



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Muerte Glamurosa"

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciada en Artes Visuales

PRESENTA

Daniela Mariana Edburg Quesada

DIRECTOR DE TESIS: Prof. Carlos Narro Robles

México, D.F., 2004



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Muerte
Glamurosa

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Daniela Mariana

Edburg Osesada

FECHA: 09-Marzo-2007

FIRMA: Daniela Edburg

A mis papás, Jack y Aurea, por darme tanto amor
A Kiyoshi por compartir su vida conmigo
A Raúl y Caro por sus consejos y comentarios
Y a Augusta Irving por enseñarme
que más vale tarde que nunca

"Lo que perturba las mentes de los hombres no son los eventos, sino sus juicios sobre los eventos. Por ejemplo, la muerte no es nada espantoso, si así fuera Sócrates lo hubiera pensado. No, lo único espantoso que tiene es el juicio del hombre de que es espantoso."

Epicteto¹

¹ Epicteto, The World's Great Thinkers, p. 255

INDICE

INTRODUCCIÓN

I. LA MUERTE

I.1 El significado de la muerte para el hombre

I.2 La aparente imposibilidad de disfrutar la muerte estéticamente

I.3 El tema de la muerte en el arte

II. EL GLAMOUR

II.1 Definición de Glamour

II.2 El glamour de lo no cotidiano

III.LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO GLAMOURIZANTE.

III.1 El otro ojo.

III.2 La escenificación en la fotografía

III.3 "Muerte en Perspectiva" un artículo de Francine Prose

IV. ANALISIS DE LA OBRA

IV.1 Referencias

Jeff Wall

David LaChapelle

Cindy Sherman

Helmut Newton

Campaña Publicitaria Diesel
Sam Taylor Wood
William Wegman
Andy Warhol

IV.2 Las Fotografías, sus descripciones y presentación

- IV.2.1 Muerte por manzana
- IV.2.2 Muerte por shampoo
- IV.2.3 Muerte por nutella
- IV.2.4 Muerte por secadora
- IV.2.5 Muerte por tostador
- IV.2.6 Presentación

V. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN:

Este trabajo fue concebido originalmente como una serie de cinco pinturas sobre el mismo tema: Muerte glamurosa, pero después de algunos intentos sentí la necesidad de buscar otro medio para lograr los resultados deseados, pensé que la idea sería mejor realizada a través de la fotografía, medio que no me era muy familiar, salvo si contamos el uso ocasional de mi cámara Polaroid o una cámara "apunta y dispara" en fiestas y viajes. La fotografía me permitió concebir y construir la imagen seleccionando cuidadosamente todos los elementos: vestuario, escenografía, maquillaje, iluminación, posición de la modelo, etc. para después capturar un instante que puede ser manipulado sin perder el elemento de espontaneidad ya que no permite un control absoluto. Me ví involucrada en un proceso de práctica y error, de experimentación y descubrimiento, logrando poco a poco, resultados satisfactorios.

Me gustaría aclarar que no me considero una fotógrafa, y este trabajo no pretende ser un tratado sobre la fotografía, ni mucho menos. Mi formación durante la carrera fue principalmente como pintora y creo que es evidente en mi trabajo. Es por esto que en este trabajo hago referencias a la fotografía, a la pintura, al cine y a la publicidad indistintamente.

En los capítulos I y II toco los temas de la Muerte y el Glamour, respectivamente, ambos temas enormes y que se podrían desarrollar de manera interminable, me he limitado a analizarlos solo en función al trabajo que aquí presento y mencionar únicamente aquellas ideas y obras que de alguna

forma afectaron mi proceso personal en la realización de este trabajo.

La muerte es un tema difícil que me obsesiona fácilmente y una realidad de la cual no se puede escapar. Conocer como algunas personas o grupos de personas a través de la historia han escogido interpretar esta realidad me sirvió como un buen punto de partida.

Me pareció atractivo abordar el tema de la muerte, mi temor más grande, en una serie de fotos glamurosas y que un tratamiento antagónico de este tema, sería divertido e incluso terapéutico, tras elegir cinco formas absurdas de morir empecé a generar la fantasía de protagonizar estas historias cruzando el punto límite no solo sin perder el rubor de las mejillas, sino manteniendo el porte y la personalidad.

En la realidad este porte se pierde al tropezar con una agujeta desamarrada, el rubor de las mejillas se drena o se extiende demasiado con la repentina información de un evento indeseado, la personalidad se nota atrofiada antes del café de la mañana.

Me gusta saber que al menos en la fantasía el diente siempre destella al sonreír.

I.LA MUERTE



I.1 El significado de la muerte para el hombre

"Morir es lo último que yo haría." Ericsson



La muerte es vista por algunos como un fin, para otros como un principio. En El Libro Tibetano de los Muertos, Padma Sambhava, desarrolla extensivamente el tema de la muerte iniciando desde el punto de vista científico. "La ciencia mantiene que una línea plana continua en el EEG representa el cese del latido del corazón y la actividad mental, estas son características de el estado denominado muerte. La

² Hans Baldung Grien, La Muerte y la Doncella,1517.



ilusión de el "Yo" subjetivo en la conciencia individual, que los materialistas relacionan directamente con la presencia de actividad de ondas cerebrales, debe cesar al cesar las ondas cerebrales."³ La imagen de la muerte como un vacío de conciencia es una noción conceptual. No es un hallazgo científico comprobable. La ciencia nos permite comprobar las características que presenta un ser al estar vivo, permite monitorear la actividad de los órganos vitales. La muerte científicamente se percibe como un cese de esta actividad de los órganos que generan la vida y la conciencia de un ser, dando lugar a un vacío, a la Nada.

Si pensamos un momento en la Nada, llegaremos rápidamente a la conclusión de que es...nada. "No puede ser un lugar vacío, eso implicaría un área, definida por límites, un espacio. La nada no puede tener interior o exterior... ninguna cosa puede estar ubicada en la nada."⁴

Como Nada, no puede tener energía o efecto sobre las cosas. No puede ser un estado o una cosa. La nada no puede destruir, no puede dar fin. "El final último de todo, el opuesto de todo es nada en sí y sin embargo pensamos en la nada como algo, por falta de un concepto más preciso, cayendo así en una contradicción. Es incorrecto visualizar la nada como un lugar al que estamos destinados a llegar."⁵

Las personas no temen ante la nada. Lo que el hombre teme es el dolor, la angustia, la conciencia de lo perdido, lo desconocido.

Tratar de explicar la muerte comparándola con el concepto de vacuidad implica los mismos problemas de asimilación que

³ Padma Sambhava, Tibetan Book of the Dead, p.23

⁴ Padma Sambhava, op. cit., p. 23

⁵ Padma Sambhava, op. cit., p. 24



hablar de la muerte y ya. La ciencia no nos ha ayudado a definirlo de mejor manera, lo que nos ofrece para entender que pasa cuando todo termina, es nada.

El hombre tiene la necesidad de poder concebir, poder imaginar lo que viene cuando termina todo y la idea de la nada no permite eso. Entonces se busca asimilar la muerte comparándola con conceptos que nos son familiares y comprensibles, el concepto de muerte es ideológicamente alineado con el de dormir, con la oscuridad, con la pérdida de la conciencia, pero sigue siendo un misterio y el hombre le teme a lo desconocido porque no puede prepararse adecuadamente para enfrentarlo.

Estando en la vida, el hombre debería poder despreocuparse ante la muerte, cuya única característica corroborable es que no es la vida, por lo tanto no le incumbe en este preciso momento. Pero como ser en el tiempo, el hombre vive en un estado de anticipación, se prepara para enfrentar lo que viene, en el día, en la semana, en el año, esta preparación le da seguridad. Conciliar el sueño es más fácil cuando estamos bien preparados para las actividades que nos esperan al día siguiente. Es difícil prepararse para lo desconocido y sin esta preparación el sentimiento de inseguridad es inevitable. "Toda la vida trabajamos para prevenir y evitar el dolor y el sufrimiento tanto nuestro como de nuestros seres queridos, tememos a la muerte no porque esta sea nada, sino porque presentimos que no puede ser nada."⁶

⁶ Padma Sambhava, op. cit, p. 26



Las religiones ofrecen diferentes alternativas, conceptos concebibles en la mente del ser humano, pero dependiendo de el grado de fé, estos conceptos son visualizables, imaginables, creíbles, pero nunca comprobables.

Por lo tanto la preparación para la muerte es difícil, y sería completamente inútil si no sirviera por lo menos para recomfortar al preocupado ser humano.

José Rubén Sanabria, dedica un capítulo de su libro "La Filosofía del hombre" a el tema de la muerte, ya que el morir define en gran parte la esencia del ser humano, el hecho de morir y la conciencia de este hecho definen la existencia del hombre, la creación del concepto de tiempo, la inquietud constante, la certeza del mundo, de la vida y de las cosas. Aún cuando muchos aspectos de la muerte nos resulten un misterio, una cosa es cierta: desde el momento de nacer el morir es inevitable.

"La muerte es perentoria porque nadie puede escapar de morir en tal día, a tal hora, en tal lugar, de tal modo, cada quién tiene que morir su propia muerte"⁷

La relación fascinación-miedo que el hombre tiene con la muerte se da porque la temporalidad y finitud humana giran en torno a ella, y esta temporalidad engendra conceptos tan importantes como la destrucción y la producción, "Aristóteles dice, en el tiempo todo es destruido y producido... tenemos el hábito de decir que el tiempo consume, que todo envejece bajo la acción del tiempo, que

⁷ J.R. Sanabria op cit. p.277



todo se borra por la acción del tiempo pues el tiempo es de preferencia, causa de destrucción más que de generación.”⁸

El efecto del tiempo, ya sea desgaste, desarrollo, destrucción o construcción, es evidente todos los días en todo lo que nos rodea y en nosotros mismos, el proceso no se detiene, no hay duda sobre esto, este hecho genera una inevitable inquietud en el ser humano.

“El hombre sabe que tiene que morir y que día con día camina hacia el hundimiento inevitable. Este amargo saber es la mezcla de una amenaza inminente que no perdona y de un aplazamiento que permite huir por algún tiempo”⁹ Esta persecución, por más bondadosa o imperceptible, existe y crea la conciencia de ser en el mundo.

La noción del tiempo y de que éste se acaba llevándonos a la muerte genera diferentes reacciones, pero generalmente es causa de angustia y de miedo, sin importar cuáles sean nuestras convicciones religiosas o filosóficas, pues nada es comprobable. Al morir nos enfrentaremos a algo que ahora desconocemos, probablemente dejando atrás todo lo que nos es familiar.

La angustia es mayor no solo porque estamos ante algo inevitable y desconocido, sino porque también es un evento imprevisible. “Tan pronto como un hombre entra en la vida, es ya bastante viejo para morir.”¹⁰

A pesar de todo, la muerte es algo natural, parte de un ciclo que debe cumplirse y del esquema universal. “La

⁸ J.R. Sanabria, op.cit., p.277

⁹ J.R. Sanabria, op. cit., p.278

¹⁰ J.R. Sanabria (citando a M. Heidegger), op. cit. , p. 289



muerte no es interrupción de la vida —como si viniera de fuera— es su consumación”¹¹. El vacío, el miedo, el enigma y todos los conceptos ideológicos que rodean al fenómeno son producto de la conciencia humana y altamente definidos por la educación cultural, espiritual y social de cada individuo. Hay posturas extremadamente diversas y opuestas. La muerte para los marxistas, por ejemplo, es algo positivo “Aunque la muerte individual se pueda sentir como una tragedia, es necesaria y positiva. Entonces la muerte carece de valor ontológico y se reduce a un simple hecho biológico; el aspecto psicológico —temor, angustia— se reduce a un problema pedagógico.”¹² Mientras que para Hegel, como ejemplo de una postura polarmente opuesta, es lo más espantoso: “la muerte, si así queremos llamar a esta irrealidad, es lo más espantoso,” por lo que la aceptación de la muerte es “lo que requiere mayor fortaleza”¹³.

Es imposible hacer una definición generalizada de la relación del hombre con su muerte no solo por la variedad de factores culturales, sociales, religiosos, etc. sino también porque esta relación se encuentra altamente afectada por cómo el hombre está llevando su vida en el momento en que se cuestiona sobre la muerte. Las posturas son multifacéticas y tan variadas como las etapas y circunstancias de la vida de cada persona. “Temida por aquellos que son felices, o creen que deberían ser felices.

¹¹ J.R. Sanabria, op. cit. , p. 298

¹² J.R. Sanabria, op. cit. , p. 286

¹³ J.R. Sanabria, op. cit. , p. 305



Perseguida, como una forma de anestesia, por aquellos que se sienten miserables, llenos de una angustia o de un dolor insuperable."¹⁴

Cada persona tiene su propia muerte, toda su vida esa muerte está presente, algunos intentan ignorarla, otros tratan de aceptarla, se burlan de ella, le temen, la evaden o la respetan, no importa la postura que tome el hombre para relacionarse o no con ella, la muerte está siempre presente, acompañando a todo el que tenga vida.



"La muerte no es más que un rumor propagado por la vida"

Gregory Corso

¹⁴ Padma Sambhava, op. cit. , p.23



I.2 La aparente imposibilidad de disfrutar la muerte estéticamente

La muerte es una "situación-límite única"¹⁵ difícil de comprender y difícil de aceptar, por lo tanto no es algo fácil de presenciar en la realidad, aún cuando no seamos directamente afectados por ella. Ver que atropellan a alguien en la realidad no puede ser placentero, las emociones que despierta ser testigo de este tipo de evento son fuertes, pero nunca agradables. Adolfo Sánchez Vázquez analiza la reacción del hombre ante lo trágico en la realidad: "La reacción natural ante el objeto trágico por parte del sujeto en la vida real, puede oscilar entre la compasión, la ira, el horror y la indignación. No podemos permanecer fríos, insensibles o indiferentes ante lo trágico en la vida real." Esta reacción es aplicable ante la muerte, en la realidad, la muerte no puede ser contemplada "de tal modo que su contemplación produzca un efecto placentero... no puede convertirse en espectáculo, condición necesaria para que pueda producirse el placer estético."¹⁶ Pero ver que atropellan al "malo" en una película de acción o de terror, o a muchas personas inocentes en la escena de persecución de una película cómica, nos provoca gusto, risa, satisfacción, alivio, emociones agradables. ¿Cuáles son los factores que nos permiten disfrutar la muerte estéticamente?

¹⁵ Dice Sanabria, "la muerte es una situación-límite única: límite de la vida en la que proyecta su inaferrable sombra, límite para nuestra inteligencia que todo lo capta en la dimensión intramundana, en la dimensión temporal." op. cit., p. 300

¹⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, Invitación a la Estética, p. 212-213



La clave está en la separación que existe entre la realidad y la representación, subjetiva u objetiva, de la realidad a través de cualquier forma de arte. "El arte no es solo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junta a ella para superarla"¹⁷

Pensemos nuevamente en el cine donde, como en cualquier forma de arte, la muerte es un tema recurrente puesto que intriga e interesa al hombre constantemente "para Kracauer, la imagen [en la pantalla] simplemente se convierte en una cosa más fácil que observar que la realidad. En su *Teoría del Cine* compara a la pantalla con el escudo reflejante de Athena que usa Perseo para enfrentarse a Medusa, al ver el reflejo de Medusa en vez de a Medusa en sí, Perseo podía ver, sin exponerse al peligro, aquello que de otra forma lo destruiría,"¹⁸ La imitación de la realidad nos permite "vivir" la experiencia con todos sus horrores, sin que estos presenten una amenaza real.

Nietzsche explica que el arte funciona como "un mago que salva y que cura...capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir..."¹⁹ Mediante un cambio de la apariencia de un hecho "la belleza triunfa sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda en cierto sentido borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira..."²⁰ una mentira que nos ofrece un cambio de apariencias apaciguante.

¹⁷ Friederich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, p. 197

¹⁸ Rachel Moore, *Savage Theory*, p. 23

¹⁹ Friederich Nietzsche, *op. cit.*, p. 81

²⁰ Friederich Nietzsche, *op. cit.*, p. 145



Algo más ocurre al contemplar representaciones de lo real, Aristóteles lo explica en su "Poética": "todos los seres humanos disfrutan con las imitaciones... Obtenemos placer cuando contemplamos imágenes lo más precisas posibles de cosas que en sí mismas son desagradables de ver" por que mediante esta contemplación se enriquece el conocimiento y "aprender es sumamente placentero no solo para los filósofos sino también para los demás hombres... por esto los hombres disfrutan viendo imágenes, pues sucede que, contemplándolas aprenden y deducen qué es cada cosa..."²¹

"Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cuál los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas... [El filósofo] contempla [la realidad] con minuciosidad y con gusto, pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida... Y no son sólo acaso imágenes agradables y amistosas las que el experimenta en sí con aquella inteligibilidad total, también las cosas serias oscuras, tristes, tenebrosas... toda la "divina comedia" de la vida con su Inferno, desfila ante él, no solo como un juego de sombras -pues también el vive y sufre en esas escenas- y sin embargo, tampoco sin aquella fugaz sensación de apariencia."²²

A través de esta barrera de seguridad, contemplamos minuciosamente y con nuevos ojos lo que antes el temor no nos permitía. No solo eso, sino que libres de amenaza nos permitimos jugar con la muerte, con el horror y disfrutar

²¹ Aristóteles, Poética, p. 70-71

²² Friederich Nietzsche (citando a Schopenhauer), op. cit., p. 43



de la variedad de emociones que provoca una situación límite. Y es que el arte permite vivir emociones como si fueran reales, sin que resulten traumáticas, como lo expresa el joven rapsoda de Nietzsche: "Cuando recito algo triste, mis ojos se llenan de lágrimas; mas cuando lo que recito es horroroso y espantoso, entonces los cabellos de mi cabeza se me erizan y mi corazón se agita."²³

Se genera una fascinación ante la muerte, no porque ya no nos afecte, sino precisamente porque nos afecta, nos sacude.

John Yau, crítico de arte, analiza el cuadro "Desastre Sabatino" de Andy Warhol y dice: "Warhol quiere que veamos lo que preferiríamos evitar y por lo que el mismo se siente atraído una y otra vez, como un niño que se instala frente al televisor y que está esperando que algo realmente pase: la muerte de otros."²⁴

La muerte es un tema fuerte que dependiendo de su tratamiento puede producir una amplia gama de emociones. Se puede caer en el sensacionalismo, puede ser triste, grotesco, apaciguante, nostálgico o bello. La fragilidad recalca la belleza de lo efímero.

²³ Friederich Nietzsche, op. cit., p.115

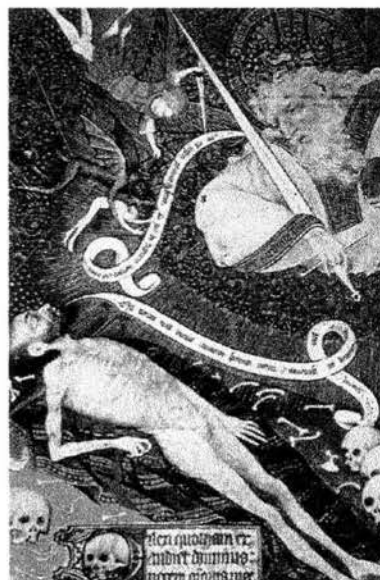
²⁴ John Yau, In the realm of appearances, p. 96

I.3 El tema de la muerte en el arte.

Esta claro que la muerte fascina y espanta al hombre, y esto ha sido así desde el principio de los tiempos. "Desde las representaciones paleolíticas de animales muertos en cuevas (Altamira en España; Lascaux, Font-de-Gaume, Trois-Frères en Francia) hasta las esculturas africanas primitivas de los difuntos jefes y ancestros, el arte le ha dado forma a el intento del hombre por entender, si no es que por dominar, su miedo y el misterio de la muerte"²⁵

Siendo parte de la esencia del ser humano, la muerte es un tema recurrente en el arte. Su representación se ha utilizado con fines muy diversos, fines mágicos y supersticiosos, fines religiosos, políticos, sociales y personales. A continuación veremos algunos ejemplos de diferentes formas en que el tema de la muerte ha sido representado a través de la historia de la pintura.

En la Edad Media surgió una fascinación con la imagen de la muerte, que generalmente se representaba como un esqueleto portando una guadaña, esta fascinación produjo el **memento mori** (recuerda que morirás), una imagen de la muerte que se incluía en libros impresos, xilografías, dibujos, bordados y pinturas, como un recordatorio de la necesidad de arrepentirse y no entregarse a los bienes materiales.



²⁵ Shefer, Elaine. Ed. Roberts, Helen, Encyclopedia of Comparative Iconography, Themes depicted in works of Art, Vol.1, p.223



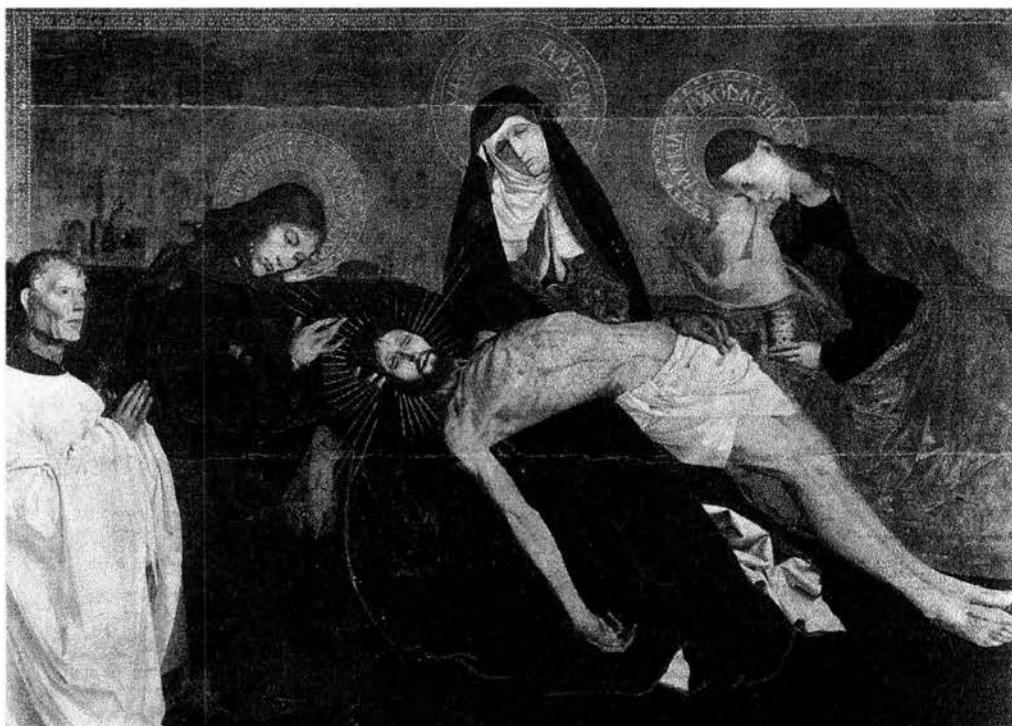
Este panel moralista pintado por Hieronymus Bosch es una muestra de como la pintura flamenca del siglo XV, influenciada por las sectas religiosas que proliferaban en las Tierras Bajas en ese tiempo, insistía en exponer los vicios de la humanidad, La muerte esta presente como una advertencia de lo que a todos nos espera sin importar nuestra posición social o económica. Aquí se denuncia al hombre avaro, obsesionado con acumular bienes materiales. Por supuesto un hombre así no está preparado para morir. Los demonios y los ángeles tiene que luchar por su alma.

El martirio central de la cultura Occidental es la muerte de Cristo, por lo que ha sido representada innumerables veces, en todos los estilos posibles, a través de los



siglos.

En la época medieval la iglesia cristiana utilizaba imágenes de la muerte de Cristo con un fin didáctico y como una forma de propagar la fé mientras que en el Quattrocento se convirtió en un recordatorio de nuestra mortalidad el cuál incitaba a una meditación personal frecuente.



La narración apasionada del sufrimiento de Cristo se tornó especialmente emocional en las imágenes de la Pietá (Donde se muestra a la virgen llorando junto al cuerpo de Cristo) designadas a la devoción privada.



Las muertes de mártires y santos han sido muy populares a través de la historia. Esto con fines principalmente didácticos, es

tas imágenes tenían una prioridad anecdótica, para recordar las vidas y muertes, muertes buenas y ejemplares, de los extremadamente virtuosos.

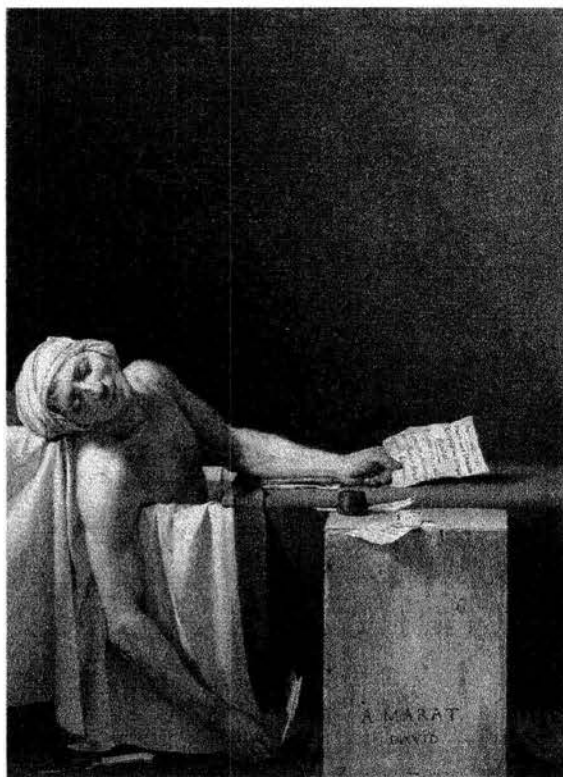
En el siglo XVII, los artistas de toda Europa empezaron a producir obras que mostraban el tema de la muerte de un héroe, de preferencia uno de la antigüedad.

El arte tenía un nuevo sentido de moralidad y de seriedad que se manifestaba en una gran variedad de escenas de muerte, siendo la muerte de un héroe una de las favoritas. "La muerte de Sócrates" (1787) y la "Muerte de



Seneca" (1773) Jacques-Louis David nos muestra a estos héroes de la antigüedad a punto de morir.

Pero también había héroes contemporáneos, en "La muerte de Marat" (1793), David enfatiza el martirio de Marat y eleva este banal asesinato político a un nivel casi religioso.



De pronto la muerte ya no es un castigo, no se utiliza como recordatorio de la fragilidad de nuestras vidas, ahora la vemos como el momento de gloria donde se comprueba de una vez por todas cuán grande y noble es nuestra alma.

La muerte se torna en algo de proporciones inmensas, "se le eleva a tal nivel de importancia que se convierte en el punto focal del arte Francés de principios del

siglo XIX."²⁶

En la pintura romántica, la muerte o más bien la amenaza de muerte es un tema favorito, la emoción del sufrimiento, el amor a la enfermedad, la insatisfacción con la vida. Los Románticos estaban enamorados con



²⁶ Shefer, Elaine. Ed. Roberts, Helen, op. cit., Vol.1, p.224

el sufrimiento, no hay un momento de sufrimiento más climático que aquél en el que la muerte está cerca.

En "La muerte del rey Sardanapalus" de Delacroix, la forma tradicional de representar a la muerte (con esqueletos, pudrición, etc.) es intercambiada por la imagen de una mujer hermosa. "Las mujeres de Delacroix no sufren solamente, son sensuales, están más vivas que muertas, aún cuando enfrentan la posibilidad de la muerte"²⁷



Los pre-rafaelistas no trataron la muerte directamente, su preocupación era exclusivamente literaria e intelectual, basándose en poemas, obras de teatro e historias de autores como Shakespeare, Keats, Alfred y Lord Tennysson. Esto se puede ver en la obra de John Everet Millais, su "Mariana" (1850-1851) tomada de Tennyson y Shakespeare, "Ofelia" (1851-1852) de Shakespeare e "Isabella" (1848-1849) de Keats. Los pre-rafaelistas lidiaban con una muerte que no ocurre por circunstancias naturales. El destino de

²⁷ Shefer, Elaine. Ed. Roberts, Helen, op.cit., Vol.1, p.224

Mariana depende de un hombre sin el cual ella pierde el deseo de vivir. En Isabella se trata el tema del asesinato.

Ofelia trata de la auto-destrucción y la locura, sin embargo, el tono ya no es moralista ni didáctico, la pintura pre-rafaelista se asemeja más a la poesía por su simbolismo y la manera en que crea una atmósfera.



A finales del siglo XIX, el interés por la muerte continúa, es transformada hasta ser incluida en el mundo de lo espiritual, de los sueños y del reposo, adquiriendo un significado ambiguo.

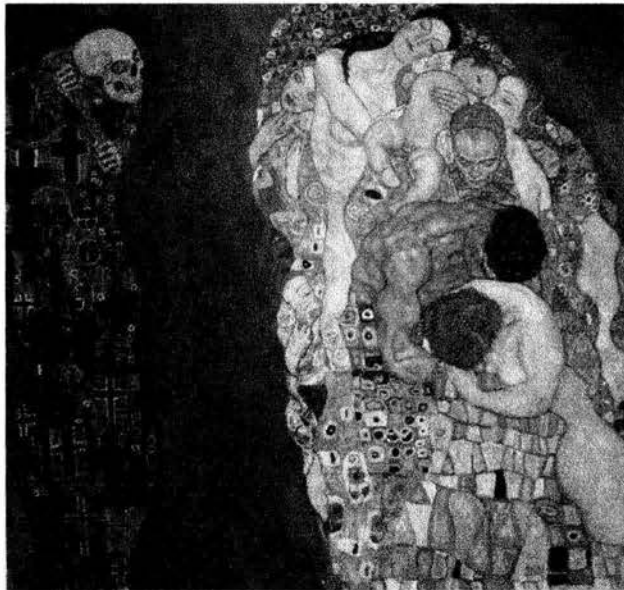
Edouard Manet, introduce una nueva iconografía de la muerte cuando presenta una muerte despreocupada y sin importancia. Trivializando un tema que anteriormente se hubiera tratado con muchísimo respeto en "La Ejecución del Emperador Maximiliano" (1868)

En el siglo XX, los artistas tienen una visión muy distinta de la muerte, ya no la usan para cuestionar nuestra posición en el universo, y ya



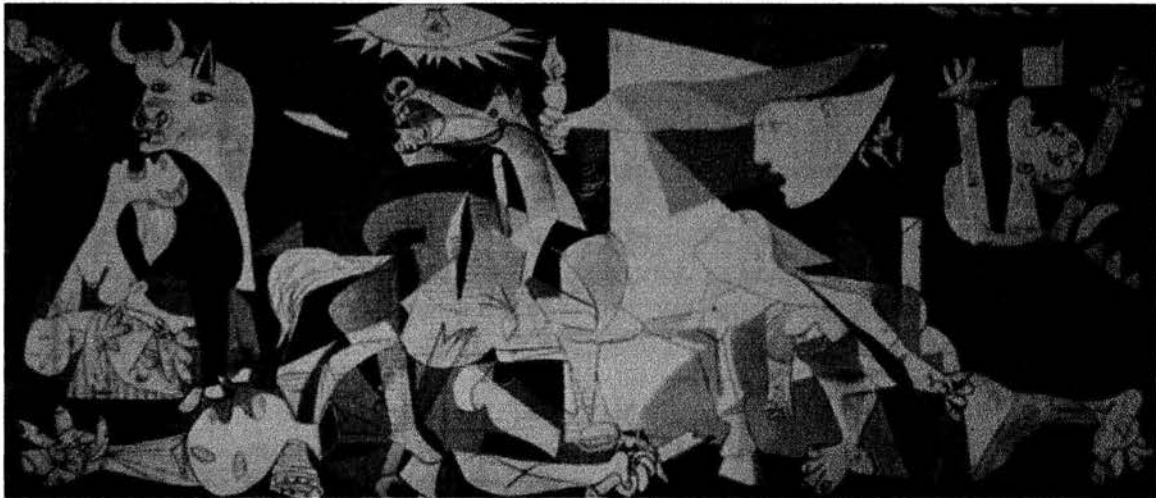
no existe la preocupación ante la inevitabilidad de la muerte y el poco tiempo que nos queda.

En su cuadro "La Vida y la Muerte" Klimt utiliza su amplia variedad de motivos abstractos y decorativos para explorar, debido a su creciente interés en el Expresionismo Alemán, un tema poco común en su obra, el de la muerte y la pudrición, un tema que iba muy bien la preocupación expresionista por el sufrimiento humano.



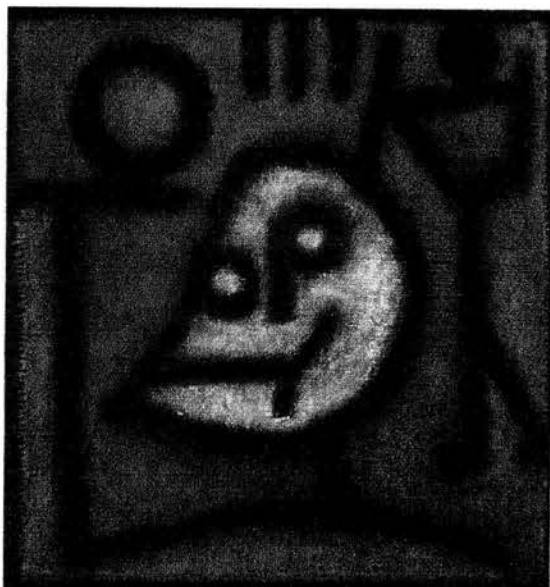
Lo que le preocupa al artista de principios y mediados del siglo XX es denunciar la muerte provocada por la inhumanidad entre los hombres, la muerte que resulta de la estupidez, la crueldad y la falta de sinceridad. La muerte sin sentido provocada por la guerra y las consecuencias de este tipo de muerte eran lo que preocupaba al artista moderno.

Un gran ejemplo es el Guernica (1937) de Pablo Picasso, la pintura más importante de los treinta, Picasso retomó un tema recurrente en la tradición de la pintura alegórica: el horror de la guerra y la masacre de los inocentes, la manera en que trabajó este motivo académico tradicional hizo que recobrarara relevancia y que la obra tuviera un gran efecto político. El ser humano se muestra indefenso y destruido ante las armas modernas, una bombilla eléctrica, símbolo de la tecnología del siglo veinte y de su poder destructivo, substituye al sol en esta poderosa composición monocromática donde la guerra lejos de ser algo heroico, es un acto brutal de autodestrucción.



En 1940, Paul Klee murió después de una lenta y larga enfermedad, mientras veía como comenzaba la Segunda Guerra Mundial. Estos cambios terribles se reflejaron en su obra, donde siempre estuvo presente la metáfora de la creación misma, todas las especies coexistiendo en paz bajo la supervisión de un orden natural o divino. Klee veía al

mundo como el modelo de un mecanismo cósmico donde se demostraba la verdad espiritual.



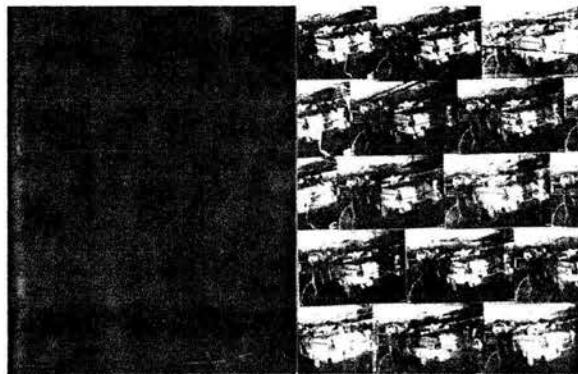
Sus últimos cuadros son distintos al resto de su obra, cargados de un gran dolor, "no por su situación personal, sino por la humanidad tonta y obstinada"²⁸.

En los sesentas, cuando los medios de comunicación masiva ya habían explotado la tendencia voyeurista del hombre llevándolo a la indiferencia. Andy Warhol produjo su serie titulada "Death and Disaster" (Muerte y Desastre), poblada de imágenes extraídas de archivos de la prensa y la policía documentando accidentes automovilísticos, suicidios y violencia en las calles. Con esta serie Warhol puso en

²⁸ Beckett, Wendy. Sister Wendy's Story of painting.p. 358.

evidencia la transformación de la muerte en espectáculo y en un producto de entretenimiento para las masas, poniendo estas imágenes en la misma categoría que las de estrellas de cine y los anuncios de Coca Cola.

Esta obra titulada "Cinco muertes diecisiete veces en Blanco y negro" (1963) es una de las más poderosas de esta serie. La repetición de la imagen, austera y monocromática, la vuelve casi abstracta, un bastidor del mismo tamaño pero completamente negro complementa la composición.





a. Definición de Glamour

Glamour: hechizo mágico, encanto o embrujo. / un excitante y aveces ilusorio poder de atracción. / atracción personal fascinante y seductora. (Webster's Seventh New Collegiate Dictionary)

El significado original de la palabra glamour estaba relacionado con la magia. Se refería a los trucos, hechizos y embrujos realizados por hadas, brujas, duendes, gnomos y demas seres míticos. El concepto "faerie glamour" (glamour de hada) era popular para referirse al poder de transformar mágicamente objetos y seres vivientes, este poder no se limitaba solo a lo físico sino que podía llegar a afectar los deseos y sentimientos más profundos del ser humano. (Pensemos en las experiencias de Puck en "Sueño de una noche de verano" de Shakespeare.)

Un ejemplo muy claro del concepto original de glamour se encuentra en la escena 69 de la película "LEGEND" de Ridley Scott , donde Jack el protagonista es víctima momentánea del glamour del hada Oona cuando ella adopta la forma de la

princesa Lily, amada de Jack, para conquistarlo. Él descubre el engaño a tiempo.



Guión de Legend (Parte de la escena 69)

Jack (cont) (a Gump): ¿Por qué no escapa Oona volando entre las rejas para buscar la llave?

Gump (negando con la cabeza): Es demasiado pequeña... nunca podría cargar la llave...

Jack (hablando rápido, sin pensarlo): ¡No si cambia de tamaño, como puede!

Gump: ¿Qué?

Hay un FLASH brillante de luz de hada y aparece Oona de pie ante ellos en su tamaño completo , sus alas de tul temblando.

Gump (cont) (insultado): ¡Hada terca! ¿Cómo te atreves a mantener tales secretos?

Oona: ¡Son míos para guardar! Pero haré lo que pides... si tú me besas, Jack.

Jack: Eso es bastante fácil

Jack la bésa con disciplina en la mejilla.

Oona: ¿Le llamas a eso un beso? ¿Acaso no soy dulce?

Jack (Ansioso por agradar): Más dulce que el polen de una abeja en el viento de verano.

Oona se acerca a Jack.

Oona: Dulce es el viento que me empuja hacia tí...

Jack la aparta de él suavemente.

Jack: No es posible. Yo estoy enamorado...

Oona: El amor de un hada hace todo posible...

Un capullo de LUZ de hada envuelve a Oona. Se transforma dentro de él y emerge como la Princesa Lili.

Oona/Lili: ...hasta lo que desea tu corazón.

Oona/Lili abraza a Jack, Es dulce y tentadora.

Jack (resistiéndolo): No...esto no es real...

Screwball y Blunder rien tontamente.

Oona/Lili: Oh, pero lo es...estoy viva y contenta de estar en tus brazos.

Jack casi es encantado, pero después de un momento delicioso, la empuja lejos de él.

Jack: ¡No puedo hacerlo...! ¡Esto es glamour de hada!

Un aura brillante de LUZ envuelve a Oona/Lili y vuelve a su verdadero ser-alado.

Oona (amargamente): ¡Tú...! ¡Mortal! Podría vejarte! ¡Quitarte la vida con una danza!

Jack: Las amenazas no me harán amarte. Los corazones humanos no funcionan así.

Oona: ¿Qué me importa el corazón humano? ¡Blando y sin espíritu como el potaje! El corazón de un hada late fiero y libre.

Hay un furioso remolino pirotécnico y, en un instante, Oona vuelve a ser un diminuto punto LUMINOSO.

Aún cuando el engaño no resulta altamente efectivo en este ejemplo, es fácil entender la confusión de Jack, el glamour alimenta momentáneamente sus más fervientes deseos y es necesario un gran esfuerzo de su parte para quitar el mágico velo que disfraza la verdad.

Hoy en día el término "glamour" se utiliza cotidianamente para definir un estilo, se popularizó con la iconización de la realeza, las estrellas de cine, las modelos, y la explotación comercial del estilo de vida de los ricos y famosos.



Los medios de comunicación masiva, en especial las revistas de moda, han gastado el término hasta trivializarlo, en el libro Técnicas de iluminación Glamour, se define como "atractivo físico, especialmente cuando se realza mediante maquillaje"²⁹, dándole al término un significado completamente superficial.

²⁹ Técnicas de Iluminación Glamour, p.8

La trivialización del término parece despojarlo de su original connotación mágica, pero un análisis mas profundo nos muestra que el glamour sigue funcionando como un embrujo de la era moderna que seduce y atrapa al espectador a través de apariencias y superficies bien acabadas. Aún así, la atracción del hombre hacia estas imágenes u objetos, no es meramente superficial. La imagen es la reificación de un deseo.



Para entender la proclividad del hombre hacia el glamour tenemos que recordar la forma primitiva del ritual mágico.

En su libro *Savage Theory*, Rachel Moore se adentra en las similitudes entre el ritual primitivo y las formas de "magia moderna" que han venido a reemplazarlo, refiriéndose más específicamente al cine, pero cubriendo también aspectos de la fotografía, el arte en general y los medios publicitarios. La mente humana tiene proclividad hacia la magia, esto se hace evidente en la vida infundida a amuletos y objetos de culto o el temor causado por profecías y presagios. Estos ejemplos nos pueden parecer primitivos, pero en la actualidad, el hombre civilizado no ha perdido la necesidad de simulacros, la necesidad de ilusión. La función principal de la magia era la de producir resultados transformando lo que es en algo diferente, traer fortuna a los que carecían de ella y viceversa, librar de sus males a quienes los padecen, la magia debe "hacer algo"³⁰, producir un cambio. La función de la magia ha sido reemplazada por la ciencia, la tecnología, el arte, etc. Pero las necesidades no han desaparecido, los

³⁰ Rachel Moore, op. cit., p.4

males persisten, el deseo de transformar factores de nuestro entorno o de nuestra persona persiste.

Las prácticas mágicas abundan a nuestro alrededor, empaquetadas elaboradamente, la tecnología misma se ha convertido en nuestra magia. La magia no ha desaparecido, solo ha cambiado de nombre.

La magia funciona porque el hombre es un ser que desea, y siente la necesidad de satisfacer esos deseos. La ilusión de la satisfacción de un deseo funciona tanto como la satisfacción real de un deseo. Todo es un proceso mental, una manera de ver y vivir los eventos, a veces la ilusión es más fuerte que la realidad. El hombre tiene una gran habilidad de transformación, no solo de transformar su percepción personal, sino de transformar



por medio de la similitud, la percepción de los otros. "La mayor capacidad de producir similitudes es del hombre. Su don de ver semejanzas no es mas que un rudimento de la poderosa compulsión de tiempos anteriores de convertirse y comportarse como algo distinto... La habilidad de transformarse en lo que desea"³¹

El que la transformación sea real o una mera ilusión no afecta el resultado final que es la satisfacción de un deseo, que en ambos casos es real. El cine, los medios publicitarios, se valen de los mismos medios que la magia y el ritual, funcionan practicando la distracción, la

³¹ Rachel Moore, Savage Theory, p. 39-40

atracción, la repetición y el *shock* "el arte funciona basándose en principios similares a la magia y en una forma primitiva de pensamiento que de ninguna manera se ha perdido"³².

En la actualidad las imágenes reproducidas tecnológicamente se han convertido en nuestros fetiches más prominentes, estas imágenes ubicuas asaltan nuestra visión, nos atraen, no solo las imágenes que vemos en películas y en anuncios espectaculares, también las imágenes mentales que resultan de estas, alimentan nuestra raída condición urbana, tocan nuestro espíritu exhausto y nostálgico, ejerciendo un fuerte poder sobre nosotros.

Para que los trucos publicitarios, los efectos especiales y el juego de seducción de la fotografía glamourosa, no nos defrauden, para que puedan evadir nuestra conciencia de ellos, nuestro escepticismo, es necesario un estado mental particular por parte del espectador, donde el diálogo interno aunado a una suspensión de la incredulidad, propicien el efecto mágico deseado. El fotógrafo por otro lado toma el papel de ilusionista y como tal debe cuidar sus técnicas, así sean clásicas o novedosas, para que el truco no sea descubierto fácilmente, manteniendo al público interesado. Cuando se juntan estos elementos el Glamour más que mero maquillaje es un embrujo fascinante.

³² Rachel Moore, op. cit., p. 74

b El glamour de lo no cotidiano.

"La realidad es un mundo como tu lo sientes, como tu lo deseas como tu lo creas con tu deseo." Diana Vreeland

Todos los días despertamos con la necesidad de lavarnos los dientes, desayunar, ir al baño, hacer la cama, bañarnos, lavar los trastes, juntar las cosas para ir al trabajo, etc. Suena trillado porque es lo de cada día, es lo que hace un ser humano promedio al despertar y lo hace tan seguido que es como si no lo hiciera. No es ni mencionable, estas actividades no se cuentan a los amigos que llaman por teléfono, no se describen en las cartas a familiares lejanos. No nos mantienen despiertos, viendo el techo, analizándolas. No nos preocupan, ni nos emocionan: son meramente tareas cotidianas.

La desvalorización estética de lo cotidiano ocurre un poco por la familiaridad y un poco por la aparente irrelevancia de dichos actos. La apatía ante lo irrelevante es inevitable. La comodidad con las situaciones rutinarias nos vuelve mentalmente perezosos en nuestra percepción de ellas.

A veces los actos cotidianos presentan irregularidades y se convierten en algo mencionable. Lo cotidiano se transforma en una buena anécdota con puntos de referencia altamente identificables aunados al factor de sorpresa o irregularidad, que lo vuelve cómico, trágico, bello, raro, o simplemente interesante.

Lo no cotidiano alimenta nuestras conversaciones, nos entretiene, le da a nuestras vidas variedad de sensaciones.

La monotonía nos pesa, nos fatiga mentalmente pero esta fatiga mental puede dar lugar a resultados favorables porque gracias a ella valoramos lo distinto, y no solo eso sino que se busca ese escape de lo cotidiano, a veces se crea, a veces simplemente se descubre.

La definición de lo que no es cotidiano para cada quién es tan variado como las personas que hay en el mundo. El glamour de un evento, un acto, un ambiente o una situación es altamente subjetivo. Pero lo que no varía es que el glamour se basa en la no cotidianeidad, o en una percepción distinta de un evento, objeto o personaje, sea este cotidiano o no.

El encanto proviene del resultado extraordinario, la solución menos común, que se sale de nuestra idea predeterminada.

Claro que todo es del color del cristal con que se mire, la transformación puede ocurrir de manera externa en los hechos, objetos, personas en sí o de manera interna en la percepción altamente subjetiva del espectador.

El glamour no necesariamente crea algo irreal solo transforma las cosas reales en versiones de esas mismas cosas que nos resultan mas agradables.

El glamour, incluso en su versión trivializada, basa su poder de atracción en la transformación de lo cotidiano en algo distinto.

La muerte no es algo cotidiano, salvo en ciertas profesiones, pero ubicar donde radica el poder del glamour y como la glamourización se basa en lo no cotidiano, ayuda a entender como el mismo efecto es aplicable a otros niveles. Lo importante es que basándonos en lo predecible del asunto es posible romper con lo esperado cambiando la

percepción de la situación, redirigiéndola hacia un lugar que originalmente hubiera parecido improbable.

III. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO GLAMOURIZANTE.



La decisión de utilizar la fotografía como el medio para realizar esta serie fue una decisión completamente instintiva seguida por un proceso empírico. No fue sino hasta después de tomar las fotos que comencé mi investigación teórica sobre el medio. Fue muy interesante ubicar dos razones en particular que influyen en que la fotografía tenga esa cualidad glamourizante: una es que al ser una imagen producida por una máquina mantiene un aire de independencia de la producción humana, y la otra es que permite la escenificación de "realidades", estos elementos permiten crear una imagen desde cero, escondiendo un poco la intervención humana, al igual que el mago que no revela sus secretos para que la ilusión surta efecto.

III.1 La cámara, el otro ojo.



La invención de la cámara fotográfica cambió para siempre nuestra percepción del mundo. La cámara tiene un poder no natural, es una máquina que produce imágenes mecánicamente y las produce con una objetividad que le falta a la imagen generada manualmente. Walter Benjamin dice: "Una naturaleza distinta a la que se presenta ante el ojo se presenta ante la cámara, tal vez sea solo porque un espacio inconscientemente penetrado sustituye a un espacio conscientemente explorado por el hombre."³³ Es esta aparente habilidad que tiene la cámara de evadir la meditación

³³ Savage Theory, p. 20

humana la que le dá un poder sobrenatural. Las imágenes resultantes tienen una naturaleza enigmática porque aún cuando seamos nosotros tomando la foto la cámara tiene una visión similar, más no idéntica, a la del ojo humano. Epstein decía que el ojo de la cámara es un "ojo independiente del ojo" que nos permite escapar del "egocentrismo tiránico de nuestra visión personal"³⁴. Al transferir un objeto de la realidad a la imagen fotográfica adquiere un significado distinto por ser producido por una máquina. La cámara saca a los objetos de la sombra de la indiferencia y los vuelve relevantes. Rachel Moore dice que "la naturaleza mecánica y ajena de la cámara resalta al objeto" sin dejarnos percibir una participación humana suficientemente obvia y de esta manera "inserta la imagen de este objeto en un mundo de significación mágica"³⁵ satisfaciendo un deseo de ilusión inherente en el hombre.

A través de este nuevo ojo podemos captar imágenes y hasta cierto grado poseerlas, sin importar que la foto sea mala, esté borrosa o decolorada, en esta transferencia tan directa la imagen se convierte en el objeto mismo libre de las condiciones temporales y espaciales que lo gobernaban. En su libro "La cámara lúcida", Roland Barthes dice: "la fotografía tiene algo de tautológico... lleva siempre su referente consigo"³⁶ La cámara captura a la imagen insustancial emitida por el referente, creando así un simulacro, Barthes lo llama también spectrum "porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto."³⁷ Y es que la foto no

³⁴ Epstein, (cit.por Moore)Savage Theory, p. 22

³⁵ Rachel Moore, Savage Theory, p.96

³⁶ Roland Barthes, La cámara lúcida, p. 33

³⁷ Roland Barthes, op. cit., p. 38

solo es testimonio de que lo que ahí se ve ha existido, sino que es algo que nunca se repetirá existencialmente, el referente puede dejar de ser en el mundo real pero sigue vivo en la foto. La foto lo sustituye existencialmente a otro nivel, Warhol dijo que las fotos introducen "una media dimensión más"³⁸ que rebasa la realidad logrando que incluso el ser real, por ejemplo la modelo o la estrella de cine, se sientan defraudadas por su imagen real al mirarse al espejo y traten de imitar la forma en que se ven en las fotografías, la realidad se ve amenazada por la copia y busca la semejanza, con una jerarquización invertida y contradictoria que busca hacer lo real más parecido a la copia de lo real.

"La semejanza define a que grado lo real vive en la copia y es la calidad de esta semejanza la que provoca placer. En ese espacio de imitación," en esa media dimensión entre lo real y la copia, "la mente juega."³⁹

La fotografía es un medio glamourizante altamente efectivo. La fotografía y el cine, como formas de magia moderna, satisfacen nuestra necesidad de ilusión hasta su verdadera esencia.

³⁸ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and back again)*, p.63

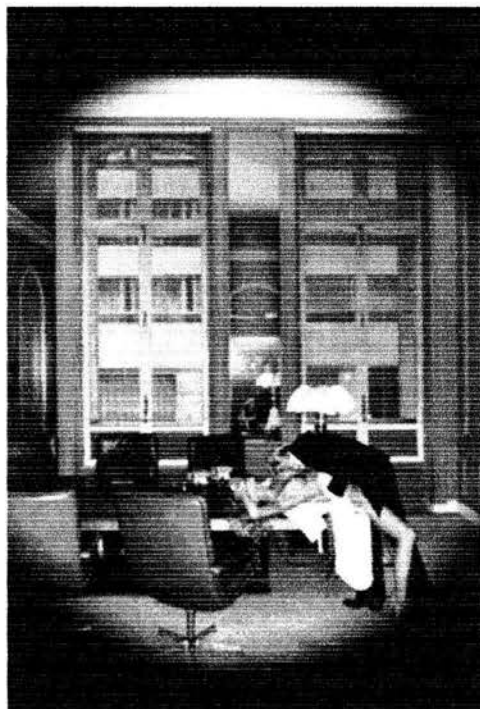
³⁹ Rachel Moore, *op. cit.*, p.39

b. La escenificación de "lo real" en la fotografía.

En los últimos cincuenta años ha habido un creciente interés entre los fotógrafos por crear imágenes, más que documentar eventos ocurriendo a su alrededor o capturar lo que se encuentra en la realidad. Reflejando la actitud experimentalista que se ha mantenido en todas las ramas del arte contemporáneo, los fotógrafos han inventado imágenes, desde dirigiendo la acción del sujeto ante la cámara montando escenas enteras (incluyendo vestuario, maquillaje, etc.) a ser fotografiadas, hasta manipulando los procesos fotográficos o el resultado final digitalmente.

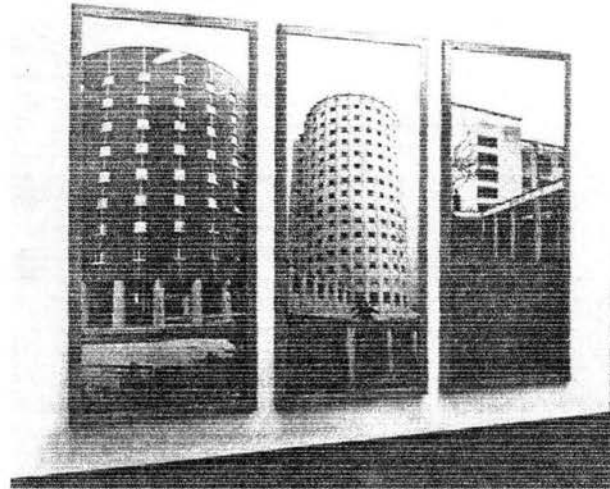
Utilizando la cámara, igual que el pintor o el dibujante utilizan el pincel o el lápiz, es posible la creación de imágenes que aprovechan la supuesta verosimilitud de las fotografías.

La escenificación permite la verdadera mezcla de ilusión y realidad. "Los que practican la fotografía construida o escenificada inventan sus *motifs* combinando libremente lo real y lo inventado, la fotografía y la pintura, la fotografía y la escenografía, tejiendo referencias históricas y mitológicas en su trabajo, manipulan la realidad... la cuestión no es cuál es la realidad sino cuales son las posibles formas de representarla."⁴⁰



⁴⁰ Andreas Vowinckel, *Constructed Realities*, p. 8

El museo holandés Goningen, dedicó una exposición en 1987 a esta "fotografía escenificada" de artistas holandeses que le dieron el nombre específico de "Fotografía buffa"⁴¹. Estos artistas utilizan la fotografía para hablar de la imagen del mundo transmitida por la fotografía. Pero las cosas no necesariamente son lo que parecen, una arquitectura monumental es solamente una maqueta, lo que parece un "still" de una película de acción de Spielberg no son más que naturalezas muertas



con juguetes y figuras de acción acomodadas cuidadosamente para ser fotografiadas. Parece que por ahora las tendencias de la fotografía escenificada van hacia la sátira y la parodia, volviendo a lugares familiares de la historia del arte y de la cinematografía. "En algunos casos el sentido de estas imágenes, irónicas y a la vez perturbadoras, no nos es claro inmediatamente, esto se debe probablemente a la imposibilidad de adquirir una imagen "verídica" hoy en día sin sucumbir a alguna forma de manipulación"⁴² Esta conceptualización de la fotografía propone un acercamiento distinto a el medio, considerándolo como una forma de hacer declaraciones sobre sí mismo y no tanto de el sujeto o la cosa delante del lente.

⁴¹ Klaus Honnef, *Arte Contemporáneo*, p. 185

⁴² Andreas Vowinckel, *Constructed Realities*, p. 8

Pero retrocedamos un poco, porque esto de la escenificación no es nada nuevo, lo único que tal vez ha cambiado son las intenciones.

La concepción de una fotografía, la escenificación cuidadosa de lo que será capturado por la cámara, ha estado presente desde los comienzos de la fotografía.



El retrato, por poner un ejemplo, no es más que una escenificación simple.



El concepto de "posar" para una foto, nos persigue hasta nuestros días, (aunque poco a poco nos estamos acostumbrando a la presencia constante de las cámaras, lo cuál genera una creciente indiferencia hacia ellas.) la razón es muy sencilla, tenemos la conciencia de que el momento siendo fotografiado estará suspendido en el tiempo indefinidamente, esa conciencia genera en nosotros la necesidad de

dejar una impresión en particular, algunos querrán dejar la impresión de ser serios o guapos, o delgados o alegres (Digan whisky!).

Esto esta clarísimo en el siguiente ejemplo, una fotografía tomada en Coney Island por Weegee, fotoreportero neoyorquino de los cuarentas, en ella vemos a un hombre que acaba de ahogarse y los paramédicos tratan de revivirlo desesperadamente, un grupo de gente los rodea, algunos hombres voltean a ver al fotógrafo con resentimiento o desaprobación.



Sin embargo una mujer, podemos deducir que tiene alguna relación con el ahogado pues está arrodillada directamente a su lado, al percibir la presencia de la cámara, no puede evitarlo, voltéa hacia la cámara y nos sonrío.



Es posible que factores técnicos hayan influido en nuestra tendencia a posar y acomodarnos "para la foto", en el siglo XIX la fotosensibilidad de las placas era mínima por lo que requerían tiempos de exposición muy largos, los retratados debían mantenerse congelados en una pose hasta que el click de la cámara los liberara, la sensación de tiempo suspendido no solo era una característica de la foto terminada sino que en el momento real de la foto los retratados tuvieron que actuar como si el tiempo se hubiera

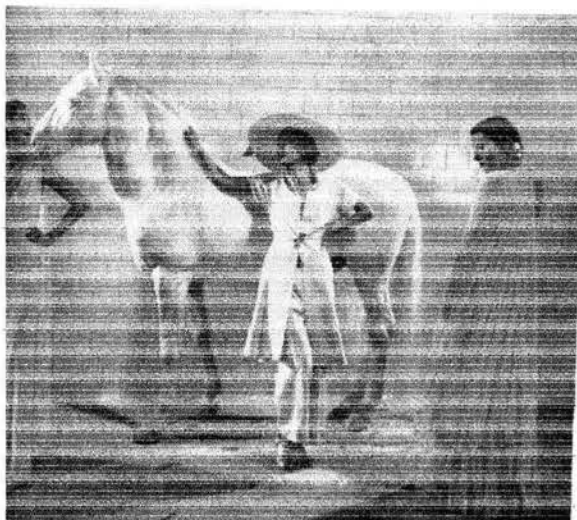


detenido, estar en el momento de esa manera inmediatamente nos vuelve conscientes de nosotros mismos, nuestra postura, nuestra ropa, nuestra expresión, buscando la naturalidad a veces se perdía la veracidad.

El uso de utilería era común buscando darle un toque de realismo a el retrato. El o la modelo se encontraba de pronto haciendo la parte de un actor, tratando de representar un papel, un rol muchas veces elegido por ellos mismos.

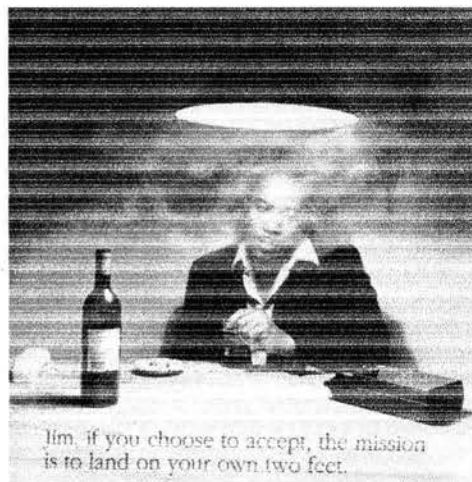
Lo curioso es que estos momentos aun siendo escenificados y manipulados, siguen siendo momentos reales, ese muchacho

estuvo sentado ahí tomando un violín en sus manos (por primera vez, parece) de esa absurda e incómoda manera.



El que las fotografías, ya sea distorsionadas o verídicas, estuvieran basadas en la realidad, las hizo un medio especialmente indicado para los medios publicitarios ya que la imagen era persuasiva y "confiable" para los compradores. "Al darse cuenta de que la cámara podía basarse en hechos y a la vez ser persuasiva, que podía implicar autenticidad y a la vez sugerir ciertas cualidades (hombria, lujo, femeneidad), esta se convirtió en una herramienta altamente deseada en un campo competitivo que crecía rápidamente"⁴³ La fotografía publicitaria escenificaba realidades todo el tiempo.

En los treintas, muchos fotógrafos importantes empezaron a producir



⁴³ Rosenblum, Naomi. A World History of Photography, p. 491

imágenes comerciales, en un afán de los constructivistas y la Bauhaus por promover la fotografía como un medio para trascender las divisiones tradicionales entre el arte y el objeto utilitario. La línea divisoria entre la fotografía artística y la fotografía publicitaria y la de moda, se ha vuelto cada vez más delgada, constantemente comparten elementos, o se hacen referencia la una a la otra.

La relación entre fotografía y pintura también ha sido muy estrecha. La fotografía se ha utilizado como fuente de imágenes para la pintura como en este ejemplo de un cuadro de Thomas Eakins (der.) que claramente se basa en esta foto tomada por él. (izq.).



En su lucha por encontrar un lugar legítimo en el mundo del arte, la foto se enfrentaba a la pintura, su principal contrincante y a la vez una poderosa fuente de inspiración, esto provocó que elementos conceptuales y compositivos de la pintura influyeran en la fotografía.



Algo curioso es que así como la foto se usó en sus principios como un medio de donde extraer imágenes para ser pintadas, también la pintura se ha utilizado como una fuente de imágenes para ser fotografiadas.

Estas imágenes que contienen una narrativa casi cinematográfica o literaria se han denominado *tableaux*, cuyo equivalente en español sería retablo o representación teatral, y son consideradas como una de las nuevas tendencias de la fotografía conceptual. Algunos artistas que recientemente se han enfocado al *tableaux* son Jeff Wall, Cindy Sherman, Duane Michals, Carrie Mae Weens, Laurie Simmons, William Wegman, por nombrar algunos.

c. MUERTE EN PERSPECTIVA (un artículo de Francine Prose)

El siguiente artículo publicado en la revista ARTnews (Feb. 2001) analiza un excelente ejemplo de la glamurización a través de la fotografía en un caso real, por esta razón he decidido incluirlo en su totalidad.

"Muerte en Perspectiva" un artículo de Francine Prose, traducido por Daniela Edburg.

Lee Miller y Margaret Bourke-White fotografiaron la misma escena de un suicidio Nazi, pero cuentan diferentes historias.

En la primavera de 1945, Lee Miller- anteriormente modelo de la línea Steichen, ex-retratista de celebridades, ex-asistente y amante de Man Ray y, en ese momento, fotoreportera cubriendo la liberación de Europa por parte de la Alianza para la revista Vogue- mandó un telegrama a sus editores. "Les suplico crean esto," escribió, preocupada, y con razón, pues las fotos que acompañaban su apresurado mensaje -imágenes de Dachau y Buchenwald, de pilas de cuerpos y huesos amontonados- iban más allá de la credibilidad, cruzando los límites de lo que, hasta ese momento, pudiera imaginarse. Afortunadamente, sus editores sí le creyeron y en la edición de Vogue de Junio 1945, publicaron un extenso ensayo fotográfico que incluía sus tomas más horrorizantes de los campos de concentración, así como imágenes documentando el colapso del régimen Nazi.

Entre estas había una fotografía, tomada en Leipzig, de la hija del tesorero de la ciudad, quién cometió suicidio antes de que llegaran las tropas aliadas. Vestida con un uniforme de la Cruz Roja, la hermosa mujer- que con su cabello rubio, pómulos prominentes y facciones regulares, se asemeja sorprendentemente a Hitler- está recostada sobre su espalda. Su cabeza descansa suavemente sobre el brazo de un sofá o una silla de piel, en el que parece hay un agujero de bala; Su barbilla apunta hacia el techo, sus labios ligeramente separados, podría casi ser una expresión

de abandono voluptuoso. El pie de foto en la revista es notablemente terso: "La bonita hija del Burgomaster de Lepzig, víctima de la filosofía Nazi, se suicida." Pero en el texto acompañante, solo una parte del cual fue publicado con las fotos, Miller (cuyos ensayos desde el frente estaban infundidos de odio puro hacia el enemigo al cuál se refiere como los Krauts o, alternadamente, los Hunos) fue más expansivo:

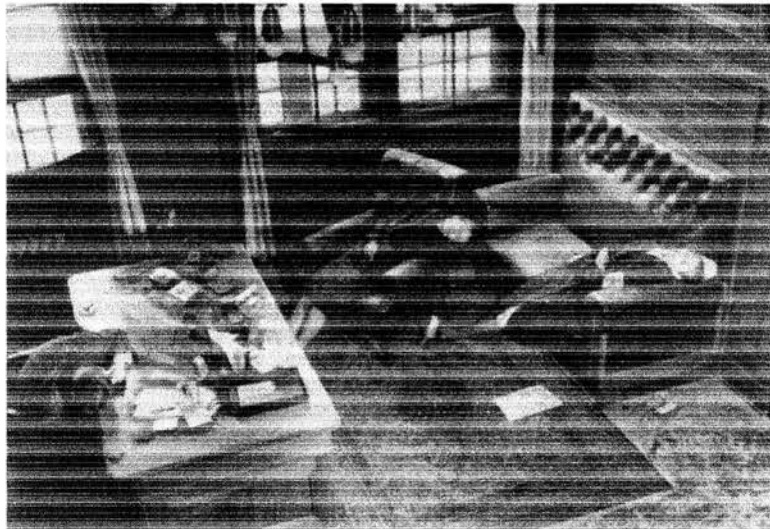


"El amor a la muerte, patrón escondido bajo la vida Alemana, alcanzó a los oficiales del régimen, y estos hicieron una gran fiesta, brindaron por la muerte y por Hitler y se envenenaron. En una de las oficinas, un hombre de cabello gris está sentado, su cabeza descansa sobre sus brazos cruzados en un escritorio. Frente a él, tendida sobre una silla, está una mujer deslavada, con ojos abiertos y un delgado chorro de sangre en la barbilla. Recostada en el sofá esta una muchacha de dientes hermosos, cerosa y polvorienta, su uniforme de enfermera salpicado con yeso de la enfurecida batalla librada afuera después de sus muertes."

Extrañamente, lo que se describe arriba mantiene solo una relación parcial con la foto, en donde la joven -tendida diagonalmente a través de toda la mitad inferior de la foto- parece, hasta leer el texto de Miller, ser la única persona en la habitación.

Pero, sucede que hay evidencia visual documentando la escena en su totalidad, una interpretación más completa tomada por Margaret Bourke-White, quien llegó a Leipzig aproximadamente al mismo tiempo y quien estaba, como Dave Sherman (con quien Miller viajaba), cubriendo la guerra para la revista Life. Tomada desde arriba y a una gran distancia, la foto de Bourke-White revela que hay tres cuerpos en la habitación —el padre con la cabeza sobre el escritorio, la madre y la hija tendidas en posición misteriosamente similar, la madre en una silla, la hija en el sofá.

A diferencia de la imagen de Miller dramática y casi austeramente simple, la de Bourke-White esta repleta de detalles objetivos: la opulencia de los paneles de madera que cubren las paredes, la



alfombra, el candelabro, el cuadro de un paisaje; la hoja de papel (¿una carta?) en el suelo al lado del cuerpo de la hija; y los implementos de trabajo— teléfono, plumas, y papel —sobre el escritorio del tesorero, como si estuviera tomando una siesta en una tarde ordinaria en la oficina. Finalmente es imposible no notar que el gorro de enfermera de la hija —ligeramente cómico y poco halagador (si es que se puede describir con estas palabras, considerando las circunstancias) y claramente visible en la foto de Bourke-

White parece haber sido removido para la hora en que Miller documentó su versión del evento.

Las diferencias entre ambas fotografías son sorprendentes. Comparándolas nos vemos forzados a reconocer la influencia absoluta que la perspectiva, el punto de vista, la edición y el encuadre ejercen sobre nuestras conclusiones de la realidad.

La pequeña esquina en la que Miller se ha enfocado (y que puede ser confundida como una escena completa) distorsiona nuestro entendimiento de lo que acaba de suceder, y que Bourke-White muestra en su totalidad, forzosamente horrible.

Estas sorprendentes disparidades nos hacen poner en duda esa relación que siempre hemos hecho, inocentemente, entre la fotografía y la verdad, cuya correspondencia siempre hemos considerado directa, más que en el caso de otras formas de arte, por ejemplo, la pintura.

Pero, de hecho, lo que resulta más inocente aún es pensar que estamos comparando dos cosas totalmente distintas, que estas dos mujeres estaban, excepto en el sentido más obvio, fotografiando dos cosas sumamente distintas. Bourke-White fue, de principio a fin, una fotodocumentarista, comprometida a transmitir noticias, la verdad literal. Aunque tenía un sentido natural de composición, la forma y encuadre de la toma no eran finalmente lo más importante para ella, no tanto como transmitir la información.

¿ Y Miller? Escencialmente una formalista, ella estaba —en la imagen de la hija del burgomaster, como en muchas de sus fotos— obsesionada por el contraste entre luz y sombra y por la fuerza de la diagonal cortando a través del cuadro. Aún más importante, ella era una Surrealista, educada en los cafés de París y en el atelier de Man Ray. Muchas de

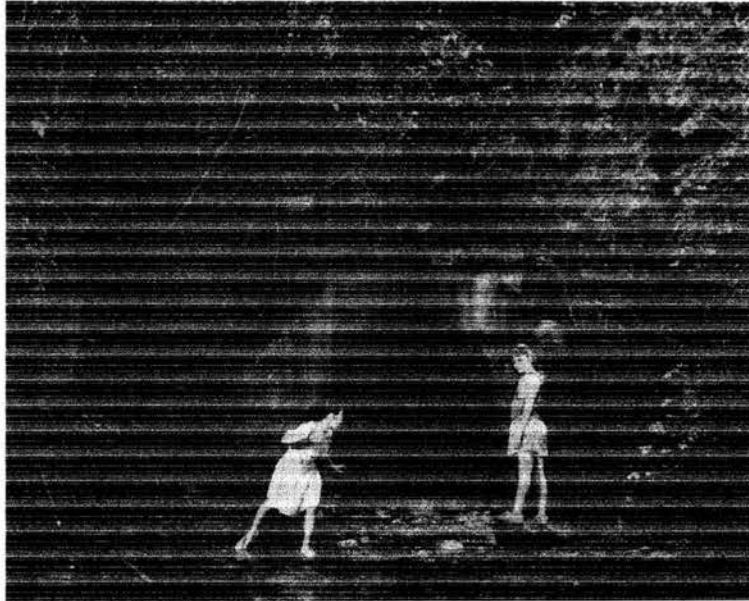
sus mejores fotos de guerra (el escombros de un edificio bombardeado desbordándose de su puerta intacta, las llamas convirtiendo la casa de Hitler en Berchtesgaden en una espantosa calabaza de Halloween, la apariencia de momia de un soldado vendado tras sufrir quemaduras severas) son horroríficos chistes surrealistas que ubican el profundamente perturbante trompe l'oeil en el horror y la destrucción azarosa de la guerra.

Lo que nos mantiene observando una y otra vez la fotografía de Miller de esta enfermera alemana, por más tiempo que el que nos tomaría captar todos los detalles de la foto de Bourke-White, es su atrevimiento formal y su seguridad, su ambigüedad, su decidida juxtaposición de lo que parece vivo y lo que parece muerto, lo bello y lo feo, inocencia y maldad, lo puro y lo saqueado. En esa terrible habitación, esa cámara de muerte en la oficina de Leipzig, Bourke-White encontró la forma de documentar una escena entera, mientras Miller utilizó sus instintos y talento para crear una obra de arte.

IV: ANALISIS DE LA OBRA

IV.1 Referencias

JEFF WALL



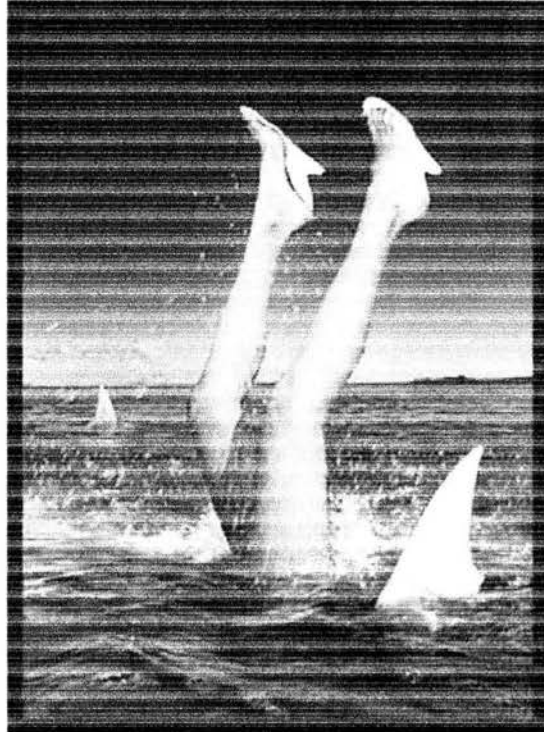
Jeff Wall, El Desague, 1989

Las fotografías luminosas de Jeff Wall combinan formas históricas y contemporáneas para mostrar las realidades sociales de la vida moderna. Su composición se basa en el lenguaje de la pintura, reconstruyendo muchas veces obras del pasado, mientras la narrativa y el drama, provienen de las convenciones del cine. Sus fotos son escenificadas, usando actores, para después sintetizarlas digitalmente de fotos distintas tomadas a lo largo de periodos de hasta cinco meses.



Jeff Wall, Outburst, 1989

DAVID LACHAPPELLE



Lachapelle crea imágenes que se han convertido en marcadores culturales. Su fotografía está cargada de idiosincrasias altamente personales que provienen de elementos que él toma de su entorno, pero más que reproducirlos tiende a crear su propio mundo visionario.

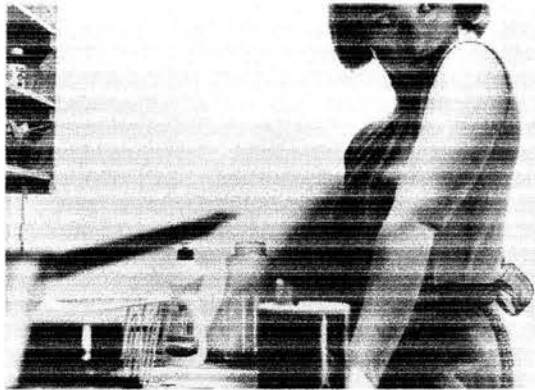


Es un extremista, su paleta de colores, la cual es única e identificable, la logra empujando los colores al extremo. Las situaciones, los personajes (imaginarios y reales), los escenarios, el vestuario, todos los elementos rebasan los límites de la realidad.



La escenificación exagerada que vemos en su trabajo fue evolucionado a través de su trabajo para campañas publicitarias de cuentas como Diesel, Volvo y Levis por nombrar algunas. No es nada raro que la obra de Lachapelle sea altamente reconocida en el mundo de la publicidad. Son imágenes que atrapan nuestra atención inmediatamente, y en las cuales reconocemos inmediatamente una parte de nosotros o de nuestro entorno, representado de una forma imposible de olvidar.

CINDY SHERMAN



Su herramienta de trabajo es la fotografía, sin embargo la retórica de sus imágenes proviene del lenguaje cinematográfico, su interés en este medio incluso la llevó a dirigir la película OFFICE KILLER en 1997 y a hacer cameos en varias películas.

En su primera serie Sherman escenifica fotografías de ella misma en diferentes roles e identidades, es su propia modelo, guionista, maquillista, estilista, técnica de iluminación, y (principalmente) fotógrafa. El resultado es altamente anecdótico, funcionando como el "still" de una película. "Su preocupación es "la creación de una simulación perfecta y meticulosa del lenguaje corporal y el detalle"⁴⁴ de las imágenes producidas por los medios masivos de comunicación. Así como la creación de estereotipos, basándose en la iluminación, el entorno, la ropa, etc.



⁴⁴ Klaus Honnef, Kuntsforum International, Vol.60 1983

HELMUT NEWTON



79 Central Park West, New York 1977

Newton, uno de los grandes innovadores de la fotografía de moda, concibió cada foto como una especie de historia corta, --un mini-drama donde la estrella era la mujer y no la ropa-- la ropa se convirtió en utilería y esto invirtió las prioridades de la fotografía de moda, que hasta entonces buscaba que las modelos fueran inexpresivas y anónimas, su única función siendo la de portar la ropa y era la ropa la que debía estar cargada de personalidad, Newton incluso llegó al punto de prescindir de la ropa, sus modelos solo usaban zapatos y tal vez algún otro elemento, este



fenómeno transformó el concepto de la fotografía de moda para siempre, Las fotos son esencialmente atemporales, cuando la fuerza motriz de la moda es precisamente el paso del tiempo y los cambios que conlleva.



Las mujeres de Newton tienen un poder que radica en su artificialidad, no en su sexualidad, las mujeres parecen construidas, manufacturadas, como los maniquíes (que Newton inserta a veces en vez de una mujer como si fueran intercambiables.)



"Al igual que la fotografía, (la mujer) es una simulación de la cosa real--una irrealidad que se hace pasar por real aun cuando claramente no lo es, en el caso de muchas de las fotografías de Newton, es claramente una fabricación compuesta por ropa y cosmeticos, es decir, una construcción de estilo"⁴⁵

Tras recuperarse de un fuerte ataque al corazón, Newton volvió a trabajar, pero ahora sus modelos portaban diversos tipos de prótesis y artefactos correctivos, confrontando la aparente perfección con una aséptica mirada hacia la enfermedad y la muerte.

"La Fotografía--el arte mismo--se convirtió en una especie de prótesis -- una forma de corregir y compensar las deficiencias de la realidad, especialmente realidad emocionalmente traumática"⁴⁶

⁴⁵ Kuspit, Donald. The New York Times, 30, Nov,01

⁴⁶ Idem.

CAMPAÑA PUBLICITARIA

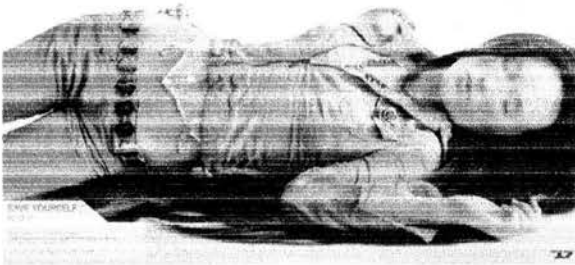


(FOR SUCCESSFUL LIVING)

La marca Diesel es tan reconocida por su ropa como por las campañas publicitarias diseñadas para promoverla. Una combinación de ironía y realidad exageradas, produce imágenes fuertes con mensajes ambiguos. Por más de ocho años la campaña "For successful living", nos ha ofrecido guías prácticas para llevar una vida exitosa.

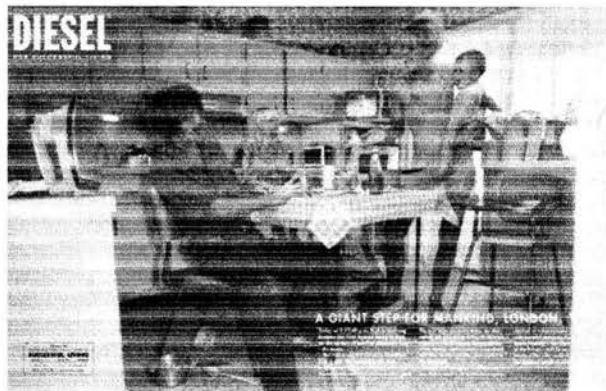


Una de éstas guías titulada "Sálvate" nos explica cómo conservarnos jóvenes



siguiendo algunos sencillos consejos como, practicar el celibato, yoga, comer algas, no pensar, tomar orina, no trabajar, etc., y podemos ver a algunas personas que han seguido estos consejos, (Todos nacidos en el siglo XVIII y aparentemente hechos de cera)

Caracterizada por ser extremadamente superficial, parodiando las preocupaciones triviales del hombre en la vida moderna, con un humor que llega a tornarse negro, estas imágenes ambiguas permiten volver al punto donde los extremos se tocan, lo que podría ser crítica social de pronto se confunde con el aspecto "cool" de la superficialidad asimilada por una generación que gusta de burlarse de sí misma y no se avergüenza de sus "fallas".



DIESEL
DENIM DIVISION

Over 20 styles of jeans, 8 weights of denim, 24 different washes.
Everything from sleek to sandstone. They're not your "dad jeans" but they could be your best. At least you'll have a beautiful corpse.

1. Diesel Super Skinny Jeans
2. Diesel Super Skinny Jeans
3. Diesel Super Skinny Jeans
4. Diesel Super Skinny Jeans
5. Diesel Super Skinny Jeans
6. Diesel Super Skinny Jeans
7. Diesel Super Skinny Jeans
8. Diesel Super Skinny Jeans
9. Diesel Super Skinny Jeans
10. Diesel Super Skinny Jeans
11. Diesel Super Skinny Jeans
12. Diesel Super Skinny Jeans
13. Diesel Super Skinny Jeans
14. Diesel Super Skinny Jeans
15. Diesel Super Skinny Jeans
16. Diesel Super Skinny Jeans
17. Diesel Super Skinny Jeans
18. Diesel Super Skinny Jeans
19. Diesel Super Skinny Jeans
20. Diesel Super Skinny Jeans
21. Diesel Super Skinny Jeans
22. Diesel Super Skinny Jeans
23. Diesel Super Skinny Jeans
24. Diesel Super Skinny Jeans

Sam Taylor-Wood



El trabajo de Sam Taylor-Wood hace referencias formales y temáticas a la pintura. Ella representa sus experiencias recurriendo a símbolos clásicos, revisitando a los grandes maestros y retomando en sus fotos elementos narrativos derivados, generalmente, de la pintura religiosa, por ejemplo en su serie de fotos titulada Soliloquios vemos debajo de la imagen central (siempre un retrato), una franja que nos cuenta la historia, lo cual nos recuerda a los altares renacentistas italianos. Aun cuando los críticos la han acusado de banal, sus fotos tocan temas profundos como la mortalidad y el paso del tiempo.

El Soliloquio III es una reconstrucción del Baño de Venus de Velázquez, en la franja panorámica inferior vemos figuras desnudas participando en diferentes actos eróticos, Venus se encuentra en el fondo, perdida en sus pensamientos.



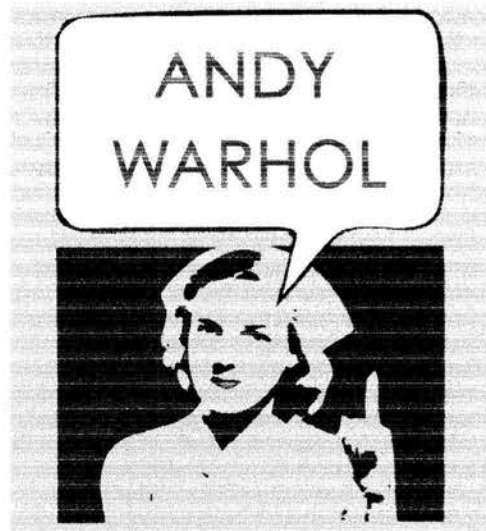
WILLIAM WEGMAN



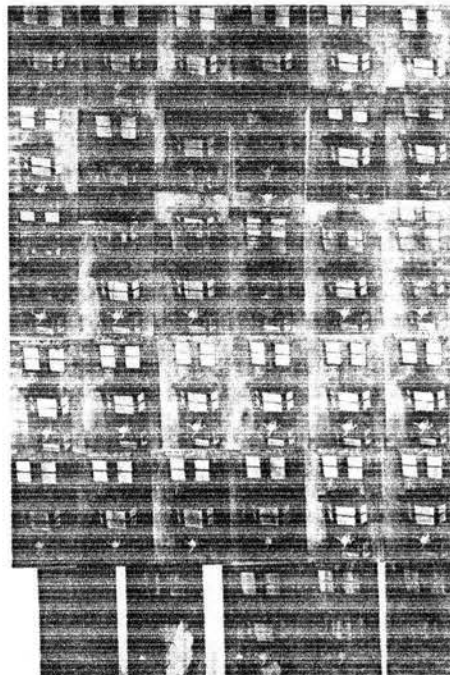
El elemento que determina la obra de Wegman es la parodia, se desarrolla siempre entre varios puntos de referencia. "Wegman domina el juego ambiguo que se establece entre los distintos puntos de referencia del arte igual que un malabarista las pelotas; por ejemplo, el juego entre el arte y la fotografía."

En sus fotografías mezcla elementos del arte comercial, de la fotografía publicitaria y la de moda, con elementos de la Historia del Arte. Lo que antes parecía incompatible se funde en las imágenes de Wegman. La descontextualización de elementos concretos con un significado determinado, parodiando la moda y las fotografías de moda, mezcla verdad y fantasía.

Y POR SUPUESTO...

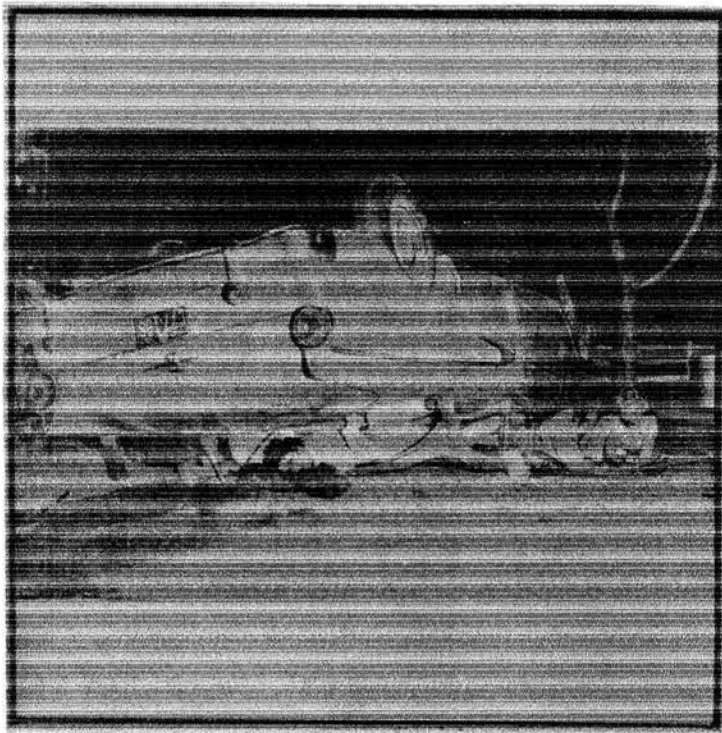


Warhol estaba muy consciente del efecto anestésico que venía de estar constantemente expuesto a imágenes de violencia gracias a los medios masivos de comunicación. "Cuando ves una foto horrorizante una y otra vez, deja de tener efecto."



Imitando las texturas de una impresión de mala calidad o una foto algo borrosa, repitiendo la misma imagen una y otra vez, hace referencia a los periódicos y la televisión.

Aquí el proceso es distinto, Warhol utiliza fotos reales, pero las trivializa utilizando los elementos arriba mencionados y otros como meter un tono naranja brillante que aplanan la imagen y la vuelve irreal, es fácil mirarla y solo si ponemos especial atención alcanzamos a vislumbrar que debajo de la superficie es una foto terrible.



Su trabajo va más allá del morbo, más allá de un placer voyeurista.

"Simplemente nos confronta dispasionadamente con el hecho de la muerte con un sentido de abstracción emocional y pictórica, como preguntándonos: Aquí esta la realidad clínica de la muerte-- ¿Que es lo que estás viendo, te causa algún placer y si es así, por qué?"⁴⁷

⁴⁷ Eric Shanes, Warhol The Masterworks, p.72

IV.2 Las fotografías y sus descripciones.

Todas las fotos fueron tomadas con una cámara RICOH KR5, he colocado un pequeño diagrama de la iluminación al final de la descripción de cada foto. A continuación presento cada foto en el orden en que fueron elaboradas.

IV.2.1 Muerte por manzana

Lejos de cualquier referencia bíblica, esta foto está inspirada en la que fué una de las historias favoritas de mi infancia: Blanca Nieves y los siete enanitos, la mujer que aún estando en su lecho de muerte, conquistó al galán con su cabello negro como el ébano, sus labios rojos como la sangre y su piel blanca como la nieve.



La foto, rescatando elementos de esta historia superficial y romántica, nos muestra a una mujer que yace en el suelo, muerta pero seductora, una manzana mordida ha rodado de su mano inerte. Nuestra lectura empieza en la esquina inferior izquierda, en la cara de esta mujer carente de expresión, la mirada pérdida y los labios rojos, que se asemejan en tono y textura a la piel de la manzana que vemos en primer plano, enorme, brillante y roja. Al fondo, en la esquina superior derecha, vemos un sillón donde el pie se recarga en un posición poco natural e incómoda. Es una imagen horizontal y pasiva. Hay cierto balance entre el primer

plano y el fondo, que contrastan por ser el primero tan sencillo y uniforme y el Segundo mucho mas elaborado y cargado de elementos y el cuerpo de la mujer entre ambos, como un punto intermedio. Opté por empezar con la muerte por manzana porque me pareció menos compleja que las demas, monte el pequeñísimo set en una esquina de mi departamento, lo cual me permitió hacer pruebas preliminares, pinté la pared de un color carmesí oscuro y pegué carpetitas de plástico blanco con un motivo frutal en una alineación diagonal repetitiva a manera de tapiz que serviría como fondo. En esta foto quise experimentar usando una variedad de texturas, la "alfombra" de peluche, las medias de red, la tela sintética tornasol del vestido, la manzana de piel satinada e interior esponjoso. La iluminación consistió unicamente de una fofolámpara de 500 watts con un filtro de gel azul para resaltar los blancos y una pantalla de albanene para evitar las sombras, la saturación de los rojos se logró mediante el uso de película para diapositivas (Sensia ISO400) revelado con proceso cruzado.





Daniela Edburg, *Muerte por manzana*, 2001, Foto a color, 30" x 40".

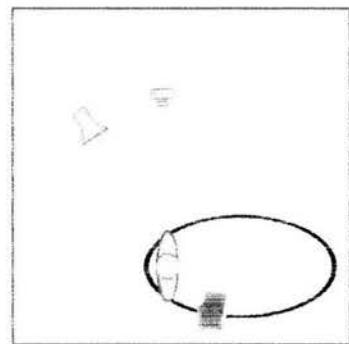
IV.2.2 Muerte por shampoo

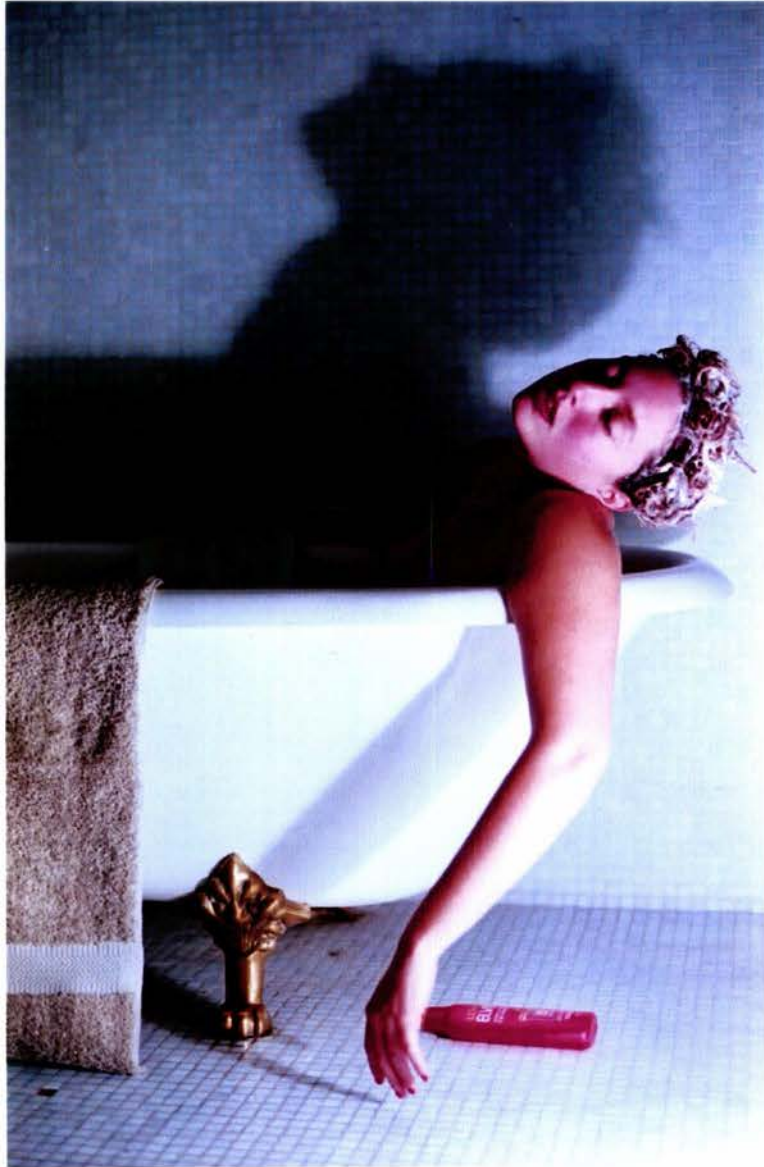
Esta fue la idea que inició esta serie, Muerte por Shampoo es un remake de el cuadro de Jean Louis David, La muerte de Marat. Incluso llevé una copia de esta imagen el día que tomé las fotos para indicarle a Gala (la modelo) cual sería su motivación. Lo que me interesaba rescatar de esta imagen era la expresión tranquila en la cara de Marat, que podría ser un querubín.



Su mano sigue agarrando la hoja en la que estaba escribiendo, el hecho de que el cuerpo siga suspendido en una acción mundana, recalca lo repentino de la muerte y el arma, tirada ahí entre las sombras, parece inofensiva. Es un cuadro tan relajante, tan tranquilo y sin embargo es la escena de un crimen violento.

La composición es practicamente la misma solo que invertida y con un afortunado elemento extra que es la sombra de ella proyectada en la pared, la actitud de la sombra es tan distinta a la de ella, la sombra parece estar erguida casi como si tuviera vida. El azulejo blanco del baño refleja la luz de tal manera que fue posible usar un rollo de ASA 50 y aún en interiores conseguir un resultado favorable. Utilizé una sola fuente de luz, una fotonámpara de 500 watts colocada frente a la tina, ligeramente a la derecha, la luz fue directa produciendo esas sombras tan marcadas, inicialmente había pensado en tratar de lograr un efecto de claroscuro, pero la blancura del baño pedía estar inundada de luz.





Daniela Edburg, *Muerte por shampoo*, 2001, Foto a color, 30" x 40".

IV.2.3 Muerte por nutella

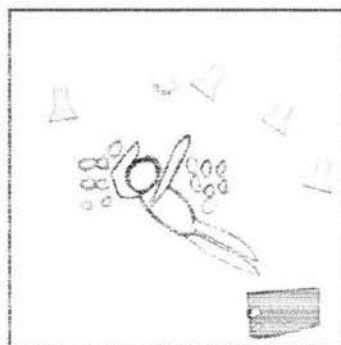
No fue difícil elegir a la nutella como la deliciosa antagonista en esta foto. Me interesaba hacer una muerte que involucrara algo comestible para escenificar la batalla continua entre las mujeres y lo que ingieren. La nutella funciona perfectamente puesto que es riquísima y altamente calórica, además de que me agrada el diseño del producto y me pareció que iba bien con la decoración del cuarto, un cuarto en casa de mi abuelita, el cual desgraciadamente fue remodelado inmediatamente después de que tomara yo mis fotos.

Tengo que mencionar que no fui yo sola la que vació los frascos. Vecinos, amigos y familiares me ofrecieron su ayuda.

Quería que esta foto tuviera un toque de decadencia sin caer en lo grotesco. Por eso aunque esta rodeada de frascos chocolatosos, su ropa blanca está impecable. Me gustó la idea de que ella estuviera contenida en un mar de nutella y la mano como único sobreviviente agarrándose de su cuchara salvavidas en primer plano.

El color es muy importante, unifica la gran variedad de elementos contenidos en la foto, los tonos ocre del papel tapiz, de la alfombra, el café oscuro de las puertas, el mueble y la nutella, todos con diseños elaborados, rodean perfectamente resaltando la masa blanca central que es ella.

Esta fue la foto que me causó los mayores problemas de iluminación, la oscuridad de los tonos requirió de 3 spots de 250 watts y una fotonámpara de 500 watts. Esto debido a que la película utilizada era ASA 100.



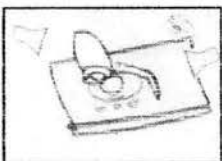


Daniela Edburg, *Muerte por nutella*, 2001, Foto a color, 30" x 40".

IV.2.4 Muerte por secadora

El momento del secado del pelo con una secadora me parece glamouroso en sí, por lo que la idea de hacer esta muerte me atraía muchísimo, la clave estaba en encontrar el baño ideal, para trabajar sobre eso. El lugar que utilicé tuvo muchas ventajas entre ellas un espejo enorme, que no solo multiplicaba la luz, duplicaba la imagen y esto compositivamente resulto muy favorable. Estaba buscando una sensación de asepsia, me gusto la idea de su piel sobre la fría piedra del lavabo, las llaves del agua perfectamente cromadas, las uñas de sus manos perfectamente barnizadas. Nuevamente buscaba una imagen pasiva, la calma después de la violencia, la secadora sigue encendida y el pelo que al atorarse en el motor de esta la ahorcó, se mece tranquilamente en el aire. La composición de esta foto esta conformada por fuertes diagonales, la presencia del la imagen duplicada en el espejo le da una gran profundidad y la sensación de que la imagen no termina donde la foto lo hace. Es una imagen fría, incluso los amarillos carecen de calidez. El punto atractivo de esta foto radica en que nunca podemos ver completamente la cara de Mayra (la modelo), incluso el espejo que parece prometer una visión completa nos da solo una probadita, la boca entreabierta en lo que podría ser una ligera sonrisa.

Para esta foto utilicé dos fotolámparas de 250 watts, una de luz de día, colocada a la izq. de la modelo y otra del lado inferior izquierdo colocada detrás de la modelo.

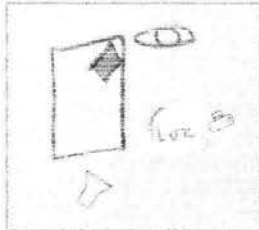




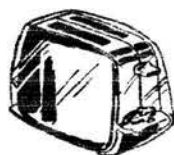
Daniela Edburg, *Muerte por secadora*, 2001, Foto a color, 30" x 40".

IV.2.5 Muerte por tostador

Esta fue la última foto de la serie y traté de hacer algo un poco distinto, la idea de una muerte por tostador, que más correctamente sería una muerte por electrocución, me llevaba directamente las imágenes en caricaturas donde vemos al personaje con los pelos de punta y chispas por todos lados. Quería hacer una muerte llena de energía, a diferencia de las anteriores que eran escenas pasivas. Quería enseñar el momento de la muerte, con chispas y colores y pelos de punta, una muerte llena de vida, aunque sea solo la vida que ya se va. Esta fue la única foto que tuvo que ser retomada, fue la única en donde capturar el momento de la acción era clave. Aunque su cara es bastante inexpresiva, el idioma de las manos me pareció efectivo. El efecto de la chispa fue logrado con una luz de bengala, los pelos de punta son el cabello natural de Adriana (la modelo). La iluminación aquí consta de dos fotolámparas una de 500 watts colgando del techo directamente sobre cámara, con un globo de papel para difuminar la luz, y otra fotolámpara de 250 watts apuntada hacia la modelo, colocada a la izquierda delante de ella, con un difusor de albanene.



La película utilizada fue Sensia ASA 100 revelada en proceso cruzado para una mayor saturación y contraste en los colores.

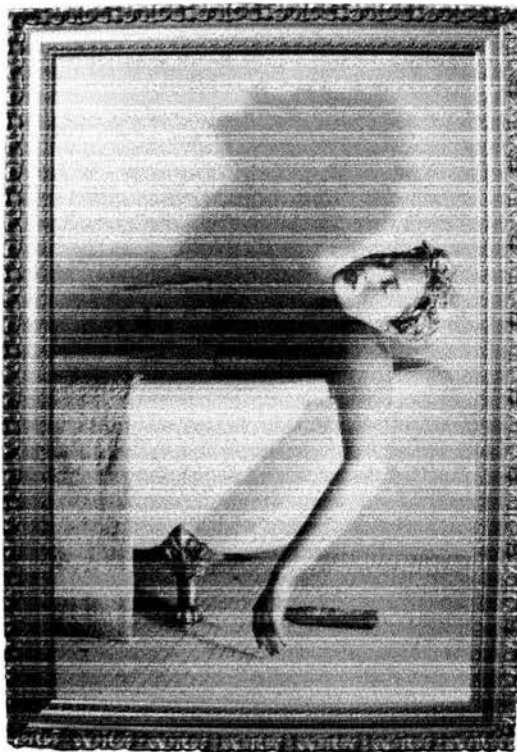




Daniela Edburg, *Muerte por tostador*, 2001, Foto a color, 30" x 40".

IV.2.6 PRESENTACIÓN

La presentación de las fotos es muy importante, todas van enmarcadas, cada una con un marco distinto que no solo busca realzar la imagen sino que hace eco de algún elemento de la foto para una integración y complementación de las dos partes. El marco de Muerte por shampoo tiene un diseño similar al de la pata de la tina. En Muerte por tostador es como el mantel. El marco de Muerte por secadora es muy delgado, sencillo, de frío aluminio, como el marco de un espejo de baño.



Así la pieza esta lista para exponerse y mejor protegida del polvo, la luz y la humedad. Muerte por nutella no tiene vidrio, ya que la manera de enmarcar fue poco tradicional, el resultado me gusta mucho, sin embargo la fragilidad de la pieza es un problema, una posible solución, en el futuro, sería una capa protectora de poliéster, antes de enmarcar.

V. CONCLUSIONES

Al iniciar este proyecto la idea de glamour me parecía algo completamente fuera de contexto en una escena de muerte y buscaba lograr la transformación de una imagen, a través de la integración de un elemento contradictorio, en algo que no era originalmente.

Pero durante el proceso de realización del proyecto se hizo más y más evidente que la muerte y el glamour no están peleados. Nada es más glamourizable que la muerte ya que la muerte es altamente seductora.

Me pareció que efectivamente la fotografía es un medio altamente glamourizante (probablemente solo el cine lo podría superar en este aspecto) ya que tiene ese acabado que aparentemente carece de intervención humana, permite la escenificación de situaciones y un gran control de los elementos que intervienen en la imagen final, especialmente la manipulación de la luz y por lo tanto del color que da ese toque de irrealidad o más bien de realidad exagerada. Incluso tratándose de imágenes que no son escenificadas especialmente para la cámara, es posible transformar una imagen extraída de la realidad en algo distinto simplemente por la manera de encuadrar, la película que utilizemos en la cámara o por el formato final que le demos a la foto. En este medio la realidad se vuelve tan manipulable como la fantasía. La apariencia de irrealidad y no cotidianidad es un elemento importante para provocar la sensación de atracción.

El carácter ambiguo de este trabajo hizo que se cargara con mucho más significado. Me gustó hallar una contradicción dentro de la contradicción ya que siempre he visto mi trabajo como una forma de tratar de entender el mundo que habito y siempre he considerado la contradicción como una excelente forma de llegar a pequeñas certezas, ya que nada es lo que parece y no hay una verdad absoluta.

Creamos nuestro mundo a través de nuestros conceptos. La ambigüedad de las cosas resulta de que la construcción humana que habitamos tiene infinidad de lecturas, esto significa que tenemos el poder de invertir significados mediante el manejo de la información ya que nuestras ideas, nuestros valores y nuestros estilos de vida son meramente creaciones humanas potencialmente transformables.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles.

Poética. Madrid,

Editorial Biblioteca Nueva, 2000.

Barthes, Roland.

La cámara lúcida (Notas sobre la fotografía). Barcelona,

Ediciones Paidós, 1990.

Bavister, Steve.

Técnicas de Iluminación, Glamour. España,

Ediciones Omega, 2001

Commins, Saxe y Linscott, Robert N. (ed.)

Man and man: The Social Philosophers,

The World's Great Thinkers Collection. New York,

Random House, 1947.

Felix, Zdenek.

The best of Helmut Newton. USA,

Thunder's Mouth Press, 1993.

Honnef, Klaus.

Arte Contemporáneo. Alemania,

Taschen, 1991

Köhler, Michael y Vowinckel, Andreas.
Constructed Realities. USA,
Editions Stemmler, 1995.

Moore, Rachel.
Savage Theory, Cinema as Modern Magic. USA,
Duke University Press, 2000.

Prose, Francine.
"Death in Perspective", *ARTnews*, Vol. 100 No. 2,
Feb. 2001, pp. 144-145

Roberts, Helen E. (ed.)
Encyclopedia of Comparative Iconography, Vol.1, London,
Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.

Rosenblum, Naomi.
A World History of Photography. New York,
Abbeville Publishing Group, 1997.

Sambhava, Padma (trad. Thurman, Robert).
The Tibetan Book of the Dead. USA,
Quality Paperback Book Club, 1998.

Sanabria, José Rubén.
Filosofía del Hombre, Antropología Filosófica. México,
Editorial Porrúa, 1987.

Sánchez Vázquez, Adolfo.
Invitación a la Estética. México,
Editorial Grijalbo, 1992.

Shanes, Eric
WARHOL, The Masterworks. USA,
Portland House, 1991.

Tapert, Annette y Edkins, Diana.
The Power of Style. USA,
Crown Publishers, Inc. , 1994.

Warhol, Andy.
The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again).
USA,
Harvest, 1975.

Williams, Steve y Matthews, John.
MAGAZINE ADVERTISING GRAPHICS. Tokio,
Pie Books, 1998.

Yau, John.
In the Realm of Appearances. USA,
The Ecco Press, 1993.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA