



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

La muerte en la génesis fotográfica. Análisis de la imagen grotesca, momentos de subversión: propuesta artística.

Modalidad: Tesis para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales.

Presenta: Miranda Ximena Uribe Valdés

Directora de Tesis: Mtra. Karina Erika Rojas Calderón

CDMX 2017



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.



DIOSA KALI

Índice	
Agradecimientos	6
Introducción	7
I.	La muerte en la génesis fotográfica 11
	Lo visible. Reflexiones sobre el <i>Studium</i> Barthiano 14
	Lo invisible. <i>Punctum</i> , lo que punza 20
	Objetividad o Intervención. Lo Documental 22
	Fotoperiodismo. Discurso y Verdad 28
	El momento decisivo como creador de paisaje 31
	Lo Fotográfico 36
II.	Homo Ludens, momentos de Carnaval 41
	Lo primitivo como el origen del arte 42
	Baco, el dios de la fertilidad 45
	El Rey Feo 59
	 <i>La representación de la prohibición en la imagen</i> 60
	La subversión elemento liberador en el carnaval 63
	El arte ornamental en la elaboración de lo grotesco simbólico 68
	Realismo grotesco y materialismo en el carnaval popular 91
	Rostros Grotescos de Leonardo Da Vinci 103
	 <i>Subversión de Jerarquías</i> 109
III.	El Relato, La imagen urbana en la ampliación del concepto de grotesco 114
	La subversión de lo masculino, lo trash, lo kitsch y lo camp 116
	El Lugar, La Estética de la Basura expresada en la topología de lo marginal 120
	<i>Proyecto fotográfico, Fotógrafo Flâneuse</i> 123
	Serie I 126
	Serie II 137
	Serie III 149
	Reflexiones fotográficas 156
Conclusiones	158
Fuentes de Información	162

Para mis Padres

Por creer en mí.

Agradecimientos

La presente investigación fue realizada, entre los años 2015 y 2017, en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, en el departamento de Artes Visuales.

Quiero expresar mi agradecimiento a quienes me ayudaron a reflexionar sobre los temas de esta investigación y me sugirieron cambios en el manuscrito, así como un intercambio de ideas y conceptos que ayudó a finalizar la investigación en torno a la imagen y la producción artística: Karina Erika Rojas Calderon, Roberto Aranda Hernandez, Ruben Cerrillo García, Pedro Alayón Ruiz, Diana Jessica Rosas Gutiérrez.



Libro de Hordas

Introducción

“Al fotografiar, me adueño de lo fotografiado; y reduzco su esencia en una cosa, única y pura, transformar a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” Susan Sontag

La transformación del objeto a imagen sigue provocando reflexiones en torno a lo virtual y el imaginario. La presente investigación centra sus estudios en una forma de pensamiento que, según los libros de historia, está extinta.

El pensamiento mágico contemporáneo niega la teoría histórica del progreso y el racionalismo decadente que podría ser producto de una era post-industrial que regresa a lo primitivo para volver a empezar. La regresión al origen resulta una constante al analizar la comunicación análoga, la imagen post-industrial en esencia no es distinta a la primitiva; en las grandes ciudades el pensamiento mágico sigue siendo una forma de gestar imágenes expresando registros de lo efímero.

La esencia del *graffiti* radica en la ilegalidad, lo cual abre un panorama de posibilidades en cuanto a sus razones de existir; trazos rápidos y espontáneos, usualmente realizados durante la noche, funcionan como marcas significativas que dan identidad a los grupos que las codifican, la apropiación del espacio público suele resultar violento al infringir la propiedad privada y alterar el entorno, (la calle es un espacio sin dueño y es su constante apropiación lo que le da un potencial de anarquía, no es propiedad de nadie y es de todos); trazando consigo la línea de lo marginal ya que, más que ser una expresión libre, la práctica del *graffiti* está ligada a actividades ilícitas.

Los muros de la ciudad se componen de mensajes; es común encontrar garabatos ingenuos sobre los muros públicos de las calles, dibujos marcados por una estética peculiar que corresponde a la imagen del ghetto: lugar delimitado por fronteras económicas y sociales; las grandes ciudades tienden a trazar líneas de marginación a los costados, aquello que difiera de lo céntrico símbolo del progreso siempre decadente, la periferia que se convierte en ninguna parte, el lugar invisible.

Los trazos del *graffiti* suelen representar firmas, elementos que marcan un territorio y lo reconocen como tal, al desconocer las intenciones de las firmas, realicé un dibujo en aerosol sobre un muro tapando las anteriores, después de todo la práctica es efímera. Al pasar los días el dibujo fue rápidamente intervenido por nuevas firmas: insultos y dibujos obscenos que reprochaban mi intervención, el muro pertenecía al territorio de una pandilla delimitado por letras, marca que registra un espacio visual que los representa, marcar el territorio no es exclusivo de los seres humanos, los animales lo utilizan para dejar una presencia, rastro u olor de su cuerpo y así apropiarse del territorio, al tapar su marca de identidad me encontraba en enfrentamiento directo con ellos; el pensamiento análogo que sustituye la realidad por la imagen sigue estando presente en las sociedades contemporáneas; los hombres de las cavernas producían registros para

poseerlos o invocarlos, su cuerpo se encontraba unido a la imagen, las firmas y garabatos que predominan en el espacio callejero responden a un fenómeno similar al de las cuevas de Altamira, ya que el cuerpo y la imagen responden a una vía de comunicación en donde la imagen sustituye al objeto, se convierten en un registro mágico.

A partir de la experiencia realicé la búsqueda de elementos similares en el espacio público, registros efímeros que responden a pensamientos análogos y mágicos, dejando rastros en el paisaje intervenido. Lo posible de convertir el paisaje en acción y la acción en paisaje, sigue siendo una prueba de que el espacio que habitamos es más simbólico que físico.

La topología no toma el significado que tiene en la rama de la geometría; la superficie estudiada toma el nombre de sus raíces griegas: topos y logos interpretado como la idea que nombra un lugar. La fotografía registra extractos de la topología experimentada por el sujeto que mira a través de la cámara; una máquina que por su capacidad móvil puede ser una extensión del cuerpo; la cámara registra la experiencia en imagen. La acción fotográfica resulta una acción automática, encontrando la hipnosis de la que hablan los surrealistas, el registro de un objeto se convierte en posesión, la fotografía es el ejercicio de la colección.

Los objetos encontrados por azar se convierten en experiencias del paisaje reconocido en la imagen fija. La imagen de la ciudad es por excelencia la imagen híbrida, y es quizás, producto de una gran resistencia puesto que la ciudad tiende a homogeneizarse. El capitalismo edifica para el consumo construyendo así espacios iguales, franquicias; oxxos, edificios, restaurantes, centros comerciales; sin embargo, existen espacios que se resisten a ser unificados, se construyen en constante fricción con los espacios del consumo puesto que se presencian desde la ilegalidad y las redes de trabajo disidente, los mercados ambulantes son un ejemplo de ello.

El proyecto artístico presentado pretende crear redes de recorridos, cartografías trazadas por individuos anónimos que forman parte de las multitudes de la ciudad, individuos que registran su andar y habitar en el espacio a partir de marcas en el territorio; desde las huellas dejadas después de pisar un charco hasta la apropiación del espacio público; la imagen de la ciudad es ajena, se resiste a la uniformidad, es por excelencia extraña e incierta.

A lo largo del primer capítulo se plantearon varias interrogantes sobre la génesis fotográfica, el elemento que resulta más atractivo sobre la técnica es la reproducción fiel de la realidad. El realismo que elimina cualquier alusión idealizada, el realismo espía que presenta tal cual es; la acción fotográfica recae en la búsqueda del registro, buscando al azar un punto de intensidad; es entonces cuando se crea una paradoja dentro del momento fotográfico, separándolo en dos contrarios: lo visible y lo invisible. El signo y la latencia.

Para Luis Buñuel el cine se presenta como una proyección del interior psíquico, lo que está oculto y teme salir, el cine toma la forma de un sueño, apariencia de la realidad; el sueño nos brinda extractos de realidad, al igual que un rompecabezas no es posible ver la imagen completa y en ello recae su naturaleza extraña. Los sentidos brindan información para conocer el mundo, sin ellos no podríamos diferenciar lo real de lo falso, al soñar se experimenta la irrealidad, las imágenes se muestran confusas y engañan.

La fotografía funciona de la misma manera; se nos presenta como una ensoñación del pasado, aquello que sólo existe en el universo de la imagen fija, el alargamiento de un instante. Para Pedro Calderón de la Barca, la vida es un sueño, un gran teatro de la imaginación; el teatro toma su significado en inglés, la palabra *play* que significa obra de teatro y juego a la vez.

En *Cámara Lucida* Roland Barthes presenta la línea continua entre la fotografía y el teatro, los primeros juegos de la cámara ante un referente; una de las primeras escenas en la historia de la fotografía, fueron realizadas por Louis- Jaques- Mandé Daguerre y representan una obra de teatro “La Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo así): la Muerte. Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro... hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del No japonés”

Aquí Barthes encuentra la presencia de la muerte como un estado inherente del ser hacia la finitud, la foto es la representación de algo vivo, sin embargo no lo es, es estática, la máscara mortuoria, teatro primitivo, la presentación de lo inmóvil. Es sin duda algo que se encuentra con la vista totémica de la máscara, aquello que creamos bajo el manto de la fantasía.

La búsqueda de lo fotográfico se hace presente como primer interrogante, llegar a la génesis de lo que es la fotografía se encuentra a partir de la elaboración de una serie de reflexiones en torno a la máquina y la imagen fija. Es la búsqueda de lo fotográfico dentro del territorio lo que da pie a la elaboración de un proyecto artístico que respondiera a dichas interrogantes. Lo fotográfico en el territorio se abordó desde la fotografía callejera a manera de foto ensayo.

A lo largo del segundo capítulo se vuelve a hacer presente el concepto de dualidad, ahora dentro de las manifestaciones populares, por lo que se realizó un análisis del concepto de subversión de valores jerárquicos experimentado durante el carnaval. Se abordó el análisis de Mijaíl Bajtín sobre el carnaval y se encontró una semejanza en la función del arquetipo como símbolo, los símbolos creados durante el carnaval prevalecen en la cultura popular como forma de resistencia. La subversión de la topología de lo alto y bajo en su posición jerarquía se ve reflejada en mitologías de génesis y ordenamiento del mundo regresando a los orígenes de la humanidad, en imágenes que salen de los límites establecidos de representación y la constante hibridación de la forma.

El estudio de la imagen grotesca comprende un análisis de esquemas y valores de representación, es decir valores asignados a la calidad estética de la belleza y la fealdad, posicionándose en una pirámide de valores en donde lo alto suprime y subordina a lo bajo, la topología de lo alto y lo bajo se subvierte en momentos y manifestaciones específicas, casi siempre en celebración de lo feo; es entonces cuando la subversión se vuelve peligrosa, convirtiéndola en potencial de anarquía, por lo tanto excluida a las falsas medidas de la “baja cultura”, en contraposición con la “alta cultura”. Las expresiones del pueblo toman nuevos significados no sólo en celebraciones religiosas sino dentro de la vida cotidiana, documentar modelos que reproducen lo popular como manifestación de subversión jerárquica y la posibilidad de convertirse en acto político.

Así, el término topología se utiliza, dentro de la investigación, como analogía entre la jerarquía de valores simbólicos y las manifestaciones dentro del espacio público. La topología nombra un espacio y las maneras de habitarlo, la calle como lugar caótico deja registros de orden, el caos

originario se recrea en los mecanismos de ordenamiento, divididos por objetos artificiales, la apropiación del espacio se da desde la experiencia de habitarlo simbólicamente, los muros de la ciudad son intervenidos constantemente, el muro dentro del proyecto fotográfico se explora como un soporte donde está permito la expresión ingenua pero intensamente libre.

La fotografía se convierte en prueba que encapsula historia, un instante congelado en el tiempo. Invito al lector a preguntarse sobre la génesis fotográfica y encontrar lo fotográfico en las huellas del tiempo que perduran a pesar de estar hechas para desaparecer.

I. La muerte en la génesis fotográfica

La fotografía es el reino de lo puro, y los espectadores lo asechan, es decir, la fotografía es momento único, suspendido en el tiempo y espacio; lo propasa y trasciende, es inmortalidad pura. Por lo tanto; considero que, el acto de fotografiar sería una actividad patéticamente nostálgica, más específico, una actividad fúnebre.

La fotografía alberga una fuerza de atracción puesto que se presenta como una captura de tiempo; si pensamos en las fotografías de personas o ciudades distantes, que visitamos alguna vez, nos provocan un estado de ensoñación hacia situaciones y experiencias vividas, recuerdos y memorias percederas, son ausencia, o simplemente la evocación del pasado; quizá, similar al mito del que habla Levi-Strauss¹, una estructura de acontecimientos pasados: antes de la creación del mundo, o sólo los primeros momentos de su creación, el valor atribuido al mito resulta en que no sólo estos acontecimientos ocurren en un momento determinado, sino que son cíclicos, al repetirse se identifican con valores actuales y forman una estructura permanente que se refiere al presente y al futuro; son narraciones fuera de tiempo. Contar y recontar la historia de la humanidad, albergada en pequeñas historias, es entonces cuando la fotografía se distingue como la máquina de tiempo.

Si bien la fotografía es un registro de historia, ésta no es, en totalidad, su esencia, y al replantear la esencia de su naturaleza en una era post-fotográfica en donde el soporte es digital y se encuentra en constante desmaterialización se vuelve pertinente elaborar la siguiente pregunta;

¿Cuál es la esencia ontológica de la imagen fotográfica y en donde reside lo fotográfico?

La visión del tiempo como un momento suspendido y capturado, en ocasiones cazado, plantea una visión de arresto histórico y al plantearnos la producción fotográfica en una era post-moderna, supondría a la vez establecer una arqueología de dicha historia y develar una nueva experimentación con el medio. El arte como resultado de un devenir histórico cuestiona el medio como análisis del arte del pasado y un sentimiento de búsqueda con el ahora.

Las interrogantes surgen a partir de la creación fotográfica, viendo un producto realizado en la misma práctica; es donde surge un deseo de explicar su ontología², y así, descifrar el significado de su violenta atracción. La fotografía se origina a partir de una copia de la realidad, la cámara sólo es un traductor de la selección subjetiva, su nacimiento como herramienta útil que acercaba a la verdad se convirtió en un instrumento creativo y de contemplación. La fotografía es la evocación de lo puro, cuando se es develada su esencia o génesis, aquello que es inmóvil, estático y pasivo,

¹ Antropólogo estructuralista, más conocido por su libro El pensamiento salvaje.

² Ontología: Es una rama de la metafísica que estudia lo que hay. Preguntas formuladas por la filosofía. El término es acuñado aquí como una búsqueda de la génesis fotográfica, descifrar ¿Qué es la fotografía?

independiente del medio, es entonces cuando el concepto dista entre la imagen en tiempo de la reproductibilidad y la esencia fotográfica; nostalgia que busca el aura perdida en la obra de arte. La post-fotografía puede replantearse el medio, pero la búsqueda en él seguirá persiguiendo el encuentro con lo fotográfico, la génesis dentro del fenómeno mortuorio. La fotografía al identificarse como reflejo, corresponde al ejercicio de la representación visual que se elabora en la imagen.

La imagen tiene cualidades mágicas porque no es la **cosa** que representa, posee sus cualidades, sus apariencias y sus referencias pero no lo es del todo; la imagen se nos presenta como un espejo, la **cosa** deviene en luz, la luz deviene en imagen. La fotografía es la marca mortuoria de la **cosa**, una huella que no es más que la transfusión carnal y materializada entre la superficie que recibe la huella y el cuerpo de quien la crea, es entonces, aproximación de la realidad.

Juan Costa denomina la fotografía en tres facetas: ojo, objeto y objetivo, quizás, cada una necesita de la anterior para existir, el objetivo inmoviliza al objeto en un soporte fotosensible, el objeto se materializa en el soporte como un reflejo inmortalizado, el espejo de la memoria, la luz deviene en reflejo, dicha inmovilización de luz es una idea mortuoria y ha sido considerado una manifestación de lo sobrenatural, el hurto del alma.

El objetivo trabaja a voluntad, reproduce la naturaleza tal cual la mira, siendo esto posible, significaría eliminar la posible intervención del sujeto.

“El Daguerrotipo no es meramente un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza, le da el poder de reproducir a sí misma”³

El sujeto según Kant dudaría ¿Cómo se demuestra la existencia de la realidad externa? Esa es la prueba ontológica, si el nacimiento de la fotografía demostró un acercamiento más fiel a la realidad; al menos dentro de su momento histórico de auge positivista; el sujeto, el espacio y el tiempo convergen juntos; es entonces donde el ocio creativo encuentra al sujeto y acciona en él una pasión por re-descubrir su naturaleza elaborando un cuestionamiento de la realidad. El sujeto terrenal la vive a partir de experiencias, por lo tanto, la prueba empírica es la que dictamina lo que el sujeto plantea como realidad. Así, el mundo que el sujeto conoce, es el mundo que el sujeto construye. El sujeto constituye la realidad, construye al objeto, eso que está ahí; afuera; la **cosa**. La cumbre del pensamiento moderno elabora una crítica a la búsqueda de objetividad encontrada en la subjetividad. La corriente racionalista del primer capitalismo hizo posible el avance tecnológico que inventó la máquina fotográfica, durante los primeros años de su historia fue vista como una mera curiosidad científica que aproximaba a la verdad.

El idealismo filosófico designa la realidad subjetiva, es decir, la realidad se presenta como un conjunto de experiencias y percepciones que elaboran una visión individualizada, esta abstracción no es materializada, sino que funciona como una representación mental; la fotografía no nació como arte sino como documento, al proclamarse arte, negó su función de reproducir una aproximación a la realidad y comenzó a presentarla como un extracto, es la mirada y el accionar de la cámara los que generan una visión única, la máquina se convirtió en instrumento de creación al dejar atrás su función productiva y convertirse en acto de contemplación, la máquina extrae lo

³Citado del catálogo de la forca de la imatge: 15 años de fotografía. Editorial de La Generalita de Cataluña. Barcelona. 1982

invisible para revelarlo; el enigma de lo fotográfico reside en su capacidad de fijar por siempre la apariencia del objeto elegido sobre un soporte, lo que se propone definir es la naturaleza de dicha fijación, y la forma en la que se inserta al universo de las imágenes.

Un sueño es la representación mental de imágenes psíquicas, que se traducen como movimientos mentales lógicos e ilógicos, una serie de acciones, sucesos y sentimientos se presentan dentro de la actividad cerebral pasiva, con latencia y de forma azarosa; al recordarlos los sometemos a un proceso de asociación que los ordena, los revisa y los completa verbalmente. Cuando nos encontramos en el umbral de un sueño, no siempre sabemos que el espacio que habitamos es virtual, la realidad se presenta aparente y extraña.

Durante el periodo de 1952 a 1962; Diane Arbus cambió el formato de la cámara fotográfica que utilizaba; de una de 35 mm a una Rolleiflex de 6x6; ocasionando un cambio sobre el efecto experimentado en sus fotografías; ya que al tener la oportunidad de hacer contacto visual con sus modelos, estos podrían interactuar directamente con ella. La relación entre el fotógrafo y el modelo se volvió más íntima.

La mirada se fijo en la placa con un enigma que parece sorprendentemente familiar; a diferencia de una cámara de 35 mm donde el fotógrafo esconde el rostro; al dejar descubierto el rostro, es posible establecer un contacto más íntimo con el modelo, una mirada a los ojos resulta una acción de encuentro. La violencia de la fotografía candida es eliminada de un retrato en tanto cuál sea el método del fotógrafo para construir un rostro.

Para 1966, Diane Arbus comenzó a positivar dejando un borde blanco o negro; enmarcando la escena a manera de ventana a un universo irreal y desconocido, algo nos dice que lo que acontece dentro nos engaña y se hace pasar por real, pero convive con la fantasía sin importar el medio de reproducción.



Diane Arbus. Retratos. 1970

La fotógrafa era conocida por la estigmatización de sus modelos. Personajes que por sus prácticas, estilos de vida o apariencias salen del canon de belleza y normalidad. Son expulsados a la marginalidad al subvertir valores impuestos. No obstante en la fotografía, la artista les da un tratamiento distinto, dotándolas de un enfoque único, en un ambiente íntimo y una visión natural que humaniza lo monstruoso, es quizá el enfoque del que habla Luis Buñuel al referirse al cine como una realidad imaginada, imágenes de los sueños. El fotógrafo es el creador de universos

virtuales donde las imágenes poseen extractos de lo real pero no lo son, su aproximación a la realidad divide su esencia en verdad y ficción, lo visible y lo invisible.

Lo visible. Reflexiones sobre el Studium Barthiano

Roland Barthes define los diálogos fotográficos como dos componentes de la realidad imaginada: *Studium* y *Punctum*.

El primero y menos intenso nivel es el *Studium*; la forma de concebir el gusto y el disgusto dentro de un tipo de educación y civilidad. Para Barthes el *Studium* en términos racionales y lineales de lectura en la foto, es una herramienta analítica para reconocer el peligroso mito del fotógrafo ejerciendo y representando prácticas socialmente aceptadas; como toda representación analógica corresponde a elementos de la vida que conocemos, el referente que existe dentro de la cultura, posee neutralidad afectiva que no apela a las emociones del espectador.

Contrasta con la intensidad del placer indescifrable del *Punctum*, la obviedad en la definición de representación nos ayudará a comprender elementos en la fotografía que no lo son, aquello que escapa de la representación, lo que produce un efecto siniestro pero atrayente, la categoría estética de lo sublime se encuentra presente en el punto de intensidad de una fotografía, aquello que siempre va a estar ahí, fijado e inmóvil hace presente la idea de muerte, finitud y extinción. Lo que punza; supuestamente escapa de la intencionalidad, por lo cual, está escondido dentro del propósito del Fotógrafo; fragmento albergado en la imaginación que corresponde a lo indescifrable y valora la memoria involuntaria, lo inconsciente, lo negado a primera vista; Sontag compara las funciones de la cámara fotográfica con las de un revolver y un puñal; dispara e irrumpe, casi siempre, en actitud violenta, posee al objeto retratado y con la misma fuerza reveladora, lo transgrede.

¿Qué significaría la posesión de la realidad utilizando un aparato mecánico que nos permite copiarla y reproducirla?

Para Flusser; las imágenes son superficies con significados, convergen en constante dialéctica puesto que hay dos formas de producirlas: la tradicional y la técnica.

La primera; situada en un tiempo pre- histórico, es decir, antes de la escritura; cuando el hombre conocía el mundo a partir de abstracciones directas, el exterior presentado en una superficie plana transfigura el objeto en un concepto que toma sus características y lo sustituye; el hombre construye el mundo en imágenes; esta guía mágica sirve como intermediario, que lo fusiona casi totémicamente, con propiedades de la naturaleza, la imagen mágica es el resultado de la abstracción de la realidad y la intervención de la imaginación del sujeto que la crea, una vez superado el mero registro abstracto el hombre comienza a ordenar verbalmente y posteriormente a crear registros del lenguaje, la abstracción surge del proceso. La imagen entonces sustituye al mundo en planos, contextos y escenas, en ella se sitúa un universo, un lugar bidimensional, para las imágenes tradicionales el lugar es imaginario, para la imagen técnica el lugar es conceptual, surge de programas elaborados desde un texto.

Cabe señalar el papel especial que desempeña lo verbal en la transición de lo abstracto a lo pictórico, la escritura le permite elaborar un discurso y un registro histórico, es decir, la escritura permitió un archivo y la creación de una historia de la imagen.

“Es verdad que el pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico para aniquilarlo, pero el pensamiento mágico se instala en el pensamiento conceptual para darle significado”⁴

La imagen técnica es el resultado, no del pensamiento conceptual inverso en el mágico, sino de una concepción racionalista que marco el auge del capitalismo industrial y la creación de la máquina, la imagen técnica es producto de un aparato que imprime reproducciones del mundo para aprehenderlas, la elaboración de representaciones hechas por el hombre, dentro de este proceso histórico, sirven para la sustitución de la realidad, por ende, de su posesión ; para Flusser estas surgen como intermediarias entre el objeto y la mano, surgen del deseo de aprehender el mundo en representaciones inmateriales situándolas en un nuevo espacio atemporal y ficticio; el universo de la imagen, y a su vez estas crean nuevos significados y universos, por ende la imagen es un ente independiente y autónomo.

La imagen tradicional surge de la imaginación del sujeto, la abstracción de elementos del mundo desde la subjetividad permite la creación de apariencias. El mundo se puede volver a aprehender con la visión, es quizás, la teoría de Flusser sobre las imágenes, la que nos permite explicar la necesidad de las sociedades por producir imágenes cada vez más cercanas a su realidad y a la vez distribuirlas con mayor velocidad, producto de un proceso de publicación que corresponde a captar una intuición subjetiva mediante símbolos socialmente codificados, es entonces cuando lo visible calma el deseo de la aprehensión del mundo.

“Los símbolos así organizados en relación con estados de cosas se llaman códigos, y pueden ser descifrados por quienes estén iniciados en éstos. Para poder ser intersubjetiva (para poder ser descifrada por los demás) cada imagen tiene que basarse en un código socialmente conocido (por los iniciados), en un código usual”⁵

¿Es entonces, el código, la esencia de la imagen fotográfica?

Se plantea la imagen fotográfica como cualquier imagen producida con la cámara, puede o no, contener la esencia ontológica llamada; lo fotográfico.

Para el estructuralismo francés; la expresión del logos analógico es convertida en metáfora, es decir, la representación analógica de la realidad, no es un signo y no es discontinua, pero contiene elementos retóricos.

El valor de objeto interpretado por la historia y las relaciones sociales, o viceversa, se genera a partir de una estructura determinada por una ideología pensada por el espectador, esta ideología específica es determinada por su contexto. El estudio crítico de la semiología describe las relaciones entre el individuo y su entorno con elementos interpretativos compuesto de signos; la

⁴ Vilém Flusser. Una filosofía de la fotografía. Editorial Síntesis S.A. Madrid. 2009. Pág. 20.

⁵ Vilém Flusser. Hacia el universo de las imágenes técnicas. . UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas. México D.F. 2011. Pág. 18

cuestión es ¿Qué tanto el lenguaje y los valores interpretativos específicos determinan y crean una cultura homogénea o universalizan la cultura?

Barthes construye mensajes con la libertad del valor estético; introduce forma y contenido, sin abandonar los límites inteligibles; quien recibe el mensaje está identificando el lenguaje en concepto, o significantes en significados, que ya existen en su memoria y reviven de maneras nuevas; creando experiencias únicas que a su vez llegan a un significado. Utilizando diversos significantes inclusive únicos, disímiles en la experiencia, este fenómeno, tiene por nombre sinonimia y es crucial para entender el pensamiento creativo, porque son las formas de construir un mensaje lo que destruye la mitificación.⁶

En el modo de describir, se ven vertidos millones de significantes que existen dentro de la posibilidad de creación, el arte, dentro de sus parámetros temáticos construye sus estructuras propias. Por ejemplo, al observar una obra de arte primero se sitúa la temporalidad a la que pertenece y ésta a su vez, es destruida por la voluntad artística, una capacidad de creación que rebaza intenciones racionales.

La capacidad del lenguaje amplió el rango de acumulación de saberes del ser humano, acumulación que produce técnica. La técnica funciona como la capacidad de crear herramientas y signos que se engloban en significantes.

Por ejemplo, Umberto Eco nos habla del retablo de Zan Seno de Mantegna, cuyo tema es común en las prácticas medievales; sin embargo sus formas son distinguibles del renacimiento.

“El valor estético se realiza con leyes de organización internas a las formas y es por ello autónomo, la descripción de las estructuras y de sus posibles efectos comunicativos establece las condiciones de realización de este valor”⁷

La significación engloba, tanto significante como significado, una posición marginal en cuanto a la verdadera trascendencia de la fotografía, el espectador no necesita una reafirmación de lo que ya conoce; sino una construcción para abrirse paso a lo que desconoce, por ende; la relación significado/significante es analógica y no arbitraria; y es dentro de lo analógico donde se encuentra el proceso de desmitificación. Nombra y crea metafóricamente, juega con los significados, los simboliza. Y es ahí donde escapa de la estructura. La fotografía se muestra entonces como reflejo de aquello que representa en significados, es una prueba de lo que ya es, la impresión fotográfica es un objeto vacío ya que sólo se limita a un reflejo del mundo, el objeto carece de propósito en tanto que está impreso y se inserta al mundo material, para Barthes la definición del medio siempre lo remitía a el objeto fotografiado, la obsesión del referente de siempre estar ahí; nada que decir; o al menos nada sobre la fotografía.

Flusser sitúa la imagen tradicional dentro del proceso evolutivo del hombre, el pensamiento mágico supone una serie de mecanismos de lógica analógica, se creaban imágenes para poseer e invocar la continuidad de la vida; con la creación de la técnica se conforma una visión centralizada que configura el mundo en procesos de aprendizaje, desde la observación hasta la elaboración de

⁶La determinación del individuo por la normalización de la cultura sugiere una estructura del mundo quien, a su vez, condiciona al sujeto.

⁷ Umberto Eco. Obra abierta. Ariel. Tercera edición. 1990. Pág. 51

mecanismos complejos, la imagen imaginaria resulta de la manipulación de los símbolos, la ansiedad del hombre por ver el mundo crece, y así su necesidad de poseerlo, cuando la creación de símbolos, materializaciones abstractas y creaciones únicas dejan de ser suficientes para aprehender el mundo, se genera un nuevo código de registro que devienen en un tipo de escritura que ordena verbalmente, a la que el autor llama *texto*, es entonces cuando las imágenes ya no surgen de la imaginación sino de conceptos pensados a partir del texto, surgen de una historia de las imágenes; lo abstracto se convierte en concreto para hacerlo manejable; el autor lo ejemplifica con la creación de la mecánica fotográfica a quien denomina: *el aparato*.

“...es para el aparato sólo una simple posibilidad funcional. En el mismo sentido, el efecto de los fotones sobre las moléculas de nitrato de plata se transforma ciegamente en una fotografía. Y esto es la imagen técnica: una posibilidad que se concretiza ciegamente que lo invisible se torne visible”⁸

La cámara es una máquina, una reproducción mecánica propia de la época moderna, en búsqueda de utilidad, meras herramientas que sirven para algo, su función es crucial para su creación, toda creación humana es su propio reflejo así como una extensión de su cuerpo, inútil y atrofiado que no sobrepasa la capacidad técnica. La máquina es el nuevo mediador del hombre y la naturaleza. Las máquinas son objetos autónomos, necesitan del sujeto para accionarse y hacerse útiles, al automatizarse las funciones, estas se vuelven necesarias e indispensables, es decir, el sujeto puede desconocer el funcionamiento de su mecánica, sin embargo, no lo necesita, sólo presiona el botón mágico y la máquina hace el resto, la caja negra de la que habla Flusser.

“una computación de coincidencias que transcurre de modo autónomo, del cual se ha excluido la iniciativa humana, y una contención de este transcurrir por parte del ser humano mediante situaciones intencionalmente negativas”⁹

Al pensar que los aparatos se vuelven autónomos del hombre se imagina las posibilidades dentro de una historia distópica creada por la ciencia ficción. Jean Baudrillard define la ciencia ficción, como una ciencia que produce soluciones imaginarias; en *2001: Odisea al espacio*¹⁰; Stanley Kubrick ilustra el misterio de la evolución. La evolución del hombre acontece por casualidad, nuestra especie fue elegida por una raza alienígena para destacar entre las otras.

El espíritu humano; está habitado por deseos, el deseo de sobrevivir es quizá el más grande, la supervivencia proviene de una pulsión similar al deseo de crear, la creación de la técnica permitió la creación de herramientas, posteriormente de máquinas, produciendo un efecto evolutivo.

La cámara fotográfica es una herramienta, extensión del ojo humano, el ojo de vidrio, el operador que utiliza el automatismo, no cuestiona su funcionamiento; recordemos el lema de Kodak: “Usted sólo apriete un botón, nosotros hacemos el resto”, la producción industrializada de las imágenes no cuestiona el pensar automático de una máquina, el fenómeno de la masificación del acto,

⁸ Vilém Flusser. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. . UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas. México D.F. 2011. Pág.22

⁹ *Ibíd.* Pág.24

¹⁰ Stanley Kubrick 1968.

provoca que su única pretensión sea el mero almacenamiento de memorias; en la actualidad, la pretensión de guardar memoria se reduce a la asimilación de experiencias desde el acto fotográfico, sin pensar en el registro que perdura, la fotografía industrializada únicamente se preocupa por el placer efímero que deja tomar fotografías; y así calmar su ilusión de poseer el mundo en imágenes. La función automática no moldea la cámara a su antojo, al contrario, es la cámara quien yace ahí inmóvil e involuntaria, su ejecutor es un ingenuo que juega con las luces que atrapa. La cámara es una máquina independiente del hombre, un ente con vida propia, que dispara soluciones imaginarias.

“...Una cámara bien programada no puede ser comprendida completamente por el fotógrafo ni por la totalidad de los fotógrafos, es una caja negra”¹¹

Su naturaleza reside en una dependencia mágica de la máquina, aquella que funciona con el azar, la máquina que sólo muestra lo que ya estaba ahí. El sujeto es un autómatas esclavo, de la cámara.

“...Más bien deben su existencia a una cooperación libre (cuasi mágica, cuasi accidental) entre fotógrafo y tema, mediada por una máquina cada jamás simple y automatizada, incansable y que aun caprichosa puede producir un resultado interesante y nunca del todo erróneo....En el cuento de hadas de la fotografía, la caja mágica asegura la veracidad y elimina el error, compensa la inexperiencia y recompensa la inocencia.”¹²

Sin embargo; no es posible hablar de la total automatización de la cámara ya que no todas las imágenes fotográficas son superfluas, cuándo la fotografía es proclamada como arte, entonces empiezan los procesos de de-construcción del aparato; dividiendo así los elementos y participantes de la creación de una imagen fotográfica; el operador, el aparato y la industria.

La imagen fotográfica depende de la cámara y su funcionar mecánico, el aparato funciona exclusivamente para mostrar lo que el ojo no puede ver, para develar y hacer aparecer aquello que estaba oculto, aquello que escapa de la intencionalidad del operador puesto que es producto de la rebeldía del accionar autónomo de la máquina; el aparato es autónomo puesto que la industria fotográfica lo concibe como tal, y genera programas para su manejo, entonces el aparato contiene una programación que el operador ejecuta; los operadores más ingenuos accionan el modo automático, durante el nacimiento de la fotografía, el arte se apresura para marcar la distancia entre reproducción y creación única, segregando a la fotografía por su medio industrial, lo que Walter Benjamín define como el atrofia del aura.

Es cuándo los operadores más curiosos encuentran la intersección entre la búsqueda del aura y su experimentación con el medio, la fotografía no industrializada devela en el cuarto oscuro y en las largas exposiciones su oficio alquimista y su naturaleza artística. El artista subvierte la programación de la industria dentro de la cámara, es en la era post- fotográfica donde el artista se considera a sí mismo como el medio que re-plantea el hacer fotográfico, la muerte de la acción pasiva y contemplativa surge en la búsqueda de nuevas auras; la visión del aura como un fenómeno único de contemplación ha cambiando radicalmente en los últimos siglos, sí bien la reproductibilidad de la imagen en el arte moderno y contemporáneo a cambiando la concepción del arte como hegemonía, es necesario plantearla como una categoría estética que niega la

¹¹ Flússer. Una filosofía de la fotografía. Editorial Síntesis S.A. Madrid. 2009. Pág.29

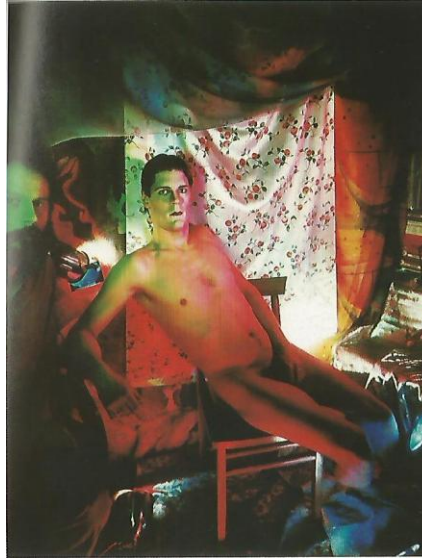
¹² Susan Sontag. Sobre la Fotografía. De Bolsillo. Primera Edición. 2014 .Pág.82

belleza y con ella el estatus artístico., la búsqueda de un posible simulacro del aura es lo que permanece, Walter Benjamin lo piensa indispensable “Sin ese otro lado destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”; por lo tanto, considero que el puente entre la reproductibilidad automática y la búsqueda aurática descubre lo fotográfico como un juego, apelando al juguete de la caja negra, programado del azar.

Así, en lo fotográfico existe un momento, una acción, que escapa de la programación y la subversión del medio, es aquella latencia no controlada por el sujeto, es a partir de esta reflexión donde surge una hipótesis planteada desde el proceso artístico, siendo la fotografía un registro de la experiencia, se plantea la búsqueda de la esencia ontológica de lo fotográfico dentro de un territorio, la desmaterialización del concepto y su encuentro en las huellas urbanas.

La búsqueda de lo fotográfico recae en lo invisible, la apariencia y la latencia, lo involuntario producto de un inconsciente tecnológico, la imagen técnica depende de un elemento extraño que Barthes denomina el *Punctum*.

Lo Invisible. Punctum Lo que punza



Sesiones Lucas Samaras. 1979.

En *Sesiones*, lo primero que observamos en la fotografía es la mirada de un hombre joven, por lo que parece el aspecto de su cara, ya estaba preparado para posar en esa sesión. Aparece sentado sobre una silla de madera; la sala se vislumbra por luces de estudio de colores chillantes y pocamente tímidos que con la luz del estrafalario farol; nos hace pensar en la noche, es artificial. Verde, blanco y rojo; casi como si en ese tono pareciera desagradable, el hombre lleva maquillaje. El telón de fondo decorado con cerezas parece ser un mantel de cocina, el cuadro se interrumpe por otra presencia en la sala.¹³

El autor de esta polaroid es Lucas Samaras, que con la misma persistencia observa al espectador. Sumergiéndolo a la escena, el autor nos habla de una concepción del modelo; hacia su representación en el papel fotográfico como se concibe a sí mismo y como se proyecta a sus futuros espectadores. Podría decirse, que él se retrata; siendo un tres en discordia; entre el espectador y el modelo, quien nos intenta presentar un cuerpo que posee lenguaje de fragilidad, sugestión y actitud erótica.

La estridentes artimañas de iluminación y escenificación son desaprobadas por los manuales de fotografía; incluso lo llaman narcisista por presentarse a sí mismo dentro de la escena que se presenta a manera de ilusión óptica, ya que toda representación entra en lo irreal, o las mil posibilidades de lo real, por eso fija otros paradigmas a la hora de concebir un retrato.

Se puede encontrar elementos transgresores en la fotografía, ya que no sólo cuestiona los valores que tenemos para concebir lo masculino dentro de una representación fotográfica y la manera en la que lo hace, exhibiendo un cuerpo débil, deteriorado, como el individuo que lo porta, trae a la escena un aire de melancolía y contradicción, la descalificación hacia lo bello en su voraz afirmación hacia lo feo. La ruptura que provoca ansiedad y frustración en el espectador que transporta hacia la incertidumbre. ¿Y no es la incertidumbre lo que provoca en el humano; una

¹³ Interpretación personal

caótica inmersión sobre lo que desconoce y le aterra o sobre lo que desconoce y despierta en él un afán por conocer? Despierta en él, la idea de lo fascinante. La destrucción de los valores asignados, establecidos, bendecidos que nos seducen en exceso. La fealdad de los objetos industriales con los que está diseñada la escena nos hacen dependientes de lo ordinario; resultado de la fabricación maquinal, en serie, millones de personas que poseen lo mismo, lo ordinario y lo cotidiano inverso en el universo de los objetos; el concepto se parte en mil posibilidades: La reproducción infinita en la producción fotográfica.

Para Barthes el *Punctum* participa en una economía del exceso, ya que siempre es suplementario, marginal y descentrado, en la infinitud del lenguaje, la percepción pasa lejos de órdenes morales o estéticos; sino que lucha con el significado y la muerte, fuerza magnífica y catastrófica del *Punctum*. La imagen fotográfica hace visible lo que parece invisible en la realidad, está compuesta por la latencia de la revelación, Fontcuberta utiliza el mito del vampiro para explicar su naturaleza, aquel ente que carece de reflejo, frustrado por el deseo de ser representado, la desaparición se muestra en el fenómeno fotográfico, lo que aparece nos perturba con su presencia.

La realidad Lacaniana es el mundo simbolizado, lo Real, aquello que resiste a la simbolización, es la nada, el negro vacío, negamos su existencia porque no lo vemos, no lo pensamos, aquello que es oscuro e invisible.

La principal tradición del arte surrealista: el gusto por lo grotesco, la profesión de inocencia respecto de los modelos, la pretensión de que todos los temas son meramente *objets trouvés*¹⁴

La reproducción de algo invisible es una obra de ficción creada porque despliega un espacio imaginario habitado por las fantasías del fotógrafo y propone un espacio virtual a habitar por el espectador, así es dentro de lo habitable simbólico donde se asignan las categorías subjetivas a la imagen, funciona como un talismán, transfusión del objeto a su reproducción.

¹⁴ Objeto Encontrado.

Objetividad o Intervención. Lo Documental

En resumen la imagen es una huella mágica, es decir, funciona a manera de transfusión carnal entre una superficie y el cuerpo que la realiza, posee signos que no pueden escapar de la vida social y del concepto al que hacen referencia puesto que está construida por ellos, aquello que corresponde a códigos descifrables es denominado por Roland Barthes como el Studium.



Obrero en huelga, asesinado, 1934, Manuel Álvarez Bravo.

El olor y color de la sangre es fresco, un trabajo que casi no exploraba el fotógrafo, ya que se expresa como una denuncia hacia los asesinatos hechos por el estado. Por lo tanto la fotografía documental se expone como instrumento para denunciar injusticias sociales; y como instrumento dialéctico; para analizar las fuerzas a favor y en contra de los grupos de choque, en el marco económico y social de su contexto.

Existe contraste en la fotografía, por un lado, el culto a la armonía y la pureza clasista, que hacen de lo poético su principal lenguaje narrativo, en él reside lo fantástico e imaginario que son cómplices en la creación de espacios de descubrimiento y creación ilimitada; por otro lado se encuentra su significado temático que lo ligan directamente con lo documental. Así, Manuel Álvarez Bravo, desde su lente, nos hace adentrarnos en el infinito de lo estático del instante, una mitificación hacia el pasado.

La ruptura de tal magnitud que se había vivido en la Revolución Mexicana provocó que esta nueva ola de intelectuales, comunistas y artistas vieran en la utopía una promesa de unidad de nación. El Renacimiento Mexicano; 1920-1940; fue una de las etapas más productivas en la creación artística; se generaban nuevas definiciones de pintura que se promulgaban a la par con ideas políticas de igualdad y revolución. Fue un punto importante en la línea temporal de México, el proceso lento de transición de tradiciones feudales a la modernidad, el cambio de siglo junto con la lucha armada crearon una ruptura que permitió enormemente la producción artística.

En la fotografía de Manuel el hombre toma la forma de un ente inanimado, rebaza el concepto documental, en él existen intenciones únicas del artista, ya no es la representación fiel de un hecho sino la carga de ideas representadas con profunda belleza, no es que el arte se separe del documento sino que el documento es necesariamente artístico. El valor y esencia de lo documental se aleja de su propósito inicial que fue la búsqueda de una verdad aproximada.

“Los paisajes de Álvarez Bravo son la anulación del tiempo de la experiencia cotidiana y de la narrativa; ahí se recorren las distintas gamas de situaciones”¹⁵

La Historia de la fotografía presenta una forma metódica de encontrar sus usos como una práctica social que reproducía recuerdos y como una aproximación hacia la verdad en lo documental. Nace en la cumbre del pensamiento racional y positivista, es presentada al mundo como un invento que reafirmará la objetividad, un paso del hombre hacia la ciencia de lo certero. La máquina es la que descubre un avance hacia la verdad de lo existente.

La creación de la maquina significó una invención más en la revolución industrial, una maquina objetiva que reproducía la realidad. Paralelamente fue abordada por la burguesía que se auto proclamaba heredera al poder, imponiéndose por la guillotina francesa decapitando a su paso las formas y costumbres pasadas, encontrando en ella una utilidad para ostentar o reflejar un estatus específico, si bien, antes existía una distinción marcada por la aristocracia en sus actividades y “buenas costumbres”

“Cambios de gustos de la época de hallaban determinados por las clases en el poder”¹⁶

Ahora les provoca terror la facilidad con la que la fotografía penetra en las clases populares pues predecía el final de su tiempo; evidencia su arcaísmo, pero sobre todo, su remplazo político y económico por una nueva clase social, la burguesía. La invención de la fotografía asustaba a pintores de miniaturas quienes se sentían desplazados ya que no podían competir con los precios económicos de los daguerrotipos y ambrotipos.

El retrato en miniatura, correspondía a un gusto peculiar de la aristocracia, ya que reafirmaba sus prácticas y costumbres, de igual forma correspondía a un estatus. La pintura de miniatura era una práctica que engloba posesión económica, una reafirmación del retrato que refleja un individualismo propio de occidente. Aquí la fotografía, más que una huella de inmortalidad y memoria, refleja una reproducción de los valores sociales.

“...lo que de verdad le gusta, es lo bonito, lo trivial, lo pulcro...La miniatura de contornos precisos, la pintura anodina y relamida de tonos rosados y verdes, la estructura lisa, la fiel imitación de los detalles diminutis”¹⁷

Los vestigios de la revolución industrial establecieron la era de la ciencia provocando una revolución de ideas. Los gustos de la época son dictados por la hegemonía de la cultura, y así determinados por el poder, la era de la fotografía le pertenece al gusto burgués, un gusto caracterizado por la reproducción en serie y la creciente accesibilidad. Disderi perfeccionó la

¹⁵ Carlos Monsivais. A ustedes les consta. Antologías de la crónica en México. ERA.Primer Edición.Pág.26

¹⁶ Gisèle Freund. La fotografía como documento social. Colección FotoGGrafía. Primera edición. 2015. Pág.4

¹⁷ *Ibíd.* Pág. 25

producción; al reducir el tamaño de las placas se redujo el tiempo de producción y el costo final, multiplicando así el consumo, provocando una industrialización y explotación de la fotografía. Durante el periodo moderno las estructuras políticas como económicas cambiaron dando cabida al fenómeno de la “democratización”, los productores de imágenes se multiplicaron y la práctica dejó de pertenecerle a una elite.

La popularización de la práctica crecía a la par de las masas; aquellos habitantes de las nuevas urbes, esclavos de las máquinas, presenciaban como cambiaban los procesos industriales. El fotógrafo nace de dichos procesos.

La industrialización y la democratización de la cámara lograron que la máquina se volviera más simple y rápida, eliminando el magnesio que escupía de sus entrañas, la cámara fotográfica se simplificó y se convirtió en un aparato móvil, la cámara Leica es un ejemplo de ello, las cámaras pequeñas y manejables permitieron un mayor acceso a la vida cotidiana, sin olvidar a sus exponentes pasados; los fotógrafos ambulantes. En su nacimiento como práctica social; los fotógrafos ambulantes sustituyeron el papel del pintor miniaturista, por lo tanto fueron testigos de las formas y rostros de su tiempo, dejaron de ser alquimistas para convertirse en cronistas, la fotografía está construida por signos por lo tanto no puede escapar de la telaraña de la cultura.

La búsqueda de mimesis en el arte culminó con la invención de la fotografía. El uso de la cámara oscura ya existía dentro de la tradición holandesa. La manufactura de lentes para la ejecución del lienzo significó un adelanto en la creación de imágenes, los estudios de la óptica realizados desde el Renacimiento experimentaban con las formas evanescentes de la naturaleza que por acción de la luz producían un reflejo sobre una superficie especial; la cámara oscura fue producto de la perspectiva central, la contemplación, y la observación científica de los pintores educados en el arte de la creación de objetos únicos.

Una fotografía tiene la capacidad de reproducción, casi como la industria misma, por lo tanto transgredía los esquemas de cómo se concebía el arte. Algunos fotógrafos pertenecientes a la tradición académica introdujeron el uso de efectos *pictoriales* en la creación fotográfica, se coloreaba la foto con atributos superficiales de pigmentos, hay que tomar en cuenta que era un momento donde la fotografía sólo podía realizarse en blanco y negro. El termino *pictoriales* se debe a la concepción de la pintura como una imagen a color, el color funciona aquí como un elemento secundario, que sólo ilustra. Lo *pictorialista* difiere de lo pictórico en la concepción del material, la pintura funciona como método de creación y no cómo una acción que colorea una forma.

Para Renger- Patzch; la fotografía podía ser explotada dentro de sus mismas limitaciones en el campo creativo, los efectos *pictoriales* conducen al abandono de las cualidades únicas del medio, el secreto para dotar a la fotografía de estética radica en su realismo, así la nueva objetividad utilizaba la cámara como una extensión del cuerpo.

“El afán por ahondar en la verdadera sustancia de lo fotográfico condujo- pensemos en el corpus comenzando por Eugén Atget y Alfred Stieglitz y perseguido por Albert Renger Patzsch y Edward Weston – a la sobrevaloración de una serie de cualidades: fiel traducción de la escala tonal, instantaneidad, etc. Un repertorio programático, en definitiva, según el cual los fotógrafos habrían asumido el origen óptico-mecánico de su medio.”¹⁸

El documento se acercaba a la verdad, pero era un medio manipulable, la evidencia a la que se quería llegar se dividió en ámbitos cada vez más imaginativos, por ello dos aspectos de su esencia son el registro y la narración, verdad y ficción.

“...en proezas de los hechos comunes y adjudicación de perfiles legendarios a lo recién acontecido que por crónica se entiende la escritura de la Historia como programa de estímulos; que siendo los cronistas los que hacen patentes las memorias y sucesos del pasado, asientan los presentes que experimentaban y dan norma para los futuros”¹⁹

La cámara fue el invento consagrado por excelencia, una visión industrializada que ponía a la máquina como único engrane del progreso y la ciencia, con ese emblema camina y ve, en 1855, su nacimiento como arte realista. La objetividad de la ideología positivista dotaba de importancia a la realidad, espejo de banalidades y epopeyas lacónicas. Los realistas en la literatura se encargaban de describir hasta el más miserable detalle encontrado dentro de la escena, dentro de la complejidad del universo que erigían, el escritor se veía transformado en autómatas y la pluma en máquina.

“...lo que entra en mi cabeza baja por mi pluma y se convierte en lo que he visto”²⁰

Es esta la capacidad del realismo al incorporar crónica y relato, verdades y ficciones, la palabra usada en acción del periodismo de la imaginación. Sabemos que la fotografía fue remplazando lentamente a la gráfica para ilustrar hechos y monitos en el periódico semanal y novedades de las jornadas. Surgen artistas que se nutren de lo real en lo cotidiano como en su relación simbólica. Un ejemplo de ello es José Guadalupe Posada, narrador de la nota roja, cronista del México revolucionario y la cotidianidad popular. Habitante del barrio más antiguo de la ciudad; y pese a los intentos del llamado progreso por derrumbarlo en la decadencia sigue resistiendo en la informalidad de sus negocios y prácticas; quizá por ello arraiga costumbres antiguas que son vestigios de lo que hemos conocido hasta ahora como identidad. La representación de la calavera, la flaca, la huesuda, la catrina, ardientemente la muerte. Ya sea en escenas alegres y de jolgorio como en escenas de muerte cotidiana, la nota roja.

“José Clemente recuerda en su Autobiografía cómo los papelillos se encargaban de vocear escandalosamente por las calles y plazas de la capital las noticias macabras que las Gacetas Callejeras esparcían a los cuatro vientos:” El horrorisísimo crimen del horrorisimo hijo que

¹⁸ Joan Fontcuberta. El beso de Judas. Fotografía y verdad. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1997. Pág.150

¹⁹ Carlos Monsivais. A ustedes les consta. Antologías de la crónica en México. ERA. Primera Edición. Pág.17

²⁰ Gisèle Freund. La fotografía como documento social. Colección FotoGrafía. Primera edición. 2015. Pág.29

mato a su horripalanda madre, o de una manera mucho más discreta: Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en bola de fuego”²¹

Es a partir de la documentación de lo cotidiano; donde encontramos espejos constantes de la significación mortuoria de la vida, es decir, los merolicos siempre han voceado las noticias y los eventos de sensación, la novedad siempre era la morbosa muerte; y es por ello que siguen encontrando popularidad vigente, no por nada la Gaceta de la nota roja es el periódico más vendido, el más buscado, se convierte en la práctica más común de lectura masificada, tanto que se regulariza dentro del paisaje urbano mezclándose y conviviendo como uno solo, por ejemplo, la encontramos dentro de nuestra cotidianidad que transita la ciudad.²²

Bajando del paradero de camiones, el cielo se oscurece presagiando una posible tormenta, los charcos del pavimento crecerán y con ellos el olor de la alcantarilla que se confunde con el de la carne frita y garnachas. La basura las ha tapado. La masa de gente que apresurada sale del metro para encaminarse a las diferentes salidas, se dispersa ya aliviada de no tener que compartir espacio con otro cuerpo, un compartir casi sexual en los vagones, la masa confundida sale expulsada como el humo de una cafetera en busca de aire frío.

La primera imagen que se ve en el horizonte, pasando los torniquetes, es la de los periódicos, que están puestos sobre una barda de acero improvisada a modo de aparador. Los encabezados, oráculos de accidentes y crímenes; dejan ver un país cada vez más sucumbido por la muerte, imágenes del morbo por lo abyecto; pero sobre todo del cadáver. El consumo de imágenes masificadas está determinado cartográficamente en la ciudad; inyectando un espanto moderado para no causar aturdimiento, una población ligeramente demente es una población obediente.

En el Realismo literario como en la crónica periodística; la acentuación del detalle es importante, la función maquina y automática no tendría sentido si no fuera por aquello que se escapa de la intencionalidad del fotógrafo, aquello que no se ve ¿Cómo funciona esta invisibilidad?

Sleep/Kiss/Haircut/Eat/BlowJob los filmes que Warhol grabó en 1963; funcionan como una experimentación de la imagen fílmica que era común dentro del conceptualismo y el movimiento fluxus. Al poner la realidad en un visor de lo oculto, se cuestiona el sentido y el concepto, estos experimentos realistas, fueron un precursor importante para el cine estructuralista; que asemejan al trabajo orquestado por la mente enigmática de Duchamp y Fernand Léger.



Stills de los filmes Sleep Eat Kiss BlowJob Andy Warhol 1963

²¹ Antonio Rodríguez. Posada El artista que retrató una época. Editorial Domes. S.A. México. 1997. Pág. 103

²² Crónica personal

Después de reproducir pequeñas escalas del mundo comienza el verdadero almacenaje de imágenes, la televisión es una secuencias de ellas, efímeras y parpadeantes, una imagen no es menos o más significativa que la siguiente, pero con la fotografía esa imagen es inmóvil llena de significados ocultos a la racionalidad de la intención. El dilema se encuentra entonces; en la intervención del sujeto en la escena fotografiada o la no intervención que deja a flote esos detalles miserables en la escena, el detalle de lo no consciente.

Sí hacemos una interpretación y lectura de las acciones que se ejecutan en las películas, todas corresponden a acciones cotidianas o impulsos inherentes del ser humano; un espejo hacia la visión más profunda e interna del ser, se reproducen constantemente, sin embargo, éstas no cambian; crean la ilusión de lo estático.

En las acciones que se realizan dentro del movimiento fluxus predominan la acción de impulsos creativos, que cuestionan y critican la cultura occidental, supuestamente civilizada; que dicta y sentencia los juicios de gusto que implanta a las demás clases sociales, así como sus valores y normas morales dentro de lo restringido y lo aceptable.

Warhol dejaba por horas la cámara filmando y posicionando la situación y el azar, estos, a su vez, construyen la secuencia que es un punto de referencia objetivo dado por la cámara; era la purificación de su esencia como objeto, único en sus funciones mecánicas. Podemos encontrar un paralelismo hacia una estética de lo mecánico y de la fealdad abyecta; que proyectan nuestros deseos inconscientes hacia la muerte y lo perecedero; lo oculto en la mente racional, ejecutada en nuestras prácticas cotidianas, la cámara como única operadora que logra el verdadero realismo sin buscar la apariencia.

El medio fotográfico utiliza la estrategia de la aparente veracidad y la apariencia de la realidad, el materialismo histórico define la realidad con procesos económicos, y es posible entenderlo como la muestra de la realidad en los extremos sociales, no existe nada más certero que la pobreza y el lumpen. El arte realista centra sus estudios en lo documental como posible visualización de la realidad, una realidad enfocada en el extremo bajo simbólico: la banalidad y la fealdad.

En Warhol la banalidad, y la reproductibilidad son componentes de un discurso artístico que se vale del medio y la técnica para expresar una visión realista, la actitud del fotógrafo como espía más que como creador sugiere perversidad, o la típica acción voyerista, por ende, es una actitud violenta.

“Al fotografiar, me adueño de lo fotografiado; y reduzco su esencia en una cosa, única y pura, transformar a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente”²³

Para Sontag la práctica se asemeja al coleccionismo, objetos encontrados, una visión nominalista del mundo, existe porque lo veo, lo veo porque lo fotografié.

²³ Susan Sontag. Sobre la Fotografía. De Bolsillo. Primera Edición. 2014 Pág.82

En la fotografía documental, específicamente en el fotoperiodismo, el fotógrafo solo es un espía que observa pero nunca actúa, podemos pensar en la icónica imagen de la niña africana acechada por un buitre durante una sequía de alimentos.

“...la película supone relaciones entre la impotencia y la agresión, la mirada profesional y la crueldad que apunta a la fantasía central relacionada con la cámara”²⁴

La actitud violenta de traspasar el territorio de lo íntimo y volverlo público; imágenes del horror que anestesian a la población con su bombardeo controlado, lo suficiente para asustar sin causar un impacto mayor, se normaliza el horror en las sociedades modernas, la violencia es cotidiana, la convivencia con la muerte es diaria; recurrir al cadáver y a su representación está ligada a los extremos de la vida o sea a su origen y a su fin; para envolver el sentimiento desolador del capitalismo sombrío y la era de la información.

El concepto de documento en el fotoperiodismo funciona como una evidencia, información gráfica que ilustra el texto periodístico, son los fotógrafos de guerra los que dan credibilidad a los hechos acontecidos, el fotógrafo de guerra se convierte en el primer viajero en aprehender al mundo en imágenes, y dar cuenta a la verdad. El documento es entonces, un protocolo de confianza que contribuye a su verosimilitud, sin embargo está compuesto por invenciones, ya no puede representar verdad en esta sociedad ambigua y cambiante; son los discursos del poder los que manipulan la realidad de las imágenes, hoy más que nunca, la imagen ha sustituido a la realidad.

“El obsesivo control de la imagen y el remodelado de la memoria colectiva han establecido tradicionalmente una de las operaciones prioritarias y obsesivas en sistemas poco o nada democráticos”²⁵

El fotoperiodismo convierte a la imagen en discurso, dentro de la práctica periodística, la comunicación humana entabla un diálogo con la imagen, respondiendo a una visión objetiva; el periodismo recolecta información de primera mano que narra los hechos ocurridos de impactos masivos, la imagen del periódico es la imagen masificada. Nos adentra en el ejercicio de la democracia, el derecho a la información, y su posible traducción en verdad. Es entonces, cuando los actores de la práctica toman consciencia del poder de los hechos y la manipulación de la verdad.

Para Ryszard Kapuscinski el periodismo se convierte en un acto político que defiende con ideales de justicia, reflexiona sobre el poder del cambio, sí se enfoca la mirada lejos de la visión euro centrista para desarrollar por sí mismo, la categoría de la empatía.

“...mediante la empatía, se puede comprender el carácter del propio interlocutor y compartir de forma natural y sincera el destino y los problemas de los demás. En este sentido, el único modo correcto de hacer nuestro trabajo es desaparecer, olvidarnos de

²⁴ Susan Sontag. Sobre la Fotografía. De Bolsillo. Primera Edición. 2014 Pág.86

²⁵ Joan Fontcuberta. . El beso de Judas. Fotografía y verdad. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1997. Pág. 182

nuestra existencia, existimos solamente como individuos que existen para los demás, que comparten con ellos sus problemas e intentan resolverlos, o al menos describirlos”²⁶

El oficio del periodista supone una alianza entre un deber ideológico y un cumplimiento de la cobertura de hechos, la información se elige específicamente para conmover mentes, ver la otredad, y clamar justicia por la desigualdad y la pobreza, usualmente los periodistas y fotógrafos de guerra le dan voz a aquellos que no la tienen, es entonces cuando el mensaje fotográfico cobra sentido.



Paolo Gasparini Para verte mejor América Latina 1970-71

La imagen periodística mezcla la estética y la visión política en un intento de conseguir verdad manejando un discurso, la imagen fotográfica depende de la técnica para existir, la mediación de la cámara fotográfica y la reproducción de la realidad registran una visión objetiva que se utiliza para darle veracidad a los hechos, sin embargo la aparente mecanicidad de la fotografía no hace más que reforzar las posibilidades de ficción y de ilusión realista, antes del nacimiento de la fotografía se utilizaba la gráfica para ilustrar las noticias.

“Si antes fueron las ilustraciones elaboradas a base de dibujos, el medio por el cual se presentaba y representaba una realidad imaginada por los artistas, la fotografía añadiría el recurso gráfico de los periódicos, el motivo de convertir la información en más auténtica.”²⁷

La fotografía es la técnica de un nuevo siglo, la generación de la masa industrial, observa la realidad que se reproduce a sí misma de manera instantánea; no es que el medio sea más auténtico; sino que es propio de un tiempo determinado, los hombres de la fotografía creen en su poder de convencimiento. El icono responde a imágenes socializadas, en apariencia de verdades, sin embargo el discurso se trata de una manipulación comunicativa dirigida al espectador, el autor es el que construye y crea el discurso en la medida en la que va elaborando el mensaje fotográfico.

Para Vilches el mensaje depende enteramente del discurso visual que se distingue, no sólo según el contexto de la toma fotográfica sino del contexto en que esa imagen es comprendida e interpretada, también depende del contexto que contiene una imagen fija y una secuencia de imágenes, siendo la imagen en movimiento, de la televisión.

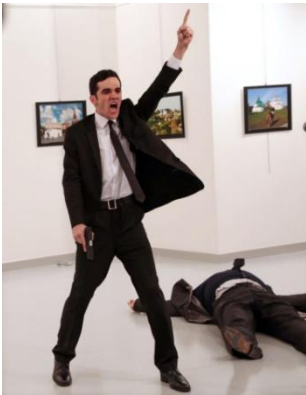
²⁶ Ryszard Kapúsciński. Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo. Edición de María Nadotti. Anagrama. Barcelona. 2002. Pág 38

²⁷ Alcoba A Periodismo gráfico fotoperiodismo. Frayva Madrid. 1988. Págs. 33-34

“En la imagen fija, por ejemplo, existen fenómenos como la anamorfosis y la inversión del cuadro que posibilitan un doble punto de vista. Lo mismo que una imagen en movimiento en ciertos efectos de inversión de secuencia (una secuencia tiene una lectura de izquierda a derecha y otra de derecha a izquierda como el teletest de la TV)”²⁸

Podría decirse que dentro de los géneros del fotoperiodismo; la foto fija y la secuencia o serie cobra vital importancia al momento de elaborar un discurso.

Dentro de la foto-noticia, o foto reportaje es crucial capturar el instante decisivo que sintetice el momento de los hechos, según Carlos Monsivais, depende del azar y la urgencia de confiscar el alma de la noticia, la fijación de un momento que informa un hecho significativo en la historia, un suceso importante, la información gráfica resume el significado y traza su perspectiva. La imagen fija alberga en lo fotográfico la suspensión de un instante a la vez que devela lo invisible, su función histórica testimonia lo icónico de un acontecimiento fijado permanentemente sobre un soporte, así como su importante función social, dentro del capitalismo global la información viaja de manera acelerada y los acontecimientos aumentan encontrando sus quince momentos de fama que llegan a ser tan efímeros como su procedencia, sin embargo, una fotografía sigue conservando en su esencia, la permanencia del tiempo.



World Press Photo of the Year Burhan Ozbilici 2017

El foto ensayo, por otro lado, dependen de la secuencia de imagen, que no están del todo en movimiento, sin embargo, se encuentran dentro de las dos naturalezas, lo estático y la secuencia. Un foto ensayo se alarga en duración de realización, a diferencia de la foto- noticia que depende del momento decisivo y la noticia de novedad, para realizar un foto ensayo se necesita tiempo, se elabora un concepto a profundidad por lo tanto depende de una serie de fotografías elaboradas para seguir una secuencia y provocar consecuencias, debe estar pensado con cada foto en relación coherente con las otras, de la misma manera en la que se escribe un ensayo.

Finalmente el fotoperiodismo depende del discurso para replantear la verdad, sin embargo está llena de manipulaciones y de afecciones que la reelaboran de maneras distintas, el fotoperiodismo es la estética hecha política que juega a reproducir los hechos verídicos.

Para Joan Fontcuberta, la fotografía corresponde más al mundo de las apariencias y las invenciones que al mundo de lo verídico, posee un grado de información que ilustra la cultura y la ideología que representa, no obstante, contiene un nivel de mentira, pervierte el principio de realidad y refleja una intención visual. Para poder convertirse en arte, se funde con la imaginación, hoy en día, la fotografía es un instrumento que nos permite aprehender el mundo, cada vez más mezclado con la fantasía, aquello que se presenta como la realidad penetra en el universo de las sombras y las apariencias, la realidad existe dentro de la experiencia.

²⁸ Vilches, L. La lectura de la imagen: Prensa, cine, televisión. Paidós. Barcelona. 1991. Pág.42

El momento decisivo como creador de paisaje

El fotógrafo es un turista, un exiliado, un mirón que se encuentra distante a la estructura para poder observar objetivamente, el fotógrafo como flaneur; idea romántica que retoman los surrealistas, puesto que no se interesan por las realidades oficiales de la ciudad, en sus márgenes oscuros, arrinconados y excluidos, el olvido de las ruinas fundadoras, la génesis y el pasado.



Henri Cartier Bresson Martigues, Francia

Muchos describen el acto de fotografiar como una caza furtiva de acción espontánea, de persecuciones compulsivas, Cartier-Bresson se hizo famoso por saber estar en el sitio y en el momento adecuado, lo que él llamó le moment decisive. Es quizás, lo fotográfico, lo que se encuentre dentro del momento decisivo, la fijación del instante, la huella de la memoria.

Los poetas fueron los primeros en reflexionar aproximaciones al paisaje; siendo una actividad meramente contemplativa, el paisaje corresponde una acción más que a un registro.

El primer movimiento en la creación artística tiene que ser la inspiración, un sentimiento producto de la ansiedad por encontrar belleza, el espíritu apolíneo y dionisiaco que ínsita a soñadores y artistas; quienes por años han intentado descifrar los secretos que envuelve la naturaleza.

Transitar un espacio es el primer acto contemplativo, significa reconocimiento y percepción simbólica ligada a la experiencia de encontrarse ahí. La edificación de muros y construcciones lo delimitan, crean fronteras físicas que transforman el territorio, y a pesar de que existen, se reinventan cada vez que son transitados, se reviven en huellas vacías que borra el viento. Hay múltiples formas de abordar el paisaje, siendo reproducción, la imagen se encarga de crear una analogía entre el exterior y el objeto físico, sea pintura o fotografía, nos vemos afortunados al enmarcar en pequeños lienzos montañas inmensas y ríos interminables. Siendo escultura, la intervención se hace necesaria para cruzar la frontera, la expansión del campo. Robert Smithson pensaba que el paisaje se borra bajo el efecto de expansiones y contracciones siderales.

El Land Art replanteó el objeto escultórico dentro del territorio por medio de la expansión hacia el paisaje, antes del Land Art, los escultores del Renacimiento ya se habían cuestionado la elaboración de un paisaje artificial, creando atmosferas ordenadas de microcosmos que corresponderían de la misma manera, al macrocosmos, la representación de la unidad cósmica en el jardín. Posteriormente el jardín manierista transgrede los cánones académicos al unir escultura y paisaje en el jardín caótico que simboliza la transmutación del individuo hacia estados elevados de la materia; correspondía a la filosofía del neoplatonismo y la alquimia que buscaban respuestas en la naturaleza, por ende la experiencia dentro del jardín era primordial para lograr la iniciación, el Sacro Bosco de Bomarzo es un ejemplo de ello.

La intervención dentro del campo expandido genera nuevas formas de concebir la obra de arte, no sólo como objeto estético sino como expresión que busca enaltecer lo efímero y reducir el objeto a acción pura. El cuerpo es el único testigo y vehículo en donde puede manifestarse.

Si bien, el Land Art, en el trabajo de Robert Smithson, está intencionado para su rápida desaparición, sobrevive gracias a la fotografía de registro. Pensando desde la historia del arte, es importante hacer esta analogía entre el valor vivencial de la pieza y su registro que perdura para su posterior apreciación a manera de archivo, se replantea desde la historia pero también desde la mirada del proceso artístico propio del arte contemporáneo, como sea que suceda, la fotografía de paisaje contemporánea se alimentó de los registros fotográficos del Land Art para continuar la reflexión de lo perecedero del tiempo; finalmente es un aspecto que comparten las dos disciplinas.

¿Es entonces lo fotográfico una acción que crea paisaje? Al llegar la etapa industrial, los paisajes naturales eran cada vez menos, sólo los pocos, ermitaños y marginados, que quedaban al borde de la ciudad seguían practicando la contemplación pasiva. Ahora el paisaje se vive, se camina. Para ejemplificar dicha experiencia, nos encontramos con las acciones poéticas de Tzara o Breton, quienes contribuyeron en revelar las visiones de lo invisible en el alma de la ciudad, el movimiento desenfrenado, ruidoso; las masas revolviéndose aglomeradas en un mismo espacio, lo caótico había dejado atrás a lo estático y solitario. El gusto surrealista se maravilla con los espacios vacíos de la ciudad, los más indefinidos, los más olvidados y banales haciéndole frente al progreso y a la vida productiva puesto que no corresponden a lugares edificados sino a lugares simbólicos; el espacio público se torna un objeto de observación y de experimentación artística. Aquel lugar místico por excelencia, ya que se define en su propio significado abstracto. De día un mercado, de noche un burdel, y es cada individuo que se apropia del lugar inhabitable puesto que no tiene propietario, arquitecto que construye sobre lo efímero espacios de intercambio: de bienes, de miradas y de pasiones. En el fotógrafo crece una atracción por la calle. Creador de universos virtuales donde las imágenes poseen extractos de lo realidades pero no son la realidad completa.

La reflexión sobre el paisaje en la fotografía abre varios puntos importantes a resolver para el proyecto final de esta tesis, el uso de la fotografía como registro de una acción resulta y se construye gracias a la constante comunicación con la fotografía contemplativa y pasiva, elementos que se resolverán a lo largo del tercer capítulo, por ahora nos limitaremos a decir que dentro del paisaje fotográfico, la muerte en la escena o naturaleza muerta, toma un papel crucial al componer un registro del tiempo.



Joel-Peter Witkin. Los Ángeles

Death. 1976.

La esencia de lo fotográfico transita entre el acto contemplativo y el acto que produce experiencia, la fijación de un instante y momento determinado, que depende enteramente del azar de dicho momento, depende de él.

Lo siniestro del momento no planeado se traduce en la latencia que surge al poner el papel sobre el revelador, la aparición. La fotografía titulada; Los Ángeles, de Joel-Peter Witkin, tomada en 1976 difiere del trabajo icónico del fotógrafo, acostumbrado a hacer fotografía construida, traduce sus inquietudes a la fotografía callejera. La composición está ordenada en un paisaje urbano. Los objetos se ven sorprendidos por una presencia extraña, el elemento fuera de foco al centro de la fotografía y punto de atención principal.

Así, la deformación de la imagen permite la infinita posibilidad de interpretaciones y reapropiaciones, produce inquietud al verse transgredido el orden de la percepción, quizá, con mayor fuerza que en sus fotografías mortuorias. Existe otra presencia, un detalle marginal que puede ser no intencionado, la traducción de la caja negra, la aparición de algo no planeado, la figura del hombre que con soberbia se niega a desaparecer por completo de la huella de su propia naturaleza.

En el juego de los símbolos, la negación de lo físico para construir lo metafísico, significa la completa ruptura y transfiguración de lo no aparente, la cosa viva de la cosa muerta, un ejemplo de esto es El Santo Sudario²⁹ una imagen impresa sobre una tela a manera de huella, sensibilizada por perfumes y emanaciones sanguíneas, corpóreas; un registro del cuerpo desde sus expulsiones; es cierto que constituye uno de los ejemplares más extraordinarios del papel de la representación en el desciframiento de un documento, el recuerdo del cadáver, representación de la muerte. La fotografía solía depender del recuerdo, querer conservar un registro importante para afrontar la memoria, un retrato mortuario podría significar una doble representación de lo percedero, aquello que irónicamente vencería la redundancia sobre el objeto fotográfico de ser sólo aquello a lo que representa, el eterno espejo.

La práctica del retrato mortuario fue bastante popular en la era victoriana que paradójicamente correspondía a la infancia del medio, cuando la fotografía era vista como una prueba o avance

²⁹ Citado del Prólogo de La fotografía científica. M. Débribère, J. Porchez, G. Tendron. Ediciones Omega. 2002

científico. Dentro de la modernidad, un retrato indicaba conciencia individual y estatus, con el tiempo la práctica fue menguando hasta su completa desaparición en Europa, probablemente por el mismo efecto de su propia naturaleza, el contacto con América hizo del retrato mortuorio algo exclusivo para los niños, tomando el nombre de *angelitos*.

Era común que la re-significación distinguida de la muerte en la vida se ejemplificara utilizando retratos, de forma que el fotógrafo podía elegir la escena en la que se colocaba el cadáver, al igual que el maquillaje y la utilería que se utilizaría; un teatro de lo macabro. Lo siniestro para Freud es **Unheimliche**³⁰ que despierta un sentimiento de extrañeza y horror natural a la mortandad, insertado dentro de algo familiar y común, es lo inquietante despertado por apariencias no familiares en cosas familiares.

"(...) los tres fotógrafos contemporáneos que me informaron haber tomado alguna vez una fotografía de difunto se la hicieron en todos los casos a bebés recién nacidos o de pocos meses. Esto sucedió entre quince y veinte años atrás y la razón expuesta por los padres o los abuelos siempre fue la misma en los tres casos: nunca le habían tomado una foto al bebé y querían conservar su imagen. Para una de estas fotos la madre sostuvo al bebé muerto en sus brazos, algo bastante común en el siglo pasado. En los otros dos casos, por el contrario, la foto se tomó en medio de acuitamientos y prevenciones que ya indicaban conciencia culposa."³¹

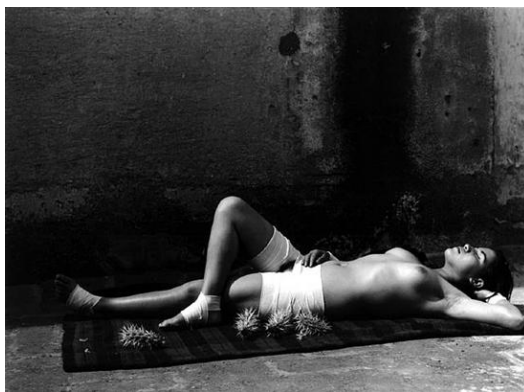
La fotografía mortuoria fue una práctica que reemplazó como práctica social a la pintura de retrato, los retratos mortuorios ya existían, sin embargo, no se hacía visible la afirmación del cadáver, creando un juego particular entre el fotógrafo y el montaje de la escena, representando la ilusión de vida, siendo un medio realista, el cadáver presentado como vivo, idealizaba la representación, siendo una afirmación de la necesidad de crear un objeto que guarde memoria.

"La primera categoría tiene como antecedente a un tipo de pintura post mortem muy popular en el siglo XIX, en la que el difunto era representado aún con vida. Pero, contrariamente a lo que sucedía en estas pinturas, en la fotografía se traslucen los signos de la muerte: la rigidez y palidez de los rostros, por lo general, no pueden ser ocultadas. En este tipo de fotografías los sujetos aparecen generalmente sentados y con los ojos abiertos. Los mejores retratos de esta categoría, lograban preservar la ilusión de vida, otros en cambio, fallaban patéticamente."³²

³⁰ Sigmund Freud. LO OMINOSO (1919) «Das Unheimliche».

³¹ Andrea Cuarterolo. La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria. Publicación digital. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Pág.55

³² Andrea Cuarterolo. La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria. Publicación digital. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Pág.54



La Buena Fama Durmiendo Manuel

Álvarez Bravo 1939

También se creaba la escena de la manera en la que se evocaba la ilusión del sueño, que el sujeto pareciera dormido. Los roces con el movimiento surrealista que experimentó la fotografía de Manuel Álvarez Bravo suceden en *La Buena Fama durmiendo* y *Obrero Asesinado*. La primera representa una mujer envuelta en vendajes, realizando la acción más puramente surrealista, el soñar. En la segunda el sujeto parece que duerme gracias a la ejecución poética, el fotógrafo recrea la metáfora romántica de la separación entre alma y cuerpo.

“Por otra parte, el romanticismo, período durante el cual logró pleno apogeo la fotografía mortuoria, es una corriente artística que estaba muy influida por la tradición medieval y por lo tanto por las ideas del cristianismo. En la Edad Media, la muerte era una parte inevitable de la vida y algo para lo que siempre había estado preparado.”³³

Es curioso como en pleno auge del positivismo y la edad moderna, el vértigo de la inexistencia causara tanto revuelo, surge la necesidad de recurrir al imaginario para responder interrogantes que giraban repetitivamente en torno al misterio y sus representaciones catalogadas como tal; y así las clases más bajas, sobre todo rurales, fueron las responsables de que esta práctica se extendiera hasta bien entrado el siglo XX; pero sobre todo, en muchas partes rurales en México todavía se practica, lo mas anclado al misticismo sigue significando una actitud del todo resistente al avance capitalista y al supuesto progreso, negando así a la práctica fotográfica como búsqueda de verdad.

³³ Andrea Cuarterolo. La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria. Publicación digital. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Pág.53

Lo Fotográfico

La fotografía en sus inicios, no fue concebida como arte sino como documento. Al igual que la imprenta, significaba la consumación de la imagen técnica en aparato, es decir, la creación de herramientas que convierten los saberes en registros. Dichos aparatos llegaron para facilitar el trabajo del hombre, pero la contradicción reside en qué tanto lo facilitó y que tanto lo alineó. También significaba una supuesta democracia hacia la alfabetización de las nuevas masas.

La fotografía nació como invención. Daguerre, patentó su invento para que cualquier curioso experimentara con su nuevo juguete, sin embargo, todavía se necesitaba cierta habilidad para manejarlo, aplicar un conocimiento hacia una técnica. El técnico fotógrafo estaba anclado al estudio, remplazando así al pintor de miniatura.³⁴

Todas las clases sociales, desde la burguesía a los proletarios, podían, por lo menos una vez en su vida, hacerse un retrato y ser actores en la práctica del momento, asombrarse con el invento. Los más pobres, retrataban su única posesión, su familia, incluso si un integrante había fallecido, lo incluían en la toma para recordarlo; la fotografía se volvió un registro visible de la memoria colectiva y la vida social.

“No es que ya en esta temprana época dejase de haber mercachifles y charlatanes que se apoderaron de la nueva técnica por afán de lucro; lo hicieron incluso masivamente”³⁵

En ese sentido, Benjamín Walter nos habla de un proceso en donde la industria, entendida como la explotación de una actividad económica, fue dominando posteriormente la práctica fotográfica. Es probable que el auge máximo de la industria fotográfica se encuentre en el momento de la invención de la cámara de bolsillo, ilustrado por el famoso lema de Kodak “Usted sólo apriete el botón, nosotros hacemos el resto” signifique la consumación de la caja negra de Flússer; ya que cuando el individuo tiene acceso a una máquina que produce imágenes, sin que ello considere que conozca su funcionamiento, la utiliza según su pensamiento mágico quien lo orilla a un automatismo, esté a su vez, lo condiciona a no pensar cómo es que funciona, sino que al apretar un botón en la cámara ésta produce imágenes, es decir, el acto fotográfico industrializado es un automatismo donde lo simbólico rebaza lo racional, convirtiendo la selección en un juego de azar más que una decisión específica de miradas.

Es preciso resaltar que el hombre creó los aparatos como copias del cuerpo, podemos pensar en el cuadro de Rembrandt, lección de anatomía, o en la estampa de W.Hogarth, autopsia o recompensa de la crueldad, que es una representación más abyecta o caricaturesca. Encontramos lo metafórico del lenguaje, aplicar un término cultural a la naturaleza; si no existiera en el universo creado por el hombre, impuesto por su cultura, no nombraría así los términos creados para explicar los fenómenos con objetividad. La cámara es la extensión del ojo, o un remplazo.

³⁴ Lo que significaba un status y ostentación de la clase social a la que pertenecía.

³⁵ Sobre la fotografía. Benjamín Walter. PRE-TEXTOS. Cuarta Edición. Febrero 2008. Valencia. Pág. 22

Partiendo de esto, es necesario preguntar la función de la percepción en el acto de fotografiar, la percepción es la naturaleza donde el cuerpo se coloca dentro de la construcción del mundo y su ensamblaje de imágenes, es donde inicia la experiencia, se inclina hacia sus intereses y deseos. Podría decirse que una fotografía en potencia sucede antes de ser materializada, incluso antes de ejecutar el aparato.

“Las fotografías no celebran ni el acontecimiento que registran. La urgencia de este mensaje no depende enteramente de la urgencia del acontecimiento pero tampoco es completamente independiente de este. En su forma más sencilla, el mensaje de codificado significa; que merece la pena registrar lo que estoy viendo”³⁶

Por lo tanto esta preocupación deviene en selección, la selección del mundo en imágenes redundantes ya que son reproducciones, reflejos y apariencias. La pintura construye formas en composiciones creadas por el pintor, en la fotografía el intermediario es la cámara, y sus programas para ejecutarla, diseñados para superar al ojo, es momento suspendido dentro de la intensidad de la ausencia y la presencia. El cine es un acontecimiento que comienza y llega a un fin. La fotografía es un acontecimiento suspendido que revive cada que es observado, existe en la memoria una fuerza mágica que nos regresa a su tiempo, una virtualidad de la falsa impresión de actualidad, un alargamiento y duración del instante.

“A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado su carácter de imagen”³⁷

Es necesario entonces recordar la época previa a su industrialización, cuando las cámaras eran más lentas, es curioso, que en la práctica del retrato social, los modelos no sonrieran, puesto que nadie podría sonreír tanto tiempo.

Entonces las expresiones eran distintas, se capturaba su verdadera esencia donde sucedía este alargamiento, así la cámara funciona con un azar involuntario, distinto al ojo, ya que en ella se constituye un inconsciente óptico, lo que escapa de la intencionalidad, puesto que, lo ejecuta la máquina. Esta síntesis es obtenida gracias a la inmovilidad del modelo. Para Benjamín Walter el aura es la aparición irreplicable de una lejanía, se presenta entonces como una presencia que arrastra al sujeto al alzar la vista y mirarla, un hallazgo de la memoria involuntaria. Un objeto posee un aura, cuando se le trasmite o pasa vida, dotar de vida a algo que no lo tiene y se despierta cada que es mirado.

³⁶ Entender una fotografía. John Berger. Octubre 1968. Pág.2

³⁷ Sobre la fotografía. Benjamín Walter. PRE-TEXTOS. Cuarta Edición. Febrero 2008. Valencia. Pág.26

“L`homme y passe à travers des forets de symboles qui l` observant avec des regards familiers”³⁸

El acto fotográfico es un acto performático que ensambla el lenguaje del tiempo, el encuadre que selecciona, el objeto que se imprimirá sobre el papel, la escena inmortalizada, la creación de una irrealidad fijada en vestigio, rastro, documento que se construye a partir de símbolos pertenecientes a una cultura.

A lo largo del capítulo fueron planteadas varias interrogantes sobre la génesis fotográfica, aquella ontología que funciona como rasgo universal y que nos ayuda a comprender sus procesos e impactos en la sociedad.

Barthes cuestiona el poder de la representación llamando a la fotografía acto nostálgico o patético, ya que, siempre el referente va a estar ahí, incluso cobrara más fuerza cuando el referente ya no exista, o sea el vestigio de algo muerto.

Se encuentra ligada a la Imagen, la sombra o reflejo de lo material. También a lo que Flússer llama relación mágica ya que la Imagen tiene características y cualidades del referente lo que funciona como signo analógico de la realidad y que puede llegar a sustituirla.

Por lo tanto una Imagen técnica sólo es esencia imaginaria:

“interfaces para el reconocerse comunes, homólogos y / pero diferentes, pertenecientes a un mismo pero distinto ser destino unido, o virutas estalladas de una fuerza de comunidad siempre en fuga diaspórica, como las mismas estrellas en el tiempo eterno e inmóvil del universo.”³⁹

La obstinación del referente de siempre estar ahí es en parte una de las virtudes de la fotografía, para Barthes el deber del fotógrafo o el operador es el de luchar constantemente contra esa naturaleza mortuoria, buscar lo vivo en la cosa muerta, en la acción encuadra y elige escenas, quienes jamás escapan de su referente o representación redundante, la copia suspendida y fijada es el espectro de la fotografía; dentro de la imagen artística, los signos funcionan como filtros de la cultura que posteriormente el espectador tendrá que decodificar.

Sin embargo, con la acción de reproducir mecánicamente, viene la sobreproducción de imágenes, entonces ¿qué es lo que existe en una fotografía que me hace verla dos veces? ¿Qué es lo que me atrae y la hace distinta a otras?

³⁸ Cuando el hombre recorre el bosque de los símbolos, estos, a su vez, lo miran con familiaridad, ambos se reconocen. Sobre la fotografía. Benjamín Walter. PRE-TEXTOS. Cuarta Edición. Febrero 2008. Valencia. Pág.149

³⁹ Una imagen es una imagen (tres escenarios). José Luis Brea. Pág.1

“Como espectador, sólo me interesaba por la fotografía por sentimiento, como una herida que capta mi atención para después decodificarlo develar los signos, veo, siento, luego noto, miro y pienso”⁴⁰

Dentro de la fijación de un momento único existen las causalidades y los azares que se muestran como una aparición en el cuarto oscuro, incluso en las fotografías instantáneas se encuentra un azar de algo no enteramente planeado por el operador de la cámara, es más la cámara es la responsable de esos errores extraños por ello encuentro inexplicable lo que me punza o atrae, es el Punctum interpretado por el espectador lo que dota de vida a la práctica mortuoria y se convierte en un cuadro viviente; es la memoria involuntaria arraigada en la inconsciente óptico lo que rebaza la intencionalidad y paradójicamente es lo que “llena” de intensidad.

“En este espacio habitualmente tan unitario, por desgracia raramente, un detalle me atrae”⁴¹

Ahí reside lo fotográfico, en la atracción al detalle intrigante que consciente o inconscientemente se alberga en la escena rompiendo y desequilibrando su orden estático, transgrede la fijación, se transforma en el instante alargado: es la transgresión de la aparición inmóvil.

En resultante se plantea la siguiente pregunta ¿Es distinto el Punctum encontrado en una fotografía candida al encontrado en una fotografía construida? La fotografía construida es una práctica que viene de la pintura, donde la escena es más “controlada” por el operador y el modelo actuando en un ritual donde actúan ambos, este no se ve sorprendido o cazado por el fotógrafo a diferencia de una fotografía tomada en las calles, en donde la acción es más libre y espontanea por lo tanto el Punctum siempre estará intrínseco.

Por lo tanto, ¿Sería posible encontrar un Punctum en la pintura? La respuesta tendría que ser negativa, ya que las propiedades que lo caracterizan son: el azar y lo involuntario, la búsqueda constante de vencer las propiedades mecánicas de la maquina y controlar los programas, se hace énfasis en la suspensión del instante, esta categoría que Barthes definió para explicar la naturaleza de la fotografía; no obstante, es posible encontrarla en concepto y origen, dentro de la imagen pictórica.

Es importante recordar que el Punctum no se puede explicar del todo, es algo inconsciente tanto para el operador como para el espectador, es algo que atrae amenazadoramente, fascina y punza pero no explica o informa, no es algo que se traduzca del todo en palabras sino que habita en la emoción intangible del absurdo.

Al contemplar una obra de arte nos dejamos llevar por la sensación que devienen en emoción, pero es cierto que la repugnancia y fascinación que despierta son polos gemelos de un proceso unificador, donde conviven o se traspasan continuamente.

⁴⁰ La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Roland Barthes. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona. 1980
Pág. 58

⁴¹ Ibíd. Pág.87

“El pintor está condenado a complacer, por ningún medio podría convertir a un cuadro en objeto de aversión”⁴²



Trigal con cuervos Van Gogh

Van Gogh nos introduce a un paisaje desolado, y es desolado porque se acentúa angustiosamente una soledad exquisita, los colores vibrantes del anochecer con la violenta agitación de los pájaros se contraponen al camino que se dirige hacia ninguna parte.

Mi atención ⁴³ se centra en las pinceladas violentas que parecen acentuar el movimiento que provoca el viento en el trigal, la historia que rodea este cuadro lo precede y funciona como una referencia inmediata ya que fue uno de los últimos cuadros que pintó antes de volarse los sesos, una evidencia de su predispuesto suicidio. Lo cierto es que Van Gogh no se voló los sesos y tampoco se suicidó, es entonces el mito del artista quien rodea su obra, o el mito del suicidio lo que provoca fascinación latente en la contradicción sublime de la muerte.

En el ensayo “El arte ejercicio de la crueldad” George Bataille nos habla del horror y el suplicio ligado a la creación artística, la representación del horror ha tenido diferentes propósitos en la historia del arte siempre ligados a alejarlo, a maldecirlo o a prohibirlo. Lo intrigante es que desde la prehistoria hasta la pintura moderna el horror siempre se liga a lo que desconcierta y por lo mismo atrae, es la paradoja de la emoción. Bataille encuentra en el sacrificio la función de un señuelo, similar a la función de Punctum en la fotografía, aquel señuelo que intriga y atrapa al individuo inconsciente de su mortandad, la experimenta al caer en la trampa.

“La trampa de vida que somos se mueve en un campo de atracción determinado por un punto fulgurante donde las formas sólidas son destruidas, donde los objetos disponibles con que está hecho el mundo se consumen como una hoguera de luz”⁴⁴

La interrogante reside en descubrir porqué existe esta sensación de seducción hacia algo que significa nuestra destrucción, quizá sólo es una evocación de pérdida, pero, ¿por qué resulta tan fascinante?

⁴² La felicidad, el erotismo y la literatura, ensayos. El arte ejercicio de la crueldad. George Bataille. Pág. 117

⁴³ Interpretación personal.

⁴⁴ Ibíd. Pág. 121

II. Homo Ludens, momentos de Carnaval

“Puesto que no somos tan razonables como había supuesto el Siglo de las Luces, el cual veneraba la razón, hemos querido añadir a la primera definición de nuestra especie Homo Sapiens la de Homo Faber. Ahora bien este segundo término es todavía menos preciso que el primero puesto que Faber puede referirse también a un animal. Y esto es válido tanto para la acción de fabricar como para la de jugar. Por ello el termino Homo Ludens, el hombre que juega, puesto que expresa una función tan esencial como la de fabricar, merece colocarse después del término, Homo Faber.”⁴⁵

El carnaval es una práctica ritual que liga a los pueblos agricultores con la continuidad del cosmos, convergen características binarias⁴⁶ que encuentran unidad en determinados momentos y situaciones. El carnaval es una práctica social universal en donde se explica, presenta y representa fenómenos de muerte y resurrección. Los orígenes de esta fiesta se remontan al origen mismo del hombre.



Carnaval de Santiago Juxtlahuaca, México 2011, Moises

Noriega

Dentro de la explicación del génesis⁴⁷, existe no sólo la inquietud de explicar el umbral del cosmos y de la vida, sino también el de la civilización. Las historias se transcriben en interpretaciones, estelas, mitos y religiones testigos, de las sociedades que las crearon.

En la época de las grandes migraciones, cuando aún no existía el conocimiento que adiestraría las semillas, el hombre deambulaba la tierra en la búsqueda del fruto de la vida. El hombre nómada es por excelencia un *homo ludens*.

⁴⁵ Johan Huizinga. Homo ludens, el juego como elemento de la Historia. Azar. Lisboa. 1943. Pág. 33

⁴⁶ Concepto que describe polos opuestos; estados y definiciones contrarias que en situaciones particulares significan lo mismo.

⁴⁷ Explicación mítica del origen.

“El hombre que juega y que construye un sistema efímero entre la naturaleza y la vida”⁴⁸

La risa primigenia nos remite a una época en donde habitaba la nada, la oscuridad, no había tierra y no había hombres. El momento post diluviano en el que la destrucción había dejado ruinas, el diluvio puede situarse como momento anterior a la creación o posterior a la destrucción. Los dioses crearon el mundo con un juego, la creación es un juego y es éste la raíz del rito. Los hombres fueron creados para transformar la naturaleza, obsequio de los dioses, en trabajo.

“El rito, destinado a preservar la continuidad del mundo y de los hombres, es una imitación del juego divino, una representación del acto creador original”⁴⁹

Lo primitivo como el origen del arte

Se puede observar dentro del creativo impulso de los hombres de las cavernas, en las estatuillas, herramientas y pinturas, su compleja forma de crear.

“Las obras maestras del arte de las cuevas Magdalenas muestran como el hombre primitivo no tenía intenciones urgentes de expresar preconcebidas nociones de belleza”⁵⁰



Pintura encontrada en la región de Kimberley Noroeste de Australia 14.000 a.C. Cuevas Magdalenas, España 17.000 a.C.

Sabemos que sus motivos eran otros, donde apenas podían vislumbrar la luz al salir de la caverna y al buscar explicación de los fenómenos que los rodeaban; sí el trueno y el fuego en su atracción fatal escondían señuelos del enigma indescifrable, es en el arte donde expresan el acto creativo primordial.

⁴⁸ El andar como practica estética. Francesco Careri. Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2002 Pág 32.

⁴⁹ La magia de la risa. Octavio Paz. Sergio Galindo, Universidad Veracruzana. Xapala. 1962

⁵⁰ “The masterpieces of Magdalenian cave-art show that primitive man had no inner urge to express some preconceived notion of beauty” traducción Miranda Ximena Uribe Valdés. A concise history of Art. Germain Bazin. Thames and Hudson London. 1962. Londres. P.p 11.

“El arte, dentro de las muchas expresiones humanas, es tal vez, la más específica y única dentro del ingenio que lleva al hombre a repetir el acto creativo del demiurgo en todo lo que crea, y lo supera con el pasar del tiempo”⁵¹

Las figuras son dotadas de un naturalismo único que civilizaciones posteriores no pudieron sobrepasar, se tenía presente que la creación era genuina, es decir no la concebían como representación sino como un ente vivo, independiente de su copia, creación genuina. La sustitución del objeto con la imagen, producto mágico de su concepción simbólica. Los hombres de la Edad de Piedra (Paleolítico) pintaban o grababan formas naturales sin intenciones de crear “obras de arte” sino como estrategias de caza, métodos para asegurar la supervivencia, observando y ligando pensamientos análogos, cazar la presa, comer su carne y usar sus pieles para extraer y poseer su fuerza vital.

El dibujo se convertía en una especie de encantamiento que intentaba fijar en la roca un parecido al animal para poder identificarlo y poseerlo; el naturalismo de las imágenes primigenias buscaba cierta identidad que lo separaba de otras formas vivientes, la capacidad de crear.

Así, la conciencia de los alrededores está sumamente ligada a la naturaleza, la observación de ésta era primordial para copiarla o generar por su cuenta fenómenos similares, esta conciencia se basa en la asimilación de fuerzas naturales a partir del pensamiento mágico.

Dentro del Paleolítico temprano podemos observar el descubrimiento de la evolución del lenguaje, quien es por sí mismo, una operación artística en donde las formas verbales tienden a ser perfeccionadas. El nombrar es el primer acto creativo, volvemos a observar como el intercambio analógico representación/imagen- objeto real, funciona como analogía mágica en donde el primero sustituye al segundo.



Venus de Wilendorf 22.000 a.C.

El instinto creativo se manifiesta, quizás, al mismo tiempo como un impulso lúdico y uno de destrucción o muerte, siendo los dos parte del mismo origen.

La intención de las pinturas paleolíticas era la de poseer al animal cazado, dibujándolo en la cueva, reafirmando así su lugar de recinto mágico ceremonial. El “artista” mago era el conocedor, el sabio interprete de las señales temibles e inexplicables que se presentaban en la cotidianeidad, la observación adquiría no sólo un carácter contemplativo sino controlador de la cacería, la observación se convierte en la primera manifestación tecnológica, actividad que les permitía sobrevivir. La figura humana era dejada de lado y la mayor

⁵¹ « Art is the unique of many expressions though perhaps it is the most specific-of the unique genius wich drives man to repeat the creative act of the demiurge, in everything he does, so that he must needs Excel himself from century to century » ” traducción Miranda Ximena Uribe Valdés. A concise history of Art. Germain Bazin. Thames and Hudson London. 1962. Londres. Pág. 11.

atención se enfocaba en el animal quien poseía tal precisión en los trazos, ya que era un dibujo realizado de memoria con una síntesis poderosa; éste entraba en un ambiente ritual o trance, su alma vagaba durante el espacio y tiempo ritual cuyo acto se traducía en concentración profunda al momento de pintar, entonces evocaba los poderes sobrenaturales quienes fusionaban su alma con la del animal; este cambio de almas permitía al mago representar su imagen , ahora habitada por el intruso ,la imagen que quedaba labrada en la piedra.

Las artes pictóricas que dominaron el Paleolítico superior (43.000 a.C.-26.000a.C), se caracterizan por el uso de técnicas elaborada en la búsqueda de figuras cada vez más miméticas, así como composiciones llenas de dinamismo expresivo; el artista mago representaba en el muro escenas de cacería, al crear la ilusión de movimiento empuja su sistematización al punto en donde el dibujo abstracto funciona a manera de signo mágico.

Octavio Paz nos habla de la magia, como una forma de conocimiento en donde se entendía la naturaleza del mundo unida a la del hombre, una unión vital en donde la comunicación y por ende la metamorfosis se lograba con la imitación.

El rito carnavalesco es universal porque corresponde a la metáfora lingüística que explica y nombra el mundo, quizás la explicación a la vida iba ligado a la de la fertilidad y continuación cósmica, al igual que a la muerte y la destrucción inevitable. En él se impone un orden al caos inicial.

El trabajo significa seriedad; un eterno deber productivo ya que es una deuda con los dioses, todo sacrificio debe ser pagado por haber engendrado, por eso la risa se presenta como profana, satánica, desafiante; niega el trabajo, le quita gravedad, es la negación de toda norma y por tanto crece el deseo de violarla. Deseo fulgurante, que nos devuelve a la indiferencia original, el sacrificio, nos recuerda lo efímero de la materia, el mundo tiene que renovarse para continuar viviendo, es por ello que en los rituales que lo representan está muy presente la desintegración de la carne y su fundición con la energía vital, la reproducción. Los ritos de risa y de sacrificio van unidos, son la cara de la misma moneda, al igual que la vida y la muerte.

La distinción entre *homo faber* y *homo ludens* es implícita, mientras uno busca la penitencia y el cumplimiento de una obligación, el segundo busca el placer y la re-creación, finalmente es una dualidad que yace en todos y durante el carnaval se hace presente se interrumpe el tiempo cotidiano y comienza un tiempo ritual y festivo.

“Mientras la magia afirma la fraternidad de todas las cosas y criaturas, las religiones separan al mundo en dos posiciones amo- esclavo, dios- súbdito hombre.”⁵²

⁵² Octavio Paz. La magia de la risa. Editorial Universidad Veracruzana. Xalapa. 1962. Pág. 45

Baco, el dios de la fertilidad

El carnaval es una recreación simbólica de retorno al caos, en él se presentan valores de renovación cíclicos. Según los mitos, en el origen reinaba la oscuridad y lo informe, el antro o matriz caótica se asociaba con el agua; como elemento no tiene forma, es un material que se encuentra en constante cambio.

“...las divinidades, se afirmaba, no habían creado el mundo de la nada, sino que lo habían sacado de un caos acuático preexistente”⁵³

Venus o Afrodita⁵⁴ conocida como la diosa de la fertilidad, del deseo y del amor, nace de la castración de Urano, su semen es vertido en la espuma del mar y es arrastrada a la tierra por los vientos áureos llevando la llegada de la primavera.



Bacanal Nicolas Poussin 1635



Baco y Ariadna Tiziano 1520-23

En Grecia y posteriormente Roma, al inicio de la primavera se celebraba con una orgía o “bacanal”, los misterios de la reproducción que revelan el origen de la vida y su espejo simbólico con la fertilidad de la tierra, es también la unificación de opuestos binarios (por excelencia: la vida y la muerte, pero se encuentra, de igual forma en la luz y la tiniebla, los femenino y lo masculino, el fuego y la penumbra, la dualidad primaria).

⁵³ Teresa Rohde. Tiempo Sagrado. Editorial Planeta Mexicana. México. 1990. Pág.79

⁵⁴ En la mitología griega, Afrodita y Dionisio concebirían un hijo, Priapo quien poseía un falo atrofiado y deforme, cómico y absurdo..

Por ejemplo, en las fiestas de inicio de año se cargaban esculturas que representaban antepasados, familiares muertos. Esculturas, a manera de memoria en una imagen, posteriormente se elaboraban máscaras que cobraban un sentido mágico uniendo a vivos con muertos, como una especie de hilo conductor de planos espirituales que coexistían durante el tiempo ritual y festivo.

El espíritu del carnaval, cuyo principio es universal, se presenta con mayor fuerza en los pueblos agricultores; como tal es un día de fiesta, cuando la técnica del hombre estaba subordinada a la tierra, la agricultura formaba conocimientos que lo unían con la naturaleza, al recolectar la cosecha era el momento de descanso y celebración de la abundancia. En Roma pertenecía a las fiestas de transición anual dedicadas a Baco, dios de la vendimia y el vino, también conocido como el libertador, se puede decir que al ingerir vino, la mente sale de sí misma, se libera a la locura y al éxtasis; en algunas versiones del mito se presenta como hijo de Zeus y Perséfone, diosa del Inframundo y por ello relacionado como comunicador entre las almas vivas y muertas.

Baco venía del mar montado en un navío: *carrus navalis*, una especie de carro alegórico; en la tradición católica se modificó la palabra a suspensión de la carne, como recordatorio del triunfo de la cuaresma sobre el carnaval; en estas procesiones personificadas por los navíos de Baco y su cortejo de ninfas e híbridos; ya que también había navíos de la diosa Isis, de influencia egipcia; apropiación de las civilizaciones pasadas más cercanas al origen; quien era representada como señora de los animales, encarnaba la mezcla, la unión, de seres y animales, imaginarios y reales. La presencia del híbrido o la hibridación se hace importante en el carnaval ya que es un culto a la



disolución ⁵⁵, momento único donde coexisten dos en uno, en armonía desastrosa y violenta *coincidentia oppositorum*, retorno al origen primitivo, de instintos y placeres animales.

Baco/ Baco enfermo Caravaggio 1593-1595

La figura de Dionisos fue retomada en la filosofía de Nietzsche, por su enfrentamiento directo con la razón, derribar las ideas modernas, rechazar lo certero adorando lo desconocido. ¿Es el loco el primer rebelde? y más importante aún, ¿Es el loco el primer artista?

⁵⁵ Dionisio, es una divinidad universal, en el mito griego se le conoce como nómada, por las migraciones o viajes que realizaba, se cree que tiene paralelismos culturales no sólo en Creta sino en la India y en Egipto, su equivalente en Egipto es Osiris, por su comunicación con las almas muertas. Dionisio, Raíz de la vida indestructible. Karl Kerény. Herder. Barcelona. 1998

Nietzsche nos habla de la creación artística en su muy precisa crítica a la razón en *El origen de la tragedia*, se tiene que repensar la filosofía de Nietzsche puesto que fue encasillado en la imagen del filósofo loco irónicamente siendo la locura la principal fuente creativa, le quita al hombre su esencia de hombre que el humanismo y posteriormente el iluminismo le dio al considerarlo un ser pensante, por el contrario Nietzsche defiende la idea de que el hombre no es más que un animal salvaje viviendo de instintos y deseos, de voluntades de poder y sometimiento a los débiles e incluso de eutanasia para los sometidos.

Conocía muy bien la dialéctica del amo y del esclavo en Hegel y se ha dicho que Nietzsche fue un filósofo cruel, es certero llamarlo cruel porque es la crueldad lo que persigue un sentimiento profundo en el Arte, el placer por la crueldad, por los personajes atroces que se arrancan los ojos gracias a la malicia de una profecía, que son condenados a ser mutilados por un ave diariamente, que ofrendan la sangre de sus hijos, desmembrados y mutilados; Prometeo, Edipo, las bacantes, son los eternos héroes Nietzscheanos elegidos por los dioses para conocer la orgiástica y terrible experiencia sagrada, el sacrificio.

El mito de Dionisos y su encuentro con Ariadna ha sido representado a lo largo de la historia del arte con elementos unitarios, es decir a pesar de ser representado según las alegorías, filosofías y estilos específicos de una época, siempre conserva iconografía similar que nos ayudan a identificar la mitología del Dios del vino y entender los símbolos de la fiesta carnavalesca.

Prevalece la hibridación entre el animal y hombre, y se representa con animales que acompañan su séquito en los que destaca el leopardo y las cabras, usualmente el dios aparece mostrando el cuerpo utilizando un manto de piel de leopardo una corona de ramas de vid sobre el cabello que le otorga inmortalidad. Su séquito de ninfas y sátiros lo acompaña junto con Sileno el dios anciano y ebrio montando un burro. La presencia de niños es constante en las representaciones del mito, incluso existe un motivo que combina los querubines cristianos con el mito del dios, podría referirse a los valores alegóricos de la mitología al sacrificio de niños que simbolizan el cambio, resurrección, metamorfosis y regeneración de la vida.

En la historia griega, Ariadna se encuentra con Dionisos después de ser abandonada por Teseo, utilizándola para derrotar al monstruo mino-tauro producto de una unión carnal entre un toro y su madre Perséfone. Al verla, Dionisos cae en una ensoñación de amor, el placer y los goces carnales se ven reflejados en los lienzos con sensualidad. La filosofía del neo-platonismo retomó los valores simbólicos del mito de Dionisos, que se relacionan con la unión de elementos contrarios, el dios andrógino y dual contiene significados propios del simbolismo herético y la alquimia, la unión de Hermes y Afrodita. A lo largo de la historia del arte se le ha representado con elementos de lo grotesco y siniestro.



La Bacanal de los andrios, Tiziano 1487-1576



Bacanal, Rubens 1615

La obra de Tiziano pintada en 1520/ 1523, durante Renacimiento del cinquecento⁵⁶ y primer manierismo. La filosofía del segundo Renacimiento y Manierismo retomaba la concepción del espíritu de Platón. En su idealización de lo clásico exaltaban la búsqueda de proporción y equilibrio propios del humanismo así como su resultado en la pureza de la forma, los sátiros carecen de la hibridación entre animal y hombre con la que se les caracteriza, el dios aparece convertido en adolescente casi un niño y las distinciones andróginas no son tan marcadas, el semblante de Ariadna no es presentado con la incitación pasional con la que se representa en obras posteriores, viste una túnica que le cubre el cuerpo, se hace presente el personaje de Luperco⁵⁷, también asociado al mito de Baco, la obra Baco y Ariadna de Tiziano junto con la bacanal de los andrios reflejan un cambio en el gusto de la época, se quebrantaban las leyes de proporción para lograr figuras más expresividad, el interés por la mitología de Dionisos corresponde a las expresiones propias del manierismo.

⁵⁶ Periodo del Renacimiento durante los años 1500-1600

⁵⁷ Sátiro Luperco, involucrado en el mito de origen de la ciudad de Roma, también cuenta con una fiesta de tipo carnavalesca, distinto a las bacanales y saturnalias.

Si la comparamos con la obra de Caravaggio, encontramos una significación distinta, propia de la filosofía del Barroco, la escena está retratada con diestro realismo, es posible que haya sido pintada con una cámara obscura ya que se aprecia la rigidez del modelo, parece ser un estudio casi fotográfico con utilería y disfraces. El modelo es joven y un tanto andrógino, afeminado con actitud erótica, sus mejillas rosadas resaltan una tez del color del mármol en contraste con su contraparte el Baco enfermo, quien refleja un tono amarillento, de deterioro y decadencia.

Para los griegos, el arte es suscitado por dos fuerzas en constante oposición: el espíritu dionisiaco, instintivo, primitivo, y el espíritu apolíneo racional e individual. La oposición reside en la lucha entre el ensueño y la embriaguez. El dios Apolo es el dios de la facultad creativa por excelencia, un halo de luz que brilla estrepitosamente lo persigue, la luz que le llega al genio creativo al encontrarse con una idea estando inducido ya por la ensoñación, soñar despierto equivale a vivir ensimismado o vivir dentro de sí mismo, este mundo interior le corresponde a la imaginación al romperse el principio *individuattions* gracias al ambiente festivo del vino entonces se libera el ensimismado, sale de la carnalidad materica del cuerpo para ser libre.

“...Entonces el esclavo es libre, caen todas las barreras rígidas y hostiles que la pobreza, la arbitrariedad o la moda insolente han levantado en los hombres (...) El hombre no es ya un artista, es él mismo una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez”⁵⁸

A la embriaguez no le interesa el individuo, persigue su aniquilamiento como una disolución liberadora de la carne y de las reglas, surge entonces una identificación mística con la primera fuente embriagadora e inspiradora: la naturaleza. Aquella fuerza que destruye las barreras de la imposición, la razón de los festejos siempre involucrada con el libertinaje sexual, sin temores, sin moral. La orgía es la máxima expresión de liberación individual, suspende y destruye las reglas de toda índole principalmente las de la consanguineidad, viendo a la familia como la principal imposición normativa, el cuerpo se desencadena del espíritu con la más salvaje hostilidad. Es la naturaleza mezcla satisfactoria de sensualidad y crueldad.

La destrucción del principio de individuación corresponde a la crueldad placentera que devendrá en arte, las máximas formas de expresión dionisiaca son la música y la poesía.

“La música dionisiaca es la esencia violenta y a la vez conmovedora que la separa de la música apolínea.”⁵⁹

Nietzsche no sólo critica la ingenuidad apolínea en la imitación simple de la Naturaleza, es decir si la belleza está en ella el arte no se debe limitar a imitar una belleza aparente y hacer una copia, siendo la apariencia de la apariencia, la imagen redundante, incluso el arte no debería limitarse a

⁵⁸ El origen de la tragedia. Nietzsche Págs. 1178-1182

⁵⁹ *Ibidem*.

la visión subjetiva de la naturaleza, la victoria debe encontrarse sobre lo subjetivo, *el arte debe emanciparse de la tiranía del yo.*

Me dispongo a desentrañar el misterio de Dionisos, analizando su iconografía en el arte; si bien, mi principal objetivo es encontrar el surgimiento de lo grotesco como calidad estética, ésta se encontraba íntimamente ligada con el culto al dios griego⁶⁰ y en el origen de la fiesta como ritual orgiástico y carnavalesco, puesto que prevaleció la actitud en rituales paganos que el cristianismo no pudo erradicar. Siempre resurgía como una latencia en resistencia. Al elaborar una investigación sobre los cánones estéticos que encaran, niegan y cuestionan la tradición clásica e idealista.

El arte griego no profundiza en el valor de lo sublime; sin embargo la tradición del teatro⁶¹ es consecuencia de la adoración del dios; y en ella se destapa su fuerza atrayente y destructora, increíble pero terrible. En la iconografía de Dionisos se encuentra una tensión hacia lo grotesco en los símbolos que representa y su hibridación constate; a menudo se le representa como un híbrido



entre hombre y mujer⁶² acompañado de un sequito formado de sátiros y ninfas, así como dioses del enigma, Hermes, Pan y el personaje del rey sátiro, Sileno⁶³ quien es en su naturaleza feo.

Al hacer un análisis del cuadro San Juan el Bautista o Baco de Leonardo da Vinci 1510-1515 se profundizara sobre los valores simbólicos de la regeneración de la vida y su conexión con la imagen grotesca. El personaje señala la vara de friso y un precipicio que va al vacío, la naturaleza dual y andrógina se hace presente.

“La tarea de la interpretación, el establecimiento de referencias simbólicas en nuestro caso particular, lo esquivo que es el concepto de significado, las circunstancias que se podría afirmar que no puede tratarse de un mero accidente, ¿Por qué no? La esencia del ingenio consiste en explorar tales accidentes y descubrir significados donde nadie pretendió que los hubiera”⁶⁴

Varios historiadores han situado las primeras adoraciones al dios en Frigia, Asia Menor o en Tracia al norte de Grecia incluso es comparado con el dios de la India, Pashupati señor de los animales,

⁶⁰ En el Mediterráneo; las excavaciones arqueológicas que se realizaron en el Renacimiento, sobre todo el descubrimiento de los murales y arte ornamental en la Domus Aurea de Nerón.

⁶¹ Las categorías estéticas del teatro griego se dividen en lo trágico y lo cómico, existe un tercer valor que los une; la tragi-comedia, o lo cómico trágico.

⁶² Un andrógino como es explicado por Aritófanos en el Banquete platónico. En el arte griego : arcaico, clásico y helénico . El desnudo masculino era común por el culto al cuerpo y en él su belleza y esplendor, la figura femenina siempre era representada cubierta con túnicas o peplos, la figura del dios aparece vestido con largas túnicas que impiden la contemplación del cuerpo masculino, es posible que la figura de Dionisos tenga cualidades andróginas.

⁶³ En Historia de la Fealdad, Umberto Eco nos habla de lo que era considerado bello en el arte clásico

⁶⁴ Imágenes simbólicas estudios sobre el arte del Renacimiento II. E.H. Gombrich. Debate. Madrid. 2001.

posteriormente Shiva, es interesante encontrar tantos espejos culturales de la misma esencia divina, puede significar que exista una herencia cultural de civilizaciones anteriores que marcaron una pauta fundacional y debido a su posición geográfica culturas posteriores reprodujeron valores similares en prácticas y adoraciones, también puede ser producto de un intercambio cultural dado por la guerra y el comercio.

“Los creadores y practicantes de este arte no eran griegos ya que quedaron separados de estos por un ocaso parecido y quizás más catastrófico que el que separó la Roma pagana de los pueblos románicos y germánicos convertidos al cristianismo”⁶⁵

En el origen del mito se pueden analizar características metafóricas similares en culturas diferentes, el mito surge de las epifanías o visiones que se denominan sagradas pero no son más que experiencias alcanzadas llevando al límite las capacidades del cuerpo y alterando la percepción, siempre relacionadas con una disciplina específica, por ejemplo, los monjes tibetanos practican la meditación combinándola con procesos de ayuno, que les producen alucinaciones sagradas, las distinguen de los sueños llamándolas visiones, cuando los dioses se presentan a los hombres, se puede explicar de igual forma el surgimiento de las religiones dejando atrás el pensamiento mágico para explicar el mundo.

El Baco romano sólo es una cara del rostro doble del dios griego, y su poder divino se presentaba a los hombres en epifanías, en formas epidémicas que consistían en presagios de su llegada y su debida adoración, ofrendas en sacrificio o santuarios para poder legitimarse o reconocerse como tal.

“El mito de los dioses es la epifanía de los dioses en la lengua. No está ligado a un lugar como las visiones puede adquirir forma sonora allá donde se habla la misma lengua. La visión, en cambio, siempre cuenta con un lugar concreto como marco, el lugar donde se produjo un vínculo, dicho vínculo es una herencia de la visión en el mito y en todos los relatos que lo narran, es decir, en la mitología”⁶⁶

⁶⁵ Dionisio, Raíz de la vida indestructible. Karl Kerény. Herder. Barcelona. 1998. Pág.19

⁶⁶ Ibíd. P.p. 26



Ariadna en Naxos. Mosaico romano, s. IV d.C..



Relieve griego s. V a.C. clásico Dionisos y su sequito: una ninfa haciendo música, un cabrito, Sileno montado en un asno.

1.-



Extracto de Bachanal Nicolas Poussin 1633

Dichas epidemia, liberaban en Dionisos una potencia dual, dos polos opuestos habitaban un mismo ser, su reconocimiento podía ser tanto benévolo como terrible que exige sangre en sacrificio, también es representado como el enmascarado, con máscara y cuernos, atributos que lo relacionan con el teatro.

Como es relatado en el credo del orfismo, Dionisos es el que nació dos veces⁶⁷, los titanes mutilan el cuerpo del pequeño, sobreviviendo el corazón palpitante en donde es contenido el dios entero, renace al ser albergado en la rodilla de Zeus. En otras versiones del mito, Dionisos es hijo de Zeus y Sémele la mortal hija del rey tebano; Hera, la esposa celosa de Zeus, siembra en ella la semilla de la duda, estando en cinta le pide a Zeus que se le presente en su gloria divina carbonizándola a muerte, el niño que habita en sus entrañas es protegido por una hiedra que se interpone entre la madre y la luz volátil, Zeus rescata a su hijo albergándolo en la rodilla., a su nacimiento la persecución de Hera continua, el padre encomienda a Hermes que lo entregue a la hermana de Sémele, Ino, Hera no se da por vencida y la hace enloquecer, Hermes lo entrega disfrazado de cabrito a las Ninfas de la isla de Nysa.

La meneades o ninfas, lo crían junto con Sileno, su padre adoptivo, rey de los sátiros. El bosque de Nysa es un lugar encantado, abundante en espíritus sagrados, las Ninfas, divinidades menores espíritus de la naturaleza y los Sátiros, mitad hombre, mitad cabra.

Las meneadas responden a la concepción de feminidad; las mujeres estaban subordinadas a las actividades domesticas, sólo podían prepararse para el matrimonio y la procreación, como novias jóvenes o esposas fértiles, es importante tener esto en cuenta para explicar el origen de la

⁶⁷ También podría interpretarse como el resucitado.

tragedia en Las Bacantes de Eurípides; La llegada de Dionisos al mundo de los hombres, significaba desorden en la población, enfermedad que enloquecía a las mujeres y las incitaba a la rebelión y la liberación.

En la iconografía del periodo arcaico se representa a los Sátiros como repugnantemente feos, poseídos en locura, embriagados por el vino; la embriaguez y el frenesí eran considerados valores impuros, malos para la virtud y moral; los personajes que permitían violar las reglas y el orden. Se les representaba como criaturas cómicas y repugnantes. En el Banquete, Platón asocia la belleza con la juventud, pero la belleza de la que hablan los filósofos es la belleza del espíritu o del alma, el cuerpo es prisión de banalidades y placeres efímeros; lo material, lo corporal, lo sensible se destina a la gente común, los que limitan el amor a términos de reproducción.

Usualmente los sátiros son representados con falos prominentes, la obvia visibilidad de los falos, alude a éste principio, considerados obscenos por el concepto de pudor. El sexo, actividad practicada en lo privado es llevada a lo público; recordemos que las bacanales en Roma fueron prohibidas por la ley, eran actividades clandestinas. Sileno, el rey Sátiro no sólo es viejo, por ser el padre sátiro y padre adoptivo de Dionisos, sino que siempre es representado ebrio y montando un asno, éste último en referencia al falo. El asno es el animal que refiere a lo material carnavalesco.



Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, sileno, 520-480 a.C.



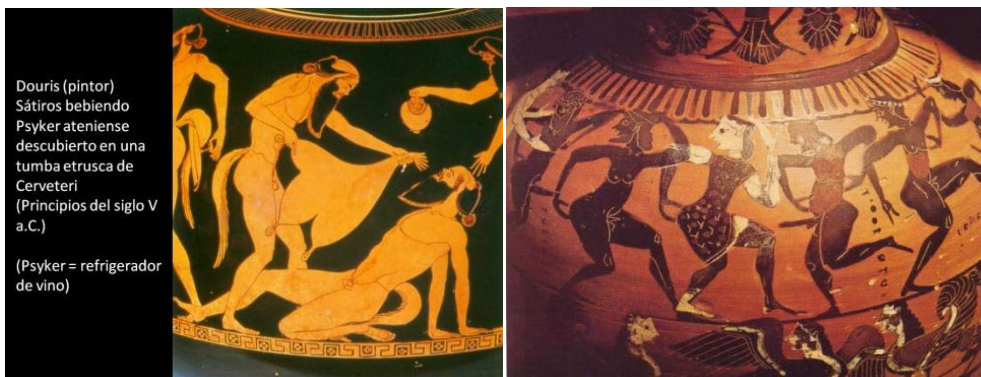
Sátiro Escultura periodo clásico s. V a.C.

Dionisos es iniciado en las artes del placer las danza y la música; Pan es una divinidad que se le asocia, reproducía melodías con el sonido de la naturaleza, creando la flauta siriga con ella, podría decirse que las ninfas eran representaciones de la naturaleza en su belleza como alegorías de una mujer inspirando a Pan para crear música así como la extraña alegría que provoca escucharla, la danza en su manifestación jovial, los sátiros al ser grandes bebedores enseñaron al dios los secretos del vino, la ingesta de la bebida mágica.

Llevando los rituales desconocidos a los hombres, rituales de carácter sagrado puesto que lo hacían deidades menores, criaturas mágicas; sátiros y ninfas espíritus de la naturaleza, al imitarlo los hombres empezaron a hacer de ellos una unidad en la fiesta, las bacanales, el banquete, las saturnalias, el carnaval en ellas se manifestaba el ejercicio del teatro como ejercicio lúdico y demás celebraciones que deriva de Baco; el dios les dio el secreto de la vida; se le conoce como el dador de la vida sagrada a los hombres; el Prometeo de la fertilidad y la cosecha, y a la vez, fuego, energía destructora que se consume y renace de ellas.

“El vino es una sustancia en la que se mezcla la muerte y la vida considerablemente aumentada”⁶⁸

La planta sagrada de la vid posee fuerzas sobrenaturales, Dionisos enseñó a los hombres a domesticar la vid, que crece salvaje en el bosque y, al cultivarla revelar los secretos de su poder, un poder que debe ser tratado con cuidado, la fuerza de su enigma puede ser asombrosa o sumamente trágica. Podría decirse que Dionisos es el dios de la fiesta y abundancia, su poder libera las actitudes de los hombres, los desinhibe, los cura del malestar; en un mundo de incertidumbres y labor productiva, de orden y reglas, la fiesta se presenta como una desafiante celebración de la vida.



Ánfora, c. 560 a.n.e. Vulci

Existe la teoría de que Dionisos podría ser de origen cretomicénico por su vinculación con el toro y el mito sobre la diosa madre, la diosa de la tierra; Rea, al ponerle un fin al delirio que Hera indujo en él, se le conoce como su salvadora; la imagen de Rea aparece en un sello de Cnosos, muestra a la diosa en la cima de una montaña; en el culto misionero, las montañas significan luz, o lugar sagrado por acercar al mortal a lo alto asociado con lo divino; dos leones o fieras al pie de la montaña la observan, al igual que una figura masculina. Una montaña el lugar propicio para experimentar una epifanía, conexión con lo divino; había también otro mundo subterráneo, el de las cuevas, en las profundidades de la tierra, en lo bajo, yacía lo opuesto, el inframundo.

⁶⁸ Dionisio a ciclo abierto. El mito del dios griego del desenfreno. Marcel Detienne. Gedisa. 2003. Barcelona. Pág. 75

“...A estos espacios de culto con pilares en el centro. La columna de arriba constituye, por así decirlo, la continuación del pilar. Se puede establecer una línea divisoria entre los espacios de arriba y de abajo, entre columnas y pilares, de acuerdo con la línea imaginaria que divide el cosmos cretense en un mundo superior y un mundo inferior del culto”⁶⁹

La unión binaria de lo alto con lo bajo, la cima y la sima se volverá crucial en las fiestas dionisacas.

Es el dios viajero o nómada, en constante estado de migración perseguido por la enloquecida rabia, Hera; entra en estado de demencia, causado por el vino robado o por la persecución, la fuerza demencial de la vid se apodera de él, emprende un viaje tierras lejanas⁷⁰.

Aparece cubierto por una máscara de vid o higuera, dotándolo de dualismo, un rostro demente y un rostro purificado o liberado. Un deliro impuro y a la vez una potencia liberadora en donde el alma se desprende de las ataduras cuerpo, utilizándolo como vehículo, catalizador, una vez liberado, lo devuelve a la naturaleza.



El triunfo de Baco Diego Velázquez. 1628-29

Recorre el mundo, el viaje para enseñar a los hombres los secreto el origen de la vida y su cerebración orgiástica, sin embargo al llegar a su ciudad natal Tebas, es desconocido incluso expulsado, provocando su deseo castigador exigiendo sacrificios terribles, buscara su reconocimiento como inmortal.⁷¹

“Dionisos es por excelencia el dios que viene, como la aparición que se manifiesta para hacerse reconocer, Dionisos organiza el espacio en función de su actividad deambulatoria”⁷²

⁶⁹ Dioniso, Raíz de la vida indestructible. Karl Kerény. Herder. Barcelona. 1998. Pág.27

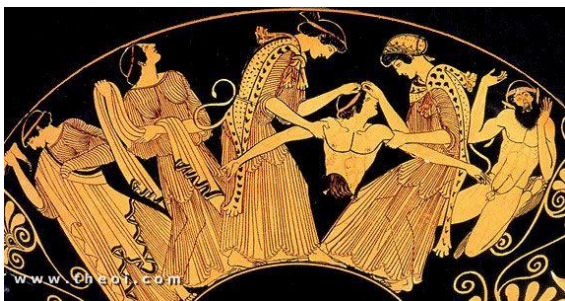
⁷⁰ Se le conoce a Dioniso como dios extranjero, porque se cree que su origen no es propiamente griego. Incluso lo vinculan a las deidades egipcias, siendo Dioniso una representación de Osiris. Se puede decir que es considerado extranjero, porque es un nómada, viajando o vagabundeando.

⁷¹ Una de las características simbólicas del dios, es la de hacerse reconocer como dios ya que se representa como un intruso y legitimarse como dios incluso cuando hay algo de mortal en él. Págs. 78-80

⁷² Dionisio a ciclo abierto. El mito del dios griego del desenfreno. Marcel Detienne. Gedisa. 2003. Barcelona. Pág. 80

Como es relatado en la tragedia, Las Bacantes de Eurípides. El nieto del rey tebano, Penteo se niega a ofrecerle libaciones, extrañado por los rituales llevados a cabo por las bacantes, mujeres a quienes Dionisos poseía, desnudas entraban en trance, la lujuria se apoderaba de ellas al ingerir el vino; fuera de sí huían al bosque a continuar las danzas orgiásticas ; Penteo no convencido de la naturaleza divina del personaje lo toma prisionero, Dionisos en venganza le tiende una trampa al rey poniendo un toro en su lugar, confundido y soberbio intenta atrapar a las bacantes quienes habían provocado un caos en la ciudad.

Así, el dios vuelve a engañarlo al convencerlo de vestirse de mujer y subir a un árbol para espiarlas, las bacantes; entre ellas la madre del rey, quien tampoco reconocía al dios, lo descubren en su escondite y descuartizan a muerte; la maliciosa broma del dios orilla a Penteo a la muerte en manos de su madre quien poseída piensa que la cabeza que sostiene es la de un león. El mito tebano del dios se presenta como un origen de la tragedia, el rostro terrible que exige sangre induciendo en las mujeres la enfermedad de la locura; desnudas y en trance dionisiaco ofrendan al dios la carne de sus hijos desmembrados, sangre de su sangre como pago. La caída del vino a la tierra también se relata como la sangre que se rocía en ella para hacer crecer el fruto.



Urna griega periodo helenístico

En el tratado sobre el movimiento de los animales de Aristóteles, existe una potencia de humor vital, en donde se gesta la planta y el crecimiento del niño en la matriz. Los humores yacen en la tierra, matriz simbólica, nutrientes del grano que se convertirá en hoja, al tener contacto con la luz solar, el humor hierve en jugo, potencia que hará crecer el fruto. La potencia se transmite en vida; el corazón, al igual que el órgano sexual masculino poseía energías dionisacas, se mueven sin que la razón los comande.

“El órgano masculino, el phallos para Dionisos en sus fiestas privadas u oficiales hace presente la divinidad singular que hace saltar a la meníade y brotar el vino puro”⁷³

Las transiciones cíclicas en la vida están presentes en la potencia, la destrucción es el componente que detonara el cambio, el grano llegará a ser un fruto, como el templo construido por las menades en su frenesí, resurge en fuerza de la misma materia, lo efímero trasciende por medio de ciclos. En la ciudad de Nantes, el inicio de la primavera se celebraba por medio de una danza caótica realizada por mujeres, recordando el matriarcado primitivo, se componía por cantos del

⁷³ Dionisio a ciclo abierto. El mito del dios griego del desenfreno. Marcel Detienne. Gedisa. 2003. Barcelona. P.p. 80

evohé y saltos, junto con procesiones dictadas por el término de la cosecha y la fermentación que entregaría el vino.

“La costumbre quiere que una vez al año ellas saquen el techo del santuario y pongan otro el mismo día antes de la puesta de sol”⁷⁴

La construcción de un templo y la destrucción del mismo formaban parte de los cantos de las mujeres, sus cuerpos eran poseídos por la locura impura y furor homicida, con sangre y saltos hacia su entrada la presencia divina de Bakis. La unión ritual se liberaba la potencia creadora, en donde ninfas o mujeres de Nantes fecundaban la tierra con danza frenética y placeres. La fuerza o potencia vital que despierta la creación, la inspiración y la liberación, es la misma que desencadena la destrucción, y es la destrucción la fuerza caótica y demencial que crea o conduce la liberación. La destrucción es de igual manera creación, dialéctica fundacional.



En el mito de Dionisos se puede observar la función del sacrificio dentro de la cosmogonía griega, los horrores y la crueldad son una parte importante en la consumación del deber, es decir, el sacrificio es algo que los hombres tienen que cumplir para que el mundo como es conocido no se extinga. El temor a que el sol no se ponga al día siguiente, que los mares y ríos se sequen y la vida termine.

En los inicios de la humanidad, la idea de continuación cósmica se asocia místicamente con la continuación de la especie. La

reproducción, junto con los rituales eróticos exagerados y abundantes era bien celebrada. Al llegar la era cristiana, los oficios del amor eran dirigidos únicamente a dios y la reproducción dejó de celebrar el placer para dedicarse a la procreación; se tiene que tomar en cuenta la severidad de las normas cristianas que enfundaban el culto al martirio y a la culpa.

El dios Pirapo, Museo del Vaticano

El mito de Dionisos es un ejemplo del rito a la abundancia, rito que comparten todos los pueblos agricultores, pueblos que mantienen una relación cercana a la naturaleza, siendo la cultura griega la base de la sociedad occidental es crucial analizar el origen del mito. La estructura del lenguaje deja rastros, pistas de la significación de la fiesta. Las saturnalias y bacanales fueron prohibidos en

⁷⁴ *Ibíd.*

Roma por ser incitadoras de revueltas y desorden público. ¿Es qué puede resultar un discurso transgresor? Los arquetipos van prevaleciendo en forma de símbolos, la intención de la fiesta en el hombre sigue intacta, aún sí los símbolos se modifican. Las culturas previas al cristianismo marcaron una huella en la concepción espiritual, posteriormente, la Iglesia cambió el sentido del ritual convirtiendo al sátiro en diablo y representación del mal.

Volviendo al origen de la religión, el pensamiento mágico funciona como una simulación, un gran teatro místico en donde los hombres representan el papel de los dioses, así como ellos habían creado el mundo, así tendrían que hacer los hombres; en este tiempo ritual, como ya hemos visto, se continuaba la vida cósmica, pero lo más importante, dentro del cuerpo de un mortal habitaba temporalmente la presencia divina, una vez terminado el ritual se le sacrificaba sangrientamente.

Tomemos de ejemplo, el teatro, un actor utiliza un disfraz o una máscara para caracterizarse y personificar; durante el tiempo que dura la obra o evento; dejar la identidad para ser otro, su esencia es la otredad y esa es la fuerza mística que posee una máscara; tiene la función de un conductor entre el plano terrenal y el espiritual, el espíritu sale del cuerpo para personificar a un dios, un ser superior, en el recae el cielo y el mar en unidad, el todo omnipresente, pero sobre todo la tierra que da de comer; los humores que yacen en la tierra son iguales a los que yacen en la matriz. El actor es el representante de lo espiritual en la tierra.

En las Bacanales o celebraciones Dionisacas, la máscara estaba presente en el origen de la tragedia; como la unión perfecta entre el espíritu dionisiaco y el espíritu apolíneo, siendo primordial el dionisiaco, puesto que es la embriaguez lo que suscita la creación sublime; también son constantes los ritos hierogámicos, el teatro sagrado donde se representa la creación original. Se consuma en matrimonio sagrado que fecunda la tierra; los encontramos en el paleoriental mediterráneo, se celebraban con la unión de un rey quien poseía una gran potencia sexual⁷⁵; y una mujer que representaba la tierra. Su reinado es de corta duración, es la duración cíclica del tiempo fértil, por ejemplo de un solsticio a un equinoccio.

Concluido su reinado se realizaba un sacrificio, la desmembración del viejo rey, los pedazos del cuerpo eran dados a los agricultores para que pudieran enterrar en sus parcelas y cosechar en la tierra nueva. Este ritual Pentesco, sigue la creencia de los pueblos agricultores, en la tierra común, si existe un buen tiempo para la cosecha, les beneficia a todos; finalmente el rey se sacrifica voluntariamente no sólo para la continuación cósmica sino para la continuación de su pueblo que ya es en sí, una concepción de comunidad.

El sacrificio también solía realizarse por ahorcamiento, la imagen del ahorcado se retoma en las manifestaciones cómicas o grotescas, tiene una presencia ridícula, un cadáver que cuelga como una marioneta, usualmente con la lengua de fuera dándole un aspecto fálico, también existe la creencia de que la muerte por ahorcamiento activa el reflejo de la eyaculación, y su significado simbólico adquiriría fuerza ya que eyaculaba sobre la tierra, sembrando la nueva semilla.

⁷⁵ En la iconografía de Dioniso el falo erecto es convertido en un monumento.

Posteriormente, el rey fértil cambió su destino trágico por un combate a muerte con su sucesor, así en la pelea se demostraba su hombría y valentía, el ritual fue cambiando hasta que el sacrificio se dejó fuera, sólo se lisiaba del tobillo izquierdo, en donde recaía el peso viril al momento de pisar la tierra, si el tobillo estaba cojo el rey no descargaba fuerza inútilmente; en la mitología griega se presenta en Aquiles, Paris, Odiseo; esta cualidad imperfecta quizás es una metamorfosis de la crueldad del sacrificio, el rey, con su imperfección se volvía deforme, o feo. Encontrada en la fealdad de Sileno y Pan.

“La pata izquierda de macho cabrío y los cuernos, indicativos de su gran potencia sexual, lengua fálica y puntiagudo rabo que meten por doquier”⁷⁶

El Rey Feo

Durante el carnaval medieval, los ritos hierogámicos seguían estando presentes; tomemos en cuenta que el carnaval es una costumbre pagana que el cristianismo no pudo erradicar del todo; el rey fértil se fusionaba con el rey feo, éste último tomaba una fuerza ridícula aún mayor.



“La figura del rey sacramental formó parte importante del tradicional rey feo o rey momo, pero no fue el único elemento que produjo este par de figurillas grotescas, el trasfondo histórico y antropológico del rey carnalesco obtuvo sus rasgos de otro personaje que aparece en casi todas las mitologías, me refiero a otro símbolo de fertilidad, como fue el gran dios truquero que se divierte jugando jugarretas maliciosas a la humanidad”⁷⁷

Fragmento de Baco y Sileno Cornelis de Vos 1584-1651

El rey tonto es un creador sexual y lúdico; existe en él la potencia y apetito sexual del rey fértil así como su fin trágico donde se riegan los campos con su sangre; su escandalosa llegada encarnaba el fin de todo tipo de orden, el inicio del desastre; quizás el éxtasis creativo va de la mano con la fatalidad, la presencia del rey fértil es efímera, se inunda de placeres monstruosos para terminar muerto, enterrado en las parcelas donde se cultivara grano, cebada, rosas; por esta razón no había tiempo más que para abrirse al cuerpo y a sus placeres; era una fiesta comunal, la gente del pueblo se concebía como un todo, una unidad⁷⁸; el poder del rey tonto es el de aceptar su efímera presencia, para después desaparecer o perderse en la multitud.

⁷⁶ Teresa Rohd. Tiempo Sagrado. Editorial Planeta Mexicana. México. 1990. Pág.80

⁷⁷ Ibídem.

⁷⁸ El desmembramiento del rey era asociado con la divinidad de la luna por las partes que integran un todo y el tiempo cíclico el hombre antiguo concebía su universo mágicamente, si el tiempo sagrado lo permitía un hombre común podía sentirse parte de las divinidades mayores, el ritual de contagió o transfusión era lo que le daba sentido al mundo, así se observaba.

La representación de la prohibición en la imagen

La catedral gótica es símbolo de un arte público en su totalidad, en donde se educaba a las masas en forma de evangelios, siendo el inicio de una historia de la cultura. La catedral era el centro político más importante y también donde pasaba cualquier tipo de ámbito social y cotidiano no sólo religioso.

“Allí se celebraban asambleas políticas bajo la presencia del obispo, allí se discute el precio del grano y del ganado, los tejedores establecen allí la cotización de sus paños, y allí acudimos a buscar consuelo, a implorar perdón.”⁷⁹



La catedral era testigo de la vida y costumbres de los campesinos, la gente del pueblo que seguía conservando aspectos muy escondidos de su vida pagana que se manifestaba en las fiestas populares. La celebración de la fiesta de los locos, con la entrada triunfal del carro de Baco, jalado por sátiros y ninfas, los dioses paganos hacían su procesión, Isis, Diana, Venus; se acumulaban con la multitud para oír misa, la misa siempre oficiaba este tipo de fiestas, pero era una misa distinta considerándose que era un tiempo festivo, terminada la misa, la fiesta estallaba efectuándose sátiras grotescas de la vida oficial, incluso religiosa; otra celebración de dicha índole es La Fiesta del Asno, con la entrada triunfal de *maitre Alibron Cristoforo* parodia grotesca que el sacerdote incapaz de comprender aceptaba en silencio.

Laberinto, Catedral de Chartres Francia

“En efecto, en la nave de Notre Dame de Estrasburgo, escribe Witkowski G.J Witkowski, *L'art profane á l'église extranjero París Schemit, 1908, pág. 35.* El bajo relieve de uno de los carteles de las grandes columnas reproduce una procesión satírica en la que vemos un cerdito, portador de un acetre, seguido de asnos revestidos con hábitos sacerdotales y de monos provistos de diversos atributos de la religión, así como una zorra encerrada en una urna”⁸⁰

Lo grotesco nació como elemento decorativo y superficial, sin embargo, es certero que dependiera de los márgenes en el arte para liberar su capacidad imaginativa y demente, lo apolíneo y lo dionisiaco convergen en estos límites de permisibilidad.

⁷⁹ El misterio de las catedrales. Fulcanelli. Biblok Book Exports Shambhala. 2014. España. P.p.14

⁸⁰ *Ibíd.* P.p. 35

Gombrich nos habla de sus primeras impresiones sobre la estatua de Eros en el centro de Londres Piccadilly Circus:

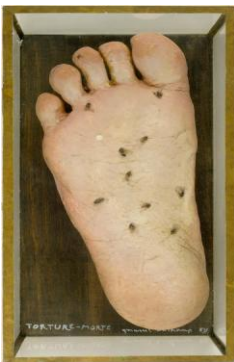
“No cabe duda de que se pretendió en parte que los monstruos ornamentales que rodean la base representen criaturas marinas, pero en semejante composición ¿Dónde termina el significado y dónde empieza el esquema decorativo?”⁸¹

Como ya se ha abordado con anterioridad; la seducción va acompañada del horror, son dos fuerzas dependientes, el deseo de romper las reglas reafirma así el poder de las mismas, cuando se rompe la normativa existe un castigo, una lógica de causa y efecto, el castigo mientras más terrible, cruel o doloroso sea logra reprimir en medida el deseo de transgresión⁸² de las leyes. La reproducción de lo indeseable se convierte en un discurso de control sobre la población, que utiliza el placer como regulación.

“El arte sin duda no está obligado a la representación del horror; pero su movimiento lo ubica sin prejuicio a la altura de lo peor, recíprocamente la pintura del horror revela la apertura de todo lo posible”⁸³

Más que el intento de represión del placer, se encuentra un constante flujo de libertades que cooperan con los sistemas que controlan, el aire de ruptura propio de la transgresión encuentra “atenuación de las prohibiciones o como una forma más astuta o más discreta del poder.”⁸⁴

Lo grotesco como categoría estética no se perfila con nitidez hasta el siglo XIX, se revuelve con lo feo, lo cómico, lo trágico; pero siempre mantiene una distancia sustancial con la belleza clásica. Lo grotesco vive en el campo de lo marginal decorativo, o para ilustrar la vida de los campesinos. Representación de las creencias populares y supersticiones; como se puede apreciar en el capricho goyesco, en la moral y medicina popular en Brueghel y en la educación del pecado y el castigo infernal, en el Bosco. Sin duda es evocado con mayor profundidad en el arte moderno, las inquietudes de las vanguardias que siguen la dialéctica histórica, transgredir el pasado y su seguimiento en el arte contemporáneo. Un ejemplo: *Torture-mort* de Duchamp.



Torture Morte es una crítica a la mimesis. En una carta a Alfred Stieglitz (22 de Mayo 1922), Duchamp celebra el éxito de la fotografía como remplazo de la pintura prediciendo por igual el remplazo de la fotografía por un medio aún más fiel a la realidad. La vulnerabilidad de un medio artístico depende de sus condiciones técnicas; sí se había sustituido la pintura por la fotografía como medio para reproducir la realidad, entonces ¿cuál es la legitimación de

⁸¹ Imágenes simbólicas estudios sobre el arte del Renacimiento II. Debate. Madrid. 2001. Pág. 3

⁸² Michel Foucault Historia de la Sexualidad I. Siglo Veintiuno vigesimoquinta edición en español. Madrid. 1998

⁸³ La crueldad en la pintura. George Bataille.

⁸⁴ Michel Foucault Historia de la Sexualidad I. Siglo Veintiuno vigesimoquinta edición en español. Madrid. 1998. Pág. 10

los nuevos medios para ser reconocidos y comparados con concepciones clásicas de arte?

Torture-morte 1959

El concepto de reproducción artística se hace presente en torture-morte, este trabajo está hecho a mano y reproduce valores tanto pictóricos como escultóricos tradicionales, la impresión de yeso en forma de pie captura algo más que la simple apariencia del objeto, reproduce las propiedades del material en el medio escultórico reduciendo la distinción entre el modelo (objeto real) y el objeto creado. Duchamp cuestiona, por medio de la reproducción de elementos formales y materiales que definen el arte cómo una reproducción mimética.

Torture-Morte es realista en exceso, emerge como una burla sarcástica a la convención que la define como tal. La naturaleza muerta es uno de los géneros tradicionales en la historia de la pintura, la palabra naturaleza fue remplazada por tortura indicando la representación mimética de la naturaleza que constituye el género de la pintura de bodegón, aquí se cambia el nombre para significar, literalmente, muerte.

Duchamp utiliza géneros miméticos destinados a retratar la ilusión de naturaleza y la hace pasar como realidad, representando una doble muerte. Torture-morte representa el yeso como un pie en relieve con moscas; la presencia de insectos como emblemas de descomposición inscribe una alusión de muerte dentro de la naturaleza como una redundancia en su significado.

El juego de palabras como la parodia a las convenciones del arte es lo que hacen de esta pieza un referente del anti-arte, por la carga de antiestética como negación del pasado y como forma de subversión⁸⁵ de valores.

George Bataille escribe sobre el dedo gordo del pie, localiza el pie en la bajeza con su analogía simbólica, lo bajo es correspondiente de impurezas, los callos de los pies difieren de las muelas por la bajeza y son ridículos por su contacto con el barro, si los dedos de las manos son hábiles por las acciones que transforman al mono en humano, los dedos del pie son los feos recordatorios de los primates, la torpeza y la baja idiotez. En las manifestaciones de lo grotesco en el carnaval, se encuentran las jerarquías simbólicas contrariadas en extremos.

Lo alto correspondería a la cabeza, el ente pensante la posición perfecta, corresponde a dios, lo sagrado, la luz espiritual, las nubes con todos sus patéticos querubines mirando hacia abajo; hacia lo bajo y profano, el lodo y las cloacas inmundas, la corte de los milagros.

El carnaval es la celebración de la unión libertina y sexual de lo alto simbólico con lo abyecto, la unión de los extremos.

⁸⁵ Geroge Bataille Ensayo La Abyección y las formas miserables. La palabra subversión se refiere a la división de la sociedad en opresores y oprimidos, a la vez que a una calificación topográfica de las dos clases situadas simbólicamente una en relación a otra como alta y baja: indica una inversión (tendencial o real) de los dos términos opuestos: lo bajo se convierte subversivamente en lo alto y lo alto pasa a ser lo bajo; la subversión exige, por consiguiente, la abolición de las reglas que sustentan la opresión.

“El elemento de base de la subversión, la población desafortunada, explotada por la producción y apartada de la vida por una prohibición de contacto es imaginada desde fuera con asco, como la hez del pueblo, populacho y arroyo”⁸⁶

El carnaval es la celebración incestuosa de la subversión a sólo un paso de convertirse en revolución se estanca en la bufonería⁸⁷ de lo permitido, el carnaval lejos de significar un cambio en el orden del poder se convierte en reafirmación de la mano dura que oprime, mano que utilizan los poderosos, los altos, para mofarse de los bajos, de los miserables y alentar así su condición de esclavos. La palabra miserable describe cómo funciona el fenómeno de exclusión de los oprimidos. La exclusión social resulta en la elaboración de la abyección: asco y horror.

Bajtin tiene una visión utópica del carnaval, movimiento liberador que inspira a los genios revolucionarios del Renacimiento; a Rebelais y a Shakespeare, y sin duda al más grande héroe carnavalesco, El Quijote de la Mancha.

La subversión elemento liberador en el carnaval

La mecánica del carnaval reproduce el fenómeno de la subversión, no sólo en cuanto a niveles sociales sino en las leyes simbólicas, que es al final de cuentas es lo más importante dentro del imaginario de sus representaciones.

Las abyecciones van de la mano con lo material, encadenan el espíritu en un cuerpo que supura, que expulsa y que muere, el cuerpo a lo que Bataille llamaría: obra de una discordia violenta de órganos, encontrarse cubiertos, en una unidad que calma la incomodidad de estar ante algo desagradable como las llagas, viseras, tripas y fluidos; despierta una cualidad dual que abre o destapa lo escondido, lo cubierto se devela abierto.

El cuerpo y su sentido material es cubierto por la piel, superficie que cubre órganos supurantes y sangre abismal, aquello que no desea ser abordado más que por el ojo objetivo de la ciencia forense o la medicina. Responde a los mismos comportamientos que los valores burlescos del dedo del pie; valores impuros por pertenecer a lo bajo. La seducción que despiertan produce la afirmación de los órdenes opuestos y su deseo por invertirlos al encontrar placer en los valores reprobados.

La clasificación topográfica de lo alto y lo bajo crea una diferenciación en la población, para el materialismo histórico no existe más realidad que la materia; en sí misma es la prueba de lo real. Las clases altas en sus torres y castillos se sitúan lejos del pueblo y los miserables. Las otredades de clase se reafirman a partir de la violencia y la sumisión, un miserable es aquel que se inclina para pedir piedad, el análisis es a partir de las formas sociales y la creación de signos que

⁸⁶ George Bataille. Ensayo La abyección de las formas miserables.

⁸⁷ Un bufón es la presencia de la broma en la corte; entretenimiento exclusivo del rey y sus allegados; el bufón tenía permitido decir y hacer cosas prohibidas sólo para divertimento del Rey sin embargo dentro de esa permisibilidad su ironía perdía más que fuerza credibilidad, un bufón es un personaje patético. La sátira se desvirtúa transformándose en risa simplista.

representan una visión y no como una determinación de vida. Dentro de estos parámetros, no existe algo más abyecto que el horror a la otredad inferior. Las clases explotadas despiertan un imaginario desde afuera.

“La palabra *classicus* no aparece sino muy tarde, y en una sola ocasión: en Aulo Gelio (*Noches áticas*, XIX, VIII, 15) [...] Para ello [para saber si *quadriga* y *harenae* deben usarse en singular o en plural], responde, hay que atenerse a la manera como emplea esas palabras algún autor modelo: *E cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est, classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*; “cualquiera de entre los oradores o poetas, al menos de los más antiguos, esto es, algún escritor de la clase superior contribuyente, no un proletario”. [...] El *proletarius* que Aulo Gelio menciona como contraste no pertenecía a ninguna clase contribuyente. Cuando Sainte-Beuve discutió en 1850 la cuestión de qué cosa es un “clásico”, lo que hizo fue parafrasear las palabras de Aulo Gelio (*Causeries du lundi*, III, p. 39): “Un escritor de valor y de marca, un escritor que cuenta, que tiene bienes de fortuna bajo el sol y que no se confunde entre la turba de los proletarios”.⁸⁸

En la cita de Curtius se puede observar como las distinciones de clase se componen en jerarquización de la clase social y sus interdependencias entre sí; forman una especie de jerarquía análoga entre lo social material y lo simbólico con la clasificación de los géneros literarios; la inversión de los valores siempre corresponderá a los dos extremos importantes, lo alto y lo bajo.

Aquello que se encierra en el universo de lo simbólico se encuentra presente en el origen de la humanidad, en la infancia del hombre, cuando éste respondía a las fuerzas de la naturaleza con explicaciones analógicas, expresaba lo desconocido de manera intuitiva a través de símbolos.

Es un plano del conocimiento no racional no por ello menos real y lógico. El pensamiento simbólico responde a la imagen como elemento místico que envuelve aquello que representa, a partir de una significación “intuida”, puesto que está oculto para aquellos que desconocen su propósito. La iconografía medieval funcionaba con ésta explicación, no sólo por los valores espirituales atribuidos a la imagen, sino por elementos formales neoplatónicos quienes se encontraron más ocultos a medida en que la Contrarreforma pudo prohibir.

El ser humano crea símbolos para expresar lo invisible, los humanistas del siglo XVI cultivaban conocimientos gnósticos y alquímicos de la Alejandría católica posteriormente rescatados por la psicología y el psicoanálisis de Jung.

El simbolismo estudiado por la psicología responde a la filosofía neo-platónica y al conocimiento gnóstico medieval, concibe a la naturaleza como una dualidad en potencia, lo externo se presenta invisible, enriquecido por imágenes oníricas. La visión del inconsciente es inherentes en todos los

⁸⁸ E.R. Curtius. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979. [Literatura Europea y Edad Media latina, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, Págs. 352-3. Traducción: Margit Frenk Alatorre y A. Alatorre].

hombres, cumulo de deseo y arquetipos, símbolos de lo que existe dentro de la naturaleza más inmediata, la del origen.



Ilustración del Libro Rosarium Philosophorum 1550

“las imágenes religiosas son símbolos colectivos emanados de la mente primitiva del ser humano arcaico”⁸⁹

Los ritos orgiásticos son profundamente simbólicos, responden ante la analogía generadora de vida, algo intuitivo puesto que es un impulso instintivo escondido, incluso reprimido por la conciencia y la voluntad. Eran un medio para tomar contacto con la fuerza elemental de la vida, el retorno al caos ritual, y el abandono de la individualidad para dejar entrar la naturaleza animal, despertando los placeres instintivos que germinarían la tierra, eran utilizados para transmitir dichos secretos por el símbolo de la unión sexual.

El pensamiento simbólico no ha desaparecido a través de los años, al contrario, sigue tomando fuerza en los pueblos rurales y marginados de los moldes de la ideología capitalista, reviviendo costumbres ancestrales, en sus formas psíquicas y en la interpretación del cuerpo. Cuentan sus relatos y forman un marco dentro de la historia no oficial, la historia vista desde abajo. Los poderosos se afirman por la exclusión de los sometidos como manera de afirmar su estatus, de alguna forma dependen de ellos, no sólo de la forma Hegeliana, sino como un deseo de otredades. El deseo de ese otro, despierta la inversión jerarquía; la repugnancia y la fascinación siempre han sido polos gemelos.

“(…) sino también que lo incluye simbólicamente como elemento constitutivo erotizado primario de sus propias fantasías.”⁹⁰

La dependencia es simbólica porque reafirma, a los otros, a los que combaten terriblemente a nivel social. La inversión jerárquica reside en los extremos simbólicos, en sus formas psíquicas como en su localización espacial, el mundo al revés emana del poder cultural. Durante la fiesta del

⁸⁹ Luisa Roquero. El Sacro Bosco de Bomarzo, un jardín alquímico. Celeste. Madrid. 1999. Pág. 50

⁹⁰ Peter stallybrass y Allon White DESACUERDOS publicación de Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA. Tomo V. Pág.18

asno, ocurren celebraciones de procedencia pagana pero incorporadas a las fiestas católicas relacionadas con el nacimiento de Cristo; era una fecha donde las reglas eclesíásticas se rompían con aceptación y permiso de los sacerdotes en forma de concesión como *Processus Prophetarum* la misa que anuncia la llegada de Cristo, exclusiva para el asno de un profeta mesiánico, escrito en un manuscrito ruano del s. XIII.

La celebración consistía en la procesión de la familia sagrada en su huida a Egipto, con severidad religiosa, una muchacha del pueblo era llevada a la Iglesia para presenciar misa; el burro que la llevaba, que podía ser un hombre disfrazado o el animal personificado, se quejaba de lo pesada de la carga; siempre los días carnalescos tenían que ser oficiados por la misa, sin embargo el tiempo era distinto al cotidiano por lo tanto la misa era distinta, dentro del mundo al revés, los mugidos del asno la negaban constantemente, incluso la dotaba de un aspecto burlesco, de cierta forma, blasfémelo. Bataille describe al asno como el animal con mayor carga simbólica hacia lo bajo, relacionado con el órgano sexual, lejos de atrayente, una representación de lo obscuro, aquello que por su naturaleza debe ser negado.

“(…) (ya que el asno es el animal mas horriblemente cómico pero a la vez el más humanamente viril) me parece aún hoy capaz de adquirir un valor capital y la personificación acéfala del sol representa sin duda por imperfecta que sea una de las más virulentas manifestaciones del materialismo”⁹¹

Una vez oficiada la misa comenzaba la fiesta, que incluía una guerra con excrementos y actos sexuales que podían ser efectuados dentro del templo. La celebración del nacimiento y la burla de los guardias del rey Herodes son expresados con bestial alegría dentro de esta extraña tradición; enaltecen los valores de inversión jerárquica. La estrategia ritual por parte de los grupos subordinados manifestándose en forma de deberes políticos.

La política de la inversión es quizá la única manera de expresión popular; las practicas carnalescas simbolizan en lo grotesco, el universo múltiple de los pueblos campesinos: el cosmos, el orden social, lenguaje y formas de representar el mundo, pero también significaban una liberación del poder totalitario, en una época donde el castigo era tangible y temido, especialmente para la gente del pueblo, quienes se protegían bajo el escudo de las masas públicas.

En Antropología política George Blander situaba la permisibilidad de las prácticas como forma de reafirmación del poder, una protesta ritual a fin de consolidarse con mayor fuerza. La fuerza de la masa pública reafirma su poder al ser un conjunto, un individuo en soledad teme al poder del castigo, bajo el escudo de la multitud el temor se disuelve. El desorden siempre ha inspirado temor en los mandatarios, temor a que se convierta en protesta, por eso lo permiten, siempre y cuando ellos dispongan de las cláusulas.

⁹¹George Bataille. La conjuración sagrada de Ariana Hidalgo Editor Buenos Aires 2003 Ensayo El Bajo materialismo y la gnosis. Pág. 60

¿El desorden puede actuar como catalizador de lucha real como simbólica, es posible que desencadene una revuelta?

Con el tiempo la fiesta del asno se fusiono con el carnaval, y finalmente fue erradicado en su totalidad, las prácticas fueron prohibidas al grado de desaparecer completamente en Europa.



Motivos decorativos de Nicoletto da Modena, publicados por Antonio de Salamanca, ca. 1500-1512. Ilustración realizada en la Domus Aurea.

El arte ornamental en la elaboración de lo grotesco simbólico, la animación. Marginalia; medieval y urbana

En el estudio sobre las artes decorativas, la pregunta sobre la verdadera intención de las invenciones siempre ha sido una constante; fue curiosamente el humanismo quien se encargó de cuestionar la afirmación sobre la mera decoración de los márgenes en la arquitectura, el diseño de objetos y en los libros iluminados medievales.

Vitruvio y Horacio consideraban los ornamentos innecesarios, condenados como verdaderos quebrantos al decoro. Los márgenes en la arquitectura suelen ser esculpidos con motivos florales, elementos de la naturaleza y abundancia, entre los motivos más inusuales se encuentran rostros y elementos funcionales de la estructura convertidos en reproducciones de flora y fauna. Estos motivos inusuales despiertan una estética del enigma. Oculto a la interpretación directa o escondido en disparates que provocan inocentes risas bajo la sospecha de los Inquisidores. Las artes decorativas son asociadas a lo extraño, lo oculto, aproximaciones a lo simbólico, aunque el significado se haya perdido con el tiempo.

Los espacios marginales daban autorización al artista para expandir la frontera del objeto representado, los animales terminan en extremidades humanas, y los humanos se muestran entrelazados con vegetales y cornucopias; Vasari descubre algo de macabro, siniestro, nigromántico en el mundo de los grotescos, respondían al gusto manierista debido al capricho y la fantasía que requiere la visión del artista.

Gombrich, en sus estudios sobre la percepción en las artes, liga lo grotesco con una perturbación a la orientación espacial. La orientación espacial es instintiva, de verse perturbada, el mecanismo de control se altera avisando al individuo que algo no anda bien.

“La supervivencia permite al organismo descubrir desviaciones respecto al orden, distanciamientos de aquellas normas que de algún modo están codificadas en el sistema nervioso... se encuentra arraigada en nuestra tendencia a contemplar el orden como marca de una mente ordenante que reaccionamos instintivamente con admiración cada vez que percibimos regularidad en el mundo natural”⁹²

El ornamento transgrede las normas arquitectónicas de necesidad lógica en la estructura, el quebramiento del decoro con la exagerada fantasía, fue reprobado por los cánones funcionales del academismo, aquellos que siguen el mimetismo de la naturaleza en búsqueda de un ideal puro. Vitruvio criticaba los murales de Rafael en las Logias del Vaticano, cuyos ornamentos encargó a su pupilo Giovanni de Udine, inspirándose en la pintura de ruinas⁹³. La curiosidad de

⁹² E.H. Gombrich, El sentido del orden estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Phaidon. 1999.N.Y. Pág. 5

⁹³ Grottesco: designación acuñada para un determinado tipo de ornamentos que a finales del siglo XV fueron hallados con motivo de excavaciones realizadas primero en Roma y más tarde en otros lugares de Italia. Wolfgang Kayser. Lo grotesco, su realización en literatura y pintura. La balsa de Medusa. Madrid. 2010. Pág. 29

los pintores de época por lo murales del palacio neroniano encontrados debajo de Roma, se volvió rápidamente una moda; trasladaban el tenebrismo a la pintura y la dotaba con el aspecto de ser vislumbrada desde la gruta.



Decoración en la

Domus Aurea descubierta en s. XV



Loggetta del cardenal Bibbiena, 14 de Giovanni da Udine

1519

Las grutas despertaban el misterio por descubrir su naturaleza, siempre irracional, primigenio, desconocido: monstruos, esfinges, grifos, tallos en las columnas. Reinaba un principio de asimetría, re imaginando las leyes de la estática y la gravedad con elementos del absurdo imposible, ilustrando seres amorfos, zoomorfos, intencionalmente híbridos. Entre ellos se

distingue la imagen del sátiro y la vid, vestigios de las bacanales realizadas en el palacio, el culto a Baco era sellado en los motivos murales.

Dentro de la tradición de la pintura flamenca estos motivos se identifican fácilmente en el trabajo del Bosco, denominados *grillos*. *Grylloi* en el arte helenístico, en griego el significado de cerdo, según Plinio en sus escritos sobre historia natural; fue un género puesto de moda por Antífilo hacia 300 a.C. al retratar a un tal grillo o de tal manera apodado por su aspecto porcino, lo que nos hace creer que es una palabra que denota un juicio moralizante hacia la intención de unir rasgos humanos con animales a la vez que era utilizado para causar risa, este término se utilizó en la antigüedad para designar escenas con figuras semi-humanas y semi-animales, sin embargo puede que haga referencia al materialismo grotesco que explora Bajtin. *Grillo* era el nombre de uno de los compañeros de Ulises, que según la Odisea homérica, había sido metamorfoseado en animal por Circe. También se le denominan *grillos* a las figuras humanas en las que se han suprimido diversas partes de su cuerpo como el tronco reduciéndose a cabeza y piernas.



Extracto de Juicio Final Bosch





Extractos del Jardín de las Delicias, Las confesiones de San Antonio, El Juicio Final de Viena. El Bosco 1482/ 1503-1515

El Bosco recurría a menudo a las deformaciones y motivos extraños como los *grillos*. Se puede creer que las alusiones a la metamorfosis y transferencia de cambio, no eran para inducir temor o una representación del pecado y lo indeseable, resulta obvia la denuncia hacia clérigos y miembros de la Iglesia católica como denuncia de la separación de la Iglesia, el Bosco, junto con los oficios del norte, estaba dentro de la organización luterana.

Pertenecía a la Cofradía de Nuestra Señora de la actual catedral de San Juan, se cree que también pertenecía a sectas heréticas, entre ellas los hermanos adamitas del Espíritu Libre y los Rosacruces cuyas ideas esotéricas y gnósticas con influencias neo-platónicas, prevalecieron a pesar de la persecución inquisidora del sur, a pesar de las diversas interpretaciones aún no existen suficientes pruebas, sin embargo, la presencia de la metamorfosis híbrida presente en el arte monstruoso y fantástico del Bosco no es una coincidencia; el artista reinventó el uso de grisallas, que ya era una tradición en el arte flamenco; originalmente utilizados como márgenes de la escultura arquitectónica, la arquitectura como contenedora de la pintura marcaba una pauta puesto que el arte se visualizaba como un todo dentro de la catedral gótica. En la adoración del cordero místico de San Bavón de Gante de Van Eyck, los arcos o diafragmas separan el espacio real del ficticio, en el Bosco la grisalla prepara nuestra mente para entrar al universo extraño de la irrealidad simbólica y terrible, que se personifica con la creencia del Juicio Final y los momentos antediluvianos.

Para elaborar esta hipótesis, Gombrich elabora un ensayo sobre el *Jardín de las Delicias* en Estudios sobre el arte del Renacimiento. La aproximación de E.H. Gombrich al estilo pictórico del Renacimiento abre muchas preguntas sobre la verdadera intención del significado. Al querer

representar la historia sagrada utilizando los valores simbólicos de belleza y decoro, los artistas se limitan a la mera ilustración del mito o expresan significados más profundos, de tintes herméticos.

Sí bien el uso del decorum permitía a los pintores expresarse utilizando iconología específica dependiendo de la situación y el momento. Existen motivos para pensar que quizá el simbolismo haya rebasado la intención ilustrativa de un cuadro. El símbolo es metáfora, alegoría que contiene un sentido específico en un contexto determinado, para Gombrich, el cuadro no puede tener varios significados, sino uno, central y único.

“La otra tradición que he llamado interpretación neoplatónica o mística del simbolismo, se opone más radicalmente todavía a la idea de un lenguaje-signo convencional pues en ella el significado de un signo no es algo que provenga de un convenio, sino que está ahí, para los que sepan buscarlo”⁹⁴



El jardín de las Delicias El Bosco 1503-15

En el caso del Bosco, existen muchas teorías que alimentan el misterio albergado en el tríptico del Jardín de las Delicias, quizás la más interesante sea la que afirma que el Bosco pertenecía a una secta hermética dentro de la Confraternidad de Nuestra Señora de Hertogenbosch. Después de observar los motivos fantásticos y las escenas de lujuria y despreocupación, más como una celebración que como una penitencia, podríamos pensar que el pintor tuviera intenciones ocultas.

Anterior a la consagración de la Iglesia como poder hegemónico, existían muchas guías espirituales que seguían los evangelios de formas más interpretativas, y no tanto como reglas estrictas de orden y moral. La teoría que cita Gombrich sobre la existencia de sectas dentro de la Confraternidad, ha sido tachada de poco certera, sin embargo, no ha sido descartada del todo.

⁹⁴ E.H. Gombrich. Simbolismo Renacentista, Imágenes simbólicas estudios sobre el arte del Renacimiento II. Phaidon. 1972. Madrid, Pág. 13

“Así el documento sobre el título original del tríptico de Madrid proporciona también un dato inestimable sobre el verdadero espíritu de la obra. Es comprensible que Fraenger pudiese encontrar tantos partidarios de su fantástica lectura de la tabla más como glorificación que como condena de los placeres sexuales. Pues por extravagante que pudiese ser su hipótesis sobre la presencia de una secta nudista entre los miembros de la Confraternidad de Nuestra Señora de s’ Hertogenbosch, vio algo esencial cuando aludió al sentido más de alegría que de repugnancia que impregnaba el cuadro”⁹⁵

El panel central del tríptico, muestra hombres y mujeres disfrutando de la liviandad, no muestra del todo la prevención del pecado sino la inexistencia de este, la vida despreocupada y la celebración de la desnudez primitiva. La lectura ilustrativa corresponde al mundo antediluviano. La grisalla que envuelve al tríptico muestra a dios padre sobre una esquina con el Salmo 33 “Ipse dixit et facta sunt; Ipse mandavit et creata sunt”: Pues él habló y fue así, mandó él y se hizo” Sobre el centro se encuentra una esfera con elementos destruidos, y un arcoíris que simboliza la alianza entre Noe y Dios, un arcoíris que predice el fin de las lluvias.

“Pongo mi arco en las nubes, y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra.”⁹⁶

Los elementos del tríptico relatan el principio del tiempo, el momento de la creación de Eva, ser femenino, opuesto de Adán, origen del pecado del mundo, el centro del tríptico son las causas del diluvio.

Cuando la humanidad comenzó a multiplicarse sobre el haz de la tierra y les nacieron hijas, vieron los hijos de Dios que las hijas de los hombres se veían bien, y tomaron por mujeres a las que preferían de entre todas ellas.⁹⁷

Gombrich nos menciona la posibilidad de una segunda lectura, la interpretación oculta, que reside en los edificios color rosa etéreo, con formas de matraz ¿Es posible que las escrituras antediluvianas mencionen la química? De igual manera nos presenta la interpretación de Sigüenza, sobre los elementos frágiles que predominan en el panel central: los edificios que parecen estar quebrándose, huevos y tubos frágiles, personajes que se balancean en constante inestabilidad y fugacidad. Al igual que el infierno congelado sobre el tercer panel, el infierno musical. La tortura con elementos que causan placer, como la música, la constante contradicción en materiales opuestos como lo son el fuego y el hielo, y la inestabilidad del hombre árbol sobre dos barcas deshechas sobre el hielo, en constante fricción.

⁹⁵ E.H. Gombrich. El legado de Apeles Estudios sobre el arte del Renacimiento III. Phaidon. 2000. Madrid. Pág. 87

⁹⁶ Genesis IX, 13-15

⁹⁷ Ibíd, VI, 1-8



Extractos de El Jardín de las Delicias

Se menciona que podría referirse a una alegoría utilizada comúnmente durante el Renacimiento donde se representa el asiento de la virtud de forma cuadrada mientras que la fortuna es una rueda, un globo que se balancea sobre una tabla, dos inscripciones que mencionan la redondez de la fortuna frente al hombre que replica: *Fidete virtuti fortuna fugatior undis*: Confía en la virtud, la fortuna es menos estable que las olas. No obstante, no es la clave para interpretar todo el tríptico.

“Existe al menos una representación pictórica perteneciente a la época en que vivió el Bosco que alude a este contraste entre los dones fugaces de la fortuna y la seguridad de la virtud bien fundamentada, aunque sólo bajo la forma de una ilustración emblemática de una ilustración emblemática convencional: La Portada del Liber de la Sapiente de Bovillos de 1510”⁹⁸

Dentro del cuadro existen códigos simbólicos, los tubos frágiles y los huevos, al igual que los animales y frutas frescas en el panel central. La explicación ilustrativa nos deja ver el mundo antediluviano, imaginado como una regresión del hombre a su condición de bestia. El compañerismo con los animales que regresan al estado humano a lo primitivo, causa del diluvio, las frutas simbolizan la lujuria o la sed por la carne, el Bosco lo representa con alegría y sentimiento pueril. La unión de dos entes opuestos dentro del acto sexual, es retomada por las filosofías herméticas; la alquimia observa la existencia de dos fuerzas opuestas que engendran una

⁹⁸ E.H. Gombrich. El legado de Apeles Estudios sobre el arte del Renacimiento III. Phaidon. 2000. Madrid. Pág.81

nueva, resulta una constante en la creación de energía. Centremos la atención en la escena de los jinetes; hombre montando animales y la aparición del jinete que monta de cabeza, representan la inestabilidad y lo volátil. Las figuras femeninas permanecen al centro, sobre el estanque, lo femenino está ligado al líquido uniforme, el agua y el mercurio, sustancia grisácea con fuerzas lunares. La celebración de la orgía, más que una fugacidad de actos y delicias carnales, podría significar una recreación de la hierogamia primitiva, Cuando el hombre actuaba en el teatro místico de la vida y el cosmos, los elementos naturales son representados en actitudes humanas, recordemos las ilustraciones simbólicas alquímicas en donde el hombre era la representación del universo material.



Jardín de las Delicias



Cristo con la cruz a cuestas, El Bosco 1515-16

El tríptico fue conservado por mecenas afectuosos del arte extraño, se encontraba dentro del inventario del Archiduque Ernesto de Bruselas para posteriormente trasladarse a Madrid, valorado

por crear un imaginario del pecado y el castigo, El Bosco ilustraba la maldad y crueldad humana siempre ligándolas a las des virtudes de los ateos, por otro lado, el tríptico refleja una singular alegría más que de repugnancia, una entrega a la comida, al amor y la diversión, elementos curiosos que salen de la explicación ilustrativa de la Biblia, que en primeras instancias utilizaba la representación de valores negativos en lo grotesco como sinónimos de castigo divino.

La potencia ambivalente en lo grotesco no sólo responde a la crueldad del castigo divino, también se hace presente en la crueldad de la risa. La risa a la vez se parte en potencias duales, la risa cruel destruye y se abre al precipicio que separa, la otredad grotesca, los sayones en el Bosco, capturan esa deformidad del enemigo, los verdugos de Cristo, catalogados en la esfera de lo indeseable. La maldad de espíritu se representaba en la fealdad.

Durante el siglo XVI se abría un nuevo camino para comprender y justificar el significado de los seres fantásticos al borde del margen. El manierismo surgió como una contraparte de los cánones idealizados del siglo XV, la estética del pensamiento manierista estaba orientada por el neo-platonismo y la filosofía hermética. El neo-platonismo fue la base filosófica y espiritual que marco el inicio de la era cristiana con la conversión de Roma al cristianismo, los pensadores crearon una cultura basada en el mundo antiguo.

El neo-platonismo fue retomado por los manieristas. La separación de la Iglesia y la sustitución del sistema geocéntrico por el heliocéntrico ponían en duda las ideas supremas del Imperio Católico y su poder ideológico se debilitaba. Se respiraba un aire de nostalgia e incertidumbre, al ver el derrocamiento de un régimen antiguo los manieristas insistían en métodos filosóficos de regresión al origen.

El Renacimiento Italiano ya se había interesado en el descubrimiento de la civilización griega y romana, la escolástica medieval había fundado sus principios espirituales en el neoplatonismo que integraba conocimientos esotéricos iniciáticos del mundo antiguo, génesis de las religiones: judía, gnóstica, griega y egipcia.

La iniciación de los instruidos en la filosofía neoplatónica consistía en estudiar la naturaleza, elemento primario, encontrar lo que esconde a simple vista, la esencia invisible. El mundo de las ideas como imágenes primeras, fuerzas impulsoras representaciones del mundo divino. A partir de estos principios, el arte se emancipa de la naturaleza, sin buscar la copia sino el resultado de una idea pre-existente en el interior del artista, la búsqueda dentro del espíritu.

Durante el Renacimiento reinaba el principio de unidad orgánica, la armonía y la normativa en forma de canon, el manierismo sublima lo caótico contrario del orden, niega la norma y el canon, carácter paradigmático renuncia a la objetividad y se centra en el interior del ser, es múltiple y asimétrico. La base se presenta en la polaridad y la unión paradójica; lo extraño, lo extraordinario y lo extravagante resaltan lo terrible en respuesta de lo bello.



Sacro Bosco di Bomarzo Italia, construcción data del año 1550

El jardín del sacro Bosco de Bomarzo está construido en el recorrido que atraviesa la psique para alcanzar el conocimiento y así llegar a la cúspide de la totalidad del ser: la unión de los contrarios. La dualidad se hace presente.

La manifestación de lo grotesco siempre tendrá la característica binaria, la unión de los opuestos, tenemos dos polaridades principales; la vida y la muerte, a su vez se complementan, quizás, la forma más pura de lo grotesco es su forma ambivalente. Los hombres primitivos no lo conciben como potencias separadas, la interconexión es real y así se percibe la continuación de la estirpe.

Max Muller encontraba elementos similares en motivos de distintas culturas; la importancia de los ornamentos en el análisis formal y estético ha ayudado a elaborar un estudio más amplio sobre la estructura social del mito; pensaba que podría descifrar el secreto de todas las mitologías postulando una religión solar universal. Existen motivos similares en representaciones simbólicas en todo el mundo. Por ejemplo se encuentra una similitud entre la fantasía de las pinturas de la *Domus Aurea* y los márgenes en los libros iluminados medievales que responden más a la tradición celta de los pueblos del norte.

Los antropólogos siguen motivos similares en pueblos arraigados a su pasado y sus creencias simbólicas, llamados con el eufemismo de “subdesarrollados”; tomando en cuenta la violencia del colonialismo, los pueblos conquistados fueron destinados a abandonar prácticas originarias condenadas a ser nombradas “salvajes “ o “ poco desarrolladas”

El estudio del arte decorativo en los salvajes⁹⁹ facilitaría descifrar y comprender los orígenes del ornamento.

⁹⁹ Véase que el uso de esta palabra pretende activar la ironía en el lector.



El Libro de las Plegarias Dürero 1515

Los márgenes eran el hogar de los monstruos ornamentales, los márgenes otorgan al artista niveles de permisibilidad para expresar sus caprichos. Dürero, en el libro de las plegarias, habla de Traumwerk, labor de sueños: todo lo que quiera hacer labor de sueños debe mezclar todas estas cosas a la vez. El permiso dentro de los márgenes funciona como camuflaje para esconder la libertad del ser; la invitación de los márgenes permite la mezcla, borra fronteras entre lo profano y lo sagrado, los droleries marginales¹⁰⁰ exhiben una mezcla de fantasía y realismo.

Lo grotesco elabora una intuición de enaltecer polos opuestos, la luz y las tinieblas, lo sagrado y profano, femenino y masculino, vida y muerte, arriba y abajo, en donde los opuestos conviven como uno sólo, no son opuestos sino dualidades dentro de una misma unidad, al igual que el latido de un corazón punzan la vitalidad de la vida: la unión de contrarios. Por esta razón lo grotesco festivo o cómico y lo grotesco terrible comparten el mismo origen en comportamiento y significado.

¹⁰⁰ “Drôlerie: ente mixtiforme de hombre y animal que habita entre los entrelazos vegetales de la página y sus márgenes en el libro gótico, frecuentemente crea representaciones escénicas.” Definición de Otto Pacht en el glosario de: La miniatura medieval. Una introducción. Alianza. Madrid. 1987. Pág. 217.



Personajes fantásticos que soportan como ménsulas el balcón principal de la fachada Edificio siglo XVIII España

Emanuel Loewy fue curioso por los elementos simbólicos de la humanidad, los interpretaba con base en la función apotropaica, así como la gran esfinge de Egipto cuyo cuerpo de león y cabeza de rey; asombraba y devoraba a los viajeros que no resolvían el acertijo; la cabeza de medusa en los escudos griegos, los talismanes protectores y amuletos poseen rasgos psicológicos que parecen pertenecer a todos los seres humanos.

Haciendo uso del lenguaje metafórico, el hombre se identifica con sus demonios, en orden de vencerlos o asustarlos, intenta burlarlos o confundirlos con la acción del animismo, imbuje de vida a los objetos, por ejemplo; las máscaras, que sólo tienen efecto durante el círculo del rito, les da movimiento y expresión; es la función potencialmente mágica de la animación que produce y genera monstruos.



Notre Dame París

La estructura del mito así como de los objetos relacionados dan una idea del fin con el que fueron elaborados, el antropólogo estructuralista Lévi-Strauss, observa elementos paralelos en culturas distintas, las conexiones internas de raíz psicológica o lógica permiten comprender las ocurrencias que se hacen presentes con frecuencia y simultaneidad, en visto de que no puede tratarse de un juego de probabilidades.

“Analizar e interpretar el significado de un motivo sin el apoyo de pruebas contemporáneas, ya que suprimir esta precaución ha conducido a vuelos de fantasía(...) en el supuesto de que existen unas disposiciones variables en la mente humana que justifican el desarrollo de cierto rasgos comunes en el arte decorativo, no menos que en el lenguaje o la cultura”¹⁰¹

La animación protectora era el principal mecanismo de defensa para el hombre primitivo, buscaba un constante refugio ante la naturaleza terrible que explicaba atreves de abstracciones del mundo onírico.

Cuando sucede el rescate del grotesco en el Renacimiento, los motivos ornamentales parecen contener los principios estéticos de la era, en la construcción de un todo, una bóveda universal, a pesar de que la escena es caótica y fantástica, los artistas crean motivos con movimientos fluidos y ordenados, siempre sobresale un ambiente simétrico y armónico dotado de increíble belleza, incluso sí los modelos no son del todo humanos. Las curvas que a manera de cuello unen una cabeza alada con extremidades de venados y plumas, habitan la escena en perfecto equilibrio invocando a los espíritus de la abundancia. Como se muestra en la Ilustración un grabado de 1523 de Lucas van Leyden Puede que se rompan leyes del decoro y el artista haya optado por utilizar la imaginación libre que según Horacio, era permitido al poeta y al pintor aunque de un modo crítico.

¹⁰¹ E.H. Gombrich, El sentido del orden estudio sobre la psicología de las artes decorativas. PHaidon. 1999.N.Y. Pág. 256



Grutescos Lucas van Leyden s. XV

La necesidad por simular un orden es fundamental, no sólo en el Renacimiento, sino en la ornamentación de los objetos creados por sociedades antiguas; lo funcional se mezcla con la significación de orden en la vida cotidiana y a su vez un reflejo del cosmos. La ornamentación está cargada de dicha estilización que impone orden y aproxima la forma viva a su representación geométrica, la carga de vida, movimiento y control del mundo. La animación produce monstruos, símbolos del origen.

Mitos y fenómenos de la naturaleza se ven encarnados por formas monstruosas, la idea es confundir y vencer aquello que se desconoce, el temor es indiscutible al momento de crear terribles visiones, funcionan como mecanismo de defensa. Toman mayor fuerza dentro del arte del Medioevo, en forma de bromas y farsas para el diablo, el ser más temible, nos resultan inocentes y alegres. La ambivalencia de la risa contiene temor y alegría.

Los motivos entrelazados simulan nudos, laberintos y máscaras terribles son utilizados por los antiguos como hechizos protectores. Gombrich encuentra en ellas una disposición psicológica por encontrar un rostro en cualquier configuración aparente, es decir, que al encontrar rasgos similares, el hombre lo interpreta en forma de rostro completo. Una teoría aunque no del todo certera afirma la existencia de una creación inconsciente; similar en todos los seres humanos, universal que se configura analógicamente; en el ser humano que tiende a crear, a partir de su entorno, productos similares a sí mismo. El hecho de que rostros y partes del cuerpo sean constantes no es una casualidad.

Hay un motivo en particular que E.H. Gombrich se dispone a explicar, una cabeza representada con un rostro dual. De frente parece ser un rostro pero al parecer pertenece a un motivo más elaborado que presenta dos rostros de perfil. Es encontrado en los motivos t'ao-t'ieh: la cabeza del dragón oriental y su función protectora, en Coatlicue, la diosa madre mexicana que representa una serpiente, también es encontrado en un diseño de brazalete haida que representa un oso encontrado por el antropólogo Franz Boas en las poblaciones de América del Norte

“El animal es imaginado cortado en dos desde la cabeza hasta la cola, de modo que las dos mitades sólo coinciden en la punta de la nariz y en el extremo de la cola, de modo que las dos mitades sólo coinciden en la punta de la nariz y en el extremo de la cola. La mano se introduce a través de este agujero y el animal rodea la muñeca (...). Un examen de la cabeza del oso (...) aclara que esta idea ha sido llevada a cabo con rigidez. Se observará que existe una profunda depresión entre los ojos, que se extiende por debajo de la nariz. Esto demuestra que ni siquiera la cabeza debe ser considerada como visión frontal, sino como consiente en dos perfiles que se unen a una boca y una nariz.”¹⁰²



Extracto de Coatlicue escultura mexicana



Motivos t'ao-

t'ieh

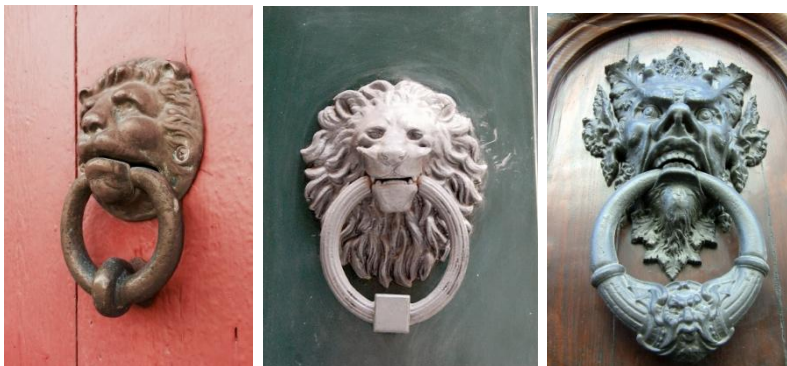
Este mismo dispositivo de representación partida se originó con independencia en distintos poblados, según Boas la función del rostro partido no es el mismo que en el dragón t'ao-t'ieh, también dispondría hacer hincapié en el interés de encontrar funciones y significados diferenciados entre sí, la función es distinta pero la similitud puede que sea causa de un significado más profundo. El cuerpo se disuelve, y comparte características con los animales, esta identificación del hombre con el animal adjudica una importancia heráldica o totémica en la decoración. En el diseño chino, las vasijas sagradas poseen la fuerza del dragón, se asumen métodos de interconexión con la bestia.

Así, los principios de construcción varían dependiendo del estilo al que pertenecen pero dentro de la faz secundaria del rostro partido, fusión de cabezas de animales, el autor encuentra solución al enigma reminiscente, una motivación independiente de la función dentro de las propias manifestaciones del artista, no todas las funciones son *apotropaicas*, sin embargo responden a una misma pulsión de creación, potencia universal. La existencia de un simbolismo inconsciente, desconocido por los artesanos pero expresado en facés secundarias.

¹⁰² E.H. Gombrich, El sentido del orden estudio sobre la psicología de las artes decorativas. PHaidon. 1999.N.Y. Págs. 268- 269

Haciendo alusión al lenguaje metafórico el individuo crea desde la percepción de sí mismo, las imágenes conceptuales buscan una enumeración completa de todos los rasgos distintivos del rostro y diagrama del cuerpo, la explicación de la historia del arte es que existe una constante aparición y reaparición de cuerpos bicorpóreos que podría ser el reflejo de dicha percepción psicológica.

Las teorías que formuló Baltusaitis para explicar los motivos en el arte sumerio y románico destaca la analogía del proceso. Emplearon métodos similares de animación, los diseños estudiados por Vilhelm Sloman muestra que a diferencia del rostro partido, sí existió un contacto entre culturas que provocó intercambio y decoraciones similares. Los viajes que realizaron los soldados durante las Cruzadas dejaron en ellos una impresión importante al observar la forma en la que se esculpían objetos funcionales; la importación de tejidos, objetos metálicos, tesoros exóticos contribuyeron a la imaginación de los artesanos, las similitudes son ejemplos de difusión y no de generación espontánea.



Motivos animistas.

Los elementos decorativos viajaron por todo el globo, la trayectoria de difusión va desde Grecia hasta China. Gombrich nos muestra tres ilustraciones, todas corresponden a la combinación de elementos tradicionales artísticos y utilitarios, que colocan un asa sobre la boca del león a manera de entrada en las puertas, elementos que podemos apreciar en la arquitectura barroca y rococó que viajó a América, la función animista es visible a manera en que se identifica un objeto abstracto con un elemento zoomórfico otorgándole una función mágica/ protectora.

El elemento se encuentra en Italia, China, y en detalles de miniatura islámica; la cabeza del león sobre la puerta, un picaporte que el homo ludens transformo en guardián demuestra la tendencia por eliminar represiones o temores que nos inhiben y de forma simbólica, poder disiparlos. El homo ludens, a través de sus objetos se conecta con la misma búsqueda. Para Freud; el goce procede de la confluencia de dos fuentes distintas de placer, satisfacción al eliminar represiones y soltar impulsos tanto agresivos como eróticos. El artista sublima dichos impulsos moldeándolos en salidas aceptables dentro de los parámetros de lo permitido.

La animación ha encontrado su salida dentro de los límites de la permisibilidad, para explorar el placer y el juego como formas de expulsión del terror. El juego siempre burlara la condena se

manifiesta la posibilidad de creación, la re significación simbólica le ha permitido crear infinitamente.



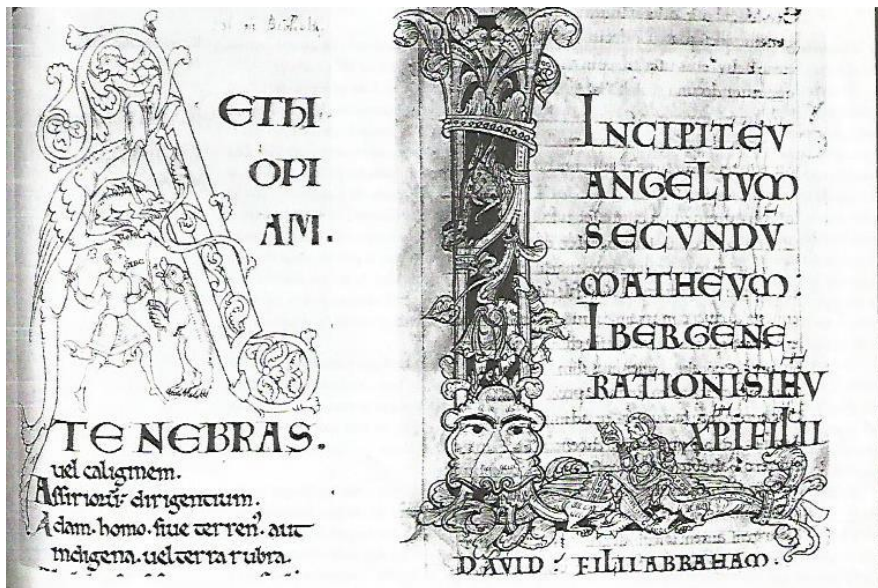
Drolierie Francesa a los márgenes de libro iluminado. S. XII

Es similar el poder animista en las iniciales del drolierie francés; seres amorfos y bi- corpóreos, al igual que en los márgenes de la arquitectura y el diseño de objetos; surgen en letras o márgenes de libros medievales. Les llaman sátiras, bromas que los monjes coloreaban con el fin de encontrar alegre las pesadas horas de rezo y penitencias, durante el Medioevo se realizaban discusiones sobre la risa de Cristo; existía la risa pascual que era permitida después de la cuaresma y fiestas afines, pero siempre era segregada y considerara impertinente incluso innecesaria, se permitía controladamente. El humor y la fantasía así como la creación espontanea se limitaban a los márgenes.

La inicial de la letra A y L en una Biblia francesa a inicios del siglo XII muestran figuras que comparten abismo con figuras de plantas y frutos que forman lazos fraternos, en la parte superior cuelga un hombre quien se alimenta del fruto, así como los personajes del jardín de las delicias del Bosco prueban las frutas rojas de la pasión y lujuria, con la cabeza lo empuja un dragón que a su vez expulsa por la boca las flores que engulle el sujeto, en la parte inferior un hombre recita el abc junto con un oso que baila con las palabras

La letra L es la más siniestra, unida por una máscara monstruosa vista frontalmente, sobre ella un hombre con rostro de bestia se contorsiona sobre el respaldo, saca la lengua y su alusión es fálica, un dragón sin cabeza que a manera de banco sostiene a un personaje que mira la escena. Gombrich hace alusión a algo descrito por T.S.R. Boase como el bosque intrincado y encantado. Resulta acertado debido a la conjunción de elementos florales que forman parte de la mezcla a manera de bosque obscuro formado por la cantidad de arboles que cruzan el camino, los bosques eran considerados como lugares de descubrimiento en donde se tenía que vencer el miedo, los bosques sagrados responden a la función de la animación.

La imaginación del artista se expresa por medio de la farsa y la agresión; reflejo de fiestas carnales; representadas en la creación de criaturas fantásticas, es decir, animales y quimeras sobre los bordes; con burlas y música llaman al pecado, era común encontrar instrumentos musicales, considerados por los hombres del Medievo como símbolos de la incitación del pecado, lujuria y la pasión, acciones que mandan a cualquiera a la hoguera.



Iniciales de Biblia francesa sXII

El mundo al revés tenía cabida en el mundo oficial solamente utilizando una máscara patética de bufón que causa risa y lastima. La remarcación de la vida popular medieval, le daba protagonismo a los siervos; aquellos que estaban en contacto con la tierra y generaban el alimento, semillas que florecían en verdes calabazas o en hermosas magnolias que despuntaban llenas de abundancia durante la primavera; tiempo en el que salían a flote actividades y experiencias que explican primitivamente la gestación y la desintegración.



Drolierie francesa

Así, se abordara con mayor precisión, las fiestas populares, en el siguiente apartado, por ahora nos limitaremos a definir las drolieres como alegres imaginерías, ya que los elementos de temor han desaparecido por completo, en el Libro de Horas que data de 1300¹⁰³, el diablo esconde su potencial destructor y temible bajo la máscara de la farsa. La gárgola gótica es un motivo exclusivo



del animismo al igual que la máscara alusiva encontrada en bordes de utilería: sillas y misericordias¹⁰⁴, el rostro es una característica secundaria, tiene un doble sentido, casi como si fuera eliminado de la intención. El rostro en la faz secundaria se convertiría en el motivo enigmático repetido en el arte moderno, para aquellos que buscan respuestas en los impulsos primitivos del hombre, instintos que provocan las creaciones más puras.

Marginalia en sillерía de San Agustín Antiguo Colegio de SanIldefonso

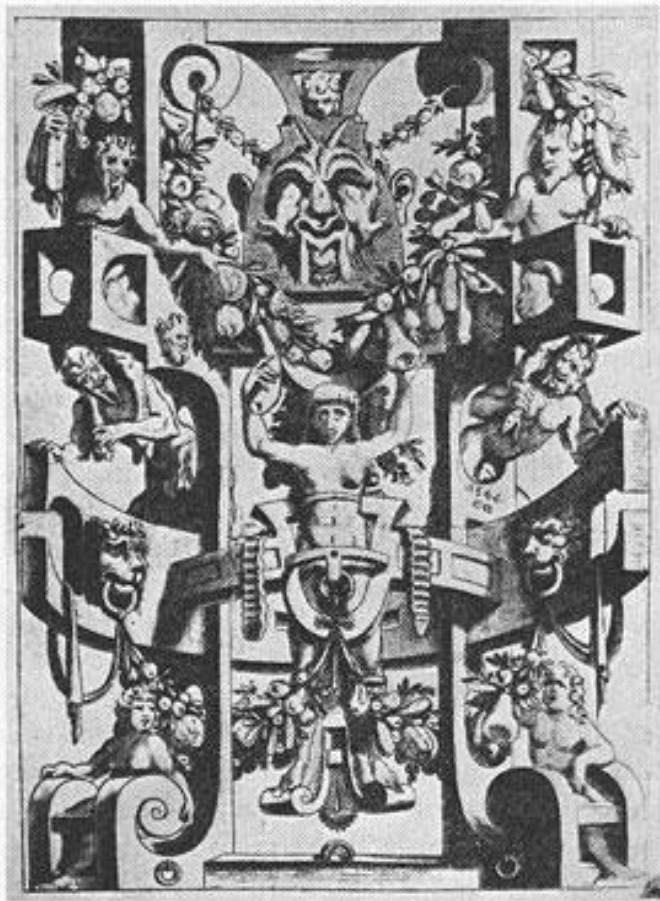
¹⁰³ Véase E.H. Gombrich, El sentido del orden estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Phaidon. 1999.N.Y.

¹⁰⁴ Un pequeña repisa o estante de madera en la parte inferior de un asiento plegable en una iglesia, instalado para proporcionar un grado de comodidad para una persona que tiene que estar de pie durante largos períodos de oración.



Máscaras Cornelius Floris s. XV

Lo grotesco manifestado en años posteriores sigue perdurando en elementos orgánicos dentro de la decoración, pensado que viene de la abundancia dionisiaca. En el grabado de Cornelio de Bos, el elemento orgánico convive con lo siniestro en un despusite de la polaridad presentada. Las frutas se desbordan sosteniendo sátiros que con miradas macabras disfrutan el festín; en el centro, una máscara carece de ojos; en su lugar, dos piernas gruesas brotan de las aberturas. Lo abierto representa algo elemental en la estética grotesca.



Grotescos Cornelio de Bos s. XV

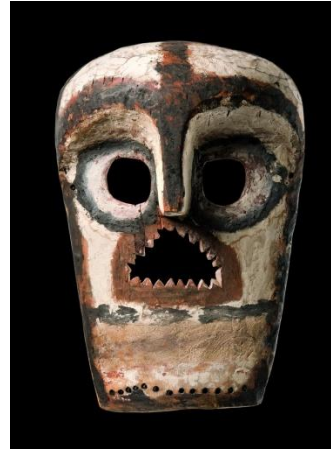


Grotescos Cornelio de Bos s. XV

La ilustración siguiente pertenece a un detalle de Baco con copa, grabado de Hendrik Goltzius 1600, la máscara alusiva regresa, dos hoyos por ojos y dos fosas simulan el rostro oculto. El culto al dios Baco es la alquimia perfecta para simbolizar los motivos del grotesco, al igual que los sátiros quienes disfrutaban de las delicias de la abundancia así como de la alegría de no ser hombres, Baco es el renacido, desmembrado y vuelto a la vida, la polaridad que se complementa. La configuración del rostro sobre la vasija es compleja puesto que el autor menciona los componentes de la máscara. Lo que se esconde a los ojos del artista se descubre en la obra, al ser una creación inconsciente la acción nace espontáneamente, en libertad.



Hendrik Goltzius Baco con copa 1600



Brassai graffiti 1930-55 les editions du temps Paris Mascara Congo, area de Ituri, África.

Encontrar rostros en hoyos es un juego del inconsciente, pero nos revela lo primordial y lo real, lo que se resiste a ser simbolizado, la nada.

Los deambuleos nocturnos que mantenían en vela al fotógrafo húngaro apodado; Brassai, lograron perdurar su efímero momento. Una vez más la fotografía efectuada como registros, estudios detallados de inscripciones talladas sobre los muros de las calles parisinas.

Henry Miller, amigo cercano del fotógrafo; camina a su lado mientras marca los relieves sobre el cuaderno. Brassai conocía la ciudad como la palma de su mano. Reconoce las calles y avenidas gracias a los dibujos y tallados que a manera de menhires se alzan para guiar nómadas. Trazar la ciudad con memorias es el primer paso para crear paisaje. Antes de disparar, se encuadra la escena, la selección ocular enfoca la atención en un montón de garabatos, dibujados la noche anterior por vagabundos aficionados al vandalismo. El fotógrafo se siente atraído por los barrios proletarios, la periferia se ve marcada por los dibujos en los muros, márgenes de la ciudad, muestran otra cara, la ciudad olvidada.

La marginalia urbana sigue conteniendo el universo onírico de la mente primitiva, y la inocente farsa de los márgenes medievales. Cuando las fronteras limitan, la creación experimenta una revolución sustancial, la revolución de los monstruos.

Las fisuras y agujeros que se abren como fisuras ante el espectador, profundizan en el concepto del rostro y su abstracción profundiza en la expresividad no sólo de los ojos sino de la mirada. La máscara elusiva se vuelve a hacer presente como puerta de acceso a la medula de lo real. Surgen del mudo de los sueños, dos signos son suficientes para evocar un rostro sin representarlo, al igual que los graffitis pompeyanos mostraban las historias no oficiales, la cotidianidad de la gente del pueblo, los graffitis parisinos se encapsulan en el registro fotográfico y perduran líneas que fueron planeadas para desaparecer.

“El gusto de Brassai por los ambientes ordinarios, es decir de los criminales situados en los márgenes de la sociedad, y sobre todo al margen de la burguesía, su inclinación por la violencia, el crimen, la noche y la oscura fatalidad, esa que Prévert denominara la belleza de lo siniestro.”¹⁰⁵

Imágenes primitivas antropomorfas, parece que ayer pertenecían a las cuevas y hoy a los muros de los edificios. El fotógrafo es sólo un flaneur, un caminante que encuentra esos tesoros, escondidos por el tiempo y el polvo de los camiones y los registra con ayuda del automatismo de la cámara (aunque primero los estudiaba, los traspasaba en una libreta junto con esquemas y cartografía para volver a encontrarlos y efectuar la toma con la mejor luz) coleccionando dibujos en los muros, publica su trabajo en la revista *Minotauro* lo que significa que tenía afines por el movimiento surrealista; el arte moderno estaba experimentado un momento de regresión hacia la añoranza de un pasado mitológico, signos primordiales registrados en dibujos abstractos de hombrecillos reducidos a líneas y puntos.

Guiados por una creación espontánea que dejaba salir trazos libres, no controlados, muestras del inconsciente; quizás, el abstraccionismo llegó hasta las inquietudes más internas de creación: la sexualidad escondida. El automatismo era un sistema recurrente en el arte surrealista y de las vanguardias del siglo XX, posteriormente los tachistas e informalistas siguieron ese camino de experimentación en la pintura y el *Art brut* puso esas interrogantes, no sólo en el arte mágico de la antigüedad, sino en el pensamiento mágico encontrado contemporáneamente; en los pueblos originarios resistentes a la imposición ideológica colonialista, la creación espontánea en los niños, enfermos mentales o aficionados, es decir, a los que ejercían el oficio sin ser educados desde la academia, la creación que negaba el racionalismo decadente; sí lo pensamos desde nuestra contemporaneidad, el posmodernismo siguió esta línea de creación, principalmente desde la negación de la modernidad racionalista.

La fotografía atravesaba un fenómeno similar, paradójicamente intentando liberarse de la tradición pictórica. El movimiento pictorialista defendía la estética fotográfica al suponer que debía interpretarse como imagen, desde su significación en inglés: *picture* siguiendo la tradición de la pintura integrando elementos de la irrealidad fantástica como las fotografías de montaje, o la utilización del color como función primaria, la defensa de la estética hacia el motivo del fin artístico tuvo otra contraparte al mantenerse fiel a la máquina que fijaba elementos más próximos a la realidad y por lo tanto a la veracidad del registro, los puristas y miembros de la Nueva Objetividad como Ranger-Patzsch resaltaban cualidades propias de la realidad en sus fotografías, la película en blanco y negro hacía énfasis en el concepto puro, el signo.

De cierta forma las fotografías de Brassai integran el purismo fotográfico en lo documental porque sólo representan lo que son, sin más pretensiones, los signos del amor y la muerte junto con las máscaras primitivas, elementos oníricos, extraños.

¹⁰⁵ Ensayo La magia de las paredes. Olivia María Rubio. Citado del catálogo de la exposición *Graffiti Brassai*, Consorcio del círculo de las Bellas Artes. Madrid, 2008. Pág. 22

“Los graffiti bosquejan de forma embrionaria todas las configuraciones posibles de máscaras, próximas a las máscaras iroquesas, y a las máscaras trágicas helénicas, romanas o entruscas, aquellas con miradas huecas y sonrisas exageradas”¹⁰⁶



El hecho de que estos patrones al momento de crear se sigan repitiendo significa que desde la edad de piedra hasta la edad industrial y post industrial, el pensamiento simbólico no ha cambiado significativamente, al contrario prevalece en función traduciendo visiones en abstracciones del deseo de convertirnos en monstruos.

“Extrae sus maravillas no de su propio fondo, sino de un recuerdo inmemorial en el que previenen como fósiles abismales, algunos arquetipos, algunas figuraciones ancestrales, gran cantidad de motivos antiguos de la mitología”¹⁰⁷

Eugéne Atget, 1900

Realismo grotesco, el materialismo. Lo cómico y absurdo en el carnaval popular

La figura del dios pagano Dionisos ha tenido innumerables personificaciones, siempre correspondientes a un dios solar, que regenera el día y sigue la continuidad de la vida. La Iglesia utilizó las celebraciones de renovación paganas para introducir en la población la nueva religión que correspondía al nuevo Imperio, para los pueblos paganos el año nuevo significaba que los dioses habían permitido la vida por un periodo más de tiempo; la celebración de una nueva cosecha y la continuación del orden cósmico sucedía cuándo la tierra se regeneraba durante el inicio de la primavera, la Iglesia alteró las fechas y los dioses pero el significado seguía siendo el mismo.

La misma alegoría de regeneración se sigue conservando en los arquetipos del inconsciente al reproducir un gesto similar, realizar un análisis de la fiesta particularmente en los ámbitos populares, donde todavía se conserva con fuerza.

Durante el Medievo; el temor al castigo se encontraba dentro de la vida cotidiana, no sólo la muerte estaba presente con epidemias que acababan con la mitad de la población, teniendo a la muerte en un aspirar cotidiano que no se comparaba con el temor que producía el castigo divino. Lo temible en verdad era el juicio, sin mencionar las suplicios y castigos que se aplicaban a los que desobedecían el mandato divino.

¹⁰⁶ Ensayo La magia de las paredes. Olivia María Rubio. Citado del catalogo de la exposición Graffiti Brassai, Consorcio del círculo de las Bellas Artes. Madrid, 2008. Pág.. 30

¹⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 36

“Damiens fue condenado, el 2 de marzo de 1757, a "pública retractación ante la puerta principal de la Iglesia de París", adonde debía ser "llevado y conducido en una carreta, desnudo, en camisa, con un hacha de cera encendida de dos libras de peso en la mano"; después, "en dicha carreta, a la plaza de Grève, y sobre un cadalso que allí habrá sido levantado [deberán serle] a tenaceadas las tetillas, brazos, muslos y pantorrillas, y su mano derecha, asido en ésta el cuchillo con que cometió dicho parricidio, quemada con fuego de azufre, y sobre las partes a tenaceadas se le verterá plomo derretido, aceite hirviendo, pez resina ardiente, cera y azufre fundidos juntamente, y a continuación, su cuerpo estirado y desmembrado por cuatro caballos y sus miembros y tronco consumidos en el fuego, reducidos a cenizas y sus cenizas arrojadas al viento"¹⁰⁸



Sin duda el infierno resultaba una visión escalofriante para aquellos que no llevaban una vida moral dentro de las avocaciones de la Iglesia, aquellos que no temían al juicio porque vivían cosechando un espíritu y podían pagar indulgencias para ganarse un lugar en el cielo; deploraban las actividades corpóreas que daban placeres terrenales, las actividades del carnaval eran de índole popular, los siervos que trabajan la materia, la gente del pueblo que temía la severidad de las clases altas, encontraba en el carnaval un espejo de sus maneras celebrando la fealdad de sus rostros que usaban como máscaras.

Extracto de El Combate entre don Carnaval y doña Cuaresma Pieter Brueghel 1559

El clero miraba con reprocho y a distancia las creencias y manifestaciones populares. La palabra pueblo parecería cobrar una fuerza única; los siervos dedicados a la cosecha y ganadería, festejaban con alegría inocente atrocidades paganas.

El festejo carnavalesco se sumaba en vasta unidad, el lugar era la plaza pública, el espacio público cobraba un sentido diferente en tiempos festivos, ahí se enaltecía la función de la masa multitudinaria. Se representaban obras cómicas teatrales, verbales, parodias orales o escritas en lenguaje vulgar. Las tres formas de vocabulario familiar dentro del lenguaje vulgar se dividían en: groserías, insultos, golpes, juramentos y lemas populares.

¹⁰⁸ Parricidio, por ser contra el rey, a quien se equipara al padre. [T.]
Gazette d'Amsterdam, 1 de abril de 1757.

Michel Foucault. Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires. 2002.
Pág.6



Extracto de El Combate entre don Carnal y doña Cuaresma Pieter Bruegel 1559

Los sacerdotes jóvenes, estudiantes de teología veían apropiado permitirse momentos de alegría, llamada risa pascual, se manifestaba en pequeña medida como una apropiación de las fiestas populares; la más importante; la fiesta de los locos. Sin embargo en las fiestas del clero, u oficiales, la distinción de clases era bastante marcada, se presentaban en reafirmación de las diferencias entre los altos y el pueblo. Durante las fiestas populares dichas distinciones se disolvían, las jerarquías se extinguían, para ello se creaba un tipo de lenguaje distinto al tiempo cotidiano, un lenguaje familiar que concluía con la unión fraterna entre iguales. Se abolía la historia y reglas oficiales. El mundo oficial era negado constantemente, el poder con el que se imponían al pueblo causaba terror y miedo, la risa es una negación del miedo; se añoraba la risa primitiva puesto que se volvía a un tiempo idealizado, anterior a las clases sociales y el estado, donde todos los hombres eran hermanos.

“Y es verdad que las formas del espectáculo teatral de la Edad Media se asemeja en lo esencial a los carnavales populares de los que forma en parte medida”¹⁰⁹

La visión que tiene Bajtin sobre el carnaval suele ser optimista, en donde la renovación siempre estaba presente como último momento durante el carnaval. El carnaval más que una manifestación artística es una experiencia, una actividad que sólo puede ser comprendida si se participa en ella, su esencia es la de la participación y posterior asimilación dentro de la comunidad.

Dentro de dicha experiencia suceden al menos dos momentos importantes, la muerte y su posterior resurrección, siempre en ese orden. No puede existir el nacimiento sin antes haber cumplido la etapa de muerte o destrucción, Bajtin nos introduce en el mundo del carnaval desde la perspectiva del renacer, siempre desde un punto de vista utópico, sin embargo no todas las

¹⁰⁹ Mijal Batín. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento contexto de François Rebeláis Traducción Julio Forjar y Cesar Convoy. Alianza Editorial. Primera Edición. 1987. Madrid. Pág. 9

manifestaciones de carnaval suelen suceder así. En muchos casos, los momentos de muerte son lo más acentuados los que con mayor elaboración reinterpretan los campesinos.

El carnaval es una máxima expresión de la vida, la vida misma presentada con elementos del juego donde no hay espectadores sólo participantes, peones que dentro del juego se vuelven reales. Las festividades agrícolas paganas se hacen presentes, como un memorándum de las profecías de la antigüedad, la fiesta es el recordatorio del juego primitivo, se presenta como el máximo ideal, el tiempo se manifiesta como personaje de ficción que al abrirse el telón nos muestra cómo nace, crece, muere y renace, continua el ciclo infinitamente. Se manifiesta en la naturaleza y su ciclo. La fiesta popular es una liberación en todos los sentidos, sociales como espirituales (al menos la única forma en la que los pobres y campesinos podían experimentar un tipo de espiritualidad) primordialmente, se liberaban del cuerpo, su sentido y ser individual, de su ser racional y virtuoso, de la jerarquía social, privilegios, reglas y tabúes. La eliminación de todo tipo de fronteras es descrita por Bajtin como un abrazo placentero y fraterno, sin embargo, la visión se adecua más a una masa amorfa hecha de pueblo.



El entierro de la Sardina Goya 1812-1819



La abolición de las normas de conducta se presentaba como una entrada triunfal de las clases bajas en el estatus social, el triunfo del mundo al revés, el absurdo reinaba, se coronaba al feo y deforme, se volvía a la niñez.

Juego de Niños Pieter Bruegel 1560

Más que un abrazo fraterno, sucedía una subversión de valores simbólicos, sí durante todo el año se reafirmaba el poder de los valores altos, durante el carnaval se enaltecía los valores bajos,

siendo una expresión popular, las máscaras feas y grotescas se convertían en un espejo de pobres y mendigos, elementos polares de lo bajo.

La topología de lo alto y lo bajo se abordara más detenidamente en los mecanismos de subversión, por ahora se limitara a enunciar las manifestaciones populares que se practicaban durante el carnaval.

Una vez revocada la jerarquía se eliminaba la seriedad y la desconfianza hacia las otredades más extremas, un nuevo tipo de comunicación surgía, fuera de la normalidad: Juramentos, insultos, bromas, lemas que formaban parte del lenguaje que prevalecía durante las fiestas, empleo de groserías que en su totalidad son obscenidades y burlas, la eliminación total del pudor provocaba la agitación de la población donde reinaba la lógica del absurdo, un mundo al revés, donde los animales son personas y las personas animales, en donde el mendigo es rey y amo, y el rey un asqueroso pordiosero. La visión opuesta a todo lo previsto y perfecto.



La culminación del espectáculo, giraba en torno a las coronaciones y derrocamientos bufonescos

El triunfo de la muerte 1562, Peter Buerghl rescata el elemento de igualdad carnavalesca, el carnaval es desacralizador, descentralizador y derogador de jerarquías, este último rescata la visión de la igualdad. La muerte llega para todos, reyes y mendigos, los polos extremos que se

revierten.

La degradación del cuerpo a la tierra en forma de cadáver, demuestra el principio del ciclo, durante la Edad Media, la muerte por enfermedades era común, hacía de la muerte un elemento cotidiano, lo común en la muerte abría el panorama hacía una visión más amplia del ciclo de la vida, la dualidad.

El carnaval posee características duales, pero más que opuestos, son complementarios, la risa por igual contiene una dualidad inevitable. Se divide en dos polaridades pero el concepto se unifica por sí mismo, es decir, no se podría comprender sino en totalidad de sus dos contrapartes; por un lado la risa inocente y alegre, que podría traducirse en liberadora y regeneradora, Bajtin nos habla de la risa popular como una visión utópica; la otra parte de la liberación contiene la risa satírica, que involucra al humor negro, la liberación es presente pero de forma destructiva, ya que

contiene un grado de violencia, simbolizando la muerte, la risa violenta, segrega y divide, destruye la integridad del aspecto, puesto que no es fraterna.

Volviendo a las celebraciones oficiales de la risa, las celebraciones del clero durante Pascua y Navidad en donde se defendía la espiritualidad de la risa considerada una sagrada alegría, existían las parodias sacras donde se debatía sobre la risa de Cristo, la vida del profeta abría paso a la discusión para poder permitirla, el eco del carnaval llegaba hasta los monasterios, la risa era permitida por los viejos y se manifestaba en el arte marginal, en géneros de obras dramáticas y literarias, retóricas cómicas, disputas alegóricas donde los artistas se sentían atraídos hacia las actividades descaradas del pueblo, fuera de los deberes sacramentales, el carnaval sobrevivía a la hoguera por niveles de permisibilidad compartida.



Droleries medievales

Bajtín elabora la introducción sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, rescatando el valor estético y literario de Francois Rebelais, escondido en la permisibilidad por la desacreditación de la comedia banal, pobremente juzgado como sátira.

“En nuestro país, Rebelais es el menos popular, el menos estudiado, el menos comprendido y estimado de los grandes escritores de la literatura mundial”¹¹⁰

El autor envuelve dentro de un universo grotesco formas más complejas, revalorado posteriormente, por los románticos quienes lo consideran uno de los genios más ilustres.

El autor analiza las formas alegóricas de las aventuras de Gargantua y Pantagruel equivalentes a valores carnavalescos, nos introduce a la vida de los campesinos, aquellos situados entre la materia prima y los que disfrutaban de los mangares en los palacios, con sus manos y cuerpos cosechan la tierra y dejan correr la sangre de los cerdos que sacrifican para la ingesta. La cultura carnavalesca recoge directamente la sabiduría popular de los antiguos dialectos, la regresión a lo primitivo igualador e unificador. Rebelais se ubica en la historia de las letras a la par de Cervantes, enfrentó la censura pasiva de la sátira y género cómico así como a la censura de la Inquisición.



Gustav

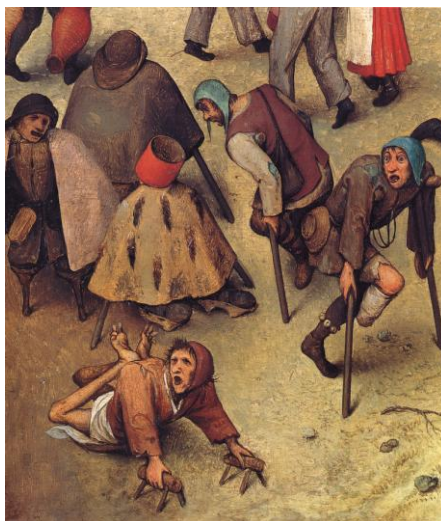
Doré Ilustraciones de Gargantua y Pantagruel siglo XIX

El principio de la vida material y corporal, en donde el cuerpo nos conecta con la tierra, nos degrada a su nivel cuando morimos, regresamos a su interior. Los elementos activos en el realismo grotesco son: la comida, la bebida y la defecación u orina, flujos de cuerpo con la naturaleza. A partir de él se crea un sistema de imágenes que albergan la cultura cómica popular. En la fiesta, lo cósmico, social y corporal están ligados.

¹¹⁰ Mijal Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* contexto de Francois Rebelais Traducción Julio Forcar y Cesar Conroy. Alianza Editorial. Primera Edición. 1987. Madrid. Pág. 4

“El principio material y corporal se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado de la tierra independientemente del cuerpo”¹¹¹

El pueblo va a encontrarse ligado íntimamente al elemento corporal; el mundo oficial y providencial ha expulsado a la naturaleza como una realidad inferior, la jerarquía simbólica de lo bajo se manifiesta en la topografía de sus lugares y sus actividades correspondientes; los siervos proveían de los lujos al rey con los alimentos y materia prima que generaban, su cuerpo mantiene una relación íntima con la naturaleza, en aquello que tiene de natural, material y bajo.



Extracto de La caída de los

ángeles rebeldes y El Combate entre don Carnal y doña Cuaresma Pieter Brueghel

Pieter Bruegel, pintor de campesinos e infiernos, heredero de la pintura flamenca, incorporaba en sus composiciones multitudes populares, gente en exceso ocupando un mismo espacio, remplazando la noción de individuo representado en la pintura de retrato; la pintura popular integra escenas de fiestas y banquetes se hace presente en lo colectivo; la unidad y la degradación simbólica de lo elevado, ideal, abstracto al plano material.

El rol del bufón en la corte implicaba rebajar los discursos elevados y sagrados al plano humano, corporal y cotidiano, la risa siempre va a resultar inherente al ser humano por lo tanto se le considera una actividad material. Los campesinos entran en comunión con la tierra y los animales de forma cotidiana; durante el tiempo festivo la topografía simbólica de lo alto y bajo se invierte reflejado en representaciones que albergan un sinfín de símbolos en donde la vida y la muerte se encuentran unidas. El renacer de la muerte y la absorción de alimentos, se asocia con el vientre, los genitales y el trasero, lo bajo corporal.

¹¹¹ Mijal Bajtin. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento contexto de Francois Rebelais Traducción Julio Forcar y Cesar Conroy. Alianza Editorial. Primera Edición. 1987. Madrid. Pág.20

Dicha topología es una metáfora del cuerpo. El cosmos, lo alto y lo sagrado conviven en un mismo plano mientras que lo bajo es la tierra en su principio de absorción, el vientre donde se nace y alimenta, los genitales puntos de reproducción y de placer, el trasero nos conecta con la tierra en un ente absurdo.

La añoranza por lo alto se hace presente en la arquitectura como en el paisaje, una añoranza por el cielo.

“Lo alto y lo bajo poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo alto es el cielo, lo bajo es la tierra, la tierra es el principio de absorción (tumba y vientre) y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno) Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico”¹¹²

La parodia medieval recurre a la degradación material en las formas; es decir, rebajar consiste en aproximar a la tierra y a su principio de comunión y absorción, degradar implica entrar a la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales: embarazo, coito, alumbramiento, satisfacción de las necesidades naturales. La degradación es en su totalidad positiva puesto que es ambivalente, se regenera. Es una celebración del instinto, al regresar a la tierra y a los instintos carnales. Para Bajtin la dualidad de la risa refleja su aspecto positivo ambivalente, en donde la dicotomía entre muerte y vida se elimina, la materia es el primer eslabón del capital inferior simbólico.



Boda Aldeana Pieter Bruegel

1567

La celebración de un banquete es la alegre tumba corporal, su lugar topológico es el vientre, al absorber la materia prima de la naturaleza. La domesticación de las semillas y el sacrificio de animales preparan de forma ritual la celebración de la recolección de cosechas; el tiempo festivo siempre involucra un banquete.

¹¹² Mijal Bajtin. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento contexto de Francois Rebelais Traducción Julio Forcar y Cesar Conroy. Alianza Editorial. Primera Edición. 1987. Madrid. Pág. 50

La fiesta es banquete por excelencia, al beber y comer nos nutrimos de la tierra y al morir regresamos a ella, dentro de la cosmovisión popular el banquete simboliza el principio material del crecimiento: inagotable, indestructible, superabundante, la vida gira en torno al ciclo, por ello el constante regocijo en la hierogámia, el teatro místico. Las coronaciones y destronamientos recrean el ciclo infinito de la vida.

Las imágenes grotescas toman fuerza al construir la acción ambivalente, no puede perderse cualquiera de los polos opuestos; no puede comenzar la siembra sin antes haberse realizado el sacrificio del rey ya que es el riego trágico lo que da pie a la nueva semilla, la fuerza en ambos polos constituye la ambivalencia

Para Bajtin el polo positivo se perdió con el tiempo haciendo alusión a la sátira fría de la modernidad sin conciencia de renovación

“...se trata de imágenes grotescas que han perdido o debilitado su polo positivo, su relación con un universo en evolución”¹¹³

La ambivalencia es un proceso de cambio, el cambio en la materia manifestado en los periodos de vida que son fundamentales en las celebraciones simbólicas del carnaval: nacimiento, reproducción y muerte, lo que nace y lo que muere, el vientre y la tumba.

Por eso se vuelve importante el cuerpo abierto en la representación de la imagen carnalesca, es un cuerpo que está en constante metamorfosis, nada está concluido en él, está en contacto con la tierra se encentra unido a ella. La muerte se vuelve la iconografía donde se ve concluida la reconciliación con la tierra, su regreso a ella, la regresión a lo inferior es otra manera de referirse a la degradación. Volver a la tumba, volver a lo bajo, los genitales y el vientre fuentes de materia.

El despedazamiento del cuerpo en el sacrificio ritual también simboliza la disgregación de la vida que será engendrada de nuevo.

El sentido ambivalente de la muerte y la risa sólo existe en las expresiones populares donde los hombres conciben al mundo desde la perspectiva analógica de la magia. Para Bajtin la sátira moderna es una negación pura, una muestra del cinismo que excluye todo el potencial renovador, sin embargo, no considera que la negación pura sea un componente esencial para la consolidación del grotesco.



Durante el periodo romántico, lo grotesco experimento un resurgimiento en el arte ornamental y en las bellas artes, lo grotesco tomó la forma de lo siniestro y lo trágico, la maldad terrible con una visión del mundo subjetiva e

nacimiento contexto de François Rebeláis
era Edición. 1987. Madrid. Pág. 24

individual, sin la ambivalencia popular colectiva, lo grotesco romántico es solitario, resalta la locura trágica del aislamiento individual.

Stańczyk Jan Matejko 1862

La locura popular es una parodia alegre del mundo oficial, el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento es asociado a la cultura cómica donde lo terrible es vencido por la risa, adquiere una cariz extravagante y alegre excluye el temor, a diferencia del alma romántica abstracta y espiritual.

Máscaras

“La alegría de las reencarnaciones y la negación de la identidad y coincidencia consigo mismo la metamorfosis actúa en la eliminación de las fronteras naturales”¹¹⁴

La figura del carnaval conecta al hombre con lo material al quitarle el sentido del espíritu abstracto que elimina al cuerpo y sus pulsiones naturales, la expresión de la máscara personifica la transfusión del espíritu, su portador sale del cuerpo individual y material y entra en el espíritu invocado o personaje representado. Establece una relación entre realidad e imagen individual, elementos de los rituales más antiguos la magia de la transferencia totémica

“Recordar que manifestaciones como la parodia, caricatura, melindres monerías son derivados de la máscara primitiva”¹¹⁵

El romanticismo se apropió de la farsa encarnada en el teatro de marionetas, el teatro romántico es ajeno a lo popular, la marioneta sigue la idea de manipular la voluntad humana por fuerzas externas convirtiéndolo en objeto, desencadena un humor violento y una visión trágica.

Durante la revolución francesa la satanización del enemigo era bastante común, la caricatura enfatizaba la naturaleza enemiga merecedora del ridículo. La violencia política condujo a la creación de estampas donde se explota la repulsión hacia el otro, el otro visto como objeto a exterminar, las imágenes de crueldad están enfocadas en la figura del ahorcado. En Desastres de la Guerra y los Caprichos, Goya representa el cuerpo humano en forma de marioneta controlada por una cuerda, cuerda que le envuelve el cuello con fuerza, la lengua del ahorcado es fálica, las piernas colgantes, dislocadas se mueven parodiando el movimiento, imitando el movimiento de los vivos. El ahorcado es un mimo trágico. Kleist, en su obra literaria el Teatro de marionetas (1810) rescata el ámbito popular, aquí las marionetas revelan un universo mecánico movido por un titiritero, antes inocentes, con pureza adquirida por no ser conscientes de sí mismos, la marioneta es descrita como esencia de la inocencia.

¹¹⁴ Mijal Batín. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento contexto de François Rebeláis Traducción Julio Forjar y Cesar Convoy. Alianza Editorial. Primera Edición. 1987. Madrid. Pág. 36

¹¹⁵ Ibídem.



Desastres de la guerra y Caprichos Francisco de Goya

1797-98/ 1810-1815

Baudelaire analiza lo cómico como intersección diluida entre inocencia y negatividad, a partir de la concepción inocente de la vida es inevitable no pensar en las manifestaciones alegres de la *drollerie* medieval, en donde los demonios son encarnaciones simpáticas de lo terrible.

En las diabluras de los misterios medievales, el diablo es representado como la voz no oficial, el opuesto divino le permite su despreocupada ambivalencia al ser vencido por el bien en el teatro divino.

Al situar lo grotesco en el Romanticismo es inevitable pensar en la modificación de los valores simbólicos dados a la fealdad gracias a la emancipación política que dio la Revolución Francesa. Ahora se ridiculizaba al enemigo político, cambiando las distinciones jerárquicas con las que se representaba lo bello y lo feo. La caricatura francesa del siglo XIX, reivindicó los valores simbólicos, con la iconología de la guillotina. Ahora el rey es un mendigo y una marioneta, cumpliendo el deseo del carnaval medieval.

La caricatura corresponde a dicho proceso, la emancipación política que decapitó al antiguo régimen de ideas. La caricatura simboliza la subversión de la jerarquía ocasionada por la Revolución Francesa y el principio de la era industrial.

Rostros Grotescos de Leonardo Da Vinci



Cabezas grotescas Da Vinci 1494

Leonardo Da Vinci experimento con la forma al crear cabezas grotescas mal llamadas caricaturas, sí bien existe en la expresión una exageración que provoca risas, ésta no era la primer intención del artista.

Los dibujos de Leonardo, de figura monstruosa causaban curiosidad contemplada con humor bajo, sin embargo, se realizaban objetividad científica. El artista observaba el mundo con precisión, existen relatos que nos dicen que los retratos pertenecen a personas de rostros extraños que encontraba en la calle, le causaban tanto interés que los seguía por horas para lograr guardar sus rostros en la memoria.

“Vasari dice en un pasaje que Leonardo se alegraba tanto cuando veía *un corte teste bizarre o con barbe o con capegli degli bomini natirali* (ciertas cabezas extrañas, ya con barbas o cabellos de hombres salvajes) que era capaz de seguir a tal persona durante todo el día para grabarse estos rasgos característicos en su mente y dibujarlas luego de memoria”¹¹⁶

Las llamadas “caricaturas” de Leonardo no pueden nombrarse distorsiones de la realidad, ya que las realizaba observando, como acto de catalogación de evidencia para después copiarla, no es del todo certero afirmar que los dibujos sean juegos de la distorsión cómica que llamamos caricatura, no obstante el ejercicio de Leonardo era realizado de memoria.

La discusión sobre el capricho abre un panorama de posibilidades sobre las circunstancias con las que es realizado y su representación, ya sea en iconología como en símbolos. El análisis del trabajo grotesco de Leonardo es oportuno para demostrar las similitudes entre el trabajo documental, aquel que es más fiel a la realidad y su representación ligada a la categoría estética de la fealdad. La mimesis representa un avance racional en el arte, sin embargo, el arte del Renacimiento se preocupaba por la búsqueda de belleza, siendo Leonardo un artista científico es posible que se interesara por las dos expresiones, encontrando una dualidad en la expresión del ser, dualidad

¹¹⁶ E.H. Gombrich. El legado de Apeles Estudios sobre el Renacimiento, III. Phaidon. 2000. Madrid. Pág. 58

expresada a partir de la crueldad y el humor del alma. La visión pesimista, la desolación y la ironía son constantes en el lenguaje de lo grotesco.



La mimesis es utilizada en el trabajo de tipo documental del artista, a al catalogar la deformación, siendo la antítesis de la forma.

“Eugene Muntz <<el término caricatura ha sido aplicado a estos estudios, un gran error, pues son fragmentos gigantescos, de un tratado de fisiognómica. Leonardo tenía un espíritu demasiado elevado como para detenerse en comparaciones frívolas que no persiguen otra cosa que provocar risa. Esta clase de broma era totalmente desconocida por los italianos del Renacimiento, que sin embargo estaban apasionadamente interesados por las leyes que rigen aberraciones de la especie humana>>”¹¹⁷

Cabezas grotescas Da Vinci 1494

Desde la observación hacia una aproximación de tipo científica, Leonardo estudiaba los gestos en la musculatura del rostro humano, podría ser considerado un registro documental que cataloga los movimientos gestuales que producen la desviación del canon de proporción desde un enfoque fisionómico, no obstante, existe un paradigma dentro del proceso de creación que corresponde a dibujar de memoria. Por un lado está la curiosidad por conocer la morfología del rostro humano, y por otro lado está la inevitable exageración de la que padecen los dibujos que podrían leerse como exploraciones a la forma. Al aplicar estudios detallados en la observación del modelo, el artista dibujaba desde la observación buscando una mimesis dentro del proceso, le interesaba la morfología anatómica del rostro y los factores que determinaban la fealdad y la belleza. En el Tratado sobre pintura nos deja ver algunas de sus intenciones con el uso de la de-formación, no todas sobre las cabezas grotescas.

“No voy a explayarme sobre los métodos erróneos de la Fisiognómica y la Quiromancia pues no hay verdad en ellas; y esto es evidente porque estas quimeras carecen de toda base científica. Es bastante cierto que algunos de esos rasgos del rostro humano muestran la naturaleza de sus dueños, vicios y sus humores. Las marcas que en un rostro separan las mejillas de los labios, y las aletas de la nariz de las cuencas de los ojos, muestran claramente si son personas alegres que ríen con frecuencia, mientras que aquellos que tienen pocos rasgos semejantes son hombres que se concentran en sus pensamientos; aquellos cuyos rasgos son bestiales e irascibles, y aquellos que tienen fuertes líneas

¹¹⁷E.H. Gombrich. El legado de Apeles Estudios sobre el Renacimiento, III. Phaidon. 2000. Madrid. Pág. 59

horizontales a través de la frente son personas que tienden a lamentaciones silenciosas o en voz alta; y lo mismo puede decirse de muchos tales rasgos”¹¹⁸

La Fisiognómica mencionada por Leonardo era utilizada en el siglo XVI como guía recurrente para leer el carácter según la estructura ósea de la cabeza, Leonardo afirma que no es la estructura de la cabeza lo que da la visión de expresión, sino los gestos frecuentes del rostro tachando la fisiognómica como errónea, al igual que las teorías de la asimilación del gesto humano con expresiones de “bestialidad” similares a las de los animales. El artista desmiente la idea de que el carácter es inherente a la estructura física del individuo, la fealdad no es producto de una mimesis sino de una alusión.

En el estudio de cabezas grotescas, la forma parece incluir en la cabeza una estructura y expresión gestual; barbillas enormes, narices chatas, labios inflados, orejas colocadas a la altura del cuello, mandíbulas deformes, no pueden ser expresiones frecuentes, en efecto el estudio no es del todo producto de la mimesis. Gombrich menciona un ejemplo de descripción de caracteres y actitudes humanas reflejadas en la representación del rostro: La cabeza de Venecia, demostración del principio de rasgos que sobresalen y se exageran, corresponden a una personalidad bruta, estúpida y cruel.

El autor describe la deformación como una pérdida de control de pasiones y perversiones. Siendo la antítesis de la maldad una demostración de belleza fisionómica. Lo que explica los contrastes dentro de composiciones de escenas como Salomé, o los verdugos de Cristo en el Bosco.

“No representes los músculos con líneas duras, sino deja que las luces dulces se desvanezcan imperceptiblemente en sombras agradables y deliciosas; esto produce gracia y belleza”¹¹⁹

Dentro de la observación detallada del rostro, el artista toma inspiración de las formas de la naturaleza para ampliar su repertorio de formas que componen el rostro, llamados tipos. En los estudios sobre pintura, Leonardo cataloga los distintos tipos¹²⁰ de rostros que utilizaba para resaltar alegorías y escrituras bíblicas, las cabezas grotescas son interpretadas entonces como reinventiones de los tipos, experimentaciones para evitar repetición.

Leonardo acentuaba las expresiones, gestos que han tenido varias interpretaciones desde el campo psicológico del conocimiento.

La fealdad se convierte aquí en un carácter, la expresión del gesto ilustraba la expresión del ser, algo que explotó posteriormente la vanguardia del siglo XX.

“La Mona Lisa pasa por ser un retrato y es al mismo tiempo un tipo que se repite en el vocabulario de Leonardo, un tipo, presumimos, aplicado a un individuo. Ahora bien, esta

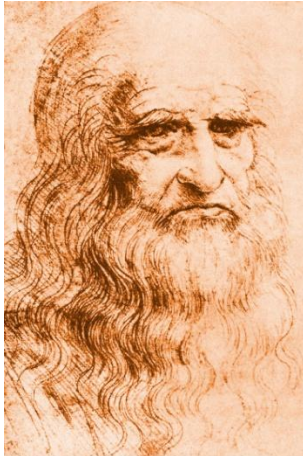
¹¹⁸ Tratado sobre Pintura. Leonardo Da Vinci. McMahon. 425

¹¹⁹ *Ibíd.* 412

¹²⁰ <<tipo clásico tradicional de Leonardo O.H. Gigoli 1944>> Citado de El Legado de Apeles E.H. Gombrich

idea del retrato puede no estar lejos de la práctica general del Quattrocento, como tendíamos a creer. El retrato es la selección del tipo apropiado.”¹²¹

La misma cabeza modelo resuelta de forma bella corresponde a la base de los modelos de proporción y des-proporción en los que se descubre los rasgos del propio Leonardo. La figura del anciano se acentúa en sentido burlón hacia el deterioro de la vida, la vejez siendo un polo opuesto de la juventud se refleja con cierta amargura, es interesante apreciar como el tipo grotesco fue en primera instancia el primer tipo que realizó, su autorretrato.



Autorretrato Da Vinci 1512

Cinco cabezas grotescas encontradas en el Castillo de Windsor, interpretados como autorretratos irónicos un tanto autocompasivos, al identificarse con el rostro del artista cambia la interpretación de las deformaciones. Se puede encontrar una dualidad en su propio ser, un individuo que conocía la crueldad del hombre, un individuo que diseñaba aparatos de guerra y destrucción, un individuo vegetariano. Al vislumbrarse garabatos marginales en sus apuntes (Manuscritos Cuadernos de anatomía, Codex Arundis sobre dibujos arquitectónicos) se llega a la conclusión de que sean garabatos semi-consientes realizados en un dibujo automático. Las cabezas grotescas se presentan entonces como visiones del interior del artista, una ambivalencia con la que contemplaba su propio ser; representan un pesimismo hacía el mundo y el monstruo que es el hombre.

“(…) Y sin embargo, cuanto más leemos más tenemos la sensación de que, como la caricaturas no son meramente algunos remolinos marginales en el borde de la personalidad de Leonardo, sino que revelan una capacidad que es característica de todo su espíritu, una capacidad que podríamos, describir como disociación, pudo conducir a Leonardo a un sentimiento de repulsión ante la brutalidad del hombre”¹²²



Cinco cabezas grotescas Leonardo Da Vinci 1494

¹²¹ E.H. Gombrich. El legado de Apeles Estudios sobre el Renacimiento, III. Phaidon. 2000. Madrid. Pág. 70

¹²² E.H. Gombrich. El legado de Apeles Estudios sobre el Renacimiento, III. Phaidon. 2000. Madrid. Pág. 73

Al interrogar el campo psicológico que planteo dicha teoría, abre un sinfín de interrogantes sobre los trazos no intencionales del artista. Gombrich cita a Kenneth Clark¹²³ y plantea una disociación en la personalidad que crea cuadros llenos de misterio al contrastar ideales de belleza y fealdad.

“Sus caricaturas, en su expresión de energía apasionada, se convierten imperceptiblemente en heroicas. La más típica de estas creaciones es el hombre calvo, sin barba, con ceño formidable, nariz y barbilla de cascanueces, que aparece a veces en forma de caricatura y más a menudo como un ideal. Sus rasgos fuertemente acentuados parecen haber encarnado para Leonardo el vigor y la resolución, y de este modo se convierte en el *pendant* de ese otro perfil que salía con la misma facilidad de la pluma de Leonardo, el joven andrógino. Estos son, en realidad, los dos jeroglíficos del subconsciente de Leonardo, las dos imágenes que creaba su mano cuándo su atención vagaba... ambos tipos se remontan a sus primeros años florentinos”¹²⁴

Kenneth Clark nos habla de una disociación en la personalidad del artista que crea imágenes inconscientes que contrastan por su poder visual, uno de ellos es la imagen del andrógino, que ya se ha pensado sobre la Mona Lisa, siendo un autorretrato del artista, autorretrato que se presenta por igual en las cinco cabezas grotescas de Windsor.

La visión del andrógino se hace presente en dos de los cuadros más enigmáticos de Leonardo: San Juan el Bautista, que también podría tratarse de Baco, el dios del vino. La ambivalencia con la que se contempla, la posibilidad del artista de salirse de la belleza no se limita a los garabatos monstruosos sino que abarca por igual rostros bellos que siguen el canon clásico pero que resultan igual de desafiantes que los grotescos.

Me refiero al cuadro de Juan el Bautista. Está cargado de tenebrismo, con un claroscuro adelantado a su época. El rostro del joven es de naturaleza andrógina y es quizá el origen de su pesada carga siniestra. Los dedos señalan, lo que recrea el enigma. En el lienzo también identificado como Baco, señala el suelo y el cielo, podría tratarse de una explicación obvia de los opuestos topológicos de lo alto, el cielo, y lo bajo, el infierno. Aquí el rostro también posee una naturaleza siniestra que se interpreta como un rostro embriagado por el poder de lo divino. Podemos seguir enlistando teorías sobre los significados ocultos en las últimas obras de su carrera que dejó inconclusas.

“Sus últimos cuadros -la Leda, la Madona de San Onofre, el Baco y el San Juan Bautista joven- quedaron interminados, «come quasi intervenne di tutte le cose sue...» Lomazzo, que pintó una copia de la Cena, se refiere en un soneto a la conocida incapacidad de Leonardo para dar fin a una obra pictórica...”¹²⁵

¹²³ Kenneth Clark. Leonardo da Vinci. (Cambridge, 1939) págs. 69 y sig

¹²⁴ Ibíd. Pág. 65

¹²⁵ Sigmund Freud. Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci Obras Completas. Amorrortu Editores.1910. Buenos Aires. Pág.4



Juan el Bautista/Baco Da Vinci 1508-1513

Podemos dejarnos llevar por la naturaleza del personaje de Leonardo y sus caprichos grotescos, era posible que el artista tuviera una forma singular de ver el mundo, solemos pensar en los grandes genios como personajes míticos, encapsulados en la historia como el aura que dejan sus obras, al dejar una trascendencia de sí mismos dentro de la historia es posible que tengan una forma más honesta de ver.

Leonardo, al explorar la forma, deja ver un tono de ironía hacía la realidad tan distante, siempre tan cruel, que come animales, que practica la guerra y el sometimiento del otro, Leonardo disfrutaba haciendo descripciones de desastres siendo un ingeniero militar, estaba familiarizado con maquinas diseñadas para la destrucción. Las cabezas grotescas no son caricaturas, sin embargo reflejan el sentido del humor del artista, al ser un practicante del pesimismo, es normal sobrellevarlo con unas risas.



Cabezas grotescas Da Vinci 1494

Márgenes, Subversión de Jerarquías

Al analizar la caída de los ángeles rebeldes en el Bosco y Brueghel, la figura del demonio se transforma en sapo y demás caprichos fantásticos vencidos por Gabriel representado vistiendo una armadura dorada.¹²⁶ La derroca del mal por el bien, lo alto y bajo se ven materializados en la forma corpórea de lo bueno y lo malvado, lo bajo es la expresión de lo inferior, material y abierto, el diablo medieval se vuelve el espantapájaros, un ente ridículo dispuesto a ahuyentar el temor.



Tríptico del Juicio Final de Viena Bosco 1482 La caída de los ángeles rebeldes Pieter Brueghel 1562



La naturaleza de la gente de los extremos de la jerarquía social de lo bajo, se encuentran alejados del cielo: mendigos, ladrones, bebedores, sus almas jamás serán consideradas en el paraíso. El carnaval funciona como catarsis que ahuyenta el temor utilizando la ridiculización de lo divino inalcanzable; en las rondas nocturnas de Bonaventura su padre es un diablo y su madre una santa, se ríe en la iglesia y llora en el burdel, la antigua ridiculización ritual de lo divino que ríe en la iglesia propio de la fiesta de los locos, se convierte en una risa extraña identificada en el héroe romántico.

“El miedo es la expresión exagerada de una seriedad, lo grotesco es lo cómico sublimado, su aspecto maravillosos, imaginativo, lo cómico mitológico unilateral que en el carnaval es vencido por la risa... la libertad absoluta que necesita el

dominado por el miedo “¹²⁷

¹²⁶ Iconografía de el ángel Gabriel, que no sólo es utilizada por Bosch y Brueghel.

¹²⁷ Mijal Bajtin. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento contexto de Francois Rebelais Traducción Julio Forcar y Cesar Conroy. Alianza Editorial. Primera Edición. 1987. Madrid. Pág.42



Por ejemplo, el canon que concibe la belleza como idealización de la perfección, define la fealdad como una carencia de pureza en el alma, una identificación con la maldad moral. El canon clásico de belleza exhume un cuerpo perfecto y acabado, asilado del mundo por la gracia de un pedestal que lo coloca en lo alto, separado de la tierra, cerrado sin aberturas que lo asocien al mundo material, la belleza clásica es por excelencia idealista ya que existe en ella una abstracción de la imperfección, el cuerpo clásico disminuye los genitales. Estos se encuentran en menor tamaño casi inexistentes, siendo representaciones del mundo material lejos del mundo espiritual e ideal, la materialidad es el recuerdo de la animalidad en el hombre por ello deben ser reducidos o negados. El cuerpo grotesco no tiene cabida en el canon¹²⁸ de la belleza.

Jasón y el vellocino de oro, Bertel Thorvaldsen 1803

El autor Aitor Bikandi Mejias analiza el uso del cuerpo clásico en la filmografía nazi, siendo esta una representación de la belleza ideal utilizada para enaltecer los valores de superioridad de la raza germana. El valor simbólico de lo alto se hace presente en la simbología del fascismo.

“En el filme Prisioneros de las Montañas (Die Weisse Holle vom Piz Palu, Arnold Fanck y G.W. Pabst, 1929), en lo que parece ser un día de verano en muy alta montaña, un hombre viril, fuerte y una mujer hermosa, rostros angulosos los dos, toman el sol en camisa de mangas cortas y chapotean en la nieve. Cuerpos apolíneos dejan ver los músculos por las aberturas de la camisa en el frío de la montaña”¹²⁹

El escenario es una montaña, avocación del cielo alejado de la tierra, y la pureza del frío como reafirmación del poder. La eliminación de elementos imperfectos, impares o deformes sigue la visión idealista, que elimina todo el realismo.

“La ideología fascista tiende al idealismo y rechaza el naturalismo soez. No es de extrañar que la simbología fascista se inclinara por la antigüedad grecorromana, paralelismo entre el modelo de belleza clásico y el contemporáneo alemán, ambos buscan la perfección y el ideal, un cuerpo sin tacha ni mácula.”¹³⁰

¹²⁸ Canon: Conjunto de reglas y proporciones establecidas y aplicadas en el academismo y cuerpo clásico.

¹²⁹ Aitor Bikandi Mejias El Carnaval de Luis Buñuel: estudios sobre una tradición cultural Editorial Laberinto Madrid 2000. Pág. 16

¹²⁹ *Ibid.* Pág.22

Los valores simbólicos que representa la belleza canónica sirven para representar ideologías que se propagan con la hegemonía de la cultura, la hegemonía que busca la homogeneidad, la diferencia siempre ha resultado difícil de asimilar. La visión utópica del carnaval propone la disminución de las diferencias, aquello, dentro del trazo de la normalidad siempre será considerado excesivo por lo tanto eliminado o marginalizado.

“La tradición de la persecución de la otredad tiene un gran raigambre en las sociedades humanas (...) toda sociedad ha conocido sus chivos expiatorios, que llevan la marca de esa diferencia que nos provoca miedo”¹³¹

El cuerpo grotesco es desproporcionado y exagerado, existe en él aberturas, orificios que lo conectan con la materia, debajo del pedestal, en lo bajo. Es anticanónico, excluye las reglas del canon e integra elementos grotescos al cuerpo clásico. Cánones o anti cánones han tenido influencia y combinaciones recíprocas, finalmente la belleza terrible es una combinación móvil entre ambas, la combinación entre ambos cuerpos existe durante la celebración del carnaval, la metamorfosis del cuerpo con el exterior, figuras inacabadas, móviles que forman híbridos, la imperfección que condenaba Vitruvio, la violación no sólo de las reglas canónicas, sino de las formas y proporciones naturales en cuerpos individuales, separados y excluidos de todo lo material.



Sin duda el idealismo y el capricho parten del mismo motor del imaginario, las dos expresiones se sitúan lejos de la realidad, son creaciones de la imaginación humana, en similares medidas crean un universo fantástico, uno produce cuerpos esculturales de genitales pequeños y el otro animales híbridos y fantásticos, sin embargo, corresponden a dos estéticas diferentes, opuestas, la belleza y la fealdad. La belleza idealista involucra el espíritu, y la fealdad se encuentra más próxima a la materia.

Extracto de La caída de los ángeles rebeldes Pieter Brueghel

Se han revisado dos conceptos opuestos, que forman parte de una jerarquía de lo Alto y lo Bajo, valores simbólicos topológicos que son representados a través de la Imagen en signos, que a su vez se convierten en arquetipos; siempre se ha interpretado la realidad por cómo se relaciona con

¹³¹ Mijal Bajtin. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento contexto de Francois Rebelais Traducción Julio Forcar y Cesar Conroy. Alianza Editorial. Primera Edición. 1987. Madrid. Pág.19

las imágenes, para Platón la imagen es un ente falso que despista de lo real. En pleno siglo XXI, las imágenes aparecen, cada vez más, como sinónimos de la realidad. No se concibe la vida sin ellas.

Las representaciones de lo alto y lo bajo corresponden a los valores estéticos de la belleza y la fealdad, pilares opuestos, relación de contrarios que construyen el mundo. No obstante, esta investigación se encaminó hacia los valores de fealdad y su celebración en el carnaval. Durante el carnaval se experimenta una poderosa subversión de dichos valores, el mundo al revés desprecia lo bello y corona lo feo, ahora bien, esto puede significar un canto revolucionario o una celebración patética.

A lo largo de la historia del arte, la representación de la belleza en la vida sagrada, es un signo que se codifica en forma pura, la metafísica de la exaltación del espíritu y la bondad; por lo tanto, la fealdad es el inevitable contrario, lo material degradante y obsceno, la crueldad humana. ¿Qué sucedería si los valores se intercambian a las distintas correspondencias?, La fealdad ahora enaltece y la belleza le pertenece a los hombres crueles, codicioso y destructivos, como en el ejemplo del cine fascista, siendo el cine una industrial visual, que impone, en ciertas medidas, modelos de comportamiento.

El carnaval es una celebración popular, siendo la vida material su principal eje, lo popular se vuelve un aspecto importante durante la subversión de jerarquía de valores, valores que pueden incitar desobediencia hacia el orden impuesto. La celebración de la fealdad siempre ha resultado chocante, digna de expulsarse a los márgenes de la vida pública. La fealdad se divide en lo trágico y el humor, siendo los dos componentes duales esenciales de lo grotesco. La máscara del relajado sufriente. Lo grotesco se distingue por su potencia esencial dual, es decir contiene dos fuerzas opuestas que conviven y se combinan entre sí, hay una transfusión de una a la otra que aumenta en el momento de la subversión, que sucede durante el carnaval o fiestas alusivas. En las representaciones del carnaval en la historia de la cultura, aparece la figura del híbrido o una potencia hacia la hibridez, resultado de una mezcla de cuerpos: mujeres y hombres, animales y hombres, animales y caprichos.

Dentro del imaginario de las culturas del Mediterráneo, predomina el minotauro y el sátiro, sin que esto signifique que el carnaval sea una fiesta exclusiva de Grecia y Roma, el híbrido corresponde al pensamiento mágico del hombre, propio de las religiones antiguas.



Coatlicue Museo del Templo Mayor

La celebración del carnaval siempre celebra la vuelta al origen, volver al inicio de la vida que funciona dentro de un cosmos, la génesis del mundo demuestra el contacto del hombre con la tierra, recuerdos del pasado, inconsciente y animal, dependiente de la incertidumbre.

Dentro de sus manifestaciones prevalece la griega por ser el pilar de la civilización occidental que rige en la actualidad, la búsqueda de espiritualidad que culminó al crear literatura y registros bellos. A partir de ahí se hace una exploración de los elementos marginales rescatados en las ruinas. Sí bien durante el Renacimiento resurgió lo grotesco como elemento ornamental, no era mal visto dentro de las normas del decoró, los elementos marginales que no tenían intención de estar ahí son los motivos de interés para esta investigación.

Desde las sectas gnósticas de la Alejandría y primeros siglos cristianos, la raíz pagana que resistió su exterminio dentro de la pintura y escultura de la tradición medieval, hasta el iluminismo del Renacimiento y la era romántica, la tradición oculta de la antigüedad no ha cesado de inquietar a lo más altos espíritus. Incluso al combinarse la cultura durante el colonialismo, sobreviven los cultos a nuestros dioses originales, aunque sea de manera sincrética, siendo los rituales al sol nuevo una manera de celebrar el carnaval. Las ruinas de nuestros ancestros yacen debajo de la ciudad, como los recuerdos de las celebraciones de renovación, quizás, la misma presencia de la ciudad nos aleje lo suficiente del origen.

“En la ciudad la lluvia es repugnante, porque es una injustificada invasión del cosmos, de la naturaleza primigenia en un recinto como el urbano, hecho precisamente para alejar lo cósmico y lo primario, fabricando un pequeño orbe extra-natural.”¹³²

Lo grotesco registra en imágenes la dualidad del ser, el combate entre bestialidad y espíritu, los sueños de la razón que prevalecen en el pensamiento mágico y el animismo. El fenómeno del carnaval se presenta en fiestas distintas puesto que es una manifestación universal, el carnaval se encuentra por todo el mundo, en fechas y alusiones que varían según valores culturales específicos, algunas, incluso sobreviven a la marginalización de sus prácticas y a la desaparición de lo arcaico. La misma ciudad va formando márgenes en donde el origen se hace presente bajo el nombre de lo popular.

¹³² José Ortega y Gasset

Todo cuanto la gran ciudad desechó, todo cuanto perdió, todo cuanto desdeñó, todo cuanto pisoteó, ello cataloga y colecciona. Apártalas 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.

Baudelaire

. El Relato, El enano y las putas, una crónica urbana



El enano y las putas. Pedro Meyer 1979

Zapatos de tacón, sandalias y una alcantarilla; el enano y las putas, el fotógrafo se siente incluido en la escena, es huésped de la carcajada, como un cómplice más que un observador del evento ocurrido en un callejón.

Los olores de la alcantarilla, se transcriben en los contrastes del grisáceo de la plata, escaleras manchadas describen pedazos de urbe que componen la poca escenografía de la acción. Porque es una acción lo que ahí ocurre, puede ser que el fotógrafo haya sorprendido o puede ser que este se haya insertado ahí con una familiaridad que antecede a la comodidad de un retrato, dentro de un territorio de azar propio de “la fotografía de calle” nunca se sabe con certeza. Las mujeres posan con cinismo he irrumpen en risas, hace calor. Lo carnal se hace presente en un ambiente de festejo y celebra el deseo.

El enano y las putas del autor Pedro Meyer explora la visión del carnaval en la estética de la imagen grotesca, la reproductibilidad técnica propia de la fotografía elaboraba una crítica del arte único y original, ampliando así sus expresiones de representación.

Esta fotografía es una imagen de triunfo carnavalesco, una escena que no se distingue entre lo documental y el montaje; registra personajes pertenecientes a la topología de lo bajo. Lo bajo es presenciado, visibilizado y enaltecido en lo extraño y burlesco dentro del registro fotográfico. El

realismo de lo documental banaliza la producción de objetos únicos y reafirma la estética del consumo de masas.

El lugar donde fue tomada es sin duda un prostíbulo¹³³, la interrogante gira en torno a la naturaleza de dicho prostíbulo, se trata de un lugar abstracto como la calle o un lugar delimitado y construido por normas arquitectónicas que estrechan fronteras, el análisis de la topología de lo alto y bajo corresponde a la analogía entre los espacios y sus significados.

La liberación de un deseo es expulsado de la cotidianidad y lo permisible, unas pocas horas de sinceridad en un lugar especial para lo carnal, y el goce. El prostíbulo se centraliza, se migra a la calle, espacio que también pasa por un filtro de clases, la pobreza arquetípica de la ciudad otorga a ciertas calles prácticas como el comercio ilegal y la prostitución, prácticas prohibidas, supuran temas y escenarios de la marginalidad social que podemos interpretar como una marginalidad visual que emplea la estética de lo abyecto y de la fealdad.

En la revisión de la marginalidad, aparece un lado erótico el cual expresa libremente el deseo que deja de estar contenido en un organismo único y privado, aquello que se elabora de forma privada y escondida, se convierte en muestrario de lo público, en espacio como en forma, Joel –Peter Witkin mostrando la decadencia de la nueva era y su fealdad en citas históricas a la pintura renacentista, Robert Mapplethorpe y su culto a lo genital que crea insolencia y desmantela lo prohibido.

¹³³ En el Porfiriato, la vida social se concretaba por el matrimonio, y el sexo se practicaba siguiendo normas particulares, practicado únicamente con fines de procreación, las casas de citas es uno de los santuarios profanos de la buena sociedad (del poder, el dinero, el prestigio). Bajo las normas de la Iglesia, las mujeres eran sumisas y dóciles dispuestas a concebir como aparatos de lo sagrado, sin impulsos, ni placeres.

“El capítulo XI, titulado Zonas de Tolerancia del reglamento de prostitución estipulada en sus artículos, 56, 57 y 58 lo siguiente: “El Departamento de Salubridad oyendo el parecer del gobierno y de los ayuntamiento del Distrito, señalará las zonas en que deban establecerse las casas de asignación, de cita, hoteles autorizados, etc. El establecimiento de estas zonas estará sujeto a las prescripciones de la fracción II del art. 40 y podrá modificarse su ubicación a pedimento del Gobierno de Distrito y de los Ayuntamientos respectivos. Para el establecimiento de zonas nuevas se obtendrá por lo que respecta al orden público, la conformidad de las mismas autoridades” Reglamento para el ejercicio de la prostitución” en Diario Oficial de la Federación, 14 de abril de 1926.

La subversión de lo masculino, Lo trash, kitsch y camp



Autorretrato Portafolio X, Robert Mapplethorpe 1978

Esta fotografía en blanco y negro pertenece a la serie fotográfica Portafolio X, Robert Mapplethorpe mira fijamente a la cámara. La presencia de cabello, la sonrisa cínica, la postura torcida imita el semblante salvaje de un sátiro; sus piernas se ven transformadas en el macho cabrío, un látigo se introduce en el trasero resultando una cola. Portafolio X fue exhibido, junto con una serie de retratos y naturalezas muertas, en un sitio de arte alternativo en la ciudad de San Francisco, ubicado en la calle Langton.

La exposición fue nombrada “Censored”, por obvias razones y consistía en retratos en blanco y negro catalogando las practicas del movimiento sadomasoquista gay. Mapplethorpe había llegado a un acuerdo con la galería de Simon Lowinsky, al centro de San Francisco, de exhibir sus obras con la condición de que varias fotografías fueran retiradas por ser consideradas “inadecuadas para la venta comercial”. El sitio de arte en la calle Langton acepto exhibirlas sin ponerlas a la venta. Al parecer las exigencias del mercado en cuanto al contenido de las obras otorgó a Mapplethorpe la conmoción de la censura, por lo cual se volvió bastante popular entre los grupos underground. No se debe subestimar el poder de la subcultura, ni la capacidad de convertirse en espectáculo; no sólo como una metáfora potencial de anarquía, sino como un mecanismo de desorden semántico, una ruptura en los sistemas de representación.

Un personaje experto en poner sobre el ojo público aquello que se había expulsado a lo íntimo y negable, es el director de cine John Waters, quien ha sido llamado el príncipe del vómito, también es considerado el peor director de cine. Sus influencias artísticas incluyen a Warhol, Fellini y William Castle, maestro del terror, conocido por lanzar repentinamente esqueletos al público.

Waters soñaba con convertirse en la persona más desagradable que jamás haya existido y tenía un excéntrico gusto por los asesinos seriales, sus primeras películas fueron filmadas con poco presupuesto y una cámara de 16 mm.

En el trabajo de Waters encontramos la subversión de la jerarquía de valores simbólicos, ha dado cátedras sobre mal gusto, convirtiendo la periferia de lo kitsch y marginal en céntrico, no como una burla sino como la celebración de aquello que está por naturaleza, negado. El humor es latente puesto que el tono es exagerado, el protagonista es un hombre vestido de mujer, el travestismo resulta una imagen grotesca puesto que subvierte el valor de lo masculino, el uso de los objetos industriales, potencialmente feos por su propia banalidad y temas que transgreden

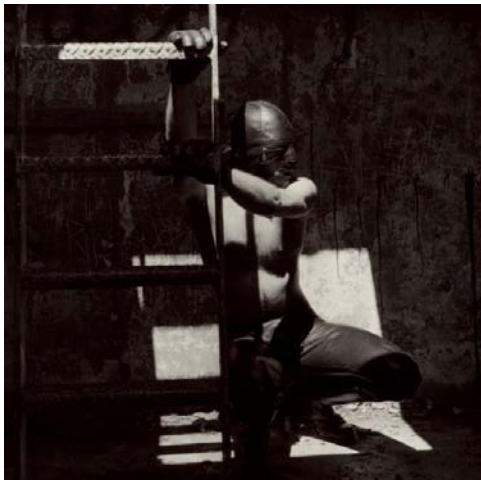
cualquier tipo de reglas morales, lo convierten en heredero del cine trash¹³⁴. La glorificación de la basura re-valora lo bajo como acto de provocación.

La obra de John Waters expresa una nueva forma de concebir la fealdad, las imágenes construidas por la inexperiencia y visión peculiar se encuentran planeadas con la intención de ocasionar risas incómodas y sarcásticas por el absurdo de las situaciones. La estética del trash; explorada en el cine; comienza en el registro documental de la imagen fija. Al recurrir a la máquina se logran imágenes ingenuas, lo banal y absurdo de la realidad; los filmes de Warhol elaborados bajo conceptos del arte fluxus retoman los planteamientos sobre la reproductibilidad de la imagen y el objeto copiado presentado por el anti-arte de Duchamp. Lo trash, junto con lo kitsch y lo camp; componen una visión contemporánea hacia lo grotesco.

Lo camp subvierte lo masculino constantemente, es el hombre como objeto de deseo lo que convierte el consumo homosexual en protagonista de lo camp.



Divine Fotografía de Clay Geerdes, 1970



Jim, Portafolio X, Robert Mapplethorpe, 1978

¹³⁴ Trash Cinema es un denominación peyorativa que la crítica cinematográfica "oficial" impuso a las derivaciones tardías y residuales del cine de serie B de los años 30 y 40 del siglo XX, el cual dio títulos de oro al Séptimo Arte con realizadores como Joseph H. Lewis o Jacques Tourneur.

Lo kitsch recurre a objetos creados por la nueva y más visible cultura de masas: moldes de plástico que se reproducen en miles para venderlos a bajo precio. La industria del objeto copia en serie su propia esencia ordinaria; junto con la violenta aceleración de producción capital; así como de bienes simbólicos adheridos a nuevos códigos de control; caracterizan a la imagen de masas de la sociedad industrial y post-industrial. El arte se ha adentrado al objeto industrial desde la invención de la fotografía hasta la reapropiación de la imagen en el pop art y el conceptualismo.



Marylin Monroe Andy Warhol, 1967.



Mr. LaChapelle retrato de Amanda Lepore, 1997

La subversión de lo masculino representa otra aproximación a la teoría queer y lo camp. El desnudo masculino ha sido excluido del ojo público. Lo deseable y erótico ha sido destinado a lo femenino, por lo tanto, el objeto de placer tendría que tener rostro de mujer, sobre todo si el cuerpo ha sido utilizado como objeto de consumo dentro de la sociedad capitalista, el cuerpo es un capital de intercambio y posesión. Lo masculino se ha posicionado en lo alto, lo femenino es inferior, al subvertir dichos valores se genera una dislocación que ocasiona miedo y ansiedad.

La teoría queer refiere a los organismos sociales disidentes como esquemas propios de la discontinuidad del poder. Usualmente se utiliza para estudiar las divergencias en las identidades de género y sexuales, sin embargo, dentro de la presente investigación, lo queer podría abarcar cualquier manifestación cultural y política que envuelva la abyección social que al expresarse hacen uso de la subversión jerárquica, descrita por Bataille: lo bajo simbólico.

La hegemonía que busca la cultura propaga una ideología que moldea la realidad al antojo de los intereses capitalistas, sobretodo del capitalismo global, al crear un carácter homogéneo en todas sus manifestaciones; la ciudad capitalista es homogénea, el cuerpo capitalista es homogéneo. La

ideología hegemónica teme la diferencia, en ella explica las constantes regresiones hacia el fascismo

“El fascismo se ha manifestado en todas las épocas y en todos los continentes bajo distintas características, contrariamente a lo que algunos tienden a pensar, el fascismo no es un hecho aislado o en la historia. No sólo existió en la Alemania de Hitler y en la Italia de Mussolini. Aunque se desarrolló con preferencia a partir de la crisis del capitalismo y las primeras manifestaciones de la lucha de clases, el fascismo ha existido siempre.”¹³⁵

En las representaciones del queer existe un potencial de hibridez, la disolución de la frontera como potencial político. En él se separan las distintas manifestaciones contemporáneas de lo bajo, la feminización de la cultura, las identidades disidentes que subvierten lo masculino y los moldes del deseo, el devenir de identidades que no están del todo fijas a una única forma de existir, un devenir llamado incesante y transgresor, un devenir marginal. Así como de mi personal aportación a lo queer: la expresión de lo popular.

“Los devenires minoritarios (negro, mujer, indio, pobre, homosexual) deben asumirse entonces como lugares estratégicos de enunciación política, como espacios de resistencia a realidades injustas y como ejercicios teóricos- discursivos que parten del amor”¹³⁶

Por ejemplo; una escena ocurrida en la película *Pink Flamingos*, muestra varias tomas del ano de un hombre, el actor realiza una acción carnavalesca, utiliza lo bajo inferior en un acto burlesco y obsceno. Aquí la representación de los genitales y el trasero hace alusión a la imagen de lo inferior corpóreo que cuestiona lo masculino. El deseo disruptivo de la homosexualidad presentado por la exhibición del ano es planteado por la autora Beatriz Preciado, en el ensayo sobre la separación de género en los baños públicos.

“A partir de principios del siglo XX, la única ley arquitectónica común a toda construcción de baños de caballeros es esta separación de funciones: mear de pie- urinario/cagar-sentado-inodoro. Dicho de otro modo, la producción eficaz de la masculinidad heterosexual depende de la separación imperativa de genitalidad y analidad”¹³⁷

Al edificar lugares se otorga a un espacio físico relaciones sociales, políticas y económicas que reproducen el orden semántico en normas y estructuras dentro de una sociedad específica.

La arquitectura construye barreras que controlan a la población dentro de sus prácticas y usos, el espacio público y el espacio doméstico son dos binarios que se reproducen en relaciones de poder, un baño público se separa por género y no necesariamente por el uso que se otorga al espacio.

Dentro de las medidas sanitarias que implementó el racionalismo, las nuevas ciudades modernas contaban con un lugar de tránsito para deshacerse de los desechos humanos. Al dividirlos por género, un baño público reproduce lo femenino y masculino en un lugar. El baño de mujeres reproduce el espacio doméstico en el espacio público, al otorgarles espacios cerrados y privados

¹³⁵ Germán Marín. *Chile o Muerte*. Editorial Diógenes. D.F. 1974.

¹³⁶ Paola Arboleda Ríos. *Ser o estar queer en Latinoamérica*. Devenir emancipador en Lembel Perlongher y Arenas. Publicación digital.

¹³⁷ Beatriz Preciado. *Basura y género mear/cagar masculino/femenino*. Ensayo digital. Pág. 4

se refuerza el comportamiento de la subordinación a lo doméstico, en cambio, el espacio público siempre ha pertenecido a los hombres, siendo el urinal, dentro del baño de hombres, una muestra de lo visible de la superioridad masculina.

“Mear de pie públicamente es una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna. De este modo, el discreto urinario no es tanto un instrumento de higiene como una tecnología de género que participa a la producción de la masculinidad en el espacio público. Por ello, los urinarios no están enclaustrados en cabinas opacas, sino en espacios abiertos a la mirada colectiva (...)”¹³⁸

Lo masculino reproduce su visibilidad en los rituales destinados al espacio público, sin embargo, al segregar la analidad a lo privado refuerza la inferioridad de lo doméstico vinculado a un ámbito femenino, aquello que debe estar cubierto de la mirada de otros hombres para proteger la tentación homosexual, el deseo de un cuerpo masculino debe ser cerrado e invisible para prevenir la tentación de la subversión de lo masculino. Los cubículos privados en el baño de hombres reafirman la privacidad de lo bajo simbólico a la mirada pública.

Los espacios se construyen a partir de la mirada humana, un lugar es abstracto por los usos y significados que se le otorgan, así los espacios públicos se transforman en universos de significados y acciones.

El Lugar, La estética de la basura expresada en la topología de lo marginal

¿Cómo podemos empezar a reconocer un hábitat que nos pertenece dentro del territorio de lo público? Me refiero a la calle. Aquel lugar místico por excelencia, ya que se define en su propio significado abstracto. De día un mercado, de noche un burdel, y es cada individuo que se apropia de un lugar inhabitable, arquitecto que construye sobre lo efímero espacios de intercambio: de bienes, de miradas y de pasiones.

Lugar donde sucede el tránsito de entes de las llamadas urbes de gran población, por las noches, cuando la oscuridad y los perros callejeros la ultrajan éste pasa a ser habitada por noctámbulos; el transcurso del día le pertenece al trabajo y por la noche a la juerga, la bebida, a los personajes de extraña calaña. Las actividades se alejan de las buenas costumbres y de lo productivo; vagabundos, putas, la corte de los milagros, el gran agujero de la podredumbre y las fisuras de un sistema que se encuentra podrido.

Una prostituta hace una fogata con un huacal, herramienta utilizada para transportar verduras, a sus espaldas, un letrero sobre un local con cortina cerrada que dice: *ferruchos*; por la mañana el mismo letrero se ve intervenido por las lonas de rebajas en productos faciales 2x1 en alimentos y bebidas. Así es la calle, escenario de infinitas posibilidades de existir, escenario de la fotografía de azar y de la fantasía.

¹³⁸ Beatriz Preciado. Basura y género mear/cagar masculino/femenino. Ensayo digital. Pág. 3

“Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio.”¹³⁹

La creación de lugares abstractos en nuestro imaginario surge a partir de nuestros relatos y nuestras palabras, el mundo es un reflejo del hombre; cuando los niños imaginan debajo de la mesa montañas reafirman el mundo adulto quien constantemente hace lo mismo en los espacios cotidianos, de tránsito y de juego en donde transcurre el resto de sus vidas guiados por reglas del deber.

Cada sociedad delimita sus espacios; existen lugares que se oponen y diferencian de todos los demás, se ven aislados y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos, un cementerio, un basurero, una morgue, un prostíbulo, Foucault los nombra *heterotopías*, creados por reglas de convivencia, normas de conducta trazadas en la arquitectura de su habidad. Juicios emitidos por el poder, claro que existe una ambigüedad de significados dependiendo de la clase social y tiempo histórico, por ejemplo, en Europa, antes del siglo XIX, los cementerios formaban parte del centro de la vida y la ciudad, eran cercanos a la vida espiritual y religiosa, en la era de la ciencia y el progreso se volvieron un lugar ateo en donde el paisaje se llenó de maquinas, y el cementerio se convierte en morgue.

Así, el estado reclama el proceso de la muerte e institucionaliza la muerte y los desechos. Los cadáveres son asunto del estado y no de dios.

“Si bien México sigue la línea occidental por pertenecer a su economía, el saqueo conduce a la subordinación mental, tenemos nuestra forma de crear heterotopías, cada sociedad se distingue por crear sus propios espacios, incluso son atemporales y se modifican según condiciones humanas muy dispersas, y en estos entra el juego de lo prohibido.”¹⁴⁰

La naturaleza de lo extraño como manifestación de provocación; en una sociedad con conceptos muy arraigados al pudor, característicos de la etapa de modernidad y el racionalismo, dosificar el placer resulta necesario para mantener un poder establecido efectuando el control de la población.

Los grados de libertad se funden con la represión, ambos significan obediencia. Finalmente la línea del poder es multidireccional, incontinua y azarosa¹⁴¹.

La trayectoria fílmica de Luis Buñuel en México muestra otra cara del cine del país, en pleno auge del siglo de oro mexicano, Buñuel figuraba en la escena como un intruso inquietante, por no decir, indeseado. La película *Los Olvidados* presentada a manera de documental, refleja la realidad chocante y subvierte el folclor del nacionalismo mexicano, folclor de radiantes colores; sí es que hubieran existido colores en las películas del Indio Fernández y María Félix; las escenas del campo, las corridas de toro y los mariachis. Buñuel, en cambio, mostraba la ciudad, la pobreza y la infancia.

¹³⁹ Michel Foucault. *Topologías* Dos conferencias radiofónicas. Publicación digital. Pág.2

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibid.* Pág. 4

Hasta ahora se ha analizado la topología de lo alto en contraposición de lo bajo en registros simbólicos que prevalecen al margen del denominado “high art”, el arte funciona como aparato político, lo alto y bajo se reflejan dentro de fenómenos sociales; el libro gótico no es el único que expulsa la fealdad a la periferia.

“Las grandes ciudades modernas: Nueva York, París, Londres, esconden bajo sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos; sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes”¹⁴²

Buñuel presenta los márgenes de la ciudad como ambientes inhóspitos producto de la desigualdad que genera el sistema económico capitalista, sí se plantea desde la visión marxista, los sujetos marginados son los personajes principales del cambio revolucionario, el triunfo de los explotados sobre los explotadores, sin embargo, el papel de los sujetos marginados dentro de la trama de la historia se inclina más hacia una visión realista que desmiente la utopía marxista. La periferia social es el factor ambiental que determina el destino de los protagonistas. ¿Es el espacio y los factores ambientales los que afectan y determinan el desarrollo de sujetos socialmente marginados, o son los sujetos quienes determinan el espacio periférico?

“Mátenlos antes de que nazcan”, la imagen dis-topíca que grita el ciego al aire, al vacío. De espaldas la ciudad creciendo, como esqueleto vivo a punto de engendrar viseras. El escenario es el esqueleto de la ciudad. Aquí, se ve el contraste del crecimiento de una ciudad nueva, abierta al progreso decadente con la imagen de un terreno baldío, la ciudad perdida, el basurero en donde termina el cadáver del niño Pedro, el desecho humano convive con los desechos de la ciudad, la exclusión en materia.



Still de la película Los Olvidados Gabriel Figueroa 1950

Al hablar de exclusión se analiza el concepto de negación. Las zonas de marginación se pueden comparar con lo Real Lacaniano. Para el filósofo Zizek, lo Real Lacaniano, no es una entidad de trascendencia positiva, inaccesible al orden simbólico, se presenta más como el concepto de la nada, una llaga en el suelo que simula el vacío, un espacio eliminado en la estructura simbólica que marca una imposibilidad central. Lo marginal se presenta como el espacio inexistente, invisible de la otredad simbólica y del sujeto marginado.

¹⁴² Introducción de la película Los Olvidados. Luis Buñuel. 1950

Proyecto fotográfico, series sobre lo urbano

La tarea del ámbito artístico presentado en la investigación se centra en encontrar una interconexión entre el queer y otras categorías de exclusión social que no están destinadas a la sexualidad como lo son: la periferia social y lo bajo simbólico. La propuesta fotográfica recurre a hacer visible la otredad social así como los registros que modifican el espacio dependiendo de límites geográficos específicos, el fotógrafo interviene como sujeto que observa desde lejos los cambios en el habitar cotidiano de lo urbano.

El paisaje urbano simboliza el cuerpo. El cuerpo como parte de la existencia, lo que nace y eventualmente morirá. Las ciudades también nacen y envejecen, en ellas se forman capas de arquitectura, al igual que capas geológicas que dejan ver el paso del tiempo.

En la ciudad se expresa el devenir del tiempo, pero también el devenir de los registros que reviven los andares, los mapas son más que catalogaciones de un territorio, son rutas imaginarias en las que el hombre habita e interactúa con el cosmos.

Las primeras formas de encontrarse con el espacio fue por medio de migraciones, recorridos que dejaban registros, líneas que pasaban con el andar, el paisaje es la primer forma de reconocer el orden en el caos primigenio, el regreso al origen. Las maneras de interpretar un espacio van más allá de la lógica, se interpretan en imágenes, en visiones y experiencias. El paisaje realizado con acciones, la acción elemental, el andar, y el paisaje relatado en registros, siguen siendo parte del pensamiento simbólico del hombre.

“Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje. A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio.”¹⁴³

La división del mundo en trabajo dividió el mundo en espacios, al crear edificaciones llenó los vacíos del espacio, que antes eran infinitos, como las largas praderas que terminan al horizonte. La ciudad conserva espacios abiertos, espacios abstractos, incluso espacios que no tienen un propósito de existir. La ciudad banal es el relieve del pasado, un registro que deja huellas por personas, antes que alguna vez pasaron por ahí, dejaron su marca para luego desaparecer.

Las caminatas simbólicas trascendieron la era prehistórica, siguen siendo una manera de interactuar con el espacio, el proceso de recorrer un trayecto es asimilado por el cuerpo, quien registra experiencias. Las primeras caminatas del arte surgen en la era del absurdo, el anti-arte dadaísta recrea las ceremonias rituales antiguas, y las sitúa en el escenario urbano.

¹⁴³ Francesco Careri El andar como práctica estética. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002. P.p 20



Visita excursión Dada en Saint-Julien-le-Pauvre,

París, 14 de abril de 1921.

De izquierda a derecha: Jean Crotti, George D'Esparbés, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault (Musée d'Art et d'Histoire de Saint- Denis), La operación había sido anunciada en el número 19 de la revista *Litterature* y descrita el día después de la visita en el número de *Comoedia* del 15 de abril, en un artículo titulado "Les disciplines de DADA á l'Eglise de Saint-Julien-le Pauvre". El mismo episodio ha sido relatado por dos de sus participantes André Parinaud (ED.) André Breton-Entretiens, Gallimard, París, 1952.

Las aventuras dadas consistían en realizar deambuleos¹⁴⁴ a las zonas vacías de la ciudad, el recorrido a la Iglesia de Saint-Julien- le Pauvre, una vista distinta a las encontradas en guías turísticas aunque recurrían con sentido irónico al turismo, al igual que elecciones al azar en poblados rurales que se alegaban de la ciudad, la idea de los deambuleos era la de encontrar algún tipo de experiencia que pudiera despertar el perderse, todas las acciones realizadas estaban intencionadas para desaparecer, al igual que el propio andar se convierte en algo efímero, únicamente registrado en documentos periodísticos, relatos y registros fotográficos.

Los surrealistas continuaron la búsqueda, utilizando el azar como detonante al momento de encontrar espacios reflejos del inconsciente, las villas rurales representaban en el movimiento Dada un terreno vacío, comparado con las grandes edificaciones de las ciudades, lugares llenos. La ciudad vista como un contenedor que alberga tanto espacios vacíos como llenos, refleja el estado hipnótico al que querían llegar los surrealistas. El legado del deambuleo llegó al Situacionismo, quien construyó una palabra que nombraría las caminatas, la deriva representa un estado más puro de comprender la experiencia del andar, continuaba siendo un ejercicio del cuerpo, sin embargo, la Internacional Situacionista, creó un mapa para guiarse, y de-construir la ciudad. Un

¹⁴⁴ "Así pues, todos estamos de acuerdo en que podemos vivir una gran aventura, dejadlo todo...salid a las calles; éste era el motivo de mis exhortaciones en aquel periodo (...) sin embargo, ¿de qué calles había que salir? De unas calles en el sentido material, eso era poco posible, de unas calles espirituales, eso no nos parecía bien. El hecho es que se nos ocurrió la idea de combinar ambos tipos de calles. De ahí surgió una deambulación entre cuatro: Louis Argon, Max Morise, Roger Vitrac y yo mismo, emprendida en aquella época partiendo de Blois, una ciudad elegida al azar sobre el plano. Convinimos que iríamos al azar, a pie, y que seguiríamos conversando, sin permitirnos desviaciones deliberadas (...). André Parinaud André Breton-Entretiens, Gallimard, París, 1952.

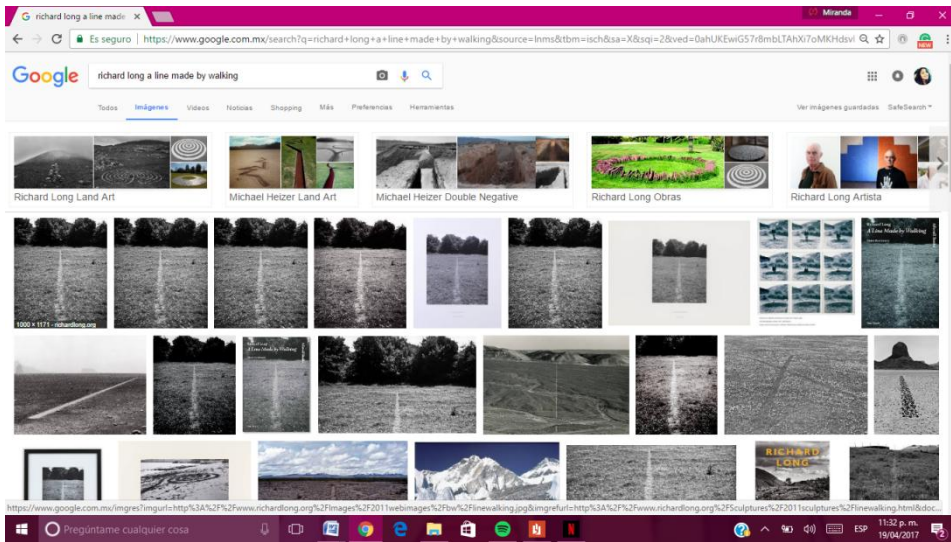
mapa significaba una visión más amplia del viaje, que funciona igual que un menhir, las derivas situacionistas no centran sus actividades en el azar, si bien, el azar forma parte importante en una deriva, no lo es todo al momento de registrar la experiencia.

En 1967; Richard Long realiza la acción llamada *A Line made by Walking*, una línea provocada por el artista, un registro de su andar sobre el pasto, una línea que puede continuar y que eventualmente desaparecerá.

“Con sólo veintitrés años, Long combina dos actividades aparentemente separadas: la escultura (la línea) y el andar (la acción). *A Line (Made by) Walking*. Con el paso del tiempo esta escultura desaparecería”¹⁴⁵

El cuerpo realiza una acción efímera y es presentada como culminación de las reflexiones sobre el paisaje en el arte, lo efímero se vuelve un componente esencial en las obras. La línea dibujada sobre el césped eventualmente desaparecerá, sin embargo, la línea no desapareció, la línea sigue existiendo, sí bien no en la realidad, si en las imágenes, los registros fotográficos realizados de las caminatas dadas, surrealistas, situacionistas, y de las acciones realizadas en los años 60-80, guardan en ellas su legado y su imagen viva. Basta con hacer una búsqueda en internet para comprobar que la intención del artista no fue cumplida. La imagen es un sustituto de la realidad.

Búsqueda en Google, 2017: A Line made by walking Richard Long



¹⁴⁵ Francesco Careri. *El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002. Pág.146

Serie I

Título: Los límites de la marginación

- a) Descripción: Una serie de registros fotográficos que documentan la topología de la marginación encontrada dentro del paisaje urbano.



Vídeo: Imágenes intermitentes proyectadas sobre muro.



Márgenes: Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2016

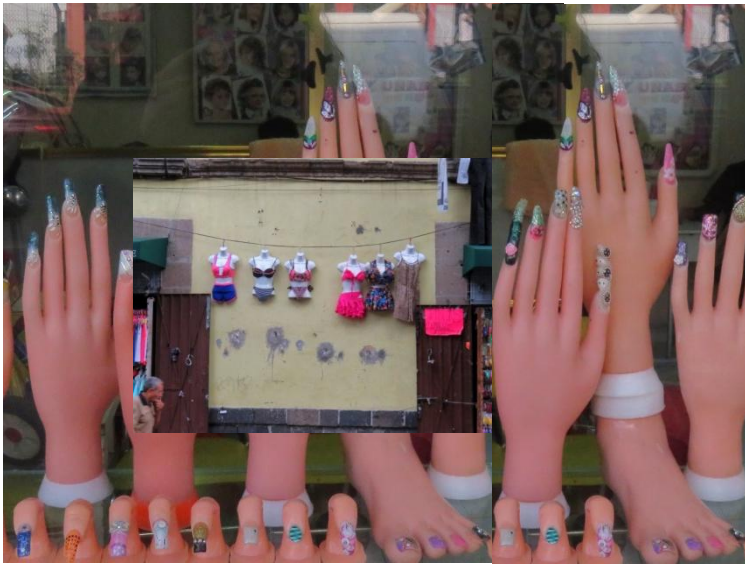


Imagen fija en movimiento formato gif

Fotografía digital CanonPowerShotSX710

2016



Márgenes: Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2016



Vídeo: Imágenes intermitentes proyectadas sobre muro



Márgenes: Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2016



Márgenes: Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2017



Márgenes: Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2017



Márgenes: Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2017

b) Planteamiento

La ciudad es contradictoria, en ella existen patrones caóticos, sin embargo el caos termina generando orden, ciertos patrones se repiten por prácticas marginales reflejadas en el paisaje. La fotografía será el registro de dichas acciones sin embargo, el cuerpo del artista se encontrará presente dentro de la acción, por ende la fotografía funciona como registro y a su vez como imagen que proyecta una visión individualizada.

La ciudad va generando límites que son marcados dentro del espacio de tránsito y espacios de consumo dejando fuera prácticas y personajes que generan una imagen fuera de las normas aceptables, el paisaje urbano es incontrolable por la presencia humana. Los lugares del afuera se convierten en puntos centrales de articulación y de una necesidad cotidiana, se pierde lo reconocible de símbolos, huellas y rastros que van formando ese conjunto de mensajes encriptados e invisibles del tejido urbano. Las ciudades han dejado de ser diseñadas a la medida del hombre, se extienden de forma exponencial tanto horizontal como vertical alejándose vertiginosamente de la escala humana. La ciudad que habitamos se transforma a cada segundo, el patrón de crecimiento parece escaparse de toda lógica racionalista, los modelos de organización dentro del espacio público crecen con vida propia, fuera de la voluntad de los hombres que lo habitan, los márgenes se convierten en propiedad de la multitud, registrando sus pasos en el paisaje, aquel paisaje que el consumo y el poder no puede controlar.

Serie I.II

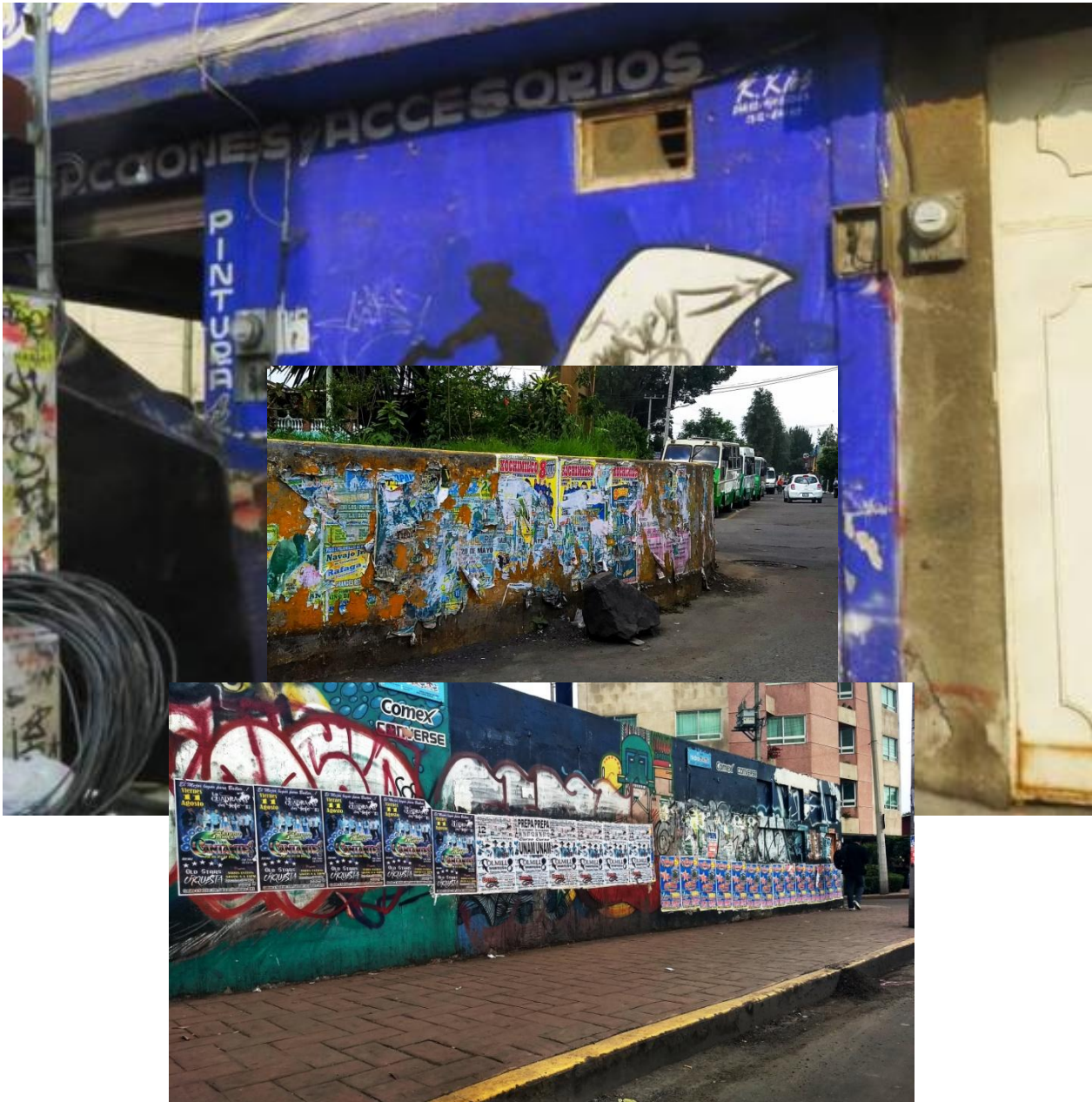
Título: Registros

- a) **Descripción:** Elaboración de fotografías digitales que documenten registros dejados por sujetos que realizan una acción ambulante.





Registros. Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2017



Registro .Imagen fija en movimiento .gif. Canon PowershotSX710. 2017



Registro .Imagen fija en movimiento .gif. Canon PowershotSX710. 2017

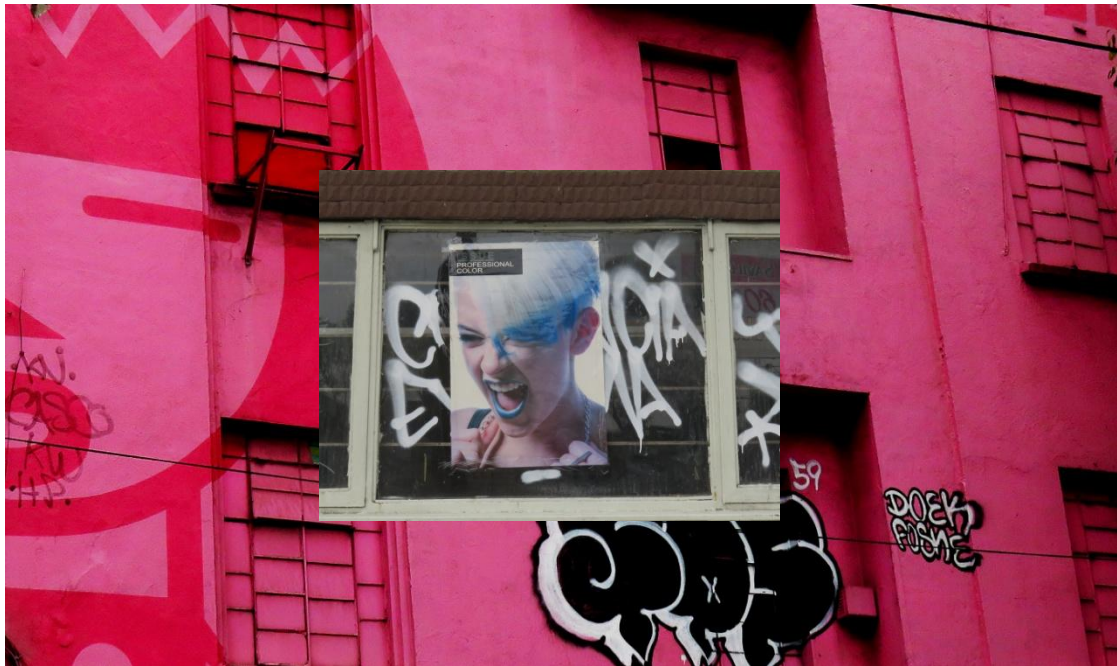
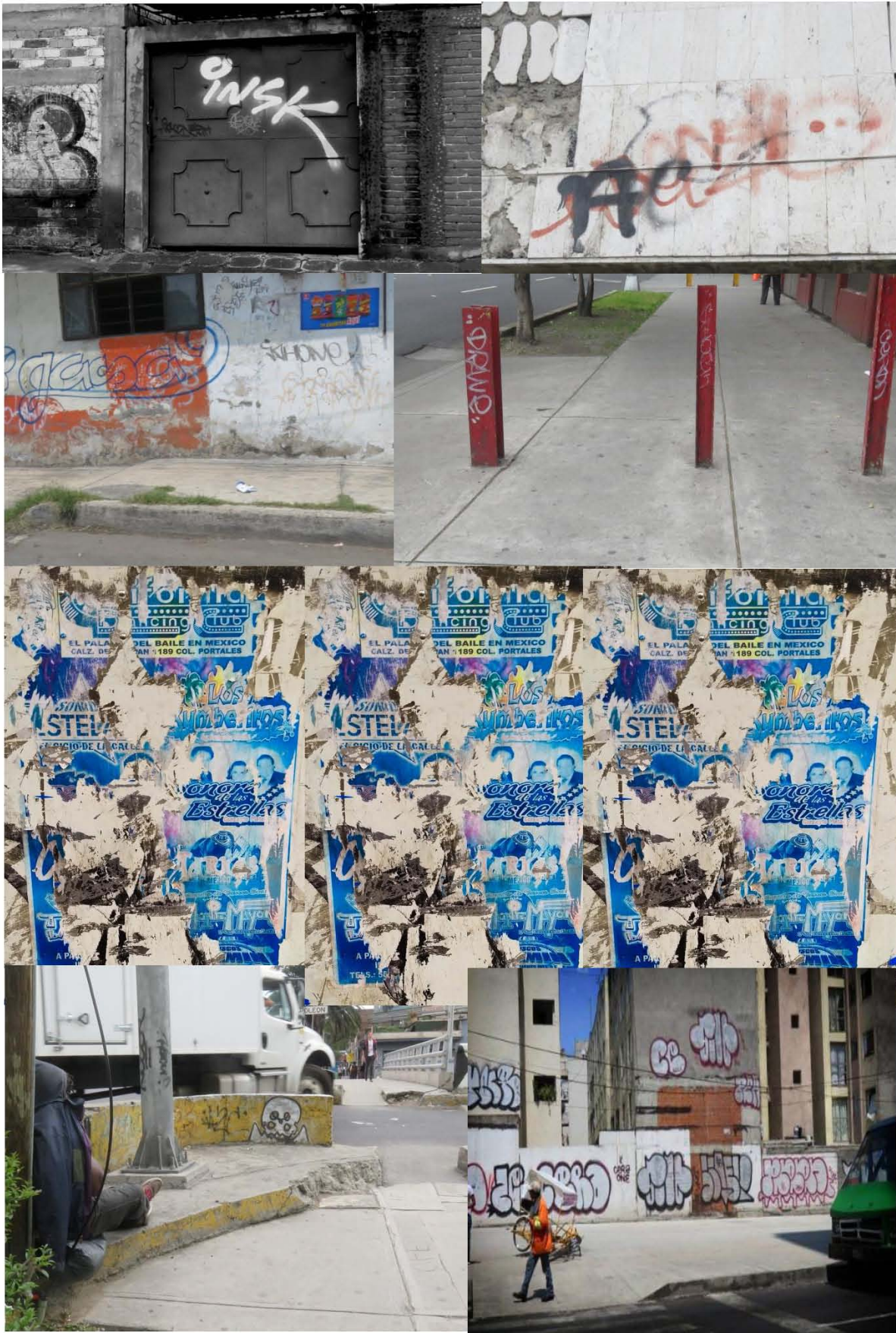


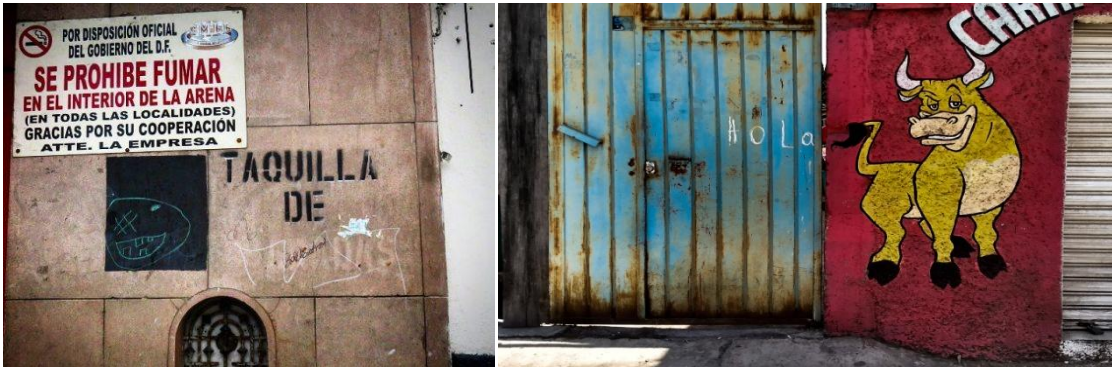
Imagen fija en movimiento formato .gif



Vídeo: Imágenes intermitentes proyectadas sobre m7



Imagen fija en movimiento formato .gif



Registros. : Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2017



Registros. : Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2017



Registros. : Fotografía digital impresa en papel empapelado. Canon PowershotSX710. 2017

Planteamiento

Serie de fotografías realizadas en el espacio callejero, se plantea una búsqueda de lo fotográfico dentro del territorio.

La fotografía funciona como registro más que como expresión, al menos no es la primera intención. La idea es documentar acciones que suceden en la calle, la calle espacio abstracto. Los registros fotográficos describen un territorio que se convierte en paisaje al asimilarlo como experiencia, sugerir un entrecruzamiento entre un modo de actuar y un ámbito geográfico. El paisaje funciona como crónica que reinventa la ciudad a través de relatos de la resistencia popular. El territorio está activado por gestos artísticos que decoran la calle desde el ingenio y la expresión popular. Al circunscribir la producción en un radio territorial, la delimitación topográfica está marcada por la marginalidad, que en la ciudad es paradójicamente céntrica y a su vez marca paisajes con acciones. La fotografía se reduce a acción. La acción de documentar lo usos de la calle y la acción del tiempo sobre la ciudad que va formando una capa geológica sobre sus muros.

El graffiti resulta ser un discurso completamente distinto al discurso del street art. El graffiti funciona como una marca en el territorio, que a manera de menhir produce paisaje, el hecho de que estos patrones al momento de crear, se sigan repitiendo significa que desde la edad de piedra hasta la edad industrial y post industrial, el pensamiento simbólico no ha cambiado significativamente, al contrario prevalece en función traduciendo visiones en abstracciones del deseo. Al marcar un muro con señas el individuo activa su pensamiento mágico que al igual que en la prehistoria funcionaba como encantamiento del cuerpo. También se convierte en constante en el paisaje urbano.

Registros visuales que se repiten constantemente en el paisaje urbano marcando una topología de lo marginal No se limita una única expresión callejera como el graffiti, sino que está incrustada dentro de la vida cotidiana y comercial del trabajo disidente y autónomo.

Se tiene la imagen de lo popular como una expresión libre de las relaciones del pueblo, la manera en la que se expresa a sí mismo, sin embargo, esta visión cae en la simplificación de un fenómeno complejo.

Nestor García Canclini replantea la visión de la cultura popular dentro de las grandes teorías del relativismo cultural y el determinismo. La antropología estructuralista plantea la necesidad del vínculo entre hombre sociedad y cultura. La cultura como red de creaciones dependientes del comportamiento y la formación social.

“Cultura: todas las instancias y modelos de comportamiento de una formación social- la organización económica, las relaciones sociales, las estructuras mentales, las prácticas artística etc. Sin jerarquizar el peso de cada una. El concepto de formación social, producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboraciones simbólicas de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el

sistema social es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración renovación y reestructura del sentido”¹⁴⁶

En ese sentido se plantean los siguientes mitos sobre la cultura popular, que en determinados grupos y situaciones se convierte en espectáculo exótico de un atraso que la industria va reduciendo a curiosidad para turistas, así como una visión idealista de un folclor que alimenta la falsa identidad. Para el autor la cultura popular es una absorción de las ideologías dominantes y las contradicciones de las propias clases oprimidas.

¹⁴⁶ Nestor García Canclini. Las culturas populares en el capitalismo. Editorial Nueva Imagen. 1982. D.F.

Serie III

Título: Dispositivos móviles desde el ingenio popular

a) Descripción

Elaborar un ensayo fotográfico, realizado con fotografía digital, utilizando el realismo purista y la fotografía documental para repensar una práctica disidente de organización social y de trabajo popular reflejada en el paisaje urbano. Una observación aguda sobre el concepto y fenómeno de lo popular, en constante resistencia, fricciones e intercambios con la cultura hegemónica.



Dispositivo. Fotografía digital. Canon PowershotSX710 2017 ispositivo. Fotografía digital. Canon PowershotSX710 2016



Imagen fija en movimiento formato .gif 2107



Dispositivo. Imagen fija en movimiento formato gif. 2017



Dispositivo. Fotografía digital. Canon PowershotSX710 2016



Vídeo. Secuencia de imágenes: Duración 5 minutos.



Vídeo secuencia de imágenes : Duración 5 minutos

a) Planteamiento

Plantea un análisis conceptual de lo popular desde la estructura de sus objetos y sistemas de organización y elaborar una reflexión crítica sobre la visión superficial que se tiene de la cultura popular; una visión idealista, folclórica y exótica. Desaparecer y replantear dicha visión metafísica del pueblo como lugar donde se conservan intactas virtudes y creencias ancestrales y mitológicas, alejarse del idealismo que encapsula la cultura subordinada a los discursos hegemónicos siendo éste otra forma de dominación.

Elaborar una reflexión sobre el recorrido abordándolo desde la ironía como una crítica hacia la visión capitalista, quien ha fosilizado a la cultura popular; a través de siglos de dominación; modelando su gusto y formas de expresión.

Por último, analizar cómo funciona una comunidad popular que habita entre la frontera de lo rural y lo urbano, documentando como se modifica el paisaje a partir de la marginación topológica y geográfica de la ciudad. La inserción de la producción industrial a la vida popular combinándose, reconstruyéndose y formulando diálogos con la cultura dominante. El capitalismo no es un monstruo que devora todo, siempre existen formas de resistencia, el moto taxi es una muestra de ello.

El ensayo se plantea como documental sin embargo recurre a la imagen y estética de los objetos utilizando la ironía y la banalidad de la fealdad cotidiana en los objetos industriales y el paisaje, como expresión que produce experiencias.

La imagen que se de-construye en la acción fotográfica, tomando el proceso como parte de la pieza final. El objeto del recorrido a bordo de un moto-taxi: medio de transporte originario de el área suroeste de la ciudad de México, una comunidad en transición entre lo rural y lo urbano. De este modo y junto con lo anterior, se presentará el siguiente análisis.

Esta propuesta de representación visual plantea como se generan organizaciones disidentes de trabajo. La creación de una red de transporte alternativo al taxi o autobús. El transporte bici- taxi, ya era propio de la comunidad rural, siguiendo las estructuras de organización comunal, propios de los campesinos, todavía se pueden encontrar vestigios de su existencia si el visitante sale de la zona urbana. Con el tiempo y al sur-oeste de la ciudad. (Abarcando las delegaciones Tlahuac, Milpa Alta, Iztapalapa y Xochimilco) se intercambia la bicicleta por la motocicleta o el carrito de golf, insertando un objeto industrial, remplazando uno rural. El rol que juega la bicicleta dentro del pueblo es primordial, la movilidad dentro del espacio rural se percibe como un todo, y en contacto directo con la materia prima, al ser remplazada por la moto refleja una asimilación y resignificación de la cultura dominante, que modifica la estructura rural, las formas de organización comunal y nuevas formas de concebir experiencias dentro de la vida cotidiana. El bici- taxi funcionaba con recorridos azarosos en el espacio, el conductor llevaba a cabo una acción ambulante, al insertarse el metro a los pueblos urbanos, se crearon redes y rutas, así como sindicatos de moto-taxistas que generaron otras formas de producción y empleos disidentes y autosuficientes, sin embargo, todavía existen moto taxistas ambulantes, sin rutas ni sindicatos. Las fiestas comunales se siguen organizando, desde las fiestas patronales a la representación de la

crucifixión en Pascua, lo que significa que no hay una total penetración y destrucción de las culturas autóctonas, las interacciones económicas e ideológicas entre campo y ciudad, funcionan en la manera en que el desarrollo capitalista redefine la identidad al combinar formas diversas de producción y representación: estrategia de descontextualización y re significación que la cultura hegemónica cumple respecto de las subalternas.

Haciendo una crítica a la visión colonialista que subordino las culturas “primitivas” al museo de historia natural. Ahora el transporte de diseño popular convive con las máscaras y las artesanías.

¿QUÉ ES UN MOTO-TAXI? ¿QUÉ HACE UN CARRITO DE GOLF SOBRE LA ACERA? “El hombre que no puede visualizar un caballo al galope sobre un tomate es un idiota” André Bretón

La subversión del uso y diseño del carrito de golf como objeto de las clases altas y como este se inserta a las clases populares con un uso y valor completamente distinto.

El registro fotográfico del paisaje popular El propósito del registro fotográfico será el de documentar en series sistemáticas signos visibles de un modo de vida que resiste las presiones de las ilusiones modernistas, del progreso y la organización productiva del capitalismo. Son registros de objetos que forman narrativas, la diversidad de situaciones y actores del espacio callejero.

Reflexiones fotográficas

El presente ensayo fotográfico se presenta a manera de colección, la fotografía funciona de manera similar a una colección de imágenes, haciendo uso del objeto encontrado como mecanismo de creación artística.

La imagen fija es crucial para entender el concepto del tiempo, la encapsulación de un momento es útil al reflexionar sobre la construcción de un muro por medio de acciones efímeras, la fotografía es un registro en sí misma que documenta registros callejeros, es entonces cuando se realiza una búsqueda de lo fotográfico dentro del territorio.

El ensayo se presenta desde lo documental, se analiza el concepto de margen, cómo una delimitación del espacio geográfico y simbólico, los individuos que intervienen el espacio, realizan acciones que delimitan un espacio específico, encontrando una visión de la marginación.

La ciudad es un ente propio que crece fuera de la planeación racionalista, un mapa se ilustra como representación de la superficie, crea una medida y marca distancia para encontrar un punto específico en el espacio, los mapas son instrumentos de descubrimiento y de régimen científico por excelencia, el medir y trazar significa apropiarse de un territorio, reconocerlo y conquistarlo, al igual que se configura la identidad colectiva, la fotografía planteada dentro del presente ensayo, desafía los esquemas y formas de planear una ciudad, la ciudad cobra vida propia, como una bacteria que se propaga, como un hongo que crece a la raíz de un árbol, el espacio público funciona como un laboratorio en donde se presenta la investigación y la experimentación de sus mecanismos y acciones.

La caminata es una actitud y un dialogo con el contexto, más que crear una cartografía para medir el espacio, se plantea desde la creación de la imagen, su contemplación desde una mirada estética y la posición del caminante, experimentando con la calle y el espacio urbano, ente propio que crece y se multiplica, el espacio público junto con los espacios de tránsito generan bordes, se replantea el concepto de lugar que contiene una ambigüedad y oscilación entre la identificación simbólica e imaginaria.

Así, se ve reflejado no sólo una topografía geográfica sino una topología de lo bajo en el uso de la estética de lo banal y urbano, los márgenes se manifiestan en el paisaje.

Las primeras interrogantes planteadas al inicio de la producción artística giraron en torno a lo fotográfico, aquel elemento que representa la génesis de la materia fotográfica. El ejercicio ontológico arrojó dos conceptos importantes para entender la fotografía; la fijación del tiempo y la latencia. El uso de la máquina que registra el tiempo ayuda a tener un punto de vista objetivo, lo documental se hace presente a manera de ensayo. La acción fotográfica se separa del resultado final, la acción del fotógrafo se limitó a registrar acciones del sujeto urbano y marginal que crea registros destinados para desaparecer.

El andar azaroso por la ciudad es el primer acercamiento a la fotografía callejera, la segunda parte de la acción fotográfica recae en la elección de los objetos, quienes corresponden a los planteamientos realizados sobre el concepto del margen, la orilla, el borde y lo extremo.

La segunda interrogante gira en torno a la imagen, cuestiona el poder de los valores otorgados a las categorías estéticas opuestas; la belleza y fealdad; así como a sus niveles de representación, la propuesta fotográfica pretende mover lo marginal al centro incitando la utopía de la subversión, presentado dentro de la estética utilizada dentro de la fotografía.

Conclusiones

Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad del dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa, ciudad del sol detenido, ciudad de las calcinaciones largas, ciudad a fuego lento, ciudad con el agua al cuello, ciudad del letargo pícaro, ciudad de los nervios negros, la ciudad de los tres ombligos.

Carlos Fuentes

La motivación de la presente investigación fue la de realizar una reflexión profunda sobre la imagen grotesca y su potencial de provocación, así como sus significaciones en la vida cotidiana y en registros materiales. La imagen grotesca es atractiva por su fuerza destructora, es analizada desde los fenómenos de subversión producto de una actividad de origen primitivo que prevalece en la actualidad dentro de la cultura popular. La subversión de valores experimentada durante el carnaval otorga a la imagen grotesca potencial de resistencia política desde los campos semánticos de su representación. Al mismo tiempo fue una investigación enfocada a la producción artística siendo la creación una forma de producir conocimiento.

Las principales problemáticas encontradas a lo largo de la investigación se centran en lograr materializar ideas dentro de argumentos científicos, ya que mi profesión como artista me limitaba a sólo producir bienes simbólicos sin explicar necesariamente de forma teórica las hipótesis y conclusiones encontradas al transcurso del quehacer artístico.

Al encontrar un método de escritura se produce una reflexión en cuanto a las maneras de pensar de la ciencia y el arte, quienes utilizan métodos similares, estas dos áreas del pensamiento se encuentran conectadas más de lo aparente.

El arte en este caso, sirve para construir conocimiento de forma crítica y responder interrogantes que reflejen la realidad de nuestro tiempo.

Es a partir del análisis de la imagen donde se puede vislumbrar una problemática compleja y puede tomar profundidad utilizando la fotografía, encontrando su esencia principal que genera registros tanto históricos como artísticos a la par de estudios sociales y urbanos. El proyecto artístico formará parte de una exposición que compartirá las conclusiones en piezas finales.

La tarea del fotógrafo es la de observar, actividad constante, casi tenebrosa puesto que observa como espectador, voyeurista, sujeto sin presencia, la fotografía funciona como una ventana hacia la otredad. La tarea del fotógrafo es similar a la de un narrador, la imagen fija registra memorias entrelazadas que forman una visión acerca de su tiempo y de su gente.

La acción de describir un territorio para sugerir el entrecruzamiento entre un modo de actuar humano y un ámbito geográfico, al circunscribir la producción fotográfica en una delimitación topográfica; la ciudad se convierte en una superposición de capas y sedimentos de sentido, una

cartografía realizada con imágenes responde a las visiones urbanas de Walter Benjamín por ello el primer planteamiento sobre la acción fotográfica resulta ser la del Flaneur o, en mi caso, Flaneuse.

Un Flaneur realiza la acción de deambular sobre la calle haciendo registros fotográficos, la experiencia del deambular genera un estado de hipnosis en el que se dispara varias veces la máquina. La palabra original es del idioma francés y se encuentra en masculino Flaneur: el que deambula, el que vaga sin rumbo, no obstante, existe la significación femenina y me parece adecuado utilizarla debido a mi condición y a la reflexión en torno a la visibilidad del espacio público como un espacio femenino, idea radical, ya que las mujeres, antes de su emancipación, correspondían al espacio doméstico.

Recorrer los espacios de la ciudad se convierte en una acción de descubrimiento y peligro constante.

“Perdersi significa que entre nosotros y el espacio no existe solamente una relación de dominio, de control por parte del sujeto, sino también la posibilidad de que el espacio nos domine a nosotros. Son momentos de la vida en los cuales empezamos a aprender del espacio que nos rodea (...) ya no somos capaces de otorgar un valor o un significado a la posibilidad de perdernos, Cambiar de lugares, confrontarnos con mundos diversos, vernos obligados a recrear con una continuidad los puntos de referencia, todo ello resulta regenerador a un nivel psíquico, aunque en la actualidad nadie aconsejaría una experiencia de ese tipo. En las culturas primitivas, por lo contrario, si alguien no se pierde no se vuelve mayor y este recorrido tiene lugar en el desierto, en el campo. Los lugares se convierten en una especie de máquina a través de la cual se adquieren nuevos estados de conciencia”¹⁴⁷

La ciudad crece en caos, es antagónica, es el espacio de la pluralidad y de la masa, la demasiada gente, donde ni el tiempo ni la planificación pueden controlar sus asentamientos espontáneos y abstractos, sus lugares imaginarios de la utopía y el deseo.

La palabra ciudad esconde capas de distintas realidades, sin embargo, nos transporta de un espacio diferenciado a un espacio construido y limitado, la apropiación del espacio reside en la experiencia con la que se vive y los registros que deja.

El recurso de la fotografía documental como temática dentro del desarrollo de la investigación resultó crucial para entender y documentar dichos registros, a la vez que abre panoramas hacia el análisis de la imagen fotográfica y lo fotográfico. La fotografía sigue resultando enigmática apresar de que sea una práctica industrializada y comercial, vivimos en una era donde la fotografía se ha reducido a su calidad de imagen, es entonces donde el soporte impreso forma parte de las manifestaciones del pasado. La producción exorbitante de imágenes abre la discusión sobre la fotografía en el campo de las bellas artes y la banaliza, es quizá, uno de los primeros pasos para deconstruir el significado y abrirlo a la pluralidad de definiciones, también da pie a la

¹⁴⁷ Franco La Leda Perdersi. L' uomo senza ambiente. La terza. Bari. 1988.

experimentación con el objeto presentado como fotografía. Es por ello que es pertinente replantear la producción fotográfica como una manifestación libre. Finalmente la razón de crear objetos simbólicos y artísticos es la búsqueda de libertad.

La presente investigación forma parte de mis primeras aproximaciones al análisis de la imagen grotesca, así como del fenómeno de la marginación y su potencial para convertirse en paisaje, la fotografía de paisaje urbano sigue siendo parte de mi producción personal como artista, la investigación está intencionada para darle seguimiento ya que se considera que no se cubrieron temas que son pertinentes para definir lo popular dentro de mi contexto social, político e histórico.

De igual forma, se analizó la vida popular europea tomando como pruebas los registros en el arte, sin embargo, no se tomó profundidad al fenómeno del carnaval en México y América Latina, siendo productores culturales importantes en dicho fenómeno puesto que todavía forma parte, no sólo de sus actividades dentro de la vida social, sino en la complejidad de sus lenguas originales que conservan formas de ver y entender el mundo. El sincretismo produjo diversas creencias, una mezcla entre el cristianismo colonial y las religiones originales, resultando en un sinfín de manifestaciones que exaltan con mayor fuerza a dioses paganos que regeneran la vida que al dios católico. Las fiestas y carnavales realizados en la ciudad de México muestran la hibridación entre el espacio rural y el urbano.

El sincretismo es un fenómeno que conserva hechos de la vida pagana y los fusiona con elementos del cristianismo con los que se identifican los fenómenos de regeneración de la vida y la hibridación, el carnaval es un proceso fundamental en la identidad sincrética, de igual forma, es inherente de la cultura popular, las culturas dominadas y exterminadas por los conquistadores manifestaban un sentimiento de identidad por medio del carnaval y fiestas alegóricas. El fenómeno de las fiestas populares explora manifestaciones de una estética específica, manifestaciones que al ser expulsadas a los márgenes generan niveles de resistencia. La investigación así como la producción artística, deberá continuarse desde dichos parámetros.

La vida popular se encuentra, no sólo, en sus fiestas y tradiciones sino en la vida cotidiana y en la producción de prácticas y redes de trabajos alternos, disidentes e ilegales, el comercio ambulante y los negocios ilícitos de piratería, fayuca y narcotráfico representan las brechas entre la resistencia y la alineación dentro de un sistema basado en la desigualdad. La investigación puede ganar mayor profundidad abordando las dinámicas en las que se efectúa dicha resistencia y se planea darle continuidad en un trabajo de posgrado.

Así, dentro de las hipótesis planteadas, se logró darles seguimiento dentro del estudio de las artes y el análisis de la imagen, los artistas que utilizan la estética de lo grotesco plantean aproximaciones hacia la fealdad y lo sublime como forma de expresión en la transgresión de la forma, así como la desproporción, la asimetría y la hibridación como constantes en sus lenguajes visuales. Lo grotesco responde a una dualidad con la que se encara la materialidad, un cadáver es el registro de un cuerpo en su estado más puro, lo material grotesco regresa a la muerte para explicar la antítesis del espíritu, el cuerpo que regresa a la tierra, de tal forma, en las

manifestaciones populares lo siniestro de la muerte se vuelve festivo y cómico, la vida y la muerte no se encuentran separadas como en su contraparte trágica en donde se considera a la muerte como un fin más que una continuación.

El pueblo no es uno sino muchos, el subconjunto pueblo resulta una multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos. La cultura popular en México ha ido resinificándose a lo largo del tiempo, en ella existe una visión idealista que pretende mirar lo típico como algo único que conserva sus significaciones originales sin dejar de lado los procesos de intercambio con la cultura hegemónica, la cultura popular no representa en purismo la visión original del pasado indígena, no es posible vislumbrarla sin tomar en cuenta el violento encuentro con Occidente. Finalmente el proceso de sincretismo depende de la dominación y la mezcla para existir, es resultado de la hibridación de culturas. La ideología dominante no siempre elimina las culturas tradicionales, sino que se apropia de ellas, re-estructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas. El Carnaval, dentro de la vida rural y urbana mexicana, ha sido consecuencia de un sincretismo ancestral, es decir, la celebración de la primavera que antecede a la cuaresma y las pascuas se celebra como tradición popular desde la época colonial hasta la contemporaneidad.

La fotografía documental estudia el comportamiento de fenómenos sociales a manera de ensayo, analiza el fenómeno del carnaval sin caer en la idealización de lo popular; eliminando pretensiones de falsedad al hacer del enfoque y el encuadre los únicos procedimientos de montaje; el realismo documental presenta tal cuál es.

Atraves de la imagen fija se presentan las diversas formas de marginación que coexisten en el espacio geográfico de la ciudad. La esencia del carnaval se manifiesta en la vida cotidiana de distintas maneras, lo popular resulta una contraparte del uso oficial de las calles, el ensayo fotográfico presentado envuelve los matices de las líneas fronterizas entre lo céntrico y lo marginal que alteran el paisaje, cuestionando así los grados de resistencia en la manifestación popular.

Lo marginal se celebra, se observa desde el centro aquello que ha sido condenado al exilio, lo que ha sido negado. Sin duda la urbanidad nos permite contemplar la banalidad de las cosas estáticas, aquellas que no cambian de lugar, las cosas feas y ordinarias.

La burla, la fiesta, el carnaval, el alcohol, el humor negro y la tragedia son varios de los aspectos que han estado presentes en la formación de una historia y de una personalidad, se encuentran en los arquetipos que componen el imaginario mexicano. El mexicano que tiene una indiferencia ante la muerte, puesto que tiene una indiferencia ante la vida.

Fuentes de Información

Bibliografía

Básicos

- 1.-Barthes Roland. Cámara Lúcida notas sobre la fotografía. Paidós Comunicación. Barcelona. 1990.
- 2.- Flússer. Una filosofía de la fotografía. Editorial Síntesis S.A. Madrid. 2009
- 3.- Freund Gisele. La fotografía como documento social. Colección FotoGGrafía. Primera edición. 2015
- 4.- Sontag Susan. Sobre la fotografía. Alfaguara. México D.F. 2006.
- 5.- Walter, Benjamín. Sobre la fotografía. PRE-TEXTOS. Valencia.2008

Especializados

- 1.- Bajtin Mijail. Francois Rabelais y la cultura popular en el Medioevo y el Renacimiento. Editorial Palacio. México D.F. 1998.
- 2.- George Bataille. La conjuración sagrada de Ariana Hidalgo Editor Buenos Aires 2003
- 3.- Gombrich E.H. El legado de Apeles Estudios sobre el Renacimiento, III. Phaidon. 2000. Madrid.
- 4.- Gombrich E.H., El sentido del orden estudio sobre la psicología de las artes decorativas. PHaidon. 1999. N.Y.
- 5.-Gombrich E.H. Simbolismo Renacentista, Imágenes simbólicas estudios sobre el arte del Renacimiento II. Phaidon. 1972. Madrid

Complementarios

- 1.- Eco Umberto. Obra abierta. Ariel. Tercera edición. 1990
- 2.- RoqueroLuisa. El Sacro Bosco de Bomarzo, un jardín alquímico. Celeste.Madrid.1999
- 3.-Mejias Aitor. El carnaval de Luis Buñuel: Estudios sobre una tradición cultural. Laberinto. Madrid. 2009.
- 4.- Foucault Michel. Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires. 2002.
- 5.- MONSIVAIS Carlos. A ustedes les consta. Antologías de la crónica en México. ERA.Primer Edición.2009

Hemerografía

- 1.- Cuarterolo Andrea. La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria. Publicación digital. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina
- 2.-Rubio María Olivia Ensayo La magia de las paredes. Catalogo de la exposición Graffiti Brassai, Consorcio del círculo de las Bellas Artes. Madrid, 2008
- 3.- Stallybrass Peter, White Allon. DESACUERDOS publicación de Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA. Tomo V.
- 4.- Foucault Michel Topologías (Dos conferencias radiofónicas)
- 5.-Marín Germán. Chile o Muerte. Editorial Diógenes. D.F. 1974

Páginas de Internet

- 1.- Medieval Times: Attack of the giant killer rabbits!. DangerousMinds.
http://dangerousminds.net/comments/medieval_times_attack_of_the_giant_killer_rabbits
- 2.- Los libros de la magia - Una historia de los grimorios y otros volúmenes ocultos. Canino.
<http://www.caninomag.es/los-libros-de-la-magia-una-historia-de-los-grimorios-y-otros-volumenes-ocultos>
- 3.- Dionisos/Baco | La Mitología Clásica. Arsdocendi.es.
<http://www.arsdocendi.es/mitologia/dionisosbaco.html>
- 4.- DIBUJOS GROTESCOS. Odisea2008.com. <http://www.odisea2008.com/2017/02/dibujos-grotescos.html>
- 5.- Brassai | [Graffiti, Paris] | The Met. The Metropolitan Museum of Art, i.e. The Met Museum.
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/262735>