única capaz de atrapar a nuestros sentidos. Ya no hay vuelta atrás, ya no se puede cubrir lo descubierto. Es por ello que según propone Chavez Guzmán, demos un paso más adelante para introducirnos en lo que ella refiere como *ilusión transestética*.⁶⁴

Las evidencias de que la pornografía salpica con su transparente lubricidad múltiples escenas de la vida cotidiana, no es nada que no se sepa. Solamente hay que visitar cualquier festival o galería de arte contemporáneo, poseer un perfil en redes sociales, encender la televisión, o abrir una revista. La pornografía, con su diversa categorización, revela el modo en que el sexo se involucra en el mundo de la imagen. Un modo meramente epidérmico e insustancial, cuyo objetivo deja de ser la propiciación de un placer concupiscente, para proyectar un mero interés visual de morbosa carnalidad.

*¿Qué tal si la pornografía excede su capacidad de excitar, de satisfacer deseo sexual para convertirse en otra cosa? Para salpicar con su carácter explícito, obsceno, con sus imágenes tan familiares, tan cliché, al arte, a la ciencia, a las formas de protesta...la pornografía se esparce e invade todo el sistema, contaminándolo, pornografiándolo. Es una especie de intercambio entre lo porno y el arte, es una forma de pasar de una categoría a otra a partir de difuminar, de mezclar cada vez más aunque el resultado no sea precisamente heterogéneo.*⁶⁵

64-CHAVEZ GUZMÁN, A.C.*op.cit.*, p.118.

65-CHAVEZ GUZMÁN, A.C. *Ibidem*, p.119.

Cabe considerar que, si el porno encarna el simulacro del placer y el *strip-tease* la evocación del deseo, no es de extrañar que todo este mundo sea transferido al ámbito de la representación. Un modo de placer y deseo adscrito a los instintos contenidos del ser humano; sin embargo, se trata de dos conceptos insertos en la propia idea de sugestión a través de las imágenes. Quien se precie de vender un producto, sólo debe recurrir a sendas cuestiones, para obtener un resultado positivo.

El arte contemporáneo no ha sido el único ámbito que ha decidido beber de las nociones de sugestión mencionadas; ya que el placer y el deseo se han apoderado de todas aquellas producciones vertidas desde la industria de los sistemas de consumo. Es por ello que la imagen sexualizada o hipersexualizada se haya popularizado hasta ser neutralizada por la tolerancia.

Partiendo de estas consideraciones, no se deben obviar otros factores; uno de ellos reside en los propios condicionantes estéticos y configurativos de la imagen erótica, que encuentra su origen en una industria fundamentalmente masculina. Este motivo determina que la mayoría de las estereotipaciones provengan de una visión heteropatriarcal del sexo. La imagen sexualizada en nuestra cultura, perpetúa múltiples patrones que referencian inquietudes, fetiches y fantasías propiamente masculinas. La sexualidad femenina sigue relegada a un segundo plano y regida por aquellos referentes que, desde la masculinidad, han sido aportados a la cultura del erotismo. Las apetencias femeninas siguen inundadas de esa lluvia de clichés masculinos que culturalmente han ido ocupando espacio de un modo arquetípico.

El conjunto de imágenes que se analizarán a continuación, posee inserto cierto grado de impudicia que lo distancia de las representaciones que estetizan el desnudo anatómico, sin más. Cabría distinguir qué condicionantes debe poseer una imagen para que se le pueda considerar vinculable al ámbito de la pornografía. Según los estándares analizados, esta condición se encuentra vinculada a la obscenidad.

Giménez Gatto elabora unos apuntes sobre la obscenidad⁶⁶, en donde pre-

66-GIMÉNEZ GATTO, F. *¿Qué hacer después de la orgía? El destino de la imagen en la cultura contemporánea*. México: Cenediap, 2007.

viamente establece la distinción entre los conceptos escena y obsceno. De la obscenidad dice que ésta implica una *dilatación de la visibilidad que anula cualquier distancia*⁶⁷. Por otro lado, lo obsceno siempre va a jugar con la exposición de lo real, de lo verdadero y de las evidencias. La visibilidad ampliada, la cercanía del detalle y del zoom, son elementos que no se pueden dejar de tener en cuenta en la imagen de índole pornográfica. Por tanto, el arte que referimos debe partir innegablemente del uso de esos recursos.

Desde que Gustave Courbet abriera la veda en 1866 con el *Origen del mundo*, la estetización de la sexualidad ha ido involucrándose en el arte, acortando las distancias entre ésta y la pornografía. Partiendo de este referente, retomamos el concepto de cercanía y visión ampliada de los atributos sexuales, que insufla propiedades inmorales a la imagen. No obstante, el vínculo de la imagen con la pornografía, también viene determinado por el uso de efectos y recursos provenientes de esta industria. Entre ellos cabe destacar los *zooms in*, *medical shots*, *meat shots* y *extreme close ups* genitales a los que hace



Fig.21

67-GIMÉNEZ GATTO, F. *op.cit.*, p.146
Fig.21-FRIEDLER, G., 1997. *Naked New York*.

mención Fabián Giménez Gatto, y se recogen de *The Film Maker's Guide to Pornography* de Stephen Ziplow⁶⁸ (obra que Giménez Gatto define como el decálogo del cine porno). El uso de estos recursos proporcionará un acercamiento casi microscópico a la sexualidad humana, en una afán por trascender la noción puramente biológica y convertirla en un elemento fetichizable.

Atendiendo a otros factores sobre la imagen de naturaleza pornográfica, cabría matizar la diferencia existente entre la representación de un cuerpo desnudo y un cuerpo sin ropa. La obscenidad se incorporaría a la noción de desnudez y no tanto al cuerpo despojado de las envolturas que lo clasifican socialmente. El cuerpo desnudo se abre a los ojos del espectador como un lienzo erotizado. El artista Greg Friedler alude a estos aspectos en sus series; *Naked New York (1997)*, *Naked Los Angeles (1998)*, *Naked London (2000)* y *Naked Las Vegas (2008)* y respalda dichos argumentos a través de las siguientes palabras:

*Fotografiar a alguien sin ropa (naked), es intentar llegar a algún tipo de verdad, mientras que fotografiar a alguien desnudo (nude) está más vinculado a la satisfacción sexual, al erotismo o a nuestras convenciones de la belleza. En una fotografía, una persona sin ropa (a naked person) se representa a sí misma, mientras que un desnudo (nude) lleva el traje invisible de un ideal o un objeto de deseo, que nos impide entrar en contacto con la persona real.*⁶⁹

En relación a lo citado, Giménez Gatto alude a aquellas producciones de arte actual que parten de lo contrario a la osadía de la hipervisibilidad. Para procurar un distanciamiento de lo pornográfico, sin que la sexualidad deje de estar patente. Casos en los que la hiperrealidad o visión directa del acto sexual queda sugerida de manera elíptica y no mediante evidencias visuales.

Esto es perceptible en la producción de artistas como Larry Sultan y su serie *The Valley*, en donde la obscenidad queda escindida tras los planos que recortan atributos sexuales y escenas que funcionan como un previo o post-escena sexual; y en donde se pretende que, mediante la utilización de ángulos ciegos, el espectador quede segregado de su papel de voyeur.

68-CHAVEZ GUZMÁN, A.C. *op.cit.* p.144

69-GIMÉNEZ GATTO, F. Postpornografía y retrato hardcore. *Sara Mago Fanzine cultural* [en línea]. 2012, Vol.1. [consulta: 09/09/2023]. Disponible en: <https://saramagofanzine.wordpress.com/2012/10/12/pospornografia-y-retrato-hardcore/>



Fig.22

En otros casos, se procede de manera similar, mediante la sustitución del propio acto por elementos sígnicos de clara connotación sexual, como en la serie de instantáneas de los fotógrafos Anuschka Blommers y Niels Schumm, *Where People Go To Come* (2001). En esta serie, tal como su nombre indica, “donde la gente va a correrse”, se aprecian escenarios al aire libre, moteados por una colorida estampa de condones usados. Observamos otros ejemplos sígnicos, aunque definidos por metáforas visuales, en algunas obras de Robert Mapplethorpe quien acude al uso de flores para significar los genitales femeninos, o la imagen de la banana y del revólver para aludir a los masculinos.

Dentro de esta línea representativa, encontramos artistas como Terry Richardson o Paul McCarthy, que también acuden al uso de signos connotativamente sexuales, sin embargo varían su estrategia narrativa dotando a las escenas de un aire cínico e infantilizado. Para ello, incorporan el uso de animales o juguetes infantiles erotizados, cuya exhibición es una clara referencia a los preámbulos sexuales, y que ambos concretan simbólicamente mediante el uso del cerdo o el conejo como elementos representativos.

Fig.22-SULTAN, L., 2004. *The Valley*.



Fig.23

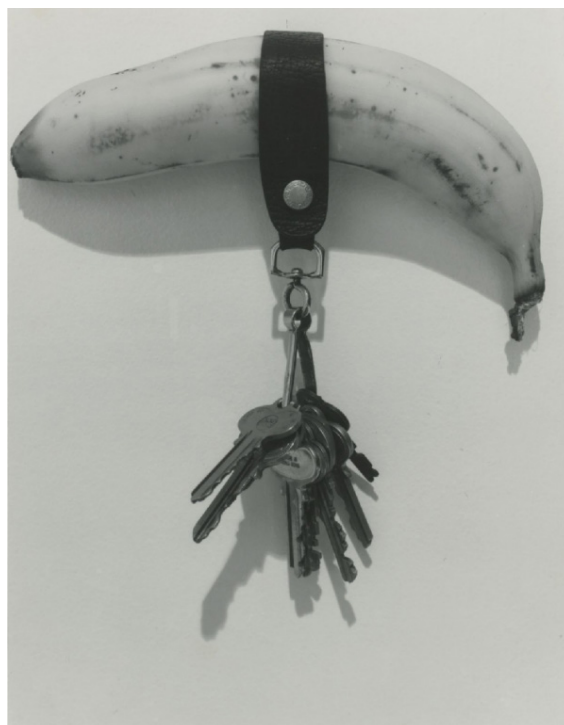


Fig.24

Fig.23-BLOMMERS, A. y SCHUMM, N., 2001. *Where People Go To Come*.
Fig.24-MAPPLETHORPE, R., 1974. *Banana Polaroid*.

Respecto a la representación de la sexualidad, también se advierten otras referencias, que se hallan a medio camino entre su hipervisibilidad y el velado de la misma.

Algunas obras de Bruce Nauman, como *Sex and Death/Double "69"* y *Seven figures*, entre otras elaboradas en 1985, ejecutan un discurso acerca de las conexiones entre sexo, violencia y muerte. Para ello, Bruce Nauman define una serie de siluetas humanas en luces de neón, materiales que se relacionan claramente con los clubs de alterne.

En *Sex and Death/Double "69"*, se observa una doble felación entre personas del mismo sexo. Sin embargo en *Seven figures* el artista va más allá, en lo que parece ser un acto sexual en cadena, como clara alusión a una frívola sexualidad de fábrica. En ambas piezas, la figura humana queda estilizada bajo la apariencia de una simple línea de contorno; no obstante, tanto los atributos sexuales como la representación del acto sexual son claramente manifiestos.

Otro caso similar en el que se prescinde de la representación mimética de la sexualidad. Se constata en corto cinematográfico *The operation*, de los artistas Jacob Pander y Marne Lucas. En este caso, se trata de una filmación pornográfica, que queda estetizada mediante la grabación de sus escenas con una cámara de infrarrojos. *The operation*, se trata de una película porno al uso, con la diferencia de que los cuerpos sólo se deducen por las zonas del cuerpo en las que se alcanza mayor temperatura. De este modo, en la imagen únicamente quedan expuestas las zonas erógenas que son las que más grados alcanzan. Tal como alude Giménez Gatto, mediante ese performance sexual, los sutiles cambios de temperatura corporal, invisibles para

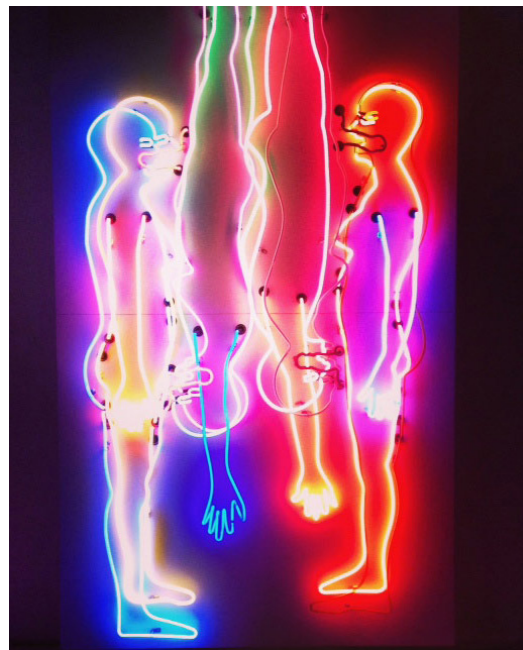


Fig.25



Fig.26

una cámara convencional, ahondan más allá de las concavidades habituales. Se hurga en la hiperrealidad propia del placer sexual, en una especie de explícita sinestesia. En este sentido, la representación del cuerpo no es lo que inquieta nuestra mirada, sino la representación de su calor, que la convierte en una mirada táctil.

Dado que el tipo de imágenes sobre las que investigamos, deben poseer las cualidades necesarias para que el observador obtenga una involucración pormenorizada y directa en la escena. Se ha optado por centrar la siguiente parte del capítulo en las representaciones que parten de la explicitud visual y por tanto de los análisis sobre la obscenidad tratados anteriormente. Algunas de las producciones seleccionadas se acercarán al visionado pornográfico, aunque también se recogerán otros casos más líricos. Sobre todo, nos ceñiremos a la representación expresa del cuerpo humano, aunque sin dejar de lado las cuestiones metafóricas que apelen a los mismos contenidos.

Las ejemplificaciones más simbólicas se incorporarán al estudio como añadidura de los diversos modos de expresar el mismo contenido y no así como núcleo central de la investigación. Por consiguiente, se tomarán en conside-

ración las creaciones en las que se observa una representación banalizada de la sexualidad, además de aquellas cuyos recursos estilísticos provienen de la industria del ocio para adultos. De igual modo se tendrán en cuenta las formas artísticas en las que el retrato se efectúa mediante modelos, actores y actrices del género triple X, así como del ámbito de la prostitución.

Durante la última década del siglo XX comenzó una tendencia creciente, que optaba por incorporar a estrellas o referencias provenientes del ámbito de la pornografía y de la prostitución, en producciones visuales. No obstante, la incorporación de estas figuras, o sus referencias, posee una larga trayectoria dentro del ámbito del arte. En siglos anteriores, el uso de la meretriz como modelo, suponía una alternativa de los artistas para poder acceder al cuerpo femenino desnudo. El retrato de la prostituta despojaba a la modelo de su mundana realidad, para ser reconvertida en musa, alegoría o diosa.

La llegada de la modernidad dará un cariz diferente a la misma temática, en donde se tratará de expresar la realidad de la prostitución sin tapujos, con sus denotaciones estéticas particulares. En la actualidad, la dinámica al respecto encubre otras cuestiones alejadas del mero estudio morfológico; ya que además de aludir a temas sociales, se expresa en consonancia al morbo que despierta lo enmascarado por la moralidad. El arte contemporáneo, uti-

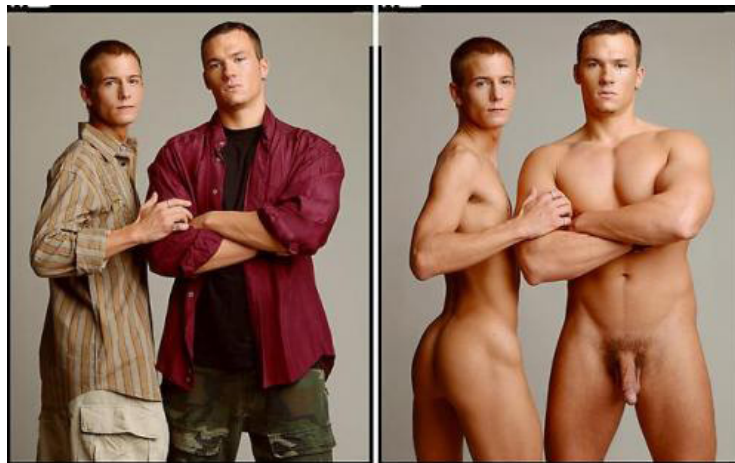


Fig.27

liza tal materia como denuncia, o simplemente se sirve de ella como exaltación pública de un todavía tabú.

A partir del siglo XIX, será cuando la temática de la prostitución comience a convertirse en un suculento repertorio para los artistas modernos. De hecho, tal como argumenta Vicente Jarque⁷⁰, para pensadores como Walter Benjamin, la prostituta es elevada a la categoría de heroína de la vida moderna, así como a símbolo de artículo mercantil para las masas. La imagen de la meretriz se usará como efigie de la sociedad industrializada, pero también como subversión a la moral y la ética vigente.

La representación y referencias a los famosos burdeles y cabarets parisinos, se trató de un recurso estético relevante tanto en las artes plásticas como en literatura. La prostitución y sus tabúes no han dejado de conferir interés a los artistas del presente; no por ello, sin estar exentos de controversias y críticas de algunos sectores. Un ejemplo polémico sobre lo citado se remonta al 2013. En este año la firma de moda Louis Vuitton creó un vídeo promocional dirigido por el director James Lima, en donde aparecían modelos que emulaban ser prostitutas por las calles de París. En la campaña de Louis Vuitton el tema de la prostitución se lleva al extremo de lo trivial, ya que se produce una equiparación entre la hostil crudeza de la venta de sexo y la sofisticación de la moda. Cuestiones que por otro lado, si se analizan conceptualmente, poseen un nexo común, ya que en ambas circunstancias se sucede la venta del cuerpo como resultado. En el ámbito de la moda, la venta del cuerpo se produce de un modo meramente visual; la modelo, al igual que la prostituta, representa un anhelo sexual de forma simultánea al de icono de belleza universal. Al goce visual que supone la modelo, se le añade la sufragación de la fantasía en el caso de la prostituta, quien personifica al icono de la satisfacción carnal. Sin embargo, en ambas figuras se superficializa la noción del cuerpo, tornándose insustancial y convirtiéndose en objeto de deseo.

Respecto a las variantes sobre este campo que se desvinculan, únicamente en forma de la temática central, nos adentramos en la industria pornográfica.

70-JARQUE, V. *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, p.196.



Fig.28

La representación de los intérpretes de cine porno, también ha acabado teniendo su parcela en las artes visuales. Tal es el caso de Timothy Greenfield Sander, quien en su serie *XXX 30 Porn-Star Portraits* elabora imágenes duales de actores y actrices porno vestidos y desnudos.

El artista Paul Sarkis también indaga sobre este ámbito con la serie de fotografías publicadas en el libro *Off the Set: Porn Stars and Their Partners*, en el que se refleja la parte íntima y cotidiana de parejas que se dedican a la profesión del porno.

Por otro lado, John Waters hará sus aportaciones con la inclusión en sus filmes de la estrella del porno Traci Lords, quien saltó a

la fama por hacer gran parte de sus filmaciones para adultos siendo menor de edad.

Jeff Koons procede desde una vertiente similar con sus autorretratos de corte erótico junto a su esposa Cicciolina, en su serie *Made in Heaven*. Carlos Granés⁷¹ argumenta que en *Made in Heaven*, tanto Jeff Koons como su esposa recrean una versión de Adán y Eva, con el propósito de contravenir los prejuicios sexuales de la moral judeocristiana. Granés expresa que el hecho de que Koons eligiese a Cicciolina (una estrella porno) como emblema de Eva, favorece su conversión en un *ready-made* al estilo de Duchamp. Koons se apropió de la imagen de Cicciolina del mismo modo que lo hicieron Prince y Levine, con las fotos de Marlboro o Walker Evans. Así pues, Jeff Koons fue quien decidió que los posados de Cicciolina se instaurasen en la categoría del arte al convertir su imagen en un *ready-made*. De no haber sido así, las mismas imágenes ejecutadas con otra suerte, hubiesen permanecido en el ámbito de la pornografía.

71-GRANÉS, C. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus, 2011, p. 294.

Fig.28- SARKIS, P., 2013. *Off the Set: Porn Stars and Their Partners*.



Fig.29

Dentro del mismo rango de producciones, encontramos ejemplos como el de Annie Sprinkle, quien habiéndose dedicado un tiempo a la industria pornográfica, ahora toma su lugar como fotógrafa artística y *performer* erótica. Es curioso observar la presentación que hace de sí misma en su página web:

*Soy artista, sexóloga, ecosexual, autora, conferencista, educadora y actriz. También he sido trabajadora sexual de todo tipo, directora/actriz pionera en el cine para adultos y fotógrafa profesional. Soy la primera estrella del porno en haber conseguido un doctorado, mi trabajo se estudia en las universidades más importantes a nivel internacional, me he mostrado en los mejores museos y galerías- y todavía estoy pisando fuerte! Aquí encontrará algunas cosas antiguas, algunas cosas nuevas, y algunas cosas muy muy azules.*⁷²

¿No es quizás esta descripción de una suculenta franqueza premeditadamente promocional? Esta descripción acoge todos los elementos posibles sobre los que se hace mención en este capítulo. De hecho, el perfil de una artista como Annie Sprinkle supone la síntesis de todos los conceptos a analizar. Ésta no sólo ha sido actriz porno y *performer* sexual sino que, además, se retrata como fotógrafa profesional, hace eco de que posee una investigación doctoral y de que su trabajo ha llegado a tener tal alcance que es eje de investigación universitaria. Annie Sprinkle conforma una identidad muy completa;

Fig.29-KOONS, J., 1989, *Made in Heaven*.

72-Extraído de: [www.http://anniesprinkle.org/](http://anniesprinkle.org/) y traducido por la autora.

es artista y activista, habiendo apostado en su momento por dirigir y producir cine porno que escapase de la retórica heteronormativa imperante. Su película, *The Sluts & Goddesses Video Workshop Or How to Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps* que estrenó en 1990, se considera un trabajo fundamental dentro del movimiento post-porno. Por otro lado, es precursora de un nuevo campo de investigación al que acuña *SexEcology*, mediante el que elabora crítica social y explora los puntos de conexión entre sexualidad y ecología. En este ámbito, tanto ella como su compañera Beth Stephens, incorporan el *performance*, el teatro experimental, las artes visuales o el vídeo, como herramientas para expresar y asumir una posición a la que definen como “ecosexual”. La “ecosexualidad” es un concepto híbrido que ambas anexionan a la experimentación artística y que parte de sentir la sexualidad no sólo a través del cuerpo de uno mismo o con otra persona, sino en interacción directa con la naturaleza a modo de conglomerado de un todo con el universo. Una visión un tanto ascética que pretende desprenderse del concepto superficial de las prácticas sexuales comunes. No obstante, todas sus propuestas, nunca dejan de lado el humor ácido, en lo que podría definirse como la convivencia teatral entre arte, sexo y espiritualidad.

Alejándonos de propuestas como las de Annie Sprinkle, encontramos otras referencias que ahondan directamente en las expresiones estéticas del género del cine X. Fabián Giménez Gatto elabora un paralelismo entre las imágenes de la película *Perfect* (2001) de Michael Ninn y la serie de Andrés Serrano *Ejaculate in trajectory*. La primera se trata de una filmación pornográfica que se eleva de su categoría para articularse como porno de autor. Dado que los recursos estilísticos y narrativos utilizados se encuentran a medio camino entre el cine de autor y la industria pornográfica. *Travellings* y planos de cámara desde múltiples puntos de vista; así como tramas, escenarios, iluminación y estéticas muy cuidadas que dotan de un halo ornamental a las escenas, convirtiéndolas en algo más que la simple representación del acto sexual. Cabe destacar el uso de efectos como el *bullet time*, con el que se ralentiza el recorrido de las eyaculaciones en el aire, así como el tempo de las escenas de

penetración.

Este recurso expresivo se vincula estrechamente con la serie fotográfica *Body fluids* de Andrés Serrano, así como con ciertas instantáneas de Terry Richardson. En *Body fluids* se recogen las trayectorias congeladas de varias eyaculaciones, a las que se cosifica convirtiéndolas en signos del acto sexual. Terry Richardson procede de forma similar, en las sucesivas escenas en las que registra el instante paralizado de sus eyaculaciones, que operan como sinécdoque del clímax sexual.

Para Giménez Gatto, en el ámbito de la pornografía, la eyaculación supone *el significante último de la discursividad triple X⁷³*, más incluso que las referencias fálicas. La eyaculación en una escena sexual, no sólo representa la consumación de acto y del placer, sino que simultáneamente refiere la virilidad y la potencia masculina.

Por consiguiente, el retrato de la sexualidad al que aludimos y sobre el que se traza esta parte de la investigación, supone una representación literal de lo sexual. Una expresión directa y de alcance casi ginecológico, que recurre a factores de la industria del entretenimiento adulto, para mostrarse bajo diversas manifestaciones culturales.

Durante las últimas décadas, el sexo entendido como tabú, ha modificado su perspectiva. Los soportes de la imagen se han afanado en captar y mostrar con franqueza sus entrañas. Pese a ello, prosigue relegado al ámbito de *lo outsider*.

La sexualidad, como cuestión de



Fig.30

73-GIMÉNEZ GATTO, F. Pospornografía. *Estudios Visuales*. Asociación Acción Paralela, 2008, vol.5, p.97.
Fig.30-RICHARDSON, T., 2005. *Kibosh*.

índole social, se divulga con franqueza en tratados, coloquios y discursos, aunque habitualmente se hace desde una óptica científica o educativa. Sin embargo, las cuestiones concernientes al placer, a las fantasías sexuales tipificadas o no, los fetiches y prácticas que abogan por la experimentación sin restricciones, siguen siendo asociadas a las afrentas morales. El género de cine X es el único ámbito en donde se permite el libre albedrío; es por ello que el arte, con su insondable necesidad por proyectar en forma de imagen todo lo que permanece ignoto, haya decidido superar los márgenes y revelar las entretelas de la sexualidad. Debido a estas razones el arte recolectará extractos de realidad encubierta: en algunos casos lo hará como crítica, en otros para generar controversia y en otros por mera estética. Atendemos a las posturas que tratan el sexo como simulacro (salvando las diferencias entre las producciones para adultos y el arte), ya que la pretensión final de la pornografía consiste en que el espectador tenga una participación activa en la imagen, otorgándole el papel de protagonista y no sólo de *voyeur*. Por el contrario, en las aspiraciones de la imagen artística que hace uso de los recursos de la pornografía, prevalece una interacción del espectador como *voyeur*, puesto que su fin primero es la exaltación estetizada de la escena representada.



Fig.31

1.1.1.3-Comunidades de parias. La noción de deshecho.

Esta alianza de tradiciones musicales diversas y aparentemente incompatibles encontraba una ratificación en un estilo de vestir igualmente ecléctico, que reproducía el mismo tipo de cacofonía a nivel visual: tupés y cazadoras de cuero rocker, pelo corto estilo mod y espectaculares mohicanos, mocasines y botas skinhead, pantalones de tubo y calcetines de colores vivos, nomadismo y suciedad hippies, seguros y correas sado-maso, etc. Este conjunto de cosas literalmente «prendidas» con alfileres e imperdibles se convirtió en el altamente fotogénico fenómeno conocido como punk, que procuró a la prensa amarilla una reserva de material sensacionalista y a la prensa de calidad un catálogo de ejemplares rupturas de los códigos, suscitando una curiosidad popular tan aterrada como fascinada, Las diversas unidades estilísticas adoptadas por los punks eran sin duda expresión de una agresividad, de una frustración y de una inquietud genuinas, pero aunque se construyeran en forma bizarra, se fundían en un lenguaje accesible. Ello explica la propiedad de la metáfora y su éxito como espectáculo: su capacidad para convertirse en síntoma de todo un conglomerado de problemas contemporáneos,⁷⁴

Si recogemos los criterios que diferencian a un ser potencialmente mediático del que no lo es. Observamos que generalmente se encuentran ligados a cuestiones como el descaro, el aspecto físico o la obscenidad como condiciones necesarias para procurar exaltación o comicidad. Dichos calificativos poseen un germen atávico, que tuvo su gran apogeo durante el último tercio de la Edad Media, generando un sustrato categórico que normativizó ciertas pautas del mundo del espectáculo actual. Estas cuestiones se emplean como reclamo por las controvertidas personalidades que colman sobre todo, medios como la televisión e internet.

La tipificación de conductas y aspectos dentro de este campo, suele verse engrosada, además, por aquellos elementos vinculados a personas de baja formación cultural y que por tanto, cometen imprudencias naturales que col-

74-FEIXA, C. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel, 1999, p.151

man de incredulidad a quienes las observan. Esto no es nada nuevo, de las andanzas de vida de los humildes ya se jactaban las clases nobles en la Edad media mediante novelas o relatos como “las sátiras contra el rústico” y que como Umberto Eco⁷⁵ define, no eran realmente ejemplos de comicidad popular, sino un reflejo del desprecio que sentía el mundo feudal hacia el campesino.

Ese desprecio manifiesto entre clases aún no ha sido extinguido, ya que aunque esa diferenciación estamental sea menor en nuestros días. Se advierte que, en la mayoría de casos en que opera la sátira sobre un personaje, se acotan las distancias entre la alta y baja cultura. La separación entre culturas no exime que sus productos intersecten entre sí. De modo que, los consumidores de cultura elevada se interesan por elementos de bajo nivel, o en ocasiones gustan recibir producciones de cualquiera de los niveles de cultura, aunque sea como mero disfrute sensorial.

En la actualidad se observa un interés generalizado por elementos que componen o provienen de la baja cultura. Éstos se divulgan incorporados a una amplia red de creaciones, que con el entretenimiento como finalidad, sirven para catapultar a personajes anónimos a la esfera de lo público.

La mayoría de esos productos son consumidos por el espectador desde dos ángulos de interés: por un lado, el referido al consumidor que se regocija de la inferioridad cultural de quien se exhibe. Su interés se disfraza de curiosidad científica, o simplemente disfruta de aquello que detesta, en una compleja combinación de sentimientos contravenidos por el morbo.

Por otro lado, encontramos aquella franja de público que sin sentido del menosprecio, simplemente disfruta con su visualización. Esta tipología parte de un efecto de identificación y empatía con el personaje exhibido; bien porque se encuentra en el mismo rango cultural que éste, bien porque simplemente simpatiza con tales materias.

Cabe destacar que a las burlescas representaciones de los medios, también se les suman aquellas que reproducen la cotidianeidad normalizada. Se trata de producciones carentes parafernalias formales, que únicamente actúan

75-ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

como la ventana indiscreta que reproduce la realidad más ordinaria.

No obstante, entre ambas vertientes existe un elemento común a resaltar. Éste consiste en que, si se decide estetizar tanto a personajes cotidianos como a quienes se hallan fuera de lo común. Es porque son poseedores de un rasgo diferenciador proclive a la ironía, o porque son considerados un hallazgo peculiar que interesa revelar a la esfera pública.

Pierre Bordieu, ejecuta un estudio sobre por qué los denominados *fenómenos de extrarradio* procuran interés a los medios masivos; y analiza las fórmulas que se implementan, para lograr tratamientos formales que muestran lo que se desea que se vea y silencian lo que no interesa que se conozca. Según el autor los periodistas, que no llegan desestimar sus predisposiciones individuales; escogen mostrar de entre todas las verdades existentes en dichos márgenes sociales, escenas bañadas de auténtica subjetividad que estereotipan y alimentan prejuicios. Sobre los profesionales del periodismo, el autor expresa que, éstos parten de unos criterios de selección que se fundamentan en la consecución de hechos sensacionales proclives a ser espectacularizados. Hechos y aspectos que la manufactura mediática se afanará en dramatizar y escenificar debidamente para hiperbolizar su relevancia y su gravedad.

*Esta búsqueda interesada, encarnizada, de lo extra-ordinario puede tener, como las consignas directamente políticas o las autocensuras inspiradas por el temor a la autoexclusión, efectos políticos. Disponiendo de esta fuerza excepcional que es la imagen televisiva, los periodistas pueden producir efectos sin equivalentes. La visión cotidiana de los barrios marginales, con su monotonía y con su color gris, no dice nada a nadie, no interesa y a los periodistas menos que a nadie. Pero si les importara lo que pasa verdaderamente en los barrios de las afueras y quisieran verdaderamente mostrarlo, sería extremadamente difícil. No hay nada más difícil que hacer sentir la realidad en toda su banalidad. Flaubert solía decir: hay que pintar bien al mediocre. Es el problema con el que se encuentran los sociólogos: volver extraordinario lo ordinario; evocar lo ordinario de manera que la gente vea hasta qué punto es extraordinario.*⁷⁶

76-BOURDIEU, P. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1997, p.27

En el mundo del arte se efectúa un tratamiento de los contenidos similar al producido en los medios. Aunque en este caso el ejecutor es el artista, y por tanto, sus predisposiciones particulares son las que determinan el proceso de selección y resultado. El artista exalta las partes que le son propicias para la consecución de su objetivo estético y descarta aquellas que enturbiarían sus propósitos.

Estas predisposiciones fueron la que guiaron en su día los fotógrafos de la FSA⁷⁷, con sus extractos de realidad del paupérrimo Estados Unidos rural de la Gran Depresión. El fotógrafo Walter Rosenblum lo lograría con sus capturas de la vida en confinadas barriadas como Harlem, Weegee con sus fotografías de sucesos sensacionalistas; al igual que Dorothea Lange, Helen Lewitt, Diane Arbus, Larry Clark, y un sinfín más de autores que se sumarán a estas inquietudes a lo largo de la historia del arte moderno y posmoderno. Estos autores, entre otros, se irán nombrando progresivamente a lo largo de la presente investigación, ya que formarán parte de la historia de la imagen de las periferias sociales de la última mitad de siglo.

Las fórmulas con que se representa al paria social se articulan de modos muy diversos, según sea el momento histórico en que nos encontremos, así como de las pretensiones de su autor. Seguidamente se observará como en las tres últimas décadas, el paria ha sido estetizado según unas inclinaciones comunes, que interpelan con la sátira y el estereotipo. Estas predisposiciones estéticas se advierten afines a algunos posicionamientos políticos, que junto con las pautas escénicas de los medios de masas, concuerdan una conversión de lo ordinario en extraordinario. Se ha percibido que estas representaciones sostienen su definición en base a una serie de categorías muy precisas. De modo que la estereotipación del paria sobre la que partimos, se constituye según una categorización de perfiles que atiende a lo que popularmente se considera ser un paria en el mundo occidental. Por lo tanto se hará una clasificación, quizás algo generalista, sobre las comunidades que debido a su condición social, económica, ideológica, física o cultural, se encuentran fuera de los estándares de vida en sociedad, por ende en la esfera de lo *outsider*.

77- FSA se trata de las siglas de Farm Security Administration. La FSA se encargaría de dotar de ayudas a las zonas más deprimidas de EE.UU. durante la época de la Gran Depresión. Una de sus actividades consistió en crear una campaña fotográfica federal, que contó con el patrocinio del presidente Roosevelt, para crear conciencia de la situación real de las familias, de sobre todo el Sureste de Estados Unidos. Se le pidió a cada fotógrafo que estudiara y tomara conciencia de la situación económica y social de cada una de las zonas y de cada sujeto. No obstante la expresión de cada fotógrafo sería completamente libre.

Consideramos como designación de paria social, a quien su conducta y forma de operar en sociedad, se encuentra exenta de las normas generales procuradas por el sistema. Dado que las acciones del paria no concuerdan con el modo colectivo de proceder, éste suele recibir un trato discriminatorio del resto de la comunidad. Coincide que, tal como perfila Owen Jones⁷⁸ en sus análisis, la mayoría de los grupos a los que se apela residen en las zonas deprimidas de las ciudades, perteneciendo en su conjunto a la clase trabajadora. A su vez, éstos expresan sus apetencias e inclinaciones culturales desde áreas específicamente ocultas, para mantenerse lo más alejados posible de las miradas enjuiciadoras.

Tras determinar las características que concuerdan con la noción de paria, y atendiendo a las consideraciones con que se le tipifican desde las industrias culturales; se considera que el grupo de los parias puede ser desglosado en tres variantes a las que se ha decidido denominar: el subversivo, el desviado y el humilde.

78-JONES, O. *Chavs: La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

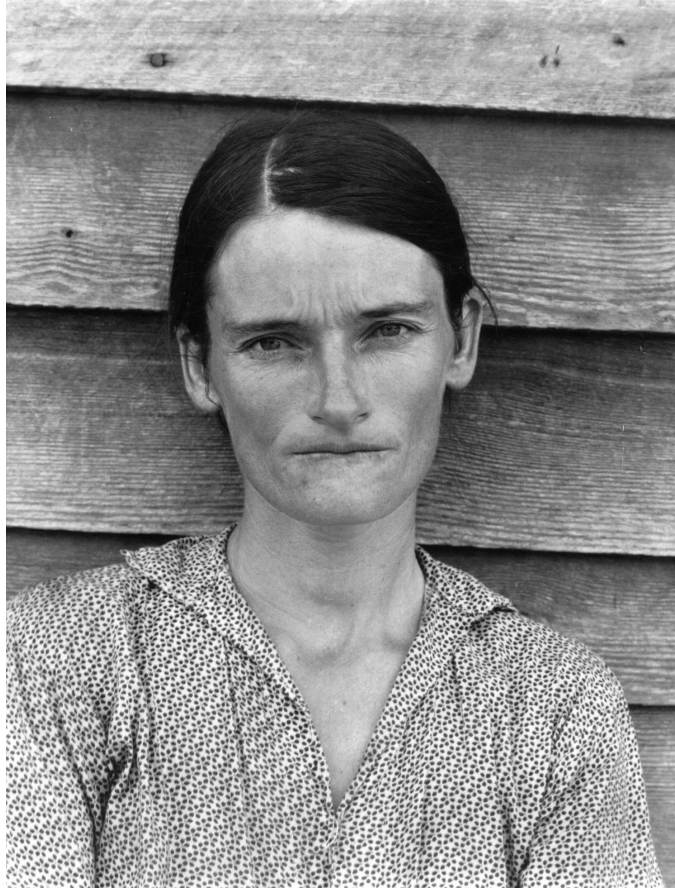
-El humilde:

Fig.32

Partiendo de los argumentos que se han tomado para dar definición al humilde. Se diría que, la condición de paria dentro de este perfil, viene determinada por cuestiones de índole económica y cultural. Las circunstancias que le sitúan en un contexto depauperado, son las que le constituyen como un segregado social.

Loïc Wacquant cita sobre el humilde que, en los Estados Unidos se define a esta categoría como “infraclase” [“*underclass*”]⁷⁹. Wacquant añade que si en el pasado, la pobreza en el mundo occidental se encontraba difusa y era posible combatirla con un incremento de los mercados. En la actualidad queda

Fig.32-EVANS, W., 1936. *Alabama tenant Farmer Wife*.

79-WACQUANT, L. *Parias Urbanos, marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2001, p.170.

confinada a barrios o espacios muy concretos en donde la precariedad se retroalimenta, entrando en una espiral de la que es difícil escapar:

Mientras que antaño, en las metrópolis occidentales, la pobreza en gran medida residual o cíclica, estaba fijada en comunidades de clase obrera, era geográficamente difusa y se la consideraba remediable mediante una mayor expansión del mercado, hoy parece ser cada vez de más largo plazo si no permanente, y está desconectada de las tendencias macroeconómicas y establecida en barrios relegados de mala fama en los que el aislamiento y la alienación sociales se alimentan uno al otro, a medida que se profundiza el abismo entre las personas allí confinadas y el resto de sociedad.⁸⁰

Atendiendo a estas razones, otra de las características que conforman el perfil denominado como humilde, vienen dadas por su localización en zonas principalmente urbanas, deprimidas y conflictivas. Estos grupos de individuos conviven en un espacio que directamente los clasifica y los extrae de la homogeneidad social. No obstante, el perfil del humilde difiere de los otros dos perfiles mencionados, en que no se adscribe a ningún movimiento ni pretende identificarse con ninguna tendencia. Solamente vive del modo que puede, abrazando a la ley o no, pero sin adoptar ninguna postura específica que lo adhiera a una subcultura.

Loïc Wacquant concreta y especifica en qué consiste lo que acuña como la nueva marginalidad, que se encuentra intrínsecamente ligada al concepto del humilde y que especifica mediante los siguientes puntos:

...los signos reveladores de la nueva marginalidad son inmediatamente reconocibles incluso para el observador casual de las metrópolis occidentales: hombres y familias sin hogar que bregan vanamente en busca de refugio; mendigos en los transportes públicos que narran extensos y desconsoladores relatos de desgracias y desamparo personales; comedores de beneficencia rebosantes no sólo de vagabundos sino de desocupados y subocupados; la oleada de delitos y rapiñas, y el auge de las economías callejeras informales (y las más de las veces ilegales), cuya punta de lanza es el comercio de la droga; el abatimiento y la furia de los jóvenes impedidos de obtener empleos rentables y la amargura de los antiguos trabajadores

80-WACQUANT, L. *op.cit.*, p.169

a los que la desindustrialización y el avance tecnológico condenan a la obsolescencia; la sensación de retroceso, desesperación e inseguridad que gana las barriadas pobres, encerradas en una espiral descendente de ruina aparentemente imparable, y el crecimiento de la violencia etnorracial, la xenofobia y la hostilidad hacia los pobres y entre ellos.⁸¹



Fig.33

Esta descripción acota con acierto el hábitat de los humildes. Entorno que fotógrafos de la FSA como Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn o Russell Lee se encargaron de retratar en las zonas rurales de Estados Unidos, durante la dificultosa época de la Gran Depresión. De igual modo procedieron otros como Walter Rosenblum, Irving Penn, Lisette Model o Helen Levitt, quienes se erigirán como los iniciadores del retrato de las miserias de los incipientes barrios etnorraciales que comenzaban a expandirse alrededor de los centros urbanos de grandes metrópolis como Nueva York.

De la mirada de estos fotógrafos se desprenden las realidades de barriadas

81-WACQUANT, L. *op.cit.*, p.170

Fig.33-EVANS, W., 1936. *Frank Tingle family, Hale County, Alabama.*

tan emblemáticas como Harlem, principalmente poblado por la comunidad afroamericana; o el Bronx, núcleo de convivencia de los emigrantes europeos que se aventuraron a viajar a América en los inicios del siglo XX. Estos y otros barrios icónicos, posteriormente variaron su tipo de población con la llegada de habitantes originarios de otros lugares del mundo.

En la actualidad, esa mirada misericorde sobre la pobreza de una Norteamérica en vías de industrialización, ha desaparecido. Esta forma de ver y representar las marginalidades, ha sido reemplazada por una mirada satirizante que, en muchas ocasiones, convierte en caricatura a los descendientes de aquellos ciudadanos que un día poblaron dichos territorios con inquietudes de progreso.

Owen Jones en el libro *Chavs: La demonización de la clase obrera*⁸². Elaborará un análisis sobre el modo en que se configura, se percibe y trata al grupo de los humildes a través de la política, los medios y la sociedad en la contemporaneidad. Aunque el autor se centra en el marco del territorio británico, se trata de una serie de apreciaciones que pueden ampliarse al contexto de cualquiera de los países capitalistas occidentales.

Según manifiesta Jones, a los habitantes de estas zonas en Gran Bretaña se les denomina *chavs*. Este adjetivo define despectivamente la subcultura de la clase trabajadora (este término en *España* sería equivalente a los adjetivos *quinqui* o *cani*). La palabra *chav* estereotipa popularmente a este grupo social como gente desaliñada, que viste con prendas deportivas sin seguir las modas, bisutería llamativa, que vive de las prestaciones del Estado y en viviendas sociales. Asimismo este grupo se asocia connotativamente a la vagancia, la violencia, embarazos adolescentes, racismo, alcoholismo y similares.

En Estados Unidos encontramos otros adjetivos para definir al mismo tipo de población. En este caso, al mismo colectivo se le acuña como *redneck* o *white trash*. Ambos términos, que catalogan únicamente a perfiles de raza blanca, se tratarán con más precisión en capítulos posteriores. Sin embargo, haremos un apunte sobre las diferencias existentes entre ambos grupos. Estas

82-JONES, O. *Chavs: La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

disparidades radican principalmente en que el *white trash* suele estar asociado a ciudadanos asentados en las periferias urbanas y el *redneck* con los habitantes de las zonas rurales.

La fotografía documentalista, encargada de retratar la vida de las zonas rurales, fue determinante en la historia de la imagen de EE.UU. Quizás porque estas áreas, conforman la esencia de los primeros colonos en territorio americano, y contiene las bases más puras de la cultura.

Con el fin de comprender por qué el retrato de los humildes ha despertado culturalmente en Estos Unidos tal interés. Analizaremos las formas evolutivas de la fotografía que encarna los contextos y entornos sobre los que se ciñen este apartado.



Fig.34

El fotógrafo Shelby Lee Adams es un buen ejemplo, ya que con sus capturas consiguió establecer un nexo entre las primeras imágenes que en su día fueron objeto de interés para los autores de la FSA y la actualidad. Este autor es conocido principalmente por sus fotografías de los habitantes de los Apala-

ches profundos, a los que dedicará toda su trayectoria profesional.

Una de las cuestiones que más inquietan del trabajo de Shelby Lee Adams es que, a pesar de que sus retratos están fijados en la contemporaneidad, éstos no albergan apenas diferencias con los llevados a cabo por otros artistas entre los años treinta y cuarenta del siglo XX. De hecho, algunas de sus imágenes poseen una cercanía tan grande con las instantáneas de Walker Evans que se aprecian casi como una elípsis temporal que denota cómo el progreso, quizás no sea tal, en los recónditos lugares que aún conforman nuestra realidad.

Antes de que Lee Adams decidiese, en los años noventa del siglo pasado, centrar su producción en la indiscreta descripción de la vida rústica de los Apalaches. El fotógrafo Bob Adelman hizo una recopilación similar durante los años sesenta que le llevó cinco años de trabajo, y quedó reunida en un libro con el título *Down Home (Allá en casa)* (1972). El propósito de Adelman se centró en elaborar el retrato de un condado rural del estado de Alabama, considerado uno de los más pobres del país.

Susan Sontag declara sobre este libro que se trata de una *Muestra cabal de la continua predilección de los fotógrafos documentales por los fracasados, el libro de Adelman desciende de Elogiemos ahora a hombres famosos, cuyo meollo precisamente era que sus modelos no eran célebres sino olvidados...*⁸³

Este libro, además de retratos fotográficos incorpora en la página opuesta a cada foto declaraciones o comentarios de sus modelos. Este apunte supone una visión más objetiva del contexto, ya que en éste *blancos y negros, pobres y ricos hablan, exponiendo puntos de vista contrastantes (sobre todo en asuntos de clase y raza)*⁸⁴. Susan Sontag añade que, precisamente porque las voces de los fotografiados quedan expresas, se obliga a estas personas a mostrar y defender sus ideas de modo que, como resultado, se obtiene el fraguado de una serie poses y posturas que caen en la representación estereotípica.

Retomando la fotografía que navega en los mismos ambientes, pero se expresa con matices más subjetivos. Encontramos producciones interesantes en otros autores, como David Hilliard o Christopher Makos. Estos fotógrafos con-

83-SONTAG, S. *op.cit.*, p.107. Cita el libro *Elogiemos a hombres famosos* de Walker Evans y James Agee (Ariel 2017), que se trata de una crónica minuciosa sobre la vida de tres familias que habitaban unas de las zonas más deprimidas de Estados Unidos durante La Gran Depresión. En este libro que se articulan conjuntamente los escritos de Agee y las fotografías de Evans.

84-SONTAG, S. *op.cit.*, p.109

seguirán recrear la estética de las primeras fotos de los componentes de la FSA, aunque no de un modo tan imperativo como lo hiciera Lee Adams.

Asimismo, advertimos la existencia de versiones más contemporáneas sobre los mismos estereotipos, pero esta vez dejando a un lado los roles del pasado para hacer alusión a otros más recientes.

Tal es el caso de Brian Finke, quien elaborará una versión menos dramática, en donde se potencia el retrato de los mismos tipos pero con tintes

más cinematográficos. El trabajo de Justin Kurland también parte de estos principios, quien con un aporte más bucólico, narra los modos de vida que se construyen entre el nomadismo, la indigencia y la emancipación en contextos naturales. Sobre estos últimos autores, se profundizará con mayor detalle en capítulos posteriores.

Owen Jones argumenta que, los últimos tiempos se ha perdido el respeto que se tenía hacia la clase trabajadora en las primeras décadas del siglo XX. A esto añade que, esa falta de respeto deviene de una patente lucha de clases, que se refuerza y transcribe a través de diversos medios como periódicos, telecomedias, películas, foros de internet, redes sociales, e incluso, en conversaciones cotidianas. Jones agrega que, esta situación procede de la extinción de la antigua noción de clase trabajadora, sustituida por una clase que no trabaja, mientras saca provecho de los beneficios del Estado del bienestar.

A propósito de tales afirmaciones, en los textos de Jones se referencia un hecho sucedido en 2008, que se hace esencial, para comprender el modo en que se tratan en los medios los acontecimientos concernientes al ámbito de

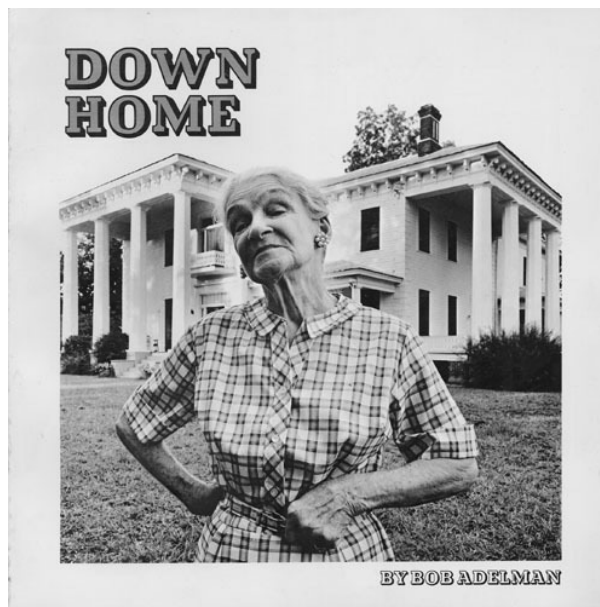


Fig.35

los humildes.

En este caso, Jones expone el caso de una mujer llamada Karen Matthews, habitante de un barrio empobrecido. Matthews denunció la desaparición de su hija para que, más tarde, las autoridades descubrieran que había fingido la desaparición de la pequeña con el fin de obtener ayudas económicas para su búsqueda. Este suceso coincidió en el tiempo con la desaparición de otra niña británica, Madeleine McCann, perteneciente a un sector muy diferente. Owen Jones examina los diferentes modos que adoptaron los medios de comunicación para cubrir la noticia de la desaparición de una niña de gueto y otra perteneciente a la clase media. Sobre estos casos expone que, los medios usaron el caso de Karen Matthews para dar una imagen negativa y generalista sobre los *chavs*, trasladando un hecho puntual al común de un grupo de ciudadanos, que ya de por sí procura antipatía al resto de población:

Ante todo, en la cobertura informativa subyacía la idea de que la antigua clase trabajadora había dado paso a un residuo de los chavs irresponsables. <<Lo que en otro tiempo fue una clase trabajadora ahora es, en algunos lugares, una subclase>>, escribió Melanie McDonagh en el Independent. <<Lo que esta infeliz parece encarnar es un declive.>> Esto estaba después de todo, en el centro de la caricatura: que todos nosotros somos clase media, excepto los residuos chavs de una decadente clase trabajadora.⁸⁵

Owen Jones afirma que se ha generado una especie de odio hacia estos sectores de población, que ha quedado inserto en la parte integral de la cultura actual. Sin embargo, todo lo relacionado con los *chavs*, contrariamente no deja de ser un reclamo para ganar dinero, utilizándose como gancho en los medios informativos. Algo que no deja de contemplarse también en publicidad y programas de entretenimiento en la mayoría de los países occidentales. De igual modo se puede constatar que esa especie de sentimiento de animadversión e inquietante atracción económica a la que apela Owen Jones, y que profesa el mundo *chav* en Gran Bretaña, se contempla en muchos otros países en Europa, así como en Estados Unidos. Cabe expresar el por qué de ese cambio de percepción global que se tiene sobre un tema tan arduo,

85-JONES, O. *op.cit.*, p.36

como es la marginalidad a causa de carencias económicas, culturales o etnoraciales.

Loïc Wacquant expresa en sus análisis sobre los parias urbanos, que las causas de que el deterioro y la indigencia social se hayan hecho visibles en las metrópolis de las sociedades avanzadas, viene dado por el *achicamiento y la desarticulación del Estado del Bienestar*.

A diferencia de la gran mayoría de los estados europeos, este aspecto ha sido bastante notorio en países como Estados Unidos. En donde los programas de seguridad social han sido ampliamente recortados y sustituidos por otros, destinados en mayor medida a ejercer vigilancia y control sobre las personas sin medios económicos, en lugar de a su la asistencia. Puede que este hecho guarde relación con la premura y persistencia con que, en Estados Unidos se referencian aspectos culturales relacionados con el humilde en las diversas vertientes representacionales de la imagen.



Fig.36

El concepto de gueto, es otro de los temas a tener en cuenta dentro de este contexto. Los grupos humanos con recursos limitados terminan conformando una microsociedad dentro de la sociedad considerada oficial. Esta situación, originada en EE.UU. durante las últimas décadas del siglo XIX, se ha visto intensificada en los últimos tiempos.

Wacquant expresa las causas de que los humildes en la posmodernidad se hayan aglomerado en áreas restrictivas, siendo desechados de la mirada común:

Durante las décadas de expansión industrial de la posguerra, por lo general la pobreza se distribuía en las metrópolis a través de los distritos obreros y tendía a afectar una sección transversal de trabajadores manuales y no calificados. En contraste la nueva marginalidad muestra una tendencia distinta a conglomerarse y acumularse en áreas "irreductibles" y a las que "no se puede ir", que son claramente identificadas -no menos por sus propios residentes que por las personas ajenas a ellas- como pozos urbanos infernales repletos de depravación, inmoralidad y violencia donde sólo los parias de la sociedad tolerarían vivir.⁸⁶

Atendiendo a estas aseveraciones desprendemos que, el perfil del humilde circula entre los mismos reductos urbanos que el resto de parias sobre los se hará mención en este capítulo. Sin embargo esta localización del humilde, a quien se sitúa en zonas restringidas, se vuelve inservible si nos referimos al grupo de los *sin techo*. Estos ciudadanos ni se asientan únicamente en las periferias metropolitanas ni se les contextualiza en una única zona. Esto es debido a que, además de practicar el nomadismo, se suelen ubicar en los centros urbanos, moteando el paisaje de las áreas comerciales y financieras como ente antagónico a la bonanza económica.

Philip-Lorca diCorcia elabora un apunte sobre ello en *Reflections on Streetwork* (1993-1997). Aunque esta serie no busca focalizar los pormenores de la marginación social; la masa ciudadana se representa como un bloque homogéneo que discurre apresuradamente por el asfalto, mientras los mendigos ambulantes ofrecen a la escena coloridas notas de diversidad.

86-WACQUANT, L. *op.cit.*, p.178

Unas décadas antes, Bruce Davidson también referenció la vida de los humildes con series como *Subway (1980)*; *Black community (1962)*, en donde hace eco del precario modo de vida de comunidades oprimidas como la afroamericana; o *West Virginia (1964)*, en donde ahonda en las zonas rurales. En *West Virginia* adopta una postura muy similar a Shelby Lee Adams o Mary Ellen Mark, heredando los lenguajes de los primeros fotógrafos documentalistas. La mayoría de los retratos de Bruce Davidson circundan sobre la figura del afroamericano, ofreciendo una mayor relevancia a esta problemática que al resto de marginalidades.

Prosiguiendo en esta línea, encontramos otros fotógrafos que no atienden a cuestiones raciales, para dar prevalencia a las circunstancias generales que desembocan en la exclusión social. Algunas de las circunstancias más resaltables son la precariedad económica, las adicciones, o la falta de posibilidades de crecimiento personal. Sobre estos temas, cada autor elabora sus propias contribuciones para acercar su obra, en mayor o menor medida, al activismo, a la crítica, o a la caricaturización.



Fig.37

Aaron Draper en *Underexposed* (2014), elabora una crítica sobre la invisibilidad de quienes viven en la indigencia. Según el autor, con la puesta en marcha de estos retratos, busca representar a las personas de la calle de un modo llamativo, con la finalidad de que éstos dejen de ser ignorados.

El título de la serie es del todo conveniente, ya que deja constancia de la realidad que subyace tras dichas imágenes. Aaron Draper en su página web establece algunas especificaciones sobre el título de la serie, en donde manifiesta que su nombre no sólo busca expresar un concepto, sino que además alude a los recursos técnicos empleados en el retrato:

*Cuando algo está subexpuesto (Underexposed) significa que le falta luz y en las sombras no hay detalles. Al utilizar una luz estroboscópica las personas se iluminan, se las saca de la oscuridad para que los demás los vean y aprecien. Eso me genera esperanza.*⁸⁷ La intencionalidad del trabajo de Aaron Draper estriba en dignificar y dar una visión más humana sobre los desheredados. Con el uso de potentes efectos lumínicos y una paleta de colores cálidos, exime al retratado de su soterramiento visual. Sobre este aspecto añade que: *La sociedad es muy exigente en lo visual, y lo que no es bonito o llamativo es ignorado.*

Pese a las intenciones de denuncia de Draper. Se considera que el modo en que el artista estetiza la mendicidad, eximiéndola de su condición real, acaba siendo banalizante. *Underexposed*, con su pretendido interés por dotar de distinción a la indigencia, mediante el uso iluminaciones suaves y cálidas que desdramatizan la verdadera naturaleza de sus modelos. Aplica los mismos estándares que la publicidad o el mundo de la moda, cuando se inspiran en realidades o circunstancias *outsider*, para enunciar valores que giran en torno a la sofisticación, el glamour o el consumo de productos.

87-<http://www.aarondraper.com>

-El subversivo:

Fig.38

El perfil subversivo engloba de forma genérica a quienes se oponen a los convencionalismos. Los componentes de este grupo, no siempre provienen o forman parte de la contracultura; sin embargo, tanto su estilo de vida como sus expresiones culturales pertenecen al ámbito de la subcultura.

Habitualmente esta categoría acoge a los componentes de bandas y tribus urbanas, por lo que inevitablemente conecta con cuestiones como la discriminación social, étnica o cultural. Dichos grupos, suelen poseer propiedades análogas a la desobediencia, la juventud y al concepto de lo urbano, ya que se trata de fenómenos surgidos en las áreas desfavorecidas de la urbe.

Según Carles Feixa⁸⁸, la eclosión de la tribu urbana se gestó en el Chicago de principios del siglo XX, dado la existencia de una explosiva mezcla de etnias, culturas y conflictos que convivían en Estados Unidos en expansión.

Fig.38-DAVIDSON, B., 1959. USA, New York City, *Brooklyn Gang*.
88-FEIXA, C. *op.cit.*

En ese momento en Estados Unidos se estaba gestando una gran transformación debido a la experimentación de un fuerte desarrollo industrial, que provocó un crecimiento urbano propiciado por flujos migratorios provenientes tanto de las zonas rurales como de los países pobres de Europa.

Coincidiendo con esos momentos, fue cuando aspectos como la marginación social, la delincuencia, la prostitución y la vida bohemia, que hasta entonces no se había considerado merecedora de interés científico, pasó a integrar parte de los estudios sociológicos.



Fig.39

Carles Feixa determina que, estas cuestiones se convirtieron en la preocupación central de la emergente escuela de <<ecología humana>>, que se había propuesto analizar las formas de conducta específicas que surgían en el nuevo ecosistema urbano⁸⁹. Según el autor, se distribuyeron investigadores por los barrios de Chicago para recoger datos sobre la composición real de la ciudad, la interacción entre los diversos grupos, así como sus formas de vida.

Sobre estas indagaciones Feixa añade que, Robert E. Park fue uno de sus impulsores y quien desarrolló una base teórica sustentada en dos conceptos fundamentales: *el contagio social* y *la región moral*. Carles Feixa argumenta,

Fig.39-DAVIDSON, B., 1980. USA, New York City, *Subway*.
89-FEIXA, C. *op.cit.*, p.47

en base a los análisis de Park, que el ambiente de libertad y de soledad que se producía en las ciudades, favoreció que ciertos comportamientos desviados reprimidos en las comunidades de origen, encontrarán en la urbe los ingredientes necesarios para difundirse.

La propagación de estos comportamientos sucedió por *contagio social* ocasionando la formación de *regiones morales* en las que prevalecían las normas y criterios desviados. Una de las consecuencias de esta situación, fue el surgimiento de bandas juveniles callejeras. Éstas llamaron la atención de las instituciones por su extravagante apariencia, así como por sus actividades, que en muchos casos se encontraban vinculadas con la delincuencia y la resistencia a la autoridad.

La tribu urbana se caracteriza por ser un grupo social cerrado que posee unas reglas, ideología y estética muy definidas que las diferencia de otras, y en la que sus integrantes construyen una imagen y actitud que los hace desprenderse del anonimato.

Según aprecian Pere-Oriol Costa, Pérez Tornero, Fabio Tropea y Charo Lacalle⁹⁰, la opción de pertenecer a una tribu no está contemplada para el ciudadano común. Ésta es una opción minoritaria que se presenta de un modo contradictorio, dado que la incorporación a una tribu supone escapar de la uniformidad del conglomerado social mediante el uso del uniforme. Por otro lado, dichos autores aluden al hecho de que, generalmente la tribu o banda, posee una predisposición para el desorden social, estableciendo un nexo entre sus ideologías y las expresiones violentas.

Félix de Azúa⁹¹ se expresa en términos muy parecidos, cuando nos habla de la presencia de violencia en las ciudades como fundamento natural de convivencia, y especifica la existencia de dos tipos de violencia: la “visible” y la “invisible”.

Sobre la violencia que se circunscribe socialmente al individuo de los barrios empobrecidos. Azúa da una explicación concisa que enlaza con la noción de chivo expiatorio. Según éste, la violencia que desde afuera se aprecia

90-COSTA, P. et. al. *Tribus urbanas el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

91-AZÚA, F. *op.cit.*

intrínseca al ciudadano marginal, deviene de la estructura natural que da forma y articula las sociedades. Por lo que no sólo es necesaria su existencia, sino que además socialmente se alienta a que la violencia se produzca del siguiente modo:

La estructura inherente a la gran ciudad provoca fuertes dosis de agresividad en todos sus individuos, corriendo el riesgo de que ésta se apodere de los mismos, y pueda producir en cualquiera de ellos una enajenación incontrolable. Por lo tanto se elige a una minoría débil, analfabeta y pobre a la que no se le da trabajo, se le obliga a vivir en la basura, se le humilla, se le niegan sus derechos, se le aísla y se le califica, hasta que esa minoría estalla de ira y agrede, roba, viola o mata.⁹² Entonces se le aísla y es cuando toma forma de chivo expiatorio para hacerse visible y ser mostrada en los medios de comunicación.

Esa violencia visible es la que, principalmente, genera interés en el ámbito artístico, hasta que termina siendo catapultada bajo expresiones banalizantes en los soportes de la moda o los medios de masas. Félix de Azúa expone estos

procesos del siguiente modo:

Lo más singular es que la violencia visible ("la mala") suele ser redimida por los círculos artísticos. La proliferación de ornamentos humanos destinados a dar una bella apariencia de delincuente, es hoy en día, avasalladora. Los grupos juveniles adornados según etnias tribales (punk, heavy, mod, rocker y afines) son un homenaje a la delincuencia por parte de las capas sociales más inocentes y sensibles....Es un modo de expresar su admiración hacia esa minoría que ha sido elegida para que, mediante su destrucción nos conservemos. Esta actividad artística -que afecta a amplias zonas de la oferta mercantil: galerías, premios, teatros....- podría ser calificada de <<delincuentosa>>, y contrasta poderosa-



Fig.40

92-AZÚA, F. *op.cit.*, p.90

Fig.40-FREEDMAN, J., 1978. *Bar Fight*, 2AM, Avenue C.

mente con la imagen de los años cincuenta, cuando los jóvenes deseaban parecerse, lo más posible, a un recluta muerto en Hiwo Jima o en Dunquerque.⁹³

Miguel Ángel Nicolás Ojeda⁹⁴ establece una clasificación de las tribus urbanas más comunes y globales, de todas ellas destacan: Los *B-Boys* (raperos), *Heavis*, *Hooligans*, *Maquineros*, *Mods*, *Ocupas*, *Punkies*, *Rockers*, *Siniestros*, *Skinheads*, *Naziskinheads* y *Pijos*.

De las tribus urbanas anteriores, cabe hacer una distinción entre las que poseen una correspondencia directa con la noción de paria social; y las que encarnan valores que se encuentran dentro en la oficialidad, como pueden ser los *Pijos* o los *Mods*. Asimismo huelga especificar que, existen ciertas tribus cuya difusión mayoritaria se gestó en Europa, mientras que otras emergieron y se consolidaron en territorio estadounidense. De hecho, fenómenos como los *B-Boys* son prácticamente de este país. La aparición de esta banda se originó en los años setenta, propiciada por las necesidades identitarias de la comunidad afroamericana.

Con el paso del tiempo, la noción de tribu urbana se ha ido ampliando y mutando. Dando lugar a la desaparición de algunas de ellas, a la potenciación o modificación de algunas de las antiguas, y al florecimiento de otras nuevas. Es por ello que la estetización de la banda callejera como reflejo de embrutecimiento y violencia haya sido variable.

Si en sus orígenes ésta fue mostrada como una realidad invisible que se debía difundir al mundo como hecho extraordinario. En la actualidad, la noción de banda o tribu se ha visto adherida a las tendencias de la moda, acaparando escaparates, portadas de revistas y ayudando a potenciar la imagen de figuras mediáticas.

El mundo del arte (aunque con más vehemencia el campo de la fotografía) ha adoptado el cometido de plasmar sobre soporte visual el germen de todo ese movimiento social.

En el ámbito de la fotografía cabe hacer mención a Bruce Davidson, quien desde la década de los 50, se aventuró a mostrar la realidad de la calle con

93-AZÚA, F. *op.cit.*, p.90

94-NICOLÁS OJEDA, M. A. *Juventud y publicidad: Aspectos teóricos sobre el concepto social de la juventud y su estudio desde la disciplina publicitaria*. Madrid: Visión, 2008, p.122.

series como *Brooklyn Gang (1959)*, donde relata la vida dentro de The Jokers, una de las pandillas más conocidas de la época. *The Tombs Prison (1973-1974)*, en donde se aleja ligeramente de la noción de banda, para dar forma a sus representantes dentro del cerco de la prisión. *Subway (1980)*, cuyo título no puede ser más apropiado, para conformar los parajes sociales de lo subterráneo.

Bruce Davidson construye un amplio espectro de las bandas de la urbe, tanto con sus representaciones centradas en la pandilla y la vida de calle, como a través de imágenes menos concretas. Las series de Davidson suponen un álbum histórico sobre la subversión, ya que recoge una amplia trayectoria; desde sus primeras emergencias a mitad del siglo XX, hasta sus nuevas variantes en la contemporaneidad.

Jill Freedman también centra su producción en la vida suburbana de la metrópoli, aunque realizando un aporte más cercano al sensacionalismo tragicómico. En sus fotografías, de connotaciones satíricas, se suceden la combinación de altercados y conflictos con la autoridad, que se conjugan bajo fórmulas similares a las empleadas en la sección de sucesos de los periódicos. Freedman consigue un toque diferenciador en sus imágenes, debido a su ca-



Fig.41

pacidad para captar situaciones que, siendo habitualmente trágicas, se resuelven con ironía y distensión. El efecto resultante de sus imágenes se logra al conjugar las fórmulas empleadas en prensa, con la pericia ágil y espontánea de la fotógrafa, que captura con su óptica particular situaciones completamente reales.

Martha Cooper ejecuta un trasvase de la vida en la calle y la tribu urbana al mundo del arte. A Martha Cooper se le considera una de la pioneras en documentar los orígenes de la cultura del *Hip-Hop*, que emergió en las calles de Nueva York entre los años setenta y ochenta. Esta tendencia musical se consagra como la más representativa de la comunidad afroamericana de la ciudad de Nueva York. Martha Cooper consiguió algunas de las imágenes más características de las diferentes bandas dentro del movimiento. Colmadas de escenas en donde el *grafitti* y el *break-dance* se confirman como algunos de su elementos más icónicos.

En el presente contamos con fotógrafos que prosiguen con la tradición de las autoras anteriores. Este es el caso de Boogie, quien a pesar de su orígenes serbios, se trasladó a Estados Unidos para dejar constancia de la vida de las bandas callejeras vigentes en la primera década del 2000. Para lograr su cometido, el fotógrafo se introdujo en los ambientes más impenetrables, hasta poder capturar con fidelidad los rescoldos vivientes de la contracultura del presente.



Fig.42

A diferencia de los anteriores autores, en el trabajo de Boogie se hace más patente la catalogación de la tribu urbana como tal y no tanto la noción de

comunidad etnorracial o minoría subcultural.

Terry Richardson actúa de forma similar a Boogie, al llegar a forjar un vínculo cercano con los irreverentes sujetos que posteriormente retrata. Sin embargo su postura despreocupada trivializa con la realidad, para potenciar la parte estética del individuo. Es por ello que, si la fotografía callejera se considera un género artístico enfocado en capturar las remotas realidades de las calles. Terry Richardson parte de dichos condicionantes operando a la inversa. Éste fotografía las particularidades urbanas, extrayéndolas de su contexto habitual y trasladándolas al interior de su estudio. A diferencia del resto de autores, Richardson no retrata a seres anónimos. Éste acude en la búsqueda de consagradas figuras mediáticas, que han convertido sus humildes y controvertidos orígenes en una seña de identidad que ha terminado por popularizarse.

Se diría que Terry Richardson se posiciona ante las mismas temáticas que sus antecesores de un modo liviano, extrapolando ciertas problemáticas sociales y cuestiones de clase al servicio de las industrias culturales. Dejando como legado, una actitud y un modo de vida que se plantea bajo la apariencia del retratado.



Fig.43

La banalización fotográfica sobre la subversión al amparo de las premisas de las modas, será más tardía, concretamente cercana a los años noventa del siglo XX. Sin embargo, la vida de las pandillas o bandas juveniles en el marco de Estados Unidos, no sólo será un foco de interés para el arte fotográfico.

El séptimo arte también utilizará esta realidad como recurso narrativo. En el cine al igual que en la fotografía, se observa cómo operan diversos modos de expresión, cuya implementación depende de las pretensiones del autor. Así pues, un mismo hecho se puede exponer desde múltiples perspectivas; desde la noción romántica que refleja este fenómeno social de un modo dulcificado e idealizado, pasando por la pura y descarnada realidad, hasta su ironización presentada como caricatura.

Clásicos como *West Side Story* de Robert Wise (1961) o *Grease* (1978) demuestran ese interés por el germen de las primera pandillas en las grandes urbes de EUA, retratadas con el edulcoramiento propio del musical.

John Waters en *Cry-Baby* (1990), mediante sus singulares modos de expresión, reelabora una versión más ácida de las representaciones arquetípicas de las bandas existentes en los 50 y 60. Esta cinta se encuentra a medio camino entre la caricatura y la idealización romántica.

Rebeldes (1983) de Francis Ford Coppola, cuyo título original fue *The Outsiders*, se implica de un modo más feroz en la problemática de las bandas. Así como *Kids* (1995) de Larry Clark, que haciendo un aporte más cercano a la actualidad, se aleja de la idea tradicional y clasificatoria de la violencia entre pandillas, para introducirnos en temas más arduos como la sexualidad, las drogas y el sida.

Dentro de esta línea, encontramos otro tipo de referencias a grupos de índole más política como los *punks* o los *skinheads*, quienes conformaron un nutrido eje de interés tanto en fotografía como en cine. Ruby Ray fue una de las principales fotógrafas de las escena *Punk* en San Francisco, ocupando sus disparos en retratar la breve pero intensa historia de la vorágine de dicha ola de rebeldía antisistema. Ruby Ray fue una fiel testigo del almanaque de las escabrosas situaciones que se producían en conciertos e insondables clubs.



Fig.44

El grupo de los *Skinhead*, quizás sea el colectivo más inaccesible para los fines de la documentación fotográfica. Sin embargo, Boogie consiguió dedicar una de sus series al día a día dentro de estas bandas.

El modo de vida *skin* fue el acicate necesario para que el director Tony Kaye decidiese emprender un rumbo hacia los suburbios ideológicos y realizar la película *American History X* (1998). En ésta filmación se rescatan los nuevos modelos de fascismo, que suponen una desviación de los primeros movimientos *skinheads* de los setenta, en donde la xenofobia y el racismo se articulaban como ideario.

Tal como se ha indicado, existen múltiples tribus urbanas, bandas o pandillas que, desde sus comienzos hasta la actualidad, han servido de baza creativa al servicio de la cultura. Para el objeto de la presente investigación, se ha decidido ahondar solamente en algunas de éstas, que son las que se ha considerado que obtienen una mayor presencia banalizante a través de los soportes de

Fig.44-RAY, R., 1978. *Darby Crash, Backstage, Cut Up. At the Mab, the night after the Sex Pistols broke up.*

la imagen. Se hace mención especial a tribus urbanas como los *punks*, ya que se presentan como noción de deshecho que ensalza su propia marginalidad como reclamo. También se alude a otras bandas provenientes del ámbito del *Hip-Hop*, que habiendo enfocado su identidad en la vanagloria de ser segregados raciales; han logrado construir una estética particular que ha rebasado las fronteras de lo *outsider* para popularizarse de forma global. Otras de las menciones que tendrán lugar, serán las vinculadas a la cultura del motor. Los moteros (*bikers* en Estados Unidos), que engarzan su idiosincrasia con la música *rock*, la indumentaria de cuero y el tatuaje, son un potente referente para la cultura de la imagen. De la estética y de la conducta insurrecta del *biker*, se desprenden otras posturas sobre las que se ahondará posteriormente. Por tanto, a lo largo de la investigación, se tratarán aquellas corrientes subculturales que teniendo su eclosión o difusión principal en el marco de los Estados Unidos, han logrado abrirse paso, permanecer a lo largo de la historia de su existencia, mantenerse vigentes y popularizarse hasta perder su significado.

-El desviado:

Fig.45

Todos los grupos sociales establecen reglas y, en determinado momento y bajo ciertas circunstancias, también intentan aplicarlas. Esas reglas sociales definen las situaciones y comportamientos considerados apropiados, diferenciando las acciones "correctas" de las "equivocadas" y prohibidas. Cuando la regla debe ser aplicada, es probable que el supuesto infractor sea visto como un tipo de persona especial, como alguien incapaz de vivir según las normas acordadas por el grupo y que no merece confianza. Es considerado un outsider, un marginal.⁹⁵

Fig.45-DAY, P., 2015-2016. The female Gaze, *Icons*.

95-BECKER, H. *Outsiders, hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, p.23.

El perfil que categorizamos como desviado, alude en una de sus acepciones, a todos aquellos que poseen un modo de vida atípico y desenfrenado. Se corresponde con quienes su forma cotidiana de operar se yuxtapone a lo normado, habiendo adoptado una actitud hacia la vida que en muchos casos se aprecia inmoral.

Este grupo también engloba a quienes por infortunios naturales o circunstanciales, exceden los estándares de la normalidad, al padecen una incapacidad física o psíquica que les imposibilita desenvolverse según las pautas habituales.

Asimismo se incluye en esta categoría, a quienes corrompen su integridad al padecer adicciones de diverso calado, alejándolos de los fórmulas tradicionales de vida, para ser conducidos a la exclusión social. Dicho perfil, podría conectarse de forma categórica con las tipologías del subversivo y el humilde. Sin embargo huelga precisar que dicha asociación, no opera en todos los casos; ya que orden de exclusión que atañe al humilde o al subversivo, no siempre proviene de causas derivadas de los trastornos mentales y conductuales a causa de las adicciones.

Por consiguiente, el perfil del desviado se corresponde con los desheredados, los discriminados por ser considerados corruptos, descarrados o entes inservibles. El grupo de los desviados se constituye por aquellos ciudadanos que no encajan en los modelos de convivencia imperantes, cuyas diferencias les impiden ser aceptados socialmente.

La tipología del desviado difiere del conjunto de los humildes y subversivos, en que a diferencia de éstos, no siempre se halla en circunstancias de escasez económica o cultural. Únicamente se trata de un ciudadano atípico que altera los estándares sociales preconcebidos. Sin embargo no se puede obviar, que la pertenencia social a contextos marginales puede potenciar que el individuo acabe cometiendo actos desviados. Por lo que se podría constatar que, aunque no todos los individuos pertenecientes a las periferias sociales cometen actos desviados, sí existe mayor probabilidad de que muchos de éstos terminen adoptando patrones de desviación.

El perfil desviado agrupa un mayor rango de individuos dentro de sus parámetros que las categorías anteriores. Se trata de ciudadanos segregados, dado que son advertidos por la colectividad como seres desligados de toda convención. Por tanto y a tenor de lo citado, el desglose de personalidades que se desprenden específicamente en éste perfil, quedaría conformado por aquellos tipos que entroncan con la categoría de lo *queer*⁹⁶, así como por gente con inclinaciones sexuales fuera de lo común. Alejados de las consideraciones *queer*, dentro de este grupo también se incluye a los individuos proclives a cometer actos delictivos para sufragar sus apetencias e inclinaciones personales. Personas con anomalías físicas o de excéntrica apariencia (catalogadas popularmente como *freaks*), así como por quienes permanecen minados a causa de trastornos de conducta afines a las adicciones

Debemos resaltar, que a pesar del rechazo que sufre el conjunto de miembros este perfil por parte de la colectividad. Muchos de ellos integran su *modus vivendi* con el común de los ciudadanos, y expresan sus desviaciones únicamente en la clandestinidad.

En el presente, colectivos como la comunidad *queer* o los sujetos catalogados como *freaks*, comienzan a ser levemente aceptados y asimilados socialmente. Es por ello que en la contemporaneidad, estos condicionantes no se encuentren sujetos al mismo grado de ostracismo que en décadas anteriores. No obstante, siguen existiendo sectores sociales que designan a los componentes de este grupo como un hecho antinatural, enfermos o degenerados, que exceden lo aceptable. Estas manifestaciones discriminatorias suponen que a las posibles diferencias socio-culturales del individuo se les sumen otras, asociadas a su condición natural; hecho que conduce irremediablemente a su destierro social y en casos más extremos a la violencia, la enfermedad o la venta del cuerpo, entre otros.

Estos pareceres han sido transferidos al ámbito de la imagen de diversos

96-El término *queer*, será usado según las connotaciones generales del término y se hablará de "*queer*" así como "lo *queer*", según las premisas de David William Foster : "Yo uso (lo *queer*) para cuestionar las demarcaciones culturales entre lo *queer* y lo convencional (...) por medio del señalamiento de lo *queer* de y en las parejas convencionales, así como también en individuos y grupos a los que se les ha dicho que viven en las fronteras del binarismo del género y la sexualidad: transexuales, bisexuales, travestis, y otros binarismo ilícitos (...) como adjetivos o sustantivos (...) sugiriendo un espectro de expresiones no convencionales en, o como respuesta a, la cultura masiva." FOSTER, D. W. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000, p.121

modos. Sin embargo clama la atención, que la tipología del desviado suele representarse a modo de caricatura, conformada desde una extravagante inquietud por lo burdo, en la que se eluden las inclementes verdades de su destierro social. En muchos de los ejemplos estudiados este aspecto se fetichiza, convertido en parodia o melodrama. Para ello se acude a la exaltación de los atributos negativos de los protagonistas, siendo expuestos como una satírica parcela de la realidad. En muchos de los casos que se analizan, los recursos aplicados en el retrato terminan por convertir al sujeto en una suerte de *freak*, lo sea o no de antemano. Estos resultados se construyen al potenciar e hiperbolizar los rasgos que se hallan fuera de lo normativo.

Dentro de este apartado se tienen a debida cuenta las diferencias representacionales surgidas en marco temporal que contextualiza la presente investigación. Dado el marco temporal recogido, se advierten diferencias en cuanto a los modos de representación implementados en las diversas décadas que abarcan nuestro recorrido. De este modo, en la construcción del retrato del desviado, se advierte una intencionalidad diversa durante los años setenta y ochenta, con respecto al modo en que se ejecuta desde la década de los noventa. La década de los setenta será determinante en su apertura, ya que la fotografía documentó este hecho, bajo el prisma reivindicativo de una sociedad que comenzaba a despertar de su hermetismo.

Charles Gatewood es uno de los fotógrafos que aúna con maestría, las múltiples variantes que conforman la tipología del desviado: carnavales y veladas LGBTI, modificaciones corporales, comunidades de sexo radical o fetiches sexuales, comulgan en una impecable alianza entre la fotografía documental, las bellas artes y lo bizarro. Estas realidades son perceptibles en nutridas series como *Sidetriping* (con William S. Burroughs, 1975), *Forbidden Photographs* (1981), *Wall Street* (1984) o *Messy Girls* (2003), entre otras.

En estas series se pueden encontrar desde imágenes de las revueltas sociales surgidas entre los años setenta y ochenta, a retratos de personajes famosos o anónimos de peculiar apariencia. En los documentos gráficos de Gatewood



Fig.46

tienen cabida los espacios más sórdidos de la urbe, pero también las personalidades que culminan la extravagancia estética, debido al exceso de tatuajes, implantes y prótesis. El fotógrafo a su vez, perpetra en el rango de los fetichismos sexuales, que en ocasiones rozan los límites de lo pornográfico, y en donde representa literal y metafóricamente las parafilias más infrecuentes.

La serie *Messy girls* denota esos modos de representación simbólica de los fetichismos sexuales. Sus imágenes se conjugan bajo la presencia de cuerpos femeninos embadurnados con materiales alimenticios, en alusión a los fluidos orgánicos corporales. En la obra de Charles

Gatewood se exploran todas las vertientes de ese submundo circundante que aporta toques diferenciales, para trascender los cánones de la estética de lo normado.

El director de cine John Waters, opera con el mismo desenfado de Charles Gatewood, pero con una estética más satirizante y controvertida. El trabajo cinematográfico de Waters nos adentra en expresiones que profesan el acercamiento entre el acto desviado y el deshecho social. Tres de sus mejores ejemplos son *Mondo Trasho* (1969), *Pink Flamingos* (1972) y *A Dirty Shame* (*Los sexoadictos*) (2004). En estas filmaciones se entremezclan la dignificación paródica de lo *queer*, los actos delictivos y las libertades sexuales *in extremis*. Sin dejar de lado las prospecciones sobre lo escatológico y la inmundicia, que se personifican mediante figuras y ambientes *trash*⁹⁷, que rezuman, ahondan y se exceden en recrear escenas, personajes, objetos y referencias de estética *kitsch*⁹⁸.

Fig.46-GATEWOOD, C., 1997. *Jade Blue Eclipse, Messy Girls*.

97, 98- El término *Trash* y el término *kitsch*, serán ampliados conceptualmente a lo largo de la investigación.

Dentro de este contexto, analizaremos las manifestaciones culturales que apelan al ensalzamiento de la vulgaridad, la inmundicia o lo escatológico. Se atenderá a aquellos elementos vinculables a lo execrable, y que se encuentran atribuidos a muchas de las producciones que tratan sobre el perfil desviado. Pedro Alzuru explicita al respecto que:

Trash es el nombre que la cultura atribuye a las manifestaciones que rechaza, lo que no tiene nombre ni forma, lo que aparece en el lenguaje como dis-valor de su opuesto positivo (...) Es un fenómeno ambiguo, aparece, por un lado, como la última manifestación de las vanguardias que se dislocan y se reciclan en el mercado de la comunicación mediática, de la subcultura, de la vulgaridad inaceptable y, por el otro, es también su reapropiación por la natural contraparte, la "alta" cultura.⁹⁹



Fig.47

Dados los condicionantes que constituyen las circunstancias y perfiles correspondientes a la categoría que nos ocupa. Es inevitable, que gran parte de las conductas desviadas convertidas en imagen artística o elemento de rango cultural, no posean un componente *trash*. En muchas de estas expresiones será ineludible la utilización de materiales de deshecho, restos alimenticios

99-ALZURU, P. El Trash: la estética de la basura. *Bordes. Revista de estudios culturales*, 2011, vol.2, p.17
Fig.47-Fotograma de la película *Pink Flamingos* (1972) de John Waters.

o fluidos orgánicos, como herencia directa de corrientes como el *punk* o el *grunge*. Estos fenómenos culturales han convertido ciertos gestos obscenos como escupir, entre otros ademanes groseros, en señas de identidad que se han terminado configurando como provocadores actos de insolencia juvenil y un reclamo para la industria de la moda. Estas muestras de irreverencia, no sólo denotan la insatisfacción de grupos minoritarios ante el poder de lo establecido, sino que estrechan los lazos entre la otredad, las periferias sociales y lo no normativo, para crear un único corpus que obtiene como resultado su posicionamiento en el ámbito de la cultura.

El fotógrafo Roger Ballen, destapa ese lado hediondo y corrupto del ser humano que encarna la desviación. En sus fotografías no sólo se recoge el retrato de un ser humano disfuncional; sino que el entorno en el que se ubica, opera como elemento potenciador de ese lado enajenado que apologiza sobre cuestiones como la zoofilia, la enfermedad y una vida de esencia pútrida que se desenvuelve entre desperdicios. Con estos componentes elabora una narrativa sobre el ser humano que, lejos de estar en sus cabales, se construye



Fig.48

como un ser animalizado y excluido de toda condición racional. La aparición explícita de los detritus y basuras acompañan a estas manifestaciones, que ejercen la labor de metáfora sobre la parte más degenerada del ser humano.

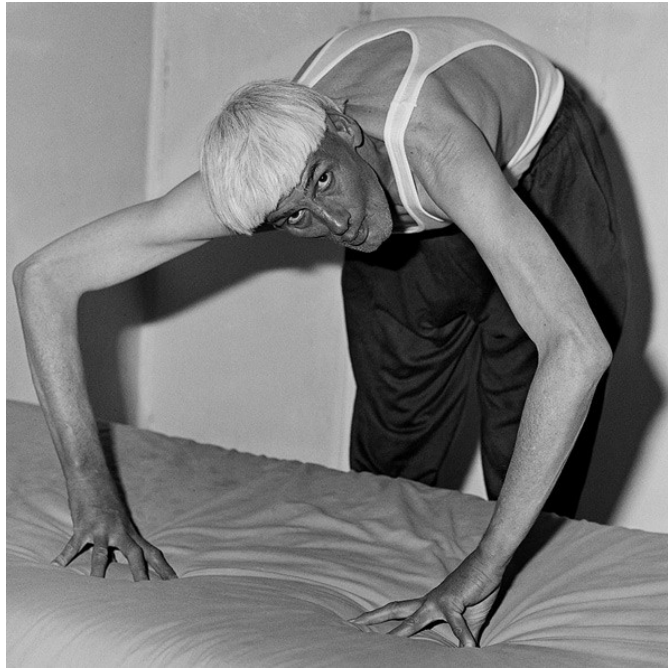


Fig.49

Paul McCarthy opera de forma similar en sus representaciones audiovisuales, manteniendo el toque bizarro y escatológico, propio de los actos desviados. Sin embargo este condicionante, se acompaña de un atrezo cómico que exonera al acto de su aspereza, siendo percibido como un hecho teatral que cobra la distancia suficiente como para alejarse de una disyuntiva real. Pese a la mordaz apariencia que relativiza la desviación en la producción de Paul McCarthy. En sus obras intervienen la noción de detrito y suciedad; estableciendo una osada representación metafórica sobre la violencia, el abuso, la opresión y la dominación en el ser humano. Dicha parte conceptual se materializa mediante la interacción del cuerpo con el uso de materiales líquidos o alimenticios, que en la orgiástica combinación con las acciones de sus grotescos personajes, producen excéntricas exhibiciones de evocadora abyección.

Los humanoides de anómalas anatomías y caricaturescos rasgos con los que se expresa McCarthy, completan a la perfección la esencia obscena de sus actos desviados. Estos tipos semi-humanos con apariencia de siniestra marioneta, simbólicamente establecen una conexión con los *freaks* de los museos de anatomía, e incluso con las nociones relatadas por Oscar Wilde en *El Retrato de Dorian Gray*, por las que el impacto de las corruptelas del alma aparecen expresas en el exterior del individuo retratado.

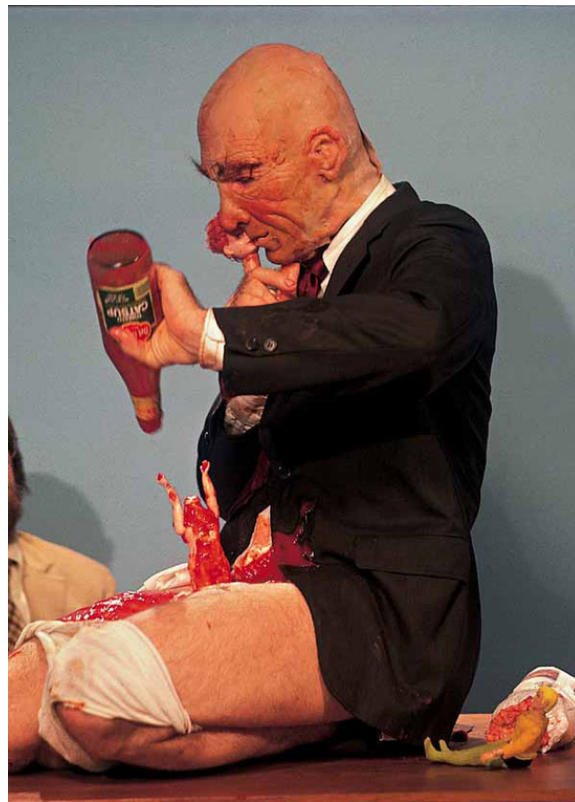


Fig.50

El fotógrafo Bruce Gilden, también apologiza sobre la esencia hedionda y corrupta del ser humano, aunque esta vez retratando rostros en primer plano con gran resolución. Pese a que Gilden no alude de una forma tan literal a las conductas desviadas, como lo hacen los ejemplos anteriores. Este planteamiento se vislumbra en los rostros de sus retratados, que se aprecian des-

figurados, debido a evidentes malformaciones, que se conjugan con visibles afecciones cutáneas, heridas o suciedad. Se podría determinar que, los retratos de Gilden se encuentran a medio camino entre la producción de Roger Ballen y la de Paul McCarthy. Esta apreciación se debe a que, sus imágenes se conjugan mediante el uso de personajes reales, aunque fotografiados a través de una visión hiperbólica que maximiza sus imperfecciones. Los recursos técnicos empleados otorgan el efecto ilusorio de una indefinida amalgama entre realidad y ficción.



Fig.51

De un modo más realista, menos centrado en aspectos simbólicos, y construyendo expresiones más literales, directas y exentas de bizarrerías estilísticas. Encontramos las producciones fotográficas de autores como Larry Clark, Nan Golding o Bob Flanagan.

Larry Clark da luz a los páramos de la desolación del ser humano con sus diarios sobre toxicomanía; Nan Goldin, lo hace documentando escenas contraculturales de su entorno directo; y Bob Flanagan, indaga en la hibridación entre enfermedad y el placer masoquista, para ponderar otras vías de disfrute carnal lejos de las convenciones, no estando exentas de escatologías en donde órganos, sangre y líquidos purulentos completan la narración.

Dejando a un lado el tipo de expresiones anteriores, nos adentramos en el siguiente bloque, cuyas representaciones se aprecian con un cariz más humanista. En esta parte del apartado, estableceremos un acercamiento a las producciones que ahondan en sujetos a quienes socialmente se victimiza y dota de heroicidad por padecer secuelas físicas que les convierte en personas impedidas. Probablemente este grupo no se encuentre tan ligado a la noción de paria, tal como se concibe en la presente investigación. Sin embargo, se ha considerado necesaria su incorporación dentro de este documento, debido a la advertencia reiterada de representaciones que atañen a su perfil. En la historia del arte moderno, esta figura ha sido expuesta reiteradamente, con una óptica similar a la de los perfiles anteriores, aunque bajo una doble vertiente narrativa que alterna el morbo con la condescendencia.

Susan Sontag¹⁰⁰ menciona que, Ernst Friedrich publicó una serie de literales y cruentas fotos sobre lesionados de guerra con la intención de ejercer una crítica sobre sus horrores; y sin embargo, se convirtió en una emblemática obra líder en ventas. Este ejemplo, demuestra el modo en que la pretensión inicial de una obra de arte, puede quedar disipada tras la perturbadora máscara con que se configura la imagen. En el caso de las publicaciones de Friedrich, el público no percibe las instantáneas desde la aversión y el reproche a la ferocidad de ciertos actos sociales. Éste consume la imagen con voracidad por satisfacer la intriga de aquello que de primera mano suele estar confinado a sectores específicos. Con este ejemplo determinamos que, las anomalías del ser humano ya sean provenientes del resultado de un acto incívico, enfermedad o negligencia, pueden ser los exponentes de un conflicto social que

100-SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2003.

poner en tela de juicio. Pero estas mismas circunstancias, a su vez, pueden advertirse como el morboso resultado de una situación que la imagen reduce a la trivialización anecdótica.

Este tipo de relación entre observador e imagen, determina una fórmula eficaz de consumo cultural, que ha acabado consolidándose como estrategia de persuasión en los diversos soportes de producción visual. Por un lado, se ofrece un producto que sustenta un posicionamiento aparentemente crítico y que propone una la reflexión. Por otro, la patología, la extravagancia, lo insólito o la rareza, se exhiben con el mismo posicionamiento que los *dime museums*¹⁰¹ y circos de variedades.

Un ejemplo de ello nos remite a un antiguo anuncio publicitario, en donde un señor con la pierna amputada baila alegremente, en un alarde por expresar un proceso de superación personal. Este hecho, denota la ausencia de gravedad que se concede a los orígenes, recuperación y limitaciones físicas reales de ese personaje. En este caso se aúnan el morbo y el sarcasmo, lo que



Fig.52

resta importancia a la historia y trayectoria, probablemente trágica, que condujo a la escena resultante. La conclusión y fin de la escena se reduce a que, resulta cómico ver bailar a un cojo.

Por consiguiente, se observan dos tipos de aplicaciones o modos de representar el cuerpo no normativo dentro de esta coyuntura. El primero de ellos se orienta desde la dramatización; el testimonio directo del individuo que ha sufrido un infortunio, que es expuesto como el fruto de una desconsolada experiencia. Esta perspectiva sirve para despertar la compasión de quien lo observa, mientras sa-

101-Durante el siglo XIX en USA, proliferaron los llamados dime museums (museos de diez centavos). Tenían un enfoque para las clases obreras y en ellos se mostraban todo tipo de rarezas: salvajes venidos de otras tierras, gigantes, albinos, etc, así como diversas personas con malformaciones o tipologías de enfermedades inusuales. A su vez también había espectáculos circenses, teatro o danza. Estos museos se ofrecían como lugares de ciencia y entretenimiento.

Fig.52-GREENFIELD-SANDERS,T., 2007. Jake Schick, Marine Corporal, *Home from Iraq*.

tisface su apetencia por lo escabroso. El segundo uso se centra en la parte más amable, el mensaje de autosuperación que aporta positividad al conflicto: “todo es posible a pesar de las adversidades”. En el segundo planteamiento, el propósito mediático sigue siendo el mismo que en el primer caso, aunque desde el ángulo de la irónica condescendencia. ¿No se diría entonces, que en ambos casos se observa implícita la espectacularización del hecho? Quizás en el segundo caso, se prefiera redundar en la tragicomedia y en la gracia grotesca, de forma similar a las sátiras medievales o ferias de anatomía.

Sea cual sea la perspectiva a analizar, no cabe duda de que las múltiples expresiones culturales han sentido inclinación hacia las hibridaciones del cuerpo humano desde los cimientos del mundo occidental. Sobre este aspecto, Umberto Eco recoge que, el interés primigenio por la magnificación de lo deforme y lo grotesco fue la expresión resultante de la personificación del pecado, así como la manifestación del desprecio que tenían los estamentos superiores por las clases bajas. De hecho *las deformidades del rústico eran celebradas con sadismo, y la gente se divertía a costa de y no con los rústicos*.¹⁰²

La creación de sumarios polifórmicos no ha dejado nunca de producirse. Esto demuestra que aunque los avances científicos permitan dar razón al germen de muchas anomalías físicas. Se sigue persiguiendo esa subsistencia de la malformación, enfermedad inusual o mutilación del cuerpo como hecho de curiosidad resaltable. Razón por la cual, actualmente continuamos encontrando artistas que derivan sus producciones hacia formas corpóreas inusitadas. Producciones contemporáneas que recomponen los metamórficos aspectos de los fenómenos naturales, materializando en imágenes, esa perpetua fascinación por la deformidad como descendencia directa de los pasados tratados de anatomía. Otorgando una visión renovada y espectacularizante que queda transferida a la cultura popular.

Dicho inventario de las malformaciones humanas bajo sus posibles causas determina, cómo lo extraordinario ha atraído el interés del estudio pseudocientífico con su consiguiente estetización. La fascinación hacia lo insólita-

102-ECO, U. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007, p.137.

mente desconocido, pervive en los espectáculos de masas que se disfrazan de breviaros científicos de alto nivel.

Con ello se atacan varios frentes: por un lado se sacia la sed de aprendizaje del observador quien se siente reconfortado al verse instruido en conocimientos ilustrados. Por otro, la presentación condensada de dichos contenidos en formatos prefabricados, entretiene al espectador bajo el aura seductora de una imagen creada para subyugar un interés antitético.

Cabe añadir que, no todos los usos que operan sobre las anomalías del cuerpo, escarban esa sátira descarnada que envuelve pretensiones de diferenciación entre clases de individuos. Un ejemplo de ello se observa en parte del trabajo de Timothy Greenfield-Sanders, quien con su serie *Home from Iraq* (2007), pretende realizar un alegato antibélico dando visibilidad a soldados con evidentes mutilaciones físicas, padecidas como consecuencia de la contienda de Irak. En esta serie, los retratos se enfrentan directamente con el espectador mediante posados frontales



Fig.53

mediante posados frontales e intensas miradas dirigidas a cámara, ubicados en un fondo neutro y carente de ornamentos, que refuerza la impotencia de cada figura. No obstante, el efecto resultante sigue siendo proclive al asombro de quien observa, propugnado por una inquietud de mórbida atracción.

Esta serie resuelve a la perfección aquella síntesis mencionada inicialmente sobre la serie fotográfica de Friedrich, en donde, aun sin pretensiones iniciales, se construye una amalgama entre la crítica, el homenaje y la expectación hacia imágenes que ahondan en la obscenidad de lo escabroso.



Fig.54

En 1999 el fotógrafo Bruce Davidson, llevó a cabo unas instantáneas que prosiguen con un patrón análogo al utilizado por Sanders en su serie de soldados. Sin embargo en este caso, la serie de fotografías está dedicada a una figura pública. Se trata del Senador Max Cleland, un veterano de Vietnam triplemente amputado, que tuvo un papel activo en el bando demócrata respaldando la política de George Bush para que Estados Unidos entrara en combate con Irak. Max Cleland, considerado un héroe de guerra, fue retratado por Davidson en lo que parece querer mostrar las diversas facetas de su vida en el presente, desde el área más íntima hasta su versión más pública. Cada una de estas fotos conforma la narración de su día a día cotidiano, hasta el extremo de perpetrar en actividades tan íntimas como la ducha o el dormitorio. En esta serie desaparece el pudor por el cuerpo desnudo, quedando solapado por la rapsodia visual de su desvencijada anatomía.

Dejando a un lado la desviación desde una perspectiva meramente anatómica, con el fin de procurar una intersección entre crítica, desazón y espectáculo. Se proseguirá ahondando en aquellos pareceres, en donde se evidencie un caricatura de envoltura *kitsch*, que ironiza con la temática del paria de

un modo más desenfadado. Dentro de este campo, se analizarán cuestiones relativas al ámbito *queer*¹⁰³. Aunque ésta no será la única temática a tratar en las producciones subsiguientes.

Se observa que las referencias a lo *queer* suelen estar ligadas a expresiones de índole *kitsch* de un modo bastante recurrente. Esta propensión se advierte, ante todo, en contenidos relativos al mundo LGTBI. La frecuente utilización de estas fórmulas en el desarrollo de las representaciones del mismo área procura que manifestaciones como el *kitsch* o el *camp* emerjan, sean comprendidas, asimiladas, y se conviertan en reclamo para los movimientos de identidad sexual, e incluso se tornen tendencia estética.

Pedro Alzuru¹⁰⁴ enuncia que el *kitsch* es el *guiño con el cual la cultura "alta" invita a gozar de la "baja", mientras oficialmente la condena, valor de posicionamiento, de distinción, respecto al "buen gusto"*. Asimismo añade que, el *kitsch* se podría entender como la exhibición del mal gusto y que con una actitud reflexiva e irónica se apropia de todo aquello que cobra distancia. *El kitsch, sin embargo, es mal gusto en tanto se adhiere entusiastamente al buen gusto híper-codificado...*

Esa ironía que ahonda en el acoplamiento entre el mal y el buen gusto a la que apunta Alzuru, será propicia para determinar el tipo de producciones a las que nos referimos, aunque ésta no siempre sea reflejada mediante los prototípicos posicionamientos de la estética *kitsch*.

Si partimos de las predisposiciones de la fotografía en cuanto a las representaciones del grupo de los parias. Observamos que los perfiles vinculados a lo *queer* con respecto a los humildes o subversivos obtienen menos representaciones, o de haberlas, son más tardías en la cronología de la fotografía social. Esto es debido a que la realidad de las sexualidades no normativas, estuvo prácticamente invisibilizada hasta después de la revolución cultural y social que supuso mayo del 68. A partir de este acontecimiento, se aprecia una fuerte eclosión de temáticas vinculadas al género, así como a las diversidades sexuales.

El enfoque que se dio a dicha temática en sus primeros tiempos de apertura,

103-El término *queer*, será ampliado conceptualmente a lo largo de la investigación.

104-ALZURU, P. *op.cit.*, p.18

fue más reivindicativo y menos ufano que a partir de la década de los ochenta. Sin embargo, una vez consolidados los lenguajes y estéticas en torno a la homosexualidad y el transgénero. Sus representaciones quedaron traducidas en una liberación visual, planteada principalmente por los artistas, que trataron de aportar un enfoque tan diverso como distintivo sobre el mismo tema.

A partir de este momento, se comenzaron a afianzar algunos patrones estéticos así como ciertos elementos simbólicos que, mediante la metáfora, aludirán a atributos y prácticas sexuales de variada índole.

Al igual que mayo del 68 marcó la transición hacia una apertura temática en las artes. Otras actividades de protesta durante los años setenta, se encargaron de difundir la mentalidad de vanguardia bajo la segregación de grupos humanos definidos por su orientación sexual o género. Tal es el caso del surgimiento de la conciencia feminista, así como la búsqueda de las identidades gay y lesbiana entre otras, potenciadores de una de las mayores transformaciones en el arte de los últimos treinta años.

Como recoge Brandon Taylor, todas estas cuestiones supusieron una amenaza a la coherencia de un sistema

de producción y reproducción cultural que había ofrecido tradicionalmente una cultura masculina heterosexual a un público masculino heterosexual¹⁰⁵. De hecho Taylor afirma además, que esta apertura hacia la sensibilidad homosexual se produjo por parte de artistas de ambos sexos, siendo éstos quienes extendieron dicha revolución a los medios. Sobre todo en soporte fotográfico, debido a su capacidad de penetración, así como por la fascinación que ejerce en los medios de masas.

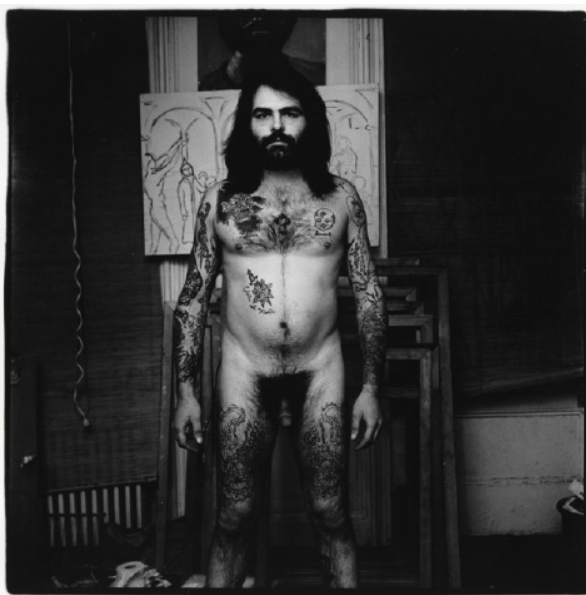


Fig.55

105-TAYLOR, B. *Arte hoy*. Madrid: Akal, 2009, p.11.

Fig.55-HUJAR, P., 1981. *Daniel Schook Leaning Against Chair*.

Uno de sus precursores fue Andy Warhol con filmaciones como *Mario Banana* (1964), en donde se aprecia al puertorriqueño René Montez vestido de *drag queen* mientras come una banana de manera insinuante. Pero también encontramos otros contenidos afines en la obra de Diane Arbus, quien incorporó entre sus retratos urbanos algunos ejemplos de transformismo. De igual modo hizo Robert Mapplethorpe profundizando sobre una homosexualidad de fuerte componente erótico; o Peter Hujar, ciñendo gran parte de su producción a la temática *queer*.

De la obra de Peter Hujar, cabe resaltar las series fotográficas dedicadas a la figura de las *drag queens*, así como sus explícitos desnudos masculinos. Sobre estos últimos John Pultz apunta que, la decisión de que Hujar retratara a personajes públicos desnudos exponiendo al mundo su inclinación homosexual, mientras sus identidades quedaban expuestas en el texto que acompañaba a cada imagen, constituyeron un acto político. Los modelos de Peter Hujar destacan por ser gente conocida y poseer un atractivo convencional. A diferencia de otros casos,

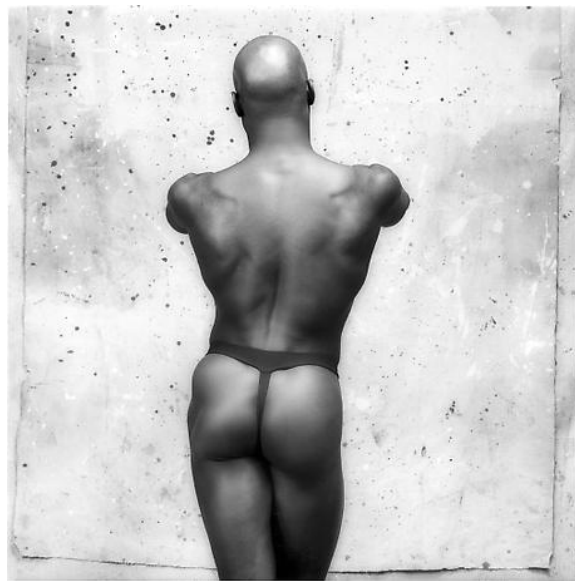


Fig.56

como son los modelos de Mapplethorpe, quienes además de ser anónimos, perfilan arquetípicos cánones de atractivo homoerótico.

John Pultz añade sobre Mapplethorpe, que su trabajo también tuvo una función reivindicativa:

A las fotografías de Mapplethorpe también se las debe considerar en el contexto de la ansiedad social y política de los años ochenta. Los valores conservadores estaban en ascenso, sobre todo durante los gobiernos de Margaret Thatcher en Gran Bretaña y Ronald Reagan y George Bush en Estados Unidos. Como parte de un contraataque al feminismo, a las lesbianas y a los gays, los programas sociales conservadores

pretendían reducir muchas libertades sexuales logradas durante los años setenta. El <<aspecto>> sexual pasó a ser problemático en esa atmósfera¹⁰⁶. Por lo tanto, la obra de Mapplethorpe logró reanimar el discurso sobre las sexualidades no normativas difuminando los límites entre arte y pornografía. De hecho sus fotografías generaron gran expectación, controversia y críticas que, darían pie a reforzar los discursos sobre la libertad de la diferencia.

Durante los años setenta, Bruce Gilden también hizo sus aportaciones a la temática *queer*, ejecutando capturas del desenfadado ambiente aperturista del *Mardi Gras* de Nueva Orleans. Durante la misma época, Jeffrey Silverthorne otorgaría relevancia a la transexualidad en gran parte de su producción.

Paralelismos y similitudes a los ejemplos anteriores se encuentran en el trabajo de Steven Klein con sus referencias homoeróticas; y en John Waters, quien incluye en su acervo constantes referencias a los ambientes *queer*, para lo

cual usará como referente a la *drag queen* Divine.

Para la carrera de Divine trabajar con John Waters fue esencial, ya que el director la convirtió en su musa, hasta encumbrarla y conformarla en un reclamo artístico para otros fotógrafos, como el mencionado Peter Hujar o Clay Geerdes entre otros.

Un caso análogo aunque más contemporáneo, se da en la modelo Amanda Lepore. David LaChapelle fue el encargado de participar en el reconocimiento de este icono de la transexualidad. El fotógrafo, sabiendo ver su potencial, le otorgó una gran participación en campañas de moda para grandes firmas, así como intervenciones en cine y vídeos musicales.

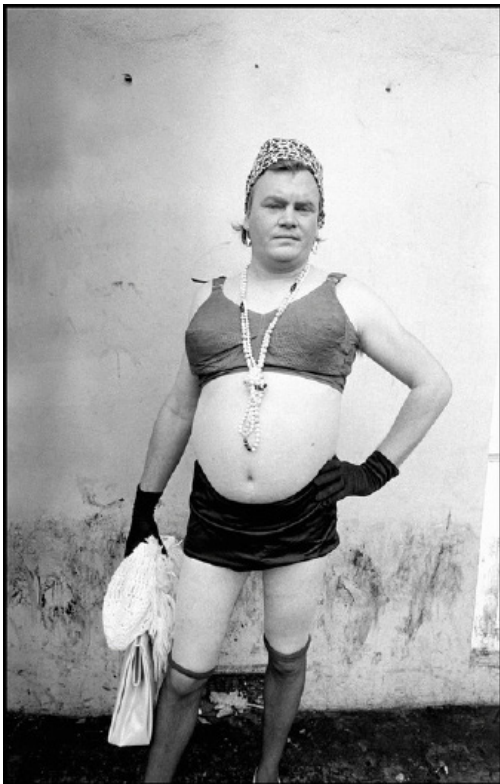


Fig.57

106- PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003, p.158.

Fig.57-GILDEN, B., 1975. USA. *New Orleans, Louisiana. Mardi Gras*.



Fig.58



Fig.59



Fig.60



Fig.61

Fig.58-Fotograma de Divine en *Pink Flamingos*. WATERS, J., 1972.

Fig.59-GEERDES, C., 1972. *Divine*.

Fig.60-LACHAPELLE, D., 2007. *Amanda Lepore as Marilyn Monroe*.

Fig.61-RICHARDSON, T., 2012. *Amanda Lepore at my studio #12 april 12*.

Terry Richardson también ha dedicado su particular homenaje a la icónica Amanda Lepore, retratando su sugerente anatomía en las inmediaciones de su estudio. Cabe resaltar, que a diferencia de otros artistas, la producción de Terry Richardson abarca la temática del paria desde las tres vertientes que se han analizado. De hecho, se diría que la temática central de Richardson se sustenta en la representación del paria desde diversos ángulos, para componer un nutrido catálogo sobre la otredad. En su trabajo podemos observar continuas referencias a ese tipo subversivo, que convierte sus transgresores ademanes en populares modismos. En su obra también tiene cabida la representación del humilde, al que decide retratar en su entorno natural sin extrapolarlo a las paredes de su estudio. Con el perfil desviado opera de forma similar, encontrándose patente en la mayoría de sus retratos. Ya que tanto los modelos seleccionados para sus series, como las poses y actitudes que adoptan, terminan operando como una distorsionada caricatura del individuo.

El retrato de lo *outsider* no se articularía del mismo modo, de no ser la figura del paria; ya que si lo *outsider* se halla en los márgenes de lo oficial, ser un paria es no pertenecer a la norma y por tanto, conformar los rincones sociales que se suprimen de la presencia cotidiana. En las sociedades del mundo desarrollado, los parias contravienen la homogeneidad del sistema, confrontan a una masa social que nada en una sola dirección; sin embargo pese a su disonancia, viven en el sistema, se nutren y mudan con él.

Donal Kuspit citando a Elisabeth Lenk afirma que los parias, a pesar de constituir un grupo social repudiado e invisibilizado, no pueden rehusar pertenecer a una sociedad conformada por una serie de principios y valores que los alienta a suprimir sus diferencias:

Los parias, como todas las personas obligadas a convertirse miembros de una comunidad, no tienen otra elección que compartir los valores de una sociedad que los denigra, que los considera sucios y por tanto los excluye del grupo. Éste es el origen de su autodesprecio, de su autoodio. Un proceso por el que todos pasan en la sociedad homogénea es particularmente evidente entre los parias: a fin de obtener la aprobación, todos deben odiar lo heterogéneo per se, o al menos renunciar a ello

vigorosamente...Esto es lo que Hegel llamaba la <<aniquilación sin sangre>>. El individuo -visto desde fuera- no perece. Para ahorrarse ese trágico final, uno sólo necesita renunciar a su heterogeneidad.¹⁰⁷

A diferencia de la tendencia homogeneizadora que impera en la época actual. Las producciones artísticas sobre las que nos ceñimos en la presente investigación actúan de un modo inverso. Éstas catapultan al exterior lo atípico de la sociedad, rescatando y reforzando la identidad de aquellos grupos sujetos a esa presión social que los conduce a diluirse. Tal es el caso de los perfiles analizados en este capítulo, en donde la fotografía ha sido la encargada de relatar su idiosincrasia, cotidianeidad, modos de vida o estética, en *pro* de acentuar sus disonancias respecto a la regularidad de la masa. En algunos casos hasta el extremo de obtener resultados caricaturizadores, recursos de los que se sirve el arte a fin de otorgar una envoltura más atrayente para la mirada común.

Por consiguiente, si atendemos a los pareceres anteriores, destacamos que aquello que denota una diferencia y excluye de la colectividad. A su vez contiene un mórbido atractivo que tienta a ser examinado desde la proximidad; siendo susceptible de convertirse en tendencia, sublimar con su esencia los nuevos cánones estéticos, y de ese modo dejar de pertenecer a la esfera de lo relegado.

107-KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003, p.95 / LENK, E. Indiscretion of the Literary Beast: Pariah Consciousness of Women Writers since Romanticism. *New German Critique*, 1982, vol. 27, p.106.

1.2-Y LO *OUTSIDER* SE HIZO IMAGEN

El surgimiento de la fotografía supuso un antes y un después en el modo de representar y percibir nuestro entorno. De hecho, la humanidad sustenta su conocimiento en una suerte de caverna platónica, venida de esa tradición ancestral que se sirve de las imágenes para comprender el mundo circundante. Sin embargo, recabar el mundo en fotografías, dista considerablemente de hacerlo a través de las artes plásticas tradicionales.

La fotografía ha supuesto la confirmación divulgativa de nuestra realidad a gran escala. Es por ello que se haya configurado como el medio con mayor difusión en el ámbito de la comunicación visual desde hace más de un siglo. La rápida ejecución de imágenes que otorga la técnica fotográfica, es el metrónomo de los ritmos que concurren en los tiempos modernos. La evolución hacia los medios digitales, ha sido el summum de su consolidación. La inclusión de la fotografía en nuestras vidas, también supone un cambio en la mirada del ser humano quien ha terminado adoptando un canon fotográfico.

Hace unas décadas, Susan Sontag vislumbraba con anticipo, la influencia que la fotografía generaba en el modo de ver y percibir en el ser humano: *Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión.*¹⁰⁸

Esa educación de la mirada hacia lo fotográfico, produce una apertura mental y una formación visual hacia lo que es o no es fotografiable. Aunque por otro lado, la pronta ejecución de la fotografía, confiere la susceptibilidad de que todo sea coleccionado en capturas. Esa capacidad que aporta la fotografía para congelar instantáneamente lo deseado, supone un sentimiento de apropiación del objeto fotografiado, una necesidad de recopilar cada uno de los recovecos de nuestra existencia. Sin embargo, la capacidad de expansión de la fotografía no sólo reside en los aspectos anteriores, ya que además su sencillo manejo convierte a cualquiera en poseedor de ese frag-

108-SONTAG, S. *op.cit.*, p.15.

mento de mundo congelado. La fotografía, nos recuerda con verosimilitud el pasado, a la vez que pone en cuestión y evidencia el presente.

En definitiva, la fotografía reafirma que algo es objetivamente real a pesar de que la imagen haya sido manipulada previamente. En ello estriba su capacidad de persuasión, en transcribir una escena como real a pesar de que ésta no lo sea. La impresión de verdad que imprime el soporte fotográfico, no es conferido por los soportes plásticos de representación, ya que la plástica del arte siempre se ha distinguido por una mayor libertad interpretativa.

Los orígenes técnicos de la fotografía, se configuraron mediante un aparato instrumental que solamente podía ser usado por inventores y entusiastas. Debido a ello, en los inicios de la fotografía existían muy pocos profesionales y raramente se daba el caso de la presencia de aficionados. Es por ello, que el uso de la fotografía quedara limitado a acotadas expresiones, ligadas a la exploración de sus capacidades técnicas y no a la búsqueda de representaciones estéticas. Tales trabas expresivas desaparecerán con el avance de los tiempos; ya que la revolución tecnológica en fotografía propiciará la aparición de las cámaras de bolsillo. Esta innovación precipitará a la imagen fotográfica al territorio del arte, pero también a los hogares.

Los avances técnicos en fotografía no serán los únicos factores que favorecerán su inmersión en el ámbito de la representación. La idiosincrasia de la fotografía parte de la feroz apetencia por recabar una diversidad de temáticas, ambientes y espacios que la pintura hasta esos momentos no había decidido explotar. Este último aspecto, sumado a su cómodo manejo, será lo que la haga tan transgresoramente popular.

Como afirma Sontag, la propia industrialización de la tecnología de la fotografía contiene un aspecto inherente a sí misma *democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes*.¹⁰⁹ Es por tanto necesario resaltar, que la fotografía abrirá su campo de visión a espectros representativos antes no imaginados, a esferas inexploradas de la humanidad que bajo su prisma de literalidad, supondrán una revolución en el mundo visual.

109-SONTAG, S. *op.cit.*, p.21

La nuestra es una cultura light. La responsabilidad es lanzada al aire sin un destinatario en concreto y esperando que todos respondan, esto la reduce al mínimo y se banaliza lo que antes era sagrado, observamos con fervor casi religioso cosas cuyo fin era el de ser vistas como simple entretenimiento y vemos como espectadores, eventos que sí son o que deberíamos considerar importantes. De pronto, lo que creíamos inamovible se vuelve inestable, no hay nada seguro ni creíble a la vez que todo podría ser considerado verdadero, esto es pues el relativismo. De ahí que el rito se vuelva mero espectáculo y el espectáculo adquiera a su vez una dimensión ritual. Esto se refleja en nuestra actitud y en la actitud de los medios: todos los temas pueden ser tratados con irreverencia, de todo puede hacerse parodia, espectáculo con risas grabadas.¹¹⁰

110-GUZMÁN CHÁVEZ, A.C.*op.cit.*, p.116

1.2.1- INICIOS DEL RETRATO FOTOGRÁFICO

El cineasta Tod Browning declaraba refiriéndose al gusto popular universal:

El noventa por ciento de la gente es morbosa(...)No estoy seguro de que el índice no pueda ser más alto incluso. O. Henry afirmó en una ocasión que más gente se reuniría para contemplar un caballo muerto en la calle de la que se juntaría para ver pasar el más bello carruaje, y esta prosaica observación está muy cerca de representar el hecho real.¹¹¹

Partiendo de estas observaciones, se podría perfilar el germen de los derroteros del mundo visual hacia las expresiones más fieles de lo mórbido. Sin embargo, los intereses estéticos destinados a destapar la cara menos afable de lo real, se advierten mucho antes de la aparición de la fotografía.

Los retratos barrocos de fenómenos de la corte, las pinturas de índole pornográfica para el goce privado de reyes, nobles y burgueses, o las expresiones más desgarradoras sobre los horrores de la guerra y la muerte. Conforman algunos de los múltiples precedentes que colman la historia de la imagen y de los que no habría constancia de no ser por la indiscreta mirada del artista.

Ateniéndonos a la imagen como soporte de contenido que interviene en un proceso comunicativo, no se debe obviar la relevancia que tiene el receptor dentro de dicho proceso. Tanto mirada del observador, como la reacción o sentimientos que le provoca la imagen, intervienen y activan el destino divulgativo de las representaciones. La recepción de la imagen y su respectiva retroalimentación definen los intereses del espectador, incluso cuando la reacción del destinatario se da en negativo.

Partiendo de estos factores, no es casual que el público que siente herida su sensibilidad ante ciertas expresiones, sea el mismo que las consume con ímpetu sensacionalista. Es por ello que las industrias culturales partan de estas consideraciones con fines productivos, y que los medios de masas ocupen una posición tan relevante en ese transvase cultural en donde se determinan

111-SKAL, D. J. *Monster Show, Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar, 2008, p.153

tanto el formato de presentación como la selección de contenidos.

Los medios de masas, como agentes esenciales en la configuración de lo visual con alcance global, no sólo son los catalizadores de ciertos asuntos de esencia *outsider*; sino que además han cimentado las reglas para construir audiencia y hacer de la realidad silenciada su expresión en imagen.

Regis Debray lanza una serie de preguntas sobre estos cuestionamientos aludiendo a la necesidad de plantearnos, cuándo el arte dejó de generar controversia, o por qué ciertas imágenes son capaces de molestar suficientemente a los poderes como para que sean censuradas en regímenes democráticos. Partir de dichos interrogantes se hace oportuno en este punto de la investigación, ya que se trata de cuestiones clave que posibilitan la comprensión de los “delitos de la imagen” en la historia. Disyuntivas que se extrapolan hasta nuestra finalidad; tratar de conocer y comprender ese destape de impúdicos imaginarios que han terminado por asimilarse de forma masiva en la contemporaneidad.

También se podría señalar el declive de las imágenes con el de las medidas de la policía. ¿Hasta cuándo una tela o una escultura causa escándalo? ¿A partir de qué fecha un comisario no se presenta ya en una galería de arte, en París, para ordenar que se retire del escaparate un cuadro conflictivo? ¿Por qué ya no circulan a escondidas las <<fotos sucias>>? ¿Y por qué esa o aquella imagen publicitaria moviliza hoy al episcopado francés? Una cronología de las prácticas clandestinas y de los delitos de imagen sería una buena introducción a una historia de la mirada.¹¹²

Con el fin de apostillar las cuestiones anteriores, cabría analizar la necesidad que posee todo ser humano de ver y recopilar imágenes.

Román Gubern dice al respecto, que el apetito innato que posee el ser humano por ver y observar ha sido hiperbolizado por los artistas, confiriendo una patología del *voyeurismo*, *mironismo*, *escopofilia*, *escopolangia* o *mixoscopia*¹¹³. Es decir, si dicho apetito natural no hubiese sido amalgamado mediante las artes visuales, no se hubiese llegado a exaltar la imagen tal y como la concebimos hoy. Regis Debray alude del mismo modo a la prohibiciones morales, cuyos

112-DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós comunicación, 1994, p.249

113-GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996, p.11

límites y restricciones hacen tornarse más deseable a lo censurado, dando lugar a la aparición de expresiones ilícitas con las que saciar soterradamente la curiosidad por lo amoral. Tal es el caso del desnudo y otras aseveraciones carnales, prohibidas en su momento por entidades como la Iglesia católica.

Dejarse fotografiar, es aceptar el testimonio de la propia presencia cuenta y que es la contrapartida obligada del homenaje que ha recibido a través de la invitación; es poner de manifiesto, al mismo tiempo, que se tiene el honor de haber sido invitado a participar y que se participa para rendir ese honor.¹¹⁴

Pierre Bordieu aborda en *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, la relevancia que toma ésta como medio de expresión colectivo, al ser usada como soporte que refuerza y consolida el sentimiento de pertenencia a un grupo social. De modo que el retrato fotográfico no establece una acción unilateral, ya que la captura pormenorizada de un individuo en particular connota la noción de tipo social. El código del retrato, aglutina en una imagen las múltiples versiones que la realidad ofrece de ello. Por lo que un individuo concreto, con nombre y apellidos, queda transferido al colectivo que alberga sus semejanzas de forma estereotipada.

Con respecto al fin y usos de la fotografía, cabe añadir algunas consideraciones sobre las propiedades que conforman su vertido público o privado. Aquellos factores éticos y estéticos que delimitan la criba entre la oficialidad, y las imágenes de ámbito privado confinadas concienzudamente en un álbum de recuerdos.

Partiendo de estas observaciones, se establece que existen ciertos factores estético-morales que intervienen en el filtrado de imágenes, incluso dentro de los hogares. En éstos, las áreas públicas suelen ser ocupadas por un tipo de fotografías que responden a cuestionamientos más ornamentales, mientras que en las áreas íntimas se prioriza la memoria. En los medios masivos y redes sociales ocurre un filtraje equivalente, aunque con otros matices; ya que esa distancia entre la exposición pública y privada de la imagen de uno mismo se ha ido estrechando cada vez más, hasta el extremo de que redes y medios

114-BORDIEU, P. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.61

incorporan codificaciones con las que construir una versión que amalgama lo íntimo y lo oficial.

Antes de adentrarnos con más profundidad en el rumbo actual de la fotografía dentro de los soportes masivos, huelga mencionar alguno de los antecedentes que declararán a la imagen el emblema de la comunicación en la posmodernidad.

Ana Cristina Chávez Guzmán, en su texto *¿Qué hacer después de la orgía?*¹¹⁵ define claramente cómo la llegada de la modernidad supuso la liberación de la energía humana reprimida que se expandió hacia campos tan diversos como el arte, el ocio, la ciencia, la tecnología y la vida diaria. Esa inyección de arrojo, supuso la creación de un mundo para ser visto y comenzó a generar una necesidad insaciable por desvelar todos los misterios circundantes.

Con el paso del tiempo se desdeñará el acto de ver lo visible, para escarbar en los límites de lo recóndito, y el mundo será abrazado mediante la representación como acto cotidiano. En un momento en que el escepticismo invade los rumbos del pensamiento, se gesta la necesidad de aferrarse al optimismo de lo banal en la imagen; cuya consecuencia da forma al pastiche cultural al que aludía Frederic Jameson¹¹⁶, tiempo en el que todo convive y se tolera gracias a la indiferencia y al relativismo. Con ello se termina por banalizar incluso lo sagrado, y sin embargo, se observa con fervor casi religioso lo que años antes construía únicamente el entretenimiento. Al mismo tiempo nada es seguro ni creíble, a la vez que todo podría considerarse verdadero.

John Pultz¹¹⁷ apunta a que fotografía y modernidad, son indivisibles. Ambas surgieron y evolucionarían a la par, convirtiendo a la primera en el emblema de la industrialización de las sociedades. De la fotografía añade, que es una *metonimia de la Ilustración* y dado que la Ilustración sustentaba sus teorías en el empirismo como medio de conocimiento, no es de extrañar que la fotografía se articulase como el instrumento complementario perfecto. Según Pultz la fotografía ofrece por vez primera en la historia un relato ilustrado con objetividad, aunque este aspecto se vuelve discutible si precisamos que tras

115-CHÁVEZ GUZMÁN, A.C. *op.cit.*, p.115

116-FREDERIC, J. *Posmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 2003.

117-PULTZ, J. *op.cit.*, p.8

cada captura existe la intencionalidad de un autor. La presencia de una parte imparcial en la fotografía es evidente, sin embargo no se puede desdeñar que tanto el enfoque, encuadres y la selección del momento de captura, siguen siendo filtrados tras el obturador de quien decide congelar un instante de realidad.

*Encuadre, escala, simetría, tabulación: estos ejercicios de visión, transforman en cuadro un estado caótico del universo. Como si el desplazamiento del <<punto>> para acomodarse mejor a la mirada sirviera lo maravilloso a domicilio, desplegando de repente ante nuestros ojos un sorprendente cuadro de esplendores y curiosidades. Se ha ennoblecido lo vil al considerarlo digno de ser pintado, <<pintoresco>>.*¹¹⁸

Atendiendo a cuestiones temáticas, no se debe obviar que los inicios de la fotografía se encuentran ligados al retrato. Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la invención de la fotografía supuso un antes y un después en la tramoya consecutiva, en donde cualquiera que se precie, podrá perpetuar y conservar su efigie para la posteridad. Este hecho es cuantitativamente importante, puesto que al igual que la invención de la imprenta supuso un despliegue cultural e informativo en todos los sectores sociales, la técnica fotográfica hará las veces de difusor en lo que a imágenes se refiere. De hecho el retrato en fotografía irá más allá de la mera transcripción del individuo, ya que: *La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisieran que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte.*¹¹⁹

La primera técnica fotográfica referida al retrato se corresponde con el daguerrotipo. Éste fue inventado en 1838 por Louis-Jacques M. N. P. Daguerre y dado que su técnica de fijación y revelado era aplicada por artesanos. Los primeros retratos que se obtuvieron eran totalmente realistas, sin ninguna pretensión de estilo más que la de capturar la realidad objetiva. El retrato daguerrotípico destaca por la relevancia del sujeto sobre fondos vacíos, en donde no osten-

118-PULTZ, J. *op.cit.*, p.16

119-BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989, p. 41

ta ningún tipo de decoración que aporte significancia a la imagen.

Tal como matiza John Pultz, la estética de los primeros daguerrotipos enlaza con las pretensiones de individualismo de la Ilustración, ya que *Hasta el daguerrotipo más rudimentario decía que el cuerpo allí mostrado era único y requería de la representación específica y literal que ofrecía la fotografía para establecerlo aparte de todos los otros cuerpos.*¹²⁰ Sin embargo, la ausencia de decoración en los fondos no tardaría mucho en desaparecer, en pro de una fotografía que tomaría como referencia la estética de la pintura clásica y que conformaría escenas de mayor lirismo.

A partir de este momento, el retrato en soporte fotográfico comenzó a ganar popularidad, sobre todo desde la aparición de las tarjetas de visita, patentadas en 1854 por el francés André A. E. Disdéri. Las tarjetas de visita eran reproducciones de aproximadamente 2,5 x 3,5 pulgadas montadas sobre cartulina, aspecto que no solo contribuyó a la expansión masiva de este formato, sino que además supuso un modo de registrar a las masas con identidad de grupo y alejar al retrato de las nociones individualistas del daguerrotipo. Las tarjetas de visita construyeron las bases estéticas de la representación de la *clase media* como colectividad¹²¹.

Así como la invención de la fotografía dotó a clase media de su insignia representativa, también acercó a las masas aquellas inmemoriales y distantes imágenes que encarnaban al poder. Políticos, reyes y aristócratas, legaron su impronta al papel fotográfico para el deleite coleccionista de las clases populares. Con este acto de revelación pública, se comenzó a poner rostro a aquellas figuras sobre quienes únicamente se había escuchado hablar. Es por ello que la aparición de las tarjetas de visita determinara, por vez primera en la historia, que se produjese la colección mimética de identidades pertenecientes a todas las esferas sociales.

La popularización de la fotografía, equiparó a todos los grupos sociales sobre un mismo soporte, favoreciendo el intercambio de imágenes entre seres queridos. La colección y entrega de fotografías, no solo incrementó el flujo social de imágenes, sino que además implementó el apremio por incorporar

120-PULTZ, J. *op.cit.*, p.14

121-PULTZ, J. *Ibidem*, p.17

la efigie de uno mismo o de sus allegados a los acervos particulares. El precepto inicial que condujo al individuo a adquirir retratos fotográficos propios, se debió a la necesidad de obtener una confirmación tangible de su existencia en el mundo. Mientras que la adquisición de imágenes del otro, revertirá consecuentemente en el sentimiento de afecto, apego o posesión de una parte de éste. La imagen fotográfica se encuentra determinada por su contextura de objeto, a la que culturalmente se le atribuyen connotaciones mágicas. Por tanto, atesorar una representación proporciona la creencia de dominar y tener poder sobre el cuerpo natural que da forma a la imagen.

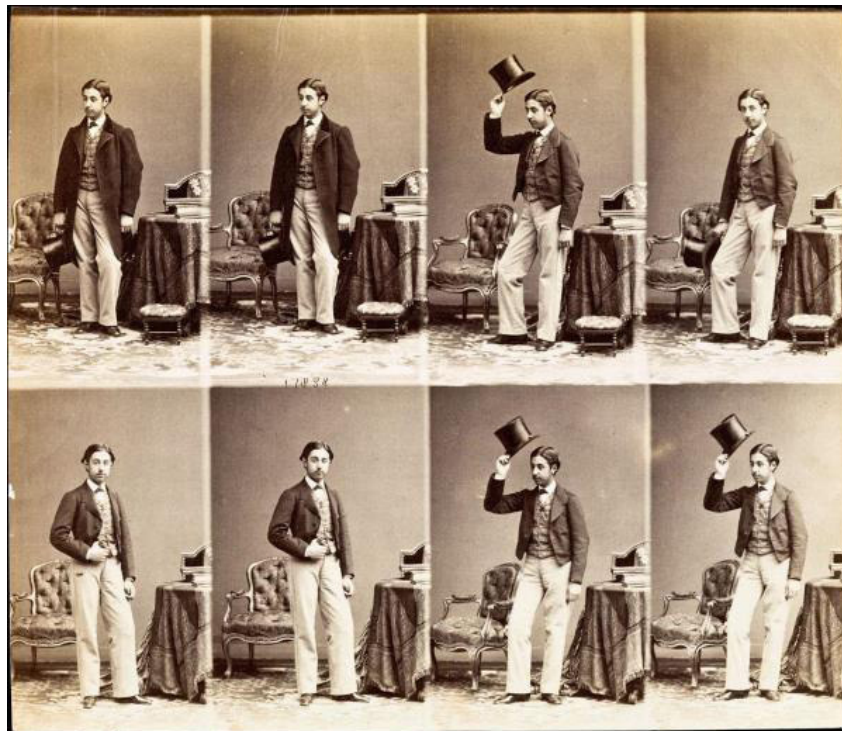


Fig.62

1.2.2-LO ORDINARIO CONVERTIDO EN EXTRAORDINARIO. ANTECEDENTES

Si la pintura y el dibujo, supusieron un modo de reproducir y extraer a la vista de los demás las parcelas desconocidas del mundo bajo la visión del artista. La fotografía conseguiría lo propio con mayor eficacia, mejor alcance y más objetividad. Sobre todo en lo referido al vertido visual de imaginarios ocultos pertenecientes a lugares remotos.

La invención y desarrollo de la fotografía, fueron determinantes para acercar a la vieja Europa los desconocidos exotismos del nuevo mundo de las colonias. Como recoge John Pultz; el retrato fotográfico en las colonias, ostentó la función de verificar los escritos que se habían hecho sobre dichos territorios. A su vez, fue determinante para catalogar tipológicamente las diversas etnias sujetas a estudios antropológicos. Sin embargo, la singularidad de estas imágenes terminó sucumbiendo a la objetualización fetichista, para conformar compilaciones decorativas de escritorio.

El éxito de la fotografía en los nuevos territorios, residió en que se sustentaba en afirmaciones, y no *sesgadas verificaciones de ese mundo*¹²². Por vez primera, la fotografía conseguía mostrarse como una confiable ventana a las realidades desconocidas, resolviendo algunos de los enigmas, que durante siglos llenaron documentos y anacrónicos esbozos de realidades manufacturadas.

Durante este período se gestan diversas variantes fotográficas en lo que a orientaciones estéticas se refiere. Una de las tendencias revela grupos étnicos dentro de su contexto natural, dejando un patente vínculo romántico con la pintura. La siguiente orientación, permuta en fondos vacíos de esencia daguerrotípica, en donde los rostros se muestran en primer plano desvelando las peculiaridades raciales a todo detalle, haciendo las veces de *souvenir*. Finalmente, se advierten versiones de canon científico, definidas por cuerpos desnudos de frente y perfil, en donde se incluye una vara de medidas propia de los estudios etnográficos.

Sea el caso que se precie, John Pultz afirma que en sendos ejemplos, el in-

122-PULTZ, J. *op.cit.*, p.21

dividuo queda privado de su dignidad al ser presentado como espécimen o tipo y no como ser humano. Tratándose de muestras que albergan, bajo la apariencia de estudio antropológico, un evidente signo de superioridad de la raza blanca.

El ímpetu supremacista que condujo a elaborar representaciones en donde se cosificaba al ser humano, sentó las bases de lo que más tarde ocupará gran parte de las producciones visuales en la cultura de masas. Éstas definieron algunos los derroteros culturales de la posmodernidad, que aquí catalogamos como la expresión banalizante de lo *outsider*. No obstante, antes de establecer osadas conclusiones sobre la línea de estudio de la presente investigación, procederemos a adentrarnos progresivamente en las bases conceptuales y estéticas de los inicios del retrato fotográfico de lo *outsider*.

Si partimos del análisis de las incipientes producciones fotográficas que dieron forma al retrato, observamos que sus orígenes se gestan en Europa dentro del campo de la ciencia. Los primeros formatos se debieron a su uso como medio y justificación del resultado de investigaciones científicas.

John Pultz referencia que las representaciones fotográficas, además de sustentar el cometido de los estudios etnográficos, también dieron visibilidad a las afecciones del ser humano en el ámbito de la medicina. Tal es el caso de la psiquiatría, campo de acción de los primeros retratos sobre el desequilibrio mental, ejecutados según las teorías fisiognómicas del momento. Según estas teorías, la fotografía ayudaba a establecer deductivamente el diagnóstico de los pacientes en base a la expresión facial del retratado.

Uno de sus iniciadores fue el británico Hugh Welch Diamond, a quien se le denomina el *padre de la fotografía psiquiátrica*¹²³. José Miguel G. Cortés en *Orden y caos*¹²⁴, alude al interés surgido en las primeras décadas del s.XX por las formas artísticas que partían de elementos marginales relacionados con la salud mental. Según afirma el autor, esta tendencia surgió debido al nacimiento y evolución de la psiquiatría, así como por *shocks* políticos como la Primera Guerra Mundial.

123-PULTZ, J. *op.cit.*, p.28

124-CORTÉS, J. M. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama,1997, p.115



Fig.63



Fig.64

José Miguel G. Cortés propone como ejemplo los tres tomos de fotografía de Jean-Martin Charcot denominados *La iconografía fotográfica de la Salpêtrière*¹²⁵. En ellos se recopilan retratos fotográficos de enfermos mentales durante sus crisis psiquiátricas en el hospital del mismo nombre, entre 1876 y 1918.

Cabe mencionar que, La Salpêtrière destacó por su relevancia en las investigaciones sobre patologías neurológicas y mentales. Durante estos años el centro llegó a albergar más de cinco mil pacientes, a los que Charcot fotografió para sus estudios sobre la histeria. Dicha colección de imágenes supuso un alegato a las prácticas psiquiátricas del momento, y encarnó el relato de la atmósfera de La Salpêtrière, conformando una especie de museo visual del trastorno mental.

Las investigaciones de Jean-Martin Charcot, se centraron ante todo en ahondar y clasificar la histeria mediante sus diferentes cuadros clínicos. En sus fotografías se puede observar a enfermos delirantes, en lo que podría definirse como la captación de los desvaríos del alma en todas sus manifestaciones.

Fig.63-Imagen sobre la Histeria tomada por Jean-Martin Charcot.

Fig.64-Fotografía de prácticas con electroshock de Duchenne de Boulogne.
125-CORTÉS, J. M. *op.cit.*, p.95

La precisión de las capturas de Charcot es tal, que en ellas son reconocibles los diferentes estados de ánimo por los que atraviesa el paciente: ira, pasión, sensualidad, burla. Imágenes que destacan por una teatral literalidad, empañadas de un aire místico, que linda entre la representación espectacularizada y el diagnóstico clínico.

En la Salpêtrière se realizaban sesiones todos los martes, a las que acudía medio París a observar como sus *hísticas* convulsionaban o dejaban de hacerlo, siguiendo las instrucciones de los doctores bajo técnicas de hipnosis. En las notorias exhibiciones de La Salpêtrière, los espectadores quedaban imperterritos, vociferaban y aplaudían ante aquellas muestras de obscuro gabinete de curiosidades. De hecho, la muestra pública de sus intervenciones fue una de las bazas con las que jugó Charcot en la Salpêtrière. Estas exhibiciones provocaron que autores como Georges Didi-Huberman pusieran en entredicho sus prácticas, a las que criticó duramente, en su libro *La Invención de la Histeria: Charcot y la Iconografía de La Salpêtrière*¹²⁶.

A pesar de la dudosa reputación de las prácticas de Charcot sobre la histeria, éste sembró un precedente en la fotografía médico-artística con tintes espectacularizantes.

El neurólogo Duchenne de Boulogne también ejecutó sus terapias con respuestas visuales similares a las de Charcot. De su autoría se encuentran series fotográficas que recogen sus prácticas con *electroshock*, en donde una persistente y turbadora atmósfera, revela una suerte de rostros extremadamente expresivos, de sonrisa ladeada y mirada infinita.

Ambos autores conformaron una nueva entidad surgida de la amalgama entre el médico, el artista y el *voyeur*; bajo un mismo propósito que parece alejarse de la investigación científica, para apostar por la caza de lo sublime. Propuestas visuales de escenografías y poses preconcebidas, cuyo resultado estético atendía a las premisas clásicas en la representación.

Otros aspectos a tener en cuenta y a los que alude John Pultz, son los concernientes a la catalogación fisonómica que se hizo a inicios del XIX sobre la apariencia de los criminales. Estos estudios contribuyeron a engendrar una

126-DIDI-HUBERMAN, G. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'icographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982.

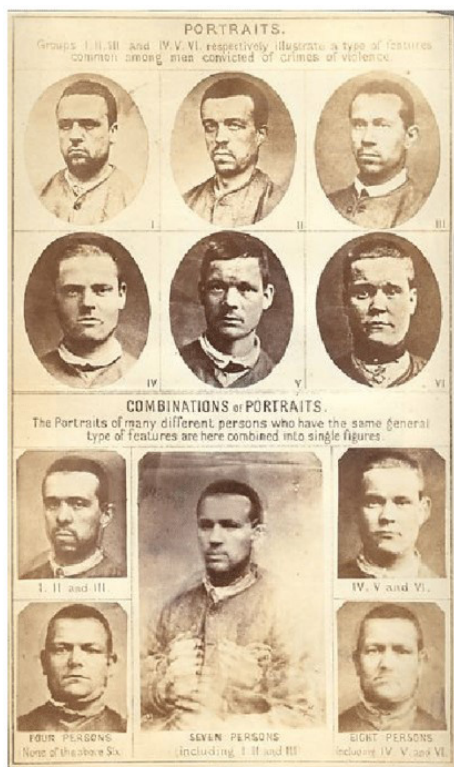


Fig.65

respuesta formal sobre los márgenes de la sociedad así como de su centro. Tras estos usos, la fotografía comenzó a desempeñar un papel de justicia penal mediante el registro del semblante de quienes delinquían. El estudio de las proporciones del rostro de los arrestados, servía como diagnóstico estandarizante de las identidades proclives a cometer actos delictivos.

La psiquiatría también comenzó a hacer uso de estas hipótesis. Según las teorías fisiognómicas del momento, existía una confirmación empírica que vinculaba la existencia de ciertos rasgos faciales con las mentes de los criminales. Dentro de este campo, destacan los análisis realizados por el británico Francis Galton, quien fotografió a diferentes convictos por crímenes violentos y formó retratos combinados de éstos, superponiendo los negativos, a fin de extraer los rasgos de un rostro promedio del delincuente.

Dentro de la conversión de lo ordinario en extraordinario, también tiene cabida el retrato *post-mortem*, como certificación irrefutable de que el fallecido así lo está.

Si en otros tiempos la máscara mortuoria servía para perpetuar la efigie del difunto. La aparición de la fotografía fijó por vez primera sobre papel, la verdadera cara de la muerte para su expresión pública. Su uso fue relevante en los retratos de familiares fallecidos, así como crónica de guerra y grandes catástrofes.

Dado que la tecnología primitiva de la fotografía no permitía fijar con facilidad los movimientos, requiriendo de modelos estáticos debido a la lentitud del obturador. En los escenarios de contienda, los fotógrafos se ceñían a re-

tratar a los caídos en combate y de ese modo dejar constancia de cómo había concluido el enfrentamiento. Mediante las imágenes de las víctimas se conseguía trasladar a la población civil los horrores de la guerra. Estos hechos, posteriormente fueron prohibidos por los censores de diferentes gobiernos, tras comprobar el poder político y emocionalmente perturbador que poseían dichas imágenes. Tal como cita Roland Barthes, la fotografía en el fondo es subversiva, sobre todo cuando es pensativa¹²⁷.

En territorio estadounidense, los encargados de llevar a cabo la inmortalización de la Guerra Civil antes de su veto, fueron el fotógrafo Alexander Gardner junto a su ayudante Timothy O'Sullivan. Obras como *Cosecha de muerte, Gettysburg, julio, 1863*, muestran con una cruenta evidencia lo que es capaz de dejar tras de sí una batalla. Cuerpos esparcidos, algunos de ellos mutilados, siembran de caos y horror una pradera mientras al fondo se vislumbran entre nebulosas dos oficiales a caballo como único rescoldo de vida. La imagen impacta por ser una escena de muerte real, así como por el silencio que la acompaña. O'Sullivan, autor de esta instantánea, no sólo ejecuta un trabajo de transcripción de un hecho verídico, sino que además consigue penetrar emocionalmente en la mirada del espectador. Es por ello que imágenes como la mencionada, deban ser incluidas en la categoría de la estética de arte.

John Pultz recoge, que con el tiempo se descubrió que tanto Gardner como O'Sullivan, solían disponer de los cadáveres a su antojo, siguiendo las premisas compositivas pertinentes a fin de que las imágenes fuesen efectivas.

Por consiguiente, como refiere Roland Barthes, se trata de una imagen "pictorialista" que entronca con el arte, no por medio de la pintura sino a través del teatro, por la combinación de escena, juegos de luces y la idea de muerte. De hecho, tal y como apunta Barthes, el origen del teatro se gestó con el culto a los muertos, por tanto *...la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.*¹²⁸

127-BARTHES, R. *op.cit.*, p.73

128-BARTHES, R. *Ibidem*, p.65

Partiendo de las consideraciones anteriores, cabría señalar algunos matices sobre las diferencias entre la fotografía de índole documentalista y la fotografía que posee una pretensión artística plena. De la primera diremos que posee un corte principalmente realista, describe con exactitud un hecho real, desechando la noción de estilo en la mayoría de los casos. No obstante se comprobará, que según nos adentramos en el siglo XX, la ausencia de estilo queda desplazada por una mayor pretensión estética. Por tanto, la carencia esteticista que diferenció a ambos tipos de fotografía en sus orígenes, sembrará las bases para que la fotografía documental tenga un mayor apego a la transcripción literal del hecho real. Mientras tanto, la fotografía artística dirigirá sus intereses a conferir imágenes menos prosaicas, en pro de la expresividad, la sugestión y la ausencia de verdad. Tal y como se irá observando, con el paso de las décadas, ambos tipos de fotografías terminarán desprendiéndose de dichos dogmatismos para intersectar entre ellas, adoptar posturas comunes y conformar el tipo de producciones que estructuran los paradigmas de nuestra investigación.



Fig.66

Fig.66-GARDNER, A. y O'SULLIVAN, T., 1863. *Cosecha de muerte, Gettysburg, julio, 1863.*

1.2.2.1-Adentrándonos en el marco de EE.UU: la Gran Depresión y algunas expresiones “beat”.

Francisco Caja expresa¹²⁹ que, cuando el primer siglo de la fotografía termina. La fotografía “del arte” se encontrará a la deriva, extraviada entre sus pretensiones pictorialistas, hasta encontrar sus propios lenguajes en los inicios del siglo XX. Es por ello que los nuevos fotógrafos, comenzaran a preguntarse si era necesario embellecer un mundo que por sí mismo se presentaba miserable. Como consecuencia, optaron por dirigir sus objetivos hacia el sufrimiento humano, que se vería sintetizado en el rostro, como lugar dónde leer no sólo un dolor particular, sino el de toda una colectividad.

Cuando Lewis Hine decidió retratar en 1905 a una mujer lituana recién llegada a la isla de Ellis. No supuso que con este acto embarcaba a la fotografía hacia nuevas fuentes de contenido, que la emanciparían de la pintura, de la catalogación documentalista-científica, o como mero uso instrumental. Con dicha instantánea, Hine se convirtió en el precursor de toda una nueva línea de interpretación que definirá las pautas de la generación posterior de fotógrafos. Producciones de clara índole social, que transcribirán de un modo certero las denostadas realidades de una sociedad en crisis, como lo fueron los Estados Unidos de los años treinta.

Estos fotógrafos no estuvieron exentos de realizar interesantes aportes al arte moderno, ya que la libertad que proporcionó esta etapa a la fotografía, tuvo como consecuencia que durante esos



Fig.67

129-CAJA, F. *op.cit.*

Fig.67-HINE, L., 1905. *Mujer lituana recién llegada a la isla de Ellis.*

años, se produjesen intensas reflexiones sobre la naturaleza de la fotografía, así como sobre sus futuros derroteros.

Durante este período se observan diferentes lenguajes e intereses entre Europa y América. En Estados Unidos es notable el modo en que la fotografía dirigió su mirada hacia una humanidad a la que representa tanto de forma real como simbólica, mediante semblantes que desvelan las adversidades de la Gran Depresión.

En el Estados Unidos de esta década, los esfuerzos formales de la fotografía se centraron en destapar el dolor que los retratados habían experimentado vivencialmente, para devolverlo en forma de imagen a la sociedad que lo había engendrado. Por ello, acercándonos a los años treinta, nos toparemos con el surgimiento de un tipo de fotografía social que comenzará a inocular nociones de estilo al reportaje documental, aunque no de forma premeditada. Algunos autores de este momento como Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn o Russell Lee, pasarán a formar parte del proyecto fotográfico de la *Farm Security Administration* (Dirección del Seguro Agrario).

La FSA (*Farm Security Administration*) fue un organismo encargado de ofrecer ayuda a los granjeros de las zonas rurales de Estados Unidos, empobrecidas tras la Gran Depresión. La función de dichos fotógrafos fue de gran relevancia, ya que sus servicios fueron usados para constatar las condiciones de vida de la gente en el campo, para después hacer difusión en prensa. No obstante, la objetividad de los trabajos de los fotógrafos de la FSA no fue del todo plena, ya que como argumenta Sontag, éstos hicieron múltiples capturas de los aparceros, hasta conseguir que el rostro del sujeto transcribiese las nociones de pobreza, luz, dignidad, textura, explotación y geometría precisas. De hecho, la objetividad completa en fotografía es un elemento refutable, ya que el único proceso objetivo existente reside en cámara, en la propia técnica de captación. El resto de factores de la instantánea, dependen enteramente de la intencionalidad depositada por el ejecutor del disparo.

Según Susan Sontag, todo aquel profuso interés por desenmascarar las iner-

mes realidades de los paupérrimos EUA del momento, enlaza con las pautas que Walt Whitman definió mediante su escritura. Se trata pues, de reconocer la existencia de belleza a rasgos generales. Todo es susceptible de poseer la suficiente belleza como para ser nombrado o representado. ¿Quién decide que algo es relevante o no para ser fotografiado? El propio acto de fotografiar, confiere importancia a lo que se haya decidido representar, dotándolo de una supremacía sobre el resto de las cosas. Sin embargo, con el paso del tiempo ese amplio espectro de capturas de realidades ha terminado por volverse en su contra.

El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto (<<es sólo una fotografía>>), inevitable (...). Después de treinta años quizás se haya llegado a un punto de saturación. En estas últimas décadas, la fotografía «comprometida» ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertada.¹³⁰

Walker Evans fue uno de autores que se forjaron el inicio de las doctrinas whitmanianas. Susan Sontag lo anuncia como, el último gran fotógrafo que



Fig.68

enfocó con certeza el humanismo derivado del poeta estadounidense. Ya que supo retratar con la misma honorabilidad, las grandes casas victorianas de Boston, así como las desoladoras calles de los pueblos de Alabama, dotando de una refinada trascendencia a aquello que *a priori* no parecía tenerla. La obra de Walker Evans marcará el comienzo de un tipo de retrato, que entronca con la re-

130-SONTAG, S. *op.cit.*, p.39

Fig.68-EVANS, W., 1936. *Familia de aparceros, Alabama.*

presentación de la realidad que se encuentra en los márgenes sociales y que tímidamente encarará con avidez los aspectos enmarcados en las miserias humanas, lejos del manierismo pictórico. La fotografía de Walker Evans se articula como el eslabón entre la verdad oculta y su expresa e incisiva revelación pública.

Walter Rosenblum, Irving Penn, Dorothea Lange, Lisette Model o Helen Levitt, son otros de los fotógrafos que, hasta aproximadamente mediados del siglo XX, ejecutaron un inventario sociológico de los reveladores semblantes de los *outsiders*. Cada cual acota un campo de actuación, aunque de algún modo todos ellos entablan intereses comunes que los aglutina en una misma línea de trabajo.

Francisco Caja¹³¹ argumenta que Walter Rosenblum enfocó la fotografía desde el compromiso social, quedando reflejado en proyectos como *Pitt Street*, en donde se reprodujo la vida de barrios marginales como el Bronx o Harlem de Nueva York.

Sobre Irving Penn, cabe resaltar la extrapolación que hace de la calle a su estudio en su serie *Pequeños comercios*. En ella, quedan recogidas las diversas tipologías humanas de las que consta el entramado de los oficios que se practicaban en las ciudades de la época. La obra de Irving Penn está colmada de imágenes que retratan a un trabajador orgulloso, completamente ataviado con los elementos y vestimentas más representativas, definiendo en forma de estereotipo al grupo que representa.

Respecto Dorothea Lange, Francisco Caja¹³² declara, que la fotógrafa en su obra refleja el modo en que el avance de la civilización ha depauperado al mito del Viejo Oeste. Para ello acude a la representación de hombres y mujeres excluidos de la sociedad, huelguistas o desocupados, a los que retrata como autómatas sin rostro, como se observa en la fotografía, *Man Beside Wheelbarrow*, entre otras.

En cambio, la fotógrafa Lisette Model nos ofrece una perspectiva diferente sobre la misma temática, convirtiéndose en la catalizadora de la producción de su discípula Diane Arbus. En las fotografías de Model, la sociedad queda

131-CAJA, F. *op.cit.*
132-CAJA, F. *Ibidem.*

representada mediante rostros de *freaks* transeúntes. A través de esa mirada, Lisette Model habla igualmente de lo *outsider*, sin embargo le confiere una tinte más grotesca y extravagante. Un hecho que no explota del mismo modo Helen Lewitt, para quien el retrato de niños asilvestrados que corretean por las calles de las barriadas periféricas de la gran ciudad, será una síntesis entre la poética de la instantaneidad cotidiana y el reportaje social de la cultura popular de los Estados Unidos de ese momento.



Fig.69



Fig.70



Fig.71



Fig.72



Fig.73

Fig.70-PENN, I., 1950. *Chimney Sweep (B)*, London.

Fig.71-MODEL, L., 1946. *Cafe Metropole*, New York.

Fig.72-LANGE, D., 1934. *Man Beside Wheelbarrow*, San Francisco, California.

Fig.73-ARBUS, D., 1970. *King and queen of a senior citizens dance* NY.

El interés sobre las marginalidades que quedaron depositadas en las instantáneas de los autores mencionados, no fue sino el incipiente recorrido de toda una corriente cultural que pretendía romper con las imposturas y reflejar “ese otro lado” que escapa a primera vista. Este nuevo punto de vista fue patente en diversas expresiones culturales, de modo que; mientras los fotógrafos ejecutaron sus acciones actuando como *vouyeurs*, los escritores lo hicieron en primera persona, dando lugar a la aparición de la *beat generation*. Esta generación de escritores, mediante sus textos, dejó constancia y ratificó en primera persona cómo era vivir la vida en los márgenes de lo establecido.

La inclinación por indagar en la otredad, definió el quehacer artístico de las décadas venideras, favoreciendo la creación de una contracultura que acabó consolidándose como la enseña de toda una generación de artistas. La predisposición cultural por aquello que proviene de lo *outsider*, se encontró en estado de gestación durante las primeras décadas del siglo XX. En estos primeros años del siglo, la fotografía adoptó una actitud comprometida que pretendía dar luz y honorabilidad esta difusa realidad paralela. Sin embargo, acercándonos hacia los años cincuenta, este acto de difusión se ejecutó a través de la sacralización de modelos que comienzan a rozar la extravagancia, y a quienes el arte se encargó de extraer de su bastión, para declarar al mundo que otro tipo de vida es posible. Esta tendencia enlazará con una mayor apertura y visibilidad adentrándonos en las décadas subsiguientes.



Fig.74

<< He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la
locura, famélicos, histéricos, desnudos,
arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de
un cólico picotazo,
pasotas de cabeza de ángel consumiéndose por la primigenia conexión
celestial con la estrellada dinamo de la maquinaria de la
noche,
que, encarnación de la pobreza envuelta en harapos, drogados y con
vacías miradas, velaban fumando en la sobrenatural
oscuridad de los pisos de agua fría flotando sobre las
crestas de la ciudad en contemplación del jazz,
(...) que permitían que los virtuosos motoristas les dieran por culo, y
gritaban de gozo,
que mamaban y fueron mamados por esos serafines humanos,
los marineros, caricias de amor Atlántico y Cari-
beño,
que follaban por la mañana por las tardes en las rosaledas y el césped
de los parques públicos y los cementerios dispersando
su semen libremente a quien quisiera viniera quien vi-
niera...
(...) que perdieron sus efebos a manos de las tres viejas arpías del
destino la arpía tuerta del dólar heterosexual, la arpía
tuerta que guiña el ojo desde el interior del útero
y la arpía tuerta que se limita a sentarse sobre su culo
y cortar las áureas hebras intelectuales del telar del ar-
tesano,
que copulaban extáticos e insaciados con una botella de cerveza un
amante un paquete de cigarrillos una vela y caían de la
cama y continuaban por el suelo pasillo adelante y
terminaban desmayándose contra la pared con una visión
del coño supremo y la eyaculación eludiendo el último
hálito de la consciencia

*que endulzaron los coños de un millón de muchachas que se
estremecían en el crepúsculo, y al alba se encontraban con
los ojos enrojecidos, pero dispuestos a endulzarle el coño
a la aurora, exhibiendo relámpagos de culo bajo los
graneros y desnudos en el lago...*

*(...) que caminaban toda la noche con los zapatos llenos de sangre sobre
los muelles convertidos en bancos de nieve esperando que
una puerta en el East River se abriera a una habitación
llena de vaporoso calor y opio...*

*(...) que se retiraron a México para cultivar un hábito, o a Rocky Mount
al tierno Buda, o a Tánger en busca de muchachos o a la
Southern Pacific a por la negra locomotora o a Harvard
en busca de Narciso a Woodlawn a la guirnalda de
margaritas o la tumba,*

*que exigieron juicios de cordura acusando a la radio de hipnotismo
& se quedaron colgados con su locura & y sus manos &
un jurado indeciso,*

*que arrojaban ensalada de patatas a los conferenciantes de la CCNY
sobre el Dadaísmo y subsiguientemente se presentaban
sobre los escalones de granito del manicomio con las
cabezas afeitadas y un arlequinesco discurso sobre el
suicidio, exigiendo una lobotomía al instante (...) >>*

Ginsberg Allen (1956) "Aullido"

1.2.2.2-Años 60-70. Los parias sociales y las revueltas sexuales.

Las obras de Walker Evans y coetáneos, supusieron tan sólo el despertar de las pulsaciones que marcaron el ritmo de la fotografía tras la mitad de siglo. A partir de entonces la temática sobre los apesadumbrados territorios del EUA rural, acabó cobrando otro cariz para abrirse a nuevos campos estéticos y conceptuales.

La década de los sesenta fue crucial, ya que en ese momento se dio relevancia a un estilo de retrato fotográfico que se encontraba a medio camino entre el rescate de lo extraordinario y la desinhibición desmedida propia de la posmodernidad. De esta etapa fascina la naturalidad con que la fotografía plasma las realidades ocultas, a la vez que se aleja del patetismo, para adherir a su *corpus* un sobresalto visual que en muchos casos se perfila con mordacidad. En este momento se comienza a consolidar una tendencia artística que parte de la reducción de los escrúpulos morales tenidos hasta entonces, gestándose la revelación de las áreas sociales antes restringidas.

Dicha apertura temática, obtuvo este impulso debido a los cambios sociales ocasionados en los países capitalistas. A partir de este momento, el arte moderno se encargará de procurar una tolerancia visual progresiva sobre lo displicente, lo ignoto, lo que nadie quiere ver, o aquello que atemoriza con su sola existencia. El arte fotográfico de los sesenta confirmó poder estético tanto a las singularidades confinadas por el paternalismo social, como a las irrelevantes cotidianeidades. Asimismo, las expresiones artísticas de la década, comenzaron a ahondar en la búsqueda contra el tedio mediante el rescate de tabúes, que propugnaban interrogantes sobre ciertos parámetros y cuestionamientos sociales.

Los años sesenta supusieron un momento de verdaderos cambios políticos y sociales que se vieron reflejados en las producciones artísticas. En esta década concluyó la era de la inocencia, para inyectar descarnadas expresiones de corte naturalista, tratadas con mayor espontaneidad y desapego a formas tradicionales.

En el marco de Estados Unidos, territorio sobre el que ciñe nuestra investigación, los cambios sociales del momento fueron determinantes, aunque su difusión cultural se dio con cierta contradicción.

En este momento, asistimos a una serie de transformaciones que se perfilan por el advenimiento de nuevas libertades, que a su vez deben pugnar con el puritanismo sobre el que se asienta la cultura estadounidense. Los avances económicos, que venían definidos por la dinamización de industrias como la automoción, los adelantos tecnológicos en los medios de comunicación y en el transporte, ofrecieron una sociedad más cohesionada y homogénea. Con el impulso de la industria y la economía se comenzó a apreciar una menor segregación entre sectores sociales, así como un mayor aumento del consumo.

Otro aspecto a tener en cuenta, se debe al relacionado con los movimientos por los derechos sociales de comunidades minoritarias como la afroamericana. Estos movimientos condujeron, por vez primera en la historia de USA, al levantamiento de sus representantes así como su incorporación a la parrilla política del país, proporcionándoles una función social más activa. La aparición de la píldora anticonceptiva supuso otro suceso significativo, ya que favoreció una nueva visión sobre la sexualidad y escindió los antiguos dictados sobre ésta, la familia y la mujer.

Estos cambios brindaron la posibilidad de adherir al imaginario del arte las nuevas realidades, así como recurrir a la búsqueda del nuevo *outsider*. Tras ello, comenzó a ser habitual la representación visual de desnudos sexualizados, así como la muestra de actos de explicitud sexual bajo un pretendido alejamiento de los estándares pornográficos. Con el fin de establecer un nexo entre los tabúes y los cuestionamientos morales, los artistas emprendieron una búsqueda de la estética de la sexualidad que logró penetrar en la categoría del arte.

Como herencia de los fotógrafos de la FSA, durante esa década también se desarrolló todo un inventario de instantáneas enfocadas al retrato de lo

normal-extraordinario, que partió de la persecución de hallazgos humanos de sobrecogedora irreverencia, que distaban de la visión melancólica de tiempos atrás.

Tal como alude Susan Sontag, los sesenta fue la década en la que los monstruos se hicieron públicos para convertirse en un tema artístico seguro y aprobado¹³³. Estas afirmaciones cobran sentido a nivel sociológico, si atendemos a las políticas que forzaron el desplazamiento de prostitutas, travestidos, toxicómanos e indigentes de los centros urbanos, para ser confinados en las áreas menos transitadas de las ciudades. La ocultación pública de las personas que escapan de lo común, supuso el aliciente necesario para que múltiples artistas convirtieran dicha temática en su eje de interés.

Por consiguiente, mientras la fotografía de los artistas de la FSA en los años treinta, pretendía igualar a toda la humanidad; todos viven, respiran y mueren de la misma forma, a pesar de sus diferencias. Las fotografías elaboradas por los autores de los sesenta y setenta, reflejaron todo lo contrario. Estas imágenes nos proponen un mundo lleno de seres extraños, aislados y con identidades muy definidas. Nos hablan de gente que no enmarca a la generalidad, sino que escapa de ella bajo un prisma de extravagancia. Muchas de las personalidades retratadas, se muestran bajo un halo patético, aunque sin pretensión compasiva. En este tipo de producciones no se produce ninguna empatía con los retratados, dado que se trata de imágenes realmente espontáneas, fieles y certeras, en donde los modelos se expresan con distendida naturalidad.

Las fotografías ejecutadas por Helen Levitt o Lisette Model en el Nueva York durante los cuarenta. Son las producciones que mejor se articulan como enlace, entre las formas representativas de las primeras décadas del siglo XX y las creaciones de artistas posteriores como, Diane Arbus, Les Krims o Larry Clark, entre otros.

La obra de Diane Arbus supone un excelente ejemplo del estilo de retrato fotográfico, que adhiere los contenidos de los fotógrafos de inicios de siglo a

133-SONTAG, S. *op.cit.*, p. 69.

las formas estéticas del aperturismo de los sesenta. No obstante, Arbus no pretende representar los horrores de la existencia como recurso narrativo. Susan Sontag expresa sobre la artista que:

Esto limita por necesidad la clase de horrores que pudo haberse sentido atraída a fotografiar: excluye a los sufrientes que presuntamente saben que están sufriendo, como las víctimas de accidentes, guerras, hambrunas y persecuciones políticas. Arbus jamás habría fotografiado accidentes, acontecimientos que irrumpen en una vida; se especializó en colisiones privadas y lentas la mayoría de las cuales estaban ocurriendo desde el nacimiento del sujeto.¹³⁴

Arbus reproduce la existencia de ese mundo que escapa de la mirada cotidiana, al igual que hicieron Walker Evans o Dorothea Lange. Sin embargo, se trata de un mundo recóndito que se presenta alejado del desconsuelo y cercano a lo espectacular de la propia existencia. La obra de Diane Arbus supuso un novedoso transvase de la heterogénea realidad social de la época hacia el ámbito del arte. Tal fue la expectación que provocó su obra, que:

Transcurrieron diecisiete años antes de que la fotografía atrajera de nuevo a multitudes tan numerosas al Museo de Arte Moderno: para la exposición retrospectiva de la obra de Diane Arbus en 1972. En la exposición de Arbus, ciento doce fotografías hechas por una sola persona y todas similares -es decir, casi todos los retratados (de algún modo) se parecen- (...) En lugar de personas cuyo aspecto complace, gentes representativas que se comportan humanamente, la exposición de Arbus presentaba monstruos diversos y casos límite -casi todos feos, con ropas grotescas o desfavorables, en sitios desolados o yermos- que se han detenido a posar y que, a menudo, observan al espectador con franqueza y confianza. La obra de Arbus no invita a los espectadores a identificarse con los parias y las aparentemente desdichadas personas que fotografió. La humanidad no es «una»¹³⁵.

Las citadas representaciones sobre el paria social, dieron paso al surgimiento de otro tipo de arte fotográfico, que bajo un naturalismo extremo, dotó de relevancia a lugares y personas de controversia representativa. Estas imágenes consiguieron colocar en primer plano las áreas íntimas de los hogares, las esferas más desfavorables de las ciudades, los mórbidos ambientes de libera-

134-SONTAG, S. *op.cit.*, p.59

135-SONTAG, S. *Ibidem*, p.55

ción sexual, o los devastadores resultados del consumo de estupefacientes.

En estas producciones se nos presentan formas alternativas de vida, en donde los artistas son los cronistas de experiencias de hedonismo marginal, y los impulsores en abrir las puertas de la contestataria postmodernidad.

El mítico *sex, drugs and rock & roll* marcará las pautas de una contracultura floreciente, convirtiéndose en un lema de emancipación de la juventud. Que partiendo del exceso como arma, definirá el espíritu de una época que rompería con el anquilosado pasado, para verbalizarse en diversos ámbitos de expresión cultural como el arte, la música o el cine. Los cambios que se acercaban, fluyeron con una impensable desenvoltura. De hecho, como cantó Bob Dylan en su día, la respuesta estaba ya en el aire¹³⁶.

Una de las figuras icónicas de la cultura de lo subterráneo fue Paul Morrissey, quien con sus filmes retrató con fidelidad el *modus vivendi* de la rebelde juventud de las décadas sesenta y setenta del siglo XX. En películas como *Flesh*, *Trash* o *Heat*, se pueden apreciar con explicitud, desde escenas de sexo, hasta un primer plano de Joe Dallessandro (actor protagonista) inyectándose una dosis de ácido en el antebrazo. La reverberación de un nuevo concepto de vida que desdeñaba los convencionalismos, se comenzó articular como el caldo de cultivo de otros autores. Fotógrafos como Robert Mapplethorpe o Annie Leibovitz, también hicieron sus aportaciones a este canto de desobediencia.

En el caso de Annie Leibovitz, mediante los retratos de grandes iconos *pop-rock* de la época, a quienes en ocasiones siguió en sus giras como ocurrió con los Rolling Stones. En sus fotografías de gira, Annie Leibovitz lograría destapar las entrañas de lo que sucede entre bastidores, para ofrecer al mundo unas instantáneas que fueron capaces de captar la esencia del sexo, drogas y *rock and roll* en boga.

En los inicios de Leibovitz música y arte fueron de la mano, ya que su idiosincrasia se ceñía, ante todo, en retratar a las celebridades que sublimaban los valores acaecidos. Sin embargo, la fotógrafa también centró su empeño en retratar la vida de los EE.UU. del momento, además de incorporar a su inven-

136-DYLAN, B., 1975. *Blowin' in the wind*, USA.

tario iconos de otras disciplinas culturales. Tal es el caso del escritor Allen Ginsberg, a quien optó por capturar mientras fumaba un porro.

La obra de Annie Leibovitz traza toda una oda a la insubordinación y marcará las pautas de una posterior desmesura visual que se consolidará en los inicios de los años ochenta, período en que se catapultará la representación de figuras célebres de un modo más intimista y espontáneo.

La producción de Robert Mapplethorpe también atiende a los parámetros conceptuales de Annie Leibovitz. Robert Mapplethorpe, al igual que Leibovitz, retrató a gran parte de la élite cultural y artística de Nueva York durante los años setenta y ochenta. Sin embargo, el fotógrafo añadió a su elenco una nueva vertiente temática, siendo uno de los iniciadores en incorporar alusiones a la homosexualidad.

En sus disparos, encontramos una variopinta colección de personalidades como; artistas, músicos, actores porno, o gente anónima proveniente de ambientes *underground*. Entre sus retratos destaca reiteradamente la imagen de la cantante *punk* Patti Smith, quien se convirtió en su musa.

Las constantes alusiones de Mapplethorpe a lo no normativo, favorecerán que su obra sea designada como polémica e impactante. Es por ello que el autor declarara para ARTnews en 1988: *No me gusta en particular esa palabra "impactante". Yo voy buscando lo inesperado. Voy buscando cosas que nunca haya visto antes....Yo estaba en la posición de tomar esas fotos. Me sentí en la obligación de hacerlas.*¹³⁷

Tales argumentos ratifican que durante estas décadas, los artistas comen-



Fig.75

Fig.75-LEIBOVITZ, A., 1975. *Mick Jagger, Buffalo, New York.*

137-Traducido por la autora. Disponible en: <http://www.mapplethorpe.org/biography/>

zaron a consolidarse como fieles transcriptores de lo inédito. A modo de *voyeurs* en estado activo, lograron revertir el interés de su mirada al mundo, tras observar en primera persona aquellas parcelas de realidad desterradas de la visión común. Los intereses artísticos de estos pioneros, convinieron el afianzamiento de la emancipación del individuo, mediante la liberación de la imagen. Como consecuencia de ello, las diversas artes comenzaron a doblegarse bajo el atrayente aura de la imagen fotográfica. El campo de actuación de la fotografía comenzó a estar altamente vinculado con el retrato, género idóneo para quebrantar la censura de aquellas silenciadas realidades, que hicieron las delicias de una sociedad que reclamaba aires de renovación. De hecho, si las pretensiones de la fotografía fueron convertirse en arte, se diría que durante estas décadas lo logró. La nueva organización social, las libertades alcanzadas y los rumbos que impulsaron las vidas hacia un nuevo orden, no hubiesen sido verificados del mismo modo sin la cámara fotográfica como medio certero de representación.



Fig.76

1.1.2.3-La era postmoderna. Emergencia y consolidación cultural de lo *outsider*: lo *punk*, lo *camp*, lo *trash* y lo *queer*:

Durante las primeras décadas del surgimiento de la fotografía, los fotógrafos bajo la premisa del deber objetivo e imparcial, no tuvieron una implicación personal con lo fotografiado.

Acercándonos a la postmodernidad esa apreciación sobre el uso de la fotografía transmutará para dotarla de mayor compromiso. Durante los años ochenta y noventa del siglo XX, surgieron una serie de acontecimientos sociopolíticos que ofrecieron un nuevo enfoque a esta disciplina, para dejar a un lado su función de cronista y penetrar en discursos de índole social, político y económico, de un modo más activo.

Según John Pultz¹³⁸ los movimientos por las libertades marcaron los preceptos de la postmodernidad. Es por ello, que comienzan a surgir artistas que testimonien aspectos tabú tratados anteriormente tales como; la sexualidad, la toxicomanía o cuestiones LGBTI, aunque esta vez de un modo más abierto y desgarrador. Un ejemplo de ello se advierte en las producciones de Larry Clark, Nan Goldin, Sally Man o Robert Mapplethorpe. En sus obras de la etapa de los ochenta, se pueden apreciar los cánones referenciados. Estos nuevos preceptos actualizaron las definiciones del arte fotográfico para propulsar la amalgama entre arte y vida. De hecho, en este contexto se ejecutaron recopilaciones de realidad muy explícitas; sin embargo transferidas mediante posados, escenarios y estéticas, que se articularon bajo las particularidades creativas de cada autor.

Aunque el germen de dicha confluencia de contenidos comenzara a cultivarse durante los años setenta del mismo siglo. Se podría afirmar que con la postmodernidad tuvo lugar una eclosión más directa y vívida de lo *outsider*. Durante este periodo se persistió en la idea de crónica de la realidad, aunque ésta se retrató desde una perspectiva más intimista. De modo que, no sólo se

138-PULTZ, J. *op.cit.*

representaba aquello que se encontraba a pie de calle; sino que la parte privada de la vida, el interior de los hogares o las escenas íntimas de dormitorio, comenzaron a cobrar una gran relevancia en la representación, de la que en muchas ocasiones forma parte el propio artista.

John Pultz alude significativamente acerca de lo referido, reseñando las fotografías de Nan Goldin y Larry Clark. De estos autores precisa que, ambos documentan los marginalizados ambientes en los que habitan o se desenvuelven de forma ordinaria.

Larry Clark lo expresa retratando a los toxicómanos con los que convivió en Oklahoma; mientras que Nan Goldin narra unos tiempos autodestructivos de su vida, fotografiando a los amigos que la acogieron tras huir de casa.

Tanto Nan Goldin como Larry Clark constituyen el perfil del fotógrafo posmoderno, ya que dejaron de lado la transcripción objetiva de las esferas *outsider*, para volcar en imágenes una involucración personal que encarna la otredad desde un autorretrato figurado. En el caso de Goldin, las fotografías conforman parte de un diario íntimo de vida, en donde deja entrever con desenvoltura sus sentimientos más profundos. Fotos como *Nan un mes después de haber sido maltratada*, realizada en 1984 o *Cardenal con forma de corazón* tomada en 1980, son



Fig.77

el crudo testimonio de una vivencia alejada de la aceptación moral.

Imágenes como las anteriores, no sólo provocan impacto por su realismo o por representar un hecho violento; sino que además invitan a contemplar el alma desnuda de la artista bajo el relato de una dura experiencia autobiográfica. El resto de las obras de

Goldin, aquellas en las que no aparece su autorretrato, conservan igualmente la misma transcripción intimista, aunque sus relatos son narrados tras el retrato de otros. Son múltiples las escenas de cama que se usan como metáfora de afectos, rupturas y soledad, de libertad sexual, drogadicción o violencia, así como las consecuencias de todo ello que se personifican mediante el retrato de la enfermedad del VIH. De hecho, el sida, fue otro de los tabúes sociales que tuvieron gran repercusión en la escena cultural de la época, definiendo los cauces de gran parte del imaginario artístico.



Fig.78

David J. Skal¹³⁹, argumenta de qué manera se expresó culturalmente, el impacto social que supuso el surgimiento de la epidemia del sida.

Mientras los Estados Unidos de los ochenta, negaban la realidad de esta enfermedad, cerrando las puertas a aquellos que la padecían. El paisaje de la cultura popular comenzó a colmarse de temas sanguinolentos como el de las películas *gore*, referencias a asesinos en serie, la recurrente presencia de la figura del vampiro, o las fantasías de purificación de sangre de los neonazis. La sangre como recurso de expresión, terminó filtrándose entre las diversas artes

Fig.78-GOLDIN, Nan, 1980. *Cardenal con forma de corazón*.
139-SKAL, D. J. *Monster Show*. Madrid: Valdemar, 2008, p. 419

para expresar de un modo metafórico esta implacable enfermedad.

En el ámbito de la interpretación, aparecieron artistas comprometidos con la causa como Diamanda Galás con su *Plague Mass*, quien optó por un activismo escenificado, mediante lo que se suponía que eran una especie de *shows* performáticos musicales, en los que fusionaba la expresión teatral, gótico y política.

Retomando las aportaciones que hizo el arte fotográfico sobre el sida encontramos artistas como Rosalind Solomon. Ésta se encargó de encarar tal problemática, para transferirla al contexto de una exposición en 1988, denominada *Portraits in the time of AIDS* para la *Grey Art Gallery de la Universidad de Nueva York*.

Dicha muestra estuvo compuesta por sesenta y cinco imágenes, no sin controversia, en las que se podían apreciar las secuelas físicas y devastadoras de esta nueva enfermedad. Interpretada socialmente, como la causa del hedonismo libertario pregonado durante los setenta.

Otro ejemplo que compete a las mismas vertientes, viene de la mano de Robert Mapplethorpe y su puesta a la luz de imágenes homoeróticas relativas a los tiempos del sida. Sin embargo, Mapplethorpe irá más allá, ya que además derribó las fronteras raciales de la sociedad estadounidense, retratando como icono de vigor sexual al hombre de raza negra.

De un modo menos descarnado pero a la par de directo, Mapplethorpe sexualiza a la figura masculina, sublimando prácticas sexuales



Fig.79

alternativas como el sadomasoquismo, entre otras.

Con la obra gráfica de Mapplethorpe, se desdibujó definitivamente la barrera que separaba arte y pornografía, creando un lenguaje propio que reavivó el discurso sobre los límites del arte en particular, y la pornografía en general.

Las principales aportaciones de artistas como Rosalind Salomon y Robert Mapplethorpe al mundo de la cultura, fueron la puesta en conocimiento y la



Fig.80

apertura pública de la vida dentro de las comunidades de parias. Con ellos, las repudias sociales quedaron al descubierto a través de la expresión en imágenes de la enfermedad, la violencia, las adicciones, la homosexualidad o la pornografía.

El desenmascaramiento de las circunstancias en torno al sida supusieron una mayor revelación para el mundo del arte. La naturaleza *outsider* de esta enfermedad fue más firme que para otras afecciones, ya que su padecimiento englobaba significados más estrechos. Cuando el sida comenzó a ser detectado, los considerados grupos de riesgo de padecerla, se redujeron a homosexuales y toxicómanos. Susan Sontag suscribe, que a quienes contraían la enfermedad se les atribuía directamente una etiqueta y se les asignaba un grupo concreto de pertenencia. De no ser por ello, las circunstancias personales de los enfermos podrían haber permanecido ocultas de cara a familiares, vecinos, amigos, etc. Sobre todo en el caso de los homosexuales, que en los Estados Unidos del momento fueron sujetos a la persecución y el vejamen público¹⁴⁰.

Bajo las premisas conceptuales de la abyección de lo *outsider*, la fotografía acabará acaparando la mayor parte de la producciones visuales. Esta

Fig.80-MAPPLETHORPE, R.s, 1978. *Joe*, N.Y.C.

140-SONTAG, S. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003, p. 54

disciplina ahondará en descubrir lo encubierto creando modelos expresivos que terminarán por configurarse como *clichés*. Esta propensión al estereotipo acabará desnaturalizando por completo el hecho real.

Es lo que ocurre en nuestra sociedad, en la cual la Fotografía aplasta con su tiranía a las otras imágenes: no más grabados, no más pintura figurativa que no esté de ahora en adelante sumisamente fascinada (y sea fascinante) por el modelo fotográfico (...) Una de las marcas de nuestro mundo es quizás ese cambio: vivimos según un imaginario generalizado. Ved todo lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y consume más que imágenes. Un ejemplo extremo: entrad en una sala porno de Nueva York; no encontraréis el vicio, sino sólo cuadros vivientes (de los que Mapplethorpe ha sacado lúcidamente algunas de sus fotos); diríase que el individuo anónimo (y en modo alguno actor) que en ellas se hace encadenar y flagelar sólo concibe su placer cuando ese placer adopta la imagen estereotipada (gastada) del sadomasoquista: el gozar pasa por la imagen: ésta es la gran mutación. Un cambio tal suscita forzosamente la cuestión ética: no porque la imagen sea inmoral, irreligiosa o diabólica (como ciertas personas declararon cuando el advenimiento de la Fotografía), sino porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo.¹⁴¹

Según vaya trascurriendo la era posmoderna, aumentará la proyección visual de elementos no normativos, contenidos que en momentos pasados hubiera sido impensable representar, y cuya ejecución hubiera supuesto motivo de escándalo. Tras la posmodernidad este tipo de contenidos acabarán por institucionalizarse hasta convertirse en parte de la cultura oficial. Tal como expone Frederic Jameson en sus estudios sobre el posmodernismo:

... al examinar la revuelta posmodernista (...) se debe enfatizar igualmente que sus propias características ofensivas —desde la oscuridad y la inclusión de materiales sexuales explícitos hasta la pobreza psicológica y las expresiones abiertas de desafío social y político, que trascienden cualquier cosa que hubiera podido imaginarse en los momentos más extremos del modernismo— ya no escandalizan a nadie y no sólo son recibidos con la mayor complacencia, sino que han sido ellos también institucio-

141-BARTHES, R. *op.cit.*, p.176

*nalizados y forman parte de la cultura oficial de la sociedad occidental.*¹⁴²

Aunque Jameson argumenta que el tipo de contenidos a los que aludimos, no supusieron motivo de escarnio durante la posmodernidad. La emergencia de las primeras muestras culturales de temas no normativos, sí generaron una respuesta de interés categórico en el público. Además de confrontar a los poderes políticos y morales, dado el impecable desenfado con que los artistas ejecutaron sus discursos.

Durante la posmodernidad, además de las referencias a la toxicomanía, la enfermedad del sida o las alusiones a la homosexualidad. Cabe resaltar la aparición y exaltación de un icono cultural que completa las expresiones sobre lo marginal. Se trata la imagen del *chico de la calle*, el indómito adolescente, emblema de las pandillas semi-delinquentes de los suburbios. Este concepto, propio de los ámbitos contra y subculturales, entroncará con la estética *trash* para dar forma a las producciones de fotógrafos como los mencionados Nan Goldin o Larry Clark.

Partiendo de este símbolo, la imagen del desarraigado, del joven sin hogar, o de aquel que transita sin futuro por los agrestes entornos urbanos, será objeto de interés estético y cultural. Sin embargo en la posmodernidad, las representaciones de esta figura se encontraban lejos de la mirada comprometida de Walker Evans y sus coetáneos. En este momento, se activó un movimiento contracultural, heredado de lo acaecido en las revueltas de los sesenta.

La lucha que llevaron a cabo los *hippies*, junto con el espíritu de rebeldía que abogaba por un modelo de vida alternativo, que profesaba un alejamiento del sistema en la búsqueda de un ideal de vida utópico. Desencadenó en una nueva versión del joven rebelde, un joven desencantado con una sociedad que se rige por unos principios sobre los que siente que obstaculizan su camino. El idealismo bucólico del *flower power* de las décadas sesenta y setenta, se dispó tras haber sido asimilado por el sistema contra el cual se luchó.

Tales circunstancias dieron origen al surgimiento de esa actitud contestataria e inconformista en los inicios de los ochenta. Un sentimiento de desencanto que junto al deseo de cambio, se incorporó a la escena cultural a través

142-JAMESON, F. *op.cit.*, p.19

del arte o el cine, pero sobre todo mediante la música mediante expresiones como *rock* y el *punk*.

El *punk* emergió como movimiento cultural, constituyendo un nuevo formato en el que los jóvenes podrían liberar todo su descontento haciendo apología de la violencia. Los lemas del *punk* contrastaban con desdén de la actitud antibelicosa de las décadas anteriores. Esta nueva tendencia cultural se presentó como un producto seductor, capaz de amalgamar a gente de muy diversa índole, bajo la encarnación de los nuevos valores del segundo tiempo de la revolución cultural. Este cambio generacional se sustentó principalmente en el hedonismo, la individualidad, la improvisación, la moda, lo *cool*, la extroversión, la instantaneidad, la sexualidad explícita, la irreverencia, la banalidad, el egocentrismo, la rebeldía y la diversión.

Aunque las primeras manifestaciones del *punk* en Estados Unidos, se gestaron durante los años setenta, mediante los subterfugios de los Ramones. Su consolidación como hecho cultural masivo se articuló acercándose a los años ochenta. No obstante, la música no fue el único eco diferenciador de las nuevas actitudes en contra el *establishment* del *status quo*.

En los EUA de ese momento, ya existían reductos de una ideología que bajo la máscara del arte, buscaba la oposición al sistema de un modo menos pasivo que el llevado a cabo por los *hippies*. Es el caso de algunos grupos que precedieron a los movimientos contraculturales de los ochenta, tales como los *Motherfuckers*. Este colectivo estaba conformado principalmente por chicanos, puertorriqueños y blancos de bajo poder adquisitivo, que partieron del ejemplo de las revueltas de los negros para llevar a cabo su propia revolución.

Carlos Granés apunta que, el surgimiento de grupos como los *Motherfuckers* era algo inevitable; ya que *no había alternativa al cambio social del sistema. El auge de la escuela de Nueva York y de las vanguardias estadounidenses sólo habían servido para que la Coca-Cola se vendiera más fácilmente en el mundo entero. Para los Motherfuckers el arte estaba podrido. Era un producto más del imperialismo, una mercancía que engrandecía a la burguesía. Los museos secuestraban la creatividad*

y el trabajo envenenaba el alma. Todo debía ser destruido.¹⁴³

Según las consignas de los *Motherfuckers*, los mercaderes tomaban el arte ejecutado en los márgenes sociales, para luego vendérselo a sus mismos creadores en forma de disco, exposición o concierto. De este modo, el arte se convertía en espectáculo y el hombre creativo en un consumidor pasivo. Es por ello que pusieran su empeño en apostar por la fusión entre el arte y la vida, hecho que la cultura contemporánea se afanaba en escindir.

Como medio para expresar sus alegatos, optaron por ejecutar una serie de acciones de corte desafiante y de índole reivindicativa como llenar galerías de indigentes a cambio de cerveza, desparramar basura por el *Lincoln Center*, o cambiar el nombre de *Wall Street* por el de *War street*, entre otras.

En el mismo marco temporal de los *Motherfuckers*, aparecería otro colectivo con un ideario similar denominado los *Diggers* de Nueva York. Este grupo encabezado por Abbie Hoffman emparentaba el anarquismo a la vanguardia artística. Su consigna partía del *Do your own thing* (Haz tu propia cosa) como actitud ante la vida; asimismo definieron un proyecto en el que el arte reemplazaría al trabajo, y el teatro a la política.

Este proyecto artístico fue llevado a cabo mediante diversos canales como la creación de una tipología de teatro revolucionario, el sabotaje cultural, o utilizar cualquier evento para reunirse y mostrar su desacuerdo con el sistema. Bajo su punto de vista se debía acabar con la privacidad. Es por ello que una de sus premisas partiese de ejecutar en lugares públicos algunas de las actividades cotidianas destinadas a la privacidad (comer, drogarse o mantener relaciones sexuales) como forma de sublevación. Asimismo, fueron conscientes de la gran repercusión social de los medios de masas, motivo por el cual decidieron llevar a cabo sus gestas, aprovechando escenarios en donde se evidenciase la presencia de cámaras y periodistas. Esta decisión los acabaría convirtiendo en los nuevos profetas de la rebelión juvenil.

La actitud anticapitalista de estos grupos quedó aterida a un tiempo anterior; ya que los rebeldes del segundo tiempo de la revolución cultural, ya no lu-

143-GRANÉS, C. *op.cit.*, p.278.

charon contra el sistema ni buscaron la destrucción de los museos a pesar de que lo proclamasen en sus consignas. Los grupos artísticos posteriores se dejaron atrapar por cebo del espectáculo, procurando el fin de la contracultura.

A finales de la década de los ochenta, la contracultura se postuló como uno de los productos más rentables del capitalismo cultural, convirtiéndose en fenómeno de masas. Mediante este mismo proceso, la figura del nuevo joven rebelde, importado desde el ámbito musical, también mutará; demostrando que el escándalo, la ruptura de tabúes y la alarma social, son una excelente forma de autopromoción.

La imagen del joven díscolo, zafio y grosero, ya no sería visto como una amenaza, sino como la oportunidad para saciar los anhelos coprófagos de un público amodorrado, en su particular lucha contra el tedio. Esta figura se comenzó a articular como un excelente producto mercantil, ya que era capaz de ofrecer un espectáculo sensacionalista, mientras obsequiaba a las masas con la aspiración de sentirse libres en su oposición al sistema.

La efigie del joven irreverente constituye el placebo perfecto, ya que subvierte todas las normas, potencia la economía del sistema a la par que entretiene. Es por ello que este nuevo paradigma de insurgencia, al que como apunta Granés parte del dadaísmo, determinara el inicio de toda una revuelta cultural que acabaría cediendo ante el interés de los medios masivos para convertirse en un elemento *mainstream*.

Tras este período, la industria del espectáculo pondrá su empeño en divertir al consumidor, ofreciéndole las dosis de inconformismo que requiere y en el formato que más se ajusta a sus intereses. Es por ello, que esa actitud divergente y nihilista, se viera filtrada mediante soportes variopintos tales como: la música y conciertos, el sexo, el cine, la literatura, el arte, discotecas o la moda.

Drogarse, fornicar y divertirse pasaría a ser el pasatiempo tanto de los yippies como de los yuppies, tanto de los ricos como de los pobres, tanto de los universitarios como de los obreros. Si esas tres actividades eran revolucionarias, entonces a partir de los setenta y de los ochenta, buena parte de los miembros de la población se ha-

*rían insurrectos gozosos que cada fin de semana se dejarían la piel -y el tabique- en las pistas de baile, los bares y los moteles por la revolución.*¹⁴⁴

Esta etapa marcó el comienzo de una tendencia infantilista, irreverente, irresponsable e irrespetuosa, que en lugar de ser condenada al repudio se convirtió en un éxito mediático, definiendo algunas de las estrategias que más tarde se aplicarán en el arte y de las que harán acopio los artistas ávidos de notoriedad.

Del mismo modo que el espíritu rebelde se iba asentando y apoderando de los estándares de la estética. También se iría dando apertura a otras áreas de la humanidad, hasta entonces sujetas a la clandestinidad. De la intención representativa de los enigmas estigmatizados antes mencionados, surgen las definiciones de conceptos de condición estética; como lo *camp*, lo *queer* o lo *trash*, nociones que obtendrán identidad propia tras ser asimiladas por la institución del arte y adquirirán mayor concreción bajo su incorporación a productos culturales.

Cabe destacar que tanto la estética *queer* como la *camp*, aparecieron como respuesta visual a las reivindicaciones de las comunidades LGTBI, por obtener formas identitarias propias con las que sentirse representadas. Por tanto, y a pesar de que su resultado quedase limitado al ámbito de la representación, estas formas artísticas surgieron como la consolidación y respuesta a movimientos políticos y requerimientos sociales. Sin embargo, y contrariamente a las exultantes connotaciones que se desprenden de las acepciones *queer* o *camp*. El término *trash* llevará inscrito en su significado el orgullo sobre lo inmundo.

Lo *trash* constata un tipo de cultura que apela al gamberrismo y a la desvergüenza, se regodea de su origen marginal y se ufana en prodigar la exuberancia suburbial de lo *underground*. Al igual que otras tendencias contraculturales, lo *trash* también surge de una inicial reivindicación política. No obstante, las reivindicaciones que pueden verse involucradas con lo *trash* no poseen ese sentimiento de búsqueda de aceptación social, identificación y conquista de visibilidad pública, como es el caso de las proclamas de la comunidad

144-GRANÉS, C. *op.cit.*, p.371

LGTBI. Lo *trash* escarba precisamente en lo contrario, en la indisciplina y la no aceptación social como seña de identidad. A lo *trash* le gusta vivir en el margen, ser insurrecto y provocar escándalo, para después vanagloriarse de ello.

Partiendo de las consideraciones sobre lo *queer*, lo *camp* y lo *trash*. Cabría hacer una serie de matizaciones, dado que cada una de estas variantes estéticas no solo se verán incorporadas en las producciones del arte de la postmodernidad, sino que además conformarán los pilares fundamentales de los artistas paradigma de nuestra investigación. Por ello se ha considerado conveniente elaborar un desglose léxico y conceptual de tales términos, así como ahondar en ejemplificaciones visuales necesarias para consolidar su comprensión.

Comenzando por lo *camp* diremos que, Susan Sontag en 1964 elaboró un estudio exhaustivo sobre este término a fin de cualificar su dimensión semántica. Estas precisiones sobre lo *camp* propulsaron su uso e incorporación dentro del ámbito de la cultura¹⁴⁵.

De los análisis de Sontag se desprende que, lo *camp* es una forma de mirar al mundo como fenómeno estético, sin embargo este término no se establece en términos de belleza sino en grados de estilización y artificio. A su vez, lo *camp* no se encuentra inscrito únicamente en la forma de mirar del espectador, sino que además hay cosas que por sí mismas pueden ser consideradas *camp*; como las lámparas Tiffany, el lago de los cisnes o los tebeos de Flash Gordon, especifica Sontag.

Por otro lado el arte *camp*, independientemente de su contenido, suele ser un arte con fines decorativos, y como gusto estético está definido por aquello que es *marcadamente atenuado y fuertemente exagerado*. Susan Sontag alude a la imagen del andrógino como uno de los mejores ejemplos de sensibilidad *camp*. Sin embargo, para que esta imagen sea incorporada dentro de las dimensiones de lo *camp*, además debe contener un culto a la exageración de los amaneramientos de la personalidad, así como referencias a sus características sexuales. Lo *camp* basa su atractivo en un valor irónico y en un

145-SONTAG, S. *En contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

cierto mal gusto. De hecho, lo *camp* fue usado como un desafío o una parodia sobre aquello que los heterosexuales consideran que es raro en el ámbito homosexual.

La concepción de lo *camp* guarda una relación intrínseca con el uso consciente de lo *kitsch*. No obstante tal y como apunta Sontag, aunque lo *camp* pertenece al ámbito de la estética no se considera una categoría como tal,



Fig.81

ya que está más vinculado al sentimiento de apreciación de ciertas formas estilísticas. Se podría decir por tanto, que lo *camp* es una vertiente estética que surge de la cultura *queer*. En términos generales podría definirse como una sensibilidad estética que basa sus formas en el arte *kitsch*, aunque bajo parámetros que albergan la banalidad y la vulgaridad. Lo *camp* podría definirse como la versión risible, irónica, exagerada y artificiosa de la cultura *queer*. Una representación espectacularizada de la que cierta parte del propio sector al que encarna preferiría prescindir.

Esta síntesis, se corrobora en palabras de Umberto Eco cuando expresa que lo *camp* se encarga de transformar lo serio en frívolo y siempre posee inserto *cierta exageración y cierta marginalidad*¹⁴⁶.

Umberto Eco añade que lo *camp* es interesante, dado que sirve para *deleitarse en su patética falta de pudor que se pretende hacer pasar por retorno a la soberana impudicia del gran arte clásico*.¹⁴⁷ Concretamente, lo *camp* parte de un gusto aristocrático y esnob al que Eco define como el *dandismo contemporáneo*. Sin embargo, el consumo del arte *camp* proviene de una nueva versión del dandi, aquel que se jacta

Fig.81-LACHAPELLE, D., 2014. *Once in the garden*.

146-ECO, U. *op.cit.* p. 408.

147-ECO, U. *Ibidem*, p.410.

de saber olfatear el hedor y tener un estómago fuerte.

Dentro del ámbito de la fotografía artística se encuentran varios referentes que parten de la estética *camp*, siendo perceptible en las series de David LaChapelle, algunas de las producciones de Paul McCarthy o en la película *Rocky Horror Picture Show*, dirigida en 1975 por Jim Sharman.

La categorización del *camp*, no sólo supondrá la aceptación consciente de este término, sino que propiciará la aparición de toda una serie de contenidos de dicha índole, que se filtrarán en la cultura de masas para popularizarse como una tendencia emergente.



Fig.82



Fig.83

Las definiciones sobre lo *queer* albergan otras acepciones. Etimológicamen-

Fig.82-Escena del videoperformance de MCCARTHY, P., 2013. WS.

Fig.83-Tim Curry caracterizado para la película *The Rocky Horror Picture Show*. SHARMAN, J. 1975.

te, el diccionario Oxford recoge como primer significado “raro” o “extraño”; en segunda instancia alude a los conceptos de “maricón”, “homosexual” o “gay”, y finalmente “mal” o “indispuesto”.

Según Judith Butler¹⁴⁸, dicha palabra originariamente, era usada como apelativo patologizante para denominar las inclinaciones sexuales de carácter homosexual. Butler concreta que esta designación contenía un tono degradante y era usada fundamentalmente como insulto. Sin embargo, la incursión de este término en el ámbito de la cultura tras años de reivindicaciones, ha terminado por conferirle una serie de connotaciones afirmativas.

Rafael M. Mérida Jiménez¹⁴⁹ argumenta que la palabra *queer* ha sido utilizada equívocamente como sinónimo de *gay*. De hecho, tal como recoge el autor en palabras de Beatriz Suárez Briones, *queer* fue una palabra elegida cuidadosamente por la unión gay-lesbiana, por ser un vocablo cuyo abanico semántico incluye la homosexualidad tanto masculina como femenina, la transexualidad, el travestismo y así como todo lo que incluya ser sexualmente extraño o singular.

Por consiguiente, la cultura *queer* nos habla además de sexualidades periféricas; ya que el término no engloba únicamente las prácticas de índole homosexual, sino que ahonda en otras variantes fuera del marco heteronormativo.

Lo *queer* reniega de las etiquetas y considera que las orientaciones sexuales no son una cuestión biológica, sino una construcción social. Por lo que según esta última matización, lo *queer* también podría incluir a cualquier parafilia.

Dejando a un lado las inabarcables significaciones sobre lo *queer*. Huelga determinar, que este concepto alude ante todo a la homosexualidad, el travestismo y el transgénero; sin embargo, su significado se ha ido ampliando hasta incorporar cualquier inclinación sexual que escape de lo institucionalizado. Ser *queer* significa luchar por la libertad de ser quien eres en contra de la homofobia, el racismo, la misoginia, la intolerancia religiosa, así como de nuestro propio odio.

La cultura *queer* se instituyó sobre los años noventa y surgió para contravenir la estigmatización de aquellos grupos que escapaban de los patrones norma-

148-BUTLER, J. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p.313

149-MÉRIDA JIMÉNEZ, J. M. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002, p.20

dos. Lo *queer* es orgullo ante la diferencia y apologiza con transgredir los añejos patrones de las relaciones entre humanos.

En definitiva, otorga el enaltecimiento de las libertades individuales sin apelativos ni etiquetas, desdibuja las barreras entre géneros y apuesta por la ambigüedad estética o la simple extinción de la clasificación de género por una apariencia sujeta a convencionalismos.

Dentro del ámbito del arte postmoderno, la cultura *queer* se encuentra representada por múltiples artistas, entre los que encontramos a la fotógrafa neoyorkina Collier Schorr. Esta artista hace uso de la androginia como tema recurrente,



Fig.84

partiendo un estudio minucioso sobre el género. Los análisis de Collier Schorr se basan en el constructo cultural que conforma los patrones sobre la masculinidad, siendo éstos adquiridos durante la adolescencia. Sus retratos, ateridos en la pubertad, señalan el momento crucial en el que se definen las identidades de género impuestas culturalmente. En sus fotografías, Collier Schorr presenta esa incertidumbre previa hacia el camino que se debe seguir en el proceso de llegada a la edad adulta¹⁵⁰.

Dado que nuestra investigación ahonda en la trivialización de contenidos de condición *outsider*, el enfoque que se tomará de las representaciones de índole *queer*, se alejará de las sutilezas connotativas de Collier Schorr. El análisis que se elaborará sobre las expresiones *queer* en el ámbito de la imagen, vendrá definido por esa mirada grotesca y exhibicionista venida de la estereotipación de la comunidad LGTBI. Por tanto, se indagará sobre las imágenes que postulen el lado absurdo de la realidad y las producciones que partan de

Fig.84-SCHORR, C., 2011. *Untitled*.

150-CABELLO, H. y CARCELLER, A. *¡Yo no soy nadie! ¿Quién eres tú? Representaciones de ciertas androginias inclasificables en el arte contemporáneo. Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001.

la banalidad como foco de interpretación unilateral de un hecho universal. Así pues, se considerarán las creaciones que articulen la mofa y la ironía como estrategia normalizante, de reivindicación o institucionalización de aquello que se halla invisibilizado.

Dentro de tales márgenes, encontramos el trabajo de una serie de autores que desde finales de los setenta hasta los noventa, participaron como fieles ejecutores de material fotográfico basado en la contracultura y en la exaltación de contenidos *queer*. Charles Gatewood fue uno de ellos, realizando reportajes sobre los desfiles gay en el Mardi Gras, o Clay Geerdes haciendo acopio de la exultante emersión de la transexualidad de ese momento. Posteriormente se observarán ejemplos con tintes más contemporáneos como; Heather Cassils quien se centra principalmente en la ambigüedad de género, Catherine Opie que trabaja con sexualidades no normativas, o Bruce LaBruce que elabora filmaciones y fotografías que aúnan lo *queer*, la pornografía, lo *punk*, lo *skin* y la tribu urbana.



Fig.85



Fig.86

Fig.85-GATEWOOD, C., 1974. *New Orleans*.

Fig.86-OPIE, C., 1997. *Divinity Fudge*.

El término *trash* define una categoría estética que ahonda en cuestiones relacionadas con las manifestaciones más zafias de la humanidad, alude a la inmundicia y se opone a la adoración de la belleza de la apariencia. Se inspira en estilos de vida que parten de la delincuencia y de la desobediencia civil como herramienta y se sirve de lo feo, lo abyecto o lo obsceno como un factor de inspiración en las artes. La palabra *trash*, en su traducción directa del inglés, significa basura. Sin embargo, dicho término en conceptos de estética se asocia a los restos, a los deshechos y excesos de la sociedad, a lo que nadie quiere para sí, quedando excluido y apartado de aquello que sí se considera útil.

La cultura *trash* elabora nuevas estéticas, que parten de movimientos musicales de diferentes épocas, y para ello, reinterpreta tanto los códigos sociales como los de vestuario. De algún modo, el *trash* indaga en la búsqueda del compendio entre la distinción y el desaliño, que con el tiempo terminará por convertirse en símbolo de sofisticación. Mediante tales estrategias, la cultura *trash* buscará atraer la atención mediante ademanes espectacularizantes de naturaleza exhibicionista.

Cabe destacar las referencias de las que hace uso y que aglomeran a diversas tribus urbanas contemporáneas con elementos de la cultura de masas como los videojuegos o la televisión.

El término trash suele ser empleado como arma arrojadiza por parte de quienes, alarmados ante una devaluación de los parámetros culturales, reivindicán una nueva jerarquización del gusto. En suma, habla de cultura basura quien se sirve de ella como concepto discriminador, delimitando un territorio del buen gusto desde cuyo interior formula su propuesta de segmentación estética. (...) Es cierto que lo basura hace tiempo que ha trascendido lo estético para invadir lo social e incluso lo existencial (...), pero condenar toda instrumentalización del mal gusto supone desechar un fenómeno estético tan heterodoxo como cargado de potencial liberador.¹⁵¹

Entre los años ochenta y noventa del siglo veinte, observamos la emergencia de una corriente, que en diferentes sectores de la cultura, apostará por la exaltación de lo *trash* como componente *outsider* de interés popular. El *punk*,

151-COSTA, J. Notas sobre lo Trash. Apuntes para la redención de una contracultura mutante. *Cultura porquería. Una espeleología del gusto*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003, pp. 144-153.

sobre el que ya se ha hecho mención, fue una de las corrientes que inició esa apología sobre la basura, sirviendo como reclamo cultural y artístico e inspirando a una parte del retrato fotográfico. Sin embargo, el *punk* no fue la única fuente cultural con la que el *trash* se materializó en arte. Aunque dicho movimiento propugnó la emersión de contenidos de carácter marginal y decadente como hecho estético. Existen una variabilidad de temáticas exentas al *punk*, que albergan todas las vivencias que salpicaron con intemperancia los remansos de humanidad que se alojaban en las áreas suburbanas de las ciudades.

La pobreza, la vida con exiguos recursos, y otros dramas humanos en países capitalistas como Estados Unidos; fueron tomadas por el arte postmoderno desde una óptica *voyeurista* y ajena al compromiso social, propiciando un recorrido por los lares que el orden habitual imposibilita visualizar. El arte de la posmodernidad tornó estos enclaves en objeto de interés, convirtiéndolos en un material de gran atractivo que terminaría siendo fetichizado y absorbido por el ámbito de la moda.

Tal como se ha citado, los contenidos que se desprenden del ámbito de lo *trash* son variopintos. En Estados Unidos, existen una serie de términos de uso habitual en el lenguaje, que dotan de especificidad al rango socio-cultural del *trash*. Apelativos como *Homeless*, *White Trash* o *Redneck*¹⁵², poseen vínculos entre sí aunque aluden a esferas sociales diferenciadas.

La tradición del retrato fotográfico en EUA, ha venido mostrando un interés activo por los ambientes a los que pertenecen estos tres grupos desde la época de la Gran Depresión. Sin embargo el trascurso de las décadas, ha dotado de notables diferencias a los modos de representar la vida en los márgenes sociales. Esto es perceptible en las imágenes registradas durante las primeras décadas del siglo XX, y los modos en que fueron ejecutadas las mismas temáticas a finales del mismo siglo.

152- La traducción recogida en el diccionario Larousse para *homeless* es <<Sin hogar>>. Se relaciona con dicho término a todo sujeto que no tenga un lugar donde vivir y/o duerma en la calle, en lugares benéficos o en lugares ocupados.

White Trash, según el diccionario Oxford, queda referido a <<Gente pobre, especialmente a aquellos que viven en el sur de Estados Unidos>>. El uso del término *White Trash* ha mutado y se usa para referirse a aquellos que no participan de manera productiva en el sistema. Normalmente personas de bajo poder adquisitivo y que viven de ayudas sociales; sin formación, cultura e ideología, que habitan en zonas deprimidas, ya sean urbanas o rurales.

La definición de *Redneck*, es recogida en el diccionario Oxford, como <<Personas de raza blanca de clase trabajadora, especialmente reaccionarios políticos que habitan en zonas rurales>>. A diferencia del *White Trash*, el *Redneck* sí se refiere sólo a aquellos que habitan en zonas rurales. Suelen poseer una ideología conservadora y fuertes sentimientos patrióticos.

Aunque los tres conceptos mencionados (*Homeless*, *White trash* y *Redneck*) enlazan conceptualmente con el ámbito de la marginación social, distan en forma de los perfiles pertenecientes a la contracultura del *punk* y del *rock*. No obstante, y a pesar de la distancia formal entre ambas vertientes, existe una conexión significativa que las unifica, ya que el *trash* en términos generales, alude a la diferencia de clases en USA. Las clasificaciones de *Homeless*, *White Trash* y *Redneck* pertenecen al ámbito de los desheredados o parias sociales. Mientras que el *punk*, emergió como el reclamo cultural de las clases populares contra los principios burgueses. Asimismo, las proclamas del *punk* se involucraron de una imagen que basó su indumentaria en los cánones estéticos del extrarradio, haciendo de la basura su lema particular, e incorporando fórmulas de comportamiento de aire iconoclasta.

Si existe un rasgo destacable de las expresiones culturales del *trash*, es que éstas aplican una estética que parte de lo decadente, la inmundicia y lo suburbial para ser convertido en arte. Asimismo, la cultura *trash* se afana en transformar expresiones y coloquialismos traídos de los márgenes sociales en productos culturales de ocio; bien tomadas de las áreas marginales de las periferias urbanas, bien de zonas rurales de escasa alfabetización y recursos económicos. Como conclusión exponemos, que lo *trash* surgió en Estados Unidos como la categorización estética de una serie de productos culturales que procuraron una estética engendrada en parcelas sociales alternativas, bajo el arraigo a formas culturales de las clases desfavorecidas, en el marco de los países desarrollados. Esta serie de componentes procuraron que el *trash* pudiese despertar interés en las masas; ya que se articulaba como un producto solaz que ironizaba con las desigualdades sociales, mientras elevaba a categoría de arte aquellas expresiones, que de otro modo, hubiesen permanecido confinadas en su estrato subcultural.

Cabe especificar que en las expresiones artísticas del *trash*, se vislumbra una mixtura entre el retrato de la pobreza social heredado de los fotógrafos de la FSA, y el orgulloso desenfado de quien acepta vivir al margen de lo normativo como rebelde, sin proyectos de futuro, sujeto a la caridad o limitado por la

enfermedad y sus adicciones. Así pues, el *trash* parte de una mirada sobre la marginalidad a la que representa con desenvoltura y vehemencia, mientras ironiza sobre su propia condición, de la que se regodea, a la que hiperboliza y exhibe con honor.

Dentro de la imaginaria que engloba el concepto *trash* como raíz de categorización estética, encontramos diversas variaciones estilísticas dependiendo del tiempo en el que se enclave este concepto.

Si la cultura *punk* surgió a partir de los setenta como un formato incipiente de potenciación masiva del *trash*. Llegando

a los años noventa, surgió un nuevo movimiento musical que terminó por pormenorizar las contiendas de las corrientes contraculturales previas. El movimiento *grunge* se articuló como una escisión y herencia del *punk*, sin embargo ensalzaba unos valores menos politizados. El surgimiento del *grunge* marcó el inicio de la banalización de los movimientos sub y contraculturales; aunque esta misma razón fue la que convirtió esta tendencia en una vertiente más acorde a los principios del *trash*. El *grunge* hacía gala de un aire más decadente si cabe, en donde la efigie del lánguido toxicómano se convirtió en referente de la nueva estética.

Este nuevo icono cultural se inspiró en el estereotipo del joven nihilista emblema del *White Trash* estadounidense, exportándose al mundo occidental como patrón de imitación estética. La estetización de los modelos icónicos del *White Trash* operaron tanto en Estados Unidos como en Europa. Cobrando relevancia y altivez bajo los impulsos de la música y de la moda, para desencadenar en una corriente estética en la que el arte fotográfico también hizo



Fig.87

su particular aportación.

Así pues, el *trash* se consolidó como una corriente capaz de subvertir el ámbito de la cultura mediante la incorporación de elementos *outsider* referidos a la decadencia, el deshecho y a lo inmundo. Además erigió como reclamo las conductas incorrectas, y alentó modos de vida venidos de ambientes marginales, prodigando su encumbramiento y popularización. La esencia del *trash* recurre a la desmitificación de las imposturas y además suscribe con intrascendencia, los conflictos socio-económicos de los países desarrollados en las sociedades postmodernas.

Este nuevo movimiento contracultural, no sólo recogió los patrones conviviales de las áreas suburbanas de USA. Sino que además se gestó tomando como insignia algunas expresiones de arte urbano, así como lenguajes artísticos propios de grupos o clanes de estas áreas. En las representaciones *trash* es perceptible el uso de elementos de identidad grupal adheridos a la noción de tribu urbana; tales como *piercings*, tatuajes, y otros elementos ornamentales destinados a formalizar una indumentaria estandarizada.

Como puntualiza Umberto Eco¹⁵³, estos aspectos que se propusieron como nuevos códigos estéticos provienen del culto a lo *camp*; siendo los mismos que en momentos históricos anteriores se asociaron al desagrado o al barbarismo. No obstante, aspectos que terminarán instaurándose a finales de la década de los ochenta como un desacato a la norma; para acabar constituyéndose como tendencia masiva, y con el paso de las décadas, aglutinar a un gran número de individuos pertenecientes a ámbitos sociales desiguales.

Partiendo de estas premisas, Umberto Eco rescata una referencia vinculada a la iconografía del arte clásico que constata sus argumentos. Según el autor, El Bosco en su obra *Cristo llevando la cruz*, representaba a los perseguidores de Jesús tal y como él los concebía; como bárbaros que no distaban en apariencia de lo que hoy se ha terminado instaurado como tendencia estética. Sin embargo las apreciaciones de El Bosco no conformaban un único juicio; ya que la asociación negativa entre la apariencia y el uso de elementos étnico-tribales, pervivía en el conjunto de las sociedades cristianas europeas.

153- ECO, U. *op.cit.*, p.430.



Fig.88

Esta interpretación prosiguió con el paso de los siglos, y perduró durante el siglo XIX, momento en que los psiquiatras catalogaron el tatuaje como un signo de degeneración. Se calificaba como “monstruos” a quienes optaban por usar sus cuerpos como un lienzo perenne.

Para Umberto Eco desde hace unos años, el uso de tatuajes y *piercings* se empezó a interpretar como un desafío generacional, desligándose de sus connotaciones anteriores. Sin embargo, a pesar

de que el uso de tatuajes, *piercings* y similares, se haya ido involucrando como fenómeno estético desprendiéndose de su vínculo con lo marginal. En el ámbito de la estética del arte, su uso sigue poseyendo significados que no le permiten desvincularse completamente de sus orígenes *outsider*.

En el ámbito de la fotografía artística, se observa un uso connotado en el que su incorporación sigue encarnando valores heterodoxos. Es por ello que la inclusión de dichos elementos en el retrato, siga confiriendo en la actualidad valores cercanos a la contracultura. No obstante en la última década, el ámbito de la moda ha logrado que el consumo de estos elementos de decoración corporal se normalice y masifique, al amparo de consignas de juventud, rebeldía y desacato. Dentro de este marco, tatuajes y *piercings* han inspirado a diseñadores y estilistas, logrando su instauración dentro de las categorías de lo *cool* o lo *trendy*. Así pues, desprendemos que el valor simbólico de estos elementos ornamentales ha sido y es mutable, construyendo unos u otros valores según el contexto en el que se les inserte.

Retomando los fundamentos del *trash*, existen varios artistas que en las úl-

 Fig.88-EL BOSCO, (1510-1535). Fragmento de *Cristo llevando la cruz*.

timas décadas se han dedicado a estudiar sus contornos como medio de inspiración. Del retrato fotográfico anclado a la tradición de los autores de la *Farm Security Administration* encontramos a Sally Mann, quien ejecutó entre los años 1983 y 1985 una serie de fotografías en las que transcribió la vida del *Redneck*.

Sally Mann se adentró en estos contextos para destripar sus entrañas con ausencia de dramatismo, y de este modo concederles un halo de decrepita aunque elegante melancolía.

Dentro de la misma línea cabe destacar el trabajo de Mary Ellen Mark, quien se alejó de los entornos rurales de Sally Mann, para rescatar el retrato del *White Trash* en contextos urbanos. Esta fotógrafa nos ofrece en recopilaciones como *Streetwise* (1988) o *American Odyssey* (1999) un reflejo de los diversos tipos de *outsiders* en múltiples territorios de los Estados Unidos. Sin embargo, la fotógrafa aporta un mensaje humanista que parece mantenerse inocuo bajo la desinhibición y desenvoltura con que se configuran los retratos de sus instantáneas. En estas series fotográficas se puede constatar, que no prevalece una idea de denuncia de fácil discernimiento, ya que la realidad se expone tal cual es, dejando al espectador la tarea de conmovirse o no.

Fuera de este contexto, pero con la misma línea temática. Encontramos obras inspiradas en las estereotipaciones femeninas del *White Trash* estadounidense en la serie *Headshots* (2000-2002) de Cindy Sherman. A diferencia de los ejemplos anteriores, en estas obras, la artista se postula del lado de lo banal para aderezar sus autorretratos con una estética *kitsch* que trivializa con dicha materia.

En *Headshots* se satirizan ampliamente



Fig.89

las diversas tipologías de la mujer blanca estadounidense de todos los rangos sociales. Aunque dentro de ésta, resalta la representación del arquetipo propio de las clases populares, en donde la fotógrafa se caracteriza con los elementos más icónicos de la indumentaria *trash*, e incorpora posados que permiten establecer una distinción entre ambientes u orígenes contextuales.



Fig.90

Prosiguiendo con las expresiones que parten del retrato del *outsider* mediante el uso de la caricatura y la estereotipación, rescatamos nuevamente las referencias a John Waters en su película *Pink Flamingos*. Esta filmación se estructura bajo los tres conceptos a los que se ha hecho alusión a lo largo de este capítulo (Lo *queer*, lo *trash* y lo *camp*). En esta cinta, John Waters no solo es capaz de adentrarse en los parámetros arriba mencionados; sino que además logra la amalgama perfecta entre todos ellos dentro de un mismo producto.

Este film elaborado en 1972, se articula como un conglomerado de elementos *outsider* en forma de meritoria oda a la sub y a la contracultura. Consecuentemente, en *Pink Flamingos* se ensalzan la insurrección de lo *punk*, los

modos de vida alternativos que rozan los límites de la exclusión social y que entroncan con lo *trash*, así como la exaltación de la violencia, el delito y la inmundicia. Además se gesta una vanagloria permanente sobre lo *queer*, que se resuelve mediante recursos formales provenientes del *camp* aderezados con una permanente estética *kitsch*.

Pink Flamingos amalgama en un mismo soporte todos los ingredientes que se suponen suficientemente irreverentes, como para que el autor pueda jactarse de elaborar un producto exento de convencionalismos. John Waters, en su particular cruzada por dar rienda suelta a su libertad expresiva, construye una historia tan asimétrica como disparatada aunque sin dejar de lado la interpretación personal de entornos de marcado realismo, a los que banaliza con fines lúdico-estéticos. *Pink Flamingos* se construyó como un proyecto con miras a propiciar la exaltación, bajo una perspectiva canalla que entroniza la insurrección de manera jocosa. Destapando y dando un trato de normalidad a múltiples tabúes, que bajo un prisma de divertimento, se presentan como producto contracultural. La esencia subversiva de esta filmación, es lo que consigue generar un sugestivo interés comercial, ya que John Waters no dejó nada al azar.

Partiendo de los paradigmas de una sociedad iconoclasta como la nuestra, el cineasta supo hacer de Divine no sólo la protagonista y su particular musa, sino que además la impulsó convertirse en un icono del transgénero; trascendiendo hasta hoy como personaje de culto. Divine lograría medrar en la historia del cine, por escenas como aquella en la que ingería un excremento de perro. Los controvertidos parajes de *Pink Flamingos* contienen los agentes necesarios, para que cualquier espectador ávido de sensaciones mórbidas, opte por observar sus imágenes aún a riesgo de quedar repugnado.

Retomando la mencionada escena excrementicia de Divine desde un ángulo analítico. Se diría que ésta se resuelve de un modo suficientemente osado como para que su protagonista sea recordada como un agente contracultural. En cambio, si establecemos una mirada retrospectiva dentro de la historia del arte, esta escena no se nos presenta tan innovadora como popular. Dado

que décadas atrás, el arte conceptual ya había impregnado de ironía las producciones de artistas como Piero Manzoni, quien elevó a categoría de arte una *Mierda de Artista* enlatada. De hecho, la hazaña escatológica de Divine nos remite tanto al *happening* de los Accionistas Vieneses como a la obra de Paul MCarthy. Es por ello, que si a los elementos estéticos y conceptuales que constituyen la filmación de *Pink Flamingos*, añadimos otros provenientes del dadaísmo, futurismo y surrealismo (que como refiere Carlos Granés¹⁵⁴ son el origen de los actos contraculturales). Nos topamos con un producto audiovisual, que se constituye como el perfecto emblema de lo *outsider* banalizado y estetizado para el consumo masivo.

Pink Flamingos no podría haber sido concebido con dicho resultado, de no ser por la conjunción de elementos de los que hace uso y que entroncan directamente con los movimientos contraculturales que se gestaban en ese momento. El protagonismo de jóvenes insurrectos que escapan a las normas y a las convenciones, las escenas de canibalismo, violencia contra la policía, sexo explícito incestuoso y zoófilo, o la justicia ciudadana y consignas antirreligiosas; son algunos de los perturbadores componentes que hacen de esta filmación una oda a la rebelión juvenil. Los contenidos que construyen *Pink Flamingos*, revelan un anticipo de lo que estaba por venir. Los movimientos de subversión juvenil aunados al ocio, se instauraron como el caldo de cultivo de una corriente, que terminó por consolidarse como tendencia principal de toda una generación. Para más tarde, erigirse como el recurso potencial de toda una industria de ocio cultural que sentará sus bases en el consumo masivo.

Adentrándonos en la década de los noventa, comenzamos a encontrar productos culturales que heredan las consignas del arte de las dos décadas anteriores. Sin embargo, esta nueva generación de artistas escapó de los esteticismos del pasado para ir más allá.

Las producciones artísticas de este período intersectan de un modo más abierto e indiscriminado con el autorretrato, el arte extremo, las experiencias cercanas a la muerte, la enfermedad o las sexualidades no normativas, per-

154- GRANÉS, C. *op.cit.*

mutando en la idiosincrasia de lo escatológico y lo desmedido. La salida de la década de los ochenta, se caracterizó sobre todo por la emergencia de artistas que se exponían públicamente mediante la autobiografía. La idea de diario íntimo de Goldin se reavivaría en autores como Bob Flanagan, Paul McCarthy o Terry Richardson, que convertirán su persona y vida privada en objeto artístico.

En este momento, la aparición del *cine exploitation*¹⁵⁵ y la popularización de la música *punk*, se encargarán de abrir nuevos caminos para el futuro de los productos culturales. Con la emergencia y consolidación de estas nuevas formas, se romperán tabúes para despertar miedo, fascinación, escándalo y espectáculo. Tal y como apunta Granés, se conseguiría *congregar a su alrededor a los medios de comunicación y a un público fascinado y aterrado, con la sensibilidad hiperestimulada y la necesidad fisiológica de nuevas dosis de escatología. Después de las revoluciones tercermundistas, el sensacionalismo se convirtió en la última aventura de Occidente. El riesgo y la emoción ya no serían el resultado de aventuras y revoluciones, sino de viajes al lado oscuro del ser humano y de la sociedad.*¹⁵⁶

El arte postmoderno, comenzará a debatirse entre la moral y la legalidad mediante la aparición nuevas tendencias como el *shock art*. Del que dice Granés que es un tipo de expresión artística que busca el impacto emocional arremetiendo directamente contra el buen gusto, mediante la inclusión de imágenes violentas, daño físico, excreciones corporales o elementos mórbidos.

Las obras que enmarcan este género buscan quebrantar los prejuicios, no por creencias o luchas ideológicas, sino con la finalidad de procurar escándalo y dominar el espacio informativo dedicado a la cultura. De hecho, existe una notable diferencia entre este tipo de arte y el de vanguardia del primer tiempo: Mientras que el arte de vanguardia pretendía liberalizar la sociedad ampliando los márgenes individuales. El *shock art* recurre a la búsqueda de desacralizar per se, con el único fin de generar impacto. De hecho, este período definirá los nuevos cauces de los productos culturales en adelante. Promoviendo y perpetuando recursos que escarbarán en la insolente búsqueda

155-Se denomina *exploitation*, a un género cinematográfico que hace uso de recursos sensacionalistas con fines comerciales. Se trata de un tipo de filmaciones, generalmente de bajo presupuesto, cuya prioridad será la exhibición morbosa de cuestiones como la sexualidad, el erotismo, la violencia o el consumo de drogas, dejando a un lado la importancia de calidad estética de la imagen.

156-GRANÉS, C. *op.cit.*, p.310

de expectación. Para ello, los artistas desacralizarán su propio cuerpo, expondrán su vida sin filtrajes, divinizarán sus fluidos o recurrirán a la autoinflcción de dolor y el despliegue impúdico de sus resultados. A su vez, observaremos artistas que aludirán a la mediocridad bajo el estigma de la chabacanería o la acción bufa, y otros que decidirán consagrar lo monstruoso, entablando una relación directa entre la repulsión y lo insólito.

Carlos Granés expone que existe una clara relación entre el *punk* y el arte surgido a partir de los ochenta; ya que mientras el lema del *punk* fue “Hazlo tú mismo”, monta tu propia banda y exprésate. El arte subsiguiente partirá de la premisa “autopromociónate”, escandaliza con tus propios recursos como símbolo de rebeldía y sigue a pies juntillas las extravagancias de tus congéneres músicos. Y para ello, qué mejor recurso que acudir a la expresión banal de lo *outsider* y a la exposición pública del tabú.

A partir de este momento las diversas fuentes culturales posibilitarán que:

Lo indigerible, escabroso y abyecto (...) fuera de los límites de lo aceptable social o legalmente” se construya “(...) en las mentes, cuerpos e imaginarios de individuos que polarizan y catalizan lo irreverente, doloroso y reprimido por las culturas, que hoy puede ser reconducido a través de la canalización sublimada de acciones artísticas, que, aunque controvertidas, deben ser entendidas como parte del mundo que jamás pudo formar parte del arte oficial que se recreaba en la belleza normativa como única forma de comprensión del arte reproducible de lo real, hace ya más de un siglo.¹⁵⁷

Es por ello que, la teatralización de las experiencias estéticas y la abolición de los límites formales que deslindan el arte de la vida, se terminen convirtiendo los enclaves decisivos de este crescendo cultural. La negación del arte como esfera separada, la disolución entre alto-bajo, bello-feo, forma-informe, el relevo de la rebeldía por la aceptación y de la subversión por la subvención, confluirán de manera decisiva para que cualquier experiencia vital devenga en obra de arte.

Por consiguiente, la toma de estos criterios nos lleva a considerar que la absorción cultural de los elementos de origen *outsider*, se ofrezca como el re-

157-AGUILAR, T. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2013, p.175

curso extremo, más eficaz y apropiado para que la aleación entre arte y vida opere con desenvoltura.

Contrastando los datos y referentes analizados hasta ahora. Se puede considerar que la evolución cronológica del retrato fotográfico, entablará un diálogo con lo *outsider* partiendo de unos u otros parámetros, según el período histórico al que nos ciñamos. A su vez se advierten diversas variantes de carácter conceptual, coincidentes con la incorporación progresiva de la fotografía dentro de la categoría del arte. Siguiendo este recorrido, se pueden establecer tres tiempos determinantes:

Uno relativo a los inicios de la fotografía, en que ésta estaría destinada a ejercer sus funciones en el ámbito de la ciencia o como documento divulgativo para los tabloides. Otro a mediados del siglo XX donde la fotografía comienza a adquirir un perfil documental y de crítica social. Finalmente, otro tiempo comprendido entre el fin de la modernidad e inicios de la postmodernidad, en donde las formas fotográficas pierden su impronta documentalista, para adentrarse en la experimentación estética, escarbar en los entresijos de la realidad y establecerse definitivamente como medio artístico.

Durante este último período, el que concurre hasta la contemporaneidad. La fotografía no sólo se ha caracterizado por convertir en pública la ocultación, sino que además, utiliza el tabú como cebo visual para adherirse a la alta cultura y más tarde consolidarse como soporte fundamental de la cultura *mainstream*. Roland Barthes alude a estas características cuando especifica que:

...la era de la fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como lo es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente (...) Pero como lo privado no es solamente un bien, (...) como es también y más allá el lugar absolutamente precioso, inalienable, en que mi imagen es libre (libre de abolirse), como constituye la condición de una interioridad que creo que se confunde con mi verdad o, si se prefiere con lo intratable de que estoy hecho, yo alcanzo a reconstituir por todo ello, mediante una resistencia necesaria, la división de lo público y lo privado:

*quiero enunciar la interioridad sin revelar la intimidad.*¹⁵⁸

A día de hoy nos encontramos vacunados contra la pobreza nostálgica de Walker Evans, el arte y los medios de masas se han encargado de ello. Los monstruos de Arbus ya no se confían únicamente al soporte artístico, sino que se manifiestan en las calles, la televisión y el cine; al igual que las expresiones de violencia o las actitudes de insurgencia contestataria que cincelan los noticiarios, la publicidad, los programas de ocio o eventos culturales. La fotografía ha sido su medio, mas el arte ha conferido su legitimación estética.

El arrojo de la posmodernidad favorecerá la consagración de múltiples fotógrafos que navegarán con fluidez entre los diferentes niveles de cultura. Autores, que serán capaces de albergar en su imaginaria toda una suerte de recursos que enlazan las diversas etapas de la historia de la fotografía.

Andrés Serrano, Sally Mann, Larry Clark o Terry Richardson, son sólo algunos de los nombres que proporcionarán obras tan eclécticas como heterogéneas y controvertidas, en donde se observará una síntesis de todo el recorrido de la fotografía hasta ahora. Sin embargo Terry Richardson se nos ofrece particularmente, como el autor que ha sabido aunar con mayor maestría, los antecedentes temáticos de la fotografía con la representación banal de los medios masivos.

Dentro de la nutrida producción de Richardson no sólo se establecen los nexos antes mencionados, sino que además se citan las vertientes temáticas de fotógrafos anteriores y coetáneos. Algunas de sus capturas enlazan con la pesadumbre escénica de Walker Evans o Dorothea Lange, aunque en confluencia con la despreocupada espontaneidad de los monstruos de Arbus y la esencia contracultural de los setenta. El diario de vida de Nan Golding se transforma en el blog personal del díscolo fotógrafo, mientras que el aura pubescente de la temática de Larry Clark se cristaliza en la actitud desafiante, burlesca y desenfadada de sus modelos.

Lo *camp*, lo *queer* y *kitsch*, emergen entre las ambigüedades estéticas de algunos de sus retratados, así como en sus fotografías de objetos cotidianos

158-BARTHES, R. *op.cit.*, p.151.

tales como: carteles, souvenirs y elementos de índole decorativa o arquitectónica. Los posados, actitudes, estilismos y ornamentos de sus retratos, rezuman simultáneamente la esencia de los conceptos *camp*, *queer* y *kitsch*; para concretarse en la producción global del artista y amalgamar el común de los valores posmodernos. La rebeldía, las adicciones, o las subculturas, afloran con concomitancia como signo inequívoco del pasado personal del fotógrafo; así como la apariencia del propio Richardson, que en muchas ocasiones comparte coincidencias con sus modelos y se inspirará en la estética *White Trash* y *Redneck*.

Las referencias y modos de expresión de Terry Richardson denotan un fuerte realismo, que se especifica mediante tomas de su entorno más cercano. Cabe destacar las frecuentes referencias a su madre, estereotipo de una vida subsidiaria de extrarradio. En sus series personales, el autor explota una faceta autobiográfica similar a la elaborada por Larry Clark o Nan Goldin; es por ello que entre sus retratos también aparezcan elementos, entornos y actitudes de esencia contracultural, así como otros representativos de la heterogeneidad de los tejidos urbanos, que referencia mediante alusiones constantes a la tribu urbana.

A pesar de que la obra de Terry Richardson engloba todas estas características, su relevancia no solo reside en la capacidad de aunar los contenidos de la evolución histórica de la fotografía. Ya que la producción del fotógrafo navega con pericia entre polaridades: la vida decadente y el orgullo por lo marginal, la desobediencia *trash* y el éxito social, las conductas tóxicas y el equilibrio sentimental, las sexualidades no normativas y el heteropatriarcado. Consiguiendo una representación armónica, en donde el sentido irónico de lo *camp* y la iconoclastia coaligan, como recurso necesario para su identificación, asimilación, fácil discernimiento y divulgación masiva.

Sus Fotografías, habitualmente ejecutadas con iluminación natural y pocos recursos técnicos, han logrado elevar la esencia del álbum familiar a la categoría del arte. Con la obra de Richardson, el aura *amateur* de la fotografía casera se filtra en el mundo de lo visual para instaurarse como tendencia estética popular, reforzando el camino andado hasta la contemporaneidad y

dictando que los pormenores de la vida también pueden ser convertidos en arte. Terry Richardson junto a sus análogos dieron forma a los procesos que se venían gestando desde la segunda mitad del siglo XX, y validaron las palabras de Susan Sontag cuando afirmaba que: *El tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más inexpertas, a la altura del arte.*¹⁵⁹

La fotografía de los últimos tiempos, transfiere a los lenguajes del arte muchas de las consideraciones formales y conceptuales de las que los medios de masas también deciden partir. La fotografía aglutinará en un mismo soporte constructos contra y subculturales, dando luz a los enigmas de lo *outsider*, tanto como transcripción de la privacidad a lo público como contenido de alto valor mercantil.

Con la evolución de la fotografía se consolida la sublimación de lo *trash*, de lo escatológico, de lo violento, de lo políticamente incorrecto, en definitiva de lo insurrecto. Sin embargo la participación de la imagen artística dentro de esta línea temática, obedece a la evolución natural de la impronta representativa de la cámara de fotos, así como de la propia forma de observar el mundo. La liberación de la mirada del artista vendrá acompañada de la democratización que ofrece la propia técnica fotográfica. La historia de la fotografía, ha conducido la cultura visual hacia la exaltación y visibilización exhaustiva de contenidos antes inimaginables; bien por su inmediatez técnica, bien porque nuestra cultura es indisoluble de la sociedad del espectáculo, siendo ésta la era que nos determina. La significancia de todo ello reside en que el nacimiento de la cámara fotográfica, ha procurado un mundo cargado de imágenes que de algún modo nos configuran como sociedad, dejan constancia de nuestra pervivencia en el mundo, así como de aquellas parcelas que quedan fuera nuestro campo de visión. Las imágenes de nuestra cultura se encargan de definirnos y amalgamarnos como pequeño grupo o como colectivo, generan identidades y estereotipos que definen nuestras conductas, y ante todo productos visuales que satisfacen nuestras necesidades de *homo videns*. Es por tanto que:

Las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales para el funciona-

159-SONTAG, S. *op.cit.*, p.39.

miento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). La producción de imágenes también suministra una ideología dominante. El cambio social es reemplazado por cambios en las imágenes. La libertad para consumir una pluralidad de imágenes y mercancías se equipara con la libertad misma... La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir implica quemar, agotar; y por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento. A medida que hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes; y más todavía. Pero las imágenes no son un tesoro por el cual se necesite saquear el mundo; son precisamente lo que está a mano dondequiera que se pose la mirada. La posesión de una cámara puede inspirar algo semejante a la lujuria. Y como todas las variantes creíbles de la lujuria, nunca se puede satisfacer: primero, porque las posibilidades de la fotografía son infinitas, y segundo, porque el proyecto termina por devorarse a sí mismo.¹⁶⁰

160- SONTAG, S. *op.cit.*, pp.249-250.

2. LA TRANSMUTACIÓN DEL RETRATO DE LO *OUTSIDER* COMO ESPECTÁCULO DE MASAS. CUESTIONES DE POSMODERNIDAD



(...)La cultura americana está tan dispuesta a legitimar a los últimos entusiastas del gusto de masas -¡espectáculos de snowboard!, ¡danzas folclóricas irlandesas!-, que siempre parece en peligro de aplastar el arte que requiere una atención más sosegada. La maquinaria endemoniadamente eficaz de la cultura pop americana llama constantemente nuestra atención hacia todo lo estridente, vívido, jactancioso.

Richard Lacayo <<Los mejores artistas y animadores americanos>> ¹⁶¹

Tal como se ha indicado, la llegada de la posmodernidad supuso grandes cambios, tanto en la cultura como en las sociedades; sobre todo en lo referente a la dotación de visibilidad de elementos catalogados históricamente como tabú y contextualizados en la otredad. Una de las grandes diferencias entre modernidad y posmodernidad reside en que, en la primera, las relaciones entre el centro y los márgenes de las sociedades fueron dialécticas y cambiantes. Según fue llegando la posmodernidad se comenzó a producir un retroceso del radicalismo político, un mayor pluralismo de la cultura visual tras el conceptualismo, y un auge de críticos que simpatizaban con las formas culturales discordantes. Es por ello que la posmodernidad se caracterice por la adopción de la excentricidad como reclamo y medio expresivo, por el uso del pastiche histórico como reflejo de la sobreinformación de la época, y por el rechazo hacia la alta cultura.

Estos reajustes procuraron que, el ámbito del arte más vanguardista, se segregara de los grupos combativos y que la cultura disidente dejara de verse como un modo de política, para ser elogiada por sus cualidades analítico-teóricas. Estos cambios fueron determinantes para la emersión y el crecimiento de una cultura visual, tan económicamente eficaz como desafiante, desde un punto de vista filosófico. Tal como rescata Brandon Taylor en base a las argumentaciones de Thomas Crow:

¿Cómo iba a ser de otro modo si cualquier información vaga sobre el más irrelevante acontecimiento en un apartamento de una callejuela de Brooklyn, o de un callejón de Venice Beach, puede movilizar energías humanas, transferencias bancarias y atención intelectual a una escala global? Esta influencia cultural, cuya amplitud

161-Citado en: KUSPIT, D. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2004, p.141

-en términos materiales- deberá medirse en múltiples niveles de magnitud, es nueva en el mundo...Con sus bajos costes de ingreso y sus posibilidades de regreso, las bellas artes parecen cada vez más cercanas en este aspecto al software informático, la forma más poderosa de propiedad intelectual de nuestra época.¹⁶²

Estas características evidencian, la acción espectacularizante con que se vieron sorprendidas las nuevas formas de expresión, sobre todo en las tres últimas décadas de historia. Sin embargo, dicha espectacularización no se hubiera gestado de no ser por la existencia de la técnica fotográfica. Ésta, con su impronta sucedida de la instantaneidad y el reflejo espontáneo, junto con su capacidad para ser una difundida de forma global; se convirtió en una candidata excelente para llevar a cabo los propósitos conceptuales del arte de la posmodernidad.

Los objetivos de este período se centran, fundamentalmente, en la exhibición pública de lo privado y la intromisión en lo íntimo, como búsqueda hacia la emancipación plena del individuo y su expresión libre. David Pérez¹⁶³ referencia que, la posmodernidad supuso un retorno hacia lo representativo y la recuperación de la imagen como una *realidad textual y narrativa, como hecho político y cultural*, que partió de estrategias tales como *la performatividad, la teatralización, la elaboración escenificada, la reconstrucción biográfica, la cita pictoricista, el simulacro, la reelaboración simbólica, la ironía, la reivindicación de lo personal como político, la equiparación entre lo público y lo privado, etc.* No obstante, las estrategias que más responden a nuestros análisis, son las vinculadas con la ironía, la teatralización, y la indisolubilidad entre lo público y lo privado; pues estas vertientes, no son sino la constatación de la simbiosis entre el arte y los medios de comunicación de masas como fórmula de estetización banal con fines espectacularizantes.

Se debe hacer hincapié en el proceso de conversión de lo privado en público; ya que este vertido de información, antaño confidencial, conforma uno de los rasgos distintivos del arte de los primeros tiempos del segundo milenio. Respecto a estas cuestiones, David Pérez ejecuta un análisis en *La instantánea-*

162-TAYLOR, B. *op.cit.*, p.14

163-PÉREZ, D. La instantánea imposible: fotografía, neovanguardia y posmodernidad en el contexto del arte acrílico contemporáneo. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* [en línea]. 2015, Vol.10, pp.155-187. Disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5983/5488>

nea imposible: fotografía, neovanguardia y posmodernidad en el contexto del arte crítico contemporáneo que sintetiza con las siguientes palabras:

En función de este hecho, así como de la consiguiente pérdida de referencialidad atribuida a determinados discursos emancipadores, la fotografía de estas últimas décadas, al aspirar a una elocuencia concisa de certezas mínimas, centrará parte de sus esfuerzos en la recuperación del valor de lo íntimo. Y lo hará no por una necesidad idealista y/o narcisista de privacidad, sino por una decidida voluntad de transformación política, hecho que será, precisamente, el que podrá caracterizarla -aunque no sea de manera singular-. En este sentido, la apuesta por la inserción de lo considerado como privado dentro del ámbito social -inserción que estimula la hibridación entre lo personal y lo público- permitirá resituar el ámbito de lo político dentro del espacio de lo micropolítico, un espacio que va a transformarse en eje de un fecundo diálogo entre lo estético y lo ético.¹⁶⁴

Esa intencionalidad de transformación política a la que apela David Pérez, disiente de la ejecutada durante los sesenta y setenta del siglo XX. En las primeras décadas del siglo XXI, esa ejerción de micropolítica mediante la fotografía, estuvo encaminada a potenciar la emancipación de la imagen bajo usos mercantilistas, siendo la exaltación de la privacidad el eje central de sus producciones. De este proceso emancipador, provienen los cuestionamientos sobre qué es y no es ético, así como la gestación de las vertientes estéticas con que se llevará a cabo su plasmación.

Al respecto a lo citado, el mismo autor, enuncia que:

La imagen, en tanto que acción visual, va a ir dirigida, por consiguiente, a dotar de visibilidad a lo inadvertido, es decir, a mostrar aquello que genera opacidad dentro de una cultura de excesos escópicos en la que la depredación visual (...) -se sustenta en la transformación del arte en industrial cultural -y, por ello, en forma de dominio- y en la voracidad y sobreabundancia mediáticas de lo espectacular. De este modo, convertida en mercancía de consumo -y en consumo de una mercancía- la actividad artística va a quedar sometida, en cualquiera de sus manifestaciones, a un proceso banalizador de desactivación estetizante contra el que la fotografía y el arte -a través de ese mencionado rechazo antiformalista- van a intentar posicionarse.¹⁶⁵

David Pérez argumenta que, entre los años setenta y ochenta, la fotografía

164-PÉREZ, D. *op.cit.*, p.160

165-PÉREZ, D. *Ibidem*, p.162

se posicionó en contra del proceso de banalización sobre el que se empezaban a inscribir otras disciplinas. Sin embargo, el empuje mercantilizador que experimentaron las industrias culturales, según fue llegando la década de los noventa, arrebató a la fotografía de su inmanencia sociopolítica. A partir de este momento, la imagen fotográfica comenzará a ofrecerse como soporte esencial de los contenidos que venimos recogiendo.

Otro de los aspectos relativos a los recursos de los que parte la banalización de lo *outsider*, se encuentra vinculado a la representación de la realidad. Esta perspectiva también es contemplada por David Pérez en el mismo artículo, basándose en las teorías ejecutadas por Henry Cartier-Bresson sobre su propia obra.

A pesar de que las argumentaciones de Cartier-Bresson sobre la realidad, poseen un enfoque particular; consiguen determinar con acierto, algunas de las pautas de las que se ha servido el arte fotográfico de las últimas décadas. Las teorías a las que apela David Pérez, detallan la relevancia que cobra la realidad representada, debido a la idiosincrasia de la técnica fotográfica. Según el autor, Cartier-Bresson concede importancia y respeto absoluto a la realidad, a la que se debe ser fiel; mientras el fotógrafo cobra un papel intermediario interviniendo en la menor manera posible. De ahí la relevancia que Cartier-Bresson concede a la *poética del instante*, factor que define la fotografía como un automatismo basado en la intuición y el impulso. La intuición a la que se alude, será el sentido que dote de mayor realismo a la imagen fotográfica, concediendo las dosis suficientes de veracidad, para que la representación opere con exactitud. Sin embargo, las especificaciones de Cartier-Bresson sobre la fotografía, apuntan a una ejecución del disparo sin conciencia ni estudios preliminares, en donde sólo intervienen la mirada y el instinto.

Las teorías basadas en la espontaneidad de los actos automáticos, están lejos de representar a la fotografía de los últimos tiempos. Sin embargo estas nociones sí se aplican, en cierto grado, al trabajo de algunos de los autores que aquí se recogen. Tal es el caso de Terry Richardson, cuya producción gira

en torno a la captación espontánea del instante, sin artificios ni decorados, imágenes que se postulan al nivel de un *reality show*, posicionándose en el rango más absoluto y fiel del producto cultural posmoderno.

A fin de completar los argumentos anteriores, cabe analizar el modo en que queda estructurado el papel de la cultura tras el surgimiento de la posmodernidad. Tal como se ha referido, la inmersión de la cultura en los mercados, propició una conversión de la cultura en industria y a sus expresiones en productos. A su vez, cabe reiterar en el papel que desempeñan los medios masivos y la tecnificación de la sociedad, siendo éstos, elementos favorecedores de la desintegración entre esferas culturales. Este proceso, que ocasionó la hibridación entre niveles culturales y culturas, procurará una cultura única que aglutinará las heterogeneidades sociales y perfilará al individuo como consumidor.

Donald Kuspit dispone que, si partimos del supuesto de que todos los aspectos que determinan a una sociedad se articulan en torno a su cultura material y visual. Como resultado obtenemos una cultura que deja de tener una significación especial, y en la que no existe ningún objeto únicamente cultural. Por consiguiente, si la economía, los medios de comunicación y el entretenimiento popular, además de financiar e informar sobre la cultura, configuran sus valores; determinamos que la cultura es aquello que se nos dice que lo es. De modo que, la clave de la cultura contemporánea parte del requerimiento de satisfacer el gusto de las masas; y por ende, no ser demasiado compleja en su forma, a fin de que sus contenidos alcancen al común de los consumidores. El concepto de cultura posmoderna, además, fomenta la pérdida de las diferencias de los tejidos sociales, adscribiendo al individuo a tendencias pasajeras, cuyo canal principal proviene del ámbito del espectáculo.

...el espectáculo es un espacio social en el que al orden desindividualizador se lo hace parecer individualizador y la impulsividad vital es neutralizada en un orden desvitalizador (...) En otras palabras, el espectáculo crea la ilusión de que uno sólo es liberado -sólo es un individuo librepensador, libre de espíritu, completamente vivo- allí

*donde forma parte de una multitud. Es la gran mentira de la vida moderna -es más, la auténtica ideología moderna- y el entretenimiento es el medio de comunicarla e imponerla.*¹⁶⁶

Es por ello que, si tomamos en consideración los argumentos de Donal Kuspit; la banalización de lo *outsider* a la que apuntamos, se debe en gran medida a esa desintegración de barreras culturales consolidadas a favor del entretenimiento en masa.

Tras la posmodernidad se apostará por una adoración de lo *mainstream* y se velará por el uso de una realidad representada literal, directa y verosímil. No obstante, la emancipación y exposición desmedida de lo *outsider* en fotografía, será ejecutada mediante parámetros más específicos, tales como: la hipervisibilidad y exaltación de lo privado hecho público, la ironización del tabú, la conversión de hechos trascendentes en mundanos, el empleo de lenguajes y recursos propios de los medios masivos, la apuesta por el retrato bajo nuevos intereses antropocéntricos, o la intersección entre alta y baja cultura; hecho que postulará planteamientos teóricos sobre qué es y no es arte. A su vez se observará, la deformación artificiosa en las imágenes a favor de la espectacularización, el uso recurrente de temáticas y lenguajes de evocación adolescente, la devaluación de la dignidad del ser humano para su conversión en un producto mediático, la despolitización del arte, la estetización y ensalzamiento de elementos procedentes de la baja cultura como emblema del buen gusto, la transformación de la autoría del artista en marca comercial, así como la dinamización del autorretrato y la exhibición de la biografía íntima del artista como reclamo.

Las características anteriores se advierten, como los principios que han adquirido mayor presencia en las producciones artísticas que se analizan en nuestro estudio, dentro de la franja temporal descrita y el marco territorial establecido. Sin embargo, su capacidad de penetración determina que, estas características se hayan convertido en principios recurrentes dentro del entramado de los productos culturales a escala global. No obstante, todos ellos se conjugan bajo un mismo propósito: la desenmascaración trivial y masiva de elementos de naturaleza *outsider* como espectáculo.

166-KUSPIT, D. *op.cit.*, p.142

Los contenidos anteriores serán desglosados, agrupados y ejemplificados a continuación, mediante recursos visuales que se inscriben en la obra de los artistas más paradigmáticos de la etapa convenida. A lo largo de esta segunda sección de la tesis doctoral, se hará uso del paralelismo como recurso analítico, y será aplicado de forma comparativa en las producciones de los ejemplos seleccionados para el caso. Estos ejemplos se encontrarán dentro del marco temporal y territorial establecido, y por tanto correspondiéndose a la última década del primer milenio y las dos décadas subsiguientes en Estados Unidos. Con el uso del paralelismo como método de estudio, se pretende observar cuáles han sido las pautas de las que se han valido las nuevas formas del retrato fotográfico desde finales de la modernidad; así como observar cuáles son las similitudes existentes entre las producciones artísticas que se están gestando en la contemporaneidad, en torno a nuestra temática central.

2.1-LA DISOLUCIÓN DE BARRERAS ENTRE CULTURAS

Durham, NC: No puedo creer que estéis dando publicidad a todos esos <<artistas>> que están por sí solos arruinando nuestra cultura.

N´Gai Croal: Esos artistas no están arruinando por sí solos nada. El entretenimiento popular siempre ha estado lleno de sexo y violencia, desde la Ilíada hasta los Soprano. El problema es el siguiente: ¿el complejo de la industria del entretenimiento está dejando bastante margen a la alternativa? ¿Están promoviendo esas alternativas al máximo? Y la respuesta es no.

N´Gai Croal <<Batalla por el alma del Hip Hop>> ¹⁶⁷

La disolución de barreras culturales que se gesta en la posmodernidad, no vendrá definida únicamente por el cruce de diferentes niveles de cultura. Durante este proceso se produce, además, la permanencia conjunta de la tradición y la novedad, así como la mezcla de valores socioculturales venidos de la convivencia entre las diversas etnias, naciones y clases que confluyen en un mismo territorio. La existencia de ese conglomerado cultural se ratifica, cuando ojeamos concienzudamente el interior de cualquier hogar. Muchas de nuestras paredes, se colman de objetos de artesanía indígena junto con expresiones artísticas vanguardistas, o con imágenes icónicas venidas de la cultura popular y de masas. Nuestros estantes armonizan combinando de discos de *rock*, junto con músicas eruditas u otras de índole folclórico. Esta simbiosis ejemplifica la indisolubilidad entre lo tradicional y lo moderno, lo culto, lo popular y lo masivo.

Esta tendencia a la globalidad, se intensifica en aquellos países en donde existe una mayor tradición de confluencia migratoria y cultural, como ocurre en Estados Unidos. Este país, con un sustrato indígena, un pasado colonialista de diversos orígenes, y un presente forjado por albergar múltiples nacionalidades a escala global. Queda constituido como la amalgama perfecta entre el pasado, el presente y la diversidad étnico-cultural. La síntesis de estas circuns-

167-Citado en: KUSPIT, D. *op.cit.*, p.141

tancias deja su legado en los productos culturales que deciden hacer de las realidades sociales su hueco en el ámbito de la representación.

A todos estos condicionantes, se suma la importancia que tiene el nacimiento del concepto de "industria cultural", acuñado por Horkheimer y Adorno. Esa industrialización de la cultura, no podría haberse llevado a cabo, de no ser por la creación de una cultura estandarizada, compuesta por la hibridación de diversos niveles y tipos de culturas. Este aspecto tiene alta relevancia, para comprender los cambios culturales que se han gestado durante la posmodernidad.

Debido a estas razones, en la década de los ochenta, la Unesco decidió elaborar una serie de disertaciones que quedaron recogidas en una recopilación de escritos¹⁶⁸. En estos textos se confirma que, la industria cultural existe cuando los bienes y servicios culturales se producen y difunden según criterios comerciales, que parten de la producción en serie, sustentándose en la consecución de un desarrollo económico más que cultural. Las industrias culturales destacan por la hegemonía de producciones uniformes.

Se basan en el carácter efímero y el empobrecimiento del contenido, en gran parte plagado de lugares comunes de todo tipo. Del mismo modo que en materia de información, la continuidad a veces vertiginosa de los flujos puede transformar las realidades más candentes en espectáculo puro y simple, así también las cadencias que imponen los productores o los distribuidores al mercado de los bienes y servicios culturales tiende a impedir toda impugnación y a hacer del usuario un consumidor ávido de novedades.¹⁶⁹

La problemática de la mercantilización de la cultura, no solo obtiene voces detractoras; ya que existen opiniones concordantes, que alaban la abundancia de productos culturales baratos y diversos. Esta industrialización, permite que se multipliquen las ocasiones de contacto del público con las formas culturales, además de aumentar la capacidad de acceso tanto a amplios contenidos informativos, como a conocimientos procedentes de las grandes áreas culturales del mundo. Yves Michaud expresa que:

168,169-ANVERRE, A. et.al. *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p.22.

Hemos entrado en nuevos tiempos. La modernidad se acabó hace dos o tres décadas. La posmodernidad sólo fue un nombre cómodo para poder dar ese paso, para admitir esa desaparición, como si el muerto aún no hubiese muerto y sobreviviera en su posteridad inmediata. Ya es tiempo de reconocer que hemos entrado a otro mundo de la experiencia estética y del arte, un mundo en el que la experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la huella de la belleza, un mundo en el que el arte se vuelve perfume o adorno.¹⁷⁰

Donald Kuspit en *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, determina que durante los años ochenta se dio finalmente la reconciliación entre las vanguardias artísticas y la sociedad, trayendo consigo la aparición de las industrias culturales:

La razón por la que los ochenta fueron notables no es que produjeran notable arte de vanguardia -aunque buena parte de él lo fuera-, sino que en último término, el arte de vanguardia y la sociedad se reconciliaron, por más perversa que fuera la manera en que lo hicieron. Esta reconciliación es al menos uno de los significados de la posmodernidad. Hasta los años ochenta, el arte de vanguardia y la sociedad permanecían irreconciliables en principio; en los ochenta acabaron por caer el uno en los brazos del otro, como si la vida de cada uno de ellos dependiera del otro. La sociedad se apropió abiertamente del arte de vanguardia.¹⁷¹

Donald Kuspit añade que, dicha conciliación no sucedió únicamente por interés económico o académico, ni porque el arte de vanguardia se convirtiese en una industria cultural, sino porque el componente principal del arte de las vanguardias era ser crítico y opositor.

No se le pedía que cambiara, sólo que continuara siendo su emocionante e intransigente yo. Pero ese yo antagonista fue reinterpretado como una muestra de creatividad, el espectáculo creativo de la sociedad en que el arte se desarrollaba(...) los artistas de la antigua y la nueva vanguardia fueron revisionistamente celebrados como <<socialmente significativos>> y su carácter extraño e inconformista entendido como una parte necesaria de la creatividad social. Nadie parpadeó ante la perversidad, la furia y básica aspereza de su arte, ante su efecto <<obsceno>>, desenmas-

170-MICHAUD, Y. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de cultura Económica, 2007, p.18

171-KUSPIT, D. *Signos de Psique en el Arte Posmoderno*. Madrid: Akal, 2003, p.336

carador, es decir, su poder para poner del revés y mostrar las tripas del escenarios social.¹⁷² Es por ello que el desencadenante de esta transformación cultural dispusiese que: *En los ochenta, la industria de la cultura vanguardista se convirtió en parte de la industria del espectáculo (...) fundiéndose con ella sin costuras. Como los productos de la industria del espectáculo, los de la vanguardia posmoderna llenaron la vacuidad interna con falsa subjetividad.*¹⁷³

Carlos Granés en *El puño invisible*, alude al hecho de que futuristas, surrealistas y dadaístas, sin saberlo, se convirtieron en los iniciadores de la aniquilación del elitismo de la alta cultura. De hecho con el avance de las décadas, el formato tradicional de la alta cultura, sustento en valores como la pericia, la originalidad o el talento, se terminó destruyendo. Sin embargo, la extinción de los valores tradicionales de la alta cultura, no ha conllevado ni la muerte del arte ni de los museos; ya que la nueva revolución en el arte, viene definida por la exhibición de elementos susceptibles a la controversia. Convirtiéndose en objeto de interés para el museo y por ende institucionalizados como piezas artísticas.

*Los vanguardistas que se oponían a la alta cultura y aborrecían la burguesía eran, efectivamente, rebeldes. Pero una vez que sus ideas se popularizaron, los artistas como Koons, que siguen atacando los prejuicios burgueses, han dejado de ser rebeldes y se han convertido en los portavoces más conspicuos de la sociedad contemporánea. Son sus estandartes y sus beneficiarios. Nadie navega mejor en una sociedad que ha banalizado el sexo y el arte convirtiéndolos en mercancía pornográfica y en mercancía kitsch, nadie disfruta tanto de los placeres burgueses siendo un crítico de la burguesía como Koons.*¹⁷⁴

Así pues, las iniciativas de los dadaístas, poetas *beat*, *hippies*, *yippies*, etc... que pretendían acabar con la sociedad de clases y el capitalismo, supusieron un influjo que se convertiría en todo lo contrario. Ya que como argumenta Carlos Granés; todos estos advenimientos, terminarán provocando la emergencia de multitud de artistas, cuyo talento principal residirá en saber venderse a sí mismos y a su obra, mientras abanderan *la lucha antiburguesa* y el

172-KUSPIT, D. *op.cit*, p.336.

173-KUSPIT, D. *Ibidem*, p.338.

174-GRANÉS, C. *op.cit*, p.295.

mercantilismo emancipador.

Es por tanto resaltable que el arte, con Andy Warhol como precursor, juegue desde entonces con la baza de la doble moral: Por un lado produzco arte que se aleje de la excelsa intelectualidad bajo un propósito democratizador. Por otro, me acojo a la notoriedad que eso prodiga, para medrar en los mercados y obtener un caché sólo accesible para las élites económicas. Al fin y al cabo, siempre se podrán adquirir reproducciones elaboradas específicamente para la masa.

Por consiguiente, el surgimiento de la posmodernidad colmará al arte de una relativa democratización. Ya que su idiosincrasia, legitimó una actitud infantilista que apelaba a los gustos populares, proliferando, al coincidir en el tiempo con medios de masas como la televisión, de quien hará su gran aliada.

La aceptación del mundo tal como es, la erosión de las fronteras entre el arte y la vida, al igual que el humor que promovieron artistas como Duchamp, Man Ray o Maciunas, saltaron del mundo del arte a la publicidad y los programas de entretenimiento televisivo.¹⁷⁵

A partir de los noventa del siglo XX, se observa una tendencia que transitará paralelamente entre el arte y los medios de entretenimiento masivo, que vendrá definida por la aparición del formato del *reality show* en televisión. Este nuevo formato de espectacularización de la vida privada, no pretende indagar en la búsqueda de un talento especial; sino que como cita Granés, ahondará en la simpleza, ingenio, campechanía, impudor, un toque de vulgaridad, y una ignorancia ufana y desenfada, que corrobora esta tendencia infantilista a la que ya se ha hecho mención.

El tipo de producciones mediáticas a las que nos remitimos, y que proliferaron bajo el manto de las nuevas tecnologías de la imagen. Se originaron en el ámbito del arte, tiempo antes de la popularización de la televisión. No obstante, la yuxtaposición entre medios de masas y arte procurará, que ciertas pautas ideológicas y estéticas, sean incorporadas de un modo similar en ambos soportes de representación. Es por ello que entre éstos, se aprecien tendencias equivalentes, basadas en parámetros vinculados con el hedonismo,

175-GRANÉS, C. *op.cit.*, p.296.

el infantilismo, la ironía, la irreverencia, la pornografía (sexual y emocional), la banalidad, la rebeldía, la iconoclastia y el humor. De este modo, muchas de las propuestas del arte de la vanguardia, terminaron siendo asimiladas y explotadas comercialmente por la industria del ocio, provocando un cambio del rumbo en la cultura y los valores que la sustentaban.

Durante la década de los sesenta, Alvin Toffler ejecutó una serie de escritos sobre la sociedad estadounidense, en donde analizaba en términos positivos la *expansión de los niveles culturales* a la que nos referimos. Toffler auguraba que dicho auge cultural, venido de la expansión de los *mass media* y de las industrias culturales, no servía para que el ciudadano poseyese mayor nivel cultural, aunque sería determinante para que se produjese un cambio de rol en el arte y la cultura de Estados Unidos.

Toffler anuncia que, de esta modificación en torno a la cultura, surge una nueva clase social a la que define como *clase de confort*, constituida por quienes, tras el auge económico del país, consiguieron mejorar y afianzar su poder adquisitivo. El surgimiento de este nuevo perfil de ciudadano, sentará las bases sobre las que se construyeron los nuevos contornos de los productos culturales. Este advenimiento de mutación cultural, fue advertido por muchos teóricos como una amenaza que alentaba a la decadencia y vulgarización de la cultura¹⁷⁶.

Jordi Busquet i Duran argumenta sobre este mismo hecho que, desde el momento en que la mayor parte de los individuos se integró y participó activamente en la vida cultural de las sociedades. Los criterios de las élites cultivadas quedaron relegados a un segundo plano, para ser desplazados por la configuración mayoritaria del gusto. A esta apreciación añade que, la pérdida de la dignidad cultural, no sólo viene definida por la divulgación masiva de los bienes culturales, sino que radica principalmente en: la indeterminación de niveles, la mezcla cultural y la hibridación de géneros y estilos¹⁷⁷.

Agustín Girard considera que, sobre todo durante las tres últimas décadas

176-TOFFLER, A. *Los consumidores de cultura*. Buenos Aires: Leviatán, 1987.

177-BUSQUET I DURAN, J. *Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia de un mito*. Editorial UOC, 2008.

del siglo XX, las *máquinas culturales* transformaron el enfoque y la absorción de la cultura en la mayoría de la población, excepto de la intelectualidad. De hecho, durante finales de este siglo, se dio un cauce democratizador a las instituciones, favoreciendo la apertura al público de producciones culturales que tiempo atrás, sólo hubieran sido consumidas por las élites. A este proceso se sumaron los poderes gubernamentales, quienes bajo premisas económicas, adoptaron políticas con el fin de ampliar del acceso público a la cultura¹⁷⁸.

Agustín Girard también analiza los cambios sobrevenidos en el arte, tras el surgimiento de las industrias culturales y la expansión de los medios de comunicación de masas. Según el autor; la emergencia y consolidación de los anteriores, generó una mayor demanda de los productos culturales, confiriendo un papel al artista que antes no tenía.

Asimismo, desglosa los diversos tipos de industrias culturales surgidas tras este periodo: En primera instancia nos habla de aquellas cuyo producto se considera un objeto de artesanía (como pueden ser las industrias editoriales) y en segundo lugar, aquellas en las que el propio acto creador implica un complejo instrumental industrial. En este último grupo incluye al cine y televisión, pero también a la fotografía, sobre la que indica que, la cámara con su tecnología permite que un gran número de personas recupere la libertad de creación de la artesanía y, de ese modo, jugar con la luz y el color para reconstruir el mundo circundante.

La disección de Girard sobre las industrias culturales resuelve que, el acercamiento del público con la cultura no sólo viene definido por la amplia divulgación de producciones, sino que además se vería favorecido por el acceso directo a los mecanismos encargados de producirla; constituyendo la mayor forma democrática de la imagen para con la ciudadanía.

En el mismo texto, Agustín Girard hace referencia a la figura del artista así como a los cambios producidos en su papel social en los últimos tiempos. Sobre la figura del artista refiere que, al quedar inserto dentro del engranaje económico de las industrias culturales, se dan factores que condicionarán su producción. El surgimiento de las industrias culturales, hará del mundo de la cultura una empresa, es por ello que las producciones se adapten a la deman-

178-ANVERRE, A. "et.al." *op.cit.*, p.29

da de consumo. La capacidad de penetrabilidad de los productos culturales determinará su existencia, potenciándose únicamente aquellos que sean capaces de encontrarse con las preferencias preponderantes del consumidor.

Agustín Girard concluye diciendo que a pesar de todo, el estudio de las industrias culturales se enclava en una aporía; ya que sus productos siguen teniendo un valor simbólico y estético tan importante como mercantil. Un claro ejemplo se da en la crítica del arte, ámbito que sigue examinando la satisfacción del espectador y las capacidades estéticas de la obra, sin incurrir en atribuciones meritorias a su modo de fabricación o comercialización. Es por ello que en términos teóricos, no pueda considerarse que los intermediarios entre artistas y público sean empresarios, sino más bien mecenas o bienhechores públicos, que pugnan por dar apertura al arte para deleite del usuario.

*Y ese intermediario tiene la "aureola" de la universidad, de la pedagogía, de los lugares y modos de trasmisión del saber y del patrimonio cultural de la humanidad.*¹⁷⁹

La parte correspondiente a esa carencia de aportaciones analíticas por parte de la crítica, se verá enfocada, al menos de un modo genérico, mediante la presente investigación. De modo que queden reflejados cada uno de los aspectos que conciernen a los procesos por los cuales, la industria del arte ha hecho del retrato de lo *outsider* uno de sus productos predilectos, y por qué este tipo de contenidos se encuentran interconectados con los modos de representación de algunas producciones surgidas en los medios de masas.

Partiendo de las consideraciones a las que se ha hecho alusión en este apartado, se podría avanzar que; los contenidos artísticos que conforman parte del presente estudio, responden a un serie de inquietudes sociales por lo oculto, fruto de la democratización de la cultura a partir de la posmodernidad. A este aspecto, se suma un proceso de industrialización e instrumentación de la cultura, en base a requerimientos económicos y políticos de las sociedades occidentales. Como consecuencia de los procesos anteriores se advierte que a partir de este periodo se originará; el aunamiento de la alta cultura con los medios de masas, así como el uso de metodologías y recursos propios de las industrias del ocio (comunicación, *marketing* y espectáculo), en el ámbito del

179-ANVERRE, A. "et.al." *op.cit.*, p.38

arte. Estas cuestiones comulgarán con los requerimientos populares, siendo avaladas por las instituciones museísticas, que ejercerán como fuerzas activas concluyentes para decidir qué obras de arte son dignas de ser oficializadas, y colocar a pie de sala los resultados productivos de las industrias culturales.

2.1.1-ALTA CULTURA Y MEDIOS DE MASAS. UNA NUEVA MIXTURA

Es manifiesta, la retroalimentación existente entre el arte contemporáneo, el mundo de las imágenes y los medios de masas en la actualidad. En estos momentos se hace inevitable que el producto cultural, sea en formato visual o audiovisual, no parta de valores, referencias y procesos de creación similares. Unos soportes se hallan insertos en los otros, lo que conlleva una hibridación tanto en procesos y contenidos, como en el modo en que se difunde la cultura visual de nuestra era. Las imágenes han dejado de estar anexas a una experiencia estética superior, para conjugarse llanamente con nuestro conocimiento, reconocimiento y percepción del mundo.

Yves Michaud, parte de la relación existente entre el arte y la publicidad, para preguntarse hasta qué punto el arte copia a la publicidad y viceversa. Sin embargo, la mixtura entre medios de masas y alta cultura se extiende más allá del ámbito de la mercadotecnia, ya que la involucración entre sus diversos canales, es tan profunda, que sus límites son prácticamente indistinguibles.

La publicidad es el ámbito que obtiene mayor reciprocidad respecto al arte fotográfico; sin embargo, la televisión, el cine, el cómic o las redes multimedia, también son partícipes de esa relación de confluencia.

En referencia a la vinculación existente entre el arte y los medios se puede constatar que, el arte contemporáneo hace un uso permanente de elementos venidos de la publicidad tales como logotipos, temáticas, imágenes estereotipadas de celebridades, o elementos del mundo del espectáculo, como común denominador. Esta mixtura se advierte de un modo más clarificador, si tenemos en cuenta que la fotografía es el lenguaje por excelencia de los medios masivos, así como una tendencia al alza desde inicios de la posmodernidad. Del mismo modo ocurre con los canales y procedimientos de los que hace uso el arte para su divulgación, partiendo de fórmulas que intersectan con estrategias de marketing similares a las que se aplican en los medios de masas.

Anuncios clasificados, cartelas, videoclips, sondeos por teléfono y artistas que reparten tarjetas a la salida del metro, nos dan a entender que arte y publicidad han de ir de la mano, en una época en la que las relaciones multidisciplinares son indisolubles¹⁸⁰.

Tales apreciaciones quedan convenientemente justificadas cuando Michaud expresa que *Mientas tanto la industria de la cultura lo devora todo, incluyendo los museos, y Picasso se volvió primero nombre de una creadora de perfumes y cosméticos y después marca de un coche*¹⁸¹.

Tomando en consideración estos principios, es casi axiomático afirmar que, nos encontramos ante una relación simbiótica, en la que se entiende indispensable la anexión de las redes de divulgación mediáticas con el ámbito de la cultura, dado que ambas constituyen y promueven entre sí, el tejido cultural de las sociedades.

La yuxtaposición entre arte y medios de masas, no sólo genera productos visuales híbridos, sino que además procura que las experiencias y el contacto del público con los productos culturales sean atractivos. Esta tendencia, que parte de principios afines a la catarsis aristotélica, consiste en generar productos capaces de polarizar lo suficiente al espectador, como para que quede absorto en la involucración emocional que propugna el simulacro. De este modo las distancias entre realidad y representación se estrechan.

Respecto a la influencia que los productos de las industrias culturales pueden llegar a tener en la conducta de los consumidores, encontramos diversos análisis. El primero de ellos, se centra en la tendencia teórica de autores de la Escuela de Frankfurt como Horkheimer y Adorno, en donde se declara que dicha falta de discernimiento entre barreras, promueve un ensimismamiento colectivo que aleja al aluvión de espectadores de una postura crítica e independiente con su entorno.

Esta parte queda recogida en los textos que ejecutaron estos mismos autores sobre la industria cultural¹⁸²; donde describen que el público es desglosado en perfiles preconfigurados por los poderes económicos de las Industrias culturales. Para Horkheimer y Adorno, la clasificación de estos perfiles facilita que

180-MICHAUD, Y. *op.cit.* p.19

181-MICHAUD, Y. *Ibidem*, p.16

182-ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.

se fabriquen de forma artificial y preconcebida, un tipo u otro de productos como única aportación al consumo cultural. Partiendo de estos principios, los sectores del poder limitan aquellas partes que nos diferencian, mediante una aparente multiplicidad de propuestas de ocio cultural, ya que lo que se pretende es una difusión de contenidos que sean aceptados sin oposición. Como apunta Blanca Muñoz:

Como considerará el autor de Frankfurt, reproducir con exactitud el mundo perceptible de todos los días se ha convertido en el criterio de la producción. El film, por ejemplo no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor se mueve en una dirección bien delimitada: evitar la insubordinación de éste y enfocar su atención hacia los productos culturales que llegan a serle tan familiares que se reproducen automáticamente en su comprensión y percepción.¹⁸³

Dicha catalogación por perfiles, parte de la idea de engendrar clichés disgregados en niveles de interés cultural. Esta clasificación ofrece una cuantía de posibilidades de consumo cultural, cuya única utilidad real reside en obtener una cuantificación que se anticipa, según balances estadísticos, al modo en que se comportará el sujeto al percibir la información. De este modo, cada perfil preconfigurado engulle, sin percatarse, los contenidos que han sido elaborados para su tipo.

Esta estructuración social, jerarquizada por tipos de consumidor, nos ofrece reminiscencias al *Mundo Feliz* de Aldous Huxley, y pone en cuestión la aparente sensación de emancipación democrática de la que se dice, gozamos. No obstante cabe matizar que, dichas teorías parten de una concepción de los medios de masas realizada a mediados del siglo XX, cuando apenas comenzaban a gestarse las primeras industrias del entretenimiento. Hoy, las nuevas tecnologías e Internet, ofrecen otro tipo de reflexiones que también serán tenidas en cuenta. Sin embargo, no se puede obviar todo lo que supuso el nacimiento, la configuración y el crecimiento de los medios masivos, antes del surgimiento de Internet. Es por tanto inevitable, dirigir parte de nuestros análisis

183-MUÑOZ, B. *Theodor W. Adorno: Teoría Crítica y Cultura de Masas*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2000, p.109

a las teorías inaugurales de la sociedad de masas, en el breve pero intenso período tecnológico de mediados del siglo XX hasta hoy.

En contraposición a la teorías de Horkheimer y Adorno, que aluden a la capacidad de los medios de masas para infundar determinadas conductas y opiniones en los perceptores de sus productos. Encontramos estudios como los de Klapper¹⁸⁴ que concluyen que, a pesar de que los medios sustituyan la experiencia real del mundo por otra manufacturada. El espectador no tiene una completa actitud pasiva ante éstos; ya que cada usuario se expone únicamente a los contenidos que correspondan con su misma vertiente ideológica, seleccionando perceptivamente las materias que se acerquen a sus predisposiciones. De este modo Klapper, exime a los medios de infundir opiniones y actitudes en los consumidores de sus productos. Determina que en todo caso refuerzan las existentes, mientras atribuye la responsabilidad de alterar o modificar conductas a factores sociales y ambientales.

Regis Debray¹⁸⁵ prosigue con la misma línea argumental de Klapper, aunque incorpora nuevas matizaciones, al poner en cuestión el poder real de las imágenes.

Para el autor, cabría establecer distinciones entre *tener efectos* o *modificar una conducta*, por lo que si atendemos a estas dos variantes, se diría que realmente las imágenes sí ejercen una acción sobre el público. No obstante, ni tan siquiera los sociólogos, osan establecer una medición precisa de la influencia real que tienen los productos mediáticos sobre los consumidores. Por consiguiente podríamos determinar que, una imagen no es en sí misma perniciosa, aunque sí impulsa a una tendencia mimética inconsciente; a pesar de la inexactitud para conocer hasta qué punto interviene en las acciones del ser humano¹⁸⁶.

Dejando a un lado los aspectos que determinan la capacidad de influencia de las imágenes, nos remitimos a aquellos que poseen una fundamentación más concluyente. Se trata de la catalogación estadística de los intereses po-

184-KLAPPER, J. *Efectos de la comunicación de masas. Poder y limitaciones de los medios modernos de difusión*. Madrid: Aguilar, 1974.

185-DEBRAY, R. *op.cit.*

186-KLAPPER, J. *op.cit.*, p.95

pulares, en base a unos productos preconcebidos para tipos o perfiles concretos de consumidores.

En innegable que la producción manufacturada contenidos y su posterior difusión masiva, ocasiona una homogeneización del gusto, delimita la oferta cultural y fomenta la pérdida de las diferencias etnográficas. Tanto en cuanto, dicha oferta cultural es la misma pero con diferente piel, en cualquier rincón del planeta e incluso para cualquier sector de la industria.

La Escuela de Frankfurt examina esta parte, expresando que la esencia de la diferencia se pierde en pro de la unificación, en el afán de la industria por aglutinar de forma estructurada la diversidad del gusto. Sin embargo los países democráticos, enarbolan la capacidad de filtración global de la cultura, como emblema de pluralidad y libertades. Obviando que tras dicho velo democrático, se esconde un tejido cultural que se nutre de productos preelaborados que dictaminan tendencias, actitudes, e ideologías, acordes a los intereses económicos y políticos de los estados.

Umberto Eco¹⁸⁷ establece paralelismos entre estos procesos de condensación cultural y las consecuencias de la aparición de la xilografía en la reproducción de la Biblia durante el siglo XVI. Eco determina que, el surgimiento de las nuevas técnicas de impresión catapultó la difusión de los textos sagrados, provocando su adecuación a un público más amplio y con menor nivel de formación. Dichos contenidos, otrora dirigidos a una limitada élite cultural, debían ser adaptados a la comprensión a un nuevo tipo de lectores, en este proceso la imagen jugaría un papel determinante. Partiendo de esta intención, la Biblia se comenzó a ilustrar con imágenes más directas y descriptivas, anticipándose en el tiempo, a los futuros lenguajes de los medios de masas.

Las pretensiones adoctrinadoras de la Iglesia se vieron favorecidas por el surgimiento de esta nueva técnica de impresión, que ofrecía la posibilidad de abaratar costes de producción, mientras generaba un nuevo soporte que arrancó a los textos sagrados de su perpetuo confinamiento en los monasterios. Sin embargo, este momento aperturista, tuvo como consecuencia la pérdida del valor artesanal con el que los textos cristianos habían sido concebi-

187-ECO, U. *op.cit.*, p.34.

dos hasta entonces. Es por ello que las nuevas biblias impresas, denominadas *biblia pauperum*, fueran advertidas como elementos de menor valor.

Los tomos xilografados de la Biblia, se crearon atendiendo a características muy similares a las atribuidas a los medios de masas tales como; la adecuación del gusto y del lenguaje a la capacidad receptiva del público medio, la reproducción a gran escala, el abaratamiento de los costes productivos, y la condensación de contenidos para su fácil discernimiento. Esa sistematización de la información, que comulga primordialmente con la finalidad de conectar con un mayor número de público (fundamento de los medios masivos) ha sido incorporada progresivamente a la mayoría de productos culturales. Por consiguiente, ese sentimiento común de tutela cultural que nos ocupa, se desprende de los procesos, que antaño, catapultaron la penetración de una información concebida y gestionada por unos pocos para ser considerada de interés social.

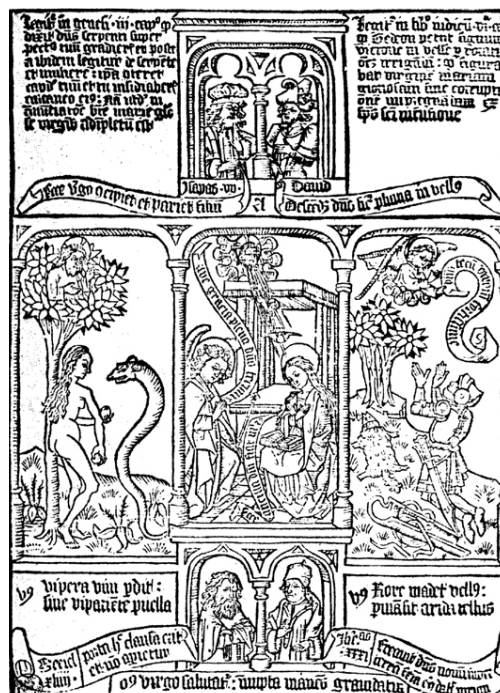


Fig.91

Partiendo de la ejemplificación de Eco, que conecta las nuevas técnicas de impresión con las pretensiones divulgativas de la Iglesia y los fundamentos de los medios de masas. Cabe resaltar el papel decisivo que ocuparon las imágenes dentro de este proceso.

Sin la inclusión de imágenes en los textos, el acceso a la información hubiera sido dificultoso para la cuantía de público que se requería. En aquel momento, las imágenes fueron necesarias para difundir la moral cristiana de forma universal. En la actualidad, las imágenes alimentan las ínfulas de control de los poderes y contribuyen a la supervivencia del sistema económico.

Facundo Tomás, apela a cuestiones similares, tomando como punto de partida las teorías de André Grabar ...*Fueron las necesidades de proselitismo las que promovieron la aparición de la primera iconografía cristiana, sin la cual la nueva religión no hubiera podido competir con las demás*¹⁸⁸. Es por ello que, con el avance de los siglos, la iconografía cristiana comenzara a alejarse del mundo simbólico para adentrarse en representaciones objetivas que avanzaron hacia descripciones cada vez más explícitas.

La imaginería católica, fue especialmente ducha, en trazar contenidos visuales plagados de cruentas narraciones, como es el caso de los pormenorizados martirios de santos. El legado de la imaginería religiosa, forjará el sustrato de los modos de representación occidentales contemporáneos, haciéndonos herederos del requerimiento de un consumo visual diáfano e inmediato.

En la actualidad, la explotación de la imagen, se aleja cada vez más de las inquietudes simbolistas de la modernidad, para explorar nuevos caminos abiertos a una mayor explicitud. El realismo desgarrador que desborda en cualquier medio de representación, plagado de escatología y hechos sensacionalistas, entraña una intencional estrategia por sobrecoger al espectador y abrirse camino en un mar inconmensurable de información.

Prosiguiendo con los análisis de Grabar en torno a la creación y consumo de imágenes. El autor referencia las teorías de Plotino en donde justifica que, la representación objetiva del mundo inteligible, procura una relación sensorial, empática y transcendental con el espectador ...*Para la experiencia de Plotino, por el contrario, lo ideal será la visión <<transparente>>, como él dice, esto es, en la que los objetos no sean ni autónomos ni impenetrables, en la que el espacio sea absorbido, la luz atraviese sin obstáculo los cuerpos sólidos y el propio espectador ya no pueda discernir los límites que le separan del objeto contemplado.*¹⁸⁹ Es por ello que con el avance de las décadas, las iniciales representaciones de la cultura de masas, colmadas de simbolismos y amaneramientos. Fueran sublimándose hasta adquirir un realismo, incluso en ocasiones, lacerante para el público.

Atendiendo a estos planteamientos, es difícil contravenir la idea de que la capacidad de penetrabilidad de una imagen reside en un mayor alejamien-

188-TOMÁS, F. *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Visor, 1998. p.69.

189-GRABAR, A. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007, p.46

to de lo simbólico. De este modo, las obras de arte y la imagen en general, acabarán constituyéndose bajo premisas muy similares a las utilizadas por los medios de masas para producir sus contenidos. Tales como; recabar datos provenientes del ámbito científico o filosófico, para ser condensados y formulados mediante imágenes de carácter descriptivo. Estudios de alto nivel, que siendo administrados en pequeñas grageas de cultura reducida, facilitarán su ingesta para los estratos de público con conocimientos inferiores.

A día de hoy en la era de la imagen, ocurre con los medios masivos y la cultura como sucedió con la Iglesia del siglo XVI, quien priorizó la condensación de las enseñanzas bíblicas, favoreciendo su asimilación para una alta tasa de población analfabeta.

La clave de la difusión cultural, reside en todos los casos, en el uso que se le da a las imágenes; ya que una explicación visual clara genera mayor discernimiento, y siendo eficaz, puede llegar a perpetuarse en la memoria colectiva.

No obstante y tomando en cuenta los principios mencionados, por los que el cristianismo anticipó los usos demagógicos y docentes de los *mass media* con fines promulgadores. Podríamos cerrar la ecuación con que, si la religión forjó un sistema cultural con una proyección social; en la posmodernidad los medios de masas son a la religión lo que la religión fue a la propagación de cultura. Es por tanto razonable que se distingan paralelismos entre ambas partes, pues ¿No se nos infunden modelos de comportamiento mediante los canales mediáticos, en base a unos preceptos que parten de los intereses del sistema? ¿No es por tanto equiparable la versión adaptada de las Santas Escrituras a las versiones de realidad enlatada de los filmes, de los programas de telerrealidad, de la publicidad, o los productos *pop* de los museos?

Valorando las cuestiones anteriores desprendemos que, la repercusión social que se atribuye a los medios de masas, en base a que se constituyen como las vías principales de difusión cultural; reside en el maridaje que ostentan con los poderes políticos y económicos. Este aspecto determina que, el acceso a la cultura se encuentre mediatizado bajo un modelo sostenido en mecanismos

de persuasión, necesarios para posibilitar la asimilación de sus contenidos de forma popular. Dichos mecanismos de persuasión, son aplicados con metodologías similares en ámbito del arte mediante: la fabricación de imágenes de contundencia perceptiva y fácil comprensión, que alberguen mensajes dirigidos; la construcción o recreación de espacios que refuercen el sentido de las mismas y a su vez, procuren filiación hacia la institución o el autor de la cual provienen; y la elaboración de una temática con estética propia de fácil reconocimiento, que facilite su capacidad de expansión y penetración, tras una infraestructura de corporaciones interrelacionadas que permitan una mayor cobertura y propagación.

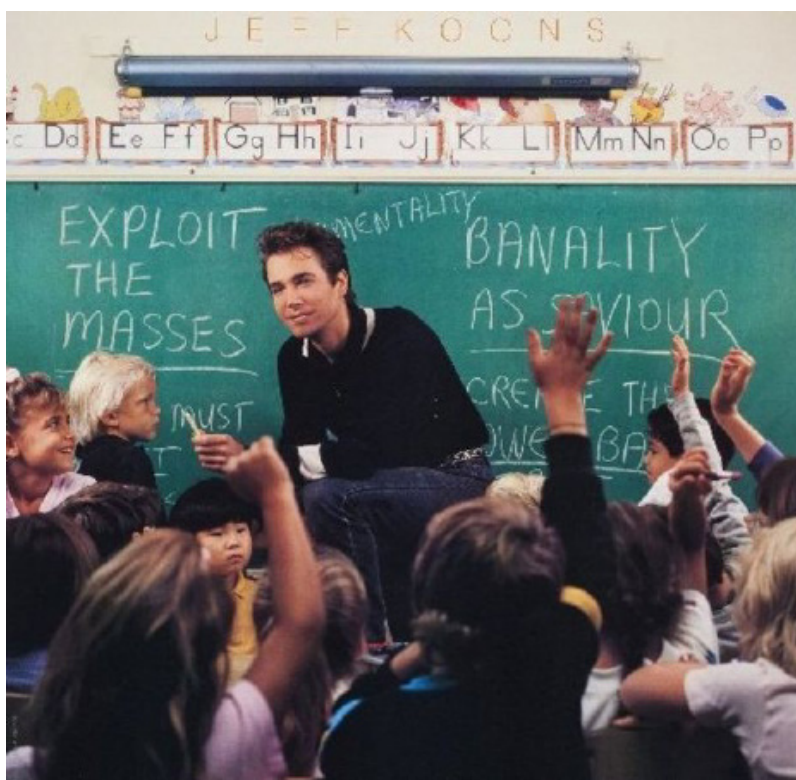


Fig.92

Jeff Koons, artista prolijo en este tipo de estrategias, apunta a dicho factor dogmático de la industria cultural, en una obra en donde se fotografía rodeado de niños dentro de un aula escolar, en cuya pizarra aparece escrito: *Exploit*

the masses y *Banality as saviour* (*Explota a las masas* y *La banalidad es la salvación*). En este trabajo, Koons alude directamente a que el artista debe hacer aportaciones capaces de embaucar a la masa, y sólo con la banalidad será capaz de lograr su efecto. De hecho, *No te divorcies de tu verdadero ser, abrázalo* le decía Koons al filósofo y crítico Arthur Danto. Para Koons, ser auténtico es ser infantil y banal. Al aceptar el infantilismo y la banalidad como piedra de toque de nuestro gusto, todas las jerarquías y escalas de valores se difuminan. Dostoievsky y Hugh Hefner quedan en el mismo plano, Miguel Ángel y Koons se hacen intercambiables¹⁹⁰.

El infantilismo banal al que alude Carlos Granés en referencia la obra de Jeff Koons; se identifica, claramente, con esa utilización de los recursos de los medios masivos a los que referimos, para ser presentados bajo el embalaje de productos de alta cultura.

Considerando las menciones de Granés sobre la banalidad, como eje en torno a cual se construyen las producciones culturales de mayor popularidad. Desprendemos que, para que lo banal alcance afinidad con el público, deberá presentarse en un formato desenfadado, contener elementos de impacto; y asimismo, parecer cercano, sin parafernalias conceptuales ni simbólicas, siendo reconociblemente cotidiano.

Examinando tales consideraciones, establecemos que éstas responden a la mixtura entre medios, realidad y expresiones culturales de la cual hablamos. Es por tanto evidente, que muchos de los elementos provenientes de lo *outsider*, sean propicios para cubrirse de una envoltura *pop* y manifestarse abiertamente hasta incorporarse a la corriente cultural del *mainstream*.

Para Pedro Alzuru, el resultado de dicha interacción entre medios y cultura, ha tenido como desenlace que: *el arte contemporáneo parece una complacida y grotesca denuncia de la mercantilización de la vida contemporánea, la expresión de un mundo caótico, agresivo y veloz, abarrotado de mercancías y de invitaciones al consumo, un arte que mima la violencia, reproduce el vacío, la manía globalizante y trata de imponerse con el escándalo, un arte de supermercado*¹⁹¹. Es por ello que,

190-Citado en: GRANÉS, C. *op.cit.*

191-ALZURU, P. El Trash o la estética de la basura. *Bordes revista de estudios culturales*, 2011, vol. 2, 2011, p.17.

las creaciones culturales que ahondan en expresiones banalizantes, hayan ampliado su volumen de producción, considerablemente, en las últimas décadas.

Partiendo de los análisis anteriores, cabe señalar qué aspectos definen a dichos productos culturales, así como en el estrato cultural en que se encuentran.

Dwight MacDonald¹⁹² enumera la existencia de tres niveles principales de cultura que cataloga como *high, middle* y *low brow culture* (alta, media y baja cultura). Niveles culturales diferenciados, entre los que elude las menciones a la *masscult* (Cultura de masas), a la que Umberto Eco sí hace referencia; definiéndola como un eslabón más, que surge disgregado de la cultura media.

Umberto Eco establece como principales diferencias entre la cultura de masas y la cultura media que, la *masscult* está conformada por todos los contenidos que han sido proyectados únicamente con una finalidad de consumo. Sin embargo, la *midcult* se encuentra constituida por obras que parecen poseer todos los requisitos de una cultura puesta al día y que, por el contrario, no constituyen en realidad más que una parodia, una depauperización, una falsificación puesta al servicio de fines comerciales.¹⁹³ Es decir, la *midcult* se encuentra conformada por aquellas producciones que, en apariencia, parecen pertenecer a la alta cultura, aunque han sido predefinidas para ser consumidas de un modo masivo, por lo que sus contenidos se encuentran adaptados al usuario medio.

Dwight Macdonald no niega la existencia de una cultura de masas orientada a crear productos de bajo nivel y escaso valor estético; sin embargo sus textos se centran, ante todo, en las repercusiones culturales que conlleva la expansión de la cultura media.

Macdonald reprobaba que la *midcult* se apropiara de los hallazgos vanguardistas, para banalizarlos y convertirlos en objeto de consumo, temiendo que las formas de la *midcult* se conviertan en un modelo cultural hegemónico, afectando a la disolución de la alta cultura.

192-MACDONALD, D. *Against the American Grain*. Nueva York: Ranom House, 1962.

193-ECO, U. *op.cit.*, p.61

Los anteriores razonamientos, forjados en las décadas de crecimiento económico de Estados Unidos, auguraban el futuro de una incipiente mercantilización de la cultura, en un tiempo en que se preveía que el incremento del tiempo libre y la universalización de la educación, fomentarían la expansión cultural que dio como resultado el estado actual de la cultura. Alvin Toffler se anticipó a decir en 1964 que:

*La explosión cultural de los últimos años es el comienzo, no el fin, de algo profundo, abigarrado y excitante. Sólo la guerra o el desastre económico pueden detener este progreso. En la civilización superindustrial del mañana, con sus complejidades vastas, silenciosas, cibernéticas, y su liberación de cantidades de tiempo para el individuo, el arte no será el beneficio marginal de unos pocos, sino una parte indispensable de la vida de la mayoría. Pasará de la frontera al núcleo de la vida nacional.*¹⁹⁴

En la actualidad sucede tal como auguraba Alvin Toffler que ocurriría. Sin embargo, la consolidación de la cultura mediática no se produce hasta finales del siglo XX, bajo el surgimiento de la nueva cultura digital que acentuará el proceso de fragmentación cultural que analizamos.

Con el avance de la posmodernidad, el arte contemporáneo ha logrado constituirse un como producto de consumo más dentro del mundo visual. Sin embargo, a cambio de prescindir del estatus conferido por la tradición, y pro-



Fig.93

194-TOFFLER, A. *op.cit.*, p.75.

Fig.93-Muñecas y otros productos alusivos a Frida Kahlo, en un museo de Washington. GREENBERG, J. (Universal Images Group via Getty), 2022.

ducir obras adaptadas a las exigencias de mercados y tendencias. Artistas y obras de arte que prescinden de su aura, para ser transformados en iconos que ocupan diseños de ropa, estampados textiles y objetos de uso diario. En ello reside la consistencia del *pop*; en extirpar la esencia, la significancia histórica y el espíritu de productos culturales surgidos fuera de las corrientes oficiales, para hacer de ellos una mercancía de uso efímero, prescindible, económico, producido en serie, bajo la cobertura de lo novedoso, *kitsch*, ingenioso, sexy, divertido, *glamouroso* y cotidiano, a fin de ser fácilmente reconocible.

Como afirma Jordi Busquet i Duran en base a las teorías de Dwight Macdonald, el peligro de los productos *midcult* reside en que se trata de creaciones que poseen el alcance de las producciones de la *masscult*; sin embargo, *disimuladas bajo una capa de barniz y de pretensión cultural*.¹⁹⁵

Los análisis que nos ocupan, se contextualizan en el marco territorial de los Estados Unidos debido a que, como analiza Frédéric Martel¹⁹⁶, tanto el modelo predominante de entretenimiento de masas global como el origen de los patrones y estereotipos mediáticos, proviene del contexto cultural de este país. Es por ello que, las principales corrientes de las industrias culturales hayan convertido, muchos de los productos culturales surgidos en esta nación, en versiones adaptadas al territorio en que se van a consumir.

Frédéric Martel examina los pormenores de la corriente *mainstream* o corriente principal, que se constituye como la tendencia predominante generada en uno o varios contextos culturales; especificando que, cualquier producto capaz de adquirir popularidad masiva, pertenecerá automáticamente al *mainstream*. Dentro del rango de producciones culturales proclives a pertenecer al *mainstream*, cabe destacar aquellas que poseen una aproximación, pertenencia o vínculo con el *pop* (entendido como sector cultural y no como tendencia artística). Este tipo de producciones poseen las cualidades necesarias para filtrarse en la corriente principal; ya que tanto su forma como su contenido, encajan a la perfección con los valores y demandas de la *midcult*. Sin embargo, el estudio sobre la fusión ente medios, niveles, corrientes y productos culturales, no se puede completar sin la mención a una tendencia

195-BUSQUET I DURAN, J. *op.cit.*, p.126.

196-MARTEL, F. *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taururs, 2011.

cultural como el *underground*.

Cabe resaltar que, mencionar la cultura *underground* supone incorporar a nuestro estudio un término, *a priori*, antitético al *mainstream*. De hecho, el *underground* se caracteriza por ser un nivel cultural que se encuentra al margen de la corriente principal, y por tanto, desvinculado de los cánones comerciales. Sin embargo, muchos de los productos pertenecientes a la oficialidad del *mainstream*, deben su origen a la cultura *underground*.

La indefinición entre esferas culturales, venida de la posmodernidad, ocasionará la aparición de productos culturales que mudarán de uno a otro nivel, hasta encajar en los estándares de la cultura media. Este transvase cultural que desplaza productos culturales desde los márgenes a la oficialidad, ensambla convenientemente con los pilares de nuestro estudio. De modo que, sintetizando los puntos anteriormente expuestos junto con los últimos conceptos, se podría afirmar que; las producciones de autores como Terry Richardson, Larry Clark o Nan Goldin, entre otros, ejemplifican con acierto el tipo de creaciones culturales, que venidas del ámbito *underground*, terminarán perteneciendo a la *midcult*. Las producciones de dichos autores, se caracterizan por poseer trazas de una alta cultura rebajada, así como de la irreverencia necesaria para atraer a las industrias y a las masas, de tal manera que no sólo se incorporarán en el *mainstream*, sino que además crearán escuela, siendo imitados y citados hasta la infinidad.

Partiendo de estas constataciones se advierte que, desde las dos últimas décadas del siglo XX, se comienza a gestar un interés creciente por muchos de los productos culturales surgidos fuera de los límites de la oficialidad. La mayoría de los contenidos venidos del *underground*, sostenidos en los parámetros analizados sobre lo *outsider*, poseen los ingredientes necesarios para conectar con los intereses de difusión y promoción de la lógica mercantilista de las industrias mediáticas. Es por tanto consecuente, que el retrato de lo *outsider* se haya terminado constituyendo en un potente referente de la cultura *mainstream* de los últimos tiempos.

Desde el surgimiento de los primeros productos de telerrealidad, los medios de difusión cultural, otorgarán protagonismo a los productos que se perfilan mediante la cobertura de lo *outsider*. Sin embargo, el arraigo y establecimiento de esta categoría de contenidos, no ha sido azaroso, ya que según balances estadísticos, los productos que despiertan mayor interés en el público y se incorporan a la corriente principal; deben poseer cierto grado de sensacionalismo para conectar con el espectador y que éste se sienta atraído, aunque debidamente contenido, para que no llegue a crear aversión.

Los medios de masas han hallado la clave en dicho equilibrio, que más tarde servirá de referencia formal y conceptual a los medios artísticos. De modo que, los medios de masas “educarán” la mirada del público mediante la presentación de contenidos con alto grado de crudeza, formulados como entretenimiento, para abrirles las puertas al mundo de las imágenes. Pues como argumenta G. Ballard: *La lógica escondida en los medios de comunicación -por encima de todo la carga inadvertida de violencia y crueldad como atractivos productos comerciales- ya se ha extendido por todo el mundo. Es por ello que no nos cueste mirar una exhibición de ese calibre sobre soportes artísticos.*¹⁹⁷

197-BALLARD, J. G., JUNO, A. y VALE, V. *The Atrocity Exhibition*. San Francisco: Re/Search Books, 1990, p.93

2.1.2-PARTIENDO DE LOS ESTÁNDARES DE SENSATION COMO EJEMPLO

Desde tiempos remotos se conoce la facultad de las imágenes para procurar que nuestras emociones se activen.

<<El oído despierta la mente con más lentitud que el ojo>>, dijo Horacio en su Arte poética, al comparar el efecto de la escena con el de narración verbal. Los predicadores y maestros precedieron a los modernos publicistas en el conocimiento de las formas en que puede afectarnos la imagen visual, tanto si lo queremos como si no. La fruta succulenta, el desnudo seductor, la caricatura repelente, el horror que pone los pelos de punta pueden jugar con nuestras emociones y captar nuestra atención. Esta función de activación de las visiones no está confinada a imágenes definidas. Las configuraciones de líneas y colores pueden influir en nuestras emociones. Sólo tenemos que mantener los ojos abiertos para ver cómo esas posibilidades de los medios visuales son utilizadas a nuestro alrededor, desde la señal rojo de peligro hasta la forma en que puede calcularse la decoración de un restaurante para crear determinado ambiente.¹⁹⁸

La capacidad de lo visual para emocionar o procurar sensaciones, fue la razón que impulsó a Charles Saatchi, durante los noventa, a promover un tipo de arte que no dejara impasible al espectador. Con estos fines aglutinó en una misma muestra artística, a la que denominó convenientemente *Sensation (sensaciones)*, el trabajo de artistas noveles con los que consiguió emprender una nueva etapa para el arte contemporáneo.

Tal y como se ha apuntado anteriormente, la venta de sensaciones es uno de los mecanismos principales de los que hace gala el arte contemporáneo. Sin embargo, tras nuestro recorrido por la historia de la fotografía, se ha podido observar como, hasta aproximadamente la década de los noventa, los fundamentos del arte fotográfico estribaban en la emancipación de imagen, a fin de generar conciencia sociopolítica. Siendo a partir de este período, cuando comienza el incremento de producción de imágenes artísticas más estimulantes, surgidas de su impregnación con los recursos divulgativos de los

198-GOMBRICH, E.H. *Gombrich Esencial, textos escogidos sobre arte y cultura*. Barcelona: Debate, 2004, p.43.

medios de masas y productos como el *reality show*.

La realidad representada y retrasmitada al instante, además de conjugarse con la exaltación de la privacidad, consolida las pautas para todo un nuevo mercado en la era de la imagen. Los descabros, rarezas, enigmas y tabúes de la sociedad, transitarán entre las producciones culturales de ocio y el resto de esferas del mundo visual. Dentro de este proceso, será determinante la expansión de los medios de masas y su hibridación con las industrias culturales. Es por ello, que con el cambio del milenio, se comenzara a observar una tendencia artística que se aventuraba a jugar con las emociones del espectador, del mismo modo que lo hace un *film* o un anuncio publicitario.

Umberto Eco establece las claves de las interacciones emotivas que procuran los medios de masas en el espectador, recursos de los que también hace acopio el arte fotográfico: *Los mass media tienden a provocar emociones vivas y no inmediatas. (...) en lugar de simbolizar una emoción, de representarla, la provocan; en lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada.*¹⁹⁹ Asimismo, *Los mass media tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando <<tipos>> reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes, a través de las cuales deberíamos realizar experiencias.*²⁰⁰

Dentro del género fotográfico sobre el que se ciñe nuestra investigación, se cumplen premisas similares a las recogidas por Umberto Eco. La representación de lo *outsider* se embarca en estrategias análogas a las aplicadas por los *mass media*. Desde el momento en que emprende la búsqueda de la provocación, en base a unas reacciones preestablecidas. A su vez, se embarca en la concreción de imágenes de fácil discernimiento e identificación, tanto en cuanto decide aplicar patrones y estereotipos universales.

A propósito de lo citado, Marta Marín y Jaume Radigales²⁰¹ añaden que, el arte posmoderno busca una mirada activa, siendo esta interacción la que posibilita que la obra tenga una connotación trascendente. Dicha mirada

199-ECO, U. *op.cit.*, p.64.

200-ECO, U. *Ibidem*, p.66.

201-RADIGALES, J. y MARÍN, M. *De Plató a Lady Gaga*. Barcelona: Editorial UOC, 2011.

activa implica otra contextual, que guarda relación con el conocimiento previo sobre los referentes de los que se parte para elaborar la obra; dado que no existe creación posmoderna que no parta de la intertextualidad. Es decir, el arte posmoderno apostará por la creación de productos novedosos que supongan una versión reconocible de otros del pasado, interpelando al espectador a implicarse de un modo más dinámico en la obra. Es por ello que el tránsito de la modernidad a la posmodernidad se defina, ante todo, por el paso de lo meramente visual a lo textual.

La búsqueda de sensaciones promulgada inicialmente por Charles Saatchi y consolidada durante el cambio del milenio, se ejecutará principalmente, tomando como referencia los parámetros formales y conceptuales analizados hasta el momento, correspondiéndose con la banalización de lo *outsider*.

Tal como se ha pronunciado, tales parámetros se encuentran definidos, esencialmente, por la exhibición desmedida de lo no normativo, la hipervisibilidad y la pérdida de la privacidad, así como por posicionar al espectador como *voyeur* con implicación emocional.

El arte que compete a estas descripciones, posee un acercamiento con las fórmulas del *reality show massmediático*. De hecho, no es coincidencia que las producciones artísticas de esta índole eclosionen partir de los años noventa del siglo XX, momento en que surgen y se popularizan esta tipología de programas. La advertencia de tales circunstancias invita a trasladar una serie de cuestiones: ¿De qué modo se incorporan al ámbito del arte las estrategias mercantiles utilizadas por los medios de masas en productos derivados de éstos como es el caso del *realityshow*?, ¿qué ejemplos son los más relevantes?, ¿cuáles de las maniobras aplicadas en *Sensation*, serán tomadas por los artistas y galeristas contemporáneos?

Partiendo de la premisa de que, tanto en los medios de masas como en el ámbito del arte el retrato de lo *outsider* se constituye como un producto final, con la capacidad suficiente para acaparar el interés de los consumidores. Insta considerar otras cuestiones igualmente relevantes, enfocadas a dilucidar si la utilización de la temática *outsider* ha favorecido la consolidación dentro

de los mercados artísticos de los artistas que tratan esta temática. Es por tanto necesario que consideremos además, si las estrategias visuales y divulgativas implementadas por dichos artistas, favorecen su visibilidad y penetrabilidad en los sectores de público menos instruido.

Con la finalidad de esclarecer dichos cuestionamientos, se ha recopilado una selección de las características que vinculan las obras de los YBA de *Sensation*, pretendiendo establecer una sinopsis, que atienda tanto a tipo de contenidos como forma de operar:

Una de las primeras características observadas, reside en la predisposición del artista para hacer uso tanto del autorretrato como de su vida personal, como línea narrativa en su obra.

En segunda instancia, se detecta que el artista que se desmarca de la norma por la intensidad de sus contenidos, también opera de forma similar mediante la imagen pública que proyecta, siendo tan concreta y particular como una marca comercial.

La selección de artistas de *Sensation*, responde a personajes singulares que exaltan una actitud heterodoxa y transgresora, ratificando el estereotipo del artista insurrecto al que se asocia con la genialidad. La transgresión es, ante todo, la clave del artista que se populariza tras la posmodernidad.

A tenor de lo citado, Anthony Julius perfila de forma equivalente las cuestiones que considera, conforman la transgresión. Según Julius, la transgresión podría definirse mediante cuatro significados esenciales: *la negación de los dogmas doctrinales; la infracción de reglas, principios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión de una ofensa seria; y el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos.*²⁰² Por lo que, si atendemos a estos preceptos, no es extraño que artistas como Jeff Koons, Robert Mapplethorpe, Bob Flanagan o Terry Richardson, hayan sabido consignarse mediante su actividad artística.

De entre los artistas anteriores, cabe resaltar la sagacidad de Jeff Koons, en cuanto al conocimiento y uso de las estrategias de mercado como medio de autopromoción. Koons fue uno de los pioneros en hacer uso de tales manio-

202-JULIUS, A. *Transgresiones, el arte como provocación*. Ed. Destino, 2002, p.19

bras, para consagrarse como artista reputado. Sin embargo, su perspicacia reside en redefinir y actualizar los métodos iniciados anteriormente por Andy Warhol en los setenta.

Tras los éxitos de Warhol, han sido muchos los artistas que se han unido a su estela, e incorporado parte de sus estrategias para cimentar su éxito comercial; acogiendo al lema *punk* “*Do it yourself*” (Hazlo tú mismo) que parte de la transgresión normativa como método de autopromoción.

Donald Kuspit, escoge a Jeff Koons como ejemplo de artista que sabe especular conscientemente con la comercialización de su arte como producto cultural de ocio:

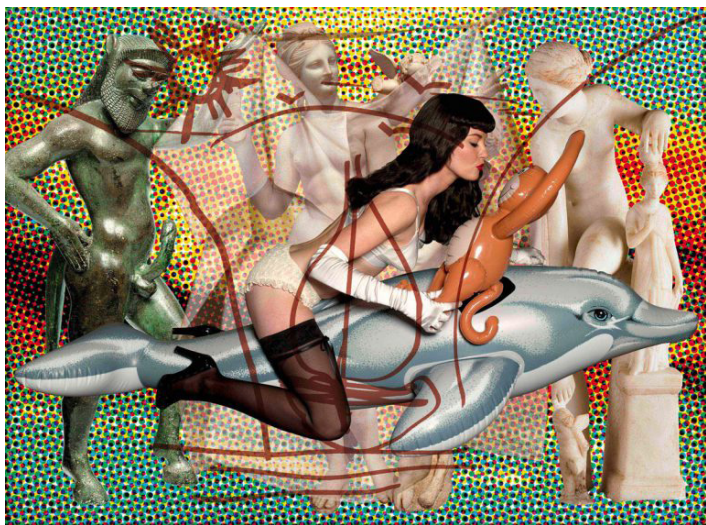


Fig.94

entender para cualquiera, y hasta cierto punto, disfrutarla...Siempre trato, intencionalmente, de traer a la masa de gente a la puerta>> (...) Sin embargo, a mediados de los ochenta, se ganó el desprecio tanto de los críticos de arte <<de izquierdas>>, que denigraron su complicidad con el mercado con términos como <<repulsiva>> (Rosalind Krauss) o que se quejaron de su fetichismo crítico del objeto, que <<halaga en lugar de provocar>> (Hal Foster), como de los críticos de <<derechas>>, que consideraban su entusiasmo por los valores de mercado poco menos que frívolos.²⁰³

Koons trató de <<promocionarse>> como astuto vendedor mediante anuncios de revistas, entrevistas y recuerdos sobre su pasado emprendedor (durante un tiempo fue corredor de bolsa de Wall Street). Su posición ha sido quizás la de un animador o un payaso (...) Koons dijo que <<cualquiera puede llegar a mi obra desde la cultura media... Casi como la televisión, yo cuento una historia que es sencilla de

Fig.94-KOONS, J., 2009-2011. *Antiquity 2 (Dots)*.

203-KUSPIT, D. *op.cit.*, p.92.

Al margen del rechazo por parte de la crítica. La sagacidad de Koons para crear productos artísticos mediante el enaltecimiento de elementos propios de la (baja) cultura, es notoria. Tal es el caso de sus figuras de porcelana, souvenirs religiosos, objetos propios de quinceañeras, o las “*fotografías de cúpulas erótico-burlonas*” de éste y su esposa Cicciolina.

Las estrategias de promoción de Koons, también aplicadas por Charles Saatchi con la institucionalización de los YBA; sembraron algunos de los precedentes, de un nuevo modelo de artista que emprendería la búsqueda de su expresión personal mientras surfeaba convenientemente en los mercados.

Con el aumento del volumen de los productos culturales, los artistas convinieron en la necesidad de poseer una marca propia e identificable, que actuase como rasgo distintivo y permitiese su iconización dentro de la vasta industria de las imágenes.

Jean Baudrillard establece afirmaciones análogas, cuando apela a que la firma del artista transforma la obra de arte. De ella dice que: *Impreceptiblemente, pero de forma radical, la firma introduce la obra en el mundo diferente del objeto. Y el lienzo no deviene único (...) sino revestido de esa firma.*²⁰⁴

La firma ha convertido a la obra de arte en un objeto cultural, permitiendo que se le confiera una valía añadida y se confunda la lectura crítica que se hace sobre ella. Por tanto, es inevitable que la obra de arte no posea un valor cultural fundamentado por su firma y no tanto por su valor como aportación a la cultura. No obstante, y aun a pesar de que la anterior aseveración pueda parecer una tanto reductiva. Si retomamos el índice de los contenidos que aquí se analizan, se advierte que el artista mejor valorado por los mercados, no es solamente aquel que trivializa con la transgresión; sino el que con ello, consigue crear un sello distintivo e imagen que lo tornan tan reconocible como su obra.

Muchos de los artistas visuales de las últimas décadas se han perfilado a sí mismos en base al estereotipo universal de lo que debe ser el artista posmoderno. Sin embargo, este aspecto no conlleva únicamente la responsabilidad

204-BAUDRILLARD, J. Crítica de la economía política del signo. Madrid: siglo XXI, 1999, p.108.

de crear un producto con un sello identificativo. Sino que además, debe englobar una serie de connotaciones adheridas a las nociones de rebeldía o desobediencia. El artista que polemiza bajo los tabúes de lo no normativo, no suele ofrecer únicamente expresiones que retratan lo *outsider*, ya que además suele coincidir con que él mismo, su personalidad o biografía se configuran bajo los parámetros de lo *outsider*.

Es inevitable que los artistas que cumplen con este perfil, no supongan un succulento bocado mediático para la tramoya de las industrias culturales. Sin embargo, huelga cuestionarse si algunos de los artistas mencionados tales como Bob Flanagan, David LaChapelle o Terry Richardson, hubiesen llegado al mismo lugar sin sus infrecuentes personalidades. El caso de Jeff Koons es diferente, ya que éste posee un perfil más afín al empresario que al estereotipo de artista bohemio; sin embargo, puede que su éxito resida en ello, en que transgrede la imagen preestablecida del artista.

Pierre Bourdieu hace referencia a cuestiones similares a las mencionadas, aunque dentro del ámbito contextual de los medios de masas. Bourdieu analiza los fines y la consistencia de aquellas figuras que aparecen en los programas de debate con el cometido de restar seriedad al tema que allí se trata. El autor declara que, los individuos encargados de amenizar y caldear ambientes, se constituyen como los sustitutos de la distancia glacial del político, del teórico o del periodista experto como la nota distendida que engarza con el público:

En un mundo dominado por el temor a ser aburrido y el afán de divertir a cualquier precio, la política está condenada a aparecer como un tema ingrato que se excluye en la medida de lo posible de las horas de gran audiencia, un espectáculo poco estimulante, incluso deprimente, y difícil de tratar, que hay que convertir en interesante. De ahí la tendencia, que se observa en todas partes, tanto en Estados Unidos como en Europa, a sacrificar cada vez más al editorialista y al reportero de investigación, en beneficio del animador bufón, a sustituir la información, el análisis, la entrevista profunda, la discusión de expertos, el reportaje, por la mera diversión y, en particular, por las charlas intrascendentes de los talk shows entre interlocutores adictos e intercambiables.²⁰⁵

205-BOURDIEU, P. *op.cit.*, p.127.

Salvando las distancias existentes entre contexto de la cita anterior y el ámbito del arte. En la ejemplificación de Pierre Bourdieu, se advierten ciertos paralelismos con respecto al modo en que artistas e instituciones potencian el descaro, la irreverencia e incluso la desnudez pública del autor, con el propósito de crear una mayor conexión con el espectador.

En el ámbito que nos ocupa, la imagen del artista reputado, distante y recogido, de lienzo, caballete y estudio. Se ha ido tornando una figura más inusual, para constituirse en un ser más controvertido acorde a los aspectos especulativos del mercado cultural.

Donald Kuspit también reflexiona sobre estos pareceres, cuando menciona que en la contemporaneidad ha ido cobrando relevancia, la idea generalizada, de que los artistas están o deberían estar un poco locos. Esta creencia común, que se establece conforme a los estándares del ámbito del espectáculo, favorece la aparición y encumbramiento de las personalidades que escapan de la convención. Kuspit añade que, la pose contestataria de este perfil de artista así como los nuevos procesos experimentales, ya no significan el yo en busca de originalidad y unicidad, sino que se presentan como una mercancía novedosa. Desafiar a las convenciones ya no es un modo de mostrarse emancipado o clamar la libertad, sino más bien una exitosa estrategia comercial. Por consiguiente, la locura se ha convertido en una pose, en un juego que ha terminado por acabar incorporándose a lo normativo; ya que siendo artista, socialmente se acepta o se te disculpa por tus extravagancias. *El salvajismo se ha convertido en una convención.*²⁰⁶

Las menciones sobre la transgresión en el arte, analizadas hasta ahora, conforman la misma lógica que la aplicada en los medios de masas con el fin de captar audiencias.

Cuando la institución del arte decide partir de recursos equivalentes; en definitiva, ambiciona fines que se encuentran en el mismo punto de destino. De modo que el mundo de las imágenes, hoy sobresaturado de tabúes y actos subversivos, aún pareciendo consternador, ha terminado por ser neutralizado bajo la mismas estrategias del mercado con el que se mimetiza. Una industria

206-KUSPIT, D. *op.cit.*, p.128

de cultura, que además de colmar hasta la saciedad con aquellos productos que obtienen buena acogida, también se cuida de su corta pervivencia cuando dejan de servir como reclamo. Carlos Granés opina acertadamente sobre este fenómeno cuando expresa que:

*(...)desde los setenta los galeristas han estado a la caza de artistas nuevos y excitantes que mantengan aceitado el circuito de subastas y en permanente vilo a los magnates que coleccionan arte. El nuevo chico malo siempre es bienvenido, porque sus obras rupturistas y transgresoras hacen obsoletas las anteriores e impulsan a los compradores hacia el nuevo estilo, la nueva tendencia o la nueva moda recién inventada por algún curador o crítico.²⁰⁷ Asimismo añade que, la venta de sensaciones fuertes, el escándalo, la rebeldía la desacralización de tabúes, la elevación de los precios en las obras de arte y el andamiaje promocional, supondrá un retorno del *punk*, que al igual que en los setenta causará *mucha y bulla* y *muchos dividendos*.*

Tras estas aseveraciones, se puede constatar que todos los mercados, sin excepción, funcionan bajo mecanismos similares, en donde el producto debe suponer un reclamo para el consumidor. En el arte contemporáneo, dicho señuelo partirá de premisas arquetípicas consolidadas durante la década de los noventa, momento crucial de proliferación económica, comunicativa y tecnológica del mundo desarrollado. Durante este período, se institucionaliza lo *outsider* convirtiéndose en producto cultural; sin embargo, la obra de arte requerirá del compendio del artista, quien potenciará el interés en la producción y catapultará su éxito hasta lugares antes inimaginados. Es por ello que las extravagancias, tanto en los medios de masas como en los medios culturales, sean la clave para entablar una ligazón con el público consumidor. Sin embargo, la personificación de quien se expone como figura pública, responde a una serie de códigos preestablecidos, que se articulan bajo unas pautas designadas en función de su cometido social o cultural.

Así como en el pasado, los códigos del teatro respondían a tipificaciones formales del individuo sujetas a normas de moralidad, tales como el loco, el tonto, el avaro, etc... En el mundo contemporáneo también se acude al uso

207-GRANÉS, C. *op.cit.*, p.355.

del tipo cuando se pretende que se establezca un fácil reconocimiento de la figura que se expone. A pesar de ello, en la actualidad las tipificaciones de siglos anteriores han variado para transmutar hacia otras nuevas, que se amalgaman en gran parte dentro de la categoría de lo *outsider*. Personas a quienes se desnuda, ensalza o hunde a través de los medios, celebérrimas y controvertidas personalidades que rozan la excentricidad para otorgar un muestreo de que cualquier singularidad es susceptible de convertirse en pasto de espectáculo.

Por tanto, en la actualidad, la figuración arquetípica del ser humano se perpetúa, en cuanto a la procuración espectáculo se refiere. Sin embargo los tipos han cambiado, ya que las tendencias del presente apuntan a la escenificación de las periferias sociales como caricatura. A su vez, estas tipificaciones conviven con otros modelos, producto del proceso de identificación que se establece entre la realidad y los cánones mediáticos. Sinópticas narraciones de simulacro, que terminan involucrándose en la cotidianeidad hasta convertirse en modelos de imitación que influyen nuestras conductas y trayectorias vitales. En definitiva, trazos barrocos que perviven, colmando nuestro entretenimiento de bufones contemporáneos, que como los del pasado; se incorporan desde capas sociales subyacentes para mostrarse a la vida como categoría de lo inefable. Personas que, dispuestas a obtener un posible período corto de reconocimiento, nutren nuestro legado cultural de las cualidades humanas más inconvenientes en formatos como los *reality shows* y soportes similares. Modelos de exaltación de caricaturizantes correrías, cuyos desmedidos comportamientos, terminan extendiéndose y aceptándose de forma colectiva. Perfiles escogidos y extraídos de las afueras de lo normado, que se incorporan como un extracto catalogado de las particularidades de la realidad, dentro de una constante exhibición “tecnológica” global.

Atendiendo a las anteriores ejemplificaciones, es por tanto consecuente preguntarse si, en estos momentos la capacidad para gestarse, desarrollarse y consolidarse en el ámbito visual mediático, debe contener implícita la capacidad para proyectar excentricidad.

2.1.3-EL ARTE COMO ESPECTÁCULO VISUAL. EL MUSEO COMO ESCENARIO

Tal como se ha venido argumentado, el espectáculo como medio de conexión cultural y control social existe desde tiempos primigenios. Sin embargo, los formatos, mecanismos y soportes han ido variando a lo largo de la historia como fruto de los avances tecnológicos. Mientras en otros tiempos, la categoría del espectáculo se encontraba exenta de la cotidianeidad; a día de hoy, dicha categoría se encuentra incrustada en nuestra vida diaria.

Guy Debord en 1967, en *La sociedad del espectáculo*, ya advertía dicha fusión entre barreras mediante citas como: *El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real.*²⁰⁸

Regis Debray parte de un enfoque semejante a los alegatos anteriores. Sin embargo, profundiza en cómo afectan las representaciones de los medios de masas sobre nuestra interacción con el entorno. Sobre ello afirma que:

*Si nos cuesta proyectarnos en una imagen de televisión, más que en la imagen de cine o en una escena de teatro, es por la simple razón de que ya estamos dentro. Interpenetración, inmanencia máxima. El presentador es un invitado entre la gente; y todos vibramos con él en la conversación, sobre el plató. Ahora todo ocurre en la proximidad. El plató ya no es un espacio fuera de nuestro espacio, un tiempo fuera de nuestro tiempo. Hay confusión. Entra en crisis la separación entre sujeto y objeto que mantenía bloqueado el resorte de la catarsis. Generalizando el nivel único para todos, se ha puesto en entredicho el dualismo fundador de nuestro espacio de representación clásica, ese corte entre lo visto y el que ve en torno al cual se articulaba la vieja relación espectacular, ilustrada por la rampa que separaba en el teatro el escenario y la sala.*²⁰⁹

Partiendo de estas consideraciones no se debe restar importancia a que, en las últimas décadas se haya producido un aumento de la espectacularización de la cultura. Con este incremento se evidencia que, los métodos de an-

208-DEBORD, G. La separación consumada, 6. En: DEBORD, G. *La Sociedad del Espectáculo*. Madrid: Pre-textos, 2005.

209-DEBRAY, R. *op.cit.*, p.236.

claje utilizados en el ámbito del espectáculo también participan en la difusión y estructura de los soportes culturales. La transparencia o la hipervisibilidad con que se conforman los productos visuales de ambos ámbitos, es una de las claves para que su recepción sea exitosa. Es por ello que un contenido de fácil discernimiento, exento de simbologías o múltiples lecturas, que ahonde en la vida ordinaria, las flaquezas y miserias de nuestros iguales obtenga una mayor divulgación.

La exhibición desmedida de la privacidad se incrementa con cada *click* de ratón que perpetra en los espacios digitales de personalidades, que exhiben sus singularidades e intimidades con impudicia.

El término hipervisibilidad, deviene de la fractura entre lo recóndito y lo público en el ámbito de la cultura visual. Sin embargo, a esta hipervisibilidad se le añaden otros factores como la hiperexpresión o la hiperrealidad, dado que el retrato del sujeto al que se hace referencia. Aquel que aflora en los medios y se consolida en los diferentes formatos culturales, demuele la máscara pública de corrección a la que estamos adheridos, para representarse sin decoro. Indistintamente de si se trata de un modelo, *influencer* o artista, de si se mueve en la alta cultura, o proviene de las profundidades del *underground*. La relevancia de esta figura reside en si es capaz de crear una ruptura con lo normativo, apelar a lo mórbido por su condición natural, o figurar a alguien que lo parezca.

Es por ello, que dentro de la ecuación de la hipervisibilidad, hiperexpresión e hiperrealidad que configuran los estándares del show *massmediático*, haya que añadir el concepto de “desespectáculo”; ya que se produce un quiebra de los códigos tradicionales del espectáculo. No obstante, esa aparente espontaneidad exhibitoria, se encuentra definida por unos parámetros configurados deliberadamente por el criterio del gusto, las demandas colectivas, las tendencias o los conflictos sociales del momento. Es por tanto resaltante que, la actitud que adopta el individuo para conformar su imagen pública, sea o no inherente a su naturaleza, determina su constitución como reclamo. Sin embargo, no todas las infrecuentes cualidades del ser humano son válidas para los mercados.

Otro aspecto a tener en cuenta, proviene de los cambios acaecidos en el ámbito de la imagen debido a la revolución tecnológica del último siglo, sobre todo tras el surgimiento de Internet. Esta transformación en el modo en que se crean, difunden y consumen imágenes, genera interferencias materiales que promueven el surgimiento de elementos culturales con propósitos espectacularizantes. David Pérez alude a este hecho en base a los análisis de Frederic Jameson y Anderson, quienes afirmaban que era un error considerar la posmodernidad como un acontecimiento exclusivamente cultural (Jameson, 1991, p.13), dado que no es solamente un conjunto de formas estéticas sino también un paquete tecnológico que ha propiciado la expansión y consolidación globalizada del reino del espectáculo (Anderson, 2000, p.166)²¹⁰

En nuestros días, es una obviedad, que un gran sector del arte se haya espectacularizado. De hecho, este modelo se halla tan inserto en los mecanismos de producción cultural que pasa inadvertido, hasta el extremo de no contemplarse otras rutas. No obstante, este modelo no podría haber llegado a instaurarse, sin la involucración sistemática de los espacios oficiales del arte. El papel del museo y el surgimiento de las ferias artísticas como trampolines para dotar de trascendencia al arte contemporáneo, han sido determinantes para la culminación de este proceso.

La inyección de elementos espectacularizantes al ámbito de la alta cultura, no se encuentra definida únicamente por cuestiones técnicas; ya que dentro de este proceso, residen los intereses económicos de los estados, que tras las expansión movimientos socio-políticos en forma de arte, que atentaban contra los intereses capitalistas, requirieron de su fagotización.

Jose Luís Brea apunta a estos aspectos cuando expresa que, la emergencia de dicho activismo político en la esfera cultural de lo público, se consideró que debía ser rápidamente neutralizada mediante *la mediatización de lo político y de la conversión en espectáculo de todo el dominio de la representación*²¹¹. Es por ello que dentro de ese proceso, el museo cobre una significación especial. Dado que según apunta Brea, el espacio institucional es el final del eslabón de una serie de construcciones públicas del espacio, que empezaron

210-PÉREZ, D. *op.cit.*, p.167.

211-BREA, J. L. *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos nomediales*. Salamanca: Editorial CASA, 2002, p.75.

en el teatro, siguieron en el jardín barroco junto con la fiesta cortesana, y terminaron en la exposición universal o el parque temático contemporáneo. De todos estos lugares dice Brea, que el museo se muestra como la sección con más potencial para la producción de lo público como espacio, así como sitio de reconocimiento de una identidad compartida y de la intervención de una experiencia universal estética.

Atendiendo a este razonamiento determinamos que, si el museo es el lugar encargado de la oficialización del arte y además actúa como síntesis de los diversos espacios destinados a la difusión cultural en formato de ocio. Huelga señalar que el museo como espacio y como institución, coadyuvará a catalizar, dar apertura y oficializar, a muchos de los productos de las industrias culturales. De hecho, ese proceso de neutralización a la que alude José Luis Brea, ahonda en términos más sociológicos cuando el autor declara que: (...) *ese proceso -entendido en términos rigurosamente modernos- proyecta justamente sobre el museo el encargo de producir el dispositivo de escenificación histórica en el dominio público de ese imaginario universal que haría creíble la presuposición de existencia de la humanidad -del universal hombre- como tal.*²¹²

Es por ello que el museo junto con las ferias artísticas, acometan la función de articular las formas definitorias del arte, siendo partícipes de mecanismos de difusión y mercantilización de la cultura venidos de los medios de masas. Ambos espacios actuarán en consonancia, estableciendo lazos entre intereses que sintonizan una misma frecuencia y recorren un mismo camino.

Donal Kuspit, recoge una serie de declaraciones del artista Frank Stella sobre el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con respecto a una exposición organizada en 2001 en este mismo lugar, que recopilaba piezas escogidas correspondientes a la historia del siglo XX y que titularon *Inicios Modernos*.

...el Museo de Arte Moderno se ha convertido en un establecimiento al día, a la moda, del entretenimiento comercial, aunque el arte moderno dista de parecer tan pulcro, tan insinuante y tan instantáneamente comprensible. Pero <<Inicios modernos>> trata de hacerlo igualmente popular y lo consigue haciéndolo parecer igualmente trivial, un pasatiempo divertido más que una revelación ascética. <<Inicios

212-BREA, J.L. *op.cit.*, p.77.

modernos>> hace que el arte moderno parezca posmoderno en espíritu, como Trilling sugiere, porque hace que el arte avanzado, esotérico parezca popular y que el obvio y popular arte comercial parezca avanzado e innovador, con lo cual borra su diferencia (...) Cualquiera puede convertirse en un <<artista serio>>, puesto que ya no hay criterios serios para determinar la seriedad del arte.²¹³

Dichas enunciaciones, enfocadas a un caso en particular, podrían extenderse a la praxis de muchos de los espacios de arte oficial. Ya que tanto la selección de muestras, como el enfoque y cometido que persiguen, se hallan dirigidas a mediatizar el arte y la cultura mediante el impacto sensorial del visitante.

José Luís Brea expresa que, la fantasía de una comunicación universal y auténtica con la que surgió la idea moderna del museo, fracasó. Dado que las industrias culturales absorbieron a la institución museística, y en lugar de constituirlo como un instrumento que facilitase una recepción universal de la experiencia estética; quedó involucrado en el engranaje de un sistema de arte que se estructura bajo las órdenes del tejido económico-productivo. Este nuevo enfoque institucional, además, quedó estructurado en base a dos vías de recepción de obra que parten del coleccionismo, tanto público como privado; y que instrumentan la difusión social del conocimiento artístico mediante la reducción de la obra de arte a objeto de mercancía, quedando por tanto supeditado a la regulación del mercado.

Al margen de lo anterior, cabe resaltar la repercusión que ha tenido la tecnologización de las sociedades dentro de este proceso. Ya que la tecnología, ha favorecido otras vías de divulgación de conocimiento, paralelas a las de los museos, que sin embargo interfieren en las corrientes oficiales formando parte del entramado de los sistemas culturales. Estas nuevas vías, en donde los artistas o espacios de arte alternativos, operan y ven favorecida su divulgación gracias a los dispositivos digitales, redes sociales, entornos web, etc. Nutren y multiplican los contenidos de los soportes de exposición y distribución de arte, actuando con mayor inmediatez que el espacio físico del museo.

213-KUSPIT, D. *op.cit.* p.15.

Los medios digitales obrarán como medios “post-museales” e interferirán de un modo más directo y eficaz sobre el público. La aparición de los *blogs* personales, páginas web o las redes sociales, funcionan como catálogo personal de exhibición de obra, facilitando la venta y mercantilización directa de la misma, del *merchandising* pertinente, e incluso de la vida privada del artista.

Asimismo, el volcado de contenidos en los medios digitales, también opera en la proyección y posicionamiento del producto artístico; que tras ser aceptado y divulgado por los usuarios de las redes, puede ser posteriormente oficializado por la institución académica.

De este modo, se observa cómo en muchos casos el proceso de oficialización se invierte. Primeramente se otorga a la masa la autoridad para poner en tela de juicio el potencial del producto cultural, sustentándose en su capacidad de aceptación, para tras ser asimilado y consensuado su interés, incorporarse en las inmediaciones del espacio museístico, donde termina de forjarse como parte del tejido cultural oficial. Es por ello, que se observe una utilización cada vez mayor de las redes sociales como medio de difusión. Espacios en donde no sólo se presenta el trabajo de los artistas, sino que además se articulan como diario personal, interfiriendo en la opinión pública y en los efectos e intereses de las instituciones y los mercados.

Cabe considerar que, a pesar del empuje que ejercen los medios digitales sobre la aceptación y popularidad de los productos culturales. El proceso de oficialización de éstos, no siempre se articula de forma piramidal. De hecho, generalmente, el museo actúa como un escaparate que navega en paralelo al resto de contenidos de mayor repercusión. Sin embargo se evidencia que, sea cual sea el proceso por el que un producto cultural es reconocido y aclamado públicamente. El contenido que consigue consagrarse en la cima, suele constituirse bajo los parámetros de la espectacularización. Si además de ello, logra estremecer al ojo, doblegar a la mente y procurar distracción, se habrá erigido como el producto perfecto. Donald Kuspit se pregunta:

¿En qué afecta, después de todo a la vida cotidiana la experiencia estética -una llamada experiencia superior (...), en contraste con la experiencia cotidiana (con

*su consciencia respetuosa de las convenciones, y por tanto supuestamente normal, <<realista>>- que el arte elevado asegura ofrecer? ¿Para qué sirven las sutilezas y los refinamientos del arte elevado en el vulgar, práctico y exigente mundo de la vida cotidiana?*²¹⁴

Atendiendo a la reflexión de Kuspit, puede que hallemos una de las explicaciones por las que el arte ha terminado sucumbiendo a la necesidad de ejecutar una muestra directa y descarnada de los entresijos de la realidad cotidiana. En parte, debido a los requerimientos del sistema de que, una forma liviana de cultura impregnase a las masas. No por la cómplice idea de procurar una experiencia estética aperturista, sino por impedir la aniquilación retributiva de los sistemas culturales. Esta circunstancia queda demostrada con la aparición de disciplinas artísticas como el *shock art* (producciones creadas con el objetivo de perturbar y conmocionar al espectador), cuando se parte objetos y contenidos de la cultura popular para ser convertidos en arte, o cuando lo comercial, lo popular, lo vulgar, lo masivo, lo técnico y lo elevado se configuran en una misma cosa.

*El arte ha sido sutilmente envenenado por la apropiación social, es decir, por el hincapié que se hace en su valor comercial y su tratamiento como entretenimiento de alto nivel, lo cual lo convierte en una especie de capital social.*²¹⁵

Es por ello que Kuspit nos hable del fin del arte elevado, para ser depuesto por otro que se dispensa como espectáculo. El arte elevado se ha convertido en una muestra diferente de la cultural visual y material, de modo que ha terminado perdiendo su posición de principal fuente de experiencia estética. Algo que desde el punto de vista de los estudios culturales, carece de interés ideológico.

Kuspit, además apela a que el arte superior en nuestros días, se entiende como un acto políticamente incorrecto y un hecho antidemocrático; ya que su apreciación parte de una experiencia que ni está al alcance de cualquiera, ni a la venta en la tienda de los entretenimientos culturales. Es una experiencia poco común, que ni siquiera el arte popular y comercial intentan ofre-

214, 215-KUSPIT, D. *op.cit.*, p.15

cer, ya que en todo caso, lo harán mediante su versión corrupta.

Yves Michaud refleja cuestiones análogas, aunque en términos de desaparición del arte elevado por evaporación, exceso y sobreproducción.

En la desaparición por exceso, Michaud expone que, el arte se desvanece al estandarizarse para volverse accesible al consumo, bajo formas que apenas se distinguen unas de otras y que parten de los mismos patrones. Estas nuevas formas se asientan en *múltiples santuarios del arte transformados en medios de comunicación de masas (los museos son mass media)*. De hecho, esto viene definido porque *abunda la escasez y lo fetiche se multiplica en los departamentos del supermercado cultural*.²¹⁶

Asimismo, el autor analiza por qué en los últimos años se ha producido un gran desarrollo e inflación de museos. Sobre este hecho apunta que, se han convertido en templos comerciales de arte en donde únicamente se consume de dos modos: en primer lugar, se consume la producción industrial de las obras; y en segundo, ese mismo modo de consumir desemboca en la desaparición de las mismas. Un ejemplo de ello es la existencia de espacios culturales como el *Museum of Bad Art (MOBA)* (Museo de Arte Malo) en la ciudad de

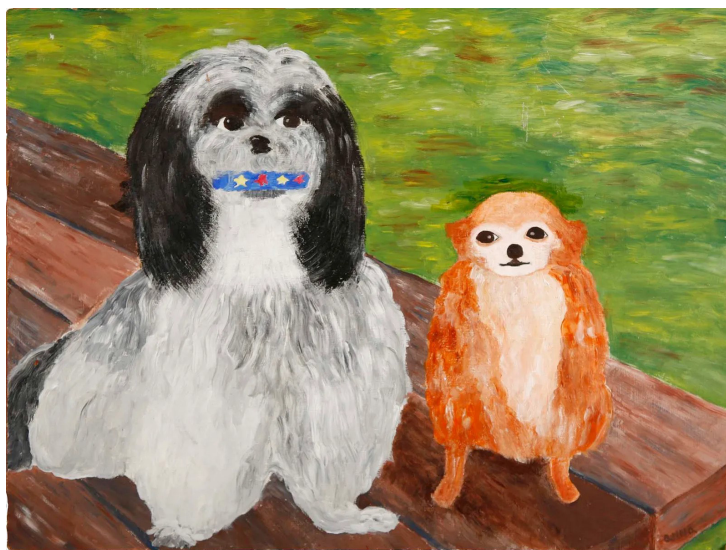


Fig.95

216-MICHAUD, Y. *op.cit.*, p.12-13.

Fig.95-Pintura perteneciente a la colección del Boston Museum of Bad Art: Anónimo, S/F. *Charlie and Sheba*.

Dedham en el estado de Massachussets. Éste tiene el mismo funcionamiento que cualquier museo; recibe visitas, ejecuta exposiciones, recibe donaciones y vende *souvenirs* de sus obras. La única diferencia estriba en que su colección artística se encuentra compuesta por obras de mala calidad. Todas las producciones están realizadas por autores inexpertos y bien son recogidas de la basura o donadas a la institución.

La experiencia de montar un espacio como éste, devino de una broma de su iniciador Scott Wilson, para la celebración de una fiesta en su garaje en el año 1993. La muestra obtuvo tal poder de convocatoria, que el ideólogo acabó decidiendo ampliar sus instalaciones y su colección hasta constituir una institución artística.

Quizás esta anécdota se halle en un extremo a nuestras indagaciones. Aunque no cabe desdeñar su existencia como hecho significativo que constata: cómo la experiencia estética elevada a la que los ilustrados instaban con el arte, se ha transformado en una experiencia banal.

A día de hoy no es tan sorprendente que nos encontremos con espacios museísticos como el MOBA; ya que la contemplación de arte como un acto sensorial de conexión epidérmica, se ha consolidado como un mecanismo de funcionamiento esencial en el ámbito de la cultura.

Carlos Granés establece análisis al respecto cuando argumenta que, a día de hoy es casi inconcebible la experiencia de acudir a una sala de museo sin que ello no nos produzca una exaltación coincidente con la que ha sido estudiada la muestra.

La saturación del shock art y la sobreexposición mediática que ha tenido -produciendo la impresión de que el arte contemporáneo es eso y nada más que eso- ha acabado por afectar el gusto. Ir a un museo sin sentir una sacudida emocional, sin sentirse ofendido o abochornado por alguna extravagancia, parece ahora insulso y aburrido. Sin espectáculo no hay espectadores y sin espectadores no hay negocio. En el mundo actual, contrario al que pretendían letristas y situacionistas, los artistas y la industria cultural han reforzado más que nunca la división entre el entertainer que proyecta sobre el escenario la más bizarra, espeluznante o morbosa obra cultural,

y el espectador que, incapaz de resistirse al oscuro magnetismo que ejerce todo aquello que contradice la norma, los tabúes o la simple higiene, observa en absorta complacencia y pasividad el espectáculo de la rebelión.²¹⁷



Fig.96

El museo de antes, establecido como espacio contenedor de objetos de inusual belleza, ha mudado sus pieles para erigirse como un lugar de comunicación social. En ese proceso de banalización espectacularizante, la incorporación de la fotografía como medio artístico jugará un papel fundamental; ya que el realismo y la verosimilitud que caracteriza su naturaleza, evoca una estimulación sensorial que no denotan otras formas expresivas. El choque sensitivo que propugna la imagen fotográfica, catapulta nuestros sentidos hacia una dimensión estética, que sólo ésta puede procurar.

Susan Sontag analiza esta interacción especificando que:

Las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo. Aunque crean simpatía, también la interrumpen, enfrían las emociones. El realismo de la fotografía crea una confusión acerca de lo real que resulta (a largo plazo) moralmente analgésica y además (a corto y a largo plazo) sensorialmente

217-GRANÉS, C. *op.cit.*, p.315.

Fig.96-MAPPLETHORPE, R., 1978. *Self portrait*.

*estimulante. Por lo tanto, nos aclara los ojos. Ésta es la nueva visión a la que todos se refieren. Sean cuales fueren los argumentos morales a favor de la fotografía, su efecto principal es convertir el mundo en un gran almacén o museo-sin paredes donde cualquier tema es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética. Por medio de la cámara las personas se transforman en consumidores o turistas de la realidad (...) Acercando lo exótico, volviendo exótico lo familiar y vulgar, las fotografías ponen a disposición el mundo entero como objeto de valoración.*²¹⁸

Las anotaciones de Susan Sontag se evidencian, cuando nos percatamos del apogeo que han ido cobrando las muestras fotográficas en museos y salas de exposiciones.

En las últimas décadas la fotografía ha acabado desplazando a la pintura de los espacios expositivos, quizás debido a la necesidad de la ágil impronta visual que se solicita en los tiempos actuales. La pintura requiere un tiempo y una concentración visual, que no necesita la fotografía. Del mismo modo, la fotografía se muestra discreta, aún cuando sus formas son inmensas o su contenido "sensacional o chocante". Las reproducciones fotográficas, son imágenes frente a las que uno no necesita detenerse en demasía, un golpe de efecto rápido es suficiente para leer la imagen, en una época en la que el tiempo apremia. Por otro lado, en ella tienen cabida todas las disciplinas posibles:

*(...) documental, pictórica, de revista, de reportaje, de moda, pornográfica, erótica, paisajística, semiaficionada o profesional, de pose o no, realizada con medio químico tradicional o fabricada y retocada por computadora, editada manual o industrialmente, presentada con la misma solemnidad que la pintura o montada al vapor, o aun proyectada en diaporamas, dispensada en viñetas o ampliada a dimensiones desusadas. Para esta fotografía, todos los temas se valen: el autorretrato, el cuerpo íntimo triunfante, envejecido, enfermo o mutilado, el sexo sórdido o glorioso, la arquitectura, la ciudad, la muchedumbre, los lugares públicos, la iconografía religiosa, la biografía, la fotonovela, la autoficción, el documento, lo social, etcétera.*²¹⁹

Correspondiéndose al incremento de la elección de la fotografía como

218-SONTAG, S. *op.cit.*, p.158

219-MICHAUD, Y. *op.cit.*, p.29

soporte artístico. Se ha producido un aumento del alcance público de las propuestas artísticas de fotógrafos contemporáneos que navegan entre diferentes ámbitos (cine, televisión, publicidad, etc.). Desde Larry Clark y Robert Mapplethorpe, pasando por Richard Kern y Terry Richardson, hasta llegar a casos como el de Leigh Ledare. En estos ejemplos, entre muchos otros, se evidencian los rasgos analizados hasta ahora, referidos al conocimiento y aplicación de los mecanismos de mercado y del ámbito de los media tanto a sus producciones como a su proyección pública.

El impacto visual y moral de las imágenes, la incorporación de elementos y metodologías que subvierten los órdenes tradicionales del arte para quedar adheridos a las industrias culturales; la sintetización de códigos venidos del ámbito del espectáculo sobre un soporte artístico, la futilidad con que se transcriben los contenidos de los que se parte y la ejecución de un trabajo personal que reseña la personalidad del artista. Conforman el compendio necesario para que dichas creaciones colisionen con lo normativo, a fin de constituirse como productos *pop* y adentrarse en el *mainstream*. Esta tendencia de hipervisible irreverencia, no hubiese cobrado tanta presencia, de no ser por la reacción afirmativa de los espacios culturales y los medios masivos, agentes necesarios de divulgación, encumbramiento y consolidación de los productos culturales.

2.2-LA REVELACIÓN DE LA IMAGEN EMANCIPADORA EN USA. DE LOS 70 A LOS 90

Tras el recorrido histórico ejecutado hasta ahora. Se podría concretar que el germen de la emancipación de la imagen adherida a los procesos de espectacularización y banalización de los medios de masas, tuvo su origen entre los años sesenta y setenta del siglo XX con el arte *pop*. Andy Warhol, fue uno de los pioneros en convertir el arte en empresa, al hacer uso de medios propios de la sociedad de consumo aplicados como soporte, procedimiento y contenido.

Lourdes Cirlot²²⁰ expone que, dentro de la producción de Andy Warhol la fotografía tuvo un papel determinante; en concreto la relativa a sucesos sensacionalistas, ya que conectaba con los estándares de la comunicación



Fig.97

popular. No obstante, la temática dentro de la obra fotográfica de Andy Warhol fue múltiple. En ésta encontramos desde *polaroids* de la farándula neoyorkina o retratos de fotomatón, hasta temáticas eróticas. Se diría entonces, que el uso de la cámara se configura como el epicentro de la producción del artista, quien llegó a disparar más de 60.000 instantáneas.

Dentro de esta amplia producción, cabe resaltar el uso del fotomatón como medio técnico asociado a la fotografía inmediata no formal. Andy Warhol instó a sus modelos a fotografiarse en las cabinas de todo Manhattan, e incluso mandó instalar uno en las instalaciones de la *Factory*. El uso de la fotografía de fotomatón denota una intención de búsqueda de espontaneidad y desenfa-

220-CIRLOT, L. *Andy Warhol*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001.

Fig.97-WARHOL, A., 1963. Ambulance Disaster, *Death in America*.

do en la imagen, exenta del encorsetamiento del posado tradicional.

En la obra de Andy Warhol, lejos de sus latas de sopa Campbells y sus estrellas de cine, encontramos producciones sujetas a mayor osadía, como la serie de *polaroids* intervenidas *Sex Parts* en donde se representan encuadres explícitos de actos homosexuales. Es relevante el hecho de que Warhol, se sintiese igual de fascinado por el glamour de la élite social neoyorquina que por las secciones de sucesos de la prensa. El interés de Warhol por la prensa amarillista se observa en la construcción de la serie *Muerte en América*, compuesta por la reproducción de fotografías de accidentes y crímenes, que ilustraban bajo un halo estético la violencia en Estados Unidos.



Fig.98

Sin embargo ¿hasta que punto la ejecución de dichas series supone una desacralización de la imagen y su contenido? Según cita Hall Foster²²¹, para Roland Barthes el *pop* es *desimbolizar al objeto, sacar a la imagen de cualquier significado profundo a la superficie simulacral*. En esa línea también empatizan

Fig.98-WARHOL, A., 1977. *Sex parts and Torsos*.
221-FOSTER, H. *op.cit.*, p.130.

otros pensadores como Gilles Deleuze, Michel Foucault o Jean Baudrillard. Es por ello que Hal Foster, considere *Muerte en América* como la inauguración de la genealogía *pop*.

Estos autores aluden a la superficialidad absoluta del *pop* al que catalogan "arte de consumo". Baudrillard insiste en que con el *pop* el objeto pierde su contenido simbólico; sin embargo, en donde el resto de los autores ve un desbaratamiento vanguardista de la representación. Baudrillard añade que, dado que el objeto queda incorporado en un proceso mercantilista, se genera una pérdida de la subversión.

Thomas Crow²²² da una vuelta a estos análisis aludiendo al hecho de que, por debajo del mercantilismo fetichista de los personajes icónicos de Warhol; existe un trasfondo humanista que cita de un modo subterráneo las tragedias de las vidas de algunos de sus retratados como Marilyn, Liz Taylor o Jackie Kennedy. En definitiva Crow establece que, Warhol no procuraba únicamente un discurso de superficie y banalidad, sino que realmente emprendió un recorrido por las heridas abiertas de Estados Unidos, tanto en su serie *Muerte en América* como en los retratos de sus divas.

Hal Foster refiere, contrariamente, que la idea de que Warhol ejecutara sus imágenes en base a un compromiso social, no es más que una de tantas proyecciones sobre el artista. Si bien es cierto, que a pesar de que el propio artista se desvinculó en más de una ocasión de la existencia de un trasfondo en su obra. Hal Foster concluye en podría tomarse una versión u otra, o las dos.

En el marco de nuestra investigación, optamos por aceptar la insustancialidad en cuanto a contenido se refiere; de modo que *Muerte en América*, se tomará como punto de partida de toda una corriente en crecimiento sobre la banalización del tabú que irá más allá del *pop*.

Dentro de nuestro recorrido, se indagará además, en esa facción del arte fotográfico que propone deslegitimar al icono popular para ser representado con la misma prestancia que cualquier mortal. En parte, resultado que Warhol obtuvo a nivel estético, cuando las series serigrafadas de los bellos y famosos

222-CROW, T. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.

rostros de los que partía; iban perdiendo su esplendor representativa, desapareciendo tras los emborronados del desgaste de la pantalla serigráfica.

Puede que tras esa merma figurativa que procuraban las múltiples reproducciones de los retratos serigráficos de Warhol, sí existiese una connotación a la humanidad y a esas vidas marchitas e infelices disfrazadas de éxito y glamour, de las que eran protagonistas sus estrellas. La intencionalidad o no de Warhol de hacer descender al mundo de los mortales a iconos mediáticos, es un resultado que merece detenimiento, puesto que este recurso cobrará altivez con el paso de las décadas y será implementado por diversos autores. Quizás este recurso sea el más conveniente para establecer conexiones entre el arte, la prensa rosa y el *reality show*; ya que con éste se trata de desprender al ser humano de una imagen pública generalmente enaltecida y sin mácula. Se le desviste para mostrar sus imperfecciones, se le exime de su disfraz oficial para ser visto como uno más. Con una imagen plana y ordinaria, al personaje se le extrae de la excelencia para devolverlo a la mediocridad, mientras paralelamente se sufraga esa necesidad de identificación con el público. Con ello se homogeneiza la imperfección, se desprende al personaje público de la noción de idolatría del pasado y se le posiciona en el mismo rango que al *outsider*.

Dejando a un lado el arte *pop*, la llegada a la década de los setenta, supondrá para el arte una involucración en nuevas materias. Tal como se ha aludido con anterioridad, el sustrato ideológico del arte de esta década, se consolidó en base al uso y representación del cuerpo como soporte de un mensaje que variaba entre la crítica sociopolítica, los tabúes sexuales, las identidades de género y los cuestionamientos sobre las propias funciones del arte. Durante esta década se producirá la eclosión del *body art*, el *happening* y el *performance*; nuevos lenguajes en los que el cuerpo se desprende de los tapujos de la desnudez para mostrarse como medio de diálogo o como objeto artístico.

Estas prácticas, no sólo articularon nuevos discursos; ya que además lograron desencadenar un deslinde entre el arte y los convencionalismos sociales, promoviendo un desafío con el espectador.

La extensión de estas nuevas metodologías supusieron una interacción cercana entre la obra, el artista y el observador, determinando el origen de una emancipación real de la imagen. El cuerpo desnudo se deshace de su ocultación para constituirse como soporte o pieza artística, al igual que las narraciones de las obras. El arte comenzó a apostar por revelar tabúes con desacato y establecer una ruptura definitiva con la moralidad y los academicismos, en donde la fotografía jugó un papel fundamental.

«Siempre me pareció que la fotografía era una cosa traviesa; para mí fue uno de sus aspectos favoritos -escribió Diane Arbus-, y cuando lo hice por primera vez me sentí muy perversa». Ser fotógrafo profesional puede parecer «travieso», por usar la expresión pop de Arbus, si el fotógrafo busca temas considerados escandalosos, tabúes, marginales. Pero los temas traviesos son más difíciles de encontrar hoy día. ¿Y cuál es exactamente el aspecto perverso de la fotografía? Si los fotógrafos profesionales a menudo tienen fantasías sexuales cuando están detrás de la cámara, quizás la perversión reside en que estas fantasías son verosímiles y muy inapropiadas al mismo tiempo.²²³

Las anteriores afirmaciones de Susan Sontag, describen con acierto el papel que jugó la fotografía posmoderna en el mundo de las imágenes. Si bien, el surgimiento de disciplinas como el *happening* o el *performance* sirvieron para restar límites entre el arte y la vida. La fotografía supuso el mismo acercamiento y quebrantamiento de tabúes, aunque en este caso, adherida a un soporte capaz de conectar de un modo más familiar con el público.

La imagen fotográfica acerca, pero no agrede ni intimida, del modo en que lo hace una acción en directo. En la fotografía también se produce un impacto visual, aunque con la distancia necesaria para que el espectador se sienta seguro. Del mismo modo sucede al fotógrafo, quien siendo capaz de reproducir cualesquiera que sean sus fantasías, puede jugar a la perversión; involucrándose desde la distancia suficiente como para decidir qué extrapolar a la representación artística.

Brandon Taylor²²⁴ aporta un punto de vista diferente, aunque definitorio, con respecto a la intervención de la fotografía en la conversión de la obra de arte

223-SONTAG, S. *op.cit.* p.28

224-TAYLOR, B. *op.cit.* p.28

en un objeto artístico. El autor relata que, desde los años setenta las representaciones artísticas fueron ejecutadas a modo de *ready-made*, es decir como objeto. Proceso en el que tuvo gran repercusión la fotografía, ya que la cámara se encargaba de tratar como *ready-made* cualquier parte del mundo transferida desde su objetivo al papel.

Brandon Taylor expresa sobre la fotografía de esta década que, fue un recurso muy utilizado por el arte conceptual debido a la necesidad de documentar tanto los actos artísticos efímeros, como las impresiones de los entornos adyacentes a la galería de arte. Asimismo, durante esta década, fue cuando se produjeron los cambios definitivos con respecto a la actitud de los artistas hacia la técnica fotográfica. Ésta dejó de pertenecer a la categoría de “la no pintura” para incorporarse a una superficie de común interés, hasta obtener un lugar propio.

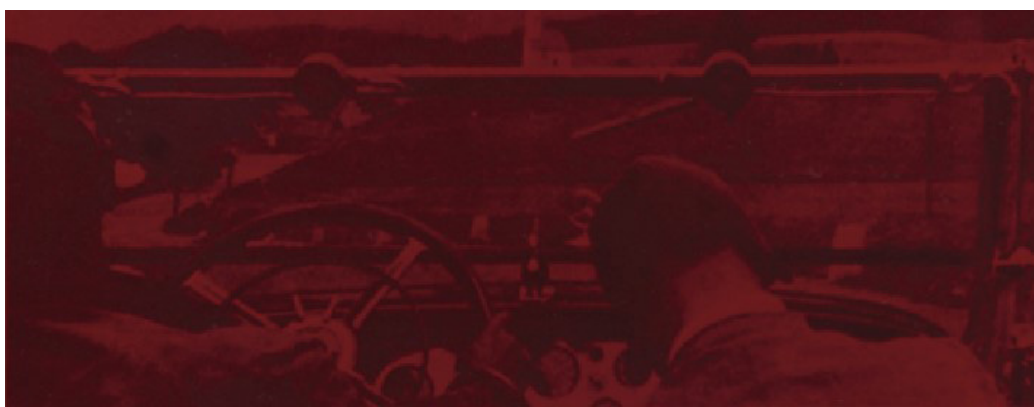


Fig.99

Una muestra de ello fue la exposición *Pictures*, organizada en el Artist's Space de Nueva York en 1977. En esta exposición figuraban artistas como Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo o Phillip Smith, entre otros. Todas las obras estaban dotadas de teatralidad, arremetían contra los idealismos de la modernidad y se encontraban a medio camino entre disciplinas, hecho que les confería la cualidad de producciones completamente posmodernas.

La aportación de Troy Brauntuch a esta muestra fue significativa, participando con fragmentos fotográficos históricos de Hitler, visto desde atrás, mientras dormía en su mercedes. Dichos fragmentos, con la reinterpretación de Brauntuch, dejaban de ser fracciones de transparencia histórica para configurarse como meros fetiches exhibicionistas. En este propósito se halla la clave de la posmodernidad, en la banalización de la imagen hasta fetichizarla, o bien hacer uso del propio fetiche para ser representado.

Otro de los rasgos distintivos de las producciones artísticas inscritas en este momento, trata de la relevancia que cobra la ejecución de obra, ideada como injerencia en los sentimientos del espectador y no, únicamente, como expresión individual de su autor. De este modo la obra se desplaza, para dejar a un lado la visión parcial del artista, y constituirse como un producto de mercado destinado a provocar reacciones en un público heterogéneo. Es por ello que reafirmamos que, tras esta forma de construir arte, es cuando la imagen comienza a emanciparse verdaderamente, dado que se aleja de su hasta entonces limitado foco de actuación, obteniendo un alcance y repercusión más plural, interfiriendo y filtrándose en áreas ajenas a su origen.

Dentro de este proceso es determinante, la hibridación de la fotografía con otras disciplinas, así como la incorporación de contenidos que entroncan con lo *outsider* a su acervo temático. La inclusión de dichas estrategias discursivas, posibilitaría el impulso de la fotografía hasta copar los principales medios de reproducción de imágenes, otorgándole el poder de desbancar a la pintura de su estatus de cronista, para apostar por una (en apariencia) representación objetiva de la realidad.

Donald Kuspit expresa que: *En la posmodernidad ya no vemos la pintura, sino sólo la reproducción o, al menos, la pintura a través de la reproducción, de tal modo que pintura y reproducción se identifican y parecen visualmente lo mismo a la mirada popular(izadora). Domesticada al ser reproducida, la reproducción parece más real que la cosa real y más aceptable, es decir, más comprensible y familiar: quien parece responsable es el espectador, no el artista.*²²⁵

225-KUSPIT, D. *op.cit.*, p.17

Al margen de las teorías de Kuspit sobre la posmodernidad y el fin del arte. En escritos como *Sobre la fotografía (1979)* de Susan Sontag, *La cámara lúcida (1980)* de Barthes o *Vigilar y castigar (1977)* de Foucault; se expresa cómo las nuevas funciones de la fotografía contribuyeron, además, a la “desmasculinización del arte” que supuso la migración del arte hacia la fotografía, sobre todo a partir de los años ochenta. Este cambio de década supuso un momento crucial para la culminación de ese proceso emancipador surgido unos años atrás; produciéndose de forma desigual entre el territorio europeo y el estadounidense.

En Europa esta transformación fue advertida bajo la visión razonada del viejo mundo, en donde todo se analizaba y ponderaba, mientras que en Estados Unidos su aceptación fue más fluida. Los Ángeles y Nueva York se convirtieron en centros culturales que contribuyeron a *un éxtasis de comunicación en el que lo público y lo privado, el objeto y el sujeto, lo verdadero y lo falso, se derrumban en lo que Baudrillard llamó una sencilla dimensión de la información.*²²⁶

Por consiguiente: Si partimos de la premisa de que *Muerte en América* de Andy Warhol, fue una de las series que marcó el inicio de la comercialización de sensaciones bajo el soporte fotográfico. Si atendemos a los cambios sociales que promovieron la demanda de contenidos culturales acordes al espíritu de cambio del momento, que éste encontró su respuesta en la aparición de actitudes contestatarias, transgresoras e insurgentes, promovidas por los artistas. Si a los hechos anteriores agregamos que, el surgimiento del arte *pop* encajó convenientemente con las industrias culturales, al ofrecer un producto enfocado al consumo y consolidado por la apreciación estética de las masas. Obtenemos como resultado, la conveniencia de que el retrato de lo *outsider* tomara la delantera, se instalase en los canales artísticos y expandiese al resto de medios visuales por encima de otros contenidos .

La penetración en el ámbito de la imagen de narraciones sobre lo *outsider*, bien como espectáculo cultural, bien como requerimiento de acción social. Surge en la década de los setenta como respuesta a esa ruptura de fronteras con el cuerpo, marcando el inicio de la progresión histórica de esta temática,

226-TAYLOR, B. *op.cit.*, p.82

que tendrá su culminación en el cambio de siglo.

Anteriormente se ha aludido al *reality show* como producto de ocio que posee una gran proximidad con la exhibición de lo *outsider* venida desde el arte. Sin embargo, el *reality show* no es más que la respuesta comercial, a una demanda colectiva de apertura democrática, que fue tomando fuerza en correspondencia con la consolidación y auge de los medios de masas y las nuevas tecnologías de la imagen. Este proceso de implantación tecnológica favoreció el surgimiento de productos de ocio y plataformas de índole exhibitorio, en el que formatos como el *reality show*, representaron el comienzo de un nuevo modo de consumir imágenes.

A partir de la década de los noventa, la ligazón entre los productos de ocio y cultura será cada vez más férrea, en consonancia con el crecimiento de canales y vías que posibilitaron una comunicación más abierta y plural.

El asentamiento y expansión de la cultura de masas con alcance global, que amalgama los elementos de cultura superior con los de cultura popular es consecuencia de la posmodernidad; sin embargo, la hibridación de elementos culturales de diversos niveles debe su origen al siglo XIX con la aparición de *Dime Museums* y *Freak Shows*. Estos museos de seres humanos y rarezas biológicas, sentaron las bases de los rasgos que acotan los perímetros del panorama de la industria cultural de la actualidad. Del mismo modo que la estética de lo violento, lo monstruoso y lo escatológico, jugaron un papel fundamental en el imaginario de la segunda mitad del siglo XX. El culto hacia lo *camp*, el cine *gore*, la creación del *underground* o el movimiento *punk*, abrieron la puertas de la exhibición remodelada que en su día tuvieron los *Dime Museums*.

Estas tendencias y movimientos culturales, recuperaron la feria del cuerpo y la transgresión de lo oculto, para hacerlo extensible a un mayor número de espectadores; trasladando la realidad de la enfermedad, la vulneración de la norma o la decrepitud del ser humano al contexto público. Esta propensión a la infracción moral, impulsó la emersión de realidades subyugadas a permanecer en la oscuridad, para que el esplendor del crecimiento tecno-económi-

co del siglo XX las coloque en el centro de su expositor.

Esas predilecciones, irán ampliando su rango de actuación desde la década de los ochenta hasta la llegada de las nuevas tecnologías e Internet, en donde la abyección se incrustará en el rango de lo normado, momento en que incluso se constituirá en base a un código estandarizado.

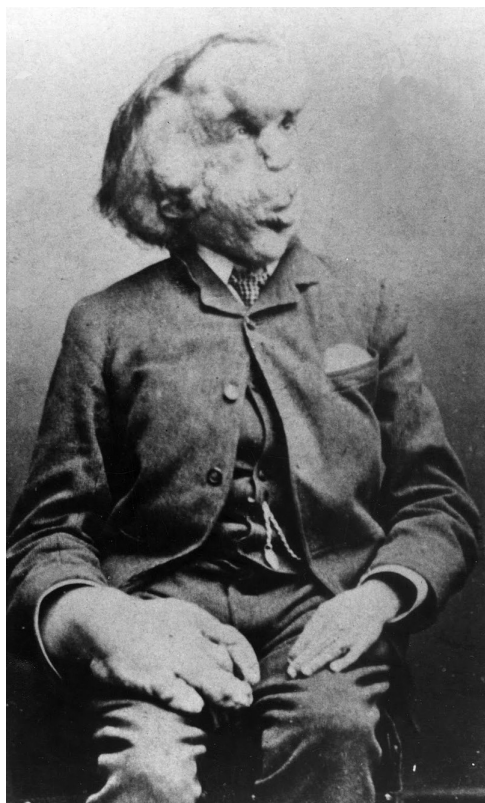


Fig.100

Con el surgimiento de Internet, cualquier ciudadano común podrá vanagloriarse públicamente de pertenecer a la categoría de lo *outsider*, exponiendo su vida personal o gustos al margen de lo establecido, e incluso dogmatizando con tendencias antisistema que apuesten por la diferencia de la individualidad y las respuestas antisociales. Cualquier ciudadano podrá ser un Joseph Merrick²²⁷ más, exponiendo públicamente sus desviaciones, tendencias autodestructivas, adicciones o inclinaciones más escabrosas. Primero como contracultura y en aras del siglo XXI, como señuelo socialmente aceptado,

como demanda de consumo o simplemente como exhibicionismo post-mediático.

En la actualidad existe un repertorio de productos cada vez más vasto, en el que las curiosidades biológicas, sociales y etnográficas del pasado siguen perviviendo en la esencia de sus versiones posmodernas. Éstas han aumentado su gama, vulnerando las barreras de la privacidad a escala universal.

Algunos de los escenarios de este tipo de imágenes, se componen de rarezas similares a las surgidas en los museos humanos del siglo pasado, aunque inscritas en otra dimensión estética y conceptual, que las circunscribe a espa-

Fig.100-Foto de Joseph Merrick, 1889.

227-Joseph Carey Merrick, conocido como el *Hombre Elefante*, fue una de las personas con malformaciones más conocidas en la Inglaterra del siglo XIX. La historia de su vida fue tan dura como conmovedora, por lo que el director estadounidense David Lynch decidiría en el año 1980, llevarla a la gran pantalla.

cios de información científica, auxilio social o al mundo del arte.

La gama y cuantía de este tipo de producciones se ha vuelto tan extensa, que seríamos incapaces de abarcar todos los contenidos emergentes dentro de las industrias de ocio y cultura, aun sin contabilizar la dimensión de los temas autoproducidos y volcados a Internet por usuarios anónimos.

El éxito de las plataformas *online* como gabinete de curiosidades, actúa como trampolín para los contenidos *outsider*; ya que este medio genera cada día un creciente número de seguidores, tanto como consumidores como productores. El carácter emancipador de Internet dotará al soporte visual de los medios necesarios, para que profesionales y profanos conviertan sus audacias en lucrativos pasatiempos. Sin embargo, dentro de este medio, el retrato de lo *outsider* se sigue mostrando como algo excepcionalmente estimulante; no obstante, también como aquello contra lo que combatir o aprovechar.

Por tanto, el surgimiento de los museo humanos a finales del siglo XIX, no sólo engendró los brotes de las industrias culturales y entretenimiento actual, sino que además, impulsó y normalizó la querencia del ser humano por descubrir lo desconocido. De no ser por esa inquietud de desenmascarar lo ignorado y compartir el saber públicamente; a día de hoy no existirían los medios de comunicación de masas, ni la profusa divulgación de imágenes que hacen las veces de entretenimiento cultural y sugestión mercantil.

Sin embargo, la avidez de los siglos pasados por conocer lo desconocido y conferirle una explicación. Ese interés común que llevaría a convertir la ciencia en espectáculo, se ha desvanecido en los esquemas mediáticos de hoy. La audacia del espíritu posmoderno reside en la explotación de la realidad, para luego regurgitar su esencia, ofreciéndola como desmenuzado maná para sus tecnificados vástagos.

Zygmunt Bauman analiza los pormenores de la eclosión de la vida privada al espacio público, haciendo referencia a los bitácoras personales que surgieron con la creación el ciberespacio en formato de blogs, y que más tarde se han constituido como redes sociales.

En los últimos diez años, se ha producido un crecimiento exponencial del uso de las redes sociales en forma de diario colectivo. En ellos, la fotografía constituye la idiosincrasia de las plataformas virtuales, en donde filtros, efectos y retoques de imagen, estetizan la intimidad de los aspectos más mundanos de sus usuarios. El surgimiento de estos nuevos portales en Internet parte de las mismas premisas que el *reality show*, con la diferencia de que quien se exhibe, no ha sido filtrado previamente tras un *casting*.

El propósito fundamental de las redes sociales reside en mostrar el día a día de uno mismo mediante imágenes parciales, en muchos casos con el propósito de adquirir notoriedad o con fines comerciales. Es por ello que Bauman alude al hecho de que todo lo que allí se muestra, podría ser de gran interés para los Rupert Murdoch y los Charles Saatchi de este mundo.

Dentro de la *Sociedad Sitiada*, Bauman recoge el testimonio de John Lanchester, quien examinó multitud de bitácoras para comprobar que, aunque en cada uno de ellos se mostraran o contaran hechos diferentes; existía un rasgo en común que partía de la desvergüenza, dada la sinceridad de sus autores al revelar experiencias privadas, así como de la ausencia de inhibición al convertir su vida en un producto de mercado.

*El arte de la vida tiene poco interés si no hay cierta esperanza, por vaga que sea, de que los objets d'art que produce se admiren: en las calles y las plazas públicas, o en la intimidad del tocador o de la habitación del ordenador.*²²⁸

Con la aparición de las redes sociales se evidencia que nuestra vida privada parte, se imbuje y vive de la hipervisibilidad. En los espacios virtuales tiene cabida todo lo imaginable; desde el aspecto más culto hasta la experiencia más ordinaria, desde la imagen más trivial hasta el contenido más formal. Es por ello que la experiencia fotográfica se haya incorporado de tal forma en nuestras vidas, que incluso nuestra identidad e imagen pública dependa de su utilización, repercutiendo directamente en las parcelas privadas de la misma.

Como sugirió Michel Foucault, sólo puede sacarse una conclusión de la proposición de que la «identidad no nos es dada»: nuestras identidades (es decir, las

228-BAUMAN, Z. *La sociedad sitiada*. Fondo de Cultura Económica de España, 2004, p.88

respuestas a preguntas como «¿quién soy yo?», «¿cuál es mi lugar en el mundo?» y «¿para qué estoy aquí?») tienen que crearse del mismo modo que se crean las obras de arte. A efectos prácticos, la pregunta: «¿Puede la vida humana individual llegar a ser una obra de arte?» (o, más exactamente: «¿Puede cada uno de los individuos ser el artista de su propia vida?») es puramente retórica, ya que la respuesta, «sí», es una conclusión cantada. Partiendo de esta base, Foucault pregunta: si una lámpara o una casa pueden ser una obra de arte, ¿por qué no una vida humana?²²⁹

Tras estas aseveraciones no es difícil dilucidar que, el éxito de las redes sociales y otros medios de masas, se esconda tras el requerimiento del ser humano por crearse a sí mismo la identidad con que quiere que sea reconocido. A su vez se interpreta que, si tras la posmodernidad se produce una disolución entre el arte y la vida, así como la exaltación de la privacidad dentro del espacio público; es comprensible que los artistas hagan lo propio, transformando en objeto artístico, además de sus pensamientos e inquietudes, sus intimidades.

El surgimiento de artistas como Terry Richardson, entre otros, confirman estos pareceres; ya que esta saga no sólo convertirá en arte la privacidad de sus retratados, sino también la de sí mismos.

Con la apertura de la fotografía al mundo de las imágenes, las áreas reservadas de la vida escapan de su confinamiento, para ser dispuestas como objeto y adecuarse a la ascensión de un espectáculo desacralizado. De ese modo se puede constatar que, el exhibicionismo postmediático participa en el proceso emancipador de la imagen; sin embargo, dentro de este proceso se establecen ciertos cánones venidos de los mercados. Las industrias establecen los términos, enfoques y estéticas para que una imagen posea la capacidad suficiente de suscitar interés. Dentro de este marco reside la capacidad de penetrabilidad de las imágenes, de donde el creador tomará nota, para que todo pueda ser mostrado y nada que se quiera quede oculto.

229-BAUMAN, Z. *El arte de la vida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009, p.67.

2.2.1-La hiperexpresión banalizada.

La pretensión histórica del arte por aprehender y reproducir la realidad es un hecho indiscutible, si exceptuamos los períodos en donde la búsqueda de lo simbólico copó los fundamentos de la expresión artística.

Desde que se concibieron las primeras teorías sobre la mimesis, el arte ha permanecido en una posición de cronista fiel de los acontecimientos históricos, ideologías, personalidades, entornos y modos de vida acaecidos. Sin embargo, llegando a la posmodernidad, tras décadas en las que los conceptualismos acapararon el mundo del arte superior, se retomó el uso de la realidad en la representación. En este resurgir realista, a diferencia de siglos anteriores, el arte se desligó de la mera imitación como finalidad, para incorporar a sus discursos mensajes subyacentes.

Jaume Radigales y Marta Marín argumentan que, el arte posmoderno sólo puede comprenderse desde el conocimiento de los contextos y del diálogo que establece con sus productos culturales. Así pues, la posmodernidad supone una recuperación de la realidad como fuente de inspiración, de la que se obtendrán como resultado un cúmulo de productos culturales eclécticos, que establecerán un diálogo entre el pasado, el presente y el futuro.

Según los criterios posmodernos, la manifestación artística no es estrictamente real, sino una aproximación aparentemente "*caligráfica (realista) de la realidad*".²³⁰

Dado que en las artes plásticas, la teorización y acuñamiento del término realismo, suele vincularse únicamente a la disciplina de la pintura, cabría determinar si este mismo término puede emplearse, además, en referencia a la fotografía.

Wladyslaw Tatarkiewicz determina que, el término realismo, fue adoptado para expresar la dependencia que el arte tiene de la realidad, remplazando así el término mimesis, que alude no tanto a la representación de la realidad

230-RADIGALES, J. y MARÍN, M. *op.cit.*, p.24-25

sino a su imitación. Como cita Tatariewicz: El realismo, tras haber surgido para dar nombre al movimiento artístico, ha terminado ampliando su rango para referirse tanto a aquellas disciplinas que parten de la fidelidad absoluta a la realidad, como a aquellas que lo hacen en un sentido más libre. Por tanto, si partimos de las anteriores premisas, se puede determinar que la fotografía es un medio realista. *El arte no puede prescindir de la realidad, el arte la utiliza de un modo u otro, aunque no pueda incluso reproducir la realidad realmente, aunque sólo sea por la fluidez de la realidad y la diversidad de la naturaleza.*²³¹

En referencia al tipo de producciones que ocupan nuestra investigación, se deben establecer algunos matices; ya que la especificidad de la obra que ejecutan los artistas de los que partimos, perpetra en niveles más osados que lo realista. En estas producciones, la realidad es remitida a un estadio formal más preciso como la hiperrealidad (en términos de semiótica, a la hiperexpresión) entendida como la representación exhibicionista de la realidad, la sobrecarga de estímulos y el exceso de visibilidad. No obstante, es innegable el vínculo existente entre la realidad y la fotografía. De hecho, su invención surgió de la necesidad por capturar la realidad con exactitud sobre un soporte tangible. A pesar de ello, su propia naturaleza, también le atribuye la posibilidad de ser fácilmente manipulable; ya sea mediante encuadres, puntos de vista, intervenciones o retoques. Sin embargo, la representación fotográfica veraz o manipulada, evoca una sensación de honestidad y verosimilitud que no se consigue con otras disciplinas.

En las últimas décadas, el mundo visual se ha declinado por una tendencia hacia lo realista, tanto en el ámbito artístico como dentro del ocio cultural; atendiendo a esa necesidad catártica del público que aclama con devoción productos de fácil discernimiento. Respecto esta tendencia, Bauman alude al surgimiento de programas como *Gran Hermano*, que fueron un hito en la historia de la televisión y marcaron el origen de los múltiples en innumerables *reality shows* posteriores.

Bauman determina que el éxito de este programa radicó en que los espec-

231-TATARIEWICZ, W. *Historia de las seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2001, p.322.

tadores veían reflejadas sus propias vidas, así como sus miedos, frustraciones, etc.

El mundo que habitamos y recreamos a diario no es, por supuesto, una emisión de Gran Hermano proyectada en la gran pantalla de la sociedad. Gran Hermano no es una fotografía, copia o réplica de la realidad social de estos días. Es más bien, un modelo condensado, destilado, purificado; podría decirse que es un laboratorio en el que se experimenta con ciertas tendencias de esa realidad social, que de otro modo habrían permanecido ocultas, diluidas o reprimidas, y se las pone a prueba para hacer visible todo su potencial.²³²

Es por ello, que en ese juego interactivo entre producto y consumidor, el arte haya apostado por la hipervisibilidad como reclamo factible, pero también como reflejo de un momento histórico en el que se pregona con una necesidad de refracción entre la vida y la representación.

Al igual que los medios de masas, el arte también experimentará con la condensación de pequeños fragmentos de realidad oculta que acercar a la luz. De modo que el surgimiento del *reality* como forma de ocio, ha sido la yunta necesaria para que la imagen pase de ser escandalosamente contestataria, a escandalosamente entretenida.

El deseo de inmediatez y la demanda de realidad se han convertido en un requerimiento global; por lo que el nuevo código del espectáculo se establece bajo las pautas de la hiperrealidad. Se dejará de mostrar para exhibir de forma indiscreta, mientras la distancia entre imagen y espectador terminarán por expirar. La infatigable necesidad por revelar los lugares más inhóspitos del mundo, propiciará la creación de una amplitud de producciones que se convertirán en representaciones sintéticas del mismo; que pese a ser reales, dado a su origen periférico y el modo descarnado con se exhiben, las posicionará en el rango de lo extravagante.

Agustín García Calvo referencia estos pareceres, cuando expone elocuentemente que:

El respeto de la privacidad, garantiza la vigencia de la tiranía. Por eso, desde este

232-BAUMAN, Z. *op.cit.*, p.89

*otro lado, del de abajo es ésta la operación primera: ¡que la casa se abra! Que no haya más vida privada, que no haya una sólo gesto ni trato, ni hacienda ni amor, que no sea (Como lo es aunque no quiera) público y político, y que la desgracia o gloria personal no sirva más que como muestra de lo común.*²³³

Dicha tendencia a la espectacularización de lo común a la que alude García Calvo, se ha constituido como el filtro de los productos culturales posmodernos.

Siendo la hipervisibilidad y la hiperexpresión los lenguajes que fundamentan la construcción de las imágenes posmodernas. En el retrato fotográfico, las fórmulas derivadas de estos lenguajes, se establecen bajo dos posturas:

Por un lado, se atiende a una representación fiel y descarnada de la realidad en donde apremian los encuadres directos, exentos de retórica, con medios y primeros planos, cuyo fin reside en provocar un explícito enfrentamiento con la mirada del observador.

Por otro lado, la imagen se embarca en la búsqueda de una hiperrealidad modificada mediante aderezos y elementos ornamentales, que hiperbolizan a su objetivo denotando tintes de irrealidad o caricatura. Estos recursos, que confieren al retrato cualidades estéticas que suavizan su impacto con la mirada; otorgan a su resultado una versión que ironiza sobre lo real, mientras confrontan a la mirada por sus cualidades expresivas.

Respecto a la interacción que se establece entre imagen y espectador en los contenidos que operan mediante la banalización de lo *outsider*. Se advierte que, la inclusión de elementos cotidianos y comúnmente reconocibles, son utilizados como elementos de anclaje con los que procurar un mayor acercamiento e identificación con el observador.

Tal y como especifica Pierre Bordieu²³⁴, los grupos pertenecientes al estrato medio de la población; aquellos a quienes se podría catalogar como gente "sencilla", prefieren las obras de arte que reproducen elementos cotidianos, ya que favorecen su comprensión. Pierre Bordieu añade que la gente común, se inclina por un arte que tenga conexión con el significado de la vida. Es por

233-GARCÍA CALVO, A. *Análisis de la Sociedad del Bienestar*. Zamora: Lucina, 2007, p.147.

234-Se hace referencia a dichas teorías de Pierre Bordieu en: BUSQUET I DURAN, J. *op.cit.*, p.131

ello, que este grupo se sienta más identificado con la obra de arte, cuando se le plantean soluciones realistas. A su vez, el impacto de la obra y el tipo de retroalimentación que obtiene del espectador dentro del proceso comunicativo, requiere de elementos visuales que contengan el atractivo de lo diferente y ante los que no permanecer impasibles. Es por ello que estéticas como el *kistch* hayan sido altamente exitosas; ya que han sabido compendiar en su acervo, esa necesidad de reconocimiento que confiere el objeto cotidiano, junto con una forma de expresión informal que apuesta por el rescate de lo icónico de un modo inusual y sacrílego.

El uso de la hiperexpresión coopera en la conexión entre la obra de arte y ese rango de público que requiere del reconocimiento instantáneo en su exposición ante lo visual. La hiperexpresión nos habla del tratamiento del arte de un modo directo, sin matices ni simbolismos.

Donald Kuspit expone que, el arte de las últimas décadas se ha convertido en un medio para comunicar mensajes, tal como para Platón fue necesario el mito. Dado que la finalidad del mito fue hacer comprender la verdad a las masas de mente sencilla, éste se constituyó como una forma narrativa hiperbólica, que convertía a la verdad en espectáculo. De un modo similar ocurre en el arte "postestético", en el que se prescinde de matices y sutilezas, para dar relevancia al mensaje.

El matiz y la sutileza son prescindibles; el mensaje lo es todo, y en último término es farisaico, llama a un conformismo y una simplicidad nuevos en su concepción de la verdad social. Es más, cuánto más simple el mensaje, mejor, pues un mensaje simple es más fácil de comunicar a las masas que uno dialécticamente complejo. Las ideas se convierten en eslóganes -titulares sensacionalistas- en el arte ideológico, si es que se le puede seguir llamando arte. Pues se le parece más a un primo pobre de unos medios de comunicación de masas carentes por igual de destrezas y ayudas sociales. De hecho, de lo que se trata es de ser tan <<torpe>> como sea posible, pues el arte, después de todo, es una ilusión que distrae al apelar a los sentidos en lugar de a la conciencia revolucionaria.²³⁵

235-KUSPIT, D. *op.cit.*, p.42

La hiperexpresión, también se encuentra directamente relacionada con el deseo generalizado de verlo todo, aplicado al mundo hipermoderno tal y como alude Gérard Wacjman.

El autor relata sobre este hecho que, en nuestra civilización todo debe confesarse *en lo visible, todo debe ser visible, y todo lo visible debe ser visto*, siendo la máquina de ver nuestra propia cultura. *Somos una nueva raza de “voyeristas, voyeristas modernos. Se va a crear una nueva clínica del voyerista moderno donde los clasificarán en aficionados a la telerealidad, pornófilos, informantes, científicistas...”*²³⁶

Nos encontramos en una época en la que el *voyeurismo* se extiende a todos los ámbitos. Un momento en el que no hay nadie que no ejerza un papel *voyeurista* en algún momento del día, bajo el riesgo de que el *voyeurista* también pueda ser observado. Wacjman añade que, en estos tiempos se ha llegado a la creencia de que todo lo real es visible, y por consiguiente de que todo lo que se ve es real. *En la época del Fotoshop, de los programas informáticos de tratamiento de imágenes, la imagen pasa a ser más que nunca verdad.*²³⁷

A esta cuestión Bauman agrega que, la consideración del simulacro ha pasado a convertirse en algo más real que la realidad misma; de ahí que el simulacro se constituya como hiperreal:

*La brecha pronto se vio ampliada por la invasión fundamental que vino a establecer Elihu Katz de la supuesta relación entre la “realidad” y “su representación mediática”: por su descubrimiento de que los acontecimientos existen solamente cuando son “vistos por TV”. De ahí, había un solo paso hacia el simulacro de Jean Baudrillard, esa curiosa entidad que, como una enfermedad psicosomática, echa por tierra la sacrosanta distinción entre realidad y ficción, entre lo “verdadero” y su representación, entre el hecho y el fetiche, entre lo “dado” y lo “inventado”. El simulacro es hiperreal, una presencia más real que la realidad misma, dado que es una especie de realidad que ya no permite un “afuera” desde el cual podría examinársela, criticársela y censurársela.*²³⁸

Gérard Wacjman afirma que se ha pasado de la época del espejo al de la transparencia. En la actualidad el ojo va más allá de la búsqueda del reflejo, ya que se requiere mirar lo que a primera vista no se ve. Existe una necesidad

236-WACJMAN, G. *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial, 2011, p.17.

237-WACJMAN, G. *Ibidem*, p.22.

238-BAUMAN, Z. *op.cit.*, p.197.

colectiva de ahondar en todo aquello que, a pesar de su existencia, ha sido silenciado.

Una muestra del arte que socava en esa necesidad *voyeurista* a la que se alude, se encuentra en producciones como el performance de Annie Sprinkle *Public Cervix Announcement*. Mediante esta acción, la artista alentaba al público a observar en vivo su cuello uterino a través de un espéculo.

La exhibición de la parte interna de sus órganos reproductores, habitualmente relegada al ámbito ginecológico, se abre públicamente bajo el pretexto de la transparencia. Esta acción artística coincide con las reflexiones de Wacjman, cuando expone que la imagen va de la mano con la idolatría del cuerpo, un tipo de veneración que contiene el secreto sobre sí mismo y por tanto del sujeto. Así pues, el principio de la transparencia reside en que cualquier sujeto pueden ser reducido a su imagen; de modo que el ser humano es comprendido a través de ésta, para suprimir todo su misterio.



Fig.101

Dentro de la noción de transparencia aplicada al ámbito visual, no se debe obviar la parte correspondiente al observador, y que conforma el conjunto de

la experiencia visual. En este caso referida a la necesidad *voyeurista* del espectador, así como al papel de *voyeur* que ejercen tanto el observador como el artista. Dentro de estos procesos de representación hipervisible, se advierten elementos comunes a los productos que conforman los *reality shows*. De este ámbito mediático provienen ciertos recursos para procesar obras de arte que satisfagan las necesidades visuales mencionadas.

En referencia a estos procesos y recursos, encontramos autores como el neoyorkino Arne Svenson, quien en su serie *Neighbors* ejecuta fotografías desde la ventana de su estudio a los edificios colindantes. En las capturas que conforman *Neighbors* se aprecian escenas comunes de la vida cotidiana; en las que el artífice de las instantáneas cela por mantener el anonimato de los retratados, mientras éstos desconocen que están siendo observados.

En este caso el papel del artista como *voyeur* resalta su evidencia. Sin embargo, el componente *outsider* de la producción reside en la práctica artística, que opera bajo el deleite por escarbar en la vida privada de los demás para ser constituida como obra de arte. En la serie *Neighbors* no se evidencia el uso de la hiperexpresión banalizada, tal y como se expone en los análisis anteriores; ya que esta serie, conformada por sutiles fragmentos de vida cotidiana que se entrecruzan entre marcos de ventana y reflejos de cristal, se constituye bajo un velo intimista que exonera a la imagen del trivial exhibicionismo.



Fig.102

La fotógrafa Lisa Krantz parte objetivos similares a Svenson, aunque con un aire más documentalista, que en este caso sí perpetra en las nociones de la hipervisibilidad hiperexpresiva.

En su serie *A Life Apart: The Toll of Obesity (Una Vida Aparte: El Peaje de la Obesidad)* la autora elabora un recorrido durante los últimos cuatro años de vida de Héctor García Jr. diagnosticado de obesidad mórbida. Para ello se introduce en su día a día, configurándose como la cronista de una cotidianidad lejos de la del promedio. En estas instantáneas, Lisa Krantz reproduce desde la postura del *voyeur*, el sufrimiento diario de un ser humano al que expone con clarividencia ante la mirada pública.

A Life Apart: The Toll of Obesity, entronca con los conceptos sobre la estetización de lo *outsider* desde la constitución de su título, que se presenta en un lenguaje amarillista. En esta serie, Lisa Krantz opera bajo los mismos parámetros que la telerrealidad o las redes sociales, convirtiendo lo ordinario en extraordinario y transformando las pesadumbres cotidianas en un hecho estético que sintetiza la realidad de forma fraccionada, convirtiendo en visible todo lo que existe en términos de hiperexpresión. *El mundo se hace presente a la vista como una sucesión de imágenes a grabar, y lo que no puede grabarse en imágenes no pertenece al mundo.*²³⁹



Fig.103



Fig.104

239-BAUMAN, Z. *op.cit.*, p.198.Fig.103,104-KRANTTZ, L., 2010. *A Life Apart: The Toll of Obesity*.

Tras la presentación de las series anteriores, cabe especificar de qué modo o por qué se considera que en ciertos casos la imagen se banaliza, así cómo qué tipos de producciones se considera que parten de la hiperexpresión banalizada.

Se dice que la banalización interviene, cuando la representación rescata de su ocultación un hecho real para ser transformado en un hecho estético. Asimismo se expresa que, una imagen banaliza un hecho desde el primer instante en que estetizan cuestiones que, dada su naturaleza no poseen *a priori* un interés estético. O bien, representan certezas bajo medios expresivos que ahondan en su morbosidad.

Es dificultoso no establecer nexos entre la representación banalizada, la hipervisibilidad y la hiperexpresión. Por representación hipervisible se entiende, la expresión en forma de imagen, de contenidos que se enclavan en la otredad o en el soterramiento social y son mostrados sin reservas. Cuando estos contenidos poseen los ingredientes suficientes para suscitar estímulos mórbidos en el observador, y el artista ejecuta la representación desde un enfoque que hiperboliza o enaltece estas cualidades, se otorga a la imagen una condición hiperexpresiva. A fin de que los propósitos comunicativos de la representación concuerden con la respuesta que se espera del observador, se hace irremediable no proceder desde la banalización del contenido.

El arte moderno es visto como una representación novedosa de la realidad banal, es decir, de las personas, los lugares y las cosas cotidianas de los tiempos modernos. Es, en efecto, vino viejo en una reluciente botella nueva. Ver el arte moderno por entero en los términos cotidianos de personas, lugares y cosas lo socava por completo, pues niega que sea puro arte. Subvierte su capital más importante, la voluntad de purificar el arte de cualquier referencia a la realidad cotidiana, o bien de transformar la apariencia de la realidad cotidiana de tal modo que se convierta en una realidad puramente estética, con lo cual pierde su apego a los hechos para convertirse en cabalmente real.²⁴⁰

Cabe resaltar que, la representación banal no siempre procede de la me-

240-KUSPIT, D. *op.cit.*, p.18.



Fig.105

diación o transferencia del artista, como producto resultante de procesos como el descrito en el párrafo anterior. Hay imágenes que son banales per se, dado que no poseen ningún contenido significativo. Imágenes ejecutadas para ser vistas, con el único propósito o intencionalidad de procurar el goce visual bajo una fútil cobertura estética.

A este tipo de imágenes, Roland Barthes las denomina *unitarias*. Para Roland Barthes la fotografía es *unitaria* cuando transforma la realidad sin desdoblarla; es decir, cuando la imagen tiene todo lo que requiere para ser trivial, simple y libre de accesorios inútiles que la doten de significancia. Uno de los ejemplos que cita Barthes sobre la imagen *unitaria* estriba en la fotografía pornográfica.

Otra foto unitaria es la foto pornográfica (no digo erótica: lo erótico es pornografía alterada, fisurada). Nada más homogéneo que una fotografía pornográfica. Es una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo. Como un escaparate que sólo mostrase, iluminado, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida, por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo. Prueba al contrario: Mapplethorpe hace pasar sus grandes planos de sexos de lo pornográfico a lo erótico fotografiando muy de cerca las mallas del slip: la foto ya no es unitaria, puesto que me intereso por la rugosidad del tejido.²⁴¹

Un ejemplo de foto *unitaria* en el ámbito de la fotografía artística, se encuentra en la obra de Jeff Koons, *Ilona's asshole*. En esta imagen, se constata esa respuesta banal a la que nos referimos; ya que además de concretarse

Fig.105-KOONS, J., 1991. *Ilona's asshole*.
241-BARTHES, R. *op.cit.*, p.77.

mediante un primer plano que evidencia la penetración de Koons a Cicciolina, la literalidad que constituye su título termina por confirmar la ausencia de retórica. *Ilona's asshole* se conforma con los recursos expresivos de las formas pornográficas para responder a objetivos análogos: la muestra explícita del acto sexual, que en este caso, se centra en el ano de Cicciolina como agente protagonista.

La obra de la neoyorkina Vivian Fu, también ahonda en los parámetros de la hiperexpresión banalizada, aunque atendiendo a elementos formales y compositivos que se hallan más cerca de la pornografía de lo privado que del acto sexual. Vivian Fu conforma su producción artística en torno a la creación de un diario íntimo fotografiado.

Sus imágenes, centradas en el autorretrato, recogen múltiples situaciones personales; escenas postcoitales al estilo de Nan Goldin, primeros planos impregnados de cólera y llanto, desnudos integrales tanto de sí misma como de su compañero, juegos íntimos de pareja, momentos de reunión familiar, así como el seguimiento de la hospitalización de su madre. Se trata de un bitácora que podría emular, bajo un constructo no normativo, a cualquiera de los que componen las redes sociales. Un *reality show* fotográfico de las parcelas que recaban en la cotidianidad de lo que nadie se atreve a mostrar de forma pública.

Dentro de una línea narrativa similar, se encuentran los proyectos fotográficos de Leigh Ledare. Sin embargo, el autor se excede en perpetrar aún más si cabe, en las áreas privadas de la vida.



Fig.106

De su trayectoria profesional destaca una serie fotográfica centrada en retratar los momentos de intimidad sexual de su madre Tina Peterson, a quien captura reiteradamente con sus múltiples y jóvenes amantes.

El discurso de Leigh Ledare ahonda de un modo más consistente en los enigmas de lo oculto, ya que sus obras giran en torno a una doble vertiente conceptual que entronca con la inmoralidad del tabú.

Mediante esta serie, por un lado, desviste a su madre de esa consideración normalizada que define a las madres como seres cándidos, protectores e incorruptos, para representarla como mujer y por tanto, sujeto erótico.

Por otro, el fotógrafo ejecuta su trabajo desligándose, aceptando, o anulando, los condicionantes emocionales que se desprenden del hecho incestuoso de presenciar a su madre en un acto concupiscente.



Fig.107



Fig.108

Fig.107-LEDARE, L., 2003. *Mom Spread with Red Heels*.

Fig.108-LEDARE, L., 2002. *Mom Fucking in Mirror*.

Esta serie, entre otros proyectos fotográficos vinculados con la sexualidad, han convertido a Ledare en un polémico artista de culto.

Según el autor, sus proyectos giran en torno a la voluntad de *observar lo que permanece oculto, lo que produce vergüenza y preocupación moral*²⁴². Los intereses de Leigh Ledare, no podrían concordar más con las nociones sobre la hiperexpresión banalizada que se ha venido analizando hasta ahora. El fotógrafo se adentra en la ocultación para exterminar su silencio. Sin embargo no la torna una representación sin más, sino que la devuelve en formato hipervisible, la exime de su consideración natural y la nutre de vacuidad.

242-Citado en: (http://lamonomagazine.com/photo-leigh-ledare/#.Vdygh_SxU7E)

2.2.1.1-La realidad hiperexpresiva: De sexo, drogas y rock and roll.

En principio, la fotografía ejecuta el mandato surrealista sobre la adopción de una actitud rigurosamente equitativa frente a todo tema. (Todo es «real-.) En efecto ha demostrado -como el propio gusto habitual del surrealismo- una inveterada afición por la basura, lo malcarado, los deshechos, las superficies desportilladas, las rarezas, lo kitsch.²⁴³

Tras los análisis anteriores se advierte, que las representaciones vinculadas con el retrato de lo *outsider* que parten de la hiperexpresión, podrían categorizarse en base a dos líneas estéticas fundamentales. Dentro este campo se observan, a rasgos generales, tratamientos formales centrados en la reproducción veraz de la realidad, a la que se exonera de cualquier tipo de ornamentación, efectos, o retoques de postproducción. Sin embargo, en este ámbito de producción artística se encuentran, tanto representaciones que apuestan por resultados visuales que denotan decrepitud y se ven reforzados por un aparente descuido técnico; así como otros que descubren la realidad con máxima verosimilitud, y confieren más meticulosidad en el uso de encuadres, ángulos, e iluminación. A pesar de las diferencias representativas, en ambos casos, se trata de imágenes veraces que exponen sin rodeos ni reservas el contexto de dichas realidades, en estrecho vínculo con la necesidad *voyeurista* que formalizan el documentalismo o las corrientes sensacionalistas. En este área, será determinante el uso de la función expresiva de la imagen como agente eficaz que procura conexiones emocionales entre la imagen y el observador. Para Fernando Castro Flórez, esta línea de la representación apuesta:

...por lo monstruoso, <<lo aberrante, lo informe (y deforme), todo cuanto viene a perturbar el orden imperante, haciendo de lo escandaloso la materia misma con la que se alimenta el discurso televisivo>>. Todo se desliza hacia la diversión, la vida escenificada por idiotas, dentro de la que también aparece, sin dudas, la violencia o, incluso, el reconocimiento de la impotencia de la teoría. Sabemos que la aceleración

243-SONTAG, S. *op.cit.*, p.115.

de los procesos de metaforización genera, en última instancia, una privación del sentido y el territorio.²⁴⁴ En base a esta reflexión, Fernando Castro Flórez argumenta que, el horror inoculado a través de las imágenes, reduce nuestra capacidad para actuar en la vida real a la vez que posibilita un extraño esparcimiento.

La representación de la extravagancia, lo oculto y lo desagradable, han terminado conquistando el imaginario popular, haciendo más soportable la anhedonia diaria. La ecuación que comparten el exhibicionismo visual y la inquietud *voyeurista*, comporta un exceso de realidad hiperexpresa, que ha terminado por insensibilizar a la mirada. La representación ha quedado embebida de una diversificación tan amplia de realidades ocultas y marginalizadas, que parece no poder encontrarse ningún recodo nuevo por descubrir: ambientes contraculturales y áreas sociales desfavorecidas que se representan bajo el velo exótico de lo *trash*, la mostración de la sexualidad pornografiada, o la literalidad de imágenes de contenido excrementicio, las expresiones sobre parafilias y enfermedades, o las muestras de violencia, son tan sólo unas de tantas. Sin embargo, lo que diferencia al grupo de imágenes que estudiamos de otras, no es su contenido; sino la textual transparencia con que se evidencian, para ofrecerse de un modo inmediato e insolente que busca pugnar con la norma y confrontar al observador.

De los autores ya mencionados en el marco de nuestra investigación, destacamos aquellos nombres que participan de las anteriores perspectivas, quedando agrupados en: Terry Richardson, Diane Arbus, Nan Goldin, Larry Clark, Leigh Ledare, Bob Flanagan, Charles Gatewood, Hannah Wilke, Robert Mapplethorpe, Mary Ellen Mark, Richard Kern, Sally Mann o Rosalind Solomon. Estos artistas dan un enfoque a su producción que gira constantemente en torno al retrato de los depauperados ambientes de distrofia cultural.

De todos ellos, cabe destacar la perspectiva diferencial que ofrecen las fotografías de Diane Arbus, Mary Ellen Mark, Sally Mann o Rosalind Solomon; quienes proponen un ángulo que concuerda en mayor medida con una mirada curiosa y fisgona, que con la representación canalla y divergente que ofrecen el resto de autores. Las escenas que conforman las series de dichas

244-CASTRO FLÓREZ, F. *Contra el bienalismo: Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal, 2012, p.18.

fotógrafas, se desligan de propensiones dramáticas, para configurar imágenes bajo una mirada natural y espontánea, que reproduce una realidad fidedigna. Sin embargo estas escenas, representan la otredad desde una óptica que prefiere no rebasar los límites de la privacidad, para permitir al espectador especular sobre la vida del retratado y su contexto. Con todo, al margen de la pretensión por recabar los soterramientos sociales con la mayor franqueza posible, la imagen fotográfica que parte de estos planteamientos, banaliza su contenido desde el momento en que lo transfiere al contexto público bajo la adecuación estética que lo convierte en obra de arte.

Nan Goldin, Larry Clark, Leigh Ledare, Charles Gatewood y Richard Kern se diferencian del grupo de autoras anteriores, respecto al tratamiento y enfoque que dan a contenidos equivalentes, que deciden expresar bajo propuestas más osadas. En la producción de estos autores el sexo y la violencia se hacen más patentes (y a pesar de que se exponen sin patetismo), se evidencia un exceso de visibilidad que se construye mediante una estética decadente que refuerza y poluciona a la representación. En las series de estos autores es relevante la nitidez con que se perciben ciertos detalles ambientales, que en todos los casos intensifica la noción de decrepitud y exención social que retrata la imagen. Los desnudos se revelan sexualizados, la aparición o referencias a elementos escatológicos se hace recurrente, así como el enaltecimiento y alusión a la perversión y corruptelas del cuerpo. El enfoque constructivo de las imágenes, a su vez, dota de protagonismo a la mirada del espectador que se torna más entrometida, para perpetrar con afán en las áreas más íntimas de la vida de sus retratados. Las otrora habituales escenas de exterior que relatan la otredad desde los recónditos parajes del espacio público, ceden el reemplazo a un mayor número de interiores en donde los estupefacientes, la posesión de armas, o la inmundicia, forman parte indiscutible del *atrezzo* de la foto. Se trata de imágenes construidas sobre una textualidad plena, en las que no tiene cabida la polisemia.

En esta última clasificación, el trabajo de Robert Mapplethorpe supone una



Fig.109



Fig.110

Fig.109-ARBUS, D.,1970-1971. *Untitled*.

Fig.110-KERN, R., 2013. *Jesse Huges and Tuesday Cross*.

nota discordante dentro del conjunto de contenidos y tratamientos de esta índole. La disimilitud de Mapplethorpe con respecto al resto de autores, reside en que, aunque persigue pervertir la mirada empleando la explicitud narrativa en su escenas, lo hace aplicando simultáneamente la retórica. Sus imágenes desvelan aspectos relacionados con la masculinidad, vista desde el homoeerotismo, a la que apela mediante recursos como el símil entre atributos sexuales y objetos, o mediante metáforas que suscriben la dualidad entre roles de dominación y sumisión. En la obra de Mapplethorpe, la estética resultante se establece bajo recursos visuales muy cuidados, que rehúsan intensificar el carácter marginal de sus imágenes. En Mapplethorpe, lo *outsider* entronca con la homosexualidad y el sadomasoquismo; sin embargo sus fotografías estetizan con refinamiento al cuerpo y los genitales masculinos a los que muestra como objetos escultóricos, para encomiar con honorabilidad y exquisitez los tabúes de la sexualidad no heteronormada.

Las producciones de Terry Richardson y Bob Flanagan escapan de los refinamientos visuales de Mapplethorpe, para ahondar con desenfado, en las propiedades expresivas de las realidades que retratan. Si bien, el tipo de ambientaciones son muy similares a las del segundo grupo de autores mencionados; los resultados fotográficos ofrecen una impronta desigual, ya que sus imágenes se encuentran impregnadas de una intencionalidad tragicómica, que sustrae a sus temáticas de su acritud natural. Se diría que, ambos autores se encuentran a medio camino entre la realidad y la irrealidad hiperexpresiva; ya que a pesar de apostar por una estética enteramente real, sin efectos que la travistan, las soluciones técnicas empleadas conectan con la estética *kitsch*. Tanto Terry Richardson como Bob Flanagan emplean recursos que ensalzan con banalidad la transcripción de las periferias sociales, mediante la alusión al cuerpo y al objeto en un mismo estadio de expresión. Los cuerpos se cosifican, para colocarse al mismo nivel que un elemento decorativo, mientras paralelamente se pondera el gusto hacia lo vulgar.

La realidad hiperexpresiva, vista desde las diversas aportaciones de la totalidad del grupo de autores analizado, podría sintetizarse en una apuesta

por formalizar la transgresión. Una transgresión que alude a una humanidad heterogénea, diversificada por cultura y sociedad, sin embargo honorable y digna, a pesar de las conductas inconvenientes de sus retratados. El enfoque y planteamiento que dan estos autores a una misma temática, echa un pulso a lo normativo en pro de una actitud insubordinada que da luz a las realidades silenciadas. Sin embargo, esta actitud de iracunda desobediencia, que comenzaría contraviniendo los cánones de lo normativo, terminará por consolidarse como una tendencia generalizada e incluso en principio activo de los productos culturales. Es por ello que, la emersión de la realidad hiperexpresiva en la representación, será partícipe de un proceso por el que ser rebelde terminará convirtiéndose en un acto *mainstream*.



Fig.111

2.2.1.2-La irrealidad hiperexpresiva: Sobre la ironía de lo *outsider*. El *kitsch*

Si la realidad hiperexpresiva supone un recurso para hacer de la transgresión un producto *mainstream*; mediante la irrealidad hiperexpresiva se logrará, si cabe, en mayor grado.

La irrealidad hiperexpresiva parte de contenidos similares a la realidad hiperexpresiva, aunque con un tamiz estético orientado a restar impacto y trivializar. No importa si se trata de una escena de sexo explícito, o escatologías de diverso calibre; la aplicación de soluciones ilusionistas ofrece los resultados formales adecuados, para desligar a la imagen de su crudeza, con una intencional mordacidad irónica.

Para Ramón Gómez de la Serna, *toda obra tiene que estar ya descalabrada por el humor, calada por el humor, con sospechas de humorística; si no, está herida de muerte, de inercia, de disolución cancerosa.*²⁴⁵ Es por ello, que haya proliferado la construcción de obras artísticas bajo propuestas incisivas (fundamente el común de las producciones que parten de la irrealidad hiperexpresiva). Dicha vertiente estética, acomete la labor de banalizar y restar seriedad a aquello que en su origen no lo tiene. Cabe especificar que, partiendo de estas consideraciones, estamos desatendiendo a las especificaciones de Roland Barthes, en donde refiere que la fotografía no es unitaria (es decir, banal) cuando el hecho real se representa mediante una estética que lo enmascara y desvía la atención hacia otros aspectos. Sin embargo en el marco de nuestra investigación partimos de la premisa de que el hecho se trivializa de igual forma, dado que el enfoque con que se opera, sirve para restar impacto, matizar y suavizar su aspereza, bajo formas risibles o infantilizadas.

Las producciones pertenecientes a la irrealidad hiperexpresiva, se caracterizan por articularse mediante planteamientos que poseen correspondencia con las fórmulas del *kitsch*. Según Clement Greenberg²⁴⁶, el *kitsch* surgió como respuesta a las demandas culturales de un alto porcentaje de población, tra-

245-GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 204.

246-GREENBERG, C. Vanguardia y kitsch. En: GREENBERG, C. *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Barcelona: Paidós, 2002.

dicionalmente excluida de los circuitos de consumo cultural. Es por ello que el *kitsch* otorgue a la obra de arte, las posibilidades expresivas para sufragar los requerimientos de la *midcult*, mientras actúa como sucedáneo de la cultura de alto nivel.

Dwight Macdonald²⁴⁷ añade que, la facilidad de asimilación del *kitsch* proviene, de que éste ofrece unas formas artísticas predigeridas que evitan al espectador las dificultades comprensivas de las creaciones de arte superior. Asimismo, las formas visuales del *kitsch*, se construyen conforme a predicciones sobre la reacción que se espera del espectador, en lugar de aguardar a que éste encuentre la respuesta por sí mismo. Es por ello que durante las últimas décadas, dicha tendencia estética, se haya diseminado en multitud de producciones artísticas, otorgando resultados de corte populista que explicitan los significados de la obra de arte, mientras conectan con la sensibilidad estética del consumidor de cultura promedio.

Por otro lado, el *kitsch* simboliza las entrañas del capitalismo y del idílico *american way of life* emblema de la década de los 50. El amaneramiento nostálgico con que se articula su estética, referencia el espíritu grandilocuente con que Estados Unidos comenzó a consolidarse como principal potencia económica del orden mundial. Es por ello que la estética de los años 40-50 en EE.UU. bañe de iconicidad las formas del *kitsch*, para dulcificar sus producciones y evocar dicha positividad. Esta asociación entre una estética y una época célebre de la historia de Estados Unidos, favorece no sólo la apreciación colectiva de sus productos, sino también su penetrabilidad dentro del consumo cultural.

*El kitsch es un tipo de producto destinado a los individuos que, sin gran bagaje cultural e insensibles a los valores de la cultura genuina, no renuncian a las aspiraciones culturalistas. Como producto de la revolución industrial, es mecánico y funciona a través de fórmulas. Y la condición que lo hace posible es el hecho de disponer de la tradición de la alta cultura, con todo un repertorio de recursos y soluciones. El peligro el kitsch proviene de su carácter engañoso; es engañoso porque mezcla elementos de procedencia distinta y de distintos niveles de cultura, degradándolos.*²⁴⁸

247-MACDONALD, D. *Masscult and Midcult. Essays Against the American Grain*. The New York Review of Books, 2011.

248-BUSQUET I DURAN, J. *op.cit.*, p.133.



Fig.112

El tipo de entornos culturales que hacen gala de la estética *kitsch* (e incluso adoptan como propia) son principalmente los vinculados a los movimientos *queer*, a quienes además, se les suma la sensibilidad *camp*. El gusto por la ornamentación y el artificio, la importancia que se concede al colorido, trabajado con primarios saturados o apastelados que potencian la hiperexpresividad de la imagen; o la sensibilización de las superficies, en donde diversas texturas visuales se hacen fácilmente distinguibles debido a la minucia de sus detalles. Son solamente algunos de los rasgos técnicos que aglutinan de forma genérica a las producciones visuales pertenecientes al *kitsch*.

Algunos de los autores más relevantes en cuanto a la utilización de la irrealidad hiperexpresiva en sus producciones son: Andrés Serrano, Catherine Opie, Cindy Sherman, David LaChapelle, Jeff Koons y en soporte audiovisual, Paul McCarthy y John Waters.

Andrés Serrano, Catherine Opie y Cindy Sherman, se encuentran dentro de una línea de trabajo muy similar, en el que es resaltable la frecuente utilización de estereotipos en clave de caricatura. Estos fotógrafos potencian los clichés en sus ya de por sí paradigmáticos modelos, mediante vestuario, maquillaje, aderezos y efectos. A su vez, acuden a una paleta de colores y recursos estilísticos semejantes, tales como la incorporación de fondos lisos muy saturados, efectos lumínicos y degradados.

Huelga especificar, que la temática de la obra de Catherine Opie gira en mayor medida en torno a la cultura *queer* que en el resto de los citados; sin embargo, se vale de los mismos recursos de *atrezzo* y cromatismos que Cindy

Fig.112-SHERMAN, C., (2000-2002). *Headshots*.

Sherman y Andrés Serrano. Entre los retratos de Opie se anteponen las modelos femeninas, que acrecientan su ya de por sí ambigüedad sexual, con el uso de postizos que emulan el vello facial masculino. También se observa una inquietud especial hacia la cultura del tatuaje, así como a elementos icónicos contraculturales, que la fotógrafa evidencia mediante la desnudez de sus modelos. En la obra de Catherine Opie, se apuesta por la fortaleza, por la inquebrantable actitud de una mujer que se deshace de su feminidad canónica, y decide travestirse para ocupar el lugar que le pertenece dentro de un mundo heteronormado.

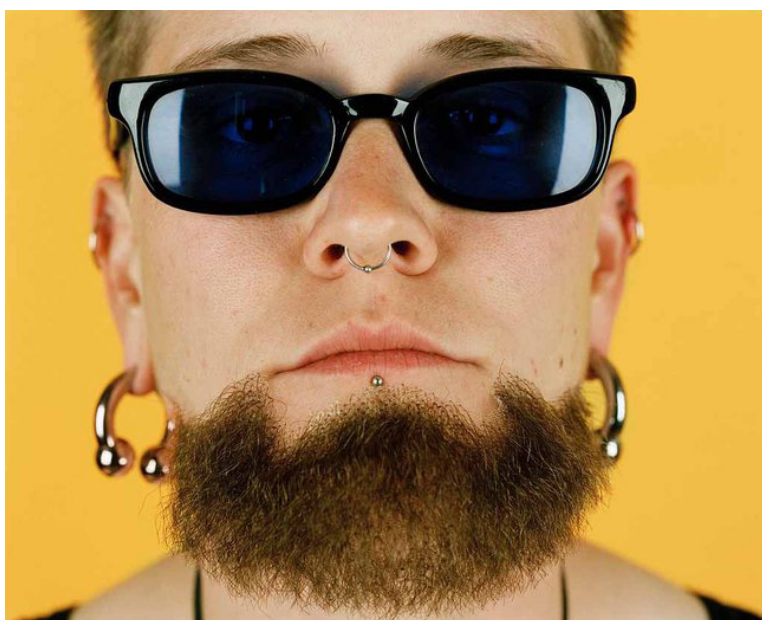


Fig.113

En Cindy Sherman la irrealidad hiperexpresiva se torna más evidente que en la obra de Catherine Opie. En cada una de sus instantáneas, la autora se autorretrata desdoblándose en múltiples personalidades, bajo un cuidadoso proceso de transformación mediante el maquillaje. Las imágenes resultantes de sus nutridas series, reproducen grotescos y estereotípicos personajes, pareciendo diagnosticar la existencia una inmundicia categoría de seres humanos proveniente de todas las clases sociales. En Cindy Sherman el retrato no sólo

se utiliza para representar a un sujeto en concreto; sino que además juega a hiperbolizar sus características, otorgando la posibilidad de elucubrar sobre una historia personal y un contexto.



Fig.114



Fig.115

La obra de Andrés Serrano se aprecia más ecléctica en cuanto a temática. Sin embargo, en series como *America*, el individuo queda igualmente categorizado mediante la acción caricaturizante de su apariencia.

Dejando a un lado la narrativa general de Andrés Serrano. En casi toda su obra el ser humano se presenta transformado y adulterado, bien para restar gravedad a la acción representada, bien como mecanismo para parodiar su naturaleza o posición social. Tras la evidencia de que el retrato de Serrano circunscribe a personas reales y no caracterizadas, éste logra revertir su condición real mediante el uso de determinados ademanes, efectos de cámara, vestuario e iluminación.

David LaChapelle actúa desde una postura contraria, ya que éste encara la representación mediante el *horror vacui* en sus decorados y montajes de

Fig.114-SHERMAN, C., 2000-2002. *Untitled #352*.

Fig.115-SERRANO, A., 2002. Walter Fischer, Private First Class Battle of The Bulge, 1944, *America*.

postproducción, que se construyen bajo puro artificio. De hecho, la gran parte de sus escenas se suceden en entornos plagados de efectos decorativos y lumínicos, en donde el empeño por el exceso se confirma con el vestuario, que se refugia en estilismos de corte *fashionista*.

Las narraciones visuales persisten en señalar escenas sexuales o de violencia callejera, siempre recubiertas por un halo de glamour que las excluye de ese rango de exhibitoria perversidad, mientras rememora escenas de misticismo clásico. El uso de colores vivos y tonos pastel, acrecientan aún más si cabe dicho desapego de la realidad cotidiana, potenciando la esencia *kitsch* de la que se hace valer su obra.

De un modo muy similar ocurre en la producción fotográfica de Jeff Koons, quien apuesta por resolver sus obras con una estética en consonancia con la de Lachapelle. Jeff Koons se ufana en alivianar las escenas de sexo de *Made in Heaven*, con la incorporación de fondos ornamentales, así como con la suavidad cromática de su paleta. Esta serie de recursos fetichizan la explicitud



Fig.116

de sus escenas, hasta eximirlos de la violencia natural que supone el acto que se representa.

La producción de Paul McCarthy se gesta con resultados estéticos que profesan gran distancia con las soluciones de los dos autores anteriores.

Su imaginaria, compuesta por humanoides de diverso calado, ofrece el visionado de la hibridación de títeres semi-humanos que comúnmente ejecutan acciones de corte escatológico. La estética de Paul McCarthy también parte de la irrealidad, sin embargo con resultados, que podrían advertirse como una versión blasfema del *kitsch*; ya que no pretende ni la exquisitez ni lindezas visuales, sino corromper su esencia hasta llevarla a un estadio monstruoso.

Las soluciones aplicadas a su estética, se debaten entre el cuento infantil y lo siniestro; amalgamando fluidos, alimentos o sus desperdicios, en lo que parecen ser orgías de una sexualidad excrementicia.

La iluminación y demás recursos estilísticos, enfatizan sobre la noción de lo péfido y escarban en la psique del ser humano, aunando las referencias a los temores infantiles junto con la obscenidad sexual. Paul McCarthy reproduce la suciedad ambiental de la que parte la realidad hiperexpresiva, sin embargo con los artificios técnicos suficientes para instaurarse en el grupo de los artistas que hacen uso de la irrealidad.

Tras los anteriores análisis, podemos observar como en la obra de los autores mencionados. Lo *outsider* se resuelve con recursos semejantes a los empleados en el mundo del espectáculo: atrezzo, maquillaje, iluminación, escenarios



Fig.117

manufacturados y efectos de postproducción. En todos los casos se advierten la construcción de escenas y personajes, que poseen rasgos coincidentes con producciones visuales y audiovisuales propias de los medios de masas. De hecho, los métodos empleados en la cimentación del retrato, poseen gran cercanía con los dispuestos por directores de cine como John Waters, quien ha copado su filmografía de personajes en los que lo grotesco, lo *kitsch*, lo inmundo y la caricatura, son incorporadas como reactivo para ironizar sobre la esencia del ser humano. Producciones como las Waters ejemplifican con clarividencia la incursión o retroalimentación entre el ámbito del espectáculo y las artes visuales, y cómo se ha hecho inevitable la transacción entre estos ámbitos de representación. José Javier Esparza, asevera cuestiones dentro de esta línea argumentativa expresando que:

Nadie que hoy aspire verdaderamente al poder puede dejar de poner su óbolo en los platos del dinero y de la comunicación de masas, que se han convertido en las fuerzas no sólo autónomas, sino también ajenas al control colectivo, porque ya no hay contrapoder que compense su influencia. Y esta dinámica se ha apoderado también del arte: hoy no hay exhibición artística que no quepa ser concebida como espectáculo en el sentido más estricto del término. Ya no se trata de que la obra sea expuesta para que espectador la mire; lo que prevalece ahora es la organización de exposiciones con capacidad de convocatoria pública, y las obras se someten a ese imperativo. Esta es una de las razones por las cuales la obra de arte ha ido derivando hacia el concepto de <<instalación>> o de <<performance>>: el protagonista ya no es la obra, la creación concreta, material, ese objeto, sino que ahora el protagonismo es para su puesta en escena, para la exhibición pública.²⁴⁹

Tras estas especificaciones concluimos que, si el retrato de lo *outsider* es uno de los temas predilectos en del marco de las industrias culturales. Las imágenes que parten de la irrealidad hiperexpresiva en fotografía, se abordan desde una perspectiva similar a la dispuesta en los medios de masas. No sólo por establecer una búsqueda hacia la consecución de un lenguaje de fácil discernimiento en sus obras, sino por la evidente aplicación de recursos, fórmulas expresivas y condicionantes propios de la cultura del espectáculo.

249-ESPARZA, J. J. Qué es la sociedad del espectáculo. En: DEL CAMPO, J. A. et al. *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004, p.79.

3. EL RETRATO FOTOGRÁFICO HIPERVISIBLE



Jean Baudrillard en el capítulo *The Precession of Simulacra* dispuesto en su título *Simulaciones (1983)*. Se adelanta a algunos estudios posteriores sobre la hiperrealidad, elaborando una tesis en la que diagnostica que debajo de lo hiperreal no existe nada real, dado que todo pertenece al simulacro.

*Hoy la abstracción, ya no es el mapa, el doble, el espejo del concepto. La simulación no es la de un territorio, un referente o una sustancia. Es la generación de modelos de algo real sin origen o realidad: un hiperreal a partir de ahora protegido de lo imaginario, dejando espacio sólo para la reaparición orbital de modelos y la generación simulada de la diferencia.*²⁵⁰

El simulacro de lo hiperreal al que alude Baudrillard entronca con las producciones artísticas que analizamos, ya que éstas se originan como respuesta a la sociedad *massmediática* a la que pertenecemos. Es por ello que partiendo de estas consideraciones, dentro de este capítulo se analicen los paralelismos existentes entre el retrato que se gesta en el ámbito de los media, y aquel que bebiendo de las mismas fuentes, se constituye dentro del arte fotográfico.

Desde que el arte y la vida dejaron de estar segregados y la pulsión de los medios de masas acaparó el mundo de la imagen, la representación del ser humano ha sido sometida a diversas transformaciones.

Tras el recorrido histórico ejecutado en los capítulos anteriores, se ha observado como la construcción del retrato fotográfico, se ha ido conformando en base a unas necesidades representativas, en concordancia con los avances técnicos y sociales acaecidos durante el último siglo. Para hablar del retrato hipervisible en los términos requeridos, se han tomado como referencia las producciones fotográficas, que desde los años noventa en EE.UU., han implementado recursos análogos a los adheridos a soportes mediáticos; convenientemente vinculados a formatos de telerrealidad o modelos de espectáculo que emulan ofrecer representaciones reales.

Las colecciones fotográficas que se analizan, son aquellas que además operan con fines banalizantes tanto con resultados reales o irreales, y cuya pretensión o consecuencia consigue sugestionar al espectador, suficientemente, como para lograr su implicación emotiva en el simulacro.

250-Citado en: TAYLOR, B. *op.cit.*, p. 81

Nada escapa al ojo de la mirada mediática, todo se vuelve dominio público e inclina hacia una relación voyeurista con los objetos de la actualidad, dentro de una trivialización del discurso del saber. Esa mutación directa afecta directamente a la manera de aprehender la realidad, a la competencia cognoscitiva del sujeto social. También marca el paso de un saber intelectual mediado, es decir, que establece una distancia con respecto al objeto, distancia que permite una visión crítica, a un saber-ver que es sensitivo, perceptivo y obedece a menudo a <<lo impactante>>, lo novedoso, a lo que produce un efecto puntual e impide cualquier distanciamiento. Esta relación entre sujetos y objetos de saber -fundada en un poder-ver cada día más ilimitado- asienta una nueva figuratividad basada en la proximidad. Todo es visible, palpable, mediante la mirada, al alcance del ciudadano de a pie, y esto no deja de crear una ilusión referencial: el creer que mediante el ver se puede dominar -casi se diría físicamente- el mundo.²⁵¹

Gerard Imbert enuncia que en los regímenes modernos en donde impera la hipervisibilidad, la relación con el otro se diluye pasando a ser secundaria, ya que la relación que se establece con los objetos es de corte fetichista.

La relación entre sujetos se ofrece distinta; ya que entre ellos se produce lo que Imbert denomina *comunión escópica*, basada en una nueva forma de socialidad. En esta nueva forma de interacción, el espectador deja de ser un agente pasivo dentro del acto comunicativo, pasando a intervenir o formar parte de la acción, como ocurre en los programas de vídeos domésticos o aquellos otros del tipo *Humor Amarillo* en donde se incurre en la estética de lo ridículo y del sufrimiento.

Con respecto a la hipervisibilidad Gerard Imbert afirma que, ésta queda reducida a una *hipertrofia visual*, un modo de mostrar todo lo representable de un modo espectacular y con tendencia a la dramatización. Tomando como ejemplo algunos productos televisivos como referente; Imbert establece una serie de características sobre la hipervisibilidad que se traducen en las siguientes:

En primer lugar, hace referencia a una mostración impúdica que no deja

251-IMBERT, G. *El zoo visual: De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa, 2009, p.71

lugar para el silencio y opera desde la *omnipresencia*. Estas características son perceptibles si consideramos la cantidad de contenidos visuales que giran en torno a la violencia, a acciones que se encuentran al margen de la ley, o a asuntos que escarban y rebasan los límites de la intimidad.

Estas características son observables, si atendemos a la obra de autores como Jeff Koons, Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano, David LaChapelle o Terry Richardson.

En segundo lugar, Imbert apela al potencial técnico de la representación, que se concreta en lo que define como *la omnivisibilidad enunciativa del medio*. Este aspecto se obtiene con la multiplicación de puntos de vista y la repetitividad de escenas.

Mediante la incorporación de dichos recursos, se dota de comicidad a un hecho o acción en principio traumático, como ocurre en los programas de vídeos domésticos. Dichas estrategias de comunicación también se implementan en el retrato fotográfico, sobre todo las referidas a la multiplicidad de puntos de vista, que se constatan mediante el uso de ángulos y planos diversos (picados, contrapicados, primeros planos, etc.) Estos recursos técnicos, son necesarios para procesar la transferencia emotiva requerida por el artífice de la imagen; y de este modo, procurar una visualización más cercana, variada, o incluso más certera, si es lo que se pretende.

La repetición también es un procedimiento utilizado en fotografía, aunque en menor medida, legando su uso principal al soporte audiovisual.

En la obra de Terry Richardson se prescinde fundamentalmente de la multiplicidad, ya que su trabajo resalta por la ausencia de variedad de procedimientos; sin embargo, David LaChapelle, Cindy Sherman, Andrés Serrano o Robert Mapplethorpe, establecen sus habilidades discursivas aplicando tales fundamentos.

La obra de Richardson posee un estilo unificado que consolida con la prevalencia encuadres sistemáticos, principalmente centrados en tomas fijas, con mayor o menor acercamiento de cámara, sobre un recurrente fondo blanco.



Fig.118

Sus modelos, casi siempre en actitud cómica o desafiante, dotan de énfasis a una representación del ser humano que declama desinhibición. La reiteración constituye la identidad de Richardson como fotógrafo; ya que tanto sus modelos, como la iluminación, el tipo de posados y la narrativa empleada, persiguen un objetivo unidireccional que se establece bajo una intencional acotación metodológica. Las únicas modificaciones que se advierten en la obra de Richardson se dan en sus escenarios, que traslada del blanco aséptico de su estudio a un contexto exterior, en las tomas referidas a su vida familiar e íntima.

El tercer punto al que apela Gerard Imbert, precisa conexiones entre la hipervisibilidad y el código. Sobre este aspecto explicita que, en el contexto actual de la representación, se produce una hipercodificación que se establece mediante la exageración de rasgos. La pretensión de querer mostrar personajes y entornos representativos, provoca que en muchas ocasiones, la representación decline hacia la caricatura y el estereotipo. Este tercer punto también otorga correspondencias entre las producciones *massmediáticas* y el arte fotográfico al que hacemos referencia.

En el grupo de artistas analizado, se evidencia una búsqueda del estereotipo que en muchos casos redundará en la exageración y la parodia, aunque cada autor acomete este proceso desde su propio enfoque. Tanto en el trabajo de Cindy Sherman, David LaChapelle o Terry Richardson el estereotipo es la clave; sin embargo este último, desvía su impronta hacia un retrato de lo

ridículo, en donde la teatralidad de muecas, ademanes y aspavientos, hipercodifican la imagen hasta la extenuación.

En cuarto lugar Gerard Imbert señala que, la hipervisibilidad también opera sobre la recepción del mensaje, dado que produce una permanente invocación de la mirada que viene definida por la *triangulación*. Este tipo de proceso establece que, el acto comunicativo requiera de una tercera figura (sea un presentador, personaje o espectador) que actúe como mediadora, permita las múltiples identificaciones y oriente la mirada hacia lo que Imbert define como *escena prohibida* (lo que no se puede decir o mostrar).

Las designaciones anteriores, no suelen evidenciarse en el ámbito de la representación artística; aunque sí se encuentran relacionadas con el uso del estereotipo y con la necesidad de establecer un nexo que procure una identificación accesible, haciendo uso de un personaje protagonista.

Dentro del mismo texto, Imbert además, establece apreciaciones sobre la violencia, la muerte y el dolor. Apela a estos aspectos, proponiendo como ejemplo las producciones de telerrealidad que desvisten de fatalidad y dramatismo a accidentes o experiencias cercanas a la muerte, para presentarlas como sucesos anecdóticos e intrascendentes. A pesar de lo representado, muerte y violencia se consumen como un acto meramente visual, por lo que su soporte como representación "*invalida la realidad de los hechos*", dando a entender al espectador que lo ocurrido en la ficción mediática sea impensable en la realidad.

Dentro de la fotografía artística se opera desde una postura equivalente, cuando ciertos hechos trágicos se expresan en términos de hiperrealidad y se exageran mediante los códigos de la hiperexpresión. En el momento en que éstos se suceden ante el espectador en forma de imagen, dejan de evocar la misma empatía que un hecho presencial. Al quedar despojados de su carga dramática, la representación se resuelve como una mordaz ironía, que actúa distanciando al espectador de la repercusión real del hecho que visualiza.

Un ejemplo de este tipo de práctica representacional aparece en las foto-

grafías de Steven Klein, quien fetichiza y *glamouriza* la violencia para ser vertida en forma de publicidad de moda. Tras este proceso de banalización, la violencia no sólo se desvincula del dolor y la emotividad real que profesa, sino que el resultado de su ejecución en forma de sangre o vísceras, conforma la ornamentación de la escena desde un ángulo puramente decorativo.

Gerard Imbert profundiza en los productos visuales que retransmiten actos violentos. Apelando a los programas de debate que surgen de la aleación entre la temática seria y la actuación esperpéntica de sus tertulianos, en donde acontecen la agresión verbal, e incluso en algunos casos, física. De este tipo de programas expresa que, se juega con el *antimodelo*; ya que en estos espacios se da permisividad a todos los excesos posibles tales como peleas, gritos, insultos, etc. Actos formalmente simulados y supeditados a los códigos del espectáculo.

Aunque en el ámbito de la fotografía artística esta práctica es menos palpable, encontramos una serie de autores que reservan una parcela de su producción al retrato de controvertidos personajes mediáticos que responden a los cánones del *antimodelo*.

Terry Richardson ha cimentado su obra sobre estos pilares, convirtiendo su estudio en un bastión para las estrellas más polémicas de todos los tiempos. David LaChapelle opera en términos similares fotografiando a Courtney Love, Amanda Lepore o el presentador Jerry Springer (conductor del *talk-show* más escandaloso de Estados Unidos) a quien retrata cubierto de moratones, heridas y ausencia de piezas dentales, con actitud ufana y desenfadada.



Fig.119



Fig.120

no responden a realidades objetivas ni ficciones, los aspectos formales que las constituyen favorecen su asimilación como hechos reales.

Partiendo de las premisas pronunciadas por Gerard Imbert, a continuación se realizará una disección más precisa de las fotografías, que perteneciendo al género del retrato, incorporan códigos análogos a los implementados en los medios de masas. En las nociones que se van a analizar, se ejecutará un extracto de los elementos que se materializan en la obras de autores contemporáneos. En las obras seleccionadas se establecerán tanto análisis de índole formal como conceptual, en referencia a las cuestiones que competen al retrato banalizado de lo *outsider*.

A rasgos generales se establece de forma precedente que, desde una perspectiva conceptual, se atiende a la frecuente representación de ambientes *trash* o áreas empobrecidas. Esta parte se materializa mediante la plasmación de los habitantes de las olvidadas zonas rurales de los EUA, o bajo la capta-

Tras estas ejemplificaciones se advierte que, aunque en el ámbito del arte no se reproducen exactamente las fórmulas mediáticas a las que alude Imbert. De algún modo, sí se sirve del carisma y popularidad de las celebridades que participan en éstas, siendo incorporadas a productos culturales que persiguen la obtención de afinidad y el fácil reconocimiento.

Tras las enumeración de características anteriores, Gerard Imbert concluye afirmando que, la hipervisibilidad usada en estos términos, procura una hipertrofia representativa. Este proceso comporta la creación de productos visuales supeditados a la mixtura entre realidad y artificio.

A pesar de que este tipo de producciones

ción de la diversidad concerniente a distritos proletarios urbanos en lugares como Los Ángeles o Nueva York.

En dichas referencias a la marginalidad social, no sólo tiene cabida la fotografía de sujetos reales anónimos. En otros casos, el retrato opera mediante la efigie de ilustres personajes de origen afín, así como con la utilización de disfraces o elementos de *atrezzo* que apologizan sobre dichos estereotipos. Dentro del mismo perímetro, también se incorporan referencias a las tribus urbanas y movimientos contraculturales, de quienes se ensalzan aspectos vinculados con su indumentaria, o cuestiones relativas a las modificaciones corporales.

En lo referente al contexto y ambientaciones, se advierte una vehemente determinación por ilustrar el *American way of life* (Modo de vida americano), que se define con la inclusión de neones, letreros comerciales, símbolos religiosos o carteles, que operan como un complemento al retrato y ponen el acento en la esencia *kitsch* que envuelve al Estados Unidos más icónico.

En la representación de estos ambientes, también se incluye una constante alusión a la cultura *queer*, escenificada en entornos de carácter clandestino u otros relativos al mundo del espectáculo, siendo personificados fundamentalmente por figuras transexuales o *drag queens*.

Dado que en Estados Unidos el mundo del espectáculo bebe de la tradición de los *Freaks Shows* y los *Dime Museums* británicos. En las referencias a lo *outsider* también es resaltable el retrato de excéntricos y grotescos personajes, venidos de la tradición fotográfica de Diane Arbus. Dentro de estos parajes, el retrato del ser humano tiene un vínculo indisociable con lo estereotípico, ya que se tiende a la búsqueda de la parte más representativa de éste como mecanismo de identificación.

En el caso de la sociedad estadounidense, el estereotipo ha sido incorporado desde diversas áreas del ámbito visual; ya que la tradición cultural de Estados Unidos ha perseverado en potenciar de forma universal, la autenticidad de su nación mediante la exaltación de los rasgos más distintivos de su cultura y sus ciudadanos. A esta parte, referida a la costumbre, se adhiere el hecho de que la representación del tipo humano se hace necesaria como fórmula

de *marketing* en la industria del espectáculo.

Entonces...¿Sobre qué se asienta la cultura estadounidense si no es sobre una cultura visual que se apoya en la industria del entretenimiento? En este aspecto, así como en el económico, Estados Unidos se ha coronado como potencia mundial.

Dejando a un lado los aspectos temáticos anteriores, seguidamente profundizaremos en los parámetros que atienden a cuestiones de calificación estética. Dentro de este apartado debe reseñarse, el cariz que otorga al resultado formal de la fotografía, el escenario en donde se ubica el retratado. Es por ello que haya considerado establecer un método comparativo entre las fotos que se valen de escenas realizadas en el interior del estudio fotográfico, y aquellas otras ubicadas en escenarios reales (exteriores e interiores) que se corresponden con el contexto natural del modelo.

Dentro de estas valoraciones se tendrá a debida cuenta a indicar, si dichas variaciones de escenario afectan a los procesos de banalización, y si esa traslación de lo *outsider* a la esfera pública, establece el mismo lazo comunicativo con el espectador en ambos casos.

Atendiendo al marco conceptual de la imagen, se partirá de aquellas nociones que se consideran de uso más frecuente con el fin de transformar lo *outsider* en un hecho artístico manifiesto. En este punto se desprende que, la juventud y la rebeldía son usadas como fundamento en la gran mayoría de propuestas que apuestan por la banalidad. Del mismo modo, se observan grandes referencias a la niñez, sobre la que se apologiza recurriendo al uso profanador de objetos y elementos de origen infantil, que bien son intervenidos a fin de connotar esa fracción infantil que aún pervive en la adultez; o bien son fetichizados en alusión a cuestiones de índole sexual.

A estas referencias también se suman como recurso, las menciones a lo púber y a la adolescencia, que suele materializarse con el retrato de modelos de este rango de edad. Estos modelos, personificados bajo la catalogación estereotípica de lolitas y efebos, encarnan los valores de una vida libre, impruden-

te y sin prejuicios, así como las alusiones al despertar sexual del ser humano.

Por otro lado, también se advierte una categoría representativa, que remite con consistencia a la escatología. Este tipo de contenidos suelen reproducirse conectados con el aura adolescente; ya que la cita sobre deposiciones, deshechos, vísceras o cadáveres, posee una asociación indiscutible con productos mediáticos de entretenimiento juvenil. Sin embargo, estos temas no se aplican únicamente en referencia a la juventud; debido a que, constituyen la metáfora de una sociedad que deshumaniza lo humano y deglute impositivamente los excrementos de una sociedad adormecida y desidiosa, que sólo mira hacia sí misma.

Prosiguiendo con las menciones sobre la sexualidad. Observamos que, éstas conforman prácticamente los fundamentos de la totalidad de producciones venidas de los medios de masas, así como del grupo de artistas que trabajan en torno a la banalización de lo *outsider*. Las alusiones a lo sexual en el ámbito visual, circunscriben todo aquello que se precia mercantilizar, bien sujeto a alegorías, bien representado mediante una carnalidad explícita. Es por ello, que se haya considerado analizar las diferentes pieles con que se representa, así como sus finalidades. A su vez, se estudiarán aquellos casos en donde el erotismo ha sufrido una permuta hacia la pose pornográfica y en donde los tabúes de esta índole, son irrigados de glamour como mero divertimento visual.

Respecto a los contenidos que referencian la violencia, se procede de un modo muy similar; dado que éstos se inscriben tanto al ámbito de la sexualidad, como a entornos de marginación social. Sin embargo, al igual que ocurre con las alusiones a lo sexual. La violencia se incorpora a la representación como un apetecible bocado para el acervo de la industria cultural.

Considerando que la sociedad estadounidense se encuentra legislada en base a la posesión y uso armamentístico como autodefensa. No sorprende, que en el ámbito visual, sean frecuentes las alusiones al revólver y otro tipo de armamentos, como reflejo de una nación que ha construido su identidad sobre la ostentación de su potencial económico y militar.

Finalmente, se analizarán las cuestiones concernientes al retrato del paria, representadas por quienes constituyen la exención a la norma, quienes sufren las consecuencias de un modo de vida que los marginaliza, o quienes pertenecen a una parcela anexa debido al padecimiento de una enfermedad.

Tras las menciones generales establecidas en este apartado, a lo largo de los siguientes capítulos y subcapítulos, se examinarán de forma pormenorizada las cuestiones formales y conceptuales anteriores. Para ello, se investigará la producción fotográfica de los autores seleccionados, poniendo el acento en aquellas obras que competen a nuestro objeto de estudio.

3.1-CONNOTACIONES ESTÉTICO-CONCEPTUALES DEL RETRATO POS-MODERNO DE LO *OUTSIDER*. LA TRIVIALIZACIÓN DEL HECHO.

Si en los capítulos anteriores, se ha establecido un recorrido histórico que evaluaba las expresiones sobre lo *outsider* en el arte fotográfico estadounidense hasta finales del siglo XX. A continuación se procederá a examinar las representaciones fotográficas que contienen la misma línea temática a partir de la posmodernidad.

Así pues se observará, cómo se han proseguido utilizando los mismos recursos expresivos que hasta la década de los ochenta del siglo XX, aunque con una serie de diferencias, que constatan interferencias entre la publicidad, los medios de comunicación de masas y el arte.

Tal como se ha citado con anterioridad se advierte que, dicha banalización de los contenidos sobre lo *outsider*, viene propulsada por la inevitable influencia que ejercen entre sí los diversos medios de reproducción de imágenes sujetos a los propósitos mercantiles de las industrias culturales. Es por ello que se observe que la gran mayoría de los fotógrafos, cuyas producciones surgen a partir de la posmodernidad, poseen dos líneas de trabajo: una dirigida a la publicidad y otra enfocada al mundo del arte. A pesar de que las diferencias que estriban entre una línea de trabajo y otra son distinguibles, es inevitable que se produzcan interacciones entre ambas.

Es por ello que, aunque nuestros análisis contemplen principalmente las producciones de índole artístico. Se tomarán en consideración los múltiples procesos por lo cuales, los contenidos sobre lo *outsider* se asientan en el ámbito de la representación, hasta popularizarse y convertirse en productos culturales *mainstream*.

Partiendo de las indagaciones establecidas hasta el momento, se podría afirmar que dentro de este proceso el arte juega un papel intermediario; ya que recaba y extrae a lo *outsider* de su ocultación para procesar una primera

versión exhibitoria. El arte se constituye como el agente cultural encargado de la conversión del hecho real en un hecho estético. Sin embargo, dentro de ese camino de adecuación de una realidad oculta al mundo de la imagen, los espacios de exhibición y las instituciones también juegan un papel relevante. Estos órganos, serán quienes diagnostiquen, cualifiquen y den difusión a los productos artísticos electos, para ser incorporados a la oficialidad.

Sin embargo, el proceso de banalización que atribuimos a la transcripción del tabú a los soportes visuales, no sólo se establece en esta parte del camino. Ya que este tipo de producciones, una vez validadas por las instituciones culturales, emprenden el rumbo hacia una divulgación masiva que las expone públicamente como productos culturales que enlazan con el ocio.

De modo que si atendemos a estas especificaciones, advertimos que en dichas producciones artísticas, lo *outsider* no se banaliza por el mero hecho de constituirse como objeto cultural. Sino que el culmen de este proceso, se concreta en cómo se consume dicho producto; definido por el tipo de acceso y el modo en que el público se enfrenta a éste y lo percibe.

Por tanto se precisa que, cuando la experiencia estética puede ser vivida desde cualquier canal de difusión (mediático o no), cuando la forma y la divulgación de un producto cultural condensan su significado para favorecer su asimilación para un amplio rango de público, dicha experiencia se convierte en una interacción superflua que trivializa la naturaleza del objeto cultural.

Retomando las menciones sobre la doble línea productiva del grupo de autores a los que se hace referencia. Reparamos en que, a pesar de que dicho trabajo se establece bajo los parámetros del objetivo dual al que está destinado la fotografía (ámbito artístico-medios de masas), es inevitable que los contenidos y lenguajes de la imagen no intersecten entre ambos sectores. El sustrato de ambos tipos de producciones, persigue el mismo interés por rescatar la otredad de su ocultación y volcarlo en forma de imagen.

La diferencia más resaltable entre ambos tipos de producciones atiende a cuestiones de forma, ya que en las imágenes destinadas a la publicidad se advierte una estética más cuidada que, aunque parte de los mismos conte-

nidos incisivos, cubre como objetivo primordial la comercialización de un producto. Es por ello que en las imágenes publicitarias el proceso de banalización sea más profuso, ya que se ahonda en la dramatización, la sátira, la caracterización estereotipada y en la representación superficial de problemáticas sociales. Con ello, el objetivo de la imagen cubre todas las expectativas requeridas para que dicho proceso comunicativo sea efectivo: Procurar el impacto visual, desligando al concepto de sus connotaciones reales, y de este modo, lograr una interacción de deleite con el espectador.

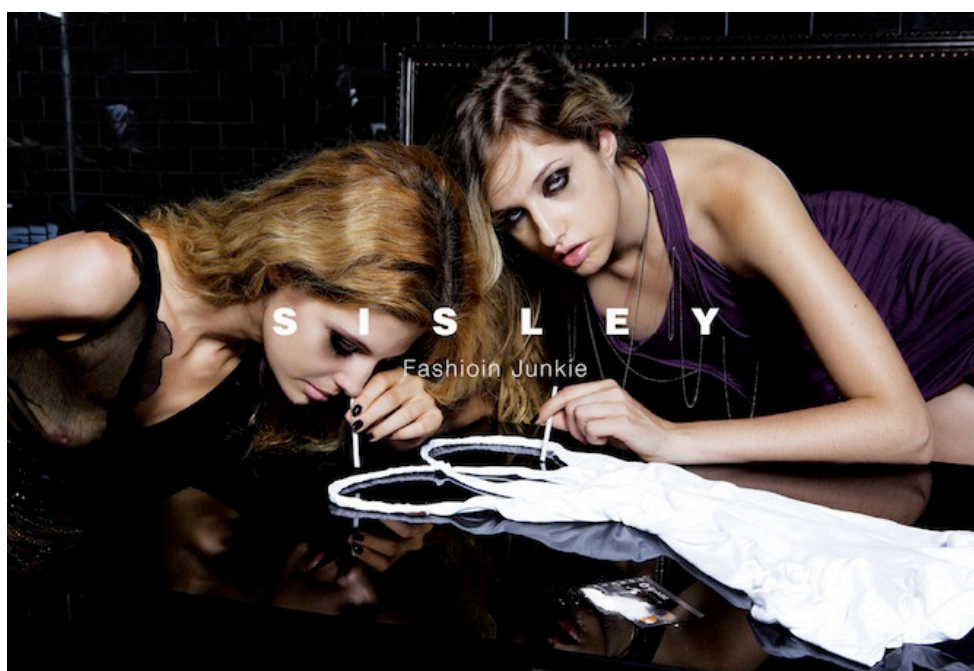


Fig.121

Si en la mayoría de los ejemplos recabados, existe una línea de separación entre las dos facetas productivas de los fotógrafos seleccionados. En algunos autores se observa una mayor interferencia entre éstas, en donde los temas y recursos formales empleados conectan sin disyuntivas, para convenir una amalgama entre lenguajes.

...a partir de cierto momento, no importa cuál, el arte asume una serie de funciones que desbordan decisivamente tanto sus potencialidades virtuales como su sen-

tido, y que exigen del artista unas disposiciones y capacidades que se encuentran a menudo fuera de las propias posibilidades de su medio expresión. El resultado ha sido un imparable proceso de banalización que afecta al arte como actividad y asimismo y como consecuencia de ello, a la de cualquier mensaje, por más pretensiones de sublimidad que pretenda albergar, que quiera comunicarse por medio de él.

Progresivamente desplazado del interés del público, tanto por sus propias aventuras románticas, en el fondo tan burguesas, en las que el desprecio a las masas operaba como una premisa poco menos que inviolable, como, principalmente, porque ese interés se ha visto encandilado por unos medios de comunicación de masas, no sólo más eficaces y potentes, sino a menudo mucho más sugestivos, al Arte le han quedado dos posibilidades para mantenerse a flote: por un lado, el recurso desesperado a la provocación, que tan buenos réditos le reportara en la época gloriosa de las vanguardias, pero que tan ínfima repercusión puede esperar tener en una sociedad globalizada en la que el espectáculo ha endurecido de forma irreversible la sensibilidad moral de los espectadores; y, por otro, y aplicando el aquel viejo remedio de unirse al enemigo cuando no se le puede vencer...²⁵²

252-RUÍZ ZAMORA, M. *Escritos sobre post-arte: para una fenomenología de la muerte del arte*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p.99.

3.1.1-EN LA “AMÉRICA PROFUNDA”. REDNECKS Y WHITE TRASH. DE LA GRAN DEPRESIÓN A LA MERA DEPRESIÓN.

Si la imaginería estadounidense se caracteriza por algo, es por haber sabido hacer de su identidad cultural un hecho icónicamente estético. Soportes visuales como el cine, el cómic, la publicidad o la televisión, han logrado que los emblemas “*made in U.S.A*” traspasen las barreras culturales y se instauren en la retinas de medio mundo.

Uno de los míticos iconos estadounidenses es el idílico cowboy del Lejano Oeste, usado para memorables campañas publicitarias como las que se llevaron a cabo para los cigarrillos *Marlboro*. La efigie del cowboy se convirtió en una de las legendarias figuras, que han terminado incorporándose en el imaginario colectivo como modelo romántico de un modo de vida salvaje y liberado, que rehúsa de las ataduras del mundo industrializado. Sin embargo, este icono idealizado del adusto vaquero que reprodujo el fotógrafo Richard Prince en los años noventa, contiene muy pocas semejanzas con la vida real, y se distancia consistentemente de los relatos documentales de Dorothea Lange o Walker Evans.

Este épico arquetipo, construido principalmente por la industria cinematográfica de Hollywood durante los años cincuenta, ha logrado escapar du-



Fig.122

rante las últimas décadas de los anteriores lirismos. Gran parte de esta transformación es debida a la acción del arte fotográfico, que ha apostado por versiones menos grandilocuentes, y ceñidas, antagónicamente, a exaltar las excéntricas y particulares personalidades que colman las áreas más miserables de las áreas rurales de los Estados Unidos de hoy.

Se observan diversas líneas de trabajo que retratan la identidad más mitificada de esa “América profunda”. Si bien en algunos casos, se opta por perpetuar los estereotipos que se dieron durante el colonialismo, pero traídos a los nuevos tiempos. En otros, se desmaterializa dicha imagen para encontrarse con una posición más veraz y cercana a la actualidad, en la que se acude al retrato del *Redneck* y el *White Trash*, mencionados anteriormente.

El retrato de dichas personalidades no siempre se ejecuta tras la evidencia de la fotografía del sujeto, puesto que además, se observa la utilización de soluciones que parten de referencias sinecdóticas sobre elementos característicos de vestuario, objetos, emblemas, gestos o actitudes. Este tipo de recursos son utilizados con frecuencia por autores como Terry Richardson, quien ha adherido a su sello artístico ademanes y parte de dicha indumentaria, hasta normalizarlos y lograr su penetrabilidad en el ámbito de la moda.



Fig.123

Charlotte Hays, plantea una serie de características estereotipadas de aquello que se cataloga comúnmente como propio del *White Trash*; y cómo muchas de éstas, han terminado siendo estandarizadas e integradas en el *mainstream*. Partiendo de estas consideraciones, cabría examinar también, el grado de penetrabilidad que han llegado a alcanzar muchas cuestiones relativas a la subcultura, y se han consolidado como tendencia masiva.

Una de las particularidades que propone Hays, referencia la utilización del *body piercing* y el tatuaje. La autora cita sobre el tatuaje que, hasta el momento, “solía estar preservado para la gente que es demasiado perezosa para trabajar y demasiado temerosa para robar.”²⁵³

Del mismo modo, el uso del tatuaje, anteriormente reservado como marca de pertenencia a bandas criminales, la vida en las prisiones, o el ejercicio de profesiones y actividades belicistas. Ha terminado por constituirse como una cuestión de estética corporal, o ser usado por el arte en términos divulgativos, que competen a ambas vertientes.

Charlotte Hays establece en el mismo texto otras cuestiones significativas, vinculadas al modo en que las comunidades *White Trash* afrontan la convivencia en sociedad. Para ello, la autora establece una serie de paralelismos, que ahondan en convenientes tópicos entre la vida de un ciudadano integrado en la sociedad y el *White Trash*, que identifica en una tabla de contenidos a la que denomina <<*Trash versus Quality*>>.

Dado que las estereotipaciones conforman gran parte de los contenidos visuales que estudiamos, resaltamos la conveniencia de su mención, ya que se observa como tales tópicos han sido recurrentemente incorporados al mundo de la imagen bajo parámetros semejantes a los que establece Charlotte Hays.

Trash vs. Quality

Quality: Serving wine with family dinner. (Se sirve vino en una cena familiar)

Trash: Making meth with your toddler in the house. (Se hace metanfetamina con tu niño en casa)

253-HAYS, C. *When Did White Trash Become the New Normal?: A Southern Lady Asks the Impertinent Question*. Washington D.C: Regnery Publishing, 2013, p.1

Quality: Setting the table properly. (Se pone la mesa correctamente)

Trash: Using your knife to settle a family argument. (Usas tu cuchillo para resolver una discusión familiar)

Quality: Reserving physical intimacy for private settings. (Se reserva la intimidad física para el ámbito privado)

Trash: Reserving physical intimacy for the subway. (Se reserva la intimidad física para el metro)

Quality: Showing up for work regularly. (Se presenta a trabajar regularmente)

Trash: Showing up for work when you feel like it... because hit don't matter, especially not when you've got a great new video game. (Se va a trabajar cuando deseas ir....Porque no importa, especialmente cuando se tiene un gran nuevo video juego)

Quality: Polite conversation on topics of general interest. (Conversación educada sobre temas de interés general)

Trash: Way too much information. (Demasiada información)

Quality: Sitting down to dinner as a family. (Sentarse a cenar como una familia)

Trash: Everybody grabs his own bag of pork rinds. (Todo el mundo toma su propia bolsa de cortezas de cerdo)

Quality: Having a job. (Se tiene un empleo)

Trash: Going on disability because of mild back pain (so you can spend more time watching reality shows about people like yourself.) (Se pide una baja debido a un dolor de espalda leve (Así puedes pasar más tiempo viendo reality shows sobre gente como tú.)

Quality: Buying things you can afford. (Se compran cosas que puedes permitirte)

Trash: Getting another credit card whenever you max out the last one. (Consigues otra tarjeta de crédito cada vez que llegas al límite de la última)

Quality: Brooks Brothers. (Brooks Brothers)

Trash: Larry the Cable Guy as a fashion icon. (Larry the Cable Guy como un icono de la moda)

Quality: Bicycling throught Europe. (Vas en bicicleta por Europa)

*Trash: A week at Disney World...without the kids. (Un fin de semana a Disney World... sin los niños.)*²⁵⁴

Pese a que la descripción de Hays sobre las comunidades *White Trash* se establece bajo pautas generalistas. Estas descripciones clarifican las características a las que se ciñen los artistas que desean transcribir las particularidades de tales esferas sociales. La autora en el mismo texto, prosigue ejecutando apuntes más precisos sobre este rango de singularidades, identificando ciertos estándares del *White Trash* con aquellos contenidos culturales de la actualidad que han sido incorporados a las corrientes oficiales.

Charlotte Hays expone que, la música *grunge* es una variante venida de dichos ambientes; de igual modo ocurre con las gorras de béisbol hacia atrás, los pantalones vaqueros caídos, las camisetas con lemas provocadores, el lenguaje vulgar y enfermedades como la obesidad, la diabetes, el consumo de estupefacientes o el alcoholismo, a las que cataloga consecuencias resultantes del *modus vivendi* de dichas comunidades.

Otras cuestiones como, la vida nómada en caravanas y *campings*, la música *country*, o las camionetas oxidadas, siguen siendo elementos icónicos. Sin embargo pertenecen a lo que Charlotte Hays denomina *Old White Trash*, tratándose de una imagen un tanto obsoleta aunque vigente.

Esas diferencias entre los perfiles clásicos y actuales del *White Trash* o el *Redneck* estadounidense, suponen un nutrido depósito de información para fotógrafos como Brian Finke. Sin embargo, este fotógrafo amplía sus horizontes, para exceder los límites de las zonas rurales, y procurar un acercamiento global a los tópicos más emblemáticos del *White Trash* a lo largo de todo el territorio de U.S.A.

El objetivo de Brian Finke no incide en retratar a los habitantes de un enclave

254-HAYS, C. *op.cit.*, p.3

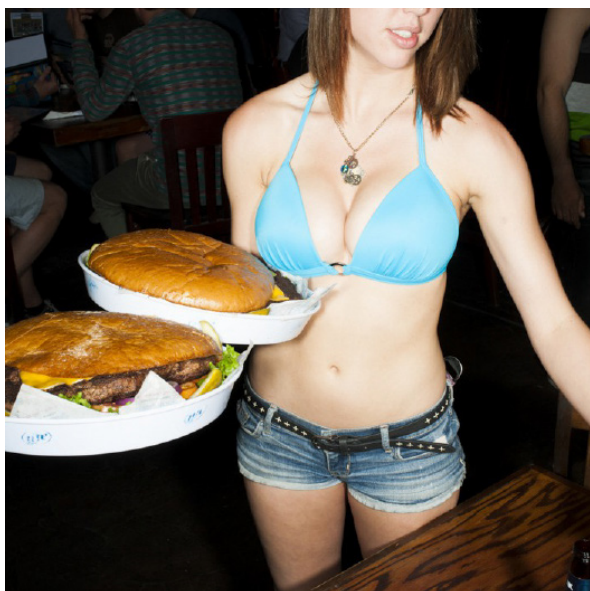


Fig.124



Fig.125



Fig.126



Fig.127

Fig.124,125-FINKE, B., 2013. *Meat*.

Fig.126-FINKE, B., 2012. *Delvac truckers*.

Fig.127-FINKE, B., 2012. *John Macafee*.

concreto, sino que asienta su interés en indagar sobre los diversos tipos humanos que, dentro de este rango, colman el paisaje suburbial existente en esa idea idealizada sobre Estados Unidos, cimentada durante décadas a través de los medios audiovisuales.

Brian Finke perfila este discurso mediante varias series fotográficas, en las que se descifra como lo *outsider* se categoriza mediante cuestiones como la raza o el tipo de empleo, y en donde se insiste en construir un retrato que parte del uso personaje. En sus obras, Finke nos habla de contextos sociales y de clichés que ya han sido materializados con anterioridad en el cine y la televisión. Es por ello que, el fotógrafo otorgue a sus retratos un aire caricaturesco, que concuerda con los cánones empleados en soportes visuales del ámbito del espectáculo.

Las fotografías de Brian Finke ni pretenden elevar al sujeto, ni lo muestran con vaguedad; el retrato se vale para saciar la curiosidad y exaltar las singularidades de cada perfil, en base a unos estándares colectivos ya conocidos. Sin embargo, a pesar de la utilización del estereotipo, sus fotografías no aluden a un *White Trash* o el *Redneck* excluidos de la sociedad. Ya que en éstas se presenta a ciudadanos, que a pesar de ser partícipes de un *show* narrativo colectivo. Se encuentran integrados socialmente, denotando la diversidad existente en la humanidad, y no exentos o alejados de la convivencia en comunidad. Se diría que, la fotografía de Brian Finke elabora una síntesis generalista de los estratos inferiores de la sociedad; sin embargo, decide no exceder los convencionalismos, representado la pluralidad y la existencia de otros modos de vida dentro contextos normalizados.

Estas apreciaciones son perceptibles en series como *Meat*, en donde el contenido general alude a la carne como producto distintivo de alimentación en Estados Unidos. Tras la observación severa de esta serie, se precisa que bajo el homenaje a los productos cárnicos más emblemáticos del país. Se esconden referencias que simbolizan al conjunto de los obreros que sostienen la economía estadounidense fuera de los cánones de *Wall Street* con que Estados Unidos proyecta su imagen universal: Ganaderos, *cowboys* concursantes de

rodeo, camareras en biquini, parroquianos que degluten carne por libras y desolladores de matadero; son sólo algunas de las muestras que cotejan dicha evidencia.

El fotógrafo insiste con frecuencia en representar la cara menos distinguida, más extravagante e icónica de la sociedad estadounidense, que también se hace perceptible en sus retratos de participantes masculinos y femeninos en concursos de culturismo o de belleza. En sus series dedicadas a los concursos, el aura *kitsch* salta a la vista bajo la presencia de purpurinas, maquillajes o entreveradas masas musculares que cometen el delito de exceder las anatomías más comunes y adentrarse en la categoría de lo sublime.

Estos mismos condicionantes dan forma y colman de evidencias a series como *Delvac truckers* o *John Macafee*.

En *Delva Truckers*, Brian Finke propone un acercamiento al emblemático perfil del camionero como conveniente profesión de relegados; utilizando los recursos y encuadres necesarios para potenciar el lado más prototípico de la profesión. En este aparente homenaje al camionero, se suceden las representaciones de personajes, que a pesar de sus particularidades individuales, podrían compendiar a un único sujeto.

Es incuestionable que la obra de Brian Finke se fundamente en el estereotipo, que si bien se ejecuta de forma planificada, recoge la disyuntiva de una realidad social organizada mediante parámetros culturales, clases sociales y perfiles tipificados.

La serie que dedica Brian Finke a John Macafee (creador del primer antivirus informático) incurre en estándares análogos a las colecciones anteriores. Sin embargo se establecen algunas diferencias, ya que aunque se escarba en la vertiente menos favorable del sujeto. En este caso se presenta a un *white trash* perteneciente a las élites económicas.

Esta serie fotográfica procede a modo de *docureality*, en donde se recoge el día a día de John Macafee, quien a pesar de posicionarse en la lista de una de las personas más ricas del planeta, su vida no exenta de escándalos



Fig.128

fotográfica, que no sólo posee atractivo por la popularidad de su protagonista, sino porque además detalla sin reservas sus descabros privados.

Terry Richardson, opera en términos muy similares a Brian Finke en la serie de Macafee, cuando retrata a estrellas mediáticas procedentes del ámbito de la subcultura. En sus retratos de controvertidas celebridades, se subrayan los aspectos que denotan los orígenes suburbanos de sus modelos, mientras paralelamente, se apela a la vorágine de estas vidas surgidas del anonimato, y que han sido convertidas en iconos o modelos de lo políticamente incorrecto dentro de la oficialidad. En estas series, donde se glorifica a personajes de culto, no se quiere prescindir de la esencia que comporta la procedencia de un ser humano; sino que contrariamente se profundiza sobre ella, entonando el consabido mantra estadounidense sobre la viabilidad de que: “la consecución del sueño americano es posible”.

A diferencia de Brian Finke o Terry Richardson encontramos fotógrafos como David Hilliard o Christopher Makos, quienes retornan a los ancestros rurales del

encarna la esencia del *White Trash*.

El interés de Finke por un personaje como Macafee reside en que su vida transcurría entre fastuosas propiedades, en lugar de caravanas o casas de protección oficial, mientras perpetuaba los cánones del *outsider*. De Macafee se sabía que vivía en Belize, rodeado de jóvenes mujeres de dudosa procedencia; y además, fue acusado de asesinato y posesión de drogas.

Toda esa enigmática y truculenta vida que rodeaba al informático, se observa reflejada en esta serie

lejano oeste, para restaurar los valores de tiempos pasados.

En la obra de estos autores se advierte un menor grado de banalización en la representación de dichos contextos *outsider*. El trabajo de ambas partes de imágenes arquetípicas que proponen un acercamiento a cuestiones de menor visibilidad para el común de los ciudadanos. Las imágenes resultantes poseen un mayor grado de conexión con la visión nostálgica y honorable de los fotógrafos de la *Farm Security Administration*, que con la exaltación caricaturizante de los casos anteriores.

David Hilliard representa con explicitud el alma de los pueblos del Medio Oeste americano, fotografiando a oriundos que posan con lejanía, pareciendo no percatarse de la presencia de la cámara.

A diferencia de las capturas de Brian Finke o Terry Richardson, en donde la postura de los modelos es abierta, espontánea y expuesta al objetivo. En David Hilliard existe un aire melancólico que rememora las miradas de los pobladores fotografiados en tiempos de la Gran depresión. En las imágenes de Hilliard, el tiempo se aprecia pausado, con una energía densa que evoca los ritmos sosegados de la vida rural, adoptando una postura intimista que parece contarnos más de lo que se observa en la superficie. Detrás de cada una de sus imágenes, parece relatarse la desconsolada historia de una persona, que con una apariencia casi inerte, se muestra exhausta a causa de la dureza del medio en que habita.

En esta serie opera la idea de narración, que se estructura mediante la composición fragmentada de una panorámica de la escena.

La obra de David Hilliard discurre con estas fórmulas desde el año 1993 hasta la actualidad, siendo destacable que, pese a tratarse de realidades actuales, éstas parecen haber sido congeladas en el tiempo para residir en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX.

Dicha estética retrospectiva con trazas de atemporalidad, aporta un punto de contacto con las fórmulas que aplica la industria cinematográfica de Hollywood en los relatos de panoramas análogos, favoreciendo su acercamiento hacia el *pop*.



Fig.129



Fig.130

Fig.129-HILLIARD, D., 2014. *In Marble*.

Fig.130-HILLIARD, D., 2103. *Hulk*.

Christopher Makos procede con una metodología similar, haciendo uso de estándares equivalentes a David Hilliard en su serie *Cowboyland* (2007).

En esta serie, Makos se aproxima a las referencias icónicas del Lejano Oeste que aún prevalecen en la actualidad. No obstante, al igual que ocurre en la serie de David Hilliard, algunas de sus capturas parecen ser situadas en tiempos anteriores.

Aunque Christopher Makos se vale de la ejecución fotográfica en blanco y negro, recurso formal que confiere a sus resultados un mayor aire de atemporalidad y referencias al pasado. Su temática presenta una serie de contrastes, que favorecen su ubicación en el presente. Moteros y cowboys se yuxtaponen a camionetas raídas y a caballos, que conviven con contemporáneos vehículos. El Salvaje Oeste de Makos parece debatirse entre la vida y la muerte del paso del tiempo; al igual que ocurre con la imagen del desierto, cuya imperante presencia se advierte como escenario recurrente de todas sus capturas.

Estos ingredientes hacen de la muestra de Christopher Makos, una colección de escenas que referencian, de forma indudable, a la fotografía de Walker Evans. Sin embargo, la diferencia entre las imágenes de Makos y sus antecesores reside en que, sus sujetos se muestran serenos y risueños mientras llevan a cabo sus quehaceres cotidianos.

Entre sus modelos se encuentran una gran variabilidad de tipos humanos, que se suceden entre estereotípicos cowboys con reminiscencias a Richard Prince, evocadoras figuras de semblante retrospectivo, y jóvenes contemporáneos con aires de desafío. *Cowboyland* se concreta de forma miscelánea, mientras ejecuta un apunte, tanto de las particularidades como de las generalidades de las áreas sociales más emblemáticas de EE.UU.



Fig.131

Cabe resaltar que, las imá-



Fig.132

genes de Christopher Makos se posicionan en un ángulo neutro, eludiendo la búsqueda del mórbido atractivo que convierte lo real en inquietante; tras desdeñar el uso de fórmulas visuales de persuasión como las llevadas a cabo por autores como Robert Frank, Diane Arbus, Dorothea Lange, etc. En la obra de Christopher Makos, el enigma se des-

vanece tras la objetiva transparencia con que se construye la representación. Cumpliendo aquello que refiere André Bazin acorde a que la realidad de la foto termina contagiando de realidad a su referente: *...la fotografía misma le confiere un estatus de realidad al objeto fotografiado (...)* En otras palabras, *el realismo de lo fotográfico contagia a su referente de realidad, a la vez que la realidad del*



Fig.133

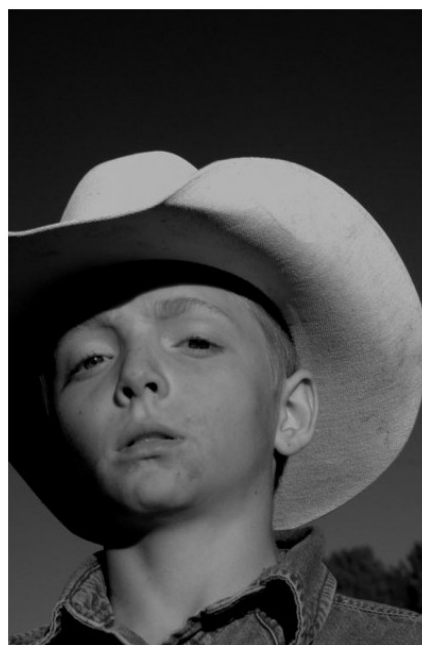


Fig.134

Fig.132-MAKOS, C., 2007. Petonia, Utah cowboy, *Cowboyland*.

Fig.133-MAKOS, C., 2007. Petonia, Utah Rodeo, *Cowboyland*.

Fig.134-MAKOS, C., 2007. Salt Lake City, *Cowboyland*.

*referente (una pared, una persona) contagia de realidad a su imagen.*²⁵⁵

En series como *Cowboyland* se parte de una iconicidad que potencia la retroalimentación entre realidades (la real y la representada), en un juego de pulsión escópica, que confirma los estándares sobre la necesidad de ver y representar que se ha venido implementados durante las últimas décadas dentro del ámbito visual.

La fotógrafa Justine Kurland da un paso más allá en las representaciones sobre los EUA rurales. Ésta recopila escenas contextualizadas en ambientes involucrados con el concepto de lo *trash*, aunque desde una perspectiva épica. Justine Kurland se aleja de los remotos patrones del Salvaje Oeste colonialista, para dignificar en forma de ensoñación bucólica, un estilo de vida nómada de carretera y caravana. Biografías que navegan entre la indigencia y la fantasía. Sin detallar si esta alternativa es producto del rechazo a los convencionalismos, o el resultado de los avatares del destino de los sujetos a los que inmortaliza. En sus series se retrata una forma de vida errante, que a su vez, compone uno de los símbolos ineludibles de la historia de Estados Unidos. Un tipo de existencia, que rememora a los ancestros europeos que en su día peregrinaron por los territorios agrestes y desconocidos de América, hasta conformar los cimientos culturales de países como éste.

Las fotografías de Kurland, no son las de alguien que centra su búsqueda en retratar, desde una visión externa, a sujetos trashumantes. Sus fotografías confeccionan un relato sobre su propia experiencia viajando y viviendo en furgoneta durante un tiempo, junto a su hijo Casper. Sin embargo, sus fotografías no sólo se articulan como el bitácora de una vivencia concreta; sino que además, se convierten en el testimonio de todos aquellos que toman la carretera por hogar y se desligan de la costumbre y del confort para constituirse como ciudadanos libres.

Los *outsiders* retratados en las capturas de Kurland configuran ese otro Estados Unidos. El de los que vive al margen del estado del bienestar, aquel que dota de otros significados al hito de libertad con que se identifican los estadounidenses.

255-ARIAS, D. L. *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Madrid: Siglo XXI, 2008, p.107

El amor por la libertad de los norteamericanos ha quedado plasmado en banderas, gorras y estatuas, y se ha manifestado en casos tan variopintos como la quema de sellos y tarjetas de reclutamiento, las fugas de quienes huían de la esclavitud o las manifestaciones que reivindicaban el derecho al voto. Si se les pide alguna explicación o justificación de semejantes actos, lo más probable es que los estadounidenses respondan algo así como <<éste es un país libre>>. <<Todo hombre que nos encontremos por la calle, sea blanco, negro, rojo o amarillo -escribió el educador y estadista Ralph Bunche en 1940- sabe que éste es "el país de los libres"(...) la cuna de la libertad.>>²⁵⁶



Fig.135

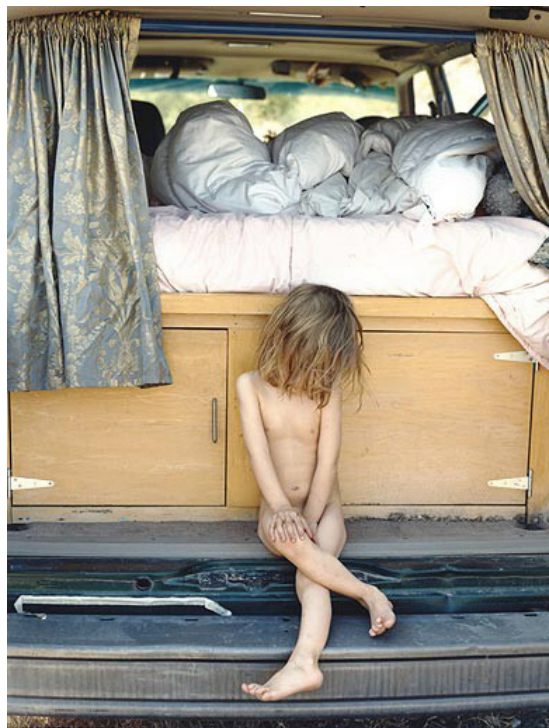


Fig.136

Esa vida de *road trip*, alejada de los estándares de convivencia y mostrada como una forma de proceder alternativa que recoge Justine Kurland, también es tomada en consideración por otros autores como la fotógrafa Naomi Harris. En su serie *America Swings*, Harris rescata una de las áreas menos dis-

256-FONER, E. *La historia de la libertad en EE.UU.* Barcelona: Península, 2010, p.31

Fig.135-KURLAND, J., 2007. *Portrait of a Hobo.*

Fig.136-KURLAND, J., 2008. *Casper on the Back Porch.*

tinguidas de dichos territorios rurales, en busca de establecer un enfoque que conecte las diferencias entre libertad y libertinaje.

A fin de construir esta serie, Naomi Harris se internó durante cuarenta y ocho meses en los pueblos más recónditos de EE.UU., para dejar constancia sobre como se constituye y organiza la convivencia en las comunidades de *Swing*. Estas comunidades se encuentran conformadas por personas que combinan prácticas de sexo grupal o intercambio de parejas, en donde además, se ofertan sesiones de presentación y compra de juguetes sexuales.

En su serie fotográfica, se aprecian tanto escenas de cama redonda, como primeros planos y planos de detalle de sus asistentes, seleccionadas de un total de treinta y ocho fiestas de libertinaje, emplazadas en casas privadas o *campings* entre las Costas Este y Oeste de Estados Unidos.

En sus capturas, el retrato parte de la plena fidelidad a los integrantes de estas sesiones, a quienes representa desnudos, efectuando juegos sexuales de todo tipo, con naturalidad y desenvoltura, sin posados premeditados ni en escenas estudiadas previamente. Según relata Naomi Harris, se trata de gente



Fig.137

de clase trabajadora perteneciente a la subcultura de Estado Unidos.

No obstante la obra de Harris, no sólo se limita a recopilar estos entornos, ya que también reserva una parcela para referenciar a ese EE.UU. más tradicional e idealizado. La fotógrafa compendia en su serie *EUSA*, instantáneas de los eventos de recreación histórica que se escenifican en muchos municipios estadounidenses. En las obras de esta serie, las representaciones sobre las áreas rurales cobran otro cariz. Ya que, aunque se sigue retratando al mismo tipo de personajes, la imágenes se proyectan desde el oportuno distanciamiento que conceden los tiempos modernos. Las capturas de escenificaciones históricas se resuelven desde el sarcasmo, en donde se evidencian las deficientes caracterizaciones de sus participantes, conformadas por pelucas y complementos de plástico que restan credibilidad a las escenas, mientras confieren ese cariz *kistch* con que se identifica al producto *mainstream* estadounidense.



Fig.138

Atendiendo a los anteriores ejemplos, se observa como en cada uno de ellos, pervive un homenaje constante a los rústicos ancestros que constituyen los actuales EUA. Cada uno de los artistas analizados rescata una parte de dicha esencia, ahondando en los orígenes nómadas y expansionistas que dieron forma a una nación creada a base de ganar terreno al desierto.

Los tiempos de la Gran Depresión han sido superados; sólo queda por comprobar cómo éstos han declinado hacia la “mera depresión”. Historias y vidas de gentes no tan alejadas de las de sus antecesores, que según las problemáticas contemporáneas, exceden los estándares normalizados sobreviviendo con mínimos recursos o adoptando modos de vida alternativos. Individuos invisibilizados de la cotidianidad, pero integrantes de pleno derecho, e integrados socialmente (sólo en forma) para articularse como iconos de la historia de un país.

Roy Emerson Stryker, quien fue director del Departamento de Historia de la FSA, expresó acerca de los ciudadanos retratados durante la época de la Gran Depresión que:

<<Se podía sentir la Depresión ahondarse pero no se podía mirar por la ventana y verla. Los hombres que perdieron su trabajo quedaron fuera de la vista. Estaban callados y había que saber cuándo y dónde encontrarlos.>> Stryker vio la misión de su estudio, con su búsqueda de los detalles de la vida rural y la pobreza de las pequeñas ciudades, como un proyecto para <<encontrarlos>>. Y se recreó en las fotografías en toda una gama de tipos humanos, cuyos rostros pensaba, proclamaban la voluntad y la capacidad para sobrevivir a las máximas penalidades. Stryker diría más tarde: <<Los rostros eran para mí la parte más importante del archivo>>.²⁵⁷

La dinámica perseguida por los autores de la FSA abrió el camino a fotógrafos como los anteriores, tomando la decisión de sacar a la luz o al menos concediendo valor estético, a las realidades subterráneas que ya fueron retratadas en otros momentos. Sin embargo, en la actualidad se prestan otras intenciones y vías de representación, que tratan con superficialidad dichas esferas, a las que iconizan con sarcasmo para dejar de lado ese realismo humanitario con que se inició la fotografía de base documental.

257-FOSTER, H. et al. *Arte desde 1900, La fotografía documental Americana*. Madrid: Akal, 2006, p.277

3.1.1.1-El estereotipo

El estereotipo es un tropo cultural usado como medio de clasificación, método de discernimiento y aprendizaje social, que se ha ido instaurando progresivamente en la cultura, a través de expresiones como la literatura, el cine, las artes plásticas, la publicidad o la televisión.

Los inicios del uso del estereotipo como tropo provienen de la literatura, donde se comenzó a usar para favorecer la afinidad con el lector, así como para que el mensaje del relato fuese más eficaz. Respecto al uso del tipo humano en literatura, Umberto Eco especifica que; sociológicamente, el fenómeno del tipo no sólo responde a las características que le confiere su creador, sino que el efecto social resultante, depende de la proyección que el consumidor desprende de éste:

...el fenómeno de la tipicidad es más interesante para la "sociología" del personaje que para la "ontología" del mismo: la tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse en estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector. Visto desde este ángulo, el problema de lo típico se libera de las contradicciones que habían turbado la estética idealista, y el concepto de tipicidad no se plantea como categoría estética que atañe a la definición del personaje, como producto autónomo del arte, sino que define cierta relación con el personaje, que se resuelve en una "utilización" o aprovechamiento del mismo.²⁵⁸

Tomando en consideración los argumentos de Umberto Eco, se desprende que el estereotipo no se trata de una creación clasificatoria sin más. Su constitución deviene del reconocimiento social que proyecta cada uno, y concentra en una serie de cualidades generales, en base a la existencia de lo real. Tras la literatura, fue la industria estadounidense del cine la encargada de potenciar y divulgar de forma global estereotipos y tipos sociales. La creación del estereotipo responde a una simplificación, que se desarrolla sobre

258-ECO, U. *op.cit.*, p. 221

conjuntos de personas o comunidades determinadas, que se crean en base al contexto histórico en el que se ubican.

En el ámbito de la cultura se puede observar cómo opera un proceso continuo de creación de nuevos estereotipos o de transformación de los ya existentes. Éstos se generan, sobre todo, mediante nuevas representaciones en forma de imágenes, obras de arte, relatos, etc; no obstante, el ámbito del cine y la publicidad son agentes esenciales, en cuanto a lo que aportaciones tipificadas se refiere. Ya que el lenguaje que configura estas expresiones, requiere de dichas simplificaciones conceptuales al fin de comunicar con mayor eficacia. Asimismo, estos lenguajes son los más proclives al uso del estereotipo en clave de humor o sátira, como medio de identificación grupal con el que favorecer la empatía del observador en consonancia con el mensaje o argumento que se comunica. Por tanto:

El tipo que se forma como resultado de la acción narrada o representada es, pues, el personaje o la situación lograda, individual, convincente, que queda en la memoria. Puede ser considerado como típico un personaje que, por el carácter orgánico de la narración que lo produce, adquiere una fisonomía completa, no sólo exterior, sino también intelectual y moral. La expresión "fisonomía intelectual" es utilizada por Lukács para definir uno de los modos en que puede adquirir forma un personaje: un personaje es válido cuando a través de sus gestos y su proceder se define su personalidad, su forma de reaccionar ante las cosas y actuar sobre ellas, y su concepto del mundo..."(...) "Podemos, pues, legítimamente afirmar que un personaje artístico es significativo y típico "cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital."²⁵⁹

En el ámbito de la fotografía se produce el mismo proceso de transferencia sintética e identificación al que alude Eco. Sin embargo en fotografía, la narración no se evidencia de un modo tan patente como ocurre en los medios de masas; ya que en algunos casos ésta queda sugerida y en otros ni siquiera

259-ECO, U. *op.cit.*, p. 225.

existe. A pesar de ello, en el retrato fotográfico, el personaje y su proceso de identificación social con el público, es tanto o más importante que en el resto de disciplinas mencionadas.

Joan Elies Adell Pitarch argumenta que entre la gran variedad de personajes narrativos surgidos en las diversas expresiones culturales, destaca por encima de los demás aquel que *se convierte en el agente causal principal, y por consiguiente, en el lugar privilegiado de la identificación con el público.*²⁶⁰ Siendo éste quien además define la trayectoria del relato.

En el ámbito de la fotografía también hay un lugar para la figura del protagonista, quien de algún modo, se encarga de argumentar y dotar de consistencia al conjunto de la obra. Tenga o no tenga narración, sea más o menos explícita; la aparición del protagonista marcará o dará el toque definitorio a aquello que se quiere expresar por medio del retrato. A su vez, la representación del protagonista suele ser resuelta con una estereotipación más contundente; de modo que resulta innegable el requerimiento de su presencia a fin de completar el acto comunicativo.

Atendiendo a otras vertientes, el uso del estereotipo se implementa, además, como el recurso necesario para convertir en reclamo cualquier producto que se precie comercializar. La publicidad más combativa, cuyo origen se asienta en el seno de grandes potencias económicas como Estados Unidos, no ha subestimado este hecho, en aras de potenciar el crecimiento de una industria mundial fundamentada en el *marketing*.

Atendiendo a las teorías de Lacan en sus análisis sobre el estadio del espejo, se podría constatar que; el estereotipo tiene una participación que va más allá del uso cultural o mercantil, ya que se constituye bajo una especie de reflejo especular de la sociedad en la que se gesta. Esta correspondencia se aprecia en medios audiovisuales como el cine o la publicidad, en donde se establecen ciertos clichés, que reverberan en los consumidores, quienes pueden adoptar o reforzar las señas del estereotipo con que se identifican.

Dentro de este proceso, el arte también efectúa sus aportaciones como anexo de este ciclo; citando, referenciando y volcando en forma de alta cul-

260-ADELL PITARCH, J. E. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC, 2004, p.189

tura los mismos clichés que otrora emergieron en productos populares, para proseguir alimentando dicha concatenación de interacciones entre cultura y sociedad.

Gran parte de los estereotipos que fundamentan la cultura occidental de la posmodernidad, se cimentan en muchos de los tipos surgidos de la industria de Estados Unidos. La cultura visual estadounidense, forjada en comunión con la industria del entretenimiento, se estructura, básicamente, mediante la estereotipación de sus habitantes. La naturaleza de la imaginaria estadounidense, gestada sobre dicha retroalimentación identitaria con su público nacional. Parte de férreos patrones estéticos y conductuales, que a su vez, han sido exportados internacionalmente como la representación global de toda una nación. Es por ello, que desde fuera, el reconocimiento que se tiene de la cultura de EUA, sea la que viene determinada por sus estereotipos.

El *sheriff* del condado, el rapero neoyorkino, la animadora, el capitán del equipo de fútbol, el policía, el bombero, la perfecta ama de casa, las minorías étnicas criminales, etc. Son una serie de tipos humanos, que aún existiendo en la vida real, han visto potenciadas sus señas de identidad por los medios audiovisuales. Favoreciendo que los consumidores se adscriban de forma inconsciente a un grupo de pertenencia, y de este modo, se mantenga una estructura social gregaria y segregada, que se alimenta del orgullo de pertenecer a una nación. Es por ello que se considere que, aunque el estereotipo se crea, la sociedad se abastece de enseñanzas codificadas por la cultura, mientras la ciudadanía reproduce sus trazas distintivas para sentir que forma parte de un grupo social concreto.

Cindy Sherman, es una de las autoras que ha consignado construir gran parte de su obra en torno al estereotipo. En muchas de sus fotografías se aúnan tropos cinematográficos, que en algunos casos, se concretan en colecciones donde se reproducen en forma de pastiche, escenas y personajes con reminiscencias a la historia del cine. En la mayoría de sus obras, se entrecruzan los diferentes roles que ha ocupado la mujer estadounidense durante diversas

épocas, con estudiadas puestas en escena, en donde se distinguen los estereotipos reproducidos con más frecuencia en los medios de masas.

Según José Gómez Isla, en las series de Sherman se puede percibir *una extraña narrativa que no se encuentra implícita en la imagen*²⁶¹. Partiendo de dichas valoraciones, desprendemos que; dado que la representación no conlleva una narración *per se*, el mensaje o la historia subyacente tras una imagen viene dada por la cultura del espectador, que es quien descodifica y da sentido a la imagen, según sean las referencias que conforman su cultura.

Por otro lado, M^a Carmen África Vidal explicita que, Sherman nos habla de una mujer que se encuentra atrapada en su propio cuerpo, sometida a una falta de poder ante la representación que la configura. De este modo, las mujeres de la obra de Sherman son concebidas como entes observables, que envueltas de un halo de vulnerabilidad, desprenden ser conocedoras de su condición como objeto²⁶².

Dentro de la producción de Cindy Sherman, la serie en donde se evidencia con más claridad el entramado socio-cultural estadounidense, se observa en la serie *Head Shots*. Esta obra, fraguada entre 2000 y 2002, se compone de un



Fig.139

Fig.139-SHERMAN, C., 2000-2002. *Head Shots*.

261-GÓMEZ ISLA, J. *Fotografía de creación*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2005, p. 93

262-ÁFRICA VIDAL, M. C. *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y la literatura*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003, p.50

conjunto de fotografías en las que la autora establece un juego entre lo absurdo y la expresión crítica de sus personajes femeninos.

Bajo los retratos de medio cuerpo de *Head Shots*, se atestiguan consabidos estereotipos que referencian diversos tipos de mujer estadounidense. En esta serie de retratos, Cindy Sherman pretende describir a aspirantes a estrellas y actrices fracasadas. Concepto que concuerda con los encuadres y resultados estéticos utilizados, coincidentes con los empleados en los *books* para agencias y productoras.

En los retratos de este serie; tienen cabida desde una reina de la belleza venida a menos, a una icónica activista patriota, e incluso una mujer descendiente de nativos norteamericanos. Representaciones que, con un aire jocoso y desenfadado, exponen diversas versiones de la mujer adulta de las que se podría descifrar, tanto su personalidad, como su estrato social o su oficio. Es por ello que *Head Shots* se considere un exponente, en cuanto al uso de tipos femeninos se refiere; ya que en este serie, el estereotipo se ufana en elaborar un diagnóstico conciso de personalidades, coincidentes con muchas de los histriónicos personajes que se vislumbran en los medios de masas. A este aporte, Cindy Sherman añade: maquillajes forzados, peinados desfasados, e indumentaria de corte vulgar, que son el acicate oportuno para convenir los



Fig.140

intereses conceptuales de la serie.

La fotógrafa Naomi Harris también recalca en la objetualización estereotípica del ser humano, aunque desde una perspectiva que se distancia del posicionamiento femenino de Cindy Sherman.

Los retratos de Harris se ciñen a la realidad, de la que extrae escenas que se resuelven de un modo caricaturizante. Dentro del proceso de elaboración de su obra, la selección de sus modelos es determinante. La autora, supedita sus instantáneas a recopilar personajes característicos, de quienes exalta sus atributos o peculiaridades más convenientes. Mediante la elección precisa de planos y encuadres, así como de una potente iluminación que acrecienta contrastes y exagera rasgos.

Dentro de su producción se advierten: prototípicas estampas familiares, que competen con estereotipos raciales y de clase; entreveradas con una nutrida y abizarrada muestra sobre la senectud, la multiplicidad de tipos humanos que rondan eventos de corte popular, así como escenas de desenfreno juvenil.

Los retratos de Naomi Harris acuden (salvo excepciones) al destape jocoso de marginalidades y minorías, con parámetros similares a Diane Arbus. No obstante, la relevancia de las fotos de Naomi Harris, no reside únicamente en su capacidad para dar una expresión sagaz sobre lo real. Sino que éstas se conforman por la existencia de una tendencia dominante en la narración, que se basa en los “rasgos caracteriales”



Fig.141

del personaje individual, que actúa como el agente causal y sirve como catalizador previo a la acción.

De modo que, la narración en la obra de Harris, se articula en torno a las causas psicológicas que envuelven al retratado. Es por ello que, a pesar de que sus imágenes no posean una narratividad explícita, el efecto resultante connota una crónica sobre sus modelos, determinada por el empleo del retrato psicológico²⁶³.

Prosiguiendo con los tratamientos fotográficos que giran en torno a la constitución del estereotipo, que con trazas de caricatura, elabora una dialéctica sobre el pueblo estadounidense. Observamos que, Brian Finke también estructura sus fotografías en base a la construcción del tipo, creando elocuentes y evocadores retratos que estriban en la representación de todos los tópicos posibles de la vida en EUA. Comedores de hamburguesas, fumadores de marihuana, universitarios hedonistas, camareros de bar de carretera, policías, culturistas, jugadores de fútbol americano, animadoras y tribus urbanas se suceden, en lo que parece ser un intento por enfatizar sobre los iconos más populares, carismáticos y a la par recurrentes, de los Estados Unidos.

En la serie 2.4.6.8, dedicada al mundo del fútbol americano, jugadores acnéicos y malcarados e hipermaquilladas animadoras con ortodoncia; tipifican cada una de las escenas de Finke, en donde se advierte una sátira subyacente, que trasciende desde la intencional óptica del autor. Los rostros, distorsionados por el gran angular, se muestran hiperexpresivos, bajo oportunas gesticulaciones captadas al instante. Esta serie fotográfica de Brian Finke (así como su entera producción) destaca por la espontaneidad con que queda recogida acción, en la que escasean los posados premeditados, y en donde ostenta una total franqueza representacional, que se emparenta con recursos visuales cinematográficos.

El uso de la acción congelada, con el fin de generar dinamismo en la imagen, además de ser de uso frecuente en la obra de Brian Finke. También demarca los rasgos del conjunto de la obra de otros autores como Terry Richardson o Andrés Serrano. La aplicación del congelado en fotografía es un recurso

263-ADELL PITARCH, J. E. *op.cit.*, p.189

que, además de estar vinculado a la acción narrativa tan propia de los medios audiovisuales, aleja al retrato de los regios posicionamientos tradicionales para situarlo en tiempos postmodernos. El retrato fotográfico deja de ser una



Fig.142



Fig.143

imagen hierática y común para el recuerdo, convirtiéndose en la representación de pequeños fragmentos cotidianos que describen los pareceres particulares de la colectividad.

Philip-Lorca diCorcia también ahonda sobre los estereotipos en Estados Unidos, pero con una motivación que difiere de los autores anteriores. Su obra enmarca la soledad de un individuo melancólico, que navega entre la ferocidad de sombríos escenarios urbanos, con claras reminiscencias a las escenas de Edward Hopper. Con soluciones estéticas de corte cinematográfico, el estilo de Philip-Lorca diCorcia renueva la foto a pie de calle, al combinar de forma selectiva la luz artificial de focos o flashes estroboscópicos con iluminación natural. Cada una de las imágenes de diCorcia podría tratarse del fotograma de una película, en donde meditados individuos, denotan encontrarse en estado de aislamiento, en medio de pobladas áreas metropolitanas y núcleos urbanos.

La fotografía de diCorcia se estructura sobre la figura del protagonista, que al igual que en los retratos de David Hilliard, posee implícita una deducible biografía. La tenue y sombría iluminación de sus imágenes, potencia la noción de abandono y melancolía, que se supedita al estatismo acuciante de sus

figuras.

En su serie *Heads*, se muestran retratos en primer plano o plano medio, captados al azar entre los transeúntes de Nueva York. Un variado catálogo de rostros, contrastados por una fuerte luz de flash, que parecen emerger de la nada al situarse sobre un fondo completamente oscuro, que confiere un aporte lúgubre a la escena.

En contraposición a *Heads*, en



Fig.144

la serie *Reflections on Streetwork* (1993-1997) el sujeto protagonista recibe un punto de vista más impersonal, determinando el modo en que se disipa la identidad del individuo, cuando éste se sitúa entre las hordas aceleradas de viandantes en la gran ciudad. *Reflections on Streetwork* desarrolla una visión cotidiana del Estados Unidos financiero; aquel que se percibe frívolo, arrogante y estrepitoso, en donde las particularidades del sujeto se disuelven en entornos de confluencia común. Dentro de esta serie, la única nota diferencial de los conglomerados humanos que se capturan, estriba en quienes se despegan de la frenética ordinaria, adoptando una vida anexa debida a la mendicidad.

Si en los autores anteriores el pequeño municipio rural, sirve de escenario para caracterizar a el Estados Unidos más icónico. En la obra Philip-Lorca diCorcia, la vida en la gran ciudad es el elemento representativo, mostrada como el compendio del Estados Unidos contemporáneo que se aleja de esa visión romántica heredada. Una nación que se muestra agitada por un sistema económico que define y controla la vida de sus ciudadanos.

Como el mismo autor afirma: *Ahora, la ciudad es un símbolo y una concentra-*



Fig.145

*ción real del capitalismo, globalizado, en la cultura de masas. De alguna manera, las personas existentes en Times Square parecían para mí un reflejo de ello.*²⁶⁴

Esta afirmación de diCorcia, esclarece por qué los títulos de sus obras, concretan únicamente el nombre propio del modelo, en ocasiones la edad y ciudad de éste, o simplemente, el nombre del lugar donde se tomó la foto. Mediante esta vacua y abreviada descripción de la persona que se halla tras el retrato, se reduce cualquier simbolismo que se pueda desprender de la imagen.

En las series de Philip-Lorca diCorcia, se extingue la búsqueda representacional de tópicos embebidos de sátira y jovialidad, tal como ocurre autores anteriores. Es por ello que podemos asentir que Lorca diCorcia ahonda más allá de la banalización, para contrariamente, hacer de lo banal un hecho extraordinario.

En *Recollections in America* (2006) de David LaChapelle, también se recurre al uso del estereotipo. Sin embargo en esta serie, se concreta mediante representaciones sobre la familia tradicional estadounidense.

En *Recollections in America*, LaChapelle descategoriza la noción de familia perfecta pervirtiendo las icónicas estampas de eventos familiares. Al transformar la formalidad de dichas celebraciones, en lujuriosos desatinos etílicos, que reproducen grotescas situaciones que rozan el absurdo.

Esta serie, se sitúa en una posición antagónica a la obra de Phillip Lorca diCorcia, ya que si en la obra de diCorcia se ape-
la a la reflexión sobre lo banal en lo cotidiano, en *Recollections in America* lo cotidiano se banaliza



Fig.146

264- Traducido por la autora desde: BUSSARD, K. A. *Unfamiliar Streets: The Photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler and Philip-Lorca diCorcia*. Yale University Press, New Haven and London, 2014, p.139

Fig.146-LACHAPELLE, D., 2006. *Laughter Decanter, Recollections in America*.

mediante el empleo de una sátira hiperbólica que embrutece al ser humano y desacraliza la solemnidad de la tradición.

Tras el análisis de los ejemplos anteriores concretamos que el estereotipo sigue siendo una convención cultural que se perpetúa en el ámbito de la imagen. De igual modo, el estereotipo se establece como un medio de identificación, ya que sitúa al ser humano dentro de un contexto socio-cultural determinado, conformando y proponiendo nuevas identidades, si se diera el caso. Es por ello que el retrato no haya podido desprenderse de su uso, asimilando los condicionantes e iconos dispuestos por la sociedad del espectáculo. No obstante, aunque cada autor opera con el estereotipo desde su óptica personal, las convenciones culturales que lo configuran persisten y redundan sobre los mismos patrones, para posteriormente ser absorbidos por una ciudadanía que requiere forjar su realidad.

La sociedad del espectáculo es un hijo tardío de la sociedad industrial y los mass media. Es la colonización del mundo de la vida por los medios de comunicación de masas y sus representaciones lo que permite comprender esa actitud posmoderna, que ironiza acerca de la relación entre moda e identidad, mientras se divierte embo-



Fig.147

ronando la diferencia entre lo real y lo aparente, entre la persona y los personajes. Siguiendo la lógica del mercado, no menos que la lógica de los mass media, la oferta de identidades se multiplica, y supuestamente el individuo ha de optar entre ellas, como optaría entre distintos productos expuestos en un supermercado.²⁶⁵



Fig.148



Fig.149

265-GONZÁLEZ, A. M. *Ficción e identidad. Ensayos de cultura postmoderna*. Madrid: Ediciones Rialp, 2009, p.87

Fig.148-LACHAPELLE, D., 2006. Beer Bottle with Baby and Terrier, *Recollections in America*.

Fig.149-LACHAPELLE, D., 2006. Party On twins Beds, *Recollections in America*.

3.1.1.2-El letrero comercial y la valla publicitaria como complemento al retrato del *american way of life*. El color como forma de arte y la elipsis como alusión al retrato.

Si el retrato de los diversos tipos sociales en Estados Unidos, se conforma como eje y medio de identificación cultural de la obra de los autores mencionados; también lo son las referencias al modo de vida en los Estados Unidos.

La representación de los estándares de la vida estadounidense, viene determinada por el empleo de elementos vinculados con la sociedad de consumo, la industria del espectáculo, así como por recursos sinecdóticos sobre artículos domésticos, indumentaria, o alimentos, que aluden a la tradicional frase del *american way of life*.

Estas aportaciones se hacen patentes dentro de las mismas series que los autores dedican al retrato. En donde son perceptibles las instantáneas de elementos como carteles y neones (entre otros), que perfilan la línea argumental de la serie y contextualizan al retratado en lugar y tiempo.

En muchos de los ejemplos recabados, la fotografía de objetos y elementos de ambiente, intervienen en la misma escena de retrato. Sin embargo, en otros casos aparecen solos, como la fracción de una escena que falta por completar, atestiguando mediante una elipsis la existencia de un sujeto que no aparece.

Dichas escenas se conforman como una parte complementaria de la estereotipación de la cultura estadounidense y, por ende, de sus ciudadanos. El neón, el cartel y la valla publicitaria, se suponen emblemas de la historia económica de Estados Unidos. Iconos comerciales sobre los que el cine y el arte han creado una crónica visual y atesorado en su repositorio estético.

Si la fotografía del ser humano testimonia la forma en que se constituye una sociedad, en ese proceso también será determinante su entorno. Es por ello

que algunos de los precursores de la fotografía social como Walker Evans, Dorothea Lange o Walter Rosenblum; y autores contemporáneos como Terry Richardson, Philip-Lorca diCorcia, Christopher Makos o Brian Finke, posean una parcela dedicada al letrero comercial.

Susan Sontag refiere este hecho poniendo como ejemplo a Atget, quien se especializó en fotografiar *vehículos rodados de construcción barata, escaparates chabacanos o extravagantes, el arte estilizado de letreros y tiouvivos, pórticos ornamentados, aldabones peculiares, rejas de hierro forjado, adornos de estuco en las fachadas de casas ruinosas.*

Respecto a la fotografía pormenorizada de elementos cotidianos que ahondan en la categoría de lo sublime, Susan Sontag establece una analogía entre el fotógrafo de tales objetivos con el trapero. A quien Baudelaire recurre, a su vez, para caracterizar al poeta moderno usando términos equivalentes:

*Todo cuanto la gran ciudad desechó, todo
cuanto perdió, todo cuanto desdeñó, todo
cuanto pisoteó, él lo cataloga y colecciona [...]
aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada,
se porta como un tacaño con su tesoro
y se detiene en los escombros que entre las
mandíbulas de la diosa Industria adoptarán
la forma de cosas útiles y agradables.²⁶⁶*

Atendiendo a las anteriores descripciones podemos concretar que el trabajo de los fotógrafos que aquí se citan, además de construir la crónica del tiempo del que son coetáneos, consiguen crear una disección precisa de la ciudad. Mediante su fotografía, la urbe es descompuesta en pequeños fragmentos de lugares encontrados, algunos casi imperceptibles para la mirada fugaz del transeúnte. Estas fracciones de cotidianidad son atesoradas por el fotógrafo, que a modo de trapero, amalgama y clasifica, con el fin de elaborar una recomposición panorámica de la realidad, que no deja de poseer una visión

266-SONTAG, S. *op.cit.*, p.116

particular que éste filtra bajo su mirada. En lo que respecta a dicha temática, lo *outsider* se hace patente en lo residual del ser humano, en el compendio de espacios desamparados, y en la conversión de estos parajes en un hecho estético, en donde la existencia del ser humano se atestigua sin su presencia.

Un caso relacionado con lo anterior se advierte en la obra de William Eggleston, quien recopila elementos, rincones y lugares en los que el ser humano es inexistente físicamente, sin embargo aparenta estar por llegar o acabar de irse. Ninguna de sus fotografías sugiere la idea de entornos abandonados, sino más bien la de una ausencia efímera, una elipsis que figura al ser humano que estuvo allí.

Tanto las gamas cromáticas empleadas por Eggleston, como la iluminación y objetos fotografiados, se asocian a la cultura *pop* estadounidense. Desde una postura que clama un interés manifiesto por los emblemas de la sociedad de consumo. No obstante, a pesar de la evidente estética que articula la obra de William Eggleston. Su trabajo se debate entre la duda de si el fotógrafo persigue la búsqueda intencional de lo *kitsch*, o si por el contrario, simplemente registra icónicos objetos que poseen intrínseca su esencia.

Las imágenes de Eggleston, parecen establecer un juego entre antónimos: la ausencia y la presencia, el resto y el exceso, lo nuevo y lo viejo... Mientras el colorido con que quedan transferidas al papel, aclama la prerrogativa de imagen comercial.

Tanto la temática como la estética, entrañan una exposición sugestiva de lo banal, en donde la incorporación del cliché supone el elemento decisivo para lograr tal efecto.

Szarkowski expone en un catálogo edita-



Fig.150

do por el MOMA, con motivo de una exposición de Eggleston en 1976, que la fascinación que provocan sus fotografías, reside en que contradicen nuestras expectativas, ya que la vida estadounidense se había mostrado hasta entonces desde un punto de vista insulso y artificial. William Eggleston consigue dar un giro a esos entornos y transformar las consabidas imágenes publicitarias en representaciones con alma e intriga. Szarkowski añade que lo asombroso de estas imágenes reside en que, aún pareciendo que se tratan de entornos familiares vistos una y mil veces, suman como diferencia la impresión de estar rodeados por espíritus, que no siempre son benignos²⁶⁷.

Otra de las aportaciones de Eggleston viene dada por la utilización de la fotografía a color, que hasta entonces sólo se aplicaba en publicidad, reservando el blanco y negro para la fotografía artística (un hecho que en sus inicios le generó múltiples críticas). Esta incipiente utilización de fotografía a color en el ámbito del arte, que excedió los cánones tradicionales de la imagen, confirma, tal como se alude a lo largo de la investigación, cómo la determinación de los artistas por aproximarse a los lenguajes de la fotografía comercial, catapultó la involucración entre arte y medios de masas, relación indisoluble de la fotografía durante las últimas décadas.

Stephen Shore en la década de los setenta, al igual que William Eggleston, supo transgredir los soportes tradicionales de la fotografía artística. Su obra compuesta por instantáneas de residuos alimenticios, productos envasados, carteles, billetes de dólar, eslóganes, marcas o espacios colmados de referencias comerciales, en donde nada se sabe del ser humano. Referencia una estereotipada cultura estadounidense, a la que complementa y enarbola como reclamo, mientras convierte la trivialidad del deshecho en un resultado apetecible para su visionado.

Tanto en la obra William Eggleston como en la producción de Stephen Shore, la figura del ser humano en ocasiones se hace patente. Sin embargo, siempre en escenarios mercantiles en donde su presencia se muestra irrelevante, y en donde el foco de atención recae en el establecimiento, la imagen de marca, o el cartel publicitario. En estos entornos, el individuo se disuelve en su

267-SZARKOWSKI, J. *William Eggleston's Guide*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

escenario, quedando relegado a un plano inferior al del objeto, que enaltece y da cierre la escena con su expresa presencia en primer plano.



Fig.151



Fig.152

La fotografía que dedica Terry Richardson al mundo del objeto, aún la esencia de William Eggleston y Stephen Shore; ya que tanto el objetivo de sus obras como su estética, se sirve de contornos muy similares a la producción de los mismos. William Eggleston y Stephen Shore conforman su obra mediante una selecta colección de los segmentos más representativos del concepto de ciudad estadounidense. Es por ello que sus resultados visuales, recaigan en soluciones de aire *kitsch*, otorgando como respuesta imágenes que se involucran con el *mainstream*.

La cultura del consumo convertida en obra arte emprendió su auge durante los años 60-70, procurando unos patrones sobre la identidad del pueblo estadounidense, que bajo respuestas estéticas como las mencionadas, se extendió al resto del mundo. Dicha estética de corte *pop*, consumada en los albores de la décadas de crecimiento económico; sigue utilizándose en la actualidad para rendir homenaje a los grandes iconos comerciales de la

Fig.151-SHORE, S., 1977. *Perrine, Florida, November 11, 1977.*

Fig.152-RICHARDSON, T., 2011. *Circus LIQUOR, November 30, 2011.*

historia, e institucionaliza a Estados Unidos con el sello inmortal de “la potencia capitalista” por excelencia.

Los tres autores anteriores (Eggleston, Shore y Richardson) dedican su obra a recolectar pequeñas facciones cotidianas de su día a día; emprendiendo la iniciativa de concretar diarios personales sobre lo trivial, un hecho que en la actualidad se manifiesta mediante las redes sociales. Sus bitácoras fotográficos se componen tanto de las capturas de los espacios por los que transitan a diario, como de platos recién elaborados o sus sobras; que no hacen sino completar, tanto el perfil de un individuo en particular como el de aquellos con hábitos de vida semejantes.



Fig.153



Fig.154

Fig.153-SHORE, S., 1974. *Fifth Street and Broadway, Eureka, California, September 2, 1974.*

Fig.154-RICHARDSON, T., 2015. *Pulled Pork, April 29, 2015.*

La fotografía artística del objeto cotidiano también elabora un retrato del ser humano, en donde se manifiesta a través de las huellas que deja a su paso por el mundo.

A tenor de lo citado, cabe realizar una serie de matizaciones sobre las cuestiones formales y conceptuales que se desprenden de las tomas fotográficas ejecutadas en exteriores o interiores.

En la producción de Terry Richardson, la fotografía en torno al objeto, se da en ambos emplazamientos. No obstante se conjuga como particularidad que, la gran mayoría de sus fotografías se llevan a cabo en el interior de su estudio, sobre un fondo blanco sin ornamentos ni referencias espaciales. Por el contrario, el fotógrafo reserva la utilización de interiores ajados, sucios y abarrotados, para la concreción de escenas referidas a su familia. Esta determinación por cambiar de escenario, también se da en sus fotografías de retrato; en donde su madre y padrastro, aparecen perpetuamente ubicados dentro de la casa familiar, en lo que parece una intencional escisión para distinguir a los suyos de los demás.

En lo referente a la fotografía de exteriores, Terry Richardson procede formalmente en términos muy similares a William Eggleston y Stephen Shore. Los fondos vacíos y planos, ceden el total protagonismo a eslóganes, carteles, moteles y mensajes manuscritos, que son elogiadas a modo de síntesis de lo ridículo. Sin embargo, a diferencia de las fotografías de Eggleston y Shore en donde, en ocasiones el ser humano aparece en escena moteando los parajes con su intrascendencia. En las fotos de exteriores de Richardson nunca se muestra al sujeto; sus escenas se componen de ambientes deshabitados, que concentran la fuerza de la composición en el espacio arquitectónico, la proclama, el comunicado, la marca, o el cartel que se fotografía.

En los últimos años de producción de Terry Richardson, la temática sobre el objeto cotidiano en el espacio público, ha pasado a ocupar casi la totalidad de su obra. En sus series postreras, el retrato del ser humano se suprime casi por completo, cediendo su lugar al anuncio comercial, los muros plagados de

grafitti, los neones de moteles baratos, las desvencijadas gasolineras, las proclamas religiosas y los espectáculos XXX. Con este compendio de imágenes de exterior, en donde el fotógrafo rescata de su insignificancia los elementos ordinarios que componen la ciudad. Terry Richardson logra completar el sentido identitario de los estadounidenses, con el que a lo largo de su trayectoria ha circunscrito sus retratos.

El conjunto de la obra de Terry Richardson, destaca principalmente por la utilización de un lenguaje directo y veraz. La autenticidad y sincera espontaneidad que rebosa en sus instantáneas, quizás se deba a la ausencia de retoques, efectos lumínicos y montajes de postproducción, en un momento histórico en el que la implementación de las herramientas digitales promueve la gran mayoría de resultados en fotografía. La transgresión de Richardson reside en su apuesta por perseverar en el desarrollo de una fotografía de factura analógica, en la ausencia de su manipulación posterior, y en no comprometer su calidad técnica con los nuevos tratamientos de la imagen. De hecho, sus resultados estéticos ponen el énfasis en esa idea de verdad que viene determinada por la captación directa de lo real, propugnando su banalización mediante extractos, situaciones y tipos humanos que se conjugan a modo de sátira de lo cotidiano.

Cabe destacar que, a pesar de que la fotografía supone un proceso técnico que confiere veracidad expresa en la imagen; y dicho soporte, es utilizado por los artistas como método fidedigno de representación de lo real. La aparición de la fotografía digital y sus posteriores tratamientos, han alejado a la fotografía de la expresión pura de la realidad. José Gómez Isla expresa sobre este hecho que:

... lo más significativo ante la nueva situación haya sido la sinergia producida entre la infografía (tratamiento digital de la imagen) y otros medios audiovisuales, lo que ha supuesto una "coproducción" visual sin parangón entre disciplinas que hasta la fecha habían sido consideradas puras. Por eso muchos autores hablan de "post-fotografía" más que de fotografía digital (...) la fotografía digital entronca nuevamente con la ideología del collage. Pero a diferencia de aquel fotomontaje de vanguar-

dia dadaísta o constructivista, que mostraba abiertamente el recorte de tijeras y el carácter fragmentario de su construcción, a este nuevo tipo de montaje digital se le han borrado las cicatrices y costuras que pudieran delatar su carácter de collage.

Asimismo Gómez Isla añade que, los creadores que ejecutan sus obras en torno a la manipulación de la imagen, explotan la noción de trampantojo con el fin de constatar que sea cual sea el medio que reproduce la realidad, siempre procurará un simulacro que jamás podrá asemejarse a la experiencia perceptiva que deviene del contacto directo con lo real:

(...)es decir, de engaños y simulacros que son tomados por registros directos, por instantáneas sin manipulación alguna. Pero en ese uso "hiperrealista" del medio digital, imitando acabados y facturas propias de la fotografía, también hay casi siempre implícita una denuncia. En la mayoría de las obras, la crítica se centra en el modelo de representación heredado como modelo de verdad. Se trata de poner de manifiesto que cualquier imagen mediada a través de una tecnología no es más que una simulación de la realidad, pero que en ningún caso puede ser comparada con la experiencia perceptiva de la realidad por observación directa.²⁶⁸

268-GÓMEZ ISLA, J. *op.cit.*, p.99

3.1.2-BAJO LA HERENCIA DEL *FREAK SHOW*. LO RECÓNDITO DEL ESPECTÁCULO, UN HECHO MANIFIESTO.

El aspecto más asombroso de la obra de Arbus es que parece haberse inscrito en una de las empresas más vigorosas de la fotografía artística -concentrarse en las víctimas, en los infortunados- pero sin el propósito compasivo que presuntamente debería perseguir dicho proyecto. Su obra muestra gente patética, digna de lástima, y también repulsiva, pero no suscita ningún sentimiento compasivo. A causa de lo que podría describirse con más precisión como un punto de vista disociado, las fotografías han sido elogiadas por su franqueza y por determinada empatía no sentimental con los modelos. Se ha tratado como hazaña moral lo que en realidad es una agresión al público: que las fotografías no permiten al espectador mantener la distancia. De un modo más verosímil, las fotografías de Arbus -con su admisión de lo horroroso- evocan una ingenuidad esquiva y siniestra a la vez, pues ésta se basa en la distancia, el privilegio, la impresión de que al espectador se invita a ver realmente lo otro. Buñuel, cuando una vez se le preguntó por qué hacía películas, respondió que era para «mostrar que éste no es el mejor de los mundos posibles». Arbus tomaba fotografías para mostrar algo más simple: que hay otro mundo.²⁶⁹

Tomado como punto de partida las palabras de Susan Sontag, referidas a los fundamentos de la obra de Diane Arbus. Consideramos a la fotógrafa, una de las grandes precursoras de las trazas formales y conceptuales que prevalecen en el ámbito del retrato fotográfico sobre el que se investiga en este texto.

El cometido de Arbus en su obra, no fue otro que el de emplazar en un soporte artístico, la invisibilidad de ciertos seres humanos, antaño confinados en circos, ferias o barriadas marginales. Con su obra, Diane Arbus se encargó de desentrañar los misterios de la humanidad; trayendo a la luz sus curiosas singularidades, a las que rescató del amalgamiento social que las soterraba, y señalando que existen múltiples versiones del ser humano igualmente dignas de ser mostradas. El trabajo de Arbus, fue un incipiente modo de sublimar los contenidos de los *Freak Shows* como hecho estético, para hacerlos escalar

269-SONTAG, S. *op.cit.*, p.56

hacia la alta cultura y solicitar su lugar en las paredes del museo de arte. Los retratos de Arbus, suscitaron para las masas una expectación similar a la que en su día trajeron consigo los espectáculos de variedades. Sin embargo, la diferencia primordial entre ambos formatos, estriba en que por vez primera en la historia, el ser humano disfuncional, diverso y extraordinario, sedujo a la mirada popular engalanado como obra de arte.

Después de que Arbus comenzara a retratar a sus *outsiders*. Desde finales del siglo XX, parece haber surgido una tendencia que incide en temáticas equivalentes dentro de los medios visuales, ya sea en forma de arte, espectáculo de masas, o marketing publicitario. Esta propensión debe ser tenida en cuenta, ya que hace medio siglo, hubiera sido impensable que las referencias sobre el *freak* se fuesen a extender de tal modo en los soportes de la imagen.

Partiendo de estas consideraciones, es conveniente analizar las fórmulas con que se estetiza dicha temática, así como su evolución en el tiempo.

La fórmula más generalizada, se involucra desde el estereotipo e intersecta con las catalogaciones ejecutadas previamente en esta tesis, referidas a los tres grupos de clasificación: humildes, subversivos y desviados.

Las referencias sobre lo *freak* que se aplican con mayor abundancia en los medios visuales y audiovisuales, colocan en el centro de su escaparate; tanto a aquellos sujetos que padecen enfermedades de evidencia física o mental, como a ciudadanos prostituidos, corruptos y descarriados, perfiles de consideración *queer*, o tipos humanos de rudeza rústica. El apelativo *freak* posee una serie de connotaciones que nutren de un cariz irónico a las diversas categorías del sujeto *outsider*.

Tal como apunta Susan Sontag, las fotos de Arbus se articulan lejos de una mirada compasiva. El sentimiento que se sucede de la visualización de sus retratos desdeña el sentimentalismo, en pro de un estupor mordaz. Este efecto también sucede durante el visionado de la obra de Terry Richardson, quien apuesta por el empleo de lenguajes y fórmulas que operan desde una óptica caústica. Es por ello que, tanto los modelos Diane Arbus como los de Terry Ri-

chardson, estetizados como seres grotescos, burlones, extravagantes o inquietantes, sean advertidos bajo el semblante del personaje y no como modelo artístico.

Considerando estas valoraciones se advierte que; en las representaciones de los *freaks* contemporáneos, de algún modo perdura la esencia de las ferias ambulantes de rarezas biológicas, aunque con el consecuente alcance que proporcionan los medios masivos. Al igual que algunos de los *freaks* de los espectáculos circenses del siglo XIX se convirtieron en auténticas celebridades, tras incorporarse a la esfera pública desde el ocio popular como plataforma. El fotógrafo de lo *outsider* contribuirá en su divulgación de forma equivalente; extrayendo a sus modelos del anonimato para catapultarlos a la oficialidad en forma de arte. Sin embargo, existen otras ocasiones en donde el artista procede de la manera inversa, prescindiendo del sujeto anónimo y recurriendo al retrato del personaje mediático, para hacer uso de su notoriedad con el fin de impulsar su obra y dar a conocer su firma.

Ser freaky (es decir, friki) significa raro, estrafalario. Así que lo freak puede designar desde la monstruosidad al adefesio, pero siempre algo que provoque curiosidad. Una chaladura. Los freaks fueron las flores más raras de la época hippie, y de aquella osadía vital de los locos y sus cacharros quedan algunas huellas interesantes en el cine, la música o los tebeos (...). Hace años que lo freak se usa como término cultural, una especie de moda de mutante de lo único e inclasificable. Manuel Rivas designa lo freak como rareza de condición antiestética e inusual que evoca una atracción morbosa; sin embargo, al mismo término añade otras connotaciones que conectan con lo innovador e imprevisible en el ámbito del arte.

Para Rivas todo el arte que contiene algo novedoso, representa algo *freak*, dado que reproduce algo impensado a lo habido hasta el momento. Asimismo el autor expone que; el término *freak* en la evolución de su uso dentro del lenguaje, ha adquirido un significado normalizado y común a la mayoría, que sirve para designar a aquel sujeto especializado en videojuegos y productos culturales de carácter específico:

(...) Lo que ocurre con esta moda mutante, contradictoria, simpática, de lo chiflado, es que su destino no ha sido raro, sino más bien normal. Lo freaky es ahora una extendidísima etiqueta de consumo comercial (...) Hay tiendas freaks de todas clases: bolsos raros, sombreros raros, e incluso animales de compañía raros (...) Quizás los auténticos freaks de hoy, los <<chicos raros>>, son seres que no se dejan ver porque su chifladura es virtual, una prolongación del rol, las consolas y los videojuegos. Hay un gran equívoco sobre estos productos: los mayores consumidores no son los niños, sino adultos que se resisten a serlo.²⁷⁰

De acuerdo con los análisis de Manuel Rivas, observamos que la acepción de lo *freak* se ha transformado, instaurándose como una condición cultural socialmente aceptada, exenta a los ámbitos de curiosidad morbosa que antaño componían las rarezas biológicas. No obstante, la banalización de los elementos de condición *outsider* no ha quedado extinta. Dichos contenidos prosiguen siendo mediatizados hasta la extenuación y sin embargo, no dejan de despertar interés.

Una de las razones principales por las que se popularizó la obra de Terry Richardson, fue debido a que su producción al completo, coincide con un sinfín de las características descritas por Manuel Rivas. Los modelos de Richardson, sean *freaks* o no de antemano, acaban siendo transformados como tal, bajo las referencias, citas y ademanes con que el autor construye sus retratos. La temática empleada por Richardson, muestra solamente la punta del iceberg de toda una industria cultural enfocada en productos de dicho talante.

Desde las últimas décadas del milenio, el consumo de productos de consideración *freak* ha ido *in crescendo*. A este despegue, se suma el hecho de que el mayor rango de consumo de productos como los videojuegos, los entornos de realidad virtual, el coleccionismo de juguetes u objetos relativos a producciones audiovisuales, etc. Se produce en el seno de una población adulta que prosigue sus hobbies de la infancia. La existencia y crecimiento de este rango de mercado, confirma el hecho de que los intereses mayoritarios de consumo cultural y de ocio en la población adulta, entronquen con los

270-RIVAS, M. *A cuerpo abierto: Los raros* [en línea]. Alfaguara, 2010.

contenidos que se vienen citando.

Dicha postura de permanente interés hacia la exaltación pública de lo *freak* con fines especulativos, posee un amplio espectro, en lo que a producciones culturales se refiere. Aunque estas producciones parten de los inaugurales modos de representación de lo *freak*. A lo largo del milenio actual, se han cimentado sobre características que restan la sordidez con que fueron creadas en sus inicios. Éstas han terminado por concretarse en un espectáculo meramente cómico, que trivializa la problemática real de las circunstancias que envuelven al sujeto que se representa. Algunos de los autores contemporáneos que vinculan su trabajo a estos contenidos, además de Richardson, son; David LaChapelle, Garry Winogrand, Lee Friedlander, Katy Grannan y Alec Soth.



Fig.155

David LaChapelle posee una surtida producción fotográfica en la que se vislumbran cuantitativamente los múltiples contenidos sobre lo *outsider* que se vienen argumentando. Aunque existe un claro componente *freaky* en casi toda su obra, advertimos dos series en específico, que se vinculan con mayor exactitud con la herencia de Arbus a la que se alude en este capítulo. Las siguientes tienen por título: *Shut In* (2001) y *Faded Violet, White and Blue* (2000).

En *Shut In* se retrata ante todo la demencia y la senectud, mediante la fotografía de personas confinadas en su propia casa. Esta particularidad, se conoce a través del título de cada foto (*A person Confined Indoors Due To Illness Or Infirmary*) tras el que se especifica el lugar en que se encuentra cada retratado. Asimismo, en esta serie se sugiere la diversidad racial de Estados Unidos, ya que se concede una atención pormenorizada a la representación de cada uno de tipos raciales existentes. Después de visualizar esta serie, se puede deducir que LaChapelle ha decidido reproducir el conglomerado social de EUA incorporando a sus retratos a representantes de cada comunidad para, tras la noción de enfermedad, recrear un retrato global de este territorio.

El tratamiento artístico que concede LaChapelle a la demencia y la enfermedad, dista del llevado a cabo por autoras como Mary Ellen Mark o Lisa Krantz. El tratamiento que otorga LaChapelle a las imágenes de enfermos psiquiátricos en *Shut In*, se ejecuta desde una intencionalidad jocosa, que las distancia de las llevadas a cabo por las artistas anteriores, quienes operan desde una óptica crítica y ceñida a la narración documental.

En la obra de David LaChapelle la banalización no sólo opera debido a la muestra declarada de lo que no se esconde; sino que además, hiperboliza las trazas del retrato mediante el uso de recursos técnicos como la lente de ojo de pez. Es por ello que si los sujetos retratados poseen, ya de por sí, unos semblantes característicos, la lente los potencia deformando sus peculiares rasgos. El uso de estos recursos ópticos, favorece una representación desmesurada de la enfermedad, a la que simplifica hasta convertirla en mera caricatura.

En la serie *Faded Violet, White and Blue* los monstruos de Arbus sobrevienen

del pasado, condensados en escenarios de intensos colores. Sin embargo, los sujetos que se retratan no han sido hallados casualmente en las inmediaciones de la ciudad. En esta serie, se ahonda más allá del mero encuentro fortuito del fotógrafo con el modelo en sus paseos por la urbe.

En esta serie fotográfica, se percibe una mayor toma de confianza, así como un incremento de la cercanía del autor con sus modelos. En *Faded Violet, White and Blue*, la fotografía artística (en etapas anteriores limitada al blanco y negro) se desliga de sus orígenes, para procurar un despliegue cromático que cede su lugar a una paleta rica y saturada. La implementación de dichas fórmulas, promueve un estrechamiento entre el concepto que subyace tras la imagen y una representación de lectura directa, favoreciendo un lenguaje comprensivo



Fig.156

para el espectador. La viveza del cromatismo, amplía el tono cómico y desenfadado de sus escenas, procurando que se adhieran al retrato cualidades que avivan el sentido procaz de la imagen.

En esta serie de fotografías cobra relevancia el papel de la mujer, que aparece principalmente sola, y únicamente en algunos casos, junto a una figura masculina que ocupa un segundo plano de interés. Las mujeres que se retratan, principalmente de edad avanzada, se muestran ante la cámara con desenvoltura, portando indumentarias que refuerzan el aura de extravagancia del conjunto. En otros casos, LaChapelle simplemente centra su objetivo en retratar figuras femeninas con evidentes malformaciones físicas o signos de enfermedad mental, como respaldo al planteamiento general de la serie.

De este modo se constata, que la esencia del *Freak Show* se perpetúa, pero esta vez encomiando un sentido de interés artístico que se alía con lo espectacular. En los retratos de Lachapelle en *Faded Violet, White and Blue*, encontramos perfiles muy similares a los empleados por Diane Arbus, sólo que esta vez envueltos por un aire *kitsch* más prominente, articulados en torno a la fotografía de peculiares gemelas, decrépitas *vedettes*, o modelos profesionales con acondroplasia. Una serie, no excesivamente variopinta, pero con referencias suficientes, para advertir una relación directa con las fuentes artísticas a las que se ha ido haciendo mención.

El trabajo fotográfico de Roger Ballen, desciende de la misma tradición; sin embargo su obra se estructura bajo unos tintes diferenciales, que dotan a sus colecciones de resultados singulares y extrañamente enigmáticos.

Con referencias claras a la obra de Bruce Davidson, Steichen o Cartier-Bresson. Roger Ballen retoma la fotografía en blanco y negro con la que logra involucrar al espectador en ambientes septicémicos, en donde el retrato de sujetos concienzudamente seleccionados, termina por culminar en una experiencia visual delirante. En los retratos de Ballen, enfermedad y enajenación mental se evidencian tras una cobertura de humor negro, que posee los indicativos suficientes, para amalgamar referencias a las antiguas fotografías de manicomios y ferias de anatomía.

En la obra de Ballen, los monstruos de Arbus son llevados a un estadio de mayor expectación; ya que si Arbus logró que sus prodigios fueran vistos de un modo enternecedor. El fotógrafo decide rebasar



Fig.157

esos límites procurando una extenuación claustrofóbica que pone a prueba la aversión del espectador.

A pesar de que los modelos de Ballen son extraídos de pequeñas aldeas y lugares recónditos de la Sudáfrica rural. Sus retratos adquieren una perspectiva global, tanto en cuanto representan las entrañas y los márgenes de la condición humana. Estas cualidades de expresa sordidez, quedan acentuadas por la incorporación de elementos ambientales tales como texturas, objetos de deshecho, animales, personajes perturbadores y elementos gráficos de aire psiquiátrico, que con reminiscencias al *art brut*, acrecientan la configuración inmundada de sus imágenes. Dicha síntesis de elementos, concreta escenas singularmente vesánicas, que alientan a una tensa confrontación con la mirada, para acribillar cualquier traza de amabilidad.

En la fotografía de Roger Ballen se consigue generar una inquietud que roza la tensión emocional, tras representaciones esquizofrénicas que buscan el estremecimiento.

En series como *Outland* (2001) o *Platteland* (1994), se yuxtaponen la presencia de personajes que connotan la efigie del *freak*, en su uso tradicional, junto a individuos de aire marginal que parecen acusar trastornos mentales. Tal compilación de ingredientes, articula una patente mezcla de realidad surreal, que nace de la combinación entre los retratados y los escenarios en que se ubican. Mientras la esencia tremebunda resultante, parece ofrecernos la versión actualizada de una realidad que retrotrae a los trabajos fotográficos de la FSA. Aunque esa búsqueda intencional del autor por lograr una estética escatológica que roza la espectacularización, dista del cometido de los citados fotógrafos.

Además de las series fotográficas mencionadas, Roger Ballen recoge en un vídeo titulado *Outland* una descripción concisa de los elementos que inspiran su trabajo. Este vídeo editado durante el 2015 tiene una función múltiple; dado que se advierte como una síntesis entre una crónica de la realidad, una filmación irreal, y una recopilación retrospectiva de la obra del artista produci-

da hasta entonces. En la filmación de *Outland* se recogen los entornos reales sobre los que el autor deposita sus disparos, así como entrevistas a algunos de sus modelos que se presentan al público de forma espontánea, exponiendo sus hábitos cotidianos dentro de sus entornos habituales.

La obra de Roger Ballen se embarca en una desacralización plena de la naturaleza humana, quebrantando los dogmas sobre las bondades del ser humano y exaltando su lado infame, animalizado y nauseabundo, tal y como retrató Todd Browning en *La parada de los monstruos*²⁷¹.



Fig.158

Dentro del mismo interés por la azarosa, aunque selecta captura del *outsider* callejero, también se encuentra la fotógrafa Katy Grannan. Sus fotografías son principalmente ejecutadas en Central Valley, California (la misma región en donde Dorothea Lange forjó su obra durante la Gran Depresión). Sin embargo, sus escenarios desatienden cualquier referencia contextual y se centran en reproducir la luz cálida e intensa de lugares como Los Ángeles o San Francisco.

271-*La parada de los monstruos* (en su título original *Freaks*), fue una película dirigida por Tod Browning en 1932, que retrataba la vida de los personajes de un circo. La trama se centra en la relación entre los considerados “normales” y los “freaks” (enanos, tullidos, sujetos con malfomaciones, etc).

Fig.158-BALLEN, R., 1996. Handyman, *Outland*.

Algunas de sus instantáneas, tomadas entre 2009 y 2013, se llevaron a cabo en la ruta de la carretera 99 alrededor de localidades como Modesto, Fresno y Bakersfield, siendo también enclaves relevantes dentro de su trayectoria. Sea el escenario que se precie, la obra de Grannan se enfoca en la concreción de vivos retratos en gran formato, a color y sobre fondos blancos, en donde los grandes contrastes de luz, competen en potenciar los rasgos faciales de los carismáticos personajes que transitan por sus calles. Para conseguir tales efectos, la artista trabaja a mediodía cuando el sol es directo y el calor es severo. Lo que genera unas condiciones lumínicas, que provocan que la presentación de cada individuo se configure simultáneamente como una figura heroica, a la par que vulnerable.

Al contrario de lo que ocurre en las fotografías de Arbus, David LaChapelle o Terry Richardson. Ninguno de los retratados por Katy Grannan mira a cámara, prefiriéndose las capturas inadvertidas y generalmente en movimiento, lo que confiere un sentido de aleatoriedad a la imagen que en otros autores no se considera. El fondo blanco, correspondiente a una pared en exteriores, ofrece la posibilidad de depositar la atención en los mínimos detalles que trazan la anatomía del retratado. Con el fondo blanco como enclave persistente, las fotografías de Katy Grannan declaman una sensación de vacío y aislamiento en el sujeto, a quien ya de por sí, se adivina inserto en la otredad.

Heridas, cicatrices, tatuajes y arrugas, envuelven cada uno de los rostros que la artista perfila con alta definición en cada una de sus tomas. Marcas externas, que probablemente aludan a las sufridas internamente por cada uno de sus anónimos modelos. A las cuestiones formales empleadas por Grannan, se añade el hecho de que sus sujetos se muestren invariablemente taciturnos, con una mirada errante y glacial, pareciendo señalar tras su rostro, el rumbo de sus propias vidas. Tanto la fuerte iluminación, como las huellas corporales de cada uno de los retratados, se combinan con el aire melancólico y dramático de sus semblantes, alejando a las escenas de la intención jocosa con que construyen sus retratos los autores anteriores.



Fig.159



Fig.160

Fig.159-GRANNAN, K., 2009. *Anonymous, San Francisco, Boulevard 4.*

Fig.160-GRANNAN, K., 2008. *Anonymous, San Francisco, Boulevard 1.*

Partiendo de las consideraciones analizadas sobre los tres autores que componen este capítulo, y concretando una comparativa entre el trabajo de David LaChapelle, Roger Ballen y Katty Grannan. Encontramos que en el último caso, se atiende en mayor grado a la tragedia humana que la comedia. Es por ello que nos preguntemos ¿De qué modo opera la banalización en dichas producciones? A diferencia de David LaChapelle, en quien se advierte una postura tendente a la caricatura y la representación suavizada y risible de sus protagonistas; en los otros dos artistas existe un mayor acercamiento, más feroz a la representación del ser humano. No obstante, y a pesar de que la banalización parodiada se conjugue como la columna vertebral de la presente investigación. Se considera que también existen ciertas pautas vinculadas al mundo del espectáculo, que operan desde ese otro lado, el enigmático y distinguido, con que se expresan autoras como Katy Grannan.

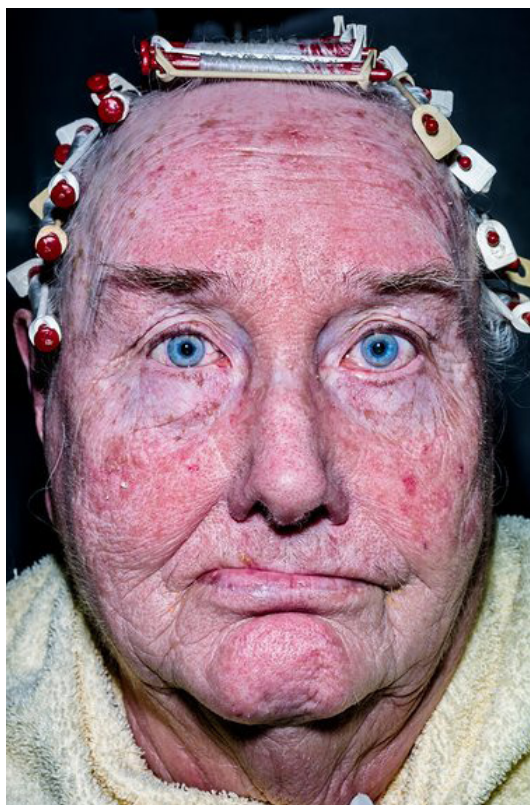


Fig.161

Bruce Gilden es otro fotógrafo estadounidense, cuya obra se ciñe en representar los estereotipos humanos más reconociblemente insólitos.

Mediante la constitución de una obra artística que vacila entre la burla y la decrepitud del individuo. Comprobamos que sus retratos certifican aquello que el propio autor argumenta: el acercamiento del objetivo a primeros planos frontales de los personajes que retrata, ofrece al espectador los surcos de los recuerdos de cada persona. Si bien, la trayectoria de Gilden sentó sus bases de forma similar a Diane Arbus. A lo largo de su recorrido profesional, se advierte un progreso en cuanto a la persistencia del autor por lograr el impacto visual con los rostros que captura.



Fig.162

El proyecto expositivo *American Made* (compilación fotográfica de varias de sus series) se constituye como la síntesis de los retratos más carismáticos y legendarios. Pudiéndose transcribir como uno de los mejores archivos colectivos sobre las personalidades que, tras una cobertura *kistch*, representan el Estados Unidos menos deseable. En esta compilación tienen cabida todo tipo de sujetos, con variedad de edad, género, raza y condición social, en donde se persigue una constante interlocución con la imperfección, lo abrupto y el quebranto del ser humano dentro de la sociedad actual.

Las fotografías que conforman las series de Gilden, no escatiman en resaltar las imperfecciones de cada rostro, que bajo el uso de primeros y primerísimos primeros planos, se afanan en dejar al descubierto las señas de identidad más definitorias de cada uno de ellos.

Si en Katy Grannan, se advierte gran interés por los resaltes de las huellas personales de cada sujeto. En Bruce Gilden, dicha disposición se extrapola al mínimo detalle. El potente acercamiento del objetivo a los rostros, ofrece resultados de alta definición que lindan con la microscopía, mientras se prescinde de juegos lumínicos, lo que otorga como resultado, retratos estructuralmente pormenorizados aunque de factura plana.

Bruce Gilden, se desliga de las exquisiteces estilísticas para incorporar una luz directa y sin contrastes agudos, dejando al descubierto, sin censuras ni contención, con una minuciosidad acuciante, las trazas externas del retratado a quien presenta con un aciago semblante que concierta con una directa y penetrante mirada.

Cabe considerar que los sujetos de Gilden, también exceden en peculiaridad a los fotografiados por Katy Grannan. Si bien, los de la segunda parecen representar la noción de paria social, en Bruce Gilden el retrato es más incisivo. Es por ello que Gilden recurra a la búsqueda de sujetos, que a pesar de enlazar con la noción de paria, destacan por unas características anatómicas que rozan con las de los prodigios circenses.

Se podría concluir diciendo que, *American Made* de Bruce Gilden se compone de un nutrido compendio de imágenes, que aglutina los componentes formales y conceptuales empleados por Roger Ballen y Katy Grannan. Por un lado, se retrata a aquellos sujetos que transgreden lo ordinario, tras una fisonomías que representan la enfermedad o la decadencia. Por otro, su exposición pública los consume como hecho estético, tras la pronosticable idea de que poseen los ingredientes requeridos para generar expectación y convertirse en carne de *show*.

Los cuatro autores mencionados en este apartado, construyen su obra sustentando el retrato del *outsider* desde el concepto tradicional del *freak*. Es por ello, que ninguno de los anteriores fotógrafos rehúse utilizar los estándares preestablecidos sobre los tipos humanos, que desde el pasado hasta la actualidad; consiguen inquietar a la mirada tras unas fisonomías anticanónicas, que

a pesar de su singularidad, se corresponden con los estándares de la tradición cultural sobre las diversas tipologías que enmarcan el concepto de *freak*.

Los trabajos de los artistas que ejemplifican este apartado, ofrecen una versión del retrato, que perpetra en esa categoría estética, que el arte de todos los tiempos ha reservado para la otredad menos halagüeña. El roce de lo grotesco con las nociones de fealdad y malignidad. Aquello que dado a su perenne aislamiento, socava los intereses de las voces del arte, para expresar una idea general sobre el común de la humanidad.

Tal como expresa Umberto Eco en base a las teorías de Jean Paul en su *Introducción a la estética* (1804); el autor expuso que lo grotesco actuaba a modo de *humor destructivo* con la finalidad de ofrecer una *ridiculización del mundo entero*. En cambio, Víctor Hugo convirtió lo grotesco en categoría para referir a todo aquello que a pesar de ser considerado un reclamo artístico, posee una *satánica o patética ausencia de belleza*²⁷².

El arte de las últimas décadas sigue preservando un lugar a estos contenidos. Aunque con la distancia suficiente de los dogmatismos del pasado, como para que las producciones artísticas de esta índole se desprendan de simbolismos morales, y competan en presentar abiertamente como mera curiosidad, la existencia de las realidades que prosiguen separadas de la esfera de lo común.

Si el *freak* del pasado se ofrecía en ferias y circos como cebo de interés popular para satisfacer la mirada indiscreta del público. Hoy, los anhelos por las inusitadas formas del ser humano, se satisfacen desde experiencias que se desprenden del ocio de masas como único medio de exposición. Las representaciones de lo *outsider*, se filtran desde los medios de masas a los medios de cultura elevada, quedando cobijados en las paredes de los mismos museos que cubren sus salas con las grandes obras de arte de la historia. Sin embargo, y a pesar de que la diversidad del ser humano y sus peculiaridades ocupen un lugar de importancia en las artes visuales de la posmodernidad; la pintura barroca ya hizo aportes al respecto en el mundo de la cultura.

272-ECO, U. *op.cit.*, p. 280

Es por ello que se considere que, las inquietudes barrocas por dar resalte a los bufones, cortesanos y sujetos anónimos más excepcionales, supongan un punto de partida e inspiración para el retrato contemporáneo.

Como consecuencia de ello, el retrato fotográfico de lo *outsider* sufragará intereses similares a los tenidos por los artistas del XVII. Ofreciendo como resultado representaciones concebidas bajo el cómputo de la jocosidad barroca y la banalidad del feriante, pero con la franqueza hipervisible que otorga la representación fotográfica.

La inserción de los anteriores paralelismos, no pretende sugerir que la obra de artistas como Roger Ballen, Katty Grannan y demás, sea completamente vacua. Si bien se observa que existe una parte insustancial, también se advierte la existencia de una narración subyacente que pretende construir un discurso basado en la apreciación del ser humano como un ser ridículo, lleno de flaquezas y defectos, que transita y se exhibe al mundo con impudor.

De hecho, puede que la obra de estos artistas concuerde con algunas de las disertaciones pronunciadas por Francisco Caja. Cuando el autor expone que, el retrato fotográfico no nos habla únicamente de la naturaleza del rostro, sino que éste es capaz de involucrar la parte espiritual del sujeto retratado:

En las pretensiones artísticas de Rejlander, como en los intereses científicos de Darwin al tratar de establecer una "tipología" de las expresiones del rostro, se halla la misma preocupación: cómo lo "espiritual" se convierte, se transforma, se transubstancia en algo material y à l'envers, cómo lo material se espiritualiza. O, dicho de otro modo, el tránsito, el pasaje de la naturaleza a la cultura. La fotografía, el retrato fotográfico, registra ese pasaje, afirmándose como una práctica "litoral", de borde entre la naturaleza y la cultura (...) Pero, y aquí, en esta muestra contingente de retratos fotográficos, se percibe con total evidencia, ello tan sólo es posible a través del retrato fotográfico. Fotografía y retrato están predestinados el uno para el otro. La humanidad necesita revestirse de una nueva máscara; su rostro, su figura, debe dejar de pertenecer a la naturaleza, debe hacerse significar, encarnar el sentido. Podríamos hablar aquí, apropiándonos de la terminología del psicoanálisis, de una gigantesca histeria de conversión.²⁷³

273-CAJA, F. *op.cit.*, p.15

Francisco Caja establece que, a pesar de que la fisonomía de un rostro conforma la parte material del ser humano. Dado que los sujetos inmortalizados son seres reales; la representación fotográfica no deja de estar impregnada por las cualidades psicológicas que constituyen a esa persona. De modo que el retrato fotográfico, posee intrínseco un trasfondo espiritual que viene definido tanto por la biografía del sujeto, como por el grupo social al que pertenece, el contexto en que se ubica y el momento histórico en que se encuentra.

Es por ello que se considere que la banalización opera únicamente, cuando el autor de la representación opta por construir de un modo espectacularizante, la imagen de un hecho que debería ser tratado desde un ángulo crítico. Ya que tal como establece Francisco Caja; el retrato *per se* no puede ser insustancial, dado que posee tras de sí una serie de condicionantes ambientales y emocionales, sean o no fácilmente deducibles, que dotan a la representación de trascendencia.

En el trabajo de Terry Richardson, sin embargo, la banalidad se establece como fórmula estructural por excelencia. En sus imágenes reina un constante desenfado que dota al retrato de una factura particularmente somera.

Aunque los tipos humanos fotografiados por Richardson, son muy similares a los empleados por Bruce Gilden, Katy Grannan o LaChapelle, presentándose la figura del *outsider* como peculiaridad de índole *freak*. Terry Richardson difiere de los autores anteriores, en que deshecha el uso de estilizaciones y estéticas minuciosamente estudiadas, para dejar sus resultados en manos de los azares que rodean al sujeto.

La esencia fotográfica de Richardson estriba en que, éste se desliga de todos los recursos técnicos que puedan ofrecer aportes artificialmente expresivos. Es por ello que en sus escenas, los juegos lumínicos sean casi inexistentes, se prescindan del uso de complejas escenografías, no se acuse la utilización de recursos estéticos de vestuario y maquillaje, o la incorporación de retoques digitales posteriores. Los *freaks* de Richardson son mostrados tras un amplio abanico de posibilidades, cuyos límites se hallan únicamente en los propios sujetos; ya que si los modelos no poseen una esencia particular, acorde a los

estándares “richarsonianos”. El autor se afana en representarlos con gesticulaciones y ademanes deformantes, para de ese modo, lograr una conversión conveniente a sus intereses.



Fig.163

Dentro de la vasta cantidad de retratos del fotógrafo, cabe destacar la obra dedicada a su madre, quien prevalece de forma consistente como la suma efigie de lo *freaky*. A su vez, se advierte el empleo de personajes populares provenientes de la cultura mediática, tales como los protagonistas del programa televisivo *Jackass*. Entre los personajes destacados del reparto de este programa, nacido en el año 2000, se encuentran: Johnny Knoxville, Steve-O, Preston Lacy o Bam Margera, entre otros. Además de este elenco, el programa contaba con otros participantes de carácter secundario, cada cual de ellos más estrafalario. Por lo que los *Jackass* se convirtieron en excelentes candidatos para que Richardson los incorporase a su acervo.

La producción de Terry Richardson, siendo extensamente nutrida y variopinta (en lo que a modelos se refiere). También dedica una parcela de su trabajo a retratar a sujetos que encarnan los patrones de la tradición artística instau-

rada por Diane Arbus. No obstante, se considera a su madre y a los *Jackass* como sus modelos más frecuentes y representativos.

La madre de Richardson ha sido un proverbial reclamo visual hasta el día de su fallecimiento (cuyo proceso hospitalario, también fue fotografiado). Tanto su aspecto físico como su entorno privado, lugar en que suele ser retratada, se aproximan claramente a las especificaciones que se han ido refiriendo a lo largo de la investigación, sobre las características del *outsider*.

Clama la atención que Terry Richardson haya decidido exaltar la imagen de su madre como su musa. Una madre que se perfila enferma, decadente, excéntrica, y que poco tiene que asemejarse con los iconos culturalmente aceptados sobre la maternidad. La madre de Richardson podría ser cualquiera de las decrépitas modelos de LaChapelle o uno de los hallazgos urbanos de Arbus. Sin embargo, la certera espontaneidad que prima en sus retratos, posee una autenticidad que no es apreciable en el resto de autores mencionados.

Annie Lomax (nombre de pila de la madre de Richardson) huye de los posados forzosos para mostrarse divertida, cómoda y con una naturalidad que per-



Fig. 164

mite intuir su personalidad y perpetrar de forma fidedigna en su esencia. Annie Lomax se desinhibe entre cigarro y cigarro, con los que suele ser fotografiada. Haciendo apología de una vida malsana y corrupta, que se advierte lejana e infrecuente en personas de su rango edad. La confianza que deposita en su hijo se hace patente en cada instantánea, posibilitando la construcción de imágenes de carácter íntimo y desenfadado.

Cabe apuntar que, el condicionante de la espontaneidad en la obra de Richardson, no es una cualidad que se perfila únicamente en las fotografías de su madre; ya que esta característica se involucra en la totalidad de su obra. Porque si precisamente el trabajo de Terry Richardson destaca, es por inferir la confianza suficiente en sus modelos, como para lograr que se muestren ante la cámara con una desenvoltura formidable.

La energía que sus modelos depositan en cada disparo, posibilita la concreción de retratos menos encorsetados, más libres y subversivos. Que aderezados por la impronta socarrona del autor, confieren resultados que caricaturizan y distorsionan la imagen más formal del sujeto retratado.

Terry Richardson, no conoce ni atiende a límites en sus retratos. De modo que, si decide hacer apología de lo *outsider* a través de los retratos a su madre ¿Cómo no hacerlo sobre el resto de los mortales?

La obra de Terry Richardson se construye en torno a la banalización del ser humano llegando a rozar puntos extremos. El fotógrafo, que no se toma en serio ni a sí mismo, parece advertir al ser humano civilizado como una suerte de ser ridículo, que debe desenmascararse y liberarse. Es por ello que los componentes de *Jackass*, hayan sido seleccionados para formar parte de muchas de sus series.

El modo en que este grupo procede en los medios, es muy similar al de Richardson. Los *Jackass* se muestran como niños grandes rebeldes, dedicados a cometer tropelías contra su propio cuerpo o el de los demás, para el asombro del público. Poner al límite la resistencia al dolor, así como someterlo a las leyes de la física, han sido algunas de las actividades que éstos abordaron



Fig.165

como espectáculo de masas durante un largo periodo de tiempo.

El grupo de los Jackass restaura en un formato postmediático, la esencia del antiguo *freak* circense. Aquella figura que apabullaba al público por cualidades físicas fuera de lo común, o por proezas escénicas de resistencia como el faquir o el tragasables. En el grupo de los Jackass, la apariencia física de alguno de sus componentes, también se suscribe en el rango de lo peculiar. Intensificando la diversidad, del ya de por sí, variopinto grupo de personas que no dudan en mofarse de sí mismos tal como hace el propio Richardson.

En las series que Terry Richardson ha dedicado a los Jackass a lo largo de su trayectoria, se establece un evidente trasvase de las fórmulas y recursos de los medios de masas al soporte fotográfico. Las escenas que el autor recrea en las inmediaciones de su estudio, se advierten tremendamente similares a las del propio programa de la MTV. Conformadas por cuantiosas instantáneas, en donde los Jackass cometen todo tipo de insensateces, tales como: consumir medicamentos con alcohol hasta vomitar, regarse o bañarse en cerveza, ponerse pinzas en los pezones, autolesionarse, emular escenas de violencia,

o disfrazarse de reconocibles héroes de ficción para dotarles de indecorosas connotaciones. Los disparos que ejecuta Richardson al grupo de los Jackass, son el enlace perfecto entre medios de masas, la espectacularización banal y el arte. Ya que los sujetos retratados no deben excederse ni sobreactuar, sino proceder según su propia idiosincrasia, que coincide con los valores y premisas del propio Richardson.

Los ejemplos anteriores se ajustan a algunas de las apreciaciones de Gerard Imbert sobre el mundo del espectáculo y su relación con la realidad, cuando expresa que: *El espectáculo remite a un modo de representación basado en una permanente teatralización de la realidad...*²⁷⁴ De modo que, si partimos de las anteriores premisas, podríamos concretar que Terry Richardson ha sabido desarrollar un formato que conviene realidad, arte y espectáculo. Ámbitos de expresión que ha sabido escenificar extrayendo sus puntos en común, para concretarlos visualmente mediante de la fotografía.

Coincidiendo con las argumentaciones de Imbert; Terry Richardson ha atesorado una colección de retratos, que pese a representar a sujetos contemporáneos, contiene trazas que rememoran a las ferias y circos de siglos anteriores. De igual modo, el fotógrafo se ha servido de las soluciones practicadas por la industria del espectáculo desde sus primeros tiempos, y que a día de hoy se intensifican en las redes sociales, medios de comunicación e Internet: la noción de lo privado hecho público. De modo que *El rostro se convierte en un espejo en el que únicamente se refleja el dispositivo fotográfico. La vida familiar, la vida privada, comienza a configurarse como pública, a imitación de las formas públicas. Retrato familiar y público convergen.*²⁷⁵

274-IMBERT, G. *El transformismo televisivo, posttelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 2008, p.58

275-CAJA, F. *op.cit.* p.18

3.2-ESENCIA ADOLESCENTE PARA EL CONSUMO ADULTO.

El uso de lenguajes y temáticas pertenecientes o provenientes del ámbito de la cultura adolescente, son otros de los rasgos que se suman a las representaciones banalizadas de lo *outsider*

Puesto ¿Qué es la adolescencia sino una etapa que viene definida principalmente por el interés hacia lo prohibido, la experimentación de nuevas situaciones y la quiebra de normas establecidas? Es por ello que cada una de las vivencias e intereses pubescentes se ejecute bajo el amparo de una mirada lúdica y despreocupada, que envuelve cada experiencia de un entusiasmo inigualable y difícil de percibir con similar intensidad, en otro tiempo posterior de la vida.

La etapa de la adolescencia, se conforma principalmente de la concatenación de experiencias novedosas que producen sensaciones antes no sentidas. Por consiguiente, el arte fotográfico que se analiza en el actual apartado, se articula bajo las referencias a este período para tratar de trasladar al observador hacia una época, que casi todo el mundo identifica con el júbilo despreocupado, la emancipación y el atrevimiento, o la ausencia de verdaderas responsabilidades. En definitiva, el arte fotográfico que se analizará a continuación establece un enlace entre la vida adulta y las vivencias en la adolescencia, que se determinan bajo el prisma utópico de la inexperiencia y un estado anímico permutable, que únicamente corresponde a ese momento de desarrollo del ser humano.

Atendiendo a los anteriores pareceres, Rafael Sánchez Ferlosio determina que, nos hallamos ante una nueva tendencia estética que utiliza la transgresión lúdica como un nuevo modo de infantilismo. El autor añade que, dicha tendencia adopta una especie rol de psiquiatra que persigue la inhibición de sus pacientes, para finalmente exterminar su vergüenza²⁷⁶.

Dicha corriente ha cobrado gran popularidad en los productos culturales de las últimas décadas, dado que la venta de estados de ánimo de fácil asi-

276-SÁNCHEZ FERLOSIO, R. *La hija de la guerra y la madre de la patria*. Barcelona: Ed. Destino, 2002, p.74

milación, es uno de los recursos más eficientes para lograr la divulgación de cualquier producto que se preste.

Brandon Taylor apunta que para que el arte al que se alude sea realmente eficaz, éste debe ser: *Asimilado en el mismo tiempo aproximadamente que lleva leer el horóscopo o los consejos de belleza del periódico.*²⁷⁷ Se trata de aportar las pequeñas dosis de rebeldía, que todo ser humano hastiado y sobrecargado de ocupaciones necesita, mientras transita en la inagotable ruta de monotonía de su día a día.

En definitiva, este arte se embebe de la nostalgia hacia tiempos pasados, o prodiga el ideal de una vida inalcanzable; o solamente practicable para bohemios, estrellas mediáticas, artistas o insurrectos. El tipo de dinámica despreocupada, que la mayoría de la población adulta en muchos momentos de su vida añoraría tener: vivir como un eterno adolescente, pudiendo quebrantar las pesadumbres y ataduras de las que nadie se puede desprender y adentran en un progresivo estado de desidia.

Brandon Taylor propone como ejemplo, la corriente surgida en la Costa Oeste de Estados Unidos y el *Institute of the Arts* de California, como núcleo donde muchos de los artistas se formaron bajo una estética esencialmente “quinceañera”. Los artistas participantes de dicha corriente, consolidaron una línea de creación que se inspiraba en los lenguajes de los medios de masas, citando imágenes y contenidos de productos de consumo adolescente, o implementando el argot e ironía propias de la etapa, así como chistes fáciles o referencias escatológicas. La corriente artística a la que se alude, se convirtió en el catalizador de los recursos anteriores, promoviendo su incorporación en otras disciplinas artísticas exentas a la corriente inicial.

Este fenómeno se produjo sobre todo a partir de los años noventa, ofreciendo aportaciones que aglutinaban por vez primera, las fórmulas y lenguajes de todos los medios visuales y audiovisuales, así como temáticas que perpetraban en la privacidad y en la otredad, para inducir el desconcierto y la turbación en el espectador.

277-TAYLOR, B. *op.cit.*, p.150

A tenor de lo citado, Fernando Castro Flórez explicita que, las tendencias contemporáneas a las que se apela y a las que el autor designa *nueva puerilidad*, se construyen como una mezcla entre lo primitivo que critica a lo contemporáneo, y el erotismo que intersecta con la perversidad:

...la nueva puerilidad expresa cada vez con mayor urgencia cómo el artificio es el término clave en las construcciones dominantes de toda identidad sexual o social. Hoy hay una singular fascinación por lo sucio y lo abyecto, esos restos de la resaca que forman parte del denominado slack art. Recordemos que los slackers son esos estudiantes que vagabundean por las grandes ciudades los fines de semana (...) entregados al vandalismo, preparados para la violencia (ese gusto de machacar o, incluso, ser machacados), con la mochila llena de prejuicios, definiendo una anarquía que nunca llega a hervir. Pero junto a la arqueología de los desperdicios, en esa nueva convocatoria de traperos, con una proliferación de lo grotesco (en un sentido ornamental) aparecen los expertos en el marketing de la tontería, los que revisten el infantilismo de trascendentalidad, solidarios con aquellos que han convertido a la cibernética en el paraíso prometido: el monumento al pensamiento naïf ya está encargado.²⁷⁸



Fig.166

Fig.166- Fotograma de la película *Slacker* de Richard Linklater, 1990.

278-CASTRO FLOREZ, F. *Escaramuzas: el arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003, p.96.

Los *slackers* a los que apela Fernando Castro, conformaron las primeras generaciones resultantes de los influjos del aperturismo social surgido en las décadas de los 60 y 70 del siglo XX. Mediante el texto anterior Castro Flórez refiere el momento en que, tanto artistas visuales como expresiones culturales, volcaron sus intereses en resarcirse de la estricta austeridad que se adhería al mundo de la intelectualidad. Para contraponerse a las normas e introducir narraciones más subversivas, aunque livianas y elementales.

Con la eclosión de este sentimiento generacional de irreverencia, se gestó un nuevo tipo de bohemia artística ligada al mundo de la música, el cine y más adelante a la televisión. Nuevos modos de vida surgidos de las ansias de libertad de una generación que pugnaba por suprimir las censuras e imposiciones del sistema desde la irreverencia.

Un miembro de esta generación es el director de cine Richard Linklater, quien más tarde se consagraría en la industria por *Boyhood*. En 1991 reunió a sus amigos, unos puñados de dólares y una cámara de 16mm, para rodar el filme *Slacker*. Esta película, sin apenas sentido narrativo, se estructura mediante un trávelin continuo que representa pequeñas escenas de la vida cotidiana de insólitos vecinos que transitan por las calles de Austin (Texas). Cada una de las pequeñas escenas se desenvuelve con premura para centrarse en los disparatados diálogos de sus protagonistas. *Slacker* de Linklater, se constituye como un buen ejemplo de los rasgos que se enuncian, ya que tanto sus excéntricos personajes, como las conversaciones que mantienen entre ellos, y la propia estructura de la cinta. Escarban en esas trazas de descuidada haraganería e inclinación por la inmadurez, que esgrime el alma *slacker*.

Brandon Taylor establece apreciaciones similares a las expuestas por Castro Flórez. Sin embargo argumenta que, pese a que muchos de los artistas de la *nueva puerilidad*, procesan su trabajo adoptando un posicionamiento que enlaza con el talante del adolescente. Su arte no obedece a resultados pueriles o triviales; sino que figura desde la ironía y la subversión los pareceres ocultos o reprimidos durante la edad adulta:

Dado que <<la cultura de la juventud>> ha constituido uno de los inventos más poderosos de la civilización occidental desde los años cincuenta, resulta algo sorprendente que sus actuales costumbres (...) no hubieran salido anteriormente a la luz con más intensidad en la cultura. A pesar de que su contenido más evidente es la puerilidad y la rebeldía, sin embargo, las estrategias estéticas de su arte no son en absoluto pueriles ni rebeldes (...) la nueva puerilidad expresa cada vez con mayor urgencia cómo el artificio es el término clave en las construcciones dominantes de toda identidad sexual o social. Más cínico y mundano que la mayoría del arte pop -sus protagonistas están bien entrados en los treinta o en los cuarenta-, se puede reconocer al puerilismo una comprensión adulta del tono irónico. Ha descubierto un campo inexplorado de <<privitimismo>>, erotismo y perversidad agrupados en uno. Su atención a la adolescencia como fase de transición entre la niñez y la madurez puede verse como preparatoria del terreno para incursiones similares en los procedimientos ocultamente subversivos de las personas de edad media o ancianas.²⁷⁹



Fig.167

El interés depositado por los artistas dentro de esta categoría, se presenta como el despertar de una predisposición posmoderna hacia la desviación, una sensibilidad novedosa e inicialmente secundada por unos pocos. Que fue introducida progresivamente en la cultura occidental, mediante un proceso inherentemente impredecible e inclasificable. Dichas expresiones culturales en clave adolescente, supusieron un medio para ejercer una mofa críptica hacia las costumbres de la clase media de piedad religiosa, la familia tradicional, así como hacia los dogmas sobre la vida adulta.

Terry Richardson encumbra todas estas inquietudes, mostrándose como un eterno

279-TAYLOR, Brandon, *op.cit.* p.150.

167-RICHARDSON, T., 2013. *Me eating an ice cream cone*, June 20, 2013.

adolescente que se rodea de adultos con conductas similares, y define su trabajo mediante el volcado de su vida personal en formato de arte. Terry Richardson es uno de esos *slackers* a los que apela Castro Flórez, que además de alardear sobre su irreverencia y actitud antisistémica, ha encontrado en la puerilidad las claves sobre las que asentar sus creaciones. Encontrándose con un periodo histórico que solicitaba expresiones culturales como éstas, Richardson no sólo ha logrado notoriedad a escala global debido a los contenidos de los que trata su fotografía; sino que su personalidad, contiene pareceres similares a los productos visuales que concibe. De este modo obra y autor se alimentan de la misma matriz, constituyendo y colmando de autenticidad y coherencia a sus retratos.

La personalidad y biografía de Terry Richardson, comportan características coincidentes a las mencionadas en este apartado, cualidades que han facilitado su asimilación y penetrabilidad en la esfera de lo mediático. A pesar de que éste no es una estrella de *rock* se comporta como tal llevando su vida por los mismos derroteros del *sex, drugs and rock and roll*. Enarbola ideales de chico rebelde, aunque a su vez se encuentra bien relacionado con personajes públicos de diverso ámbito, que lo acercan e integran en la categoría de celebridad y en símbolo de lo *cool*. Las relaciones personales de Richardson con las celebridades en boga son determinantes en la construcción de sus retratos fotográficos; ya que este vínculo le confiere la confianza suficiente y facilita las vías, para capturar a sus modelos según sean sus apetencias o intereses creativos.

Terry Richardson, docto en el uso de la teatralización o alusión al acometimiento de descabros de diversa índole, encaja a la perfección con la idea de puerilidad que se viene argumentando. Si a este aspecto añadimos que sus sesiones fotográficas se desenvuelven entre la juerga chocarrera, la orgía y el trabajo artístico; dichas nociones se ratifican con mayor consistencia.

El rasgo particularmente diferencial de Richardson respecto a otros autores, proviene de que cada uno de sus disparos aparenta ser tomado en el enclave de una fiesta privada y no en estudio profesional. El sello distintivo

del fotógrafo reside, entre otras razones, en que éste deja a un lado la honorabilidad que resuelve cada trabajo artístico, para mostrar una parte más de la vida; sin apuntes, simbologías, críticas o alusiones implícitas.

Su trabajo se perfila llano, como una fiesta constante, en el que lo que se ve es lo que hubo en el momento del disparo. Que no es más que el *modus vivendi* de un artista, que aglutina sus intereses creativos con su vida personal, en un perpetuo enlace entre sí mismo y sus modelos.

Dicha combinación entre la vida privada del artista y su trabajo se hace evidente en el formato de su página web, que se articula a modo diario personal. La página web de Richardson denominada *Terry's diary* (hasta hace un tiempo activa) conjugaba sus sesiones fotográficas

de estudio, con fotos pertenecientes a su vida privada, así como *merchandising* de camisetas de sus trabajos. Llama la atención que el formato de la web de Richardson estuviese concebido con la estructura de una red social, tiempo antes de que éstas colmaran todas las áreas de Internet. No obstante, a pesar de que Terry Richardson se perfila a sí mismo como un sujeto desordenado, caótico y de una irreverencia casi disfuncional. Tanto su figura pública como su perfil artístico coligan coherentemente con sus principios y valores.

La difusión que Richardson hace de sí mismo en forma de diario personal, denota que su obra prescinde de grandes pretensiones y el sustrato de sus intereses creativos reside en trasladar su disparatada vida al soporte artístico. El contenido de su trabajo es su propia vida, una vida que se encuentra en el límite entre los márgenes sociales y lo normativo, que decide retratar insacia-

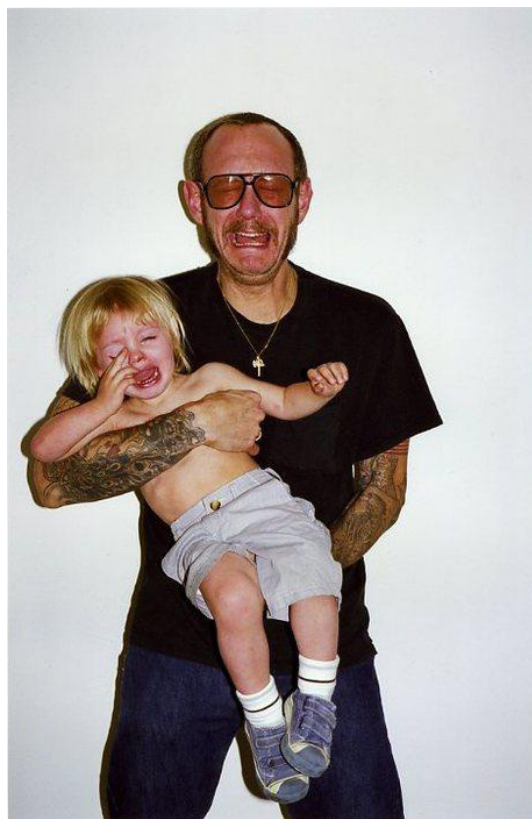


Fig.168

blemente, de modo similar al utilizado por los adolescentes en Internet.

Otra de las trazas que vinculan a Terry Richardson con la *nueva puerilidad*, reside en la singular idolatría que despliega hacia ciertas figuras mediáticas a quienes retrata recurrentemente. Las celebridades más apreciadas por Richardson poseen características comunes tales como; haber obtenido notoriedad debido a una excéntrica personalidad, participar en frecuentes polémicas mediáticas, o ser personas que quiebran los moldes de la corrección de lo normado. Algunas de las estrellas *pop* que concuerdan con estos pareceres y conforman el conglomerado de retratos de Richardson son Lady Gaga (a la que recrea incluso entre telones en sus conciertos), Amy Winehouse, Miley Cyrus o Michael Jackson, entre otros. Figuras a las que Terry Richardson fetichiza del modo que especifica Fernando Castro. Reafirmando aún más si cabe, esa parte que conforma la personalidad del adolescente que admira, imita y encumbra a las inalcanzables estrellas que copan tabloides y noticieros.

Richardson no es el único artista en llevar a cabo las anteriores manifestaciones sobre soporte visual. De hecho las nociones vinculadas a la puerilidad, han sido tomadas por un número amplio de artistas que, han decidido posicionarse del lado de la perpetua idea de juventud, desde diversos lenguajes y tipos de expresión.

Dado que la emersión y crecimiento de las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación ha sido determinante dentro de este proceso. Se estima interesante ejecutar un apunte sobre, cómo los medios de masas se han convertido en portadores por excelencia de la imagen de lo joven, así como qué productos, aparentando ser para adolescentes, se destinan para el consumo del adulto.

Esta tendencia al alza es "la fórmula secreta" para condensar contenidos de diversos niveles para facilitar su penetrabilidad en la *midcult*. Tanto en fotografía de moda, como en publicidad, televisión, cine o Internet; las producciones más populares se nutren de elementos vinculados con la juventud.

Desde las constantes alusiones a la etapa adolescente, hasta la idea de vivir al límite y del disfrute de los placeres que ello conlleva. Dictamina que los

productos culturales partan de una posición que pretende aportar un fresco aderezo a los tediosos y anquilosantes dictámenes cotidianos. Es por ello usual que, los modos de vida ceñidos a las experiencias y principios de la juventud, se propongan desde los medios masivos como un anhelado patrón de conducta. La propulsión de antiguos modelos en los que la importancia de la vida se adhería a crear una próspera vida familiar, obtener descendencia, y lograr un puesto de trabajo perdurable. Han sido aniquilados en pro de una vida libre, errante, de satisfacciones instantáneas, placeres livianos, éxito social, vacuidad y *carpe diem*.

Tras establecer un visionado preciso sobre la obra de múltiples artistas contemporáneos se advierte que, las características generales enunciadas en el presente capítulo, pueden desglosarse en elementos más concisos. Algunos de los elementos más frecuentes en las producciones que rozan la puerilidad, usados a modo de transgresión, son los siguientes:

Alusión al infantilismo mediante la perversión de elementos que remiten a la etapa de la niñez. Así pues se observa un uso literal o simbólico de juguetes, juegos infantiles, peluches o imágenes ilustradas de series y películas animadas como efecto de choque, en la misma escena en la que opera el retrato del adulto. De igual modo se acude a la cita de conocidos cuentos e historias infantiles versionados con aportes escabrosos.

La perversión de objetos y símbolos que remiten a la niñez, evoca el sentimiento del sujeto adolescente que reniega de su recién finalizado período de inocencia infantil y comienza a adentrarse en el mundo del adulto. Es por ello que juguetes y muñecos sean ultrajados por medio de connotaciones sexuales, pudiendo definir ese tránsito entre dos de las etapas madurativas más relevantes en el ciclo vital del ser humano.

Prosiguiendo con los mismos planteamientos, a su vez, se observa una tendencia generalizada que parte del uso de modelos pubescentes o adultos jóvenes, como emblema de rebeldía y libertad sexual. No obstante, el retrato del adolescente se acomete tras una amplitud de perfiles que se representan de diversas formas; bien desde la marginalidad social, bien desde la narración



Fig.169

de acciones privadas en el interior del hogar, o bien tras icónicas y excéntricas celebridades emergentes.

Otro apartado temático dentro de este área, se gesta en torno a la escatología, siendo esta materia una de las de mayor interés para el consumidor joven, y que por ende se reproduce desde el ámbito de la imagen. Cabe resaltar la cantidad de filmaciones y productos visuales dedicados al público juvenil, cuyo componente principal parte de elementos excrementicios. Vísceras, sangre, cadáveres y todo tipo de excreciones humanas, colman el forjado de los productos culturales

enfocados al ocio cultural para dicha franja de edad. No es por tanto casual, que las expresiones artísticas que plantean su discurso desde la proyección banal de lo ordinario, apuesten por estos pareceres.

La violencia es otro de los pilares dentro del ámbito que nos ocupa. La ejecución de actos violentos, autoinducidos o contra los demás, se figura en consonancia con el sentimiento de insubordinación y falta de autocontrol que conlleva el ímpetu natural de esta etapa. Las noches de bares que terminan en desafueros, la expresión de violencia como divertimento, como muestra de poder entre iguales o como el resultado de pasiones afectivas y experiencias sexuales, son solamente algunas de las expresiones que recopila el arte fotográfico que bebe de estas fuentes.

3.2.1-ELEMENTOS DE ORIGEN INFANTIL. JUGUETES, PELUCHES Y LA PERVERSIÓN DE CUENTOS INFANTILES.

G. Ballard declara que: *Vivimos en un mundo casi infantil donde todo deseo, toda posibilidad, trátase de estilos de vida, viajes, identidades sexuales, puede ser satisfecho enseguida.*²⁸⁰ Las palabras de Ballard expresan con clarividencia el modo de vida promedio de los ciudadanos occidentales en la actualidad. La rapidez de los ritmos cotidianos, junto con posibilidad de la satisfacer de forma inmediata nuestras apetencias o inquietudes. Denotan una mayor tendencia a la irreflexión, a la respuesta impetuosa, a la predilección por lo efímero y a los afectos superfluos.



Fig.170

Estos planteamientos no pasan desapercibidos para los artistas contemporáneos, quienes inevitablemente conforman las voces de los derroteros actuales, enlazando estas observaciones, mediante los contenidos y las fórmulas expresivas con que construyen sus producciones artísticas.

El infantilismo en arte se ha llevado a cabo desde diversas perspectivas, aunque se observa que en todas ellas, existe una inclinación especialmente extendida, dedicada a mancillar de obscenidad la concepción inocua de los objetos infantiles. Tal como se ha anunciado con anterioridad, este tipo de iniciativas se vienen gestando desde la década de los 70. Sin embargo, su culmen y extensión se producirá en décadas posteriores.

280-Citado en: CASTRO FLÓREZ, F. *Contra el bienalismo: Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal, 2012, p.11

170-KELLEY, Mike, 1990. *Manipulating Mass-Produced Idealized Objects, Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood and More Love Than Can Ever be Repaid*.

Una de las propuestas artísticas que mejor enmarcan tales inclinaciones discursivas data de 1990; cuando Mike Kelley fotografió a Bob Flanagan y Sheree Rose realizando un performance consistente en ultrajar muñecos de peluche. Esta acción artística, quedó resuelta en una serie de tres fotografías titulada *Manipulating Mass-Produced Idealized Objects, Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood y More Love Than Can Ever be Repaid*.

En esta serie se aprecia a la pareja desnuda, emulando poses sexuales y sentada sobre peluches, que aparecen manchados de pintura con marcas provenientes de la fricción de los genitales de los artistas.

La inclinación de la pareja Flanagan-Rose por establecer vínculos conceptuales entre la sexualidad y el remanente infantil que pervive en la mente del adulto, tiene una proyección más amplia, que va más allá del anterior *performance*.

La aparición de objetos infantiles en la obra de Flanagan es reiterada, tal es el caso del baúl de juguetes de su instalación *Visiting hours*. Sobre esta pieza Linda S. Kauffan²⁸¹ expresa que, simboliza metafóricamente una caja de Pandora, tratándose del vehículo que descifra todos los misterios y miserias de la sexualidad de la mujer. No obstante, dado que Bob Flanagan conforma

su legado artístico recomponiendo su dura infancia mediante el uso de elementos provenientes del ámbito infantil. Al identificarse con Pandora, cambia las tornas con respecto a los roles de la sexualidad. De modo que el hombre deja de representar el papel de opresor, para convertirse en el oprimido.

Visiting Hours se concentra sobre todo en la niñez, evo-



Fig.171

281-KAUFFAN, L. S. *op.cit.*, p. 40-42

171-Baúl de juguetes de la exposición *Visiting Hours* de Bob Flanagan.

cando escenas de satisfacciones orales y anales, pasivas y agresivas, que se vinculan con las teorías que se figuran los niños para dar comprensión a temas inconcebibles para el entendimiento infantil; tales como la sexualidad, los nacimientos o las diferencias biológicas entre géneros.

Prosiguiendo con los análisis de Linda S. Kauffman sobre *Visiting Hours*. La autora añade que la expresión infantilista de dicha muestra, nos habla de la subcultura de una heterosexualidad pasiva, que ve en el sadomasoquismo no sólo un modo de regresión preedípica, sino que vuelca a la luz la necesidad de muchos adultos (sobre todo varones) de encontrar una vía de escape a sus obligaciones y responsabilidades mediante estas inclinaciones: *...mientras los hombres pagan para representar sus fantasías de infantilismo en privado, las mujeres siguen la moda vestidas con traje de muñeca. ¿De qué otra manera se puede explicar el fenómeno actual de la moda preadolescente, con sonajeros y cochecitos de bebé?*²⁸²

A pesar de que en *Visiting hours*, la presencia de objetos infantiles aparece en forma de instalación y no como elemento ornamental dentro del retrato. Los juguetes conforman el enclave contextual de la representación que articula Flanagan sobre sí mismo. Es por ello que *Visiting Hours* se gestee como una muestra ecléctica, en la que teniendo cabida piezas que se expresan desde diversos lenguajes, construye un autorretrato del artista a través de múltiples expresiones que remiten a su biografía y las áreas privadas de su vida.

Mike Kelley es otro de los artistas que recurre al uso de juguetes, en este caso peluches, desde una vertiente simbólica que conecta su yo adulto con la infancia. Sin embargo Kelley estructura sus narraciones en torno al recuerdo de una infancia reprimida, a traumas no superados, a la crítica sobre la cultura popular, las estructuras de poder y al sistema educativo estadounidense.

El procedimiento artístico de Mike Kelley nos acerca con mayor exactitud a los parámetros pueriles que se vienen analizando en el presente capítulo. Tanto su obra como el modo en ésta se articula se postula desde un posicionamiento infantil; ya que el artista elabora sus expresiones adoptando actitu-

282-KAUFFAN, L. S. *op. cit.*, p.38



Fig.172

des y fórmulas expresivas similares a la del niño, con la diferencia de que se expresan con un perturbador sadismo irónico.

Domingo Hernández enuncia sobre la obra de Kelley que el artista:

...se inscribe en esa situación de desafío anal-erótico que pone a prueba la repressiva autoridad anal de nuestra cultura y al mismo tiempo ironiza sobre el narcisismo erótico propio del artista de vanguardia. De ahí que el artista adopte en muchas de sus obras una postura infantiloides (<<la postura del adolescente es la que mejor puede reflejar las contradicciones de la sociedad occidental urbana (...) porque un adolescente es un adulto disfuncional, y el arte es una disfuncional realidad>>): un exterior succulento y una existencia de los individuos imprecisa, vaga, frágil y psicológicamente opresiva.²⁸³

Aunque la obra de Mike Kelley es multidisciplinar, el conjunto de sus producciones se fundamenta principalmente en la escultura e instalación. No

172-KELLEY, M., 1991. *Ahh... Youth!*.

283-HERNÁNDEZ, D. *Estéticas del arte contemporáneo*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p.108

obstante, el artista también reserva una parcela donde da cabida al performance, el videoarte, la fotografía, el dibujo, e incluso la pintura.

Dentro de la obra de Kelley, cabe dedicar especial atención a dos de sus propuestas de retrato fotográfico. Las siguientes, denominadas *Ahh... Youth!* (¡Ahh... La juventud!, 1991) y *Banana Man Costume* (El traje del Hombre Plátano, 1981), que más tarde, se convirtió en un performance ejecutado por el propio artista y titulado *The Banana Man* (El Hombre Plátano, 1983).

Estas piezas resultan de gran interés, dado que remiten de un modo enteramente conveniente, a esa postura que estriba en el juego procaz de regocijo e insolencia, que corrompe los afectos y sentimientos habituales hacia el mundo de la infancia, tras la impúdica mirada del adulto.

La pieza *Ahh... Youth!* se compone de ocho fotografías entre las cuales, siete de las ocho se corresponden a peluches y la octava, se trata de la foto del anuario escolar del artista. Una foto antigua que en ningún momento pretende remitir sentimientos nostálgicos hacia el pasado del artista. Mike Kelley se desdice de interpretaciones sentimentalistas, argumentando que su pretensión en esta pieza no es reelaborar su juventud, sino examinar desde la madurez una experiencia estética que no podría haber entendido en ese momento. Experimentando el placer que le viene dado por llevar a cabo un juego lúdico, formal y perverso con el que reconstruir e inventar el pasado.

En esta pieza, Mike Kelley se posiciona ante el espectador del mismo modo que lo hacen sus peluches: mirada de frente y plano medio, como en cualquier foto de carné, estableciendo una equiparación entre el humano y el juguete como si se tratase de la misma cosa. Sin embargo en esta pieza, la correspondencia que Kelley establece de sí mismo con los peluches, no sólo responde a esa revisión estética sobre la infancia a la que alude el propio autor.

En *Ahh... Youth!* se perciben referencias que aluden a la cosificación del ser humano. A quien se supone un objeto más dentro del retrato, sobre el que se ironiza, y a quien se ridiculiza o pone en entredicho su honorabilidad.

Esta serie fotográfica de Mike Kelley, se convirtió en un reconocible icono cultural, debido a que el grupo musical *Sonic Youth* incorporó una de sus fo-



Fig.173

tos como carátula del álbum *Dirty* en el año 1992.

Mike Kelley y sus obras con alusiones infantilistas que emergen del ámbito del arte conceptual, para ampliar su campo de influencia al ámbito de otras artes como la música. Concuerdan con exactitud con las teorías sobre los *slackers* referidas por Fernando Castro Flórez. Así pues, se podría constatar que Mike Kelley actúa como emblema prototípico del *slacker* que fusiona su modo de vida y expresiones artísticas a

otras expresiones contraculturales, en este caso grupos musicales.

En la segunda fotografía reseñada (*Banana Man Costume*). Se observa al artista recostado sobre un tambor y vestido con una extraña indumentaria de color amarillo, repleta de bolsillos de los que brotan pañuelos blancos, recordando a la típica vestimenta de niño con sombrero de estética marinera.

Este personaje al que Kelley denomina *Hombre plátano*, no fue una creación inventada por el autor, sino que se trata de la versión de otro hombre plátano ya existente.

Sobre este personaje el artista expresa, que el carácter de *Banana Man*²⁸⁴ deriva de un personaje secundario que aparecía en una serie infantil estadounidense, llamada *Captain Kangaroo* (Capitán Canguro). Kelley especifica que el Hombre Banana de la serie infantil, era objeto constante de bromas y comentarios en su grupo de amigos de la infancia; aunque al ser un personaje que rara vez aparecía en la serie, él nunca lo vio. Por lo que la imagen que el autor reproduce, se sustenta en las referencias orales, provenientes de los componentes de su grupo de amigos que sí lo vieron.

Por consiguiente, la reconstrucción que hace Kelley sobre *Banana Man* es

173-Carátula del álbum *Dirty* de SONIC YOUTH.

284-KELLEY, M. *Minor histories: statements, conversations, proposals*. Massachusetts: MIT Press, 2004, p.186.

totalmente ficticia y personal, centrada en los ademanes y personalidad del personaje original.

Algunos de los rasgos sobre el *Banana Man* televisivo que Kelley recoge de las descripciones recibidas y que posteriormente interpreta son: que éste vestía trajes con multitud de bolsillos de los cuales extraía objetos alargados tales como; juguetes, trenes o ristras de salchichas. Otro de los detalles descriptivos a los que atiende es que, el Señor Banana en lugar de hablar emitía constantemente un sonido agudo.

Según el artista, éste fue el único material al que tuvo acceso para crear su particular versión del Hombre Plátano y evocar mediante una imaginaria caracterización, el talante y perfil psicológico del mismo. Tanto es así, que la imagen recreada por Kelley poco tiene que ver con el *Banana Man* original.

El *Banana Man* infantil se trataba de un payaso desaliñado que llevaba a cabo absurdos números de magia y surreales acciones que pretendían ser chistosas. No es curioso que Kelley se decantara por interpretar a un payaso, dado que la imagen del payaso encarna la idea de un adulto infantilizado.

El modo en que el payaso aplica el humor es, siendo un adulto que actúa como un niño, vive como un niño, y se expresa con maneras que divierten al público infantil. El perfil del payaso y el modo en que se construyen las identidades vinculadas a éste, poseen propiedades que concuerdan con las posturas, lenguajes y recursos adoptados por los artistas a los que se hace mención.

Las acciones y rasgos que demuestran que la postura que adopta Mike Kelley como creador poseen equivalencias



Fig.174

con la figura del payaso, se avista desde diversos ángulos. En la utilización constante de elementos de índole infantil con aire decadente. En las pinturas y fotografías con las que manifiesta su desacuerdo con el paternalismo de los estados occidentales. Con la actitud que adopta en sus videoperformances y los temas que aplica en sus obras; que parten de la reverberación de los productos de la cultura popular y de los medios de masas, con un toque lúdico, humorístico, pero a su vez mordaz y sórdido.



Fig.175

Mike Kelley establece unos métodos de expresión particulares, que a su vez tienen afinidad con las estrategias tomadas por otros autores como Paul McCarthy o Terry Richardson. Tanto Kelley, como McCarthy o Richardson, a pesar de que emplean lenguajes diferentes y afrontan contenidos desiguales, adop-

tan una postura concordante en la elaboración de sus discursos artísticos. De modo que se podría convenir que existen más rasgos que acercan a estos autores que los separan. El agente que los vincula, es la concepción de una personalidad y acción semejante a la que desempeñan los personajes de ocio infantil.

En su texto, Fernando Castro Flórez alude a las producciones artísticas que recurren al uso de juguetes y peluches como base estética y conceptual con el nombre de *peluchismo*. Refiriéndose a las tendencias artísticas, gestadas en los últimos años, que se han inclinado por adoptar una mirada perversa que conecta con la parte infantil del adulto.

En las últimas décadas se ha producido una gran ludificación del arte, que además de procurar interacciones entretenidas con el espectador, dota de iconicidad a juguetes, muñecos, maniquíes y todo tipo de elementos venidos del mundo infantil. Al respecto de ello Castro Flórez agrega que, se ha producido una especie de regresión infantil en el arte contemporáneo, del que dice que no es ni nostálgica ni provocadora como en tiempos del simbolismo o dadaísmo; *sino que responde a una actitud paródica en la que se oscila entre el cinismo y la corrosión.*²⁸⁵

Asimismo Fernando Castro expone que, en todos lados aparecen pequeñas perversiones, como si de algún modo fuese necesario expresar ese algo reprimido que todos los seres humanos tenemos y que pertenece al ámbito de lo abyecto. Una abyección que remite a una *perturbación de la identidad*, ya que los cuerpos o los juguetes que se presentan como pieza artística se fetichizan en una *pulsión exhibicionista*, que *higieniza las realidades más turbulentas*. De hecho en la mayoría de los casos, estos juguetes se presentan intervenidos, emulando provenir o referir una experiencia traumática.

Como Rilke o Benjamín señalaran, tienen la tendencia natural a caer por tierra y que en ellos se acumulan los más turbios deseos de la infancia, pero también advertimos que esa melancolía ha sido transformada en rabia, vómito o descoyuntamiento <<satánico>> en las obras de arte contemporáneas: los objetos terminan por ser en-

285-CASTRO FLÓREZ, F. *op.cit.*, p.12

*carnaciones de lo inquietante, lo inhóspito, siniestro en la terminología freudiana. Bien es verdad que no hay tanto miedo abismal en los juguetes <<artísticos>>, en todo caso forman parte de una estética de las travesuras, donde la morbosidad del deseo y el escalofrío del gore están convenientemente planificados.*²⁸⁶

Retomando las referencias a Mike Kelley. Hal Foster enuncia que la palabra alemana *lumpen* es crucial tanto en el léxico del artista como para describir su obra. Dicho vocablo que, en alemán significa trapo, y de la cual proceden los términos *Lumpensammler* (referida por Baudelaire), y *Lumpenproletariat* para describir a la masa demasiado andrajosa para formar una clase por sí misma. En el contexto de Kelley, alude a lo obsceno, a algo intermedio entre lo informe y lo abyecto.

Hal Foster expresa sobre la obra de Kelley, que su resultado es el de un arte de formas *lumpen* (sórdidos animales de juguete que agrupan en feas masas de aspecto repugnante), temas *lumpen* (imágenes de suciedad y de basuras) y personas *lumpen*, en la que se representan hombres disfuncionales que construyen aparatos raros *que adquieren en oscuros catálogos*²⁸⁷.

Esos seres disfuncionales a los que alude Foster, podrían tratarse de un duplicado, una referencia o una parodia que Mike Kelley efectúa sobre su propia personalidad. Los seres humanos de Kelley retratan un temperamento muy particular, que se evidencia tras la aleación de inhóspitas y extrañas criaturas, ciudadanos desarraigados e inadaptados, seres antisociales, o personajes con singulares inclinaciones. Los seres humanos que conforman la obra de Mike Kelley, poseen más cercanía que distancia con referentes como Bob Flanagan, Paul McCarthy, Terry Richardson, o a sí mismo; que son sujetos que arbitran entre lo insurrecto, el payaso y el *freak*.

Brandon Taylor declara sobre Mike Kelley que:

Es posible interpretar los diversos cuadros de Kelley en lo aludido ostensiblemente por ellos: juguetes de la infancia como evocaciones de las guarderías, mantas como reminiscencia del corralito infantil. Pero su obra se entiende cada vez más como una alegoría de las proyecciones del adulto personificadas en la manufactura y uso del

286-CASTRO FLÓREZ, F. *op.cit.*, p.14

287-FOSTER, H. *op.cit.*, p.168

juguete. Kelley indica que la muñeca como imagen perfecta del niño, da miedo y se rechaza -por tanto, se reprime- cuando se ensucia. Nos habla entonces del abuso y el abandono, e incluso llega a ser maldita como una presencia no deseada. El mito de la inocencia infantil reside en el origen del proceso: en la cultura moderna, desarrollada, dice Kelley, <<la muñeca describe a la persona como una mercancía cada vez más. En virtud de ello, es también lo más cargado en la relación con la política de usar y tirar>>.²⁸⁸

Dicha noción de cuerpo como mercancía, de la que dice Taylor que aplica Kelley con sus muñecos; se puede hacer extensible al modo en que opera el retrato fotográfico en la producciones que se han ido analizando a lo largo de la presente investigación.

El cuerpo se traduce en un objeto de cambio, se exhibe, se compra y se vende. Muy atrás queda el retrato en la fotografía como crónica social objetiva. El modo en que se concibe y representa el cuerpo, trasciende la banalidad, introduciéndose en las prácticas de las industrias culturales y los medios masivos como una mercancía más.

Terry Richardson procede de este modo, cuando fotografía a sus modelos, a quienes además de retratarlos en escenas de espectacularización banal de corte adolescente, los objetualiza incorporando fórmulas similares a las implementadas en televisión o publicidad. Mike Kelley con sus peluches y performances, actúa de forma semejante a Richardson, y equivalentemente a éstos trabaja Bob Flanagan; convirtiendo sus perversiones privadas y las lacerantes agresiones sobre su cuerpo en glorificadas anécdotas.

Bob Flanagan, además de autorretratarse, construye muchas de sus obras citando y referenciando a personajes de la cultura popular. Conocidas figuras como *Porky Pig*, *Cenicienta* o *Hansel y Gretel*, tanto en sus poemas como su imaginería, son sólo algunas de sus menciones más frecuentes. Sin embargo para Bob Flanagan, detrás del uso de estos iconos, subyace un mensaje diferente a la lectura ordinaria que otorga la versión oficial de la cultura. Flanagan reconoce que, desde temprana edad supo identificar que en los cuentos de

288-TAYLOR, B. *op.cit.*, p.156

hadas y en los personajes de entretenimiento infantil, se hallaban insertas connotaciones de sexualidad y violencia.

Flanagan enuncia las citadas referencias sobre la cultura popular, como la parte que le ha hecho ser como es y de la cual no se quiere/puede desprender. Es por ello que todas sus citas a la literatura infantil, aludan a cuentos que llevan implícita una historia de tortura hacia sus protagonistas: Cenicienta maltratada por su madrastra y hermanastras, Hansel y Gretel secuestrados por una bruja que intenta devorarlos...

Con las historias infantiles, Bob Flanagan establece una asociación entre las relaciones sociales del ser humano y una tradición cultural que, desde temprana edad, relata situaciones de abuso de poder entre individuos; acción que se ejerce desde la humillación, las vejaciones o la violencia. Tras estas cuestiones, Bob Flanagan supo vislumbrar que bajo la apariencia de las candidas e inocentes historias para ir a dormir, existían situaciones que le generaban excitación y suscitaban suficiente interés como para convertirlas en obras de arte. Aunque el discurso que estructura la obra de Flanagan aporta una perspectiva diferente a la de Mike Kelley, en el trabajo de ambos se aprecia un contenido implícito que menciona la vulnerabilidad y los abusos del ser humano.

Paul McCarthy es otro de los artistas adscritos a ese *peluchismo* que refiere Castro Flórez. El rasgo más particular de la obra de McCarthy, deviene de que el artista efectúa la construcción de sus retratos mediante el uso del disfraz y la caracterización. Sin embargo, los retratos de McCarthy exceden lo común y escarban en lo extraordinario, resultando ser una hibridación entre humanos y muñecos.

En las obras de McCarthy, rara vez aparece un individuo que no haya sido mínimamente transformado mediante la incorporación apliques, masas de látex o silicona. Los personajes de McCarthy podrían definirse como humanoides concebidos a partir de muñecos, marionetas, personajes de ficción infantil y seres humanos, que parecen encontrarse en estado de semidescomposición y a mitad camino entre la realidad y la ficción narrativa.

Los seres de Paul McCarthy se involucran irremediabilmente en las referencias a la infancia, pero con un toque de distensión adolescente contaminada de depravación, que se escenifica mediante una experiencia orgiástica compuesta de alimentos, sexo y seres semi-humanos.

Al igual que ocurre en la obra de Mike Kelley, dentro de la producción de Paul McCarthy, aparecen diversas referencias a cuentos y personajes infantiles populares.

Cary Levine expresa que; Paul McCarthy explota los valores sociales incrustados, mediante las sustancias cotidianas como medio de investigación, dotando a su obra de un enfoque similar al trabajo de Mike Kelley con sus peluches. Sin embargo Levine añade que, mientras la actitud y gesto de Kelley es realmente desapasionado y cerebral; Paul McCarthy se expresa totalmente desenfrenado como polo contrapuesto²⁸⁹. De hecho Paul McCarthy posee una energía desmedida, palpable en sus imágenes, mucho más viscerales y vehementes que las que ejecuta Kelley.

En McCarthy algunas de las referencias al mundo de la infancia son observables en performances como *Heidi* (1992) que llevó a cabo en colaboración



Fig.176

289-LEVINE, C. *Pay for Your Pleasures: Mike Kelley, Paul McCarthy, Raymond Pettibon*. University of Chicago Press, 2013, p.3.
Fig.176-MCCARTHY, P., 1992. *Heidi*.

con Kelley, *Pinocchio Pipenose Householdlemma* (1994) basado en el Pinocho de Walt Disney, *Caribbeans Pirate* (2005) inspirado en la película Piratas del Caribe interpretada por Johnny Depp, o *W.S* (2013) que hace referencia a la historia de Blanca Nieves, también de Walt Disney.

Además de los anteriores referentes, Paul McCarthy hace uso de otros iconos de la niñez como Santa Claus, así como de enigmáticos personajes procedentes de la mitología, como es el caso de los gnomos. Sin embargo la narrativa de las historias infantiles de McCarthy, aparece constantemente impregnada de una explicitud sexual y violencia; que a diferencia de Kelley perpetra en cuestiones de índole simbólica, para favorecer una lectura más profunda. El sexo y la violencia que aparece representado en los performances del artista, no busca la verosimilitud, sino que refuerzan su naturaleza de acto simulado y transfigurado teatralmente, adoptando los mismo procesos de los que parten los medios masivos.



Fig.177

Paul McCarthy afirma al respecto:

Mi trabajo no es una manifestación violenta. Trata sobre una violencia ficticia,

del tipo que se puede ver en las películas. Empleo los mismos trucos, por ejemplo, las prótesis de plástico o una mano artificial. Uno de los personajes que aparecen en mis actuaciones, Big Robert, posee unas manos enormes. Al mismo tiempo, yo introduzco la mía en su interior para manejarlo. Lo golpeo con un movimiento convulso y repetitivo que produce un efecto hipnótico, durante el que sus dedos de látex se llegan a romper. Por un momento, el público se asusta. Puede que me haya cortado la mano. Es entonces cuando surge la duda. El público no sabe si reírse o asustarse ante la brutalidad de los golpes. Se ríen del chiste, de la enorme mano protésica, de la sangre artificial. Pero, al mismo tiempo, hay un elemento brutal y les incomoda que les haga gracia. Mi trabajo consiste en una especie de brutalidad virtual, ficticia.²⁹⁰

En los procesos artísticos de Paul McCarthy, se advierte claramente esa involucración entre los lenguajes de los medios de masas y los contenidos de esencia *outsider*, sobre los que se viene apuntando a lo largo de la investigación. Aunque el empleo de referencias y medios técnicos vinculados con la cultura de masas es más evidente y procaz en Paul McCarthy que en otros casos. La intencionalidad del artista por construir un relato visual en el que se caricaturiza (y por tanto banaliza) un acto violento, cruento o incómodo, con el fin de establecer una paradójica conexión entre el humor absurdo, la sordidez y la moralidad; concuerda con las prácticas de otros de los artistas estudiados. De hecho Terry Richardson contiene procesos muy similares, aunque en su obra las referencias escatológicas se apliquen de un modo menos exacerbado que en McCarthy. Sin embargo, la teatralización y actitud de divertimento adolescente se muestra patente y con intensidad similar en ambos casos.

Jeff Koons es otro de los autores que destina gran parte de sus producciones a escarbar en los pormenores de la niñez, hasta convenir las expresiones que concuerdan con sus inquietudes e identidad artística. La postura que adopta es igualmente infantilista; pero a diferencia de los ejemplos anteriores, Koons implementa sus inquietudes pueriles de un único modo: convirtiendo a personajes y productos infantiles en objetos escultóricos de apariencia *kitsch*.

En la producción de Koons las referencias a la infancia giran principalmente

290-Entrevista a Paul McCarthy. LUC, V. *El Mundo Magazine* [en línea].

en torno al objeto y en algún caso menor al personaje, a quien transforma en souvenir. Es por ello que prácticamente la totalidad de su producción, evada las referencias al ser humano. Desdeñando el uso del retrato para por el contrario, ensalzar y fetichizar el objeto de uso cotidiano y conocimiento común.

A diferencia de los autores anteriores Koons evita pervertir el aura de sus icónicos objetos, mientras enaltece su



Fig.178

potencial estético representándolos a escala monumental. En el trabajo de Koons el *kistch* se apodera de sus populares referentes, eliminando cualquier resquicio de emotividad o melancolía, e impregnándolos de banalidad.

A pesar de que esta parte de la obra de Koons posee vínculos temáticos y estratégicos con las producciones que se vienen analizando en la presente tesis doctoral. Este rango de sus creaciones escapa conceptualmente a la revisión que se está efectuando. Sin embargo, se ha creído conveniente ejecutar un apunte sobre el autor, dado que se encuentra sujeto a una línea de trabajo similar a los referentes seleccionados dentro de este apartado.

Tras el recorrido sostenido en este capítulo, observamos que los componentes sobre el infantilismo y la puerilidad. No sólo se manifiestan en las expresiones artísticas referidas, con el fin de exponer traumas pasados u otras connotaciones categorizadas como *outsider*, mediante una serie de fórmulas expresivas que hurgan en lo hilarante.

Dichas estrategias narrativas, además de favorecer resultados visuales persuasivos. Dotan de consistencia al trabajo de artistas que poseen una persona-

lidad que excede la formalidad que se solicita al adulto. Estos artistas asumen reconocidamente un rol de “niño grande” para producir arte. Un papel que quizás requieran como medio para satisfacer la necesidad de una obsesión edípica, o referenciar recuerdos traumáticos no resueltos, como es el caso de Bob Flanagan o Terry Richardson. Esta postura también es adoptada, con algunas variaciones, por los artistas Paul McCarthy, Jeff Koons, o Mike Kelley. Quienes a diferencia de los anteriores, no poseen pretensiones simbólicas ni persiguen resolver experiencias traumáticas. Sus imágenes se revelan con una excelsa vacuidad, que se sobrepone a cualquier posible interpretación, para por el contrario regocijarse en su propia banalidad.

Cabe considerar que el trabajo de los artistas citados en este capítulo, no sólo surge de la inclinación por crear obras arte mediante la adopción de posturas infantiles. Este grupo de artistas parte de la premisa de que el público posee inquietudes que le conducen, y es proclive, a postularse como un niño ante los estímulos visuales que percibe. Este posicionamiento, originado tras la década de los 90 con las expresiones de la nueva puerilidad y las primeras emisiones de telerrealidad. Ha terminado por convertirse en una tendencia al alza que cada vez abarca más campos de las industrias culturales. Un híbrido entre la mirada retrospectiva y la morbosidad de las corruptelas del adulto.

Pese a que las estrategias implementadas por los anteriores autores hayan sucumbido a la cultura popular. No se debe obviar, que su entrada al mundo del arte se hizo a través de la contracultura, siendo una práctica común en este ámbito; pervertir, replantear y modificar desde la crítica, el sentido de los contenidos venidos de la cultura de masas. Es por ello que el *modus operandi* de las producciones de los artistas que se analizan. Examine con precisión o referencie la cultura de masas de todos los tiempos, con el fin de descubrir todo lo que esconde y reprime (*lo outsider*) tras sus expresiones normalizadas.

La historia de la modernidad es una historia del esfuerzo para alcanzar la mayoría

de edad, la aversión organizada y creciente hacia lo pueril del arte, que por supuesto sólo es pueril de acuerdo con la medida de la estrecha racionalidad pragmática. Sin embargo, el arte se rebela contra ese tipo de racionalidad que por culpa de la relación fin-medios olvida los fines y fetichiza los medios como fines. Esa irracionalidad en el principio de la razón es desenmascarada por la irracionalidad del arte, confesada y al mismo tiempo racional por sus procedimientos. Ella pone en primer plano lo infantil en el ideal adulto. La minoría de edad a partir de la mayoría de edad es el prototipo de del juego.²⁹¹

291-ADORNO, T. W. *Teoría estética: Obra completa 7*. Madrid: Akal, 2004, p.65

3.2.2-EFEBOS Y LOLITAS.

En lo referente a la puerilidad e infantilidad en el retrato, se ha expresado que tanto la actitud y ademanes del retratado, como los objetos de origen infantil que aparecen en escena, se incorporan a la representación con el fin de significar aquellos valores y sentimientos, o liberar represiones y traumas, afines a la idea de juventud, con que tanto se identifican muchos de los productos culturales de la contemporaneidad.

Durante las últimas décadas se ha observado que, tanto las referencias a la juventud como el rechazo a envejecer, ha ido *increscendo* hasta el punto de que la incursión mediática de intérpretes, modelos e influencers, caduca al mismo tiempo que su cuerpo se marchita. Dicha veneración cultural por la juventud es cada vez más patente en los soportes visuales, que se afanan en poner el énfasis en aquellas tramas y contenidos que proponen una regresión temporal a las etapas vitales del ser humano menos constrictivas.

En los diversos canales de representación ligados a la industria mediática, se filtran de manera incesante nociones respecto a la belleza en la juventud, la eterna juventud o su perpetuación por el máximo tiempo posible, las valiosas cualidades del ser humano joven, además de un sinfín de contenidos de hiperbólica positividad que disfrazan los verdaderos conflictos durante esta etapa. No es una novedad que las expresiones sobre la juventud o la pubertad opaquen al resto de temáticas. Es por ello que muchos de los artistas que beben de las fuentes de los medios masivos, hayan procedido de forma análoga, ocupando gran parte de su producción en ahondar sobre las gracias de la adolescencia, tras los imberbes y novicios cuerpos de estereotípicos sujetos.

Pese a que odas a la juventud han habido en todos los tiempos, el modo en que ésta se ha poetizado, se ha ido modificando a lo largo de las épocas. En las últimas décadas, los jóvenes y adolescentes se han convertido en una comunidad de gran potencial especulativo, no sólo por su atractivo, sino como grupo que procesa un alto consumo de productos que les son afines. Puede

que esta sea una de las razones por las que se exalte a este grupo, produciendo un contagio de tendencias entre las artes y los mercados.

Carles Feixa realiza un estudio sobre ello en *De jóvenes, bandas y tribus*²⁹², en donde define entre otras cosas, las circunstancias sociales que han llevado a consolidar a la juventud como uno de los señuelos principales en el ámbito de la imagen. El autor expone que, la industria cultural surgida en Estados Unidos junto con la expansión económica acontecida tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, fue determinante para que todos esos grupos de jóvenes que podían permitirse permanecer más tiempo en las instituciones educativas, avivaran la producción de productos culturales destinados a sí mismos. Surgiendo así, por vez primera, el perfil del consumidor adolescente.

El nacimiento de este nuevo perfil supuso que se comenzaran a difundir a escala universal representaciones y referencias sobre las estrellas musicales y cinematográficas que emergían en territorio estadounidense y que, por tanto, se popularizaran más allá del territorio nacional. Para Carles Feixa el surgimiento del adolescente como nuevo grupo social, responde a cambios vinculados con el progreso de los países occidentales, así como a la existencia de una serie de patrones de conducta y pensamiento que lo hacen diferente al resto de grupos de edad.

Los cambios económico-sociales surgidos tras la II Guerra Mundial propiciaron que múltiples teóricos advirtieran la necesidad de investigar acerca del fenómeno por el cual los jóvenes, empezaban a consolidarse como grupo indispensable para dividir el mundo infantil del adulto.

Según Feixa, uno de los primeros investigadores en advertir que los adolescentes comenzaban a adoptar actitudes diferentes de las de los adultos fue el antropólogo Ralph Linton en 1942. Sin embargo, Linton se valía de investigaciones anteriores como las de Margaret Mead, quien especificaba que la juventud como categoría existía únicamente en las sociedades occidentales; o Robert y Helen Lynd, que en 1929 ya advirtieron la emersión de expresiones culturales propias de las escuelas de educación secundaria. Dichos autores

292-FEIXA, C. *op.cit.*

convendrían que las divisiones generacionales que se estaban produciendo en la sociedad estadounidense de ese momento, fueron determinantes y eran debidas principalmente al retraso de la inserción laboral, la relevancia por optar a una educación escolar completa, así como el surgimiento del ocio.

Si partimos de estas consideraciones, establecemos que la categoría de la juventud o la adolescencia se encuentran ligada indisolublemente al concepto de estudiante, sobre todo al estudiante de la escuela secundaria. Tal como cita Feixa, al ámbito de la *high school* que se configura como *un espacio de sociabilidad compuesto por deportes, clubes, sororidades y fraternidades, bailes y fiestas, un mundo con una lógica propia que genera «una ciudad dentro de la ciudad»*(...) *En este terreno, la edad es más importante que la clase: los escolares comparten más cosas con sus compañeros que con sus padres.*²⁹³

Este aspecto relativo a la *high school* (escuela de secundaria) del que dice Carles Feixa que supone la emersión, consolidación y una nueva conciencia de grupo. También queda plasmado en las investigaciones de Talcott Parsons quien expresa que, *el desarrollo de grupos de edad era la expresión de una nueva conciencia generacional, que cristalizaba en una cultura autónoma e interclasista centrada en el consumo hedonista.*²⁹⁴

Parsons destaca el hedonismo como uno de los conceptos fundamentales que enmarcan y definen a la juventud; principio por otro lado altamente coincidente con las fórmulas, expresiones y conceptos con que se construyen las expresiones visuales sobre la misma temática. El concepto de hedonismo será determinante para dar forma a la representación, y será concluyente para estereotipar la diferenciación entre grupos de edad. El hedonismo es la clave para que artistas y medios de representación, apologicen sobre la mundanal y excelsa juventud; que con el avance de la posmodernidad alejará de su centro al icónico estudiante de instituto, para derribar las barreras de edad y engendrar otra imagen mucho más elocuente y efectiva, la del adolescente rebelde y la del adulto joven o infantilizado.

Talcott Parsons detalla que, uno de los efectos a tener en cuenta respecto al surgimiento de la juventud como categoría, viene definido por la transición

293-FEIXA, C. op.cit., p.53

294-FEIXA, C. Ibidem, p.54

de una sociedad agraria a otra industrial durante la modernidad; momento en que además se produjo una separación entre la familia y el mundo institucional. Parsons determina que dado que la familia encarna unos valores *particularistas* y *solidarios*, y que las instituciones representan otros *universalistas* y *normativos*, se hizo inconscientemente necesario el surgimiento de subculturas y movimientos juveniles que ayudasen a la transición entre ambas esferas. Los grupos juveniles con una ideología subversiva, favorecían la resolución de las problemáticas derivadas de la integración social, combinadas con las preocupaciones universales de las instituciones. Parsons establece que ese clima social fue el caldo de cultivo perfecto, para que se produjera el surgimiento de una nueva generación que consumía sin producir. Por vez primera en la historia, existía un grupo social numeroso, que al alejarse del trabajo y permanecer más tiempo en las instituciones educativas, tenía acceso al tiempo libre que otrora disfrutaban únicamente las clases privilegiadas.

El génesis de la clase estudiantil inició la cancelación de las diferencias sociales, e incluso procuró *una nueva clase ociosa personalizada en los jóvenes*²⁹⁵, favoreciendo la constitución de la denominada cultura juvenil. Carles Feixa determina que los análisis de Parsons son algo restrictivos, ya que se centran únicamente en los ciudadanos de clase media que poseen la oportunidad de pasar una parte de su vida dedicada a la formación estudiantil. Parson toma como referencia los típicos *college boys* de los años cuarenta-cincuenta, que tantas veces han sido estereotipados en el cine, y cuyas vidas confluían entre guateques, hermandades, música y graduaciones. Sin embargo desatiende a esa otra parte de la cultura juvenil, que también supuso un referente social y provenía de la vida en la calle. Los denominados *street corner boys*, grupos de jóvenes nacidos en barrios proletarios, afroamericanos o descendientes de emigrantes europeos, que se vinculaban con vida de bandas y tribus.

Tras la posmodernidad, dicha escisión de ambas facciones de jóvenes, la cultura juvenil de diferencias sociales se aglutinará en una única con pequeños matices diferenciadores relativos al estilo. Desde entonces hasta la actualidad, serán las subculturas quienes tomen las riendas de la estética predomi-

295-FEIXA, C. *op.cit.*, p.54

nante de las tendencias juveniles, creando un híbrido entre la prototípica vida de consumo capitalista, aunada a ciertos valores, principios y tintes estilísticos de lo que en otro momento perteneció al *outsider*.

Carles Feixa expresa que, sobre todo a partir de los años noventa del siglo XX, es cuando se termina por establecer el modelo de la cultura juvenil reinante, momento en que la alianza entre medios de masas y nuevas tecnologías dio la pulsión definitoria para una nueva interacción de los jóvenes con el mundo. La consolidación y desarrollo de la cultura mediática inyectó nuevos aires a la cultura de la juventud, que a partir de este momento, dejó a los medios de comunicación de masas la tarea de definir su rumbo.

Los años noventa han presenciado tendencias contradictorias que se han resumido en un epíteto simple: «generación X», Una de las características de este nuevo modelo de juventud es la influencia de las nuevas tecnologías de la comunicación: video, fax, telefonía digital, informática, Internet. Algunos autores mantienen que está surgiendo una «cultura juvenil posmoderna» que ya no es el resultado de la acción de jóvenes marginales, sino del impacto de los modernos medios de comunicación en un capitalismo cada vez más transnacional. Ello puede recluir a los jóvenes en un nuevo individualismo, pero también puede conectarles con jóvenes de todo el planeta, dándoles la sensación de pertenecer a una comunidad universal. Aunque instituciones como la familia, la escuela o el trabajo continúen siendo importantes en el proceso socializador, cada vez más los mass media juegan un papel primario como mediadores para cada una de esas instituciones.²⁹⁶

En los albores del siglo XXI, los grupos de referencia para los jóvenes comienzan a ser más globales, menos constrictivos y delimitados. Acerca de estos cambios, Silvia Grijalba²⁹⁷ expone que a partir de los noventa, empiezan a surgir comunidades de jóvenes que se desentienden de los apelativos de tribus o bandas. En su lugar, estas comunidades comienzan a articularse en función de grupos socio-culturales que no poseen ninguna designación oficial, pero sin embargo siguen las mismas coordenadas que las tribus urbanas, aunque pretenden desprenderse de las antiguas nociones de banda. De hecho, con

296-FEIXA, C. *op.cit.*, p.45

297-Citado en: NICOLÁS OJEDA, M. A. *Juventud y publicidad aspectos teóricos sobre el concepto social de juventud*. Visión libros, 2008, p.132

el paso de los años, el concepto de tribu decaerá para volverse obsoleto hasta el punto de que sus componentes, los mismos que se niegan a ser clasificados e identificados con un grupo concreto, sigan los mismos preceptos que antaño, pero sin ese sentimiento de adherencia al común de una identidad grupal cerrada.

La tribu urbana tal y como fue entendida hasta hace un par de décadas, ya no existe del mismo modo, dado que permanece integrada en los circuitos comerciales de la oficialidad de la moda. Sin embargo, sigue definiendo las diversas estéticas con las que comúnmente se representa y caracteriza al ámbito juvenil, además de ser el modo en que los medios de masas y las representaciones artísticas acotan, difunden y caracterizan al perfil del ciudadano joven.

Retomamos las nociones sobre la adolescencia, siendo esta etapa un recurso frecuente en la imaginería posmoderna de lo *mainstream*. Carles Feixa explicita que la figura del adolescente, a lo largo de la historia, ha cobrado diversos apelativos siendo asociado a cinco modelos de juventud que el autor clasifica como púberes en las sociedades primitivas, efebos en los estados antiguos, mozos en las sociedades campesinas preindustriales, muchachos en la primera industrialización y jóvenes en las sociedades modernas postindustriales²⁹⁸.

Atendiendo a la anterior progresión histórica de designaciones sobre los grupos de jóvenes, se pueden establecer varias deducciones. La primera de ellas es que el tipo de nombre aplicado al joven, determina su estatus o consideración social dentro del contexto histórico al que pertenece. Este aspecto es concluyente si atendemos a la comparativa entre los calificativos efebo y mozo; mientras que efebo califica al joven desde una concepción estética, la palabra mozo responde a concepciones relacionadas con la fuerza del trabajo. La siguiente deducción estriba en que, las variaciones históricas acaecidas en torno al concepto de juventud, han conducido a que ésta, actualmente sea considerada una etapa vital más, exenta de connotaciones minusvalorantes que atienden a clasificaciones de categorización social.

298-FEIXA, C. *op.cit.*, p.18

Dado que la consideración de pandilla, banda o tribu ha desaparecido (como se concebía hace unas décadas), las actuales teorías sociológicas que recogen estudios sobre la juventud, atienden principalmente al modo de vida y pensamiento a grandes rasgos, en lugar de a las pequeñas identidades de grupo. Las teorías surgidas en los albores de la posmodernidad determinan a las comunidades de jóvenes en función de su estilo de vida y principios ideológicos, después de un sinfín de catalogaciones sesgadas y reduccionistas fundamentadas en tipificaciones que proseguían clasificando a la juventud según los anteriores roles de tribus y bandas urbanas. En la actualidad nos encontramos con una realidad muy diferente, en donde la noción sobre la juventud se procesa como una sola, se determina como un grupo más amplio y homogéneo, con identidades y señas globales, cuyas diferencias entre sí son menores que las similitudes.

El arte fotográfico que analizaremos en este subcapítulo, se ciñe principalmente a las representaciones universales sobre el adolescente occidental. No obstante, dentro de la clasificación de autores y obras que se contemplan, se observa una evolución estilística que incluso varía considerablemente en el trascurso de muy pocos años.

Pese a las variaciones formales mencionadas, en todas las obras que se recogen y discurren en torno a la pubertad, prevalecen los contenidos, intereses y contextos que han ido construyendo el cuerpo de la presente investigación. En las imágenes que se refieren, figuran fundamentalmente ideas sobre la rebeldía, el hedonismo, las tendencias y modas en boga, los iconos y celebridades del momento, la sexualidad, la escatología, y el quebrantamiento de normas. Cabe señalar que las nociones sobre la juventud que analizamos, así como las referencias a la infantilidad expuestas anteriormente, se estiman decisivas para la concreción y cierre de nuestro estudio sobre las expresiones que versan sobre la banalización de lo *outsider* y que se aglutinan en el trabajo de múltiples fotógrafos de vanguardia.

La importancia de los contenidos de índole adolescente o infantilista, dentro

de los procesos de la banalización de elementos *outsider* en la contemporaneidad, reside en que las industrias culturales, y por extensión los soportes de reproducción de imágenes en masa, basan sus producciones en los índices de popularidad que adquieren sus productos una vez han sido lanzados. No es una coincidencia, que dichos productos respondan a los requerimientos de un público mayoritario que se aglutina principalmente en los jóvenes. Es por ello que, gran parte de ese proceso de banalización, se deba a la incorporación de los grupos juveniles dentro de los sistemas de consumo.

Tal como se ha ido viendo, es determinante la inquietud que despiertan en las comunidades de jóvenes, los contenidos relativos a tabúes sociales, escatologías o sexualidad. Motivos por los cuales, múltiples artistas y creadores deciden postularse como adolescentes y trasladar tales asuntos al ámbito de la representación. Sin embargo, los contenidos artísticos con enfoque pueril, no recogen solamente las referencias temáticas que se elaboran y popularizan desde los medios de masas, sino que operan en términos similares a los media, cuando condensan y estetizan un contenido con el fin de reducir toda su problemática a una imagen.

Atendiendo a las menciones ejecutadas en el subapartado anterior, las creaciones artísticas que referencian contenidos relacionados con la juventud, no siempre pretenden conectar con la franja de público de menor edad. En muchas de las ocasiones persiguen exhibir los entresijos de los jóvenes desde lo enigmático y atractivo que se supone este mundo para el adulto. En ocasiones, dicha representación opera como oda, en otros casos prevalece la mirada nostálgica hacia el pasado; también se establece como la mera transcripción de la vida durante una etapa, o simplemente como esparcimiento visual. Lo cierto es que, si atendemos de forma pormenorizada al tipo de contenidos que se generan en la mayoría de producciones visuales que versan sobre lo *outsider*, se advierte la existencia de un componente persistente que alberga referencias sobre la juventud, sea cual sea la versión elegida para construir su imagen.

Tal el es caso de la producción de autores como Larry Clark, quien ha de-

dicado gran parte de su trayectoria profesional, tanto en el cine como en la fotografía, a referir sin tapujos lo concerniente a la vida de los adolescentes. De hecho, la persistencia de Larry Clark sobre esta temática, es aquello que le identifica, diferencia y dota de estilo propio respecto a otros fotógrafos.

Los adolescentes de Clark, no responden al grupo de jóvenes inscritos y adheridos a las pautas de la oficialidad ya que se trata, esencialmente, de grupos que viven en oposición y al margen de los adultos. Tanto su libro de fotografía *Tulsa (1962-1971)*, como la película *Kids (1995)*, supusieron el inicio y progresión de todo un recorrido por el mapa de una juventud marcada por el consumo de estupefacientes, la búsqueda de adrenalina tras la práctica de conductas arriesgadas, la promiscuidad sexual y las bandas urbanas.

El tipo de juventud a la que Clark da visibilidad, se trata de una juventud insana, impropia y amoral, que contraviene todos los principios del buen hijo. Un tipo de jóvenes sin rumbo ni perspectivas de futuro, que unas décadas más tarde, se convertirá en una referencia constante dentro del ámbito de las artes y los medios de masas.

Antoni Jové Albà refiere que Larry Clark, tras representar su entorno más cer-



Fig.179

cano en Tulsa, ahondaría posteriormente en la vida de otros jóvenes para hablar de sus propias experiencias, como modo de revivir y recuperar el pasado:

En una entrevista con Mike Kelley cuando hace referencia a su segundo libro de fotografía (Teenage Lust) dice: Muchas de estas fotografías hablan de mí intentando ser un adolescente, para reafirmar este período de mi vida que no tuve. Yo siempre llegaba tarde, y desperdicié ese tiempo, de ahí mi deseo de ir hacia atrás. Yo siempre he querido ser la gente que he fotografiado y creo que implicando a esta gente es como encuentro la adolescencia perfecta (Kelley, 2005, p.84).²⁹⁹

Dado que la crudeza y la literalidad son las señas de identidad con que Larry Clark aborda su temática, ello le ha conducido a toparse con la censura en múltiples ocasiones. En países como Estados Unidos y Australia se prohibió distribuir en DVD su película *Ken Park* (2002). Asimismo, en algunas de sus exposiciones se solicitó la prohibición del acceso a menores de 18 años, como en la Sala Parpalló de Valencia en 1994 o en el Museo de Arte Contemporáneo de París en 2010, por considerar que sus obras eran de índole pornográfico e inducían al suicidio y a la drogadicción.

A pesar de que el grueso de la producción de Clark reproduce de forma persistente la realidad “de puertas para adentro” de muchos jóvenes. Las imágenes que construyen *Tulsa* se perciben mucho más desgarradoras y perturbadoras que las pertenecientes a producciones posteriores. *Tulsa* fue el primer proyecto artístico emprendido por el fotógrafo, proyecto de diez años de duración en que lograría recopilar la vida de un grupo de adolescentes; tal como cita Antoni Jové, navega entre la vida y la muerte y los diversos estados anímicos que provocan el consumo de estupefacientes: *euforia y depresión; bienestar y resaca; hilaridad y violencia*³⁰⁰.

Tulsa no es más que un diario, un retrato completamente veraz del autor y sus amigos, que sin parafernalias ornamentales constata la existencia de realidades, que, pese a ser usuales, se encuentran silenciadas por el sentimiento paternal de los estados.

Las imágenes de *Tulsa* destacan por la naturalidad con que se ejecutan sus tomas, rechazando cualquier tipo de planificación. Todas ellas en blanco y ne-

299-JOVÉ ALBÀ, A. Larry Clark: adolescencia, drogas y sexo. *Arte y políticas de identidad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009, vol.1, p.26.

300- JOVÉ ALBÀ, A. *op.cit.*, p.31



Fig.180

y finalmente 1971. Pese a que el común de las fotografías que componen las tres etapas se embarcan en los mismos propósitos y reproducen escenarios análogos, existen algunas singularidades que determinan la evolución estilística y personal del autor a lo largo de esos diez años.

Durante la primera etapa, Larry Clark aún era un estudiante de fotografía que simplemente ponía a prueba sus conocimientos de forma intuitiva. En 1968 quiso dar un paso más allá, ahondando en los ambientes de *Tulsa*, mediante la filmación de una película. Tras empezar a recopilar testimonios y grabar algunas escenas, su iniciativa se vio truncada a causa de que muchos de sus protagonistas fueron encarcelados. Al diluirse la escena de *Tulsa*, Clark

gro, se convirtieron en un alegato a la transgresión ya que se trata de escenas que contravenían los cánones, mientras depositaban sobre el papel, los anhelos de muchos jóvenes de la época. *Tulsa* fue el preludio de nuevas formas de mirar y representar, situando al fotógrafo por vez primera como agente activo y no como mero observador. Esta experiencia de interacción directa del fotógrafo con el entorno, y su conocimiento exhaustivo del medio, sentó las bases de un tipo de representación intimista que más tarde gobernará las prácticas de la gran mayoría de los soportes visuales.

La edición fotográfica de *Tulsa* fue construida en tres etapas; durante los años 1962-1963, en 1968

aprovechó la coyuntura para rehabilitarse y no pisar su ciudad natal hasta 1970. Con su regreso, el fotógrafo quiso retomar sus antiguos proyectos; sin embargo, la vida en *Tulsa* volvía a discurrir por los caóticos cauces anteriores. Este hecho le dificultaba la posibilidad de filmar una película, por lo que decidió clasificar todo el material recopilado a lo largo de los años y recuperar la fotografía como medio narrativo. Con el apoyo del fotógrafo Robert Frank, obtuvo financiación y soporte para poder editar un libro. Es por ello que se decidiera a realizar algunas fotografías más, para con éstas dar cierre y conformar el corpus de *Tulsa*.

Tal como recoge Jové Albà, en base a los testimonios de Clark en el libro de entrevistas que le realizó Mike Kelley³⁰¹, la edición de *Tulsa* es un compendio de fotografías, posee un carácter cinematográfico que se vislumbra en el dinamismo y narratividad que acompaña a sus escenas. Clark confirma esta aseveración especificando que la estructura del libro se asemeja a la de una película, ya que durante toda la publicación se puede ver a la misma gente durante el transcurso de los años. A su vez expresa que en ninguna de las imágenes efectuadas, los protagonistas miran a la cámara, siendo este recurso un aspecto clave en las semejanzas entre el proyecto artístico de *Tulsa* y el cine. A esta matización Mike Kelley añade que, pese a las incoherencias narrativas de las imágenes, se advierte un mismo hilo conductor que se percibe tras muchas de las secuencias fotográficas, de las que se desprende que han sido impresas a partir del celuloide.³⁰²

No obstante, la importancia de *Tulsa* no reside en si la publicación posee mayores o menores recursos narrativos. La relevancia de *Tulsa* estriba en que se conforma como uno de los primeros testimonios visuales de la historia que aglutina: la vida privada del artífice de la obra, junto con la representación de temáticas fuera de lo normado y por ende dentro del *outsider*.

Para el autor, técnica y estética quedan en un segundo plano; y las escenas representadas no están escenificadas, ya que se trata de situaciones completamente verídicas. Con *Tulsa* se logró dar visibilidad a la realidad del consumo de drogas entre los jóvenes de clase media, destruyendo aquellas connota-

301-KELLEY, M. Interviews, Conversations, and Chit-chat, 1986-2004. JRP/ Ringier, 2005.

302-KELLEY, M. *op.cit.*, p.82

ciones que únicamente señalaban con el dedo a los jóvenes afroamericanos, latinos y demás, como grupos violentos, enajenados y de vida cuestionable



Fig.181

A diferencia del impacto de *Tulsa*, la siguiente publicación de Larry Clark titulada *Teenage Lust* (*Lujuria Adolescente*) publicada en 1982, no fue tan revulsiva. Tras centrar su objetivo en la toxicomanía, en la nueva serie el fotógrafo recurre a la sexualidad como tema central. En *Teenage Lust* se deja a un lado al adolescente de experiencias límite para poner el foco en el hedonismo, en el erotismo que emana de los cuerpos jóvenes y en la libertad sexual como otro de los puntos con que contrariar al conservadurismo moralista de los Estados Unidos del momento. *Teenage Lust* posee la estructura de un álbum de fotos familiar, que sin embargo, recoge sin reservas y con una cronología libre, tanto escenas sexuales como fotografías personales de la niñez del autor, acontecimientos autobiográficos de la etapa adulta, parte de sus vivencias como hippie en Nuevo México, algunas fotografías de *Tulsa* tomadas en los 60s, e imágenes posteriores de jóvenes prostitutas de Nueva York fechadas en los 80.

Más tarde, llegaron otros proyectos fotográficos como *1992, Perfect Chil-*

hood (1993), *Los Angeles 2003-2006 Volume 1* (2007) o *The Smell of US* (2015), entre otros; en donde el autor prosigue retratando la cultura de la juventud de cada época. No obstante, las fotografías de Clark se irán tiñendo, progresivamente, de más decoro y contendrán un mayor acercamiento a la estética.

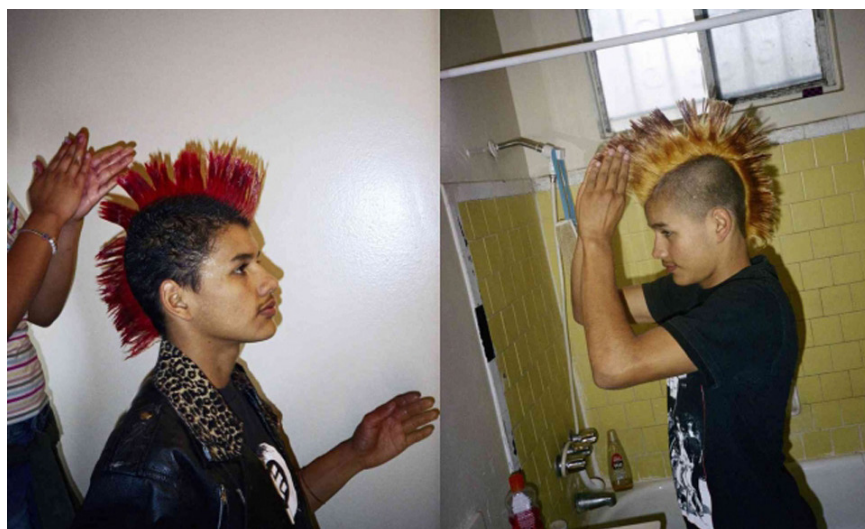


Fig.182

Las escenas de los siguientes trabajos editoriales de Clark se irán alejando del fotorrelato, para comenzar a escarbar en el retrato de adolescentes insurrectos a quienes fotografía en sus entornos naturales para convertirlos en iconos de su tiempo. Este cambio de postura es perceptible en publicaciones como *The Smell of Us*, en donde las escenas controvertidas son de mayor insinuación y menor explicitud, así como las fotografías de retrato, ataviadas de un aire más distinguido y cercano al ámbito de la fotografía de moda. Sin embargo, la producción artística de Larry Clark irá más allá de las publicaciones editoriales.

Tal como se ha indicado con anterioridad, Clark poseía la inquietud de filmar una película desde sus primeros años en Tulsa. Su primer trabajo audiovisual se vio materializado en 1995 con la película *Kids*. Esta película da vida a

un grupo de adolescentes que pasa el tiempo consumiendo drogas, practicando sexo y manifestando actitudes violentas. Esta filmación, que trata con crudeza temas como el contagio del VIH, se convirtió en un hito del cine sobre adolescentes disfuncionales. Esta cinta abrió las puertas a la creación de productos culturales similares, constituyéndose en una fuente de inspiración para muchos otros autores, tanto coetáneos como posteriores.

Tras la grabación de *Kids*, Larry Clark ha seguido produciendo series fotográficas y películas siempre en consonancia con la vida de los adolescentes como temática central. Algunas de sus películas posteriores más destacables son: *Al final del Edén* (1998), *Bully* (2001), o *Ken Park* (2002). Ésta última traslada su narración, desde las calles de Nueva York que ambientaba *Kids*, a Visalia en California. Visalia se trata del típico barrio residencial de clase media, en donde a pesar de ser un lugar tranquilo donde nada suele ocurrir, las vidas de sus protagonistas demuestran todo lo contrario. A lo largo de la filmación de suceden situaciones de incesto, expresiones de placer masoquista al estilo Bob Flanagan, actos violentos, graves problemas familiares, y demás dramas humanos que aluden a que tras la envoltura de una vida perfecta, se esconden atroces y mórbidas circunstancias.

Partiendo de los anteriores precedentes se puede determinar que, las imágenes y narraciones que conforman el conjunto de la obra de Larry Clark, se ciñen a la temática *outsider* pero desde lugares que forman parte de lo normativo. Es decir, todos los protagonistas de la obra de Larry Clark representan al ciudadano promedio que convive o proviene de

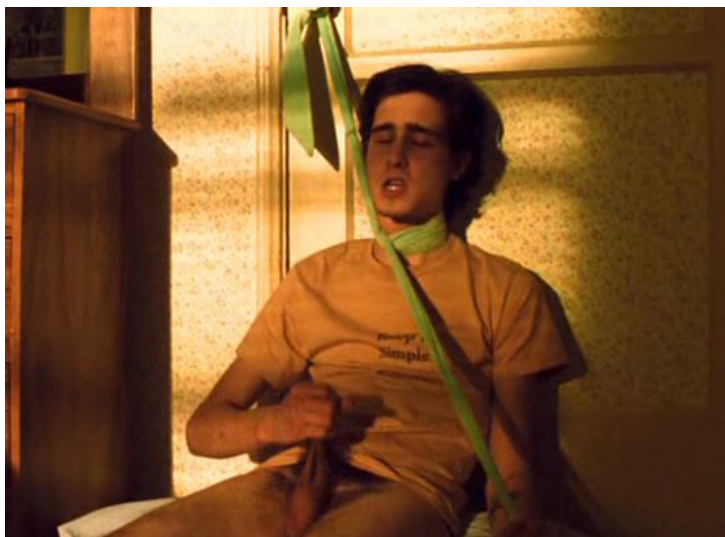


Fig.183

familias con un aparente orden personal y estabilidad económico-social. Sin embargo tras sus narraciones, Larry Clark cuestiona las apariencias, las hipocresías, las incongruencias de la ética y las corruptelas del ser humano. En realidad Larry Clark muestra la verdadera alma del ser humano y la irracionalidad del instinto biológico, tras la imagen de adolescentes que se rebelan ante las constricciones de los adultos y de la propia vida. El adolescente que se muestra libre y espontáneo, aquel que no se plantea juicios morales, y procede según sus apetencias: sin rigor, sin miedo, sin aflicciones.

Las narraciones y ambientes de Larry Clark exponen de forma pública la parte corrupta y sucia de las sociedades establecidas en los países desarrollados. Países como Estados Unidos que se postulan constantemente del lado de la corrección y la ética, que se posicionan como defensores de los débiles y sin embargo, defienden y participan de un sistema que oprime a los oprimidos y obstaculiza la igualdad social. El trasfondo de la obra de Larry Clark relata los trapos sucios de los países occidentales, así como la aceptación normalizada de dichas corruptelas, que provoca que el ciudadano acomodado vuelva la cabeza hacia otro lado mientras no se contravengan sus privilegios. Los adolescentes de Clark representan el inicio de la impureza tras la inocente infancia. Es por ello que en sus imágenes impere una técnica y acabado poco pulido. Las imágenes de Clark poseen una formalización sucia, que el propio autor solicita y requiere para enfatizar sobre las áreas escabrosas de humanidad que pretende reseñar.

La década entre los 90 y 2000, perteneció a un momento en que se gestaron un gran porcentaje de producciones visuales en torno a los conflictos en la adolescencia. Además de las filmaciones anteriores, películas como *Drugstore cowboy* (1989), *Trainspotting* (1996), *Requiem por un sueño* (2000), o *Spun* (2002), colocaron a vista de todos, las entrañas de la toxicomanía y las conductas de riesgo en los jóvenes transfiriéndolas a la cultura *pop*. Esta tendencia por catapultar a la escena cultural contenidos fundamentados en la adolescencia, puede deberse a que los productores, artistas y creadores de la época, siendo las primeras generaciones que habían experimentado una

adolescencia libre y sin cargas, decidieran postularse desde la nostalgia y la crítica, para (tal como expresa Larry Clark) revivir los tiempos pasados a través de las historias de los demás. Tanto Larry Clark como Terry Richardson, además de otros de los artistas citados a lo largo de la investigación, son autores que tras superar la infancia y la adolescencia biológica, decidieron prolongar su adolescencia a un nivel emocional mediante la representación de las vivencias de otros.

Uno de los puntos clave de la temática adolescente en la escena cultural de finales de los 80 e inicios de los 90 es que, ésta se expresa mediante la representación de situaciones totalmente veraces, con las que cualquier adolescente del momento podía sentirse identificado. Durante estas décadas se comienza a abandonar la icónica idealización del Hollywood de los 50-70, momento en que se sucedieron películas del rango de *West Side Story* (1961) o *Grease* (1978). En este tipo de filmaciones la realidad de la adolescencia quedaba dulcificada, mientras impregnaba de valores morales las narraciones y circunstancias menos halagüeñas, de una juventud totalmente estereotipada que aprendía de sus errores.

Clark expresa que cuando veía películas de adolescentes filmadas en los años 50, los personajes que aparecían en ellas y los actores que los personificaban eran adultos haciendo de jóvenes. Este aspecto le chocaba, ya que percibía que los jóvenes reales no eran así, ni tampoco actuaban ni pensaban como los protagonistas de las películas.³⁰³ Es por ello que esta generación de artistas, guionistas y cineastas, apostase por crear una versión más rigurosa y realista de la adolescencia desde dentro, desde el conocimiento e interacción con el entorno. En un afán por eximir a la representación de la realidad de aderezos innecesarios y por el contrario, mostrar su lado más controvertido, más enigmático y menos visible. En definitiva, se trataba de ahondar en el interior del propio artista, escarbar en su memoria y con ello, acudir a las fuentes más idóneas para mostrar desde dentro aquello que se encontraba afuera.

Tal como se ha indicado en textos anteriores, la inclinación de la cultura pos-

303-CLARK, L. y KORINE, H. *Kids a film by Larry Clark*. New York: Groove Press Books: Melcher Media, 1995.

moderna hacia la temática adolescente deviene de múltiples factores históricos, sociales y económicos. La cultura de la perpetua juventud y la nostalgia por los tiempos de la adolescencia se advierte imperante en cualquiera de los contextos en que intermedia la imagen, poseyendo además, una consistencia de carácter filosófico.

Tal como se ha expresado con anterioridad, el atractivo del adolescente procede de su vínculo con la libertad, la desobediencia, el ímpetu, el vigor y la ausencia de constricciones que se suponen propias de esta etapa. Sin embargo, desde un ángulo más profundo, la adolescencia se vincula con la sensación de descubrimiento,



Fig.184

la transición al cambio, y la indefinición de unos cuerpos y unas mentes aún por esculpir. La fascinación que despierta la adolescencia como concepto es que, los chicos y chicas que la conforman, se equiparan a un lienzo en blanco en el que construir una nueva historia. La adolescencia se fija como el inicio de la

edad adulta, el momento en que la responsabilidad de subsistir decae en uno mismo para convertirse en dueño de su propio destino. Tras todas estas concepciones reside otra de las más fundamentales, el despertar sexual, que a lo largo de nuestra historia cultural se ha vertido en las artes visuales con un componente erótico, mediante la consideración de lo efébo para los masculinos y la designación de lolitas para las féminas. Muchachos y muchachas que transitan entre la inocencia que comporta la inexperiencia, y los impulsos biológicos que les instan a descubrir nuevos lugares con intrepidez e irreflexión. Chicos y chicas, a quienes la ingenuidad ante los riesgos y los límites, les hace ceder hacia los impulsos de la efervescencia que irradian sus cuerpos.

Partiendo de estas observaciones se considera que, el conjunto de connotaciones que se desprenden y utilizan de forma simbólica tras la figura del adolescente, responden a cuestiones conductuales que intersectan con el conjunto de características que construyen muchas de las acepciones sobre lo *outsider*. Es por ello que muchos de los artistas citados a lo largo de la presente tesis, hayan reservado una parcela de su producción (si no toda) a la indagación literal o referencia alegórica sobre el mundo adolescente y la juventud temprana.

-Efebos:

Tal como se ha indicado, Larry Clark es uno de los artistas que incide en esta temática con mayor vehemencia. Sin embargo, pese a que sus representaciones hablan de la adolescencia en términos generales, usualmente dirigen su foco hacia género masculino:

Larry Clark Tiene preferencia por los adolescentes de género masculino, no porque proyecte o busque una delectación homoerótica en sus cuerpos – a pesar que muchas de sus fotografías y escenas de películas son una exaltación a la belleza del efebo-, sino porque como hombre, es el terreno emocional que controla, y es con los chicos con quien establece la complicidad necesaria para llevar a cabo sus proyectos³⁰⁴. Según indica Jové Albà en la cita anterior, las pretensiones de Clark no estriban en representar al efebo desde su atractivo sexual sino que, su acercamiento al chico adolescente descende de la necesidad del fotógrafo por crear una proximidad con el sujeto. En este caso, dicha conexión se establece desde el género masculino con un posicionamiento principalmente heterosexual. No obstante, el acercamiento de Larry Clark a los chicos que retrata, también posee matices estéticos que se decantan por ensalzar la belleza de los cuerpos jóvenes y el vigor sexual que reside tras ellos. Con ello, pese a que la finalidad del fotógrafo no sea la de captar la erótica del cuerpo masculino, la frecuencia con que representa la desnudez de un modo directo y literal en contextos de deseo concupiscente, construye una narración sobre la lascivia de lo mundano que se advierte indisociable de la erótica del efebo.

A diferencia de Larry Clark, las connotaciones sobre el atractivo del efebo no ofrecen ninguna vacilación en la obra de Ryan McGinley. Este fotógrafo nacido en 1977 y originario de New Jersey, sustenta su estética y temática en antecesores como Nan Goldin o Larry Clark. Es por ello que su producción prosiga ahondando en los derroteros de sus referentes, que pese a aportar una visión contemporánea, acude a resultados formales de carácter atemporal, sujetos a las raíces estéticas que le inspiran.

Las fotografías de McGinley se caracterizan principalmente por retratar a

304-JOVÉ ALBÀ, A. *op.cit.*, p.44



Fig.185

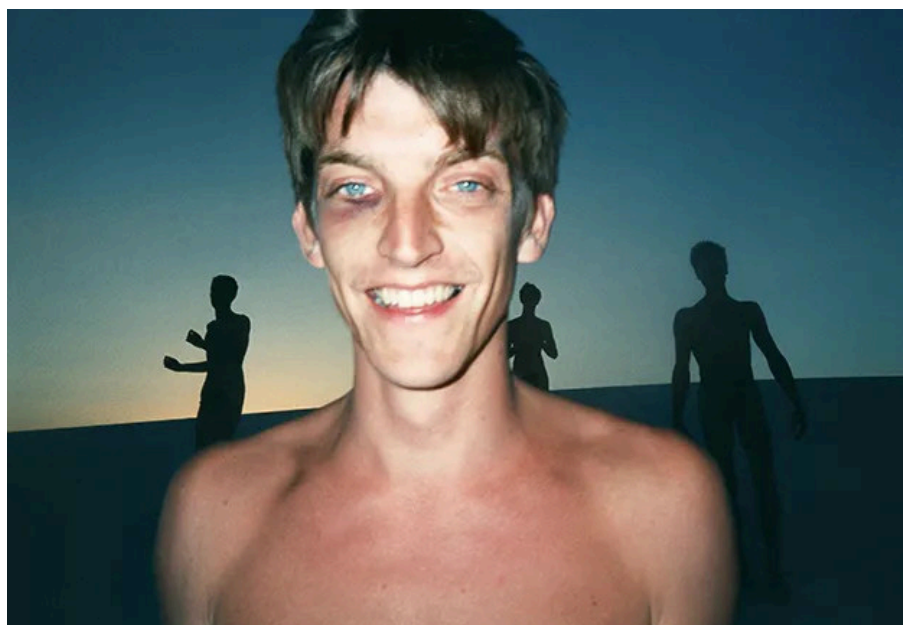


Fig.186

Fig.185-MCGINLEY, R., 2007. *Highway*.

Fig.186-MCGINLEY, R., 2005. *Tim (Black Eye)*.

jóvenes desnudos, que reposan o poseen una actitud lúdica en entornos naturales de aire idílico. Tras estas disposiciones compositivas, residen de forma prevalente la sensación de libertad, la calidez del verano, el divertimento y las actividades en grupo, cuestiones significativas durante la etapa adolescente. Los retratos de McGinley se ofrecen sencillos y cálidos, en ocasiones lánguidos y melancólicos, en otros casos llenos de vitalidad y dinamismo, aderezados por efectos de fuegos artificiales o humo de colores.

Sobre el conjunto de su obra, resaltan las imágenes privadas de sí mismo y sus amigos que completan la serie *The Kids Were All Right* (1998-2003), con claras referencias a la obra incipiente de Larry Clark; o el cúmulo de piezas de desnudo que conforman la obra *Yearbook* (2008), inspirada en la disposición abarrotada que acontece en las tiendas de discos. Esta obra, ideada para ser dispuesta sobre techos y paredes de una sala bajo el propósito de emular a una red social, es una oda a la juventud contemporánea que retrata la diversidad cultural de las nuevas generaciones, una juventud que se desnuda sin tapujos ante un mundo cada vez más prejuicioso y opresivo.

La perspectiva que adopta Ryan McGinley restaura la temática adolescente desde un ángulo más vívido, optimista y fútil. Actuando como el enlace intergeneracional entre los grupos de jóvenes precursores del hedonismo y la



Fig.187

insurgencia y las nuevas generaciones más diversas y libres, aunque convenientemente coartadas por las exigencias de los nuevos tiempos.

Prosiguiendo con las representaciones que acometen la temática del efebo, el artista Jack Pierson adopta una perspectiva particular que lo aleja de las soluciones empleadas por Ryan McGinley; sin embargo, el contenido de la obra de ambos, se embebe de una intrascendencia equitativa.

Jack Pierson diversifica su trabajo entre la escultura, el vídeo y la fotografía; en el área dedicada a la fotografía expresa una clara inclinación por el retrato de muchachos de semblante clasicista, a quienes se excede en fotografiar desnudos o semidesnudos. Los chicos que colman las series de Pierson, no pueden poseer más cercanía con el concepto estético del efebo; tras las fisonomías, posados y escenas utilizadas por el autor, con claras reminiscencias a la escultura grecorromana o a las pinturas bíblicas renacentistas.

De su nutrido trabajo fotográfico cabe resaltar una de sus series, la que titula *Self Portrait (Autorretrato)*. Esta serie fotográfica publicada en 2003, pese a lo indicado en su título, no se compone de retratos del fotógrafo; sino de diversos hombres que representan las diferentes etapas de la vida de una perso-



Fig.188



Fig.189

Fig.188-PIERSON, J., 2005. *Self Portrait #28*.

Fig.189-PIERSON, J., 2013. *Self-Portrait #4*.

na, desde la niñez hasta la vejez. Mediante esta colección Pierson pretende construir su autobiografía³⁰⁵ a través de otros hombres a los que mantiene en el anonimato y de quienes no aporta datos sobre su identidad o tipo de vida. Las fotografías de esta serie se advierten espontáneas e informales, aunque también con un aire intimista, que en muchos casos conecta con la fotografía casual que se ejecuta en escenarios privados. No obstante, cada una de las tomas se encuentra envuelta de un halo glamuroso en donde se otorga una conexión con el deseo y el erotismo que se sustenta en cánones de belleza academicistas.

Dentro de esta constante erótica, prosigue la serie fotográfica con que Pierson participó en la publicación *Ey! Boy Collection*³⁰⁶. Los diferentes volúmenes de *Ey! Boy Collection*, se componen de una selección de imágenes que un fotógrafo dedica a un modelo masculino de su elección. En el volumen 1 (edición limitada a 600 copias), Jack Pierson retrata al modelo adolescente Baby Roberts (Robert Semjonovs) quien se ha terminado convirtiendo en uno de sus modelos predilectos. Pese a que Jack Pierson ha contado con la colaboración de Baby Roberts en múltiples reportajes como *Behind the blinds*, entre otros de carácter comercial. Las fotografías del modelo en *Ey! Boy Collection*, poseen una mayor consideración sobre la erótica de la juventud, que en otros reportajes de temática similar.

Las imágenes que constituyen esta serie poseen parámetros estético-formales idénticos a los habituales en Jack Pierson; sin embargo, el modo en que el autor afronta el retrato de Baby Roberts denota una perspectiva más sexualizada. El joven se expone ante la cámara descubriéndose desnudo, sin insinuaciones ni posados limitantes. Éste aparece en diferentes escenarios que aluden a tórridos días estivales en algún lugar de costa; lo que supone un enclave mitificado que concuerda y potencia las consideraciones sobre el verano, como estación culturalmente idealizada que conecta con la adolescencia. Al igual que ocurre con el contexto, las diversas escenas que componen la serie, se tratan de constructos icónicos que giran en torno al erotismo: aparece un plano general de Baby Roberts desnudo en la piscina, fumando y

305-GEFTER, P., 2003. Self-Portrait as Obscure Object of Desire; Jack Pierson's Autobiography, of Sorts, in Photographs of Unidentified Men. *The New York Times* [en línea] 18 de diciembre. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2003/12/18/books/self-portrait-obscure-object-desire-jack-pierson-s-autobiography-sorts.html>

306-PIERSON, J. *Ey! Boy Collection. Volume 1, nº5*. London: Antenne Books, 2021.

con un sombrero de *cowboy*; otras instantáneas se enfocan en primeros planos del modelo, que colocan su boca en el centro de interés de la imagen de la que expulsa agua mientras nada en la piscina; en otros casos pela y come una naranja a bocados, con el torso desnudo y mirada desafiante, en lo que parece ser un jardín.



Fig.190

Si se analizan todos y cada uno de los casos mencionados, se advierte una firme correspondencia entre las escenas descritas y algunos estereotipos o elementos icónicos venidos de la pornografía. Cada una de las imágenes de esta serie, retrata mitos homoeróticos que colocan al chico joven e imberbe, pero atrevido y sin prejuicios, en el foco de la temática. Tras dicha secuencia de imágenes desaparece la intención narrativa, ya que se prescinde de la visión nostálgica o idealización de la adolescencia, para en su lugar, ceñirse en el atractivo y el deseo que despierta el chico inexperto al que se fotografía como fetiche.

La serie dedicada a Baby Roberts se desarrolla en torno a la erótica que desprenden la ingenuidad y la pureza de los cuerpos incorruptos, un tipo de deseo que conecta con algunas de las inclinaciones pedófilas que han erigido un tipo de cultura sobre las perfidias de la sexualidad.

Al igual que Jack Pierson, el fotógrafo David Armstrong dedicó gran parte de su trayectoria a expresar la sensualidad que subyace tras la estetización clasicista del retrato del adolescente masculino. No obstante, David Armstrong construye su estética bajo una serie de rasgos que se debaten entre la feminización andrógina y la masculinidad heteronormada.

A pesar de que sus fotografías prosiguen con la búsqueda del escenario intimista que también propone Jack Pierson, el modo con que Armstrong afronta el retrato se ofrece menos expresivo, cubierto de un mayor refinamiento, conectado a la sugestión y alejado de la explicitud de los clichés pertenecientes a la cultura del sexo. Sin embargo, sus fotografías se encuentran lejos de ser apocadas, ya que las sutilezas compositivas empleadas confieren a sus escenas una carga erótica que entabla una especie de juego de seducción con el espectador.

Los escenarios empleados por Armstrong, generalmente dentro del ámbito privado, discurren entre el dormitorio, el baño y el sofá, evocando situaciones sobre las que no se llega a adivinar si anteceden o suceden a un encuentro amoroso. El aire íntimo de las escenas que procuran dichas consideraciones, es palpable en la globalidad de sus capturas; este aspecto se hace más patente en publicaciones como *615 Jefferson Avenue*.

En esta recopilación fotográfica publicada en el 2011, el autor crea una colección de imágenes en donde el atractivo de la juventud se muestra como el objetivo principal. En esta monografía, el autor se dedica por entero a retratar a chicos jóvenes en escenarios que, excepto por algunos casos, incurren en los interiores de su estudio en Brooklyn. La mayoría de las escenas que se suceden en la publicación se construyen mediante recursos formales y compositivos similares. Algunas de las constantes más resaltables se encuentran definidas fundamentalmente por la presencia de un haz de luz natural tenue,

procedente de una ventana cercana, que se proyecta sobre el torso desnudo del modelo. Las poses se muestran relajadas y estáticas, aunque con cierto aire casual e improvisado, muchas de las fotografías representan al chico tendido en la cama o recostado sobre una pared. La indumentaria se resuelve habitualmente por el uso de ropa interior, excepto en algunos casos en donde el modelo viste prendas de aire circense o camiones de corte romántico.

En definitiva, los recursos que construyen *615 Jefferson Avenue*, dotan al conjunto de un erotismo con tal sutileza y suavidad, que poseen un alto grado de cercanía con algunos retratos femeninos del romanticismo. Las instantáneas de esta serie, proyectan una sensualidad tan próxima que, casi sin pretensión, se asigna el papel de amante a cada uno de los retratados.



Fig.191

Si se establece una comparativa entre las imágenes de David Armstrong y las del resto de artistas referidos en el presente apartado, cabe distinguir que las escenas del primero, proyectan una serenidad y un sosiego que rara vez se advierte en los otros autores en cuyas obras prima la vitalidad, la energía y el dinamismo, propios de la etapa y ambientes que retratan. No obstante, en la obra de los cuatro artistas analizados existen más elementos coincidentes que divergentes. Tanto David Armstrong como Larry Clark y Ryan McGinley, iniciaron sus andanzas en fotografía colocando en el dominio público sus entornos más cercanos, conformados tanto por los ambientes subculturales como por los *outsiders* que transitaban en ellos. Al igual que Nan Goldin, Jack Pierson y David Armstrong pertenecieron a la escuela de Boston, influenciándose mu-

tuamente tanto en el modo de concebir la fotografía como en las temáticas y resultados estéticos. Es por ello que pese a las particularidades de cada autor, tanto el contenido, como los objetivos perseguidos se adviertan concordantes.

Terry Richardson es otro de los fotógrafos que ha participado de la estetización de la juventud para construir su obra. Sin embargo pese a que la temática de su trabajo versa sobre la rebeldía, los entornos *outsider* en los que habita y el retrato de sus seres más cercanos, sus intereses se debaten en otra línea. Si bien los autores anteriores apologizan sobre la efigie del efebo posmoderno,



Fig.192

Terry Richardson se inclina por representar su lado más canalla. Los chicos de Richardson pierden cualquier evocación erótica, para ser representados con una ponderada y abrumadora virilidad.

A diferencia de los casos anteriores, estos muchachos dejan de mostrarse como objeto de deseo para posicionarse como procuradores de placer. Cada una de las acciones con que son fotografiados emana testosterona, siendo retratados consecuentemente mediante usuales y populares referencias al vigor masculino.

En sus series fotográficas se advierten varias vertientes; por un lado, se retrata al hombre joven que se mofa de sí mismo, convirtiendo sus defectos físicos en un hecho risible; también se representa al chico de calle temible y exitoso, proclive al

consumo de estupefacientes y a conflictos violentos; asimismo, se aprecian ejemplos de hombres con actitud infantilizada que aparecen participando en acciones propias de “machos jóvenes”, como aquellas en las que se mide la

fuerza, la resistencia o la virilidad.

Por lo general, los hombres representados por Richardson, personifican al joven que se jacta de su hombría, posee un papel activo, se sitúa frente a la cámara desde una posición de poder, no tiene complejos, se mueve en clanes de hombres, y lleva a cabo conductas bruscas e impetuosas propias de comportamientos atávicos. Los muchachos de Richardson, generalmente, son poco atractivos; de hecho son todo lo contrario, quizás como prolongación del propio fotógrafo, quien se jacta y bromea sobre su enjuta figura. No obstante, Terry Richardson contrarresta sus carencias con ingenio y sentido del humor, mientras se afana en mostrarse al mundo como un gran seductor. Sus modelos varones son representados en consecuencia, exudando hombría o desde un ángulo gamberro que potencia su versión más desvergonzada e irreverente.

A pesar de ello, los sujetos varones de Richardson tampoco destacan por su juventud. De hecho, hay pocos muchachos jóvenes en sus series, siendo más usual el retrato de adultos que escenifican situaciones propias de los adolescentes. El modelo masculino predilecto de la fotografía de Terry Richardson destaca por ser un joven adulto, principalmente popular o reconocido icono de los medios de masas. Usualmente es polémico, poco atractivo, y contiene características propias de los estereotipos asociados al varón heterosexual; aunque en otras ocasiones representa al *freak* disfuncional. En definitiva, la imagen del muchacho joven o adolescente en la obra de Terry Richardson, es fundamentalmente una figuración. La presencia del efebo se halla completamente extinta, para en su lugar, encontrarnos con figuras toscas, vulgares y



Fig.193

cómicas, que caricaturizan al género masculino y sus particularidades, desde una parodia que simula situaciones o ademanes propios del adolescente.

Tal como se ha observado, en la obra de Terry Richardson la figura masculina no aparece erotizada en correspondencia con las connotaciones que se desprenden del efebo. En cambio, la mujer sí es representada con una perspectiva equivalente, que se debate entre su atractivo físico, como objeto de deseo, o receptora de placer procurado por el hombre. Los antagonismos con que se referencia la juventud femenina y masculina en la obra de Terry Richardson merecen atención; ya que el fotógrafo incorpora a su obra aquellas consideraciones que la cultura de la juventud como emblema de libertad, crecimiento, experimentación y rebeldía, expresa como un hecho masculino.

Dichas cuestiones de índole histórico y cultural, son expresadas por Carles Feixa cuando especifica que la asociación directa entre juventud y varón es debida a que tradicionalmente, era éste quien se emancipaba para formarse, prosperar económicamente y formar una nueva familia. Por el contrario, la mujer debía esperar a estar casada. Es por ello que las aventuras y correrías, la sensación real de libertad durante la juventud fuese experimentada principalmente por los chicos, ya que las chicas aguardaban en los hogares hasta ser cortejadas.

De hecho, la transición juvenil es esencialmente un proceso de identificación con un determinado género, aunque a menudo se haya confundido con un proceso de emancipación familiar, económica e ideológica que históricamente ha sido privilegio casi exclusivo de los varones (y aún de los pertenecientes a determinados estratos sociales). Ello explica por qué, hasta fechas muy recientes, las imágenes sociales predominantes de la juventud se hayan asociado inconscientemente a las de la juventud masculina.³⁰⁷

307-FEIXA, C. *op.cit.*, p.19.

-Lolitas:

Así como en la obra de los autores anteriores, el retrato del efebo se ejecuta desde una serie de consideraciones formales y simbólicas adheridas a expresiones culturales pertenecientes a la tradición, la presencia de la figura femenina en la etapa fotográfica que analizamos, también enlaza con fundamentos homólogos a los del varón; sin embargo, se expresa mediante la figura de lolita.

La lolita (designación tomada del relato literario de Vladimir Nabokov) al igual que el efebo, se construye en base a diversas figuras perteneciente a la tradición cultural de Occidente. Según expresa Wilson Orozco³⁰⁸; Humbert Humbert, narrador y figura protagonista de la historia de Nabokov, recurre a



Fig.194

cinco arquetipos femeninos diferentes para referirse a Lolita. Todos ellos procedentes de reconocidas formas culturales venidas de la mitología clásica, el cine y la literatura.

Aunque el arquetipo posmoderno de la lolita descende de la novela del mismo nombre, éste posee su origen en las ninfas y doncellas de los mitos grecolatinos. Recordemos los múltiples relatos mitológicos en donde Zeus se enamora de los encantos de jóvenes nínfulas como Dánae, Calisto, o Europa a quien rapta mediante el engaño. Otros mitos históricos que podrían atribuirse a la figura de lolita pertenecen a la tradición cristiana, como es el caso de Salomé quien, con tan sólo 12 años y la interpretación de una sensual danza, consiguió embaucar al rey Antipas para que se cumplieran los designios de su madre.

Éstas son sólo algunas de las referencias sobre las que se han asentado las

Fig.194-RICHARDSON, T., 2012. *Sky Ferreira at my studio #7 october 1, 2012*.

308-OROZCO, W. La niña fatal y otros arquetipos femeninos en Lolita. *Trama y fondo*, 2015, vol.39, pp.135-145.

posteriores representaciones artísticas y literarias que se vinculan con la figura de Lolita. Sin embargo, nuestra historia cultural se encuentra colmada de púberes o prepúberes femeninas a quienes se les ha atribuido un potencial erótico, antes incluso de que poseer la madurez suficiente como para ser conocedoras de la existencia del deseo sexual.

Pese a que la designación arquetípica de Lolita posee connotaciones heredadas del sustrato cultural de Occidente, la construcción posmoderna se asienta principalmente sobre el personaje creado por Nabokov en 1955 y al que Stanley Kubrick convirtió en representación mediante su adaptación cinematográfica en 1962. Atendiendo a las cualidades que han constituido la figura de la Lolita cabe considerar que ésta, así como el efebo, en términos generales encarnan a un preadolescente sexualizado, a un muchacho o una muchacha de apariencia añorada con un atractivo especial. Sin embargo, a diferencia del efebo, la Lolita parece saber de sus encantos y capacidades para seducir al hombre e inducir conductas acordes a sus anhelos. Es por ello que tal como se plantea la Lolita arquetípica; ésta se trate de la amalgama entre ninfa y hechicera, niña soñadora y mujer caprichosa, chica dulce y terrible, cautivadora y dominante, contumaz y sibilina, capaz de manipular al hombre adulto y seducirle hasta enloquecer. La figura de Lolita posee grandes reminiscencias místico-religiosas ya que encarna el bien y el mal, el tránsito entre la pureza de la infancia y lo pecaminoso de la adultez, para replantear los valores morales y los límites del ser humano.

Aunque la Lolita de Nabokov constituye una imagen precisa de lo pecaminoso, un hada perversa con la capacidad para doblegar la voluntad del hombre y perturbar su juicio hasta ceder a sus instintos más ruines. No deja de ser un arquetipo que posee grandes sesgos con las circunstancias reales que inspiraron a Nabokov a escribir la novela. Así pues, la figura de la Lolita responde a una visión estrictamente patriarcal que ha dotado de atractivo erótico a las niñas desde la impostura, un vínculo romántico y desigual en el que al varón se le exime de pecado, para atribuir la culpabilidad a la niña que es quien seduce al hombre.

Esta postura, quizás la más popularizada, se corresponde con la figura de la nínfula, un ser angelical con cualidades diabólicas capaz de hechizar con sus encantos; un ser mágico, que tras una apariencia inocente esconde intenciones perturbadoras. De hecho, la conexión de la lolita con la ninfa, va más allá de sus cualidades. El propio Nabokov presenta a Lolita situada en un jardín, como una flor más que se adhiere a ese simbolismo romántico que vincula a las ninfas con la naturaleza.

Ese primer encuentro de Humbert con Lolita, no sólo será determinante en la novela sino también en sus dos representaciones cinematográficas. En los tres casos, Lolita es representada tendida en el jardín, con poca ropa, y en un entorno idílico. Los recursos formales empleados para representar la escena del jardín, tanto por Stanley Kubrick como por Adrian Lyne (director del *remake* de la película en 1997) son similares. Sin embargo en la versión de Lyne, Lolita se advierte más indómita, más ninfa si cabe. La primera aparición de la niña en la filmación de 1997 se encuentra plagada de referencias clasicistas que alternan con connotaciones licenciosas, para proclamar de forma justificada los anhelos que provoca en Humbert.

En la primera escena en que aparece Lolita, el plano se abre tras unos árboles que permiten distinguirla reposando sobre la hierba, mientras el agua de unos aspersores cercanos empapan su pelo y su ropa desvelando la ropa interior que se esconde bajo el vestido. Dicha escena, con alto grado de fetichismo, figura con acierto la esencia de la ninfa ya que; por un lado se reseña el potencial erótico de la niña, mientras que por otro se establece una semejanza romántica que conecta a la niña con la belleza y esencia salvaje de la naturaleza.

Dicha intersección entre la magia, lo enigmático, lo sensual y lo salvaje, se debate en la obra de múltiples fotógrafos contemporáneos que parten de lenguajes análogos. Un ejemplo de ello son Justine Kurland, Ryan McGinley o Sally Mann, quienes han dedicado parte de su producción a retratar a las púberes desde un ángulo que conecta la nostalgia con lo bucólico, lo mundano con lo silvestre y el erotismo con el despertar sexual.

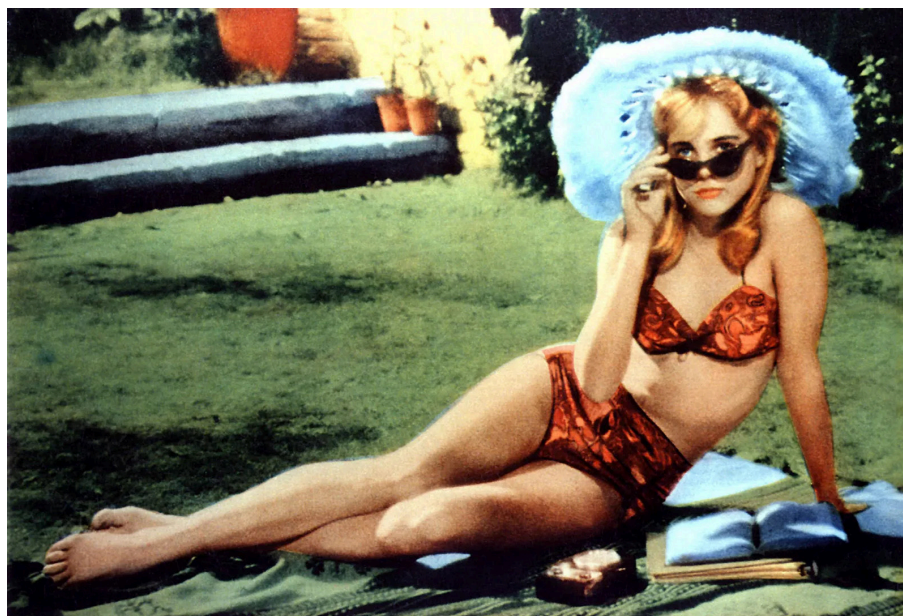


Fig.195



Fig.196

Fig.195-Fotograma de la película *Lolita* de Stanley Kubrick, 1962.

Fig.196-Fotograma de la película *Lolita* de Adrian Lyne, 1997.

Cabe destacar que tanto los ejemplos recabados en este apartado como las temáticas que se refieren a las pubescentes desde la índole de la ninfa, se construyen mediante la incorporación de una serie de recursos formales coincidentes. Las fórmulas empleadas poseen conexiones simbólicas que usualmente remiten o convergen con la sugestión:

El primero de estos recursos hace referencia a la temperatura de la imagen y estacionalidad del contexto, ya que los entornos naturales en que se desarrolla el retrato de la ninfa coincide con las estaciones de la primavera o el verano. Estas dos estaciones no sólo aluden a los periodos vacacionales en que las estudiantes se abandonan al deleite por la ausencia de obligaciones, sino que, tanto la primavera como el verano, evocan el tránsito entre el crecimiento y la madurez. Las niñas ninfas, al igual que los brotes y los frutos de los parajes naturales en que se desenvuelven, se encuentran en un momento de desarrollo, en una fase que conecta la pureza de la infancia con el pecado de la etapa adulta. La primavera alude a esa fase incipiente que conduce a la niña a su momento de cambio. Sin embargo el verano confirma el desenlace, cuando el fruto (como símbolo del pecado) se encuentra listo para ser degustado.

Dentro de estos dos ambientes estacionales discurre otro de los elementos escénicos que contiene grandes referencias alegóricas: el agua. Así como los parajes verdes y frescos son determinantes para contextualizar a la niña ninfa, el agua se hace esencial para formalizar el vínculo entre el ser humano y el medio natural. El agua no sólo remite a la pureza sino que connota el movimiento, la liviandad y la fluidez de la inconsistencia que concuerda con el temperamento adolescente. A su vez, el medio fluvial y sus analogías permiten formular insinuaciones anatómicas tras ropajes empapados que remiten a los paños del clasicismo o bien, sugerir la desnudez de un cuerpo insinuante que se esconde tras las cualidades reflectantes de su superficie.

Sea el caso que se precie, otra de las condiciones que dan forma a la niña ninfa es la exhibición de su cuerpo, que se formula desde el desnudo total o parcial, con el fin de enfatizar su conexión con el entorno y con el carácter salvaje de la naturaleza.

La temperatura que perfila estos idílicos parajes suele provenir de gamas cálidas, acentuando la sensación de bienestar que procuran los días soleados. Las temperaturas frías también se hacen presentes, aunque en menor uso; y cuando lo hacen, intersectan con las nociones de frescor y humedad de los entornos fluviales y bosques, en donde son protagonistas el rocío, el fin de una tormenta veraniega, los lagos, estanques y ríos.

Estas consideraciones de carácter bucólico y sensorial se aplican con frecuencia en los escenarios empleados para la construcción del arquetipo de la lolita ninfa. La implementación de este tipo de convenciones incrementa el atractivo de las imágenes, que tras ese enfoque sinestésico, instan al espectador a establecer un paralelismo entre sus propias experiencias y las escenas que visualiza. La sensorialidad de este tipo de imágenes refiere situaciones placenteras que conectan con el hedonismo, y por ende con la sensualidad, que se extrapola a las féminas retratadas.

Este tipo de ambientaciones pueden advertirse en la globalidad de la obra de Justine Kurland, concretamente en su serie *Girls Pictures*. En esta serie, conformada entre 1997 y el año 2000, las púberes y prepúberes son el núcleo protagonista. Las chicas de Kurland, quienes aparecen habitualmente agrupadas, irradian un aura de desaliñada belleza y actitud agreste, que describe una especie de conexión romántica con la naturaleza. Kurland tomó estas imágenes en sus viajes de carretera por las áreas rurales de Estados Unidos. Un territorio caracterizado desde siglos por iconos masculinos como el cowboy, el forajido, el buscador de oro, etc. En *Girls Pictures* la fotógrafa recupera estos míticos entornos, para desechar los valores patriarcales que les han sido asignados, y presentarnos a grupos de chicas que conviven en armonía, se muestran femeninas, libres, intrépidas y en ocasiones, feroces o crueles. Las niñas y los entornos establecen un vínculo casi simbiótico en el que se atestigua, que como en la naturaleza, existe un orden no acordado en donde todo fluye y engrana de forma gloriosa.



Fig.197

Ryan McGinley opera de un modo muy similar, en lo que al retrato de las lolitas se refiere. La producción artística de este fotógrafo, caracterizada por las representaciones lúdicas de muchachos desnudos en entornos naturales, se completa con las fotografías femeninas. Al igual que los varones, a las chicas se las retrata en pleno regocijo dentro de escenarios de idílica contextura.

Las nínfulas de McGinley se advierten libres y espontáneas, aunque también se muestran lánguidas y delicadas. En ocasiones parecen haberse rendido a las fuerzas de la naturaleza, como si hubiesen legado sus cuerpos a merced del entorno para fusionarse con el mundo físico.

A diferencia de las representaciones de los efebos, en donde los muchachos se muestran gozosos, en escenas empapadas de dinamismo, donde la fuerza, la potencia o la vitalidad colman de una emanación energética a la imagen. En las representaciones de las féminas se ofrece una dualidad emocional que transita entre la histeria y el fervor de algunas imágenes, a la quietud, el

abatimiento o la serenidad de otras. Mientras que los chicos aparecen continuamente en movimiento, realizando actividades físicas como correr, saltar o nadar. Las escenas de las chicas se advierten (pese a estar en algunos casos en movimiento) menos enérgicas y más sosegadas; apareciendo postradas e incluso completamente integradas en el paisaje, camufladas por elementos naturales como hojas, flores o agua. Esta fusión del cuerpo de la niña con el entorno, no sólo refuerza la esencia salvaje y natural que concuerda con el arquetipo de la ninfa, sino que además, se la equipara y representa como un elemento natural más. En la fotografía de McGinley sucede como en la novela de Nabokov, cuando la madre de Lolita presenta a su hija como un componente más del jardín, como si de una flor más se tratase:

—Ésta es mi Lo —dijo ella—. Y éstas son mis azucenas.
—Sí, sí —dije—. ¡Son hermosas, hermosas, hermosas!³⁰⁹



Fig.198

309-NABOKOV, V. *Lolita*. Barcelona: Grijalbo, 1975, p.23.
Fig.198-MCGINLEY, R., 2007. *Hysteric Fireworks*.

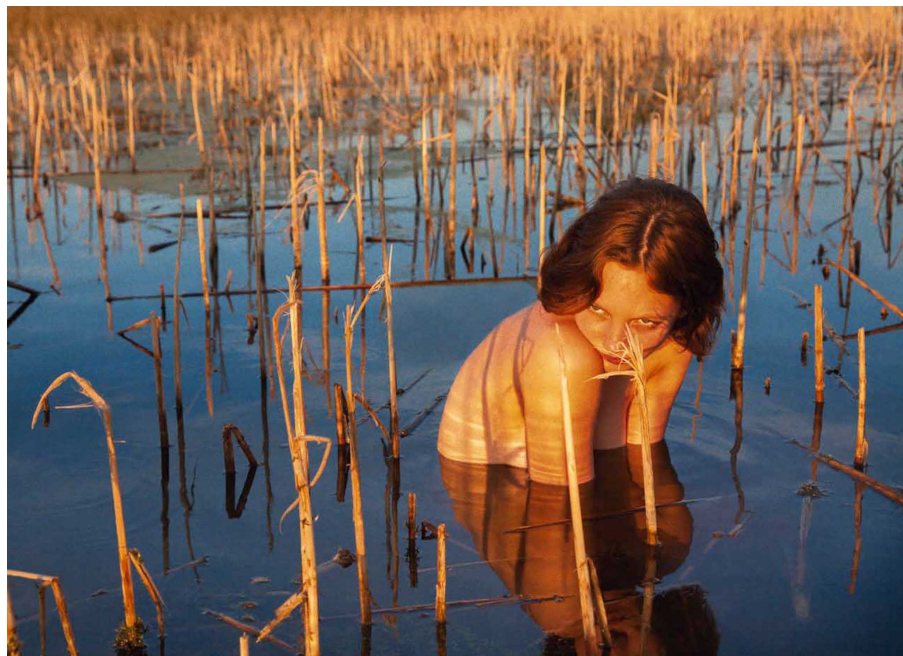


Fig.199

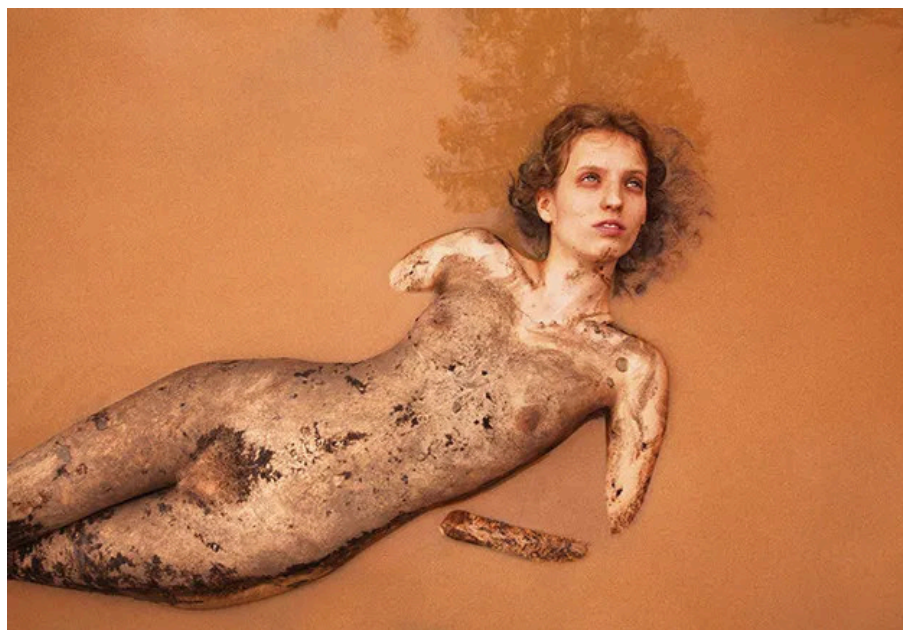


Fig.200

Fig.199-MCGINLEY, R., 2013. *Susannah (Swamp Sticks)*.
Fig.200-MCGINLEY, R., 2013. *Petra (Pieces)*.

Sally Mann también nos traslada al mundo de la lolita ninfa, con su serie *At Twelve: Portraits of Young Women* (1988) donde retrata a muchachas preadolescentes a quienes representa desde una perspectiva menos poética y preciosista. El deseo incipiente y el descubrimiento de la sexualidad quedan patentes a lo largo de esta colección, donde se hace hincapié en la psicología de las niñas a la edad de doce años, momento en que el cuerpo y el pensamiento se debaten entre dos existencias: el inicio de la pérdida de la niñez y la inquietud por avanzar hasta etapa adulta.

Los retratos de *At Twelve* discurren por diversos escenarios que alternan entre el interior de hogares propiamente estadounidenses, típicos de las zonas rurales, y los parajes agrestes y frondosos del estado de Virginia, lugar natal de la autora. Las fotografías que componen esta serie se alejan de las estetizaciones utópicas para narrar mediante 35 retratos en blanco y negro, las circunstancias, crisis identitarias, y demás dilemas propios de la pubertad. Sin embargo, los rostros de las niñas de Sally Mann esconden historias que exceden las inseguridades, frustraciones, miedos y deseos tipificados de las preadolescentes. Tras la mirada de estas niñas, una mirada habitualmente retadora que se enfrenta con el espectador, se advierte un alma rota, truncada, que incluso desprende más sabiduría de la que por edad corresponde.



Fig.201

A diferencia del alma libre, vívida y silvestre que representan las ninfas de Justine Kurland o Ryan McGinley, las ninfas de Sally Mann acarrearán tras de sí embarazos precoces, maltrato, abusos, violencia y carencias afectivas que intersectan con la esperanza de lograr sus sueños, crecer, y sentirse seguras.

El desafío que se desprende de la miradas de las niñas, así como las poses con que son retratadas, transmiten inquietud. Sin embargo tras ese primer contacto turbador, la observación pormenorizada de las escenas, permite intuir que cada uno de los retratos responde a una biografía espinosamente conmovedora.

Así como en los retratos de Justin Kurland y Ryan McGinley a las ninfas se las representa integradas en el paisaje, llevando cabo acciones propias de la etapa y el contexto, con un grado de espontaneidad azarosa que cubre las capturas de romanticismo. En la obra de Sally Mann los posados se observan estudiados y dirigidos por la fotógrafa, quien en esta serie regresa a su tierra natal para retratar a niñas que comparten sus mismas raíces. Niñas que se encuentran transitando hacia la edad adulta dentro de su mismo contexto socio-cultural. Un contexto nada idílico, que por otro lado ofrece representaciones cargadas de autenticidad, con un aire de realismo melancólico que no cae en estereotipaciones.

En *At Twelve*, Sally Mann recoge en cada inmortalización los dramas e historias con que creció, maduró y forman parte de su desarrollo. Con este tipo de proceso creativo, la fotógrafa concibe la obra como un autorretrato que se construye a través de las miradas y vivencias de los demás, de un modo similar al aplicado por Larry Clark en sus registros en *Tulsa*. Es por ello que los intereses de Sally Mann van más allá de idealizar a las nínfulas. Las niñas de sus retratos se advierten experimentadas y se expresan como adultas, aunque con un ligero rescoldo de ternura e inocencia que confronta a ese otro lado consternador y corrupto, que las convierte en seres enigmáticos y excitantes.



Fig.202



Fig.203

Fig.202-MANN, S., 1994. *Three Graces*.

Fig.203-MANN, S., 1989. *The New Mothers*.

Las representaciones de la lolita en la obra de Sally Mann se posicionan de forma intermedia entre el arquetipo de la ninfa y otro de los arquetipos contemplados dentro del rango de las lolitas: el de la niña como *femme fatale*.

Dentro de esta tipología, las representaciones suelen figurar féminas prepúberes que encarnan una amalgama entre la inocencia y el erotismo. Las niñas que conforman esta tipología suelen aparecer representadas con *atrezzo* y ademanes que las acerca peligrosamente al estereotipo sexual.

La figuración de esta tipología de lolita se construye desde una posición propiamente masculina, en la que se transfieren los anhelos y deseos eróticos que forjan el imaginario fantástico del hombre heterosexual. Las lolitas que actúan como *femme fatale*, pese a tener complexión de infantes, se expresan como una mujer adulta, emulando los estereotipos, cánones y formas que provienen de los roles de género tradicionales. Ese ángulo contrastante por el que el resultado visual otorga una imagen dual de la niña que se comporta como una mujer insinuante y sensual, que simultáneamente mira a la cámara con una indolente inocencia infantil, resulta paradójico y perturbador.

En estas imágenes, mientras las niñas juegan a ser mayores, se maquillan, visten y actúan como los modelos femeninos que les inspiran, el objetivo del artista recoge la parte fetichizable, las trazas que convierten a las niñas en mitos eróticos e iconos de belleza universal.

Esta perspectiva es evidente en fotografías como las que realizó Gary Gross a Brooke Shields con once años de edad en 1975. Según expresa el fotógrafo³¹⁰ la intención de esta sesión fotográfica, proyectada para una publicación de *Playboy* titulada *Sugar and Spice*, era revelar la sexualidad no manifiesta de la preadolescente. Aunque unos años después, la publicación de estas imágenes estuvo sometida a un procedimiento judicial, el juez dictaminó que dichas fotografías no tenían suficiente atractivo erótico como para ser consideradas de índole pornográfico. A su vez se argumentó que, desde la toma de esas imágenes, había transcurrido mucho tiempo durante el cual, la actriz había consolidado su carrera como símbolo sexual, convirtiéndose en la Lolita de su generación.

310-TURNER, C., 2009. Sugar and Spice and all things not so nice. *The Guardian* [en línea]. 3 de octubre. Disponible en: <https://www.theguardian.com/theguardian/2009/oct/03/brooke-shields-nude-child-photograph>

El arquetipo de la prepúber como *femme fatale* quizás sea uno de los más controvertidos dentro de la clasificación de las lolitas ya que las representaciones que conforman esta tipología, se debaten entre el ensalzamiento de la belleza femenina y la sensualidad. Sin embargo, en todas las representaciones no aflora esa evidencia erótica que comportan las fotografías de Gary Gross. En la mayoría de representaciones recabadas para la investigación de este apartado, las niñas se encuentran ocupando el rol de modelo dentro de contextos de moda en donde la ropa de alta costura, los complementos sugerentes o las joyas inasequibles, opacan la verdadera esencia de la imagen; una niña a la que se posiciona de manera prematura como objeto de deseo y se le valida por su atractivo físico.

Tal es el caso de algunas de campañas de moda, posteriormente cuestionadas o censuradas por eximir a las niñas de su naturaleza infantil y divulgar su imagen desde una perspectiva sexualizada. Algunas de las campañas publicitarias más polémicas han sido ideadas por reconocidos artistas y creativos, para marcas universalmente conocidas como Calvin Klein, Marc Jacobs, Balenciaga, o publicaciones adscritas a importantes revistas como Vogue o Vanity Fair. Sea el caso que se precie, a las infantes mediatizadas a razón de su atractivo, se las sitúa en una posición de inferioridad ya que es el adulto quien advierte sus encantos y quien toma la determinación de estetizarlas, asociándolas a elementos fetiche que las desnaturalizan y las separan de su condición infantil. Es por ello que otro de los arquetipos correspondientes a la construcción de las lolitas se dispense en forma de fémica vulnerada.



Fig.204

La tipología referente a la fémmina vulnerada se aleja de los cánones estéticos preciosistas y vinculados con el atractivo físico de la lolita, para escarbar en las parafilias que se vinculan con la atracción hacia una mujer que se muestra frágil, en posición de indefensión o abusada.

Este arquetipo representa a las niñas como seres inermes que se encuentran a merced de la autoridad y deseos del hombre. Es por ello que, su estetización se encuentra convenientemente perfilada, para retratar a la fémmina desde diversas perspectivas que la significan como un ser expuesto y al alcance.

Uno de los modos en que se construye este arquetipo es mediante el desaseo y la apariencia desaliñada de la modelo, a diferencia de las púberes representadas como *femme fatale*, en donde su indumentaria, aspecto y ambientes de las escenas se dirigen a resaltar la belleza de la niña a la que se relaciona con la exuberancia, el estilo y la distinción. En las representaciones de la fémmina vulnerada, advertimos un tono completamente antitético. En éstas, los escenarios acuerdan ser de gran austeridad, neutros, sin apenas detalles decorativos ni mobiliario, excepto por la presencia de una cama, un colchón, o un sofá. La temperatura e iluminación implementada en los ambientes (generalmente fría, tenue y dura, con altos contrastes) también opera sobre la imagen, favoreciendo una interpretación estremecedora que linda con la suciedad, la depravación, y en ocasiones con el sadismo.

Este tipo de posicionamiento, en el que el artista decide representar a la niña lolita como un ser damnificado por los poderes masculinos, a diferencia de los ejemplos anteriores, no siempre linda con los fetichismos heterosexuales. Esta temática, frecuentemente utilizada y referida tanto en la fotografía artística como en la publicidad contemporánea, en ocasiones lleva tras de sí un objeto de denuncia. Tal es el caso del proyecto fotográfico propuesto por Aura Rosenberg a mitad de la década de los 90, por título *Who Am I, What Am I, Where Am I?* (¿Quién soy? ¿Qué soy yo? ¿Dónde estoy?).

Dicho proyecto elaborado durante al menos una década, editado en formato de libro en 2008, consistió en una propuesta colaborativa entre Rosenberg y otros 80 artistas como John Baldessari, Mike Kelley, Laurie Simmons, Lyle Ashton Harris, Leigh Ledare o Jim Shaw, entre otros.

Aura Rosenberg centra el foco de esta propuesta en la identidad, que resuelve mediante la construcción de personajes un tanto icónicos como conmovedores o controvertidos. Con el fin de lograr este objetivo, la artista plantea una metodología basada en el retrato de sus propios hijos, los hijos de los participantes e hijos ajenos, a los que los artistas colaboradores caracterizan, escenifican, y posteriormente, ella fotografía.

Para ejecutar esta serie de imágenes, cada uno de los artistas implicados formula unos requerimientos conceptuales que aplica disfrazando a uno o varios de los niños. Este planteamiento proporciona



Fig.205

como resultado, una colección de imágenes tan nutrida como ecléctica. La utilización del disfraz es determinante en las bases metodológicas de la serie ya que el acto de disfrazarse, por un lado connota un juego infantil, por otro, dado que el disfraz ha sido concebido por el adulto con un propósito que se aleja del hecho lúdico, refiere ese acto de abuso y manipulación que conlleva la concreción de esta tipología de lolita.

Algunos de los retratos más intrigantes y que mejor responden al concepto de fémica vulnerada son los propuestos por Mike Kelley para caracterizar a Carmen, la hija de Rosenberg. Las imágenes de Kelley representan, tras una caracterización que recuerda a cualquiera de las protagonistas de los dramas operísticos, a una niña de semblante triste, con un maquillaje desvencijado, que porta un vestido de fiesta de mujer adulta y posa con una aparente firmeza, en lo que parece un acto de fortaleza y dignidad figurada. De esta escena se desprende un antecedente o desenlace traumático que enlaza coherentemente con el discurso de la infancia interrumpida de Mike Kelley.

Otro de los retratos más resaltables del proyecto colaborativo de Rosenberg es el elaborado por Laurie Simmons, en el que transforma a su hija Dunham en una marioneta sobre la que se observan unos guantes blancos en alusión al concepto de niña vulnerada y sujeta a la voluntad del adulto que, al igual que el ventrílocuo, es dirigida según sean los anhelos de su conductor.

Otros casos análogos a las representaciones de la fémica vulnerada se articulan desde el autorretrato, como ocurre en la producción fotográfica que dio visibilidad la artista Julia Fox. Esta artista autopublicó dos libros de fotografía de índole biográfica, en los tiempos en que las redes sociales apenas se extendían como soporte exhibición cotidiana.

Julia Fox decidió documentar fotográficamente su vida desde los 15 años, rescatando los pormenores de su complicada y vertiginosa adolescencia, sobre la que recopiló tanto imágenes de sí misma como de su entorno, textos de reflexión, e incluso conversaciones privadas de *chat*. Toda la documentación relativa a los años anteriores a su mayoría de edad, tiempo en que vivió situaciones de abuso, relaciones tóxicas, consumo de estupefacientes o ejerció de dominatriz, aparecen materializados en dos publicaciones: *Symptomatic of a Relationship Gone Sour: Heartburn/Nausea* editado en 2015, y *PTSD* del año 2016.

En *Symptomatic of a Relationship* la autora se centra en sus primeras relaciones amorosas, el consumo de drogas y la brutalidad e incontenible violencia de su entorno. Entre las imágenes que documentan la agitada adolescencia de Fox, se pueden observar escenas sexuales de sí misma, algunas en las que aparece ataviada con cuerdas de *bondage* figurando un acto de sumisión sexual; imágenes de su primer novio con quien se escapó de casa, el cartel de búsqueda que divulgó su familia o secuencias de gran literalidad en donde aparece herida o introduciendo una jeringuilla en su brazo. Todas estas experiencias fueron capturadas con una cámara de 35 mm, lo que confiere una calidad, un grano e iluminación, más que convenientes para congelar el alma real de estos ambientes.

La fotógrafa Mary Ellen Mark también indaga sobre la línea temática de



Fig.206



Fig.207

Julia Fox, retratando a la niña adolescente como una alma implacable, con anhelos de ser mayor, cuyas circunstancias ambientales han destruido prematuramente su infantilidad, corrompiendo y arrebatando su inocencia antes de su primera menstruación. Las lolitas de Mary Ellen Mark se advierten atrapadas en los degradados ambientes en que han crecido, resignadas a adoptar el destino que se ha escrito para ellas. Sin embargo, en su resignación no se precisa ningún atisbo de querer escapar del desenlace prefijado para ellas, sino que se expresa desde una aceptación conciliadora con la vida. A diferencia de los autorretratos de Julia Fox, Mary Ellen Mark socava ambientes genuinamente *outsider* para hablarnos de las infancias robadas.

Este propósito se consolida con su serie *Streetwise*, en donde recoge la vida de varios adolescentes de las zonas más marginalizadas de la ciudad de Seattle. Durante la concreción de este proyecto, la fotógrafa tuvo la oportunidad de conocer a Tiny, una niña de 13 años de mirada desafiante, que terminó por convertirse en su musa durante tres décadas. Entre ambas se llegó a forjar una relación especial, ya que Mary Ellen Mark fue partícipe de todos sus

cambios, desafíos y contratiempos hasta su último aliento. Sin embargo, Tiny nunca permitió que la fotografía interfiriese en el desarrollo de sus circunstancias personales, incluso en los momentos en que tuvo que vivir en la calle y la artista le ofreció su ayuda.



Fig.208

Aunque Terry Richardson siente inclinación por retratar a personajes controvertidos, que generalmente proceden o se encuentran fuera de los estándares habituales, éste representa a una lolita que aglutina muchos de los aspectos de las tipologías analizadas hasta el momento.

El arquetipo de la lolita de Richardson, pese a figurar connotativamente a la fémina vulnerada, dado que suele ser representada en una posición desigual o sometida al varón, comúnmente suele ser una joven de gran atractivo físico, que en muchos casos posee una carrera profesional vinculada con el ámbito de la moda o los medios audiovisuales. La lolita de Terry Richardson destaca por establecer un vínculo entre las esferas de la otredad y el glamour, así como por tener una apariencia frágil, pero un alma fuerte y rebelde que excede lo normativo.

En el extenso trabajo fotográfico de Terry Richardson, la fémina vulnerada

aparece representada de forma recurrente; sin embargo, el autor no repara en la conmoción emocional y los traumas que se intuyen tras sus modelos. Si su apariencia es desaliñada, ajada o enfermiza, el fotógrafo otorga a la escena una perspectiva de fascinación erótica. Si la modelo aparece herida, sangrante o lacerada, el autor fetichiza este hecho hasta convertirlo en un elemento de gran atractivo, que contrasta con la apariencia impecable de la modelo. La esencia de la imaginería femenina del fotógrafo se establece en base a la trivialidad del hecho. Es por ello que, en todas las representaciones sean más o menos cruentas, las féminas aparecen divertidas, ajenas al sufrimiento o al dolor, para



Fig.209



Fig.210

mostrarse indiferentes, alegres, sexis y encantadas de ser fotografiadas. Es por ello que, si por algo se caracterizan las sesiones de Terry Richardson, es por banalizar cualquier tabú que se precie, en este caso, la púber vulnerada.

Las fórmulas que aplica Richardson en sus retratos de las lolitas, conforman un puente entre el arquetipo de la fémina vulnerada y otra de las tipologías de lolitas que se han distinguido y decidido clasificar con el nombre de las púberes de Nabokov. Los rasgos que estructuran dicho arquetipo concuerdan

Fig.209-RICHARDSON, T., 2011. *Lindsey Wixson at my studio #14*.

Fig.210-RICHARDSON, T., 2013. *Sky Ferreira at my studio #11*.

con las descripciones que ejecuta el escritor ruso sobre el talante y la fisonomía de Lolita. Es por ello que la estetización de esta clasificación, se componga de trazas, poses, actitudes, indumentaria, e incluso de un tipo de belleza relacionada con la protagonista de la célebre novela. Las muchachas que corresponden a esta tipología, suelen encarnar a una niña inocente que al mismo tiempo se ofrece antojadiza, irreflexiva y en ocasiones temible; con un cuerpo en transición, que muestra e insinúa de forma sugerente, reseñando las primeras manifestaciones de las artes de la seducción.

El arquetipo de la Lolita de Nabokov se gesta tras una mirada principalmente masculina, que rememora las relaciones de conveniencia, que otrora conformaban el destino natural de muchas adolescentes. Hasta bien entrada la sociedad industrial, muchas jóvenes debían contraer matrimonio con un hombre adulto con el fin de asegurarse su subsistencia, la de su familia y acrecentar su riqueza. Es por ello que la figura de la lolita de Nabokov signifique dichas relaciones de poder entre el hombre maduro, bien posicionado, y la mujer joven a la que se le encomienda seducir al varón para asegurar su futuro.

Tales implicaciones sociales asociadas a las relaciones de pederastia, conforman a las lolitas de la mayoría de las expresiones culturales que trazan la historia del mundo occidental. La herencia de dichas referencias ofrece como resultado, la constitución de un arquetipo femenino que posiciona a la pubescente como un agente peligrosamente cautivador que se halla en una relación en constante desequilibrio. Una adolescente con inestabilidad emocional, carácter caprichoso y gran habilidad para seducir al hombre, capaz de trastornarlo y conducirlo hacia lugares inconvenientes.

Richard Kern se sitúa dentro de este posicionamiento para llevar a cabo la mayoría de retratos dedicados a las chicas adolescentes. El fotógrafo expresa, en la introducción de su libro *Contact High* (2013) que las razones que le llevaron a retratar a las adolescentes con un aura impudorosa, seductora y compleja, capaz de fascinar y atemorizar simultáneamente al hombre adulto, proceden de una experiencia personal sucedida en 1999.

Según expone el autor, éste sufrió una regresión a su adolescencia tras retra-

tar a una modelo que le recordó a las chicas con las que se relacionaba durante esa época. Richard Kern expresa que durante su pubertad en Carolina del Norte, pasaba gran parte de su tiempo fumando marihuana, escuchando música, nadando desnudo y corriendo por el bosque. En la mayoría de las situaciones en que se encontraba con una chica desnuda, solía ser en entornos donde se estaba consumiendo marihuana. Es por ello que el fotógrafo no pueda dejar de establecer una asociación entre la embriaguez, el estado optimista que ofrecen este tipo de estupefacientes, el erotismo y las jóvenes muchachas. Tras esta experiencia, el fotógrafo emprendió un proyecto enfocado en inmortalizar a jóvenes desnudas que, tanto en el interior de sus hogares como en parajes de exterior, fuman marihuana relajadamente.

En esta colección se advierte una gran diversidad de chicas, de las que no se deduce un canon estético determinado; sin embargo, sí se extrae una marca común en todas ellas: la decadente sensualidad y expresión placentera en sus rostros que, junto con las bocanadas de humo denso, dotan a la imagen de esa remembranza hedonista a la que apela Richard Kern.

Tras la edición de este proyecto, Kern ha proseguido indagando y ampliando dicha temática, obteniendo como resultado otras colecciones que persisten en el retrato de las adolescentes. Sin embargo, aunque cada una de sus producciones posteriores relata un aspecto diferente respecto al arquetipo de la pubescente nabokoviana, en todas ellas, destaca esa particular visión del fotógrafo que asocia a las chicas con su interpretación personal de las mujeres en su adolescencia. Así pues, para



Fig.211

el autor, las lolitas significan un elemento adictivo y pecaminoso, proclives a la corrupción de sus cuerpos y mentes, que se abandonan al consumo de estupefacientes, la ingesta compulsiva de medicamentos, o el uso frenético de teléfonos móviles. Las áreas temáticas en donde Richard Kern establece asociaciones entre a la lolita y el pecado, la sugestión y la adicción, se vierten en series como *Extra High* (1999-2015) que se plantea como la progresión de *Contact High*, *Cell Phones* (2009-2011) o *Medicated* (2010-2013).

Aunque la perspectiva que plantea Morgan Maher sobre la lolita,³¹¹ se construye desde el asalto al espacio privado y se escenifica tras una mirada voyeurista, como sucede en la obra de Richard Kern. Su narrativa posee una visión más femenina, ya que la autora opera de igual a igual.

Uno de sus trabajos más destacables es la serie *Girls in Bed* (2023), en la que Maher ha hecho de su dormitorio, el espacio idóneo para retratar a 75 mujeres diferentes durante los últimos cinco años. Las fotografías de las que consta la serie, se suceden con la cadencia que procuran unas permanentes sábanas blancas de fondo, junto a los diversos retratos femeninos que varían levemente sus resultados formales, dependiendo del temperamento, la intención y actitud de la modelo. La utilización de la habitación de Morgan Maher se plantea simbólicamente como un lugar seguro, y alude a la importancia que posee esta estancia en la etapa de la adolescencia. Durante este período, el dormitorio es el único rincón de las casas familiares en donde las chicas sienten que pueden ser ellas mismas, guardar sus secretos, compartirlos entre risas y expectación con sus congéneres, soñar aquello en lo que les gustaría convertirte, albergar sus reflexiones, expresar sus sentimientos o superar miedos y frustraciones en soledad. Mediante esta serie, Morgan Maher expone a la mirada pública los momentos de intimidad con sus amigas (algunas de ellas actrices en ascenso), mientras su escenario sirve como lugar de terapia, en lo que se intuye como el resultado de una “fiesta del pijama”.

La secuencia de imágenes que conforma *Girls in bed*, no fue tomada a cuenta como posible trabajo fotográfico, hasta el momento en que Maher imprimió las imágenes, las colocó una junto a otra, y se percató de que había estado

311-DEMARCO, N., 2023. Morgan Maher's intimate portraits of Girls in Bed. *VICE* [en línea]. 4 de abril. Disponible en: <https://i-d.vice.com/en/article/g5ybd3/morgan-maher-photography-interview>

haciendo la misma foto desde hace cinco años. No obstante, pese a que la construcción de *Girls in Bed* se produjo de forma accidental, ésta representa con acierto, el carácter y psicología de las chicas adolescentes. La artista procesa su trabajo sin imposturas, dotando de libertad absoluta a las modelos para expresarse y posar con naturalidad, en ese lugar seguro que ella ha construido para sí misma y, por extensión, para sus amigas. Tras el retrato de las chicas, la fotógrafa no sólo inmortaliza sus vivencias y relaciones sino que, además, entabla un diálogo con la sexualidad femenina, destapa y recoge los códigos de la feminidad en la era posmoderna, y traza con seguridad, delicadeza y empatía, el tránsito de la infancia a la edad adulta.



Fig.212

Las lolitas de Morgan Maher ya no explicitan esa visión meramente fetichista y patriarcal que linda con la sexualización e idealización de las niñas. Estas lolitas retoman los cánones tradicionales del erotismo, sintiéndose cómodas de mostrar su cuerpo con sensualidad y sabiéndose atractivas, mientras emulan arquetípicas actitudes que pretenden conectar con la sugestión de la mirada. Las chicas de Maher exceden las imposturas de la estetización del arte, para ser retratadas del mismo modo en que lo hacen en sus redes sociales o

en las aplicaciones de mensajería de sus teléfonos móviles.

Girls in bed supone el enlace perfecto entre la fusión de las diferentes esferas de cultura y el desvanecimiento de las fronteras entre el arte y la vida ¿Dónde comienza la foto artística y dónde acaba la imagen para la red social? ¿Cuál de las fotografías de la serie podría aparecer en la sala del museo y cuál de ellas podría funcionar dentro una campaña publicitaria?



Fig.213

Huelga la evidencia de que la cultura de la juventud, vinculada al erotismo y a la sexualidad de la mujer, ha sido y sigue siendo un tema de álgido interés. Es por ello que, la estetización de la lolita en todas las variantes anunciadas, prosiga ocupando un gran volumen de producción en el ámbito visual. Profesionales y profanos citan con insistencia las mismas materias, bien sacralizando lo femenino desde lo enigmático y mágico que conecta con la infancia y la adolescencia, bien ponderando las armas seducción y potencial sexual de la mujer adulta, que retoma características provenientes de las clasificaciones anteriores, para perpetrar en un juego de persuasión fetichista en complicidad con el hombre. La representación de la mujer adulta dentro del rango de las lolitas, parte de consideraciones diferentes a las niñas y adolescentes.

Dentro de los códigos que materializan el imaginario de la mujer como agente sexual, se reserva un apartado para los fetiches, entre los que destaca el de la mujer adulta que posee rasgos, ademanes, indumentaria o trazas infantiles. Sin embargo, no cabe duda de que, dentro del contexto actual, tabúes como la sensualidad que ofrece una figura como Lolita ha penetrado, y prosigue haciéndolo, desde las artes a los medios de masas, para salpicar de impudor e irreverencia a sectores como la moda o la publicidad. Estos dos grandes soportes de consumo cultural no escapan a las voces que, contrariadas, solicitan frenar las estereotipaciones que vulneran los derechos de la mujer. Sin embargo, los parámetros estéticos y actitudinales de la lolita, tan difundidos e insertos en nuestra cultura, se prosiguen escenificado y emulando desde las redes sociales. Ineludiblemente, la niña heterosexual que juega a ser mujer, solicita el rol de género que se le ha asignado desde tiempos ancestrales; bien como nínfula, como femme fatale, como figura inocente y coqueta, desde una posición pasiva y vulnerable, o bien como mujer que juega a ser niña.



Fig.214

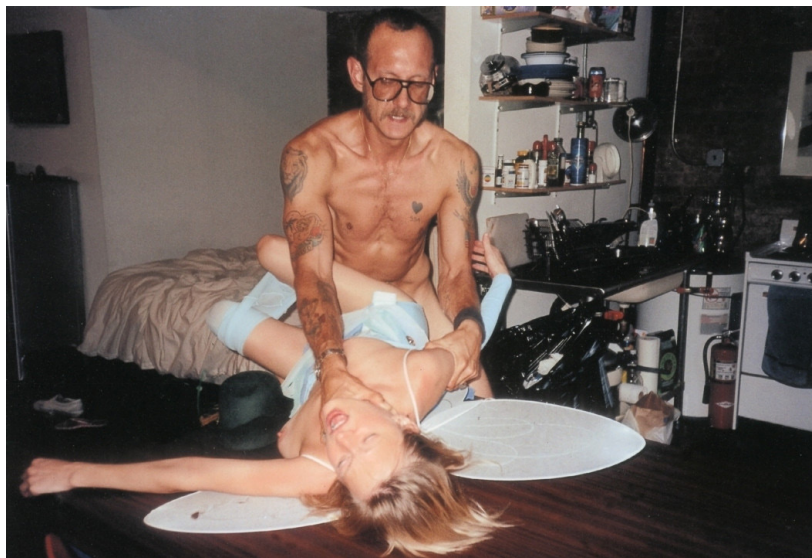


Fig.215

4.EL RETRATO DE CONSUMO



El recorrido ejecutado en la presente tesis doctoral ha servido como travesía por los recónditos lugares que el arte fotográfico, con su lenguaje directo y sagaz, ha sabido traspasar para con ello allanar, cimentar y edificar una mirada cultural tal como la conocemos hoy.

¿Quién diría que la fotografía, surgida tímidamente de las inquietudes del progreso técnico en aras de la industrialización moderna, iba a terminar por protagonizar toda una era y convencer a varias generaciones de la necesidad de poseer un registro visual de todo lo circundante? Sin embargo la magia de la fotografía, no reside únicamente en haber sabido convertirse en objeto de anhelo cotidiano. La verdadera magia de la fotografía radica en su capacidad para trasgredir la mirada común, en adentrarse en los rincones más inhóspitos de la realidad, para divulgar y colocar al alcance de cualquiera, realidades y lugares de los que de otro modo no se sabría de su existencia.

Sin la aparición de la fotografía no se habría propiciado esa democratización de la cultura, sobre la que ufanos, los teóricos del capitalismo se jactan en resaltar como un beneficio global. Nunca antes, en ningún otro momento de la historia de la humanidad, ha habido tanto esteta ni tanto artista ¿Quién a día de hoy no sabe hacer una fotografía? ¿Quién no se rige por unos cánones estéticos consensuados para extraer su máximo beneficio? Pese a ello, huelga preguntarnos: ¿Por qué la fotografía común (la de las redes sociales y demás lugares de alojamiento digital) busca expresar al máximo la belleza, mientras el arte y las disciplinas que le siguen, pervierten estos objetivos colocando a lo indeseable, lo vulgar o el tabú sobre la palestra?

Si el arte se ha caracterizado por algo es por escapar de la norma y subvertir el orden de lo establecido. En este caso, las etapas de desarrollo de la fotografía como lenguaje artístico han hecho lo propio al representar con veracidad la realidad, mientras en períodos como las vanguardias, las artes plásticas rompían con la mimesis y se dirigían a territorios antagónicos.

La fotografía, con su lenguaje de verdad, ha sabido acaparar gran parte de la escena cultural de la posmodernidad. Se ha inmiscuido en todos y cada uno de los soportes de cultura hasta volverse indispensable, justamente por su franqueza.

Precisamente en el momento en que la imagen fotográfica recibe más ataques por su facilidad para ser intervenida con retoques que alteran su naturaleza, justo en el período en que la irrealidad idealizada de las imágenes colma todos los soportes visuales; el arte se dirige hacia la vida para escarbar en sus entrañas. La banalidad de lo cotidiano, lo bello, lo naïf, lo *cool*, bañan nuestro día a día visual. Sin embargo, cuanto más se suaviza y trivializa la realidad común, mayor es la apetencia por lo que excede a la norma.

Aunque este proceso se aprecia cíclico, en los años posteriores al final cronológico de esta investigación, en el tiempo en que eclosionan las redes sociales vistiéndose de la realidad que en otros tiempos correspondía a la fotografía profesional, se advierte un proceso de búsqueda en donde la imagen artística se decanta por los entornos constructivos, los efectos visuales y las naturalezas muertas, dejando a un lado la importancia del retrato de tiempos anteriores. Durante este proceso se observa como la fotografía artística y la representación en medios de masas, orbitan una en torno a la otra para, posteriormente, intercambiar sus trayectorias y finalmente conectar en un mismo punto.

Durante la primera década del siglo XXI, la fotografía publicitaria tomará el relevo de la insurgencia que antes correspondía al arte, para conectar la esfera de las artes visuales con los nuevos modos de representación vigentes en los *mass media*. Será en este momento cuando, la categoría de lo *outsider* transgreda las fronteras del arte, para emprender una propulsión de carácter comercial. En este período de nuestra historia reciente, se multiplicarán los formatos y soportes en donde se dará cabida a todas aquellas consideraciones no normativas que anteriormente el arte recogía con una finalidad crítica o romántica. En este tiempo aparecerán campañas publicitarias, elaboradas o dirigidas por los mismos fotógrafos, que unos años antes emprendieron un proceso de divulgación de las realidades silenciadas o lugares sociales, sobre los que la opinión pública desviaba su foco. La pretensión de estos artistas se ejecutó desde varias posiciones: bien como un modo de abrir al mundo esos imaginarios ocultos, bien desde una perspectiva estética que converge con lo sublime o bien desde una postura *voyeurista* que conecta con el morbo.

Sea como fuere, estos fotógrafos descubrieron nuevos lenguajes en la publicidad, para comenzar a conectar el análisis social, la acción irreverente, la estética, el glamour de la moda y la polémica.

Las alusiones metafóricas a la sexualidad han sido las temáticas más frecuentes en publicidad. La conexión simbólica entre el placer sexual y el placer por consumir, se ha asociado a los productos comerciales desde hace décadas. La sugestión y el efecto seductor que produce una imagen con personas atractivas que emulan una acción sexual, converge con la mirada, apuntando directamente al centro de deseo del consumidor. Sin embargo, dichas alusiones no siempre han estado socavadas por la retórica en busca de su sutil interpretación.

Durante el cambio de milenio, las referencias *outsider* en la imagen publicitaria comienzan a mostrarse con una mayor literalidad, favoreciendo el surgimientos de apelativos y términos estéticos como el *heroin chic*, el *anorexic chic*, el *terrorist chic* o el *porno chic*. Alguno de los fotógrafos precursores de estas tendencias fueron Terry Richardson, Steven Klein, Annie Leibovitz, Steven Meisel, David LaChapelle, o Henrik Purienne, entre otros. Todos ellos fotógrafos artísticos, integraron sus inquietudes personales a los lenguajes y pretextos de la moda, hasta convenir la hibridación a la que se hace referencia.

Dentro de esta conveniencia de lenguajes y contenidos, cabe resaltar una de las campañas de Sisley emprendida por Richardson en el 2001, en donde la secuencia fotográfica se ejecuta en los establos de una granja. Dentro de este localización, las referencias sexuales se suceden una tras otra con imágenes tan expresivas como el



Fig.216

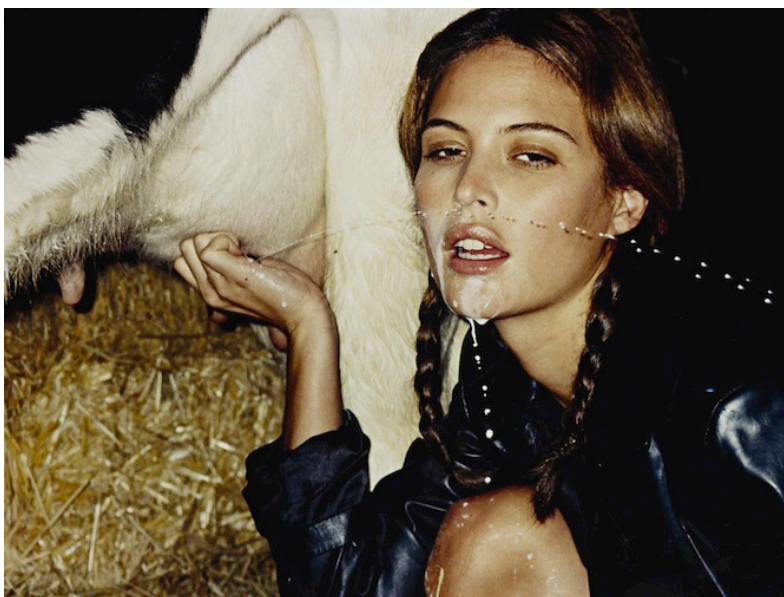


Fig.217

salpicado de leche en la cara de una de las modelos, chicas que cabalgan sobre chicos con montura, modelos que posan o reposan insinuantes sobre asnos o cerdos, así como primeros planos de la entrepierna de alguna de las modelos.

La hipersexualización de la moda, bajo su vinculación con elementos provenientes de la pornografía o referencias a los fetiches y otras desviaciones sexuales, han supuesto un factor recurrente para las marcas de moda hasta el punto de volverse prácticamente indispensables y normalizarse como emblema de algunas firmas. Tal es el caso de la marca de ropa American apparel, cuyas editoriales e imágenes publicitarias poseen evidentes connotaciones sexuales, al emular el formato de los anuncios de prostitución que aparecían en los periódicos.

Marc Jacobs o Miu Miu son otras de las firmas estadounidenses que han protagonizado algunas de las campañas más polémicas. La última de éstas en el año 2015, bajo la autoría de Steven Meisel para la casa Miu Miu.



Fig.218



Fig. 219



Fig.220

Fig.218-Fotografía de campaña de la marca *American Apparel*, S/F.

Fig.219-HAMZA, S. *Vogue*, diciembre 2010/ enero 2011, n° 913.

Fig.220-MEISEL, S., 2015. Mia Goth para *Miu Miu*, S/S.

En esta campaña, el fotógrafo coloca al espectador en la situación del *voyeur* para descubrir tras la puerta de un árido habitáculo, a una serie de lolitas solitarias, que con semblante de obediencia se reclinan sobre una butaca o una cama.

El fotógrafo Sharif Hamza, también logró acaparar las críticas de la opinión pública con un editorial de moda para la revista *Vogue Francia* en 2011. En esta publicación, Hamza tipifica la distinción, el lujo y la sofisticación con niñas de entre 5 y 7 años, que, hipermaquilladas, se expresan con posados insinuantes, ataviadas con ostentosos ropajes, zapatos y joyas, propios de la mujer adulta. Aunque el objetivo de la campaña se sustenta en el concepto de las niñas que juegan a ser mayores, la sensualidad y el aire de mujer fatal con que se representa a las niñas modelos establece un cariz sexual que cuestiona el objetivo real de la representación.

De un modo similar participa el enfoque de la tendencia denominada *heroin chic*. Este acuñamiento responde a una generación de modelos que sentaron los cánones de belleza durante la década de los 90, caracterizadas por una apariencia frágil, consumida y pálida, que encarnaba a cuerpos enfermizos y vinculados al consumo de alcohol y estupefacientes. Estas mujeres de aire andrógino y demacrado, propulsaron durante al menos dos décadas, una imagen de la mujer que se encontraba fuera de cualquier canon de belleza femenino habido hasta el momento.

Durante este tiempo, la banalización sobre las conductas poco saludables y sus efectos en el cuerpo humano, no sólo se vieron personificadas en una tendencia estética que acompañaba las consignas y proclamas nihilistas de la música *grunge*, sino que se apologizaba sobre estas mismas áreas, refiriendo con persistencia conductas extremas en donde la embriaguez o la violencia sobre los cuerpos y las personas, fue convertida en un habitual hecho estético. Este nuevo y controvertido canon de belleza, que conectaba los cuerpos enfermizos con la belleza y la sofisticación, acaparó toda la escena visual para establecerse como norma estética, llegando a alarmar a las autoridades sanitarias de los países occidentales.

Los artistas Loral Amir y Gigi Ben Artzi crearon el proyecto fotográfico *Downtown Divas*, como fórmula para reflexionar sobre estas predisposiciones comerciales que acapararon gran parte de la industria de la imagen desde finales del siglo XX, hasta hace aproximadamente una década. En este proyecto fotográfico y audiovisual, se filmó y fotografió en el interior de un estudio, a un grupo de prostitutas engalanadas con ropas de grandes firmas de moda. En *Downtown Divas*, los autores plantean como discurso principal, reintroducir de nuevo a la escena estética a mujeres que, proviniendo de realidades vinculadas con la venta del cuerpo, la mendicidad y la toxicomanía, contienen las trazas estéticas que una vez fueron difundidas como emblema de belleza.

Loral Amir y Gigi Ben Artzi plantearon este proyecto en el momento en que se comenzaba a producir un giro en torno a la representación femenina, y



Fig. 221



Fig. 222

se clamaba acabar con los parámetros insalubres que hasta entonces construían sus estereotipos. Mientras el *heroin chic* enmarcaba de glamour a un espectro de mujeres de apariencia vulnerable, este proyecto disfraza con aderezos glamourosos a mujeres que realmente son vulnerables. Es por ello que la serie actúa como un trampantojo, en donde de forma contrastante, se adaptan las fórmulas estéticas implementadas en moda a personas que, dada su situación, constituyen valores estéticos totalmente opuestos a los conceptos de exclusividad y belleza que operan en dicho sector.

Downtown Divas se ofrece altamente consternador, logrando confrontar y cuestionar con acierto, ese proceso de banalización de lo *outsider* que se ha venido analizado a lo largo de la tesis.

Es curioso que mientras figuras como las prostitutas, los sintecho, las minorías raciales, o los sectores sociales más humildes se desprestigian, menosprecian y desechan por el conjunto de la sociedad, paradójicamente sirvan de inspiración para constituir tendencias estéticas que se promueven desde la industria del lujo. El *heroin chic* es uno de tantos ejemplos, pero también lo es la importación de códigos estéticos que se implementan en la moda cotidiana, tales como la utilización de prendas propias del *red neck* y el *white trash*, estilismos basados en la apariencia sucia y desaliñada del indigente; o las poses, ademanes, jerga y estilo de las subculturas emergentes. Esto ocurrió con expresiones culturales inicialmente minoritarias como lo fueron el *rock*, el *reggae*, el *rap* o el *punk*; a día de hoy sucede con el *trap* y el *reggaetón*.

Estos lugares sociales que se cubren, ocultan y repudian, aquellos que el artista descubre y estetiza en forma de arte, se filtran en la alta cultura para sufrir una adaptación según los requerimientos de una industria que los despoja de su verdadera naturaleza, manufactura insustanciales sucedáneos del original, y finalmente compendia en productos culturales meramente estéticos.

Personajes como *Zombie Boy* o el expresidiario *Jeremy Meeks*, son un ejemplo de ello. El primero de éstos se trata de *Rick Genest*, conocido con el sobrenombre de *Zombie Boy* por tener tatuado todo su cuerpo con dibujos que simulan la anatomía de un esqueleto. Con una controvertida biografía, fue

descubierto en *facebook* en 2011 por el director de moda de la popular cantante Lady Gaga. Éste fue quien lo introdujo en la industria, constituyéndose como uno de los primeros modelos masculinos en exceder las convenciones estéticas y pasar de ser un fenómeno de circo a un icono de la moda.

De un modo similar ocurrió con Jeremy Meeks, apodado “el prisionero más guapo del mundo”. La policía de Stockton (California) colgó en sus redes sociales una fotografía de la ficha policial de Meeks. Tal fue la expectación mediática que despertó, debido a la cantidad de interacciones recibidas (decenas de miles de comentarios y “me gusta”), que su imagen no pudo evitar acaparar el interés de las casas de moda más relevantes. En 2016, con un gran listado de delitos a sus espaldas y antes de haber sido puesto en libertad, Jeremy Meeks ya tenía varias ofertas de trabajo y contratos como modelo.

En el caso de estos dos personajes, el interés por su imagen no deviene únicamente por contar con singularidades fisonómicas que los dotan de atractivo. La fascinación que despiertan estas figuras sobreviene, además, por poseer una biografía y unas cualidades estilísticas que concuerdan con la enigmática infrecuencia de lo *outsider*.



Fig. 223

Fig.223- Captura de pantalla de la fotografía de Jeremy Meeks, publicada en el facebook de la policía de Stockton.

El conjunto de las áreas temáticas analizadas en la tesis, los principios y características que conforman los procesos de creación, así como las pautas que definen los intereses culturales masivos, en su raíz son completamente primigenios: la exhibición descarnada de violencia, la mostración de muerte y cuerpos lacerados ¿Acaso no guarda similitud con las luchas de gladiadores o la ejecuciones y castigos públicos? La exposición y venta de seres humanos con singularidades, o la representación grandilocuente de quienes poseen cualidades extraordinarias, sea en términos positivos o negativos ¿no es completamente análoga a las ferias, circos y museos de anatomía?

La cultura de masas, pese a ser hoy más de masas que nunca y posibilitar el alcance global de sus productos, existe desde que los hombres conviven en sociedad. Sin embargo, aunque existe una gran distancia entre el alcance universal de los productos culturales de la posmodernidad y los tiempos anteriores, la mayor diferencia entre ambos períodos estriba en el uso y desarrollo de la representación.

El surgimiento de la imagen fotográfica ha sido determinante dentro de este proceso de expansión divulgativa; en donde lo *outsider*, antes carne de espectáculo, obrará progresivamente como reclamo y se diferenciará de sus versiones pasadas en que los tabúes sociales, lo no normativo y las realidades soterradas, por vez primera en la historia, serán estetizadas con fascinación. Durante la posmodernidad, la mirada esteta doblegará a la mirada común provocando que cuestiones antes descartadas, por ser consideradas de mal gusto, ahora sean exaltadas y mostradas como algo bello, selecto, distinguido y sugestivo.

Steven Klein es uno de los fotógrafos que logra con mayor acierto vestir de atractivo a la violencia, la enfermedad, la muerte o la marginación social. Existen múltiples ejemplos de ello a lo largo de su nutrida carrera; sin embargo uno de sus trabajos más resaltables, es el catálogo de la colección de invierno para la marca Dsquared2, elaborado en el 2004 y proyectado por la agencia GB65. Este catálogo se plantea como una fotonovela erótica que rezuma estereotipaciones tanto en el formato y los personajes, como en la historia

que se narra. La historia se ambienta en Canadá y discurre en una tradicional cabaña, en donde una sucesión de atractivos modelos masculinos, caracterizados como figuras emblemáticas de la zona tales como la policía montada canadiense, *red necks* leñadores o rudos y bellos muchachos montañeros, mantienen relaciones sexuales con la única mujer que aparece. Esta mujer es la modelo Naomi Campbell, que se presenta como el objeto exótico de la trama, ataviada con indumentaria indígena, con el apelativo latino de Guadalupe, y formulando expresiones en español que alterna con sus diálogos en inglés.

A lo largo del catálogo se suceden tanto secuencias eróticas como violentas, en las que convenientes onomatopeyas en formato de cómic, contrastan la aspereza de algunas de las situaciones que se narran. Las acciones violentas de la trama no discriminan género alguno, mientras la sangre que emana de bocas y narices salpica la escena con gracia ornamental. De un modo similar ocurre con los primeros planos de un cadáver, que al estilo de Jeffrey Silverthorne en *Letters from the Dead House*, yace con la belleza de una pintura neoclásica.

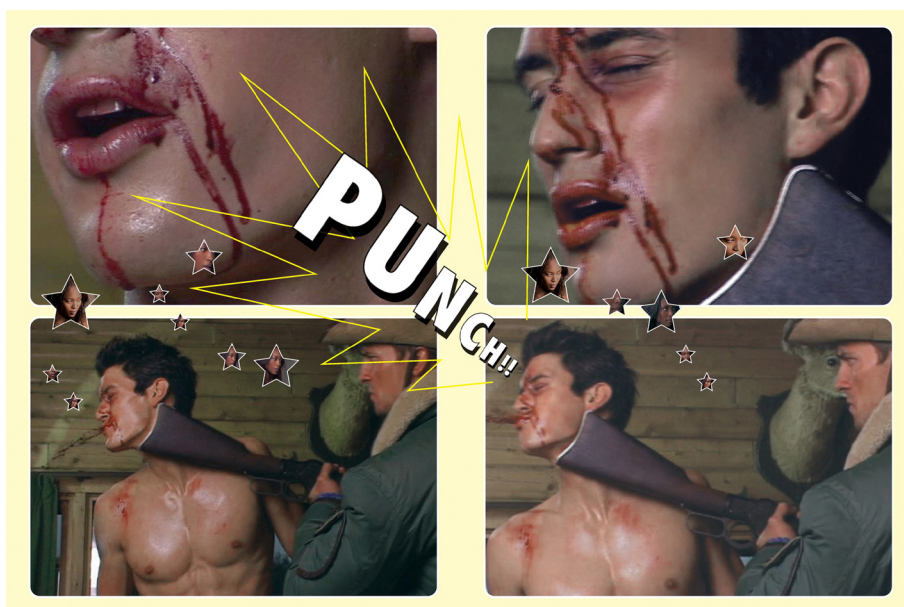


Fig. 224

El catálogo de Dsquared2 es sólo uno de tantos ejemplos que se podrían reseñar, ya que la trayectoria profesional de Klein no ha dejado ni uno de los parajes de lo *outsider* por rastrear. Editoriales de moda dentro de quirófanos que aluden a operaciones estéticas, series fotográficas en los interiores de una cárcel donde atractivos reos y sugerentes *drag queens* concuerdan con un conveniente glamour fashionista, publicidad con tintes sadomasoquistas y campañas que estetizan la violencia contra la mujer. Éstas y otras tantas áreas, son solo algunas de las categorías que hacen gala de lo que se ha venido argumentando a lo largo de la investigación: que la fotografía publicitaria ha tomado el relevo a la fotografía artística, para ofrecer un producto visual que busca transgredir y polemizar, trivializando las realidades *outsider* con fines comerciales.



Fig.225

La categoría de lo *outsider* con sus personas, sus tabúes, sus expresiones subterráneas, su hacer políticamente incorrecto, su condición *ex-sistema*, sus estigmas y su repudia, no han dejado de despertar el interés de la cultura. En el presente, la representación de lo *outsider* también es crucial, ya que nos encontramos en el período histórico en que se defiende con mayor vehemencia la diversidad del ser humano, se apela a las bellezas múltiples y se apuesta por la libertad de expresión. El interés por la diferencia prosigue suscitando interés, sin embargo las formas de la representación y los modos de exhibición, a diferencia de tiempos anteriores, operan desde consignas que ante todo, protegen y defienden los derechos humanos. Este posicionamiento se encuentra más en boga que nunca; es por ello que no existe departamento de comunicación de marca comercial que no opere avalado por la corrección política

y los requerimientos sociales universales. Tal es el caso de la firma Jean Paul Gautier, quien aprovechó la aparición de una de sus prendas *vintage* en un retrato de la fotógrafa Hajar Benjida, para publicitarse de forma soterrada en redes sociales.

La serie a la que pertenece dicha fotografía se denomina *Atlanta Made Us Famous*. El proyecto de Benjida centró su objetivo en retratar a las bailarinas exóticas de los clubs míticos de Atlanta, desde una óptica íntima, sutil y familiar, que las despojara de las connotaciones sexuales con las que habitualmente se las asocia. Para ello, localizó los disparos en las bambalinas de los clubs o los hogares privados de éstas. De toda la serie, el retrato de Cleo amamantando a su hijo, con una antigua camiseta de Jean Paul Gautier que reproduce el cuadro de la Mona Lisa, acaparó la atención de los *community managers* de la casa, que no dudaron en el reclamo que podría suponer su aparición en redes.

Otro ejemplo sobre lo citado, puede advertirse en la modelo que formalizó la campaña otoño-invierno de Moschino en el año 2020. Su nombre es Aaron Philip, se ha constituido como la primera modelo negra, transgénero y con parálisis cerebral de la historia. Con la introducción de Aaron Philip como imagen de campaña, la



Fig.226

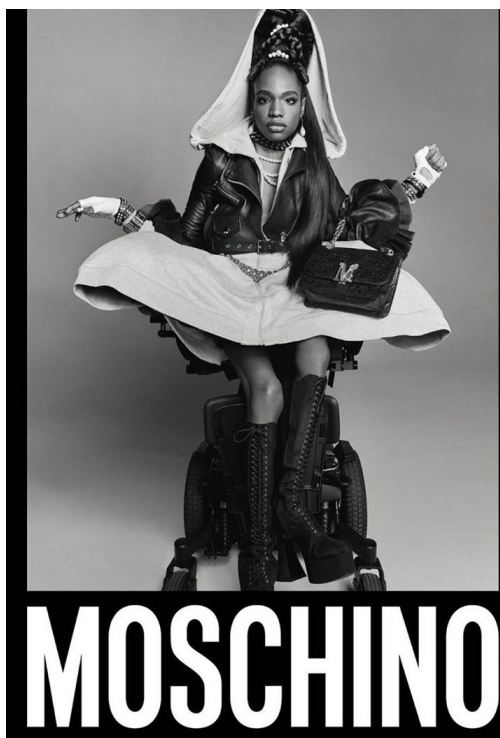


Fig.227

Fig.226-BENJIDA, H., 2019. *Cleo and her son Andy at home*, June 11, 2019.

Fig.227-LUIGI AND IANGO, 2020. Aaron Philip, *Moschino*, F/W.

marca Moschino enuncia su pretensión de acabar con los estigmas sociales que representa esta modelo. Sin embargo, desde esta perspectiva se deduce que, tras la corrección por visibilizar y construir iconos de belleza antes inconcebibles, se esconde el mismo fin que encubría de un perfil científico a las ferias de anatomía.

El fotógrafo, diseñador y cineasta Tom Ford también procede como Moschino o Jean Paul Gautier, otorgando visibilidad a realidades silenciadas, como seña de actualidad, innovación, y compromiso social. En este caso, el fotógrafo apela a lo que denomina *porno geriátrico*, para realizar un editorial de moda sobre alta joyería. En la secuencia de imágenes que constituyen el reportaje, se observa a dos atractivos ancianos manteniendo un encuentro apasionado. Entre toma y toma se registran escenas de alto contenido erótico, que incluso descubren el desnudo de algunas partes del cuerpo de ambos.



Fig.228



Fig.229

Tom Ford expresa que, esta serie surge de su agotamiento por el constante culto a la juventud que se establece desde los medios. Así como del rechazo que se genera culturalmente hacia la vejez y la propia noción de envejecer con sus consecuentes arrugas, canas y cuerpos deteriorados. Es por ello que decidiese concebir una sesión fotográfica en la que se replantease la sexualidad, la vitalidad vigente, y el atractivo de las personas mayores.

Tomando estos últimos ejemplos como premisa. Cabría establecer una serie de matizaciones sobre el modo en que se concibieron y formalizaron los contenidos provenientes de lo *outsider* en el cambio de milenio, y cómo se construyen en la actualidad.

En el período en que se fija la cronología de la tesis, lo *outsider* apenas emergía de un soterramiento eterno como desafío a las convenciones. Tras ese despertar, se conformaron los lenguajes y se sentaron las bases de un aperturismo que apostaba por dar visibilidad a todas las realidades existentes, sin importar su afrenta moral. En la actualidad, la información visual cada vez se ofrece más amplia, los estereotipos sociales han aumentado en número y variedad. Sin embargo, pese a que la postura global apuesta por dar voz a las minorías y favorecer la aceptación de la diferencia, el mundo de las imágenes se ha vuelto más naïf, más trivial y edulcorado.

En la era de la sobreinformación, en el momento histórico en que dar sentido al mundo real se conjuga necesariamente mediante la representación, existen más voces que nunca que solicitan limitar las vías de expresión. Mientras en el presente, la creación visual apuesta más que nunca por descubrir y dar notoriedad a cada una de las áreas que conforman la realidad; mayor es la corrección política que se exige, y por ende, todo es susceptible de ser censurado. Resulta intrigante que cuanto más fácil resulta el acceso a contenidos de todo tipo en los vastos límites de Internet (en donde la existencia de cuestiones de carácter delictivo se propagan por las áreas infranqueables de la red). Siguen despertando ampollas, exaltando e incomodando situaciones cotidianas como una madre que amamanta a su hijo, o que un pecho femenino descubierto suscite más polémica en Instagram que en el Renacimiento.

Desde que en febrero de 1995 la portada de *Village Voice* fuese causa de polémica por mostrar el cuerpo desnudo de una mujer a la que se le veía el hilo de un tampón, han pasado casi treinta años. En este tiempo la cantidad de imágenes que se producen y consumen por día ha aumentado considerablemente. Sin embargo, en la era postmedia, en los tiempos donde todo aquel que se precie inmortaliza su día a día en internet, en los tiempos de la hipervisibilidad y en el momento de la extinción de la privacidad, la libertad de la representación se vuelve hacia atrás y suspira. Los nuevos tiempos se advierten incongruentes.

5.BIBLIOGRAFÍA Y URLGRAFÍA



-BIBLIOGRAFÍA:

-AGEE, J., EVANS, W. y GIRALT, P. *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Seix Barral, 1993.

-ADELL PITARCH, J. E. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC, 2004.

-ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.

-ADORNO, T. W. *Teoría estética: Obra completa 7*. Madrid: Akal, 2004.

-ÁFRICA VIDAL, M. C. *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y la literatura*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003.

-AGUILAR, T. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

-ALZURU, P. El Trash o la estética de la basura. *Bordes revista de estudios culturales*, 2011, vol. 2, 2011, pp. 8-21.

-AMORÓS, L. 2004. *La experiencia extrema en el autorretrato último* [Tesis doctoral]. Rosa M. MARTÍNEZ-ARTERO MARTÍNEZ, directora. Universitat Politècnica de València.

-ANVERRE, A. et.al. *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

-ARIAS, D. L. *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

-AZÚA, F. *El aprendizaje de la decepción*. Barcelona: Anagrama, 1996.

-BALLARD, J. G., JUNO, A. y VALE, V. *The Atrocity Exhibition*. San Francisco: Re/Search Books, 1990.

-BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

-BATAILLE, G. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

- BAUDRILLARD, J. *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: siglo XXI, 1999.
- BAUDRILLARD, J. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1987.
- BAUMAN, Z. *La sociedad sitiada*. Fondo de Cultura Económica de España, 2004.
- BAUMAN, Z. *El arte de la vida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.
- BAUMAN, Z. *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós ibérica, 2002.
- BECKER, H. *Outsiders, hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, 2003.
- BEUCHOT, M., PEREDA, C. y MIER, R. *Semántica de las imágenes: figuración, fantasía e iconicidad*. México: Siglo XXI, 2007.
- BOURDIEU, P. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BORDIEU, P. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BREA, J. L. *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos nomediales*. Salamanca: Editorial CASA, 2002.
- BROCKMAN, J. *Cultura*. Barcelona: Editorial Crítica, 2012.
- BUSQUET I DURAN, J. *Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia de un mito*. Editorial UOC, 2008.
- BUSSARD, K. A. *Unfamiliar Streets: The Photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler and Philip-Lorca diCorcia*. Yale University Press, New Haven and London, 2014.
- BUTLER, J. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

- CABELLO, H. y CARCELLER, A. *¡Yo no soy nadie! ¿Quién eres tú? Representaciones de ciertas androgynias inclasificables en el arte contemporáneo. Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001.
- CAJA, F. *Rostros y máscaras. Fotografías de la colección Ordoñez-Falcón* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Fundación Juan March, Madrid, 2005.
- CARDINAL, R. *Outsider Art*. United Kingdom: Littlehampton Book Services Ltd, 1972.
- CASTRO FLOREZ, F. *Escaramuzas: el arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003.
- CASTRO FLÓREZ, F. *Contra el bienalismo: Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal, 2012.
- CIRLOT, L. *Andy Warhol*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001.
- CORTÉS, J. M. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- COSTA, J. *Notas sobre lo Trash. Apuntes para la redención de una contracultura mutante. Cultura porquería. Una espeleología del gusto*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003.
- COSTA, P. et.al. *Tribus urbanas el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- CLARK, L. y KORINE, H. *Kids a film by Larry Clark*. New York: Groove Press Books: Melcher Media, 1995.
- CROW, T. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.
- DEBORD, G. *La Sociedad del Espectáculo*. Madrid: Pre-textos, 2005.
- DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós comunicación, 1994.
- DEL CAMPO, J. A. et al. *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004

- DIDI-HUBERMAN, G. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- ECO, U. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- ELÍAS, N. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- FEIXA, C. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel, 1999.
- FONER, E. *La historia de la libertad en EE.UU.* Barcelona: Península, 2010.
- FOSTER, D. W. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000
- FOSTER, H. *Retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- FOSTER, H. et al. *Arte desde 1900, La fotografía documental Americana*. Madrid: Akal, 2006.
- FOUCAULT, M. *Historia de la locura en la época clásica I*. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. La Voluntad de Saber. Volumen I*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005
- GARCÍA CALVO, A. *Análisis de la Sociedad del Bienestar*. Zamora: Lucina, 2007.
- GANTER SOLÍS, R. *Cuerpos suspendidos: cartografías e imaginarios de la piel en jóvenes urbanos*. *Polis. Revista Latinoamericana*, 2005, vol.11, pp. 1-20
- GIMÉNEZ GATTO, F. *Pospornografía. Estudios Visuales*. Asociación Acción Paralela, 2008, vol.5, pp.96-105.
- GIMÉNEZ GATTO, F. *¿Qué hacer después de la orgía? El destino de la imagen en la cultura contemporánea*. México: Cenidiap, 2007.
- GOMBRICH, E. H. *Gombrich Esencial, textos escogidos sobre arte y cultura*. Barcelona: Debate, 2004.

-
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- GÓMEZ ISLA, J. *Fotografía de creación*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2005.
- GONZÁLEZ, A. M. *Ficción e identidad. Ensayos de cultura postmoderna*. Madrid: Ediciones Rialp, 2009.
- GRABAR, A. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007.
- GRANDE, I. *Marketing crosscultural*. Madrid: ESIC, 2004.
- GRANÉS, C. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus, 2011.
- GREENBERG, C. *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Barcelona: Paidós, 2002.
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- GUBERN, R. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- HAYS, C. *When Did White Trash Become the New Normal?: A Southern Lady Asks the Impertinent Question*. Washington D.C: Regnery Publishing, 2013.
- HERNÁNDEZ, D. *Estéticas del arte contemporáneo*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- IMBERT, G. *El zoo visual: De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- IMBERT, G. *El transformismo televisivo, posttelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 2008.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 2003.
- JARQUE, V. *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
- JONES, O. *Chavs: La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

- JOVÉ ALBÀ, A. *Larry Clark: adolescencia, drogas y sexo. Arte y políticas de identidad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009, vol.1, pp.23-48.
- JULIUS, A. *Transgresiones, el arte como provocación*. Ed. Destino, 2002.
- KAUFFMAN, L. S. *Malas y perversos: Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2000.
- KELLEY, M. *Interviews, Conversations, and Chit-chat, 1986-2004*. JRP/ Ringier, 2005.
- KELLEY, M. *Minor histories: statements, conversations, proposals*. Massachusetts: MIT Press, 2004.
- KLAPPER, J. *Efectos de la comunicación de masas. Poder y limitaciones de los medios modernos de difusión*. Madrid: Aguilar, 1974.
- KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2004.
- KUSPIT, D. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2004.
- KUSPIT, D. *Signos de Psique en el Arte Posmoderno*. Madrid: Akal, 2003.
- LEVINE, C. *Pay for Your Pleasures: Mike Kelley, Paul McCarthy, Raymond Pettibon*. University of Chicago Press, 2013.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo estético*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- LOMBROSO, C. *L'Uomo delinquente*. Torino: Fratelli Bocca, 1884.
- MACDONALD, D. *Aganist the American Grain*. Nueva York: Ranom House, 1962.
- MACDONALD, D. *Masscult and Midcult. Essays Aganist the American Grain*. The New York Review of Books, 2011.
- MARTEL, F. *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid Taururs, 2011.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, J. M. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002.
- MICHAUD, Y. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de cultura Económica, 2007.
- MUÑOZ, B. *Theodor W. Adorno: Teoría Crítica y Cultura de Masas*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2000.
- NABOKOV, V. *Lolita*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- NICOLÁS OJEDA, M. A. *Juventud y publicidad: Aspectos teóricos sobre el concepto social de la juventud y su estudio desde la disciplina publicitaria*. Madrid: Visión, 2008.
- OROZCO, W. La niña fatal y otros arquetipos femeninos en Lolita. *Trama y fondo*, 2015, vol.39, pp.135-145.
- PENALVA VERDÚ, C. El tratamiento de la violencia en los medios de comunicación. *Alternativas, Cuadernos de Trabajo Social*. Universidad de Alicante, 2002, vol.10, pp. 395-412
- PIERSON, J. *Ey! Boy Collection. Volume 1, nº5*. London: Antenne Books, 2021.
- PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- RADIGALES, J. y MARÍN, M. *De Plató a Lady Gaga*. Barcelona: Editorial UOC, 2011.
- RAQUEJO, T. *Sobre lo monstruoso: Un paseo por el amor y la muerte*. Ediciones Universidad Salamanca, 2002.
- RUÍZ ZAMORA, M. *Escritos sobre post-arte: para una fenomenología de la muerte del arte*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. *La hija de la guerra y la madre de la patria*. Barcelona: Ed. Destino, 2002.s
- SCOTSON, J. L. y ELÍAS, N. *The established and the outsiders: A Sociological Enquiry into Community Problems*. Cass & Company, 1965.
- SKAL, D. J. *Monster Show, una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar, 2008.

-
- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. México: Alfahuará, 2006.
- SONTAG, S. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003.
- SONTAG, S. *En contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2003.
- STALLABRASS, J. *High Lite Art*. UK: Verso, 1999.
- SZARKOWSKI, J. *William Eggleston's Guide*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de las seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2001.
- TAYLOR, B. *Arte hoy*. Madrid: Akal, 2009.
- TOFFLER, A. *Los consumidores de cultura*. Buenos Aires: Leviatán, 1987.
- TOMÁS, F. *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Visor, 1998. p.69.
- V.V.A.A.; *El factor grotesco*. Fundación Museo Picasso Málaga, 2012.
- WACJMAN, G. *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- WACQUANT, L. *Parias Urbanos, marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

-URLGRAFÍA:

-ADELMAN, B. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.bobadelman.net/>

-AMSTRONG, D. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.davidarmstrongarchive.com/>

-BALLEN, R. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.rogerballen.com/>

-DAY, P. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.parkerdayphotography.com/>

-DEMARCO, N., 2023. Morgan Maher's intimate portraits of Girls in Bed. *VICE* [en línea]. 4 de abril. [Consulta: 07/08/2023]. Disponible en: <https://i-d.vice.com/en/article/g5ybd3/morgan-maher-photography-interview>

-DRAPER, A. [Consulta: 07/08/2023]. Disponible en: <http://www.aarondraper.com>

-EGGLESTON ART FOUNDATION. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <http://eggles-tonartfoundation.org/>

-ESPARZA, V. El retrato fotográfico de lo outsider: consideraciones sobre el arte actual. *Revista Sonda* [en línea]. 2018, Vol. 7. [Consulta: 09/10/2023]. Disponible en: <https://revistasonda.upv.es/portfolio/el-retrato-fotografico-de-lo-outsider-consideraciones-sobre-su-utilizacion-en-el-arte-actual/>

-FINKE, B. [Consulta: 07/08/2023]. Disponible en: <https://brianfinke.com/>

-FRIEDLER, G. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.gregfriedler.com/>

-FU, V. [Consulta: 18/09/2023]. Disponible en: <http://vivianfu.com/>

-GEERDES, C. [Consulta: 18/09/2023]. Disponible en: <https://claygeerdesinfo.com/photography>

-GEFTER, P., 2003. Self-Portrait as Obscure Object of Desire; Jack Pierson's Autobiography, of Sorts, in Photographs of Unidentified Men. *The New York Times* [en línea] 18 de diciembre. [Consulta: 18/09/2023]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2003/12/18/books/self-portrait-obscure-object-desire-jack-pierson-s-autobiography-sorts.html>

- GILDEN, B. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible: <https://www.brucegilden.com/>
- GIMÉNEZ GATTO, F. Postpornografía y retrato hardcore. *Sara Mago Fanzine cultural* [en línea]. 2012, Vol.1. [Consulta: 09/09/2023]. Disponible en: <https://saramagofanzine.wordpress.com/2012/10/12/pospornografia-y-retrato-hardcore/>
- GRANNAN, K. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.katygrannan.com/>
- GREENFIELD-SANDERS, T. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.greenfield-sanders.com/>
- HARRIS, N. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <http://naomiharris.com/>
- HILLIARD, D. [Consulta: 18/09/2023]. Disponible en: <http://www.davidhilliard.com/>
- HUJAR, P. [Consulta: 18/09/2023]. Disponible en: <http://peterhujararchive.com/>
- IBÁÑEZ JUNCOSA, L. Naturaleza y Cultura, opuestos que reconciliar. *Mito Revista Cultural* [en línea]. 2014, Vol. 46. [consulta: 06/09/2023]. Disponible en: <https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-autonoma-de-entre-rios/problematika-antropologica-de-la-salud-at/revistamitocom-naturaleza-y-cultura-opuestos-que-reconciliar/13835810>
- KERN, R. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.richardkern.com/>
- KLEIN, S. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://stevenklein.us/>
- KOONS, J. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <http://www.jeffkoons.com/>
- KRANTZ, L. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <http://lisakrantz.com/>
- LACHAPELLE, D. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.davidlachapelle.com/>
- LUC, V. *El Mundo Magazine* [en línea]. [Consulta: 01/09/2023]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/magazine/m82/textos/arte1.html>
- LUCAS, M. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.marnelucas.com/transmundane/project-one-y2hhk>
- MAKOS, C. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.makostudio.com/>

- MANN, S. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.sallymann.com/>
- MAHER, M. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://morganmaher.com/>
- MARKT, M. E. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://maryellenmark.com/books/ward-81>
- McGINLEY, R. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://ryanmcginley.com/>
- MIKE KELLEY FOUNDATION FOR THE ARTS. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://mikekelleyfoundation.org/>
- MOBA. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://museumofbadart.org/>
- PÉREZ, D. La instantánea imposible: fotografía, neovanguardia y posmodernidad en el contexto del arte acríptico contemporáneo. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* [en línea]. 2015, Vol.10, pp.155-187 [Consulta: 07/08/2023]. Disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5983/5488>
- PIERSON, J. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.jackpiersonstudio.com/>
- PRINCE, R. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/>
- RICHARDSON, T. [consulta: 07/08/2023]. Disponible en: https://www.tumblr.com/login_required/terrysdiary
- RIVAS, M. *A cuerpo abierto: Los raros* [en línea]. Alfaguara, 2010 [consulta: 18/09/2023]. Disponible en: https://www.google.es/books/edition/A_cuerpo_abierto/4ops2YLv-8VwC?hl=es&gbpv=1&dq=a+cuerpo+abierto&printsec=frontcover
- ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION. [Consulta: 07/08/2023]. Disponible en: <http://www.mapplethorpe.org/biography/>
- SERRANO, A. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <http://andresserrano.org/>
- SHORE, S. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <http://stephenshore.net/>
- SPRINKLE, A. [Consulta: 07/08/2023]. Disponible en: <http://www.anniesprinkle.org/>
- SULTAN, L. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://www.larrysultan.com/>

-SVENSON, A. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <https://arnesvenson.com/>

-TURNER, L. Leigh Ledare: Nuestros deseos nos definen [en línea]. *Lamono Fuck You*, 2012, Vol.85, pp.44–47. [Consulta: 26/02/2017]. Disponible en: https://issuu.com/lamonomagazine/docs/lamono_85_web_simple

-TURNER, C., 2009. Sugar and Spice and all things not so nice. *The Guardian* [en línea]. 3 de octubre. [Consulta: 07/08/2023]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/theguardian/2009/oct/03/brooke-shields-nude-child-photograph>

-WILKE, H. [Consulta: 19/09/2023]. Disponible en: <http://www.hannahwilke.com/index.html>

En memoria de A. A.



Hate me

Do it, and do it again

Waste me

Rape me, my friend

My favorite inside source

I'll kiss your open sores

Appreciate your concern

You're gonna stink and burn

I'm not the only one