

1



2



3



4

**DEL ESPACIO
FOTOGRAFICO
A LA FOTOGRAFÍA EN
EL ESPACIO**



5

El arte posterior a la década de los sesenta experimentó una serie de transformaciones entre las cuales se encuentran la pérdida de sentido monumental de la escultura, su raptó del espacio que la circunda hacia la llamada escultura expandida como la denominó Rosalid Krauss. Quizás el aspecto dominante en esta transformación fue el surgimiento del arte minimal y sus implicaciones filosóficas, arquitectónicas, escultóricas y estéticas en términos generales.

Esta transformación logró afectar otras manifestaciones artísticas como por ejemplo a la fotografía, pues acompañada de la reflexión anterior y de la experimentación de los artistas surrealistas y dadaistas, la fotografía en esa nueva libertad expresiva también encontró el muro y el piso como soportes de una narrativa visual, a partir de las relaciones de la imagen con otras disciplinas o procesos técnicos, o de las relaciones entre diversas imágenes, llegando a ocupar el espacio en todas sus dimensiones, a modificar la conciencia de la

fotografía como obra enmarcada por una imagen que se articula en un contexto.

Así la fotografía enriqueció su universo de significación y comenzó a establecer relaciones más directas con otras técnicas perdiendo las fronteras de cada una y convirtiéndose en un hecho artístico pluridimensional. Fue capaz de superar un reto que le planteaba el arte contemporáneo de establecer una relación con el espectador más dinámica, más exploratoria y menos pasiva. De crearle un campo más complejo y acorde a la actitud que plantea la realidad misma.

El grupo de artistas que se ha seleccionado para desarrollar esta problemática proponen este tipo de relaciones pero de diversas formas: la artista Barbara Kruger articula texto e imagen para ocupar con ellos el espacio interior o las vallas de la ciudad o del metro, para señalar o denunciar aspectos políticos. Eulalia Valldosera parte de su cuerpo como escala dimensional para habitar el espacio empleando proyecciones

que enuncian ausencias y presencias. Paloma Navares toma como elemento de partida las Venus de la historia del arte y con fragmentos de ellas fotografiadas en duratrans construye unas instalaciones donde el ideal de belleza es generosamente representado por estos cuerpos. Francisco Ruiz de Infante crea unos espacio multimediatóico a partir de relaciones entre el consciente y el inconsciente, procurando crearle al espectador una situación que le transforme su estado inicial. Daniel Canogar con unas interesantes instalaciones en las cuales fragmenta el cuerpo mediante el empleo de proyecciones con fibra óptica. Y finalmente Sandy Skoglund con sus espacios escenográficos creados para la toma de sus fotografías, con un particular manejo de la luz.

2. EULÀLIA VALLDOSERA. La habitación, video proyección, 1996
3. PALOMA NAVARES. Andre Paradieser, 1994
4. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Habitación de lenguajes (bestiario Nº 27), video instalación.
5. SANDY SKOGLUND. Germs are every where, 1984, cibachrome 30 x 40"

IMÁGENES

1. BARBARA KRUGER. Imperfect utopia: A park for the new world. 1988, Installation.

BARBARA KRUGER

Su obra se conjuga a través de la relación entre la imagen y el texto, y una actitud política y social frente al mundo con un cuestionamiento crítico respecto a la cultura contemporánea. Ocupando con estos elementos en grandes dimensiones, espacios en Galerías o en Museos, o en otras ocasiones dispuestos en lugares públicos como vallas, estaciones del metro y diversos espacios que la publicidad emplea como soporte para comunicar mensajes. También imprime sus frases sobre empaques de camisas o bolsas de almacenes.



Asistió solamente un año a la universidad y desde los 19 años comenzó a trabajar como diseñadora gráfica, pues no provenía de una familia adinerada

y debía trabajar haciendo cubiertas de libros y de revistas. El arte dominante en el panorama en que ella se inicia era el arte conceptual, frente al cual tenía distancia por no entenderlo, sin embargo esta posición la ha ido transformado a través del tiempo.

Su trabajo como artista lo inicia pintando y se demoraba al rededor de 10 semanas para terminar una pintura, aspecto que no le incomodaba pero que le fue generando otra disciplina como fue la de la escritura, en prosa o en poesía, influenciada por la cantante de rock and roll Patty Smith, y así fue como dejó la pintura, pero tampoco se considera escritora, sino alguien que trabaja con imágenes y con palabras.

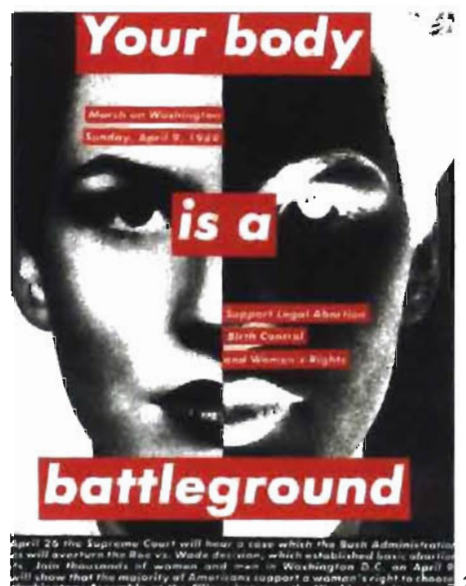
Respecto al empleo de las palabras en su obra señala: "el interés se encamina más al carácter del lenguaje como habilidad comunicativa entre seres humanos"¹. No le interesa acudir a un lenguaje rebuscado sino a las

¹ KRUGER, Barbara. Interrogatorio al poder. Entrevista con José Lebrero Stals. En : Revista Lápiz N° 73 de diciembre de 1990, p. 148

palabras que le puedan llegar a cualquier persona de la calle que no posea ninguna formación. Otro aspecto que es constante en su obra es el respeto por las diferencias y por la creencia en las potencialidades de todos los seres humanos: "Estaría muy bien que pudiéramos vivir en un mundo en el que todos nosotros, hombres, mujeres, negros, blancos, pudiéramos ser todo lo que potencialmente somos, y no me considero utopista. Se que nunca pasará, pero sería interesante que pudiéramos manifestar la totalidad de nuestras capacidades inteligentes. Habilidades estéticas y capacidades verbales. El mundo se enriquecería"²

No se considera una artista feminista sino una mujer feminista que además es artista, pues su posición frente al arte es más compleja que asumir el papel de artista feminista simplemente. Y desde esa actitud realiza una serie de obras que cuestionan el papel de la mujer, de su cuerpo, del control de la natalidad en la sociedad norteamericana. Y de

otro lado aborda temas referidos a la política, al poder, al dinero, a los sentimientos humanos, y en general a todas las problemáticas de la humanidad finisecular.



Como en su obra es tan importante el significado de las palabras articulado con el poder expresivo de las imágenes, muchas de sus obras no pueden circular internacionalmente de la misma manera, porque al variar los lugares geográficos, los valores culturales, políticos, sociales y religiosos también se transforman. E igual sucede con el significado de las palabras y de las imágenes.

Otro aspecto importante de señalar en la obra de Barbara Kruger es la procedencia de las imágenes que

² Ibid. P. 149.

utiliza en su obra, pues generalmente son retomadas de otro contexto como afiches, revistas o periódicos, cuya recurrente circulación ya posea un espacio en la memoria colectiva.



3

El texto lo configura a partir de frases cortas e impactantes, escritas en una caligrafía rápida y fácil de leer, aspecto que hereda de su trabajo inicial en artes gráficas. El color de sus obras es preferiblemente el blanco y negro, aunque en algunas ocasiones emplee el rojo. Sus trabajos a todo color son escasos.

La importancia de esta artista y los cuestionamientos que genera a nuestra sociedad contemporánea han hecho imprescindible su presencia en los grandes eventos

de arte mundiales, así como ha estado presente con sus vallas y obras públicas en las grandes ciudades del mundo.



4

IMÁGENES

1. BARBARA KRUGER. Untitled (if you can't feel it, it must be real). 1988. Tomada de Love for sale. The words and pictures of Barbara Kruger. 1990. P. 63
2. BARBARA KRUGER. Untitled (Your body is a battleground). 1989. Poster for march on Washington, 29 x 24". Tomada de Love for sale. Op cit. p. 58
3. BARBARA KRUGER. Who dies first? 1989 Photoengraving on magnesium, 25.5 x 21.5". Tomada de Love for sale. Op cit. p. 7

4. BARBARA KRUGER. "We get excited because they have money and god in their pockets". 1985. Poster. "Surveillance is their busywork". 1985. Bus placard for Nexus project, Atlanta. Y Poster, Sydney. "We don't need another hero". 1989. Poster. Tomada de Love for sale. Op cit. p. 83.

DIAPOSITIVAS





25



26



27



28



29



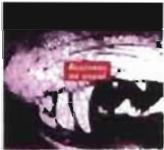
30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



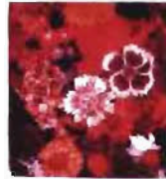
42



43



44



45



46



47



48



49

1. BARBARA KRUGER. Love for sale
2. BARBARA KRUGER. Who dies first? 1989 Photoengraving on magnesium, 25.5 x 21.5"
3. BARBARA KRUGER. Untitled (You invest in the divinity of the masterpiece). 1982. Unique photostat, 71 3/4 x 45 5/8"
4. BARBARA KRUGER. Untitled (An erotic relationship to proper names). 1988. Pofograph, 72 x 48"

5. BARBARA KRUGER. Untitled (Tell us something we don't know). 1987. Photograph, 49 x 65 ½"
6. BARBARA KRUGER. Untitled (All that seemed beneath you is speaking to you now. All that seemed deaf hears you. All that seemed dumb knows what's on your mind. All that seemed blind is following in your footsteps). 1989. Installation view. Courtesy Fred Hoffman Gallery, Los Angeles.
7. BARBARA KRUGER. Untitled (You thrive on mistaken identity). 1981. Photograph, 60 x 40".
8. BARBARA KRUGER. Untitled (we are your circumstantial evidence). 1983. Photograph, 144 x 96"
9. BARBARA KRUGER. Untitled (I am your reservoir of poses). 1983. Photograph, 72 x 48"
10. BARBARA KRUGER. Untitled (I am your slice of life). 1981. Photograph, 60 x 40"
11. BARBARA KRUGER. Untitled (Use only as directed). 1988. Photograph, 72 x 48"
12. BARBARA KRUGER. Untitled (Memory is your image of perfection). 1982. Photograph, 61 x 33 ¾"
13. BARBARA KRUGER. Untitled (No radio). 1988. Photograph, 51 ½ x 68 ½"
14. BARBARA KRUGER. Untitled (you are seduced by the sex appeal of the inorganic). 1981. Photograph, 37 7/8 x 50 ¼"
15. BARBARA KRUGER. Untitled (you are the perfect crime). 1984. Photograph, 48 x 96"
16. BARBARA KRUGER. Untitled (What big muscles you have!). 1983. Plexiglass with type, 60 x 85"
17. BARBARA KRUGER. Untitled (Your comfort is my silence). 1981. Photograph, 60 x 40"
18. BARBARA KRUGER. Untitled (Your life is a perpetual insomnia). 1984. Photograph, 72 x 48"
19. BARBARA KRUGER. Untitled (You kill time). 1983. Photograph, 72 x 48"
20. BARBARA KRUGER. Untitled (Busy going crazy). 1989. Photograph, 70 x 48"

21. BARBARA KRUGER. Untitled (Admit nothing/blame everyone/be bitter). 1987. Photographic silkscreen on vinyl, 100 3/8 x 179 3/4"
22. BARBARA KRUGER. Untitled (your manias become science). 1981. Photograph, 37 x 50"
23. BARBARA KRUGER. Untitled (You substantiate our horror). 1986. Photograph, 144 x 96"
24. BARBARA KRUGER. Untitled (God sends the meat and the devil cooks). 1988. Photographic silkscreen on vinyl, 111 x 131 1/2"
25. BARBARA KRUGER. Untitled (Free love). 1988. Photograph, 84 x 84"
26. BARBARA KRUGER. Untitled (Turned Trick). 1988. Photographic silkscreen on vinyl, 122 1/2 x 109"
27. BARBARA KRUGER. Untitled (If you can't feel it, it must be real). 1988. Photograph, 51 1/2 x 58 1/2"
28. BARBARA KRUGER. Untitled (I shop therefore I am). 1987. Photographic silkscreen on vinyl, 120 x 120"
29. BARBARA KRUGER. Untitled (Money can buy you love). 1985. Photograph, 12x x 144"
30. BARBARA KRUGER. Untitled (When I hear the word culture I take out my checkbook). 1985. Photograph, 138 x 60"
31. BARBARA KRUGER. Untitled (Buy me I'll change your life). 1984. Photograph, 72 x 48"
32. BARBARA KRUGER. Untitled (Put your money where your mouth is), 1984. Photograph, 72 x 48"
33. BARBARA KRUGER. Untitled (Business as usual). 1987. Photograph, 49 x 61"
34. BARBARA KRUGER. Untitled (Your money talks). 1984. Photograph, 60 x 80"
35. BARBARA KRUGER. "The regulation of fantasy". 1987 - 88. Poster design and events organized by Barbara Kruger and Phil Mariani. A commission for the Día Art Foundation. "The Nicaragua Media Project". 1984. Poster design for the New Museum of Contemporary Art. New York. "Artist's use of language". 1982. Poster. "Committed". 1984. Poster for film. "Remaking history". 1988. Poster design for and events. "The revolutionary power of women's

36. BARBARA KRUGER. "You construct intricate rituals which allow you to touch the skin of other men". 1982. Poster. Amsterdam. "Your moments of joy have the precision of military strategy. 1984. Poster. Providence, Rhode Island. "No thought/no doubt/no goodness/no pleasure/no laughter". 1989. Poster
37. BARBARA KRUGER. "We get excited because they have money and god in their pockets". 1985. Poster. "Surveillance is their busywork". 1985. Bus placard for Nexus project, Atlanta. Y Poster, Sydney. "We don't need another hero". 1989. Poster
38. BARBARA KRUGER. Imperfect utopia: a park for the new world. 1988 Installation views of design project by Barbara Kruger and others.
39. BARBARA KRUGER. Picturing greatness. 1988. 14 January - 29 march. Installation views of exhibition curretted by Barbara Kruger at the Museum of Modern Art, New York.
40. BARBARA KRUGER. We don't need another hero. 1986. Poster
41. BARBARA KRUGER. Heart (Do I have to give up me to be loved by you?). 1988. Photographic silk screen on vinyl, 111 ½ x 111 ½".
42. BARBARA KRUGER. Surveillance is your busywork. 1985. Billboard project organized by film in the cities and first Barks. Minneapolis.
43. BARBARA KRUGER. Untitled (You get away with murder). 1987. Photograph, 30 1/8 x 30".
44. BARBARA KRUGER. Untitled (Give me all you've got). 1986. Photograph, 48 x 60"
45. BARBARA KRUGER. Untitled (Jam life into death). 1988. Photographic silkscreen on vinyl, 111 ½ x 111 ½".
46. BARBARA KRUGER. All violence is the illustration of perfect stereotype. Installation
47. BARBARA KRUGER. Untitled (Your body is a battleground). 1989. Poster for march on Washington, 29 x 24"
48. BARBARA KRUGER. Untitled (Remember me). 1988. Photographic silkscreen on vinyl 149 x 105 ½".
49. BARBARA KRUGER. Installation, New York, 1991

EULÀLIA VALLDOSERA

(Barcelona)

Su obra inicialmente pictórica se desarrolló posteriormente a medios que le permitían mayor libertad como fotografías, videos, esculturas, proyecciones en la pared, performance y sonidos. Acompañada de una diversidad de materiales domésticos como camas, recipientes, colillas, cenizas, mesas y ante todo la presencia de su cuerpo inicialmente como dimensión espacial y posteriormente como vehículo para indagar por una identidad femenina particular.

“Comencé a medir el espacio a través de mi cuerpo, que surgía como una referencia. Pintaba sobre el suelo y posteriormente utilizaba las colillas. Con la mesa, la cama, aparecieron los objetos domésticos más próximos. A partir de ahí usé la cámara fotográfica: utilizándome como mi propio modelo fue surgiendo la idea de la identidad femenina, pero una identidad diferente en la cual yo había estado formada”³.

Los espacios vividos se convierten a través de su obra en lugares de

la memoria y a su vez testimonios de experiencias anteriores, presentados de manera evanescente, mediante la conjugación de luces y sombras, o de proyecciones, o de figuras estáticas y personajes que insinúan desplazamientos y movimiento, donde el lugar de exhibición es soporte y protagonista de una experiencia pasada y ámbito donde resuena el sentido y a su vez receptáculo de silencio.



Las presencias no narran algo, están suspendidas en unos lechos o lugares para comunicar diversos sentimientos. La imagen aparece indefinida y evocadora cuestionando así su capacidad de representación y de significación, en esa constante búsqueda por la articulación de su subjetividad con

³ PÉREZ, Luis Francisco. Estrategias del deseo. En revista Lápis 145 de julio de 1998. p.55.

el entorno que habita, para indagar finalmente por su identidad. Y es por eso que la presencia corporal es una constante de su propuesta, puesto que le permita hacer de puente entre su mundo interior, sus sentimientos y pasiones, y la realidad que le rodea.

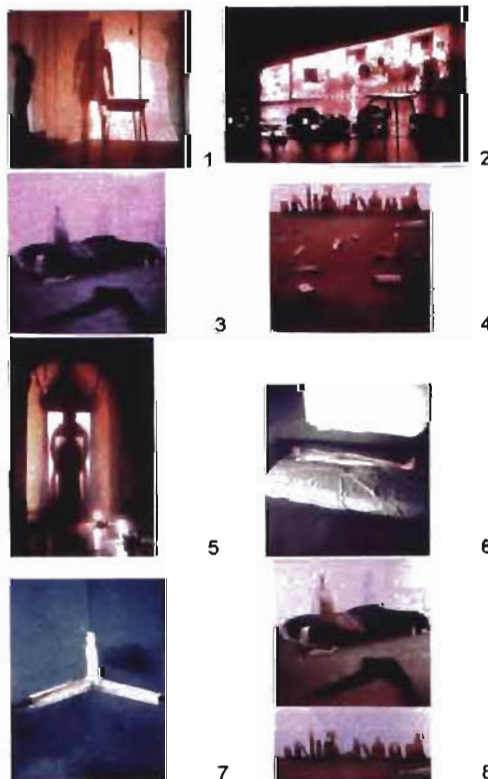


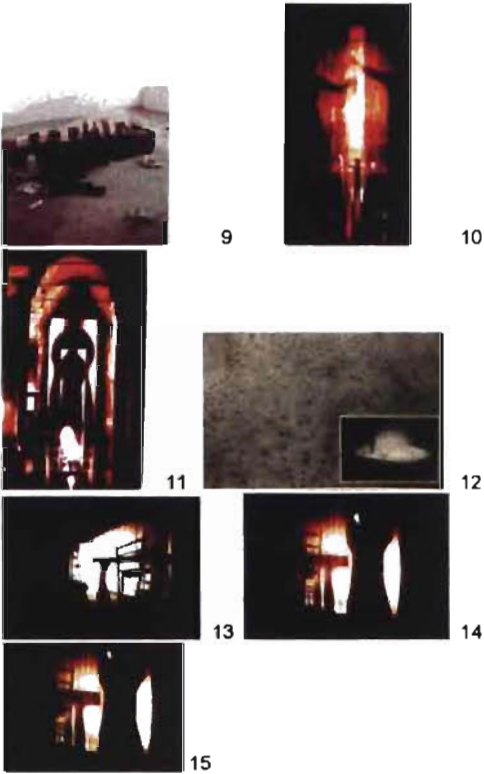
Algunas de sus obras poseen alusiones eróticas, pero como constante hay unas presencias humanas que hablan más de ausencias, de cuerpos etéreos y no propiamente de una carnalidad, de vacío más que de compañía o de pertenencia. Tornando el ámbito doméstico de un aura inhóspita, siniestra y misteriosa y cargando esos materiales y recipientes que retoma de esos espacios, de un sentimiento de extrañeza y sorpresa mediante las asociaciones que les otorga.

IMÁGENES

1. EULÀLIA VALLDOSERA. La habitación. Video proyección, El Roser, Lérida, 1996. Tomada de revista Lápiz N° 145 p. 54
2. EULÀLIA VALLDOSERA. Apariencias: mujer-botella, Fotografía 175 x 180 cm. O diapositiva proyectada sobre pared, 1994 Tomada de revista Lápiz N° 145 p. 56

DIAPOSITIVAS





1. EULÀLIA VALLDOSERA. La habitación. Video proyección, El Roser, Lérida, 1996
2. EULÀLIA VALLDOSERA. Relaciones, diapositivas proyectadas, Metrónomo, Barcelona, 1997
3. EULÀLIA VALLDOSERA. Apariencias: mujer-botella, Fotografía 175 x 180 cm. O diapositiva proyectada sobre pared, 1994
4. EULÀLIA VALLDOSERA. Apariencias: El durmiente: Llenas, II, 1994, fotografía 130 x 130 cm o diapositiva proyectada sobre la pared.
5. EULÀLIA VALLDOSERA. Envases: las figuras de la madre nº 1. Mujer semilla o relación madre - hija. El Roser, Lérida, 1996
6. EULÀLIA VALLDOSERA, Serie "Interiors", 1990, Fotografía
7. EULÀLIA VALLDOSERA, Serie interiores, 1990, fotografía
8. EULÀLIA VALLDOSERA. Apariencias: mujer botella, 1994, 175 x 80 cm
9. EULÀLIA VALLDOSERA. Serie El Yaciente: sombras vacías, fotografía 130 x 145 cm, 1994
10. EULÀLIA VALLDOSERA. Performance en el Yerebatan. Cistern 1997
11. EULÀLIA VALLDOSERA. Vessels, la figura de la madre, 1997
12. EULÀLIA VALLDOSERA. El ombligo del mundo, 1990 – 91.
13. EULÀLIA VALLDOSERA.
14. EULÀLIA VALLDOSERA.
15. EULÀLIA VALLDOSERA.

PALOMA NAVARES

(Burgos, 1947)

Su trabajo parte de una reflexión y apropiación de fragmentos del cuerpo humano femenino y su manera de ser representado a través de la historia del arte en las obras de Cranach, Rembrandt, Tiziano, Ingres. Mediante estos fragmentos fotocopiados o fotografiados y ubicados en otros contextos, construye una obra que se refiere al papel estereotipado de la mujer dentro de una cultura que la ha subyugado.



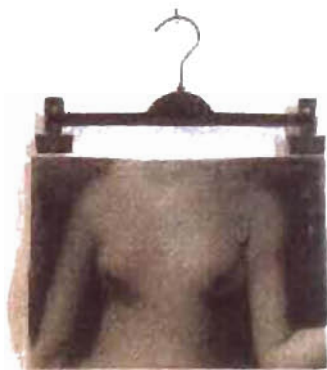
Mediante fragmentos de los cuerpos de las Venus y ninfas de la historia del arte, habla de los roles que la mujer ha representado y de la iconografía en la que se ha envuelto su reducida imagen. Es en sí una posición crítica con respecto a una tradición iconográfica, pero al mismo tiempo actualiza dicha tradición en un presente en el que el ideal de belleza es establecido por la publicidad.

Retomando imágenes producidas por otros, en otro tiempo, para otro contexto, las actualiza a manera de citas visuales, como partes de una memoria cultural que se refiere a lo femenino, poseídas de una frágil desnudez, para llevarlas a los recipientes de sus instalaciones, que construye generalmente mediante el empleo de la luz, y de unos objetos redondeados que contienen las imágenes, a manera de vientres. O de tubos herméticos poseídos de una especial asepsia.



2

Con los modelos femeninos de la pintura occidental habla de un tipo específico de mujeres, de formas generosas. Estereotipadas por la tradición masculina que ha representado y a idealizado a las mujeres como Venus, esposas, madres, amantes o vírgenes sumisas y silenciosas. Pues ellos no pintaban mujeres sino estereotipos idealizados y superficiales de la mujer. Por eso en cada fragmento de estos cuadros Paloma Navares encuentra posibilidades para reconstruir una nueva totalidad o deconstruir un ideal.



3

Algunos de los fragmentos los deja tal cual o también en ocasiones los manipula a través del computador. Emplea tecnología contemporánea para actualizar una tradición pictórica. Establece un diálogo con el espacio en el que ubica su obra, empleando la luz al interior de las fotografías, de manera mágica, quizás para contrarrestar los defectos de visión que han marcado su mirada desde la infancia.

IMÁGENES

1. PALOMA NAVARES. Venus de corazón ardiente, 1994. Tomada de revista Lápiz N° 120 de marzo de 1996. p. 33
2. PALOMA NAVARES. Alacena, 1994 Tomada de revista Lápiz N° 120 p. 31
3. PALOMA NAVARES. De Durero, 1993

DIAPOSITIVAS



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



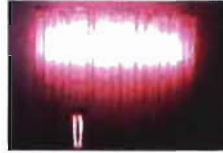
15



16



17



18



19



20

1. BOTTICELLI. Detalle del nacimiento de venus.
2. TIZIANO. La venus de Urbino, 1538
3. RUBENS. Las tres gracias
4. PALOMA NAVARES. Seraván, video - instalación, 1982 - 84
5. PALOMA NAVARES. De un amor imposible o la existencia del tiempo, 1992 (De Tiziano a Ingres)
6. PALOMA NAVARES. De Dürero, 1993
7. PALOMA NAVARES. Rizos y bucles y otras ondulaciones, 1993
8. PALOMA NAVARES. En el umbral del sueño. 1993
9. PALOMA NAVARES. Rizos y bucles y otras ondulaciones, 1993



10. PALOMA NAVARES. Diana diosa lunar y otras evas, 1993
11. PALOMA NAVARES. Silent Stock, 1993
12. PALOMA NAVARES. Buscando un sueño, 1994-5. Venus de corazón ardiente, 1994
13. PALOMA NAVARES. Buscando un sueño, 1994 - 5
14. PALOMA NAVARES. Alacena, 1994
15. PALOMA NAVARES. Flor de piel, rizos y bucles – Diana diosa lunar 1995
16. PALOMA NAVARES. Flor de piel, 1995
17. PALOMA NAVARES. Sin título, 1995
18. PALOMA NAVARES. Fragmento de escena nocturna, 1995
19. PALOMA NAVARES. Andre Paradieser, 1994
20. PALOMA NAVARES. En el umbral del sueño. Rizos, bucles y otras ondulaciones.

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE

(Vitoria, 1966)

“El trabajo de Francisco Ruiz de Infante se desarrolla en cuatro diferentes aspectos que conforman un sólo ámbito: espacio, texto, sonido e imagen. En sus instalaciones audiovisuales crea lugares que habrán de ser recorridos por el espectador casi en un sentido iniciático, una experiencia mental y física pensada por su autor, para que de algún modo el espectador al salir sea otro del que era al entrar. Su método es el de superponer capas para lograr una multitud de mensajes y de posibles lecturas”⁴.



1

Sus trabajos iniciales los desarrolla a manera de espectáculo multimediativo donde intervienen diapositivas proyectadas en el muro, con pinturas, esculturas, fotos, acción, video y una banda sonora con texto. Más adelante los elementos se decantarán, pero continuará estableciendo un diálogo con el espacio, con la arquitectura a partir de fragmentos de ella que se vuelven a disponer en otro contexto y se articulan con diversos elementos.



2

Durante la etapa de su formación académica obtuvo una beca para viajar a París y tuvo oportunidad de trabajar con Christian Boltanski, con un grupo de 8 jóvenes

⁴ MURRÍA, Alicia. Habitaciones de lenguajes. Entrevista con Francisco Ruiz de Infante. En : Revista Lápiz N° 147 de abril de 1998 p. 49

seleccionados por el artista a partir de los proyectos propuestos.

En el 92 realiza su obra "Reformatorio" que alude a la educación y a los valores morales impuestos como por ejemplo el pecado. Mediante el empleo de voces de hombre y mujer que le hablaban a un niño que no se daba por enterado, sobre todos los temas que se refieren al aprendizaje como son el sexo, lo cotidiano, la religión, la muerte. Era un diálogo de sordos. Invernadero es una obra que alude a un espacio que se prepara para el crecimiento, similar a una incubadora que es cálida, transparente y a través de ella se puede ver el exterior. De eso destaca la fragilidad y al mismo tiempo la falsa pureza infantil.

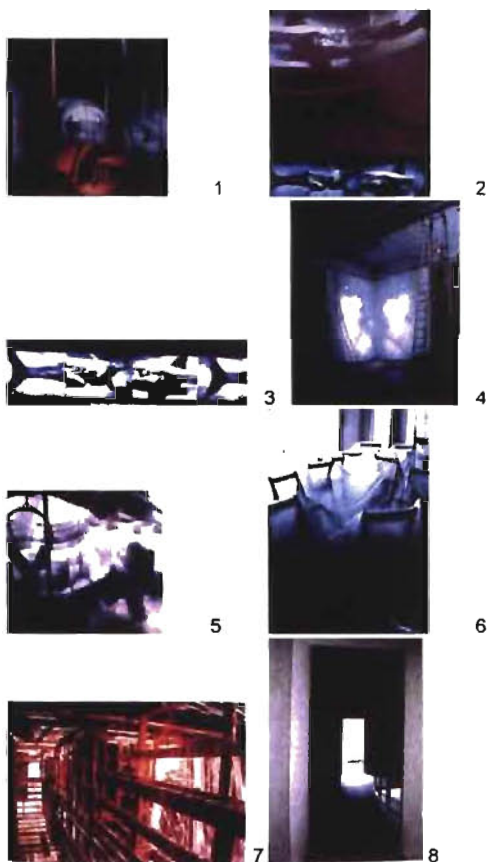
Con respecto a su trabajo con la infancia señala que lo que le interesa es un breve "momento en el mundo infantil en el que los mundos de lo real y de lo imaginario se entremezclan y en el que los sueños y las cosas puedan

tener vida propia, donde se da el animismo de los objetos" ⁵

Los espacios de sus instalaciones son lugares donde parece haber ocurrido algo y donde quizás sucederá, sin embargo el artista lo que desea es crear un espacio para la imaginación donde se diluyan las fronteras entre lo lógico y lo ilógico. También le interesa manipular al espectador, hacerle sentir que no se encuentra tan libre, sino que de alguna manera puede ser alterado, colocarlo dentro un espacio en el que es espectador y actor al mismo tiempo y donde domina una experiencia cercana al subconsciente.



IMÁGENES



1. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Euri-makina probatzen/ Probando la máquina de lluvia, instalación interactiva, 1997. Tomada de revista Lápiz nº 147 de noviembre de 1998 p. 53

4. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Habitación de lenguajes, (bestiario Nº 27) video instalación. Tomada de revista Lápiz nº 147, p. 48.

5. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Euri-makina probatzen/ Probando la máquina de lluvia, instalación interactiva, 1997. Tomada de revista Lápiz nº 147, p. 53

DIAPOSITIVAS

1. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Habitación de lenguajes, (bestiario Nº 27) video instalación.

2. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Bestiario Nº 3, video instalación

3. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Detalle de Bestiario Nº 3

4. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Euri-makina probatzen/ Probando la máquina de lluvia, instalación interactiva, 1997

5. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Habitación de lenguajes, bestiario Nº 2, video instalación, detalle

6. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Ostotsaren zain/ Esperando el trueno, detalle, 1995

⁵ Ibid. P. 50

7. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Oroimena eta zurrunbiloak/ Memoria y turbulencias, instalación audiovisual, 1997
8. FRANCISCO RUIZ DE INFANTE. Erreformatirioa (biki faltsuak)/ El reformatorio / falsos gemelos, 1992

SANDY SKOGLUND

Graduada de la universidad de IOWA en 1972 como Maestra en Bellas Artes en pintura y filmatografía. Su trabajo se desenvuelve a partir de la relación entre la instalación y la fotografía.

En una entrevista que le hace Robert Rosenblum en mayo de 1996, anota algunos aspectos sobre su obra y las influencias y afinidades con la obra de otros artistas como es el caso de Oldenburg, pues a ambos les interesan formal y conceptualmente, todo lo referente al POP Art., es decir los aspectos y objetos de la cultura cotidiana. Que en el caso de Sandy S. Se verá reflejado en el manejo del color y en los elementos con los cuales elabora sus instalaciones – fotografías.

En su obra "Gatos radioactivos", "los gatos están queriendo dominar la escena como sobrevivientes de una situación postnuclear porque ellos se han adaptado a ella al tomarse verdes. En algunos casos, los propósitos de esta pieza

parecen referirse a aspectos de un final posapocalíptico, o de una situación postcolonial que podría ser el triunfo del mundo animal que nosotros hemos manipulado por mucho tiempo"⁶.



Está artista crea instalaciones de carácter fantástico y surrealista mediante objetos ordinarios o animales elaborados en barro por ella, acompañados de un particular empleo del color y de la luz. Ubicados en escenografías especiales a manera de puestas en escena en las cuales aparecen personajes reales inmersos en una especie de mundo posnatural. Afirma que le interesa trabajar con la instalación y la interacción de las posibilidades de acción existentes en los materiales. Y disfruta especialmente cuando los

⁶ SKOGLUND, Sandy. Reality under siege. New York: Smith College Museum of Art and Harry N. Abrams. 1998. P. 16

modelos entran a destruir o a transformar algunos de los elementos cuidadosamente dispuestos que componen la instalación.



2

Realiza series de determinados elementos como animales, hojas de árboles, bebés etc, para ubicarlos en sus instalaciones, añadiéndoles un particular toque de color, generalmente empleando la teoría de los contrastes cromáticos. Estos elementos van acompañados de muebles o de personas tratando de crear una tensión entre algo que parece real y la existencia en un mundo cuya naturaleza sea artificial y programada seriadamente. También recubre en ocasiones los objetos y personajes de elementos comestibles como uvas pasas, chitos, tocineta, elementos retomados de su experiencia en trabajos temporales en

restaurantes, comidas rápidas o decorando tortas de cumpleaños.

A pesar de la riqueza y la vivacidad del colorido de las fotografías de las instalaciones de Skoglund, se respira en ellas un extraño pesimismo, que transforma esas aparentes realidades en partes de un decorado de pastillaje o de un fragmento de una pesadilla, pues el mundo que crean a pesar de partir del mundo real, ubican al espectador en un estado atemporal.



3

Frecuentemente expone las fotografías acompañadas de las instalaciones, colocándole al espectador simultáneamente el hecho pasado o registrado y el sujeto o acontecimiento presente. Además su trabajo deja de lado la diferencia entre lo bidimensional y lo tridimensional – la fotografía y la escultura.

Inicia su trabajo de instalaciones y fotografías en el año de 1979 después de que se han dado una serie de transformaciones en la concepción que se tenía sobre el arte más o menos desde mediados de los sesenta, pues un tipo de narrativa había culminado en la historia del arte, al culminar la modernidad y la carrera desenfrenada de las vanguardias por superar siempre un periodo anterior.

En 1962 se da el final del expresionismo abstracto y se sucedieron luego la abstracción geométrica, el neorrealismo francés, el pop, el op, minimalismo, arte povera, nueva escultura, arte conceptual, y especialmente este último hicieron que se transformará la manera de mirar el arte a partir del mundo meramente real "el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte, esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a

través de ejemplos"⁷. Y es este cuestionamiento al mundo real el que de alguna manera coloca en cuestión la obra de Sandy Skoglund. Pues no es gratuito que sus primeras obras la realizará a partir de fotocopias a un pedazo de papel arrugado que luego fotocopiaba nuevamente hasta obtener 100 copias de las copias sucesivas. "obsesión y repetición en el proceso de hacer cosas es un elemento constante en mi trabajo"⁸.

Se interesó por el trabajo fotográfico de William Wegman, John Baldessari, and Ed. Ruscha. Hacia 1978 comienza a realizar fotografías de naturalezas muertas tratando de crear ambigüedad visual y espacialidad con los elementos empleados. "Yo estuve tratando de controlar el mundo en orden a fotografiarlo, pienso que esto fue muy interesante en términos de nuestra cultura"⁹

⁷ DANTO, Arthur C. Después del fin del Arte. Buenos Aires, Barcelona, México: Piados, 1999, p. 35

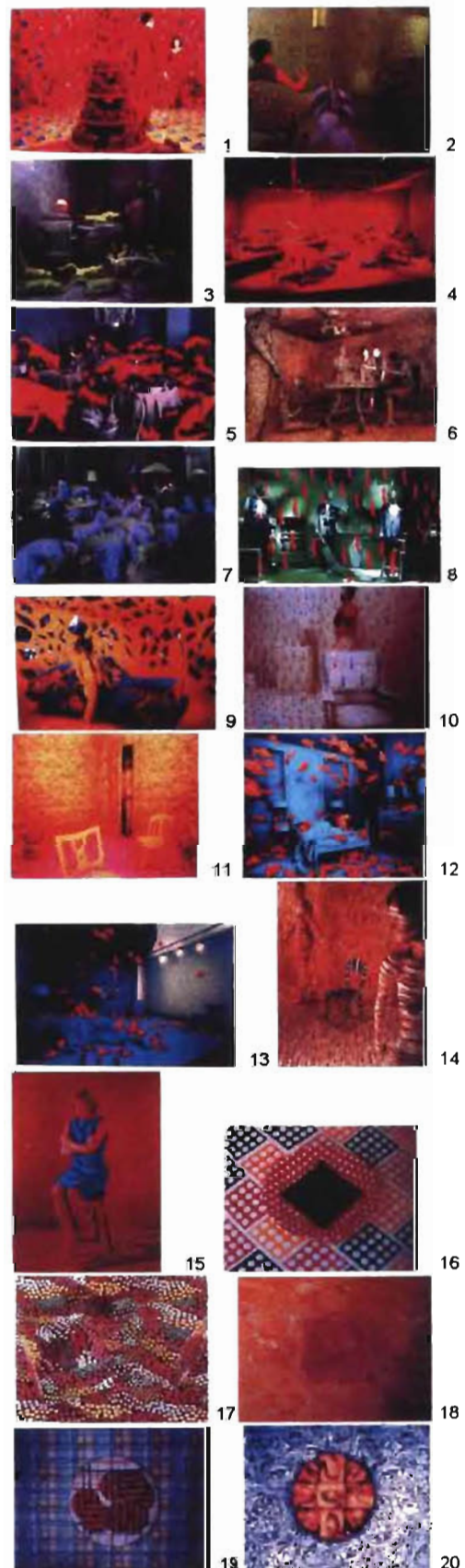
⁸ SKOGLUND, Sandy. Reality under siege. Op. cit. p. 29

⁹ Ibid. P. 37

IMÁGENES

1. SANDY SKOGLUND.
Raining Popcorn. Herber T
Johnson Museum of Art.
April 6 august 11, 2002.
Cornell University. Ithaca
New York. Tomada de
www.sandyskoglund.com
2. SANDY SKOGLUND.
Walking on eggshells. B&d
Studio Contemporánea. 22
March – 25 May 2002. Via
Calvi N° 18. Milano, Italia.
Tomada de
www.sandyskoglund.com
3. SANDY SKOGLUND.
Breathing glass. Hunter
Museum of American Arts.
December 2 – 2002
February 28 – 2003.
Chattanooga, Tennessee.
Tomada de
www.sandyskoglund.com

DIAPOSITIVAS





21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37

1. SANDY SKOGLUND. The wedding, 1994

2. SANDY SKOGLUND. Germs are everywhere 1984.

3. SANDY SKOGLUND. Radioactive cats, 1980

4. SANDY SKOGLUND. Fox Games, 1989

5. SANDY SKOGLUND. Fox games, 1989.

6. SANDY SKOGLUND. Atomic love, 1992

7. SANDY SKOGLUND. The green house, 1990

8. SANDY SKOGLUND. Sock situation, 1986

9. SANDY SKOGLUND. The lost and found, 1986

10. SANDY SKOGLUND. Hangers, 1979

11. SANDY SKOGLUND. spoons, 1979

12. SANDY SKOGLUND. Revenge of the goldfish, 1981

13. SANDY SKOGLUND. Revenge of the goldfish, 1981 Installation at Casteli Galery.

14. SANDY SKOGLUND. Body limits, 1992

15. SANDY SKOGLUND. Spirituality in the flesh, 1992

16. SANDY SKOGLUND. Peas on a plate 1978

17. SANDY SKOGLUND. Two boxes, 1978

18. SANDY SKOGLUND. Luncheon meat on a counter, 1978.
19. SANDY SKOGLUND. Cookies on a plate, 1978.
20. SANDY SKOGLUND. Nine slives of marble cake, 1978
21. SANDY SKOGLUND. Thirty burgers with mustard, 1995
22. SANDY SKOGLUND. At the shore, 1994
23. SANDY SKOGLUND. The artist swipts a rabbit for walking on eggs.
24. SANDY SKOGLUND. Walking on eggshells, 1997
25. SANDY SKOGLUND. A breeze at work, 1997
26. SANDY SKOGLUND. The cocktail party, 1992
27. SANDY SKOGLUND. The cocktail party, 1992
28. SANDY SKOGLUND, Gathering Paradise, 1991, Cibachrome in einer Auflage von 30 Stück, 127 x 177,8 cm.
29. SANDY SKOGLUND. Maybe babies, 1983
30. SANDY SKOGLUND. Squirrels at the drive-in, 1996
31. SANDY SKOGLUND. Babies at paradise pond, 1996
32. SANDY SKOGLUND. Preparation of the photo babies at paradise p.
33. SANDY SKOGLUND. Cats in Paris, 1993
34. SANDY SKOGLUND. Dogs on the beach, 1992
35. SANDY SKOGLUND. Possibilities of trash, 1986
36. SANDY SKOGLUND. Parallel thinking, 1986
37. SANDY SKOGLUND. Tools of expression, 1986.



JEFF WALL

(VANCOUVER, 1946)

Su obra emplea la fotografía en cajas de luz con cibachrome para presentarnos escenas de la vida cotidiana que cuestionan nuestra conciencia de la realidad, pues Wall valiéndose de la tecnología recompone diversas situaciones a partir de fragmentos de otras: "Wall nos cuenta toda una historia, nos da en un solo fragmento, los referentes de una situación que se alarga hacia atrás y hacia delante".¹⁰ Con este proceso de manipulación de la imagen también entra en juego la noción de verdad, pues al alterarle el tamaño a algún elemento o al establecer relaciones no habituales, aparece en algunas de ellas un aura de fantasía.



El proceso mediante el cual construye sus fotografías lo denomina cinematográfico en la medida en que las imágenes se arman de manera digital a partir de fragmentos. Busca completar con este proceso los elementos que pueden estar sugeridos como son el movimiento o el antes y el después de ella: "la experiencia de una imagen es también la experiencia de la inaccesibilidad de las cosas que parecen estar ahí. Casi en el presente. Las imágenes excluyen las cosas y la sensación de lo que es excluido es algo que yo trato de conseguir en la imagen. Por ejemplo, a menudo me interesa mostrar gente hablando o produciendo sonidos que nunca pueden oírse (...) Creo que los trabajos más interesantes, en cualquier medio, tratan acerca de los límites de los medios con los que trabajan".¹¹

¹⁰ OLIVARES, Rosa. Diseñando la realidad. En revista Lápis 107 de diciembre de 1994, p. 2

¹¹ BADÍA, Montse. Perfección de la imagen. Entrevista con Jeff Wall. En revista Lápis 157 de noviembre de 1999. p. 30



2



4

Otro aspecto importante de mencionar en su trabajo es la reflexión que lleva implícito sobre el tiempo, sobre el instante detenido, que en la manera en que es construido esta generando un tiempo imaginario.

Jeff Wall elabora sus imágenes a partir de la seducción por algo, por ejemplo una referencia literaria o un cuadro del pasado o una foto del archivo familiar, y con un proceso que le permite actualizar estos hechos del pasado los coloca en un instante detenido de un tiempo que sólo es real en las fotos de él.

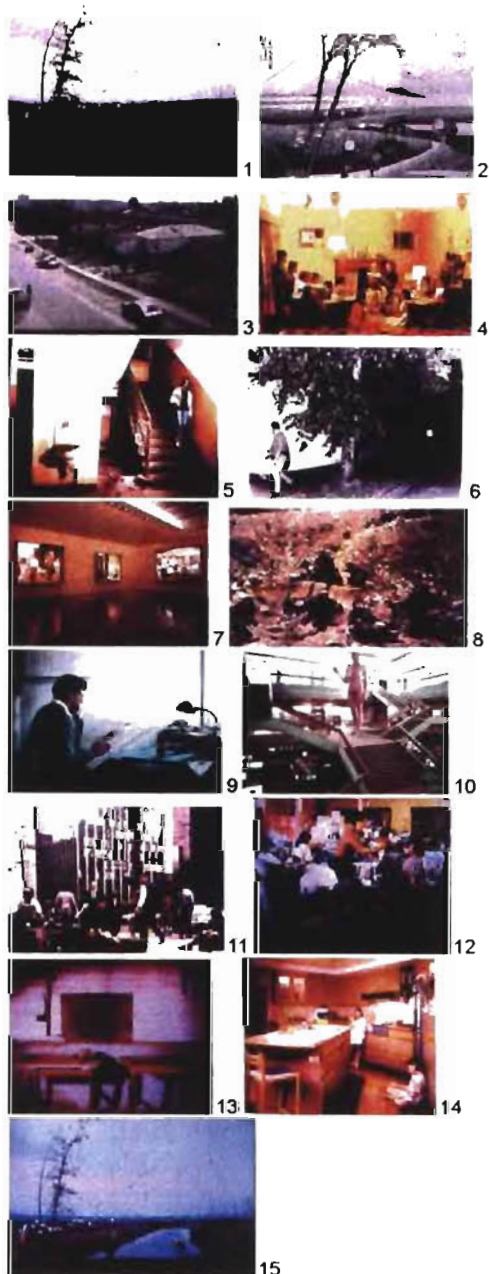


3

IMÁGENES

1. JEFF WALL. The Giant, 1992. Tomada de revista Lápiz N° 107 de diciembre de 1994. p. 29
2. JEFF WALL. A ventriloquist at a Birthday Party in October 1947, 1990. Tomada de revista Lápiz N° 157 de noviembre de 1999.
3. JEFF WALL. Una repentina ráfaga de viento (a la manera Hokusai), 1993. Tomada de revista Lápiz N° 157, p. 29
4. HOKUSAI. Un viento fuerte en Yeijiri, ca 1831 – 1833, Tomada de revista Luna Cómea n° 18 de 1999 p, 17

DIAPOSITIVAS



1. JEFF WALL. Una repentina rafaga de viento a la manera Hokusai, 1993

2. HOKUSAI. Un viento fuerte de Jeijiri, ca. 1831 - 1833

3. JEFF WALL. Lucha contra el desalojo, 1988

4. JEFF WALL. A ventriloquist at a Birthday party in October, 1947, 1990

5. JEFF WALL. "Odradek, Taboristska, 8, Praga, 18 de julio 1994", 1994

6. JEFF WALL. Passerby, 1996

7. JEFF WALL. Vista de la Instalación en Art Tower Mito, Mito Japan, 1997

8. JEFF WALL. Dead Troops Talk... 1991-92

9. JEFF WALL. Adrian Walker, artist, drawing... 1992

10. JEFF WALL. The Giant" 1992

11. JEFF WALL. "The Stumbling Block", 1991

12. JEFF WALL. "Outburst", 1989.

13. JEFF WALL. An Octopus, 1990

14. JEFF WALL. Jell-O, 1985. Caja de aluminio, plexiglas, tubos de neon, cibachrome, 143 x 148 cm.

15. JEFF WALL. "A Sudden Gust of wind (after Hokusai)" 1993

DANIEL CANOGAR

Madrid 1964

Desde una preocupación por el cuerpo realiza una obra en la que la fotografía posee un protagonismo, que en muchas de sus obras acompaña de particulares manejos técnicos, llevando a situaciones límites tanto el lenguaje fotográfico como el manejo del cuerpo, pero desde un conocimiento de la esencia de ella como luz que se proyecta a través de un medio. Que en la obra de Canogar puede ser fibra óptica u otro recurso técnico.



Es un conocedor del medio fotográfico y de las posibilidades de este como lenguaje expresivo para transmitir un pensamiento, pero considerándolo desde las posibles hibridaciones y mezclas

que este medio puede contener. Señala la importancia de conocer la arqueología y el origen de cada medio y en esa medida, la fotografía aborda una relación directa con la realidad, desde su invención. Esto hace que a este lenguaje se le pidan otras posibilidades desde el arte.

Tratando de definir los roles entre los diversos fotógrafos, los reporteros gráficos o los que trabajan de alguna manera con esta técnica, y diferenciándolos de los artistas Rosa Olivares le acota una vieja ley que dice: "el fotógrafo reproduce lo que hay desde sus ojos hacia fuera y el artista es el que lo hace desde sus ojos hacia adentro"¹². Sin embargo Canogar no acepta mucho esas limitantes porque el encuentra en muchos de los planteamientos contemporáneo roles cercanos al reporterismo o al fotoperiodismo, considerando por el contrario muy atractivas estas mezclas, relaciones y contaminaciones, y acota con una cita de Walter Benjamin que de

¹² OLIVARES, Rosa. La tecnología es la prolongación de nuestro cuerpo. Entrevista con Daniel Canogar en revista lápiz 155 de julio de 1999. p. 51.

alguna manera interpreta el protagonismo de la fotografía en el arte actual: “creo que dijo en algún momento que el medio fotográfico surge casi como una necesidad colectiva por intentar retener lo que parecía que se les estaba escapando de las manos, que era la vida.”¹³

Aborda las instalaciones a partir de proyecciones de fibra óptica, que el espectador debe explorar, recorrer, pues él considera la perspectiva cónica renacentista como un único punto de vista que le interesa fragmentar para complejizar las percepciones sensoriales, en la medida en que el espectador recorre, completa e indaga. Presenta fragmentos de cuerpos por todo el espacio, creando lugares que de alguna manera sorprenden y seducen al espectador pero que él desea que al superar esa seducción inicial logren trascenderla y recordar posteriormente algo más.



Daniel Canogar es consciente de las posibilidades que le brindan los cables de fibra óptica, pues ellos originalmente sirven para hacer exploraciones endoscópicas en el cuerpo, son penetrantes y poseen una particular manera de mirar pues hacen lecturas específicas, aspectos que él sabe emplear y construir metáforas con ellos donde se desdibujan el interior del exterior del cuerpo, al explorarlo, recorrerlo, conocerlo e interpretarlo. Y de alguna manera fragmentada lo mirado, lo aísla y también logra reflejar la reflexión y la manera de pensar esa realidad corporal de su obra.

Como artista interesado en la imagen señala posiciones con respecto a ella a las cuales ha llegado a través de su experiencia y de sus estudios, que lo hacen

¹³ Ibid p. 51

considerar nuestra cultura todavía regida por el texto escrito pues el manejo que se le da a la imagen es superfluo, ligero, y permite engañar.

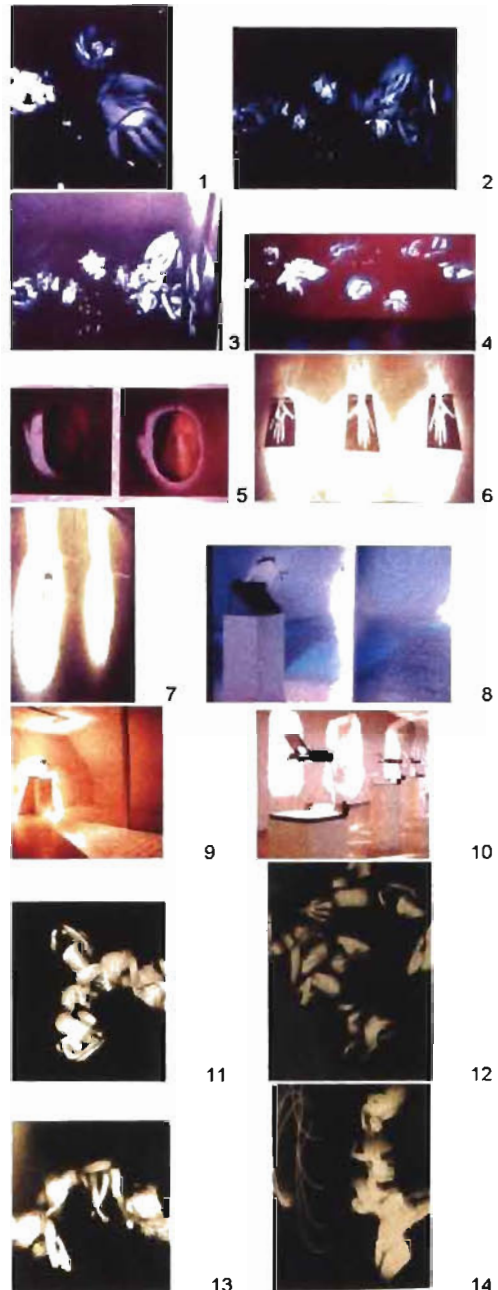
Una pregunta que considera importante en su obra es "que significa tener un cuerpo al final del siglo XX, que significa tener carne? ... Significa tener un peso específico, significa sentir dolor, significa vulnerabilidad. Particularmente estoy interesado en la densidad, específica del cuerpo humano. Yo quisiera darle densidad a las imágenes. Mis últimos trabajos tienen mucho que ver con esa búsqueda de la densidad en lo fantasmagórico"¹⁴

IMÁGENES

1. DANIEL CANOGAR. Bringin Down The house, 1999. Cables en fibra óptica, 48 diapositivas, generador de luz, terminales zoom. Tomada de revista lápiz Nº 155 p. 56

2. DANIEL CANOGAR. The body remembers, 1998

DIAPOSITIVAS



¹⁴ Ibid., p. 57



15



16



17

1. DANIEL CANOGAR. The body remembers, 1998
2. DANIEL CANOGAR. Bringing down the house, 1999. Cables de fibra óptica.
3. DANIEL CANOGAR. Bringing down the house, 1999
4. DANIEL CANOGAR. Bringing down the house, detalle.
5. DANIEL CANOGAR. Máscara Nº1 y máscara Nº 2, 1998
6. DANIEL CANOGAR
7. DANIEL CANOGAR
8. DANIEL CANOGAR
9. DANIEL CANOGAR
10. DANIEL CANOGAR
11. DANIEL CANOGAR. E-fusiones
12. DANIEL CANOGAR. E-fusiones
13. DANIEL CANOGAR. E-fusiones
14. DANIEL CANOGAR. Transfusiones, pieza 1, 1995
15. DANIEL CANOGAR. Fisura, 1995
16. DANIEL CANOGAR. Contrabalanza, nº 1, 1996
17. DANIEL CANOGAR. Horror vacui, 1999, imagen digital/ papel pintado



1



2

**DOLOR – ENFERMEDAD
Y MUERTE**



3



4

"La fotografía recoge una interpretación del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. De ello se infiere que la muerte o lo que es lo mismo: la evidencia del esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica (...) En lo concerniente a la imagen fotográfica, cabría considerar –y Barthes no habría disentido de ello- que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con el paso del tiempo... En la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que su presencia, su presencia fugaz – esa fugacidad, con su evidencia, es lo que la fotografía contiene de patético-, hecha de intensidades"¹.

Cuando se pierde a un ser querido se le atribuyen a las imágenes que se poseen de ese ser toda la carga de significados que de él se tenían en vida. Así ese objeto foto se convierte en el sustituto del sujeto.

¹ SALA-SANAHUJA, Joaquim. Prologo. En BARTHES, Roland. La Cámara Lúcida. Barcelona-Buenos Aires-México : Piados. 3ª edición, 1994. p. 22 y ss.

La constante presencia de enfermedades como el SIDA y el cáncer que aun le ganan la batalla a los desarrollos médicos y científicos, son entre otros los aspectos que motivan la obra de algunos artistas, que concientes de la finitud humana y de la fragilidad de la existencia, buscan a través de sus obras señalar y mostrar aspectos de la condición humana que hacen evidentes esa vulnerabilidad. En la obra de Christian Boltanski encontramos la presencia de la persecución nazi a la raza judía a través de sus instalaciones, en ocasiones a manera de altares de velación. Las alusiones a la corporalidad a través de la ausencia de este, son presentadas en las instalaciones de Félix González Torres. Andrés Serrano nos trabaja los cadáveres de la morgue pero de manera fragmentada, sólo la parte del cuerpo que habla del motivo del deceso, David Nebreda realiza unos conmovedores autorretratos que muestran los momentos en que su cuerpo se va deteriorando por el poder de su mente. Joel Peter Witkin acude a los seres que

nuestra sociedad esconde por tener alguna déformidad, ubicándolos en cuidadosas escenografías.

De diversas maneras estos artistas acuden a ese otro aspecto del yo que sólo la imagen fotográfica sabe captar quizás en el sentido que nos señala Debray: "Ídolo viene de eidôlon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El eidôlon arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble. Además, como observa Jean-Pierre Vernant, la palabra tiene tres acepciones concomitantes: 'imagen del sueño (onar), aparición suscitada por un dios (phasma), fantasma de un difunto (psyché)"²

IMÁGENES

1. CHRISTIAN BOLTANSKI. Instalación, 1995. Iglesia de San Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela. Tomada de Christian Boltanski, sombras, catalogo Fundación Museo de Bellas Artes, 1999.
2. FELIX GONZÁLEZ TORRES. Untitled, 1991, Billboard, dimensiones variables. Tomada de Art at the turn of the millennium. P. 188.
3. ANDRES SERRANO. The morgue (Aids related death II), 1992. Cibachrome, 126 x 152 cm. Tomada de Art at the turn of the millennium. P. 458
4. DAVID NEBREDA. Sin título, 1999, Serie Autorretratos. Tomada de revista Lápiz N° 168 de Diciembre del 2000 p, 46

² DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen. Barcelona, Buenos Aires, México: Piados. 1994. p. 21

CHRISTIAN BOLTANSKI

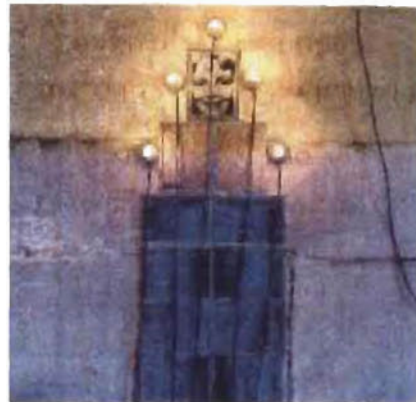
París, 1944

Una gran parte de su obra inicial esta conformada por pinturas y por cortos cinematográficos. Posteriormente realiza figuras a manera de siluetas, cuya sombra se proyecta en el espacio, en muchas ocasiones adquiriendo grandes dimensiones, influenciado por lo orígenes del cine, pero de otro lado acompañado por los recuerdos de infancia cuando se descubre la sombra haciendo dibujos con las manos y alguna fuente de luz. También realiza con estas figuritas pequeños teatros que ubica en lugares centrales del espacio para ser proyectados hacia los muros circundantes o con muñecos a manera de títeres.

Comienza a exponer su obra desde 1968, pero sólo adquiere un reconocimiento cuando presenta la obra "Monuments", a mediados de los ochenta. Construcciones con cajas de galletas de hojalata que terminan en unas reproducciones borrosas de fotografías de niños. Son constantes temáticas en su trabajo reflexiones hacia la

infancia, el olvido, los sentimientos y la muerte.

Su obra habla de la muerte anónima, de los horrores del holocausto, y lo hace mediante el empleo de imágenes tomadas antes de la guerra de escuelas públicas, de una secundaria judía de Viena y de imágenes de niños del Club del Ratón Miguelito, pues el considera inmoral usar fotos reales de las víctimas. Busca crear situaciones que comuniquen sentimientos, pues desearía que la gente al llegar a su obra se colocara de rodillas o en ocasiones le produjera llanto, aunque considera eso algo pretencioso.



La fotografía es empleada en la obra de Boltanski en el sentido de memoria colectiva, como vehículo a través del cual denuncia la violencia y la capacidad de olvido

que poseen los conglomerados humanos sobre hechos que han afectado su pasado reciente. Y señala con respecto al empleo de esta técnica: "yo utilizo la fotografía como medio, porque tradicionalmente es una prueba de realidad. Sin embargo nada más engañoso y parcial que una fotografía, que se prepara, se inventa y que no refleja lo que uno quiere que ella refleje. A lo largo de mi trabajo esta noción de falso y verdadero se repite. Toda mi obra, creo, es un discurso sobre esta paradoja. Trata también sobre la muerte; cada vez que se intenta citar el pasado se fracasa. El minuto anterior al que estoy hablando ya ha desaparecido, todo tiende inexorablemente a su destrucción"³. A partir de la obra "Álbum de fotos de la familia D" (1971), habla de la manera como la fotografía familiar es un estereotipo que presenta los imaginarios colectivos, inscritos en hechos privados y públicos, individuales y colectivos, sociales, políticos y culturales.

³ ALBERTAZZI, Liliana. Christian Boltanski. Lección de Tinieblas. En revista Lápis N° 37 de noviembre de 1986.

En la obra "Archivos del año 1987 del periódico El Caso" (1989), (imagen 2) Boltanski retoma la imágenes de las víctimas de la violencia que allí se publican, las rescata del olvido al que está abocada la noticia periodística, y las ubica en una instalación construida con paneles, presentando la cercanía que existe entre la violencia contemporánea y la del holocausto.



2

Sus obras se disponen a manera de instalaciones con fotografías en blanco y negro o con objetos o vestidos, donde el espacio siempre entra en diálogo con la obra potenciando ese sentido de sacralidad que a él le interesa del arte: "Existe una sacralidad de la obra de arte, porque existe una sacralidad del artista. Todo lo que él toca se convierte en oro. Como en toda celebración religiosa, el culto a la obra de arte requiere un

espacio sacro, en este caso, el museo. El museo es especialmente neutro, las obras no tienen que adaptarse al espacio, es éste el que se modela con ellas, sin embargo, esta neutralidad en la presentación encierra una tensión enorme... es en este espacio donde se trata de rescatar los restos de un arte que, a pesar de todo, está llamado a desaparecer. Todo va a desaparecer, el arte será el último en hacerlo, pero un día desaparecerá también”⁴.

En ocasiones las fotografías son ubicadas sobre cajas de hojalata o dispuesta en construcciones a manera de archivos, o de formas geométricas que en algunas ocasiones parecen altares u osarios. La luz con su cableado a la vista es otro elemento presente en sus instalaciones y ayuda a potenciar el sentido de duelo, de rito y de homenaje a los fallecidos. Los lugares seleccionados, en muchas ocasiones iglesias, poseen toda la carga religiosa y judeocristiana respecto a la muerte y a su ritual.

De la misma manera que emplea fotografías toma ropa vieja para sus instalaciones y de ello dice: “los vestidos y las fotografías tienen en común que son simultáneamente una presencia y una ausencia (...) son a la vez objeto y recuerdo, exactamente como un cadáver es al mismo tiempo un objeto y un recuerdo de un sujeto”.⁵ Con estos elementos de seres anónimos construye una memoria de un conglomerado, donde ya no existen particularidades sino la fragilidad y la vulnerabilidad de un ser universal. Y a ese respecto señala una experiencia que tubo con su obra de la ropa usada cuando la exhibió en el Japón, pues ese sentido originario del cual parte que habla del holocausto Nazi, los japoneses interpretaron la obra a partir de una tradición oriental sobre el río de los muertos que se refiere al desprendimiento del cuerpo y el alma. Y es así como la obra en el fondo continua aludiendo a lo mismo pero de maneras diversas.

⁴ Ibid p. 168

⁵ Ibid. P. 224



3

Otra de sus obras fue el inventario de la casa de una mujer que llevo a un museo exhibiendo hasta el mas pequeño detalle que ayude a construir la vida de sujeto contemporáneo, casi de manera arqueológica.

*"Para mi la obra de arte es como un texto escrito donde el artista ha subrayado una palabra, y esta gente va a mirar mejor después, va a entender mejor algo."*⁶

IMÁGENES

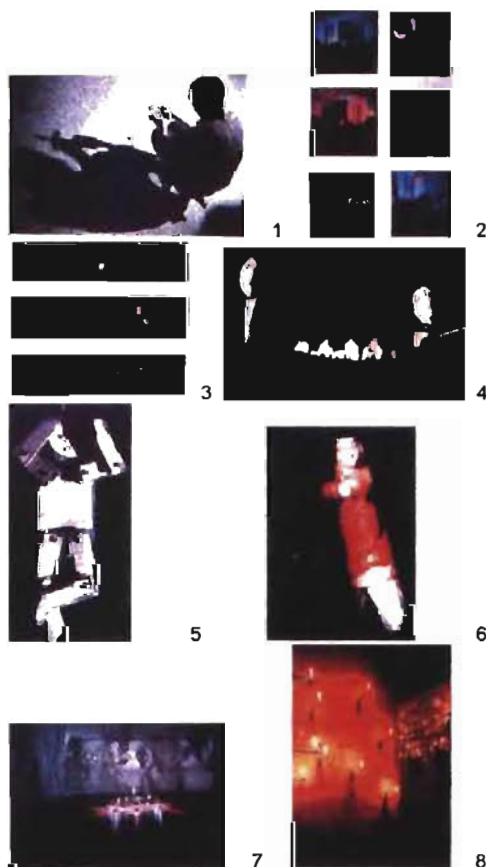
1. CHRISTIAN BOLTANSKI. Monument, 1986 XLII Biennale di Venezia, Venecia. . Tomada de Christian Boltanski, sombras, catalogo Fundación Museo de Bellas Artes, 1999. p, 35

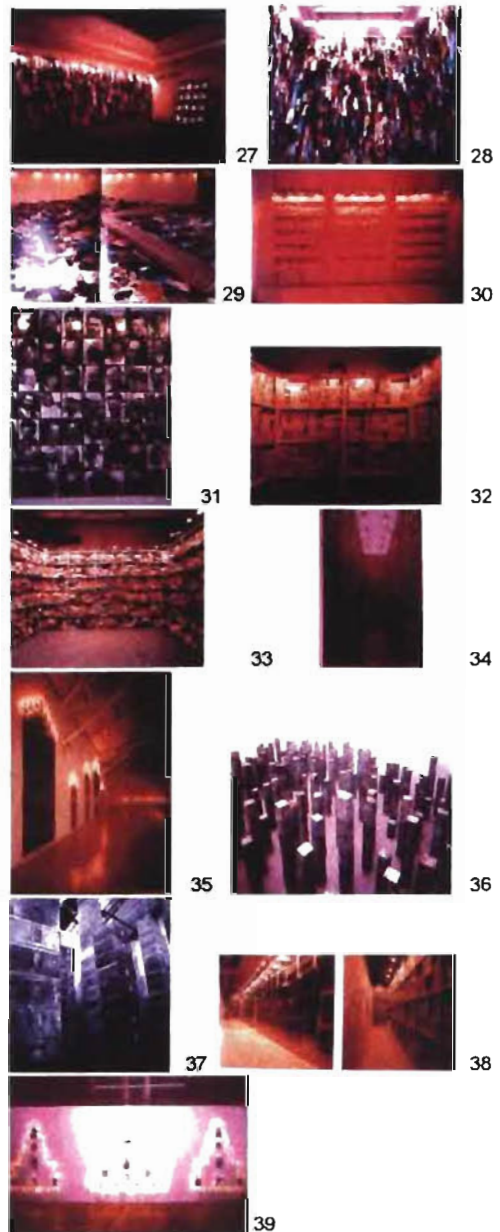
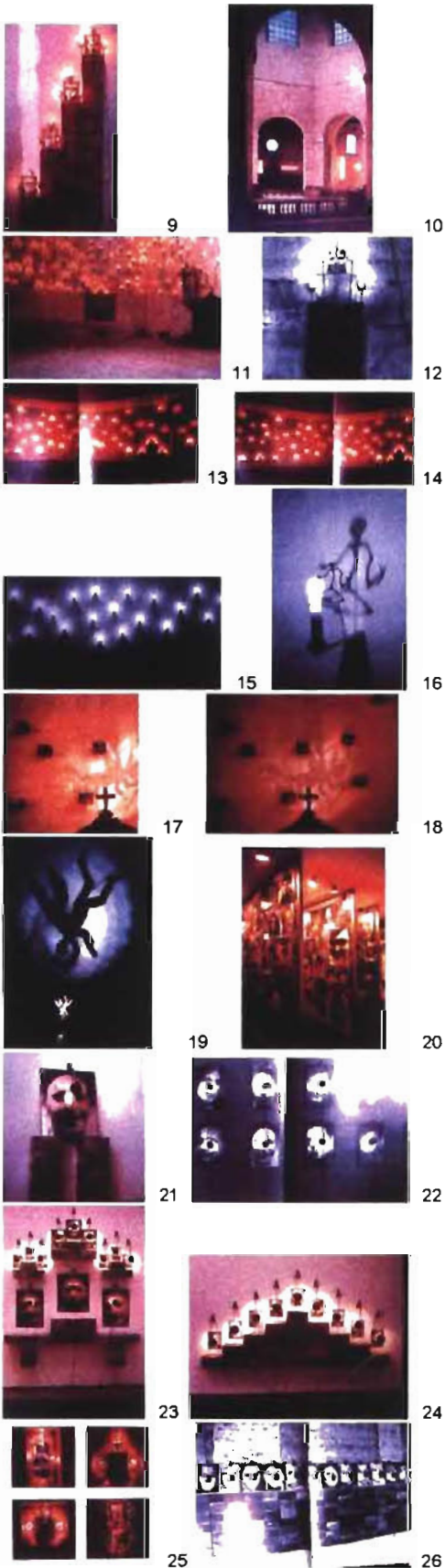
⁶ BOLTANSKI. Christian. Sombras. Catalogo de la exposición realizada en Caracas y el Banco de la Republica. Santa fé de Bogotá. 1999. p. 20

2. CHRISTIAN BOLTANSKI. Archivos del año 1987 del periódico el caso, 1989. 300 fotografías. 60 x 50 cms c./u.. Tomada de Historia universal del arte. Ultimas tendencias. P. 386.

3. CHRISTIAN BOLTANSKI. Reserva, 1990. Instituto de Arte Contemporáneo de Nagoya. Tomada de Christian Boltanski, sombras, catalogo Fundación Museo de Bellas Artes, 1999. p, 20

DIAPOSITIVAS





1. CHRISTIAN BOLTANSKI. i
trabajando en las composiciones,
1983

2. CHRISTIAN BOLTANSKI.
Projections Vista de la Instalación,
Le coin du Miroir, Dijon, France,
1978

3 CHRISTIAN BOLTANSKI.
Composition japonaise. 1978

4. CHRISTIAN BOLTANSKI. Composition grotesque. 1981
5. CHRISTIAN BOLTANSKI. Composition théâtrale. 1981
6. CHRISTIAN BOLTANSKI. Composition héroïque. 1981
7. CHRISTIAN BOLTANSKI. Ombres (Shadows). 1984 Vista de la Instalación, Institute of Contemporary Art, Nagoya, Japan, 1990
8. CHRISTIAN BOLTANSKI. Les Bougies (Candles). 1986 Vista de la Instalación, Chapelle de la Salpêtrière, Festival d'automne, Paris, 1986
9. CHRISTIAN BOLTANSKI. Monument. 1986 Galerie Crousel-Hussenot, Paris, 1986
10. CHRISTIAN BOLTANSKI. Vista de la Instalación, Capilla de la Salpêtrière, Festival d'automne, Paris, 1986
11. CHRISTIAN BOLTANSKI. Vista de la Instalación, Capilla de la Salpêtrière, Festival d'automne, Paris, 1986
12. CHRISTIAN BOLTANSKI. Monuments: Les Enfants de Dijon and Monument. Vista de la Instalación, Palazzo delle Prigione, 42nd Venice Biennale, 1986, Detalle
13. CHRISTIAN BOLTANSKI. Vista de la Instalación "Inventar", Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany, abril 1991, con Monuments: Les Enfants de Dijon and Monuments
14. CHRISTIAN BOLTANSKI. Vista de la Instalación "Inventar", Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany, abril 1991, con Monuments: Les Enfants de Dijon and Monuments
15. CHRISTIAN BOLTANSKI. Les Bougies (Candles). 1986 Vista de la Instalación y detalle, Kunstmuseum, Bern, Switzerland, 1987
16. CHRISTIAN BOLTANSKI. Les Bougies (Candles). 1986 Vista de la Instalación y detalle, Kunstmuseum, Bern, Switzerland, 1987
17. CHRISTIAN BOLTANSKI. Vista de la Instalación, Chapelle de Salpêtrière, Festival d'automne, Paris, 1986
18. CHRISTIAN BOLTANSKI. Vista de la Instalación, Chapelle de Salpêtrière, Festival d'automne, Paris, 1986
19. CHRISTIAN BOLTANSKI. L'Ange d'alliance (The angel of accord), 1986

20. CHRISTIAN BOLTANSKI. Archives. 1987 Vista de la Instalación, Documenta 8, Kassel, Germany, 1987
21. CHRISTIAN BOLTANSKI. Autel Chases (Altar to The Chases high school) 1988
22. CHRISTIAN BOLTANSKI. Autel Chases (Altar to The Chases high school) 1988
23. CHRISTIAN BOLTANSKI. Autel Chases (Altar to The Chases high school) 1988
24. CHRISTIAN BOLTANSKI. Autel Chases (Altar to The Chases high school) 1988
25. CHRISTIAN BOLTANSKI. Monument (Odessa). Detalle, "Reconstitition", Musée de Grenoble, France, 1991
26. CHRISTIAN BOLTANSKI. Monument: La Fête de Purim, Vista de la Instalación, Galería Bébert, Rotterdam, The Netherlands, 1988
27. CHRISTIAN BOLTANSKI. Vista de la Instalación "Inventar", Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany, abril 1991, con Monuments: Les Enfants de Dijon and Monuments
28. CHRISTIAN BOLTANSKI. Canada. 1988 Vista de la Instalación Ydessa Hendels Art Foundation, Toronto, 1988
29. CHRISTIAN BOLTANSKI. Réserve: Lac des morts, 1990 Vista de la Instalación, Instituto de Arte Contemporáneo Nagoya, Japón, 1990
30. CHRISTIAN BOLTANSKI. El caso. 1988 Vista de la Instalación, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 1988
31. CHRISTIAN BOLTANSKI. Detalle.
32. CHRISTIAN BOLTANSKI. Réserve: Détective. 1988 Vista de la Instalación "Inventar", Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany, 1991
33. CHRISTIAN BOLTANSKI. Réserve du musée des enfants, 1989, Vista de la Instalación Musée de Art Moderne de la Ville de Paris, 1989
34. CHRISTIAN BOLTANSKI. La Réserve du Carnegie International Vista de la Instalación Carnegie International, Mattress Factory, Pittsburgh, 1991
35. CHRISTIAN BOLTANSKI. Vista de la Instalación, Institute of Contemporary Art, Nagoya, Japan, 1990, with Monuments. 1985 and Bougies (Candles), 1986.

36. CHRISTIAN BOLTANSKI.

Réserve: Les Suisses morts, Vista de la Instalación, Galería Ghislaine Hussenot, París, 1991

37. CHRISTIAN BOLTANSKI.

Réserve: Les Suisses morts, Vista de la Instalación, Galería Ghislaine Hussenot, París, 1991

38. CHRISTIAN BOLTANSKI. La

Réserve du Conservatoire de Musique (El archivo del conservatorio de Música)

Instalación permanente, Ciudad de la Música, París, 1991

39. CHRISTIAN BOLTANSKI.

ANDRES SERRANO

New York, 1950

De madre cubana y padre hondureño. Este artista Norteamericano nos presenta unas particulares series fotográficas en cuyas composiciones podemos observar influencias de la pintura barroca, especialmente en el cuidadoso empleo de la luz, logrando con ello potenciar contenidos de la imagen y acentuando el respeto y la dignidad que le otorga a sus modelos así ya carezcan de vida. Hay una idealidad cercana al romanticismo en muchas de sus series como la de Budapest, los Nomades, incluso en las de la morgue que procura insinuarle a sus personajes otra opción de vida. Muchas de sus fotografías plantean el anonimato al ocultar una identidad y concentrarse en poderes religiosos, morales, sociales o simplemente en el motivo del deceso sin presentar rostros definidos.



1

Entre 1985 y 1990 realiza la obra "Bodily Fluids", empleando secreciones corporales como sangre, leche, orina y espermatozoides, trabajadas de manera metafórica articulando intencionalidades que van desde lo corporal, lo sexual, la muerte y lo religioso. "Klan", 1990 y "The Church", 1991 son retratos hechos a miembros del Ku Klux Klan y a monjes y monjas, a manera de iconos. En "Nomaden" de 1990, retrata personas sin techo y en "The Morgue" de 1992 fotografía cadáveres de niños o de personas cuyas muertes han sido prematuras, tempranas o violentas. En "Budapest", 1994 y en "The history of Sex", 1997, aborda el tema de la sexualidad humana de diversas maneras, presentando incluso personas de edad avanzada con sus cuerpos desnudos y en escenas

insinuantes, asumiendo el cuerpo envejecido de manera natural.



2

Asistió al Museo de Arte de Brooklyn a los 17 años. Recibió una formación en pintura y escultura que no requería estudios previos. A los 19 años se retiró de la escuela de artes y experimentó con una cámara que le prestaban, trabajando fotografía durante dos años. A los 21 años decidió dedicarse a las drogas y comprendió que no podía disfrutar del arte y de las drogas simultáneamente, lo cual le duró hasta los 28 años, edad en la que decide que si no retoma el arte no podrá hacerlo más tarde. Se toma tres años decidiendo que hará y a los 31 años coge nuevamente una cámara fotográfica.

En 1984 realiza el primer trabajo que considera importante y es la primera vez que expone. En 1985 con la serie "Fluids", en especial con la obra "Piss Christ" es lanzado a la fama pero como artista provocativo porque su trabajo es estigmatizado entre lo sagrado y lo sacrílego. Trabajaba con los fluidos corporales a manera de pigmentos, así toma leche, orina, agua, espermatozoides, sangre. También presenta cuerpos ancianos desnudos, seres abatidos por la vida o excluidos de los parámetros regulares de la sociedad:

*"No soy un fotógrafo. Me considero un pintor que usa la cámara. La cámara tiene la ilusión de que muestra una realidad. Muchas veces la gente reacciona frente a las fotos como si estuviera frente a un hecho real. Si fuera pintura no tendría la misma fuerza"*⁷

⁷ OTAMENDI, María. Andrés Serrano. En revista Lápiz N° 124 . 1996 p. 36



3

En la serie "The morgue" considera que los cuerpos que fotografiaba no eran cadáveres, ni cuerpos sin alma, siempre era consciente de que eran seres humanos y como tal los trataba. Es otra manera de fotografiar aspectos censurados por la sociedad actual. A estos seres les daba una dignidad y un respeto mediante la composición fotográfica, el empleo de la luz y las escenografías que les creaba, como si quisiera prolongar una existencia ya concluida. En muchas de sus fotografías de esta serie se observan referentes de la tradición pictórica en la manera de disponer estos cadáveres y en el tipo de iluminación que les da. Esta serie fotográfica muestra un cuidadoso tratamiento de la muerte

que hacen de ella un conjunto de imágenes poéticas.



4

En la serie "Nomads" que se refiere a las personas que viven al margen de la sociedad, sin techo fijo, fotografió los Homeless. Esperó la llegada del invierno de 1990, en sus días de mayor intensidad de frío y los fotografió en una estación del metro por condiciones de luz y además por ser un lugar familiar para ellos, pues de lo contrario no se dejarían. Los retrató en actitudes y circunstancias habituales a ellos, logrando comunicar con su presencia la sabiduría que da este tipo de vida y la fortaleza de sus rasgos.

IMÁGENES

1. ANDRÉS SERRANO. Meningitis fatal III, 1992. Tomada de revista

El Paseante nº 26, El cuerpo y la fotografía p. 21

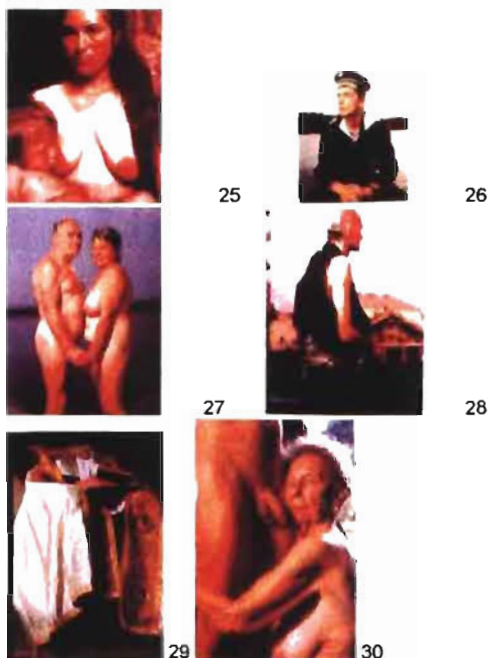
2. ANDRÉS SERRANO. Budapest (The lake), 1994. Tomada de revista Lápiz Nº 112 de mayo de 1995. p. 60

3. ANDRÉS SERRANO. Piss Christ, 1987. Tomada de revista Lápiz Nº 112, Op. Cit. p. 56

4. ANDRÉS SERRANO. The morgue (hacked to death II), 1992. Tomada de revista Lápiz Nº 112. Op. Cit., p. 55

DIAPOSITIVAS





1. ANDRÉS SERRANO. Memory, 1983
2. ANDRÉS SERRANO. Two hearts, 1985
3. ANDRÉS SERRANO. Circle of blood, 1987
4. ANDRÉS SERRANO. Piss Christ, 1987
5. ANDRÉS SERRANO. Piss Christ, 1987 – White Christ 1989 – Klansman 1990 – Black Jesus 1990
6. ANDRÉS SERRANO. White Christ, 1989
7. ANDRÉS SERRANO. Black Jesús, 1990
8. ANDRÉS SERRANO. Klansman (knight Hawk of Georgia II), 1990
9. ANDRÉS SERRANO. Untitled (ejaculate in trajectory 1989)
10. ANDRÉS SERRANO. Nomads (Berta) 1990
11. ANDRÉS SERRANO. Nomads Spider, 1990
12. ANDRÉS SERRANO. The morgue (John Doe Baby II), 1992
13. ANDRÉS SERRANO. Muerte relacionada con el SIDA, 1992
14. ANDRÉS SERRANO. La morgue, 1992
15. ANDRÉS SERRANO. The morgue (Rat poison suicide II), 1992, cibachrome, 125,5 x 152,5 cm
16. ANDRÉS SERRANO. The morgue (Rat poison suicide II), 1992
17. ANDRÉS SERRANO. The morgue (shotgun suicide), 1992
18. ANDRÉS SERRANO. The morgue (Knifed to death I), 1992
19. ANDRÉS SERRANO. The morgue (Meningitis fatal) 1992
20. ANDRÉS SERRANO. The morgue (Meningitis fatal) 1992
21. ANDRÉS SERRANO. The morgue (Meningitis fatal) 1992
22. ANDRÉS SERRANO. The morgue (pneumonia death), 1992
23. ANDRÉS SERRANO. Budapest (Mass), 1994

24. ANDRÉS SERRANO. Budapest (Frida), 1994
25. ANDRÉS SERRANO. Budapest (Mare i infant), 1994
26. ANDRÉS SERRANO. Budapest (sailor) 1994
27. ANDRÉS SERRANO. Budapest (the lake), 1994
28. ANDRÉS SERRANO. Budapest (fereciek Terre), 1994
29. ANDRÉS SERRANO. Budapest (marriage ceremony), 1994
30. ANDRÉS SERRANO. The kiss (a history of sex), 1996

FÉLIX GONZÁLEZ TORRES

Artista norteamericano de origen cubano que muere tempranamente. Realiza su obra mediante el empleo de objetos creados industrial y seriadamente como pedazos de papel, dulces o galletas, con el interés de ser tomados por el público, y posteriormente se reponen, de esta manera su obra está en constante proceso de transformación. Como aspecto importante a señalar es como su peso corporal marca la cantidad de estos elementos, logrando así mismo generar alusiones al ser consumido lentamente por los espectadores de su obra.



Su obra es heredera de la estética minimalista, pero desde el orden formal pues él busca desde los intereses conceptuales una obra donde prime la experiencia particular, los sentimientos y no el

mero orden geométrico y matemático.

Ha tenido a través de su obra una clara y comprometida posición política, sexual y cultural hacia la defensa de grupos minoritarios como son los homosexuales y los inmigrantes latinos.

Con la presencia de la cama destendida de alguien que esta ausente y acaba de abandonarla, realizada a manera de grandes fotografías ubicadas en espacios públicos como vallas, desdibuja los límites entre lo privado y lo público y a su vez alude a la pérdida de alguien, a la presencia del dolor, de la enfermedad y de la muerte.



Los elementos con los cuales elabora su obra son herederos de la estética propuesta por el arte

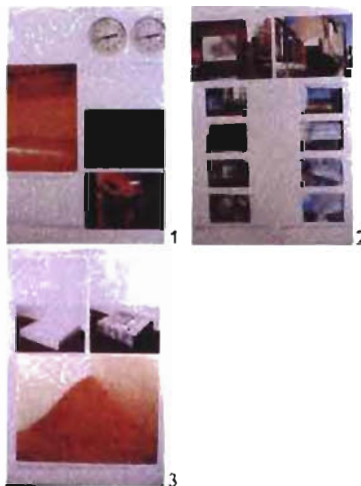
conceptual que con lleva una desmaterialización de la obra tanto como objeto artístico en sí, como a través del sentido de circulación gratuita con el público.

IMÁGENES

1. FELIX GONZÁLEZ TORRES. Sin título (esquina de galletas de la suerte), 1990. Tomada de revista Lápiz N° 120 de marzo de 1996 p. 15

2. FELIX GONZÁLEZ TORRES. Sin título, 1991, Billboard (vista de la instalación Felix González Torres proyecto 34, Museo de arte Modemo de New York. Tomada de Art at the turn of the millennium p. 188.

DIPOSITIVAS



1. FELIX GONZÁLEZ TORRES. Sin título (Amantes perfectos), 1991. Sin título (pasaporte), 1981. Y FELIX GONZÁLEZ TORRES. Sin título (pasaporte N° 11), 1993. Sin título (El norte), 1993. Bombillas, alargadores y portalámparas de porcelana.
2. FELIX GONZÁLEZ TORRES. Sin título (para Jeff), 1992. Cartel impreso expuesto en Estocolmo en 1992 -93. Y FELIX GONZÁLEZ TORRES. Sin título, 1991. Cartel impreso expuesto en 24 puntos de Nueva York en 1992
3. FELIX GONZÁLEZ TORRES. Sin título (Esquina de galletas de la suerte), 1990.

DAVID NEBRED A

"Otoño de 1983 ... en el útero de una habitación de algún lugar de Madrid, la sombra-de-un-hombre se dibuja, nerviosa y afanada, sobre sus paredes. Una cámara fotográfica asiste expectante. El ojo – objetivo – de – la – sombra – de – un - hombre, que un día se llamó David Nebreda, se abre y se dice: "la sangre me constituye. Los excrementos me manifiestan. El dolor (la renuncia) demuestra. El silencio justifica. La comida tranquiliza. La madre mantiene. El orden, la luz y los tiempos delimitan". Otro ausente que se conoce ausente –"no tengo vida, no tengo vida"- Se inicia así una aventura creativa singular y única"⁸.



El diagnóstico Clínico: Esquizofrenia paranoide, una terrible enfermedad psíquica que le sería detectada por primera vez a los diecisiete años. Esquizofrenia paranoide: "termino esquizoide se aplica al individuo cuya experiencia ha sufrido una doble ruptura: con el mundo que lo rodea y consigo mismo. Es una persona que no se encuentra en armonía con el resto y que sufre un sentimiento de soledad y aislamiento desesperantes (...) Se siente como una persona entera, pero dividida o reventada..."⁹

A través de una conmovedora obra fotográfica David Nebreda se aferra a la vida en los momentos en que su mente posee vínculos

⁸ CARPIO, Francisco. David Nebreda, Verdades insoportables. En revista Lápiz Nº 168 de diciembre del 2000, p. 38.

⁹ Ibid, p. 41

con la realidad, llegando a proteger y a esconder sus fotografías cuando comienzan a llegarle los estados de crisis. Estas imágenes de alguna manera le ayudan a descubrir y controlar umbrales recónditos de su mente y característicos de su personalidad.

El resultado de su obra son unas imágenes cercanas al horror, pues muestran de manera real y patética los mayores estados de fragilidad corporal y mental de un ser humano, logrando así sacar al espectador de su pasividad y sumergiéndolo en otros estados de la condición humana.



2

Somete su cuerpo al castigo y a la flagelación mediante el empleo de elementos cortos punzantes como cuchillas de afeitar, bisturís o a

quemaduras conjugando la presencia de la sangre, de la piel abierta y herida con la apariencia de su retrato doliente y en estados cercanos a la desnutrición, como memoria de un cuerpo y de una mente frágiles que en ocasiones combina con inscripciones hechas con sangre o excrementos:

“Soy David Nebreda de Nicolás escribo con mi sangre la única justificación moral que admite mi silencio y que me acredita como la razón alfa –ante el tiempo- He llegado al principio y sólo queda David Nebreda de Nicolás nacido en Madrid el 1 de agosto de 1952 – Hoy martes 9 de octubre de 1990-. El hace todo lo necesario por su voluntad. En silencio. Pero no suficiente. Este es el principio sin embargo su verosimilitud no está aquí”¹⁰

Este texto fue parte de la última obra que realizó antes de una crisis que le duró 7 años, durante los cuales se dedicó a copiar libros de geometría. Y entre enero y julio de 1999 construyó su última serie fotográfica que la denominó “proyecto regenerador”.

¹⁰ Ibid p. 47

IMÁGENES

1. DAVID NEBREDA. Puta de la regeneración. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción, 1999. serie autorretratos. Tomado de revista Lapiz N° 168 p. 39.

2. DAVID NEBREDA. Las quemaduras en el costado, el excremento y el espejo, 1999. Serie Autorretratos. Tomado de revista Lapiz N° 168 p. 44

DIAPOSITIVAS



1



2



3



4



5



6



7



8

1. DAVID NEBREDA. El que nace con señales de sangre y fuego”, 1989. Serie autorretratos.

2. DAVID NEBREDA. Los dos hijos nacidos y los dos por nacer, 1989, Serie autorretratos.

3. DAVID NEBREDA. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? 1 Cor. 16,55, 1990. serie autorretratos.

4. DAVID NEBREDA. Puta de la regeneración. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción, 1999. serie autorretratos.

5. DAVID NEBREDA. Las quemaduras en el costado, el excremento y el espejo, 1999. Serie Autorretratos.

6. DAVID NEBREDA. Las manos – una a la espalda y la otra ardiendo-. Abre la boca por el dolor del fuego. El fuego es muy doloroso y la foto necesita dos segundos de

exposición, pero no es suficiente,
1997. serie autorretratos.

7. DAVID NEBREDA. El espejo, la
ceniza, y el alfa quemada en la
frente, 1989. serie autorretratos.

8. DAVID NEBREDA. Sin título,
1989. Serie autorretratos.

JOEL PETER WITKIN

Nació en Brooklyn. Se enlistó en la armada y sirvió como fotógrafo de combate en Europa y Vietnam. Primero estudió escultura en el Cooper Union of Art en New York. En 1986 recibe el grado de Master en bellas Artes con especialidad en fotografía en la Universidad de Nuevo México.

Sus imágenes presentan temas o personajes que los cánones de belleza catalogan dentro del horror y la fealdad. Acude a personajes con malformaciones físicas, a cadáveres a enanos y a todo clase de seres humanos que habitualmente nuestra sociedad esconde, colocándolos dentro de unas escenografías cuidadosamente elaboradas, y vistiéndolos previamente de forma adecuada para la puesta en escena, que generalmente va acompañada de un amoblamiento especial o de elaborados objetos que el sujeto protagonista deberá portar.



1

Partiendo en algunas ocasiones de temas de la religión, o de la historia en general o a homenajes a pintores y a la obra de artistas reconocidos, entre quienes se encuentran Man Ray, Velásquez, El Bosco, Goya, Miro, Botticelli y Picasso, Witkin toma fragmentos de estos diversos aspectos para sus particulares realizaciones en las que pone en entre dicho aspectos como la diferencia, la tolerancia, la moral, los géneros masculino y femenino, los conceptos y concepciones normalidad – deformidad, entre otros.

El proceso formal en cada fotografía se inicia con la consecución de sus modelos bien sea vivos o de la morgue, los cuales convoca por la prensa y por

sitios en el la red o en lugares específicos como hospitales, centros de rehabilitación o lugares de asilo, posteriormente construye los espacios o lugares específicos para las tomas, con todos los elementos que acompañan cada sujeto, posteriormente realiza la impresión de las imágenes que en ocasiones pueden ser a partir de intervenciones a los negativos o tratamientos al papel fotográfico o en la manipulación en el proceso de revelado con los químicos.



2

Con este cuidadoso proceso Witkin busca dignificar la vida de quienes la sociedad se avergüenza permitiéndoles una nueva oportunidad para verse ensalzados y porque no “bellos”. Mostrándonos otras formas bellas y otras

maneras de ser igualmente importantes.

En su obra se conjugan grandes conocimientos sobre la historia del arte y sobre la historia de la religión y en general de la iconografía cristiana, en la manera de construir algunas de sus obras, en las alusiones y en las citas visuales a grandes obras de ambas tradiciones iconográficas, logrando con ellos la actualización al presente de estas tradiciones.

IMÁGENES

1. JOEL –PETER WITKIN. Las Meninas, Nuevo México, 1987. Tomada De Vile Bodies. Op, Cit. P. 55
2. JOEL –PETER WITKIN. Glassman, Mexico City, 1994

DIAPOSITIVAS



1



2



3



4



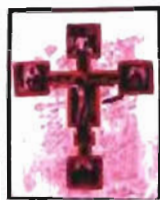
5



6



7



8



9



10



11



12



13



14

1. JOEL –PETER WITKIN. Female king, New Mexico, 1997

2. JOEL –PETER WITKIN. Man without legs, New York, 1984

3. JOEL –PETER WITKIN. Woman on a table, New Mexico, 1987

4. JOEL –PETER WITKIN. Las Meninas, Nuevo México, 1987

5. JOEL –PETER WITKIN. The Prince Imperial, New México, 1981

6. JOEL –PETER WITKIN. Un santo oscuro, Los Angeles, 1987

7. Master of St Francis, the Crucifixion, c. 1272 - 1285

8. JOEL –PETER WITKIN. Maquette for the Crucifix, New Mexico, 1986

9. JOEL –PETER WITKIN. Penitente, New Mexico, 1982

10. JOEL –PETER WITKIN. Glassman, Mexico City, 1994

11. JOEL –PETER WITKIN. Prudence, Paris, 1996

12. JOEL –PETER WITKIN. The eggs of my Amnesia, Rome, 1996

13. JOEL –PETER WITKIN. The history of the White World: Venus Preferred to Christ, Paris, 1997

14. JOEL –PETER WITKIN. Nègre, fetichista, 1990

BIBLIOGRAFÍA

AUGUST SANDER. Aperture Masters of Photography. Cologne: Könemann, 1997

BARTHES, Roland. La cámara Lúcida. Barcelona, Buenos Aires y México: Piados, 3ª edición, 1994.

BOLTANSKI, Christian. Sombras. Bogota y Caracas: Catálogo de la Exposición realizada en el Banco de la República, 1999.

BURKHARD, Riemschneider y UTA, Grosenick (editores). Arte para el siglo XXI. Colonia : Taschen, 1999

CLARK, Marga. Impresiones fotográficas. Material fotocopiado

CIRLOT, Lourdes. Historia Universal del Arte. Últimas tendencias. Barcelona: Planeta, 1994

DANTO, Arthur C. Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona, Buenos Aires y México: Piados, 1999

DAVIS, Flora. La comunicación no verbal. Madrid: Alianza, 1995

DE L'ECOTAIS, Emmanuelle y SAYAG, Alain. Man Ray. Photography and its double. France: Gingko press, 1998

DEBRAY, Regis, Historia de la mirada en occidente. Barcelona: Paidós. 1994

DERY, Mark. Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo. Madrid: Siruela. 1995

DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. Barcelona: Piados, 2ª edición, 1994

FOTOGRAFÍA. Barcelona : Planeta Agostini, S. A., 8 Volúmenes, 1991

GRUNDBERG, Andy. Mike and Doug Stam. Cincinnati: The Contemporary Art Center, 1990

GUASCH, Anna María. El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 - 1995. Barcelona: Del Serbal. 1997

HAIME, Nohra. Fotografía vs realidad. Duane Michals, En catalago del Museo de Arte Moderno. Bogotá, Marzo – Abril de 1980

HONNEF, Klaus. Arte contemporáneo. Alemania: Taschen, 1991.

http://www.walkerart.org/resources/res_pc_simpdon.htm

<http://www.mcachicago.org/MCA/Education/teachersa/Books/Simpson-pop.htm>

<http://www.quepasa.cl/revista/1448/33.html>.

<http://web.mit.edu/ivac/www/WINE R1999/jaar.html>

<http://www.art-website.com/entremundos/alfredojar/alfredojaar.html>

http://www.cicv.fr/creation_artistique/onlina/orlan

<http://www.stanford.edu/class/histor y34qreadings/orlan/orlan.html>

HUNTER, Sam. Robert Raushenberg. New York: Rizzoli International Publication, 1999.

KEIM, Jean. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-tau, S.A. 1971

KRAUS, Rosalind. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Forma, 1996.

LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XX. Alemania: Taschen, 1997

LINKER, Kate. Love for sale. The words and pictures of Barbara Kruger. New York: Harry N. Abrams. 1996

LIVINGSTONE, Marco. The essential Duane Michals. London: Thames and Hudson Ltd, 1997

MADERUELO, Javier. El espacio raptado. España: Mondadori, 1990.

MAN RAY. Aperture Masters of Photography. Cologne: Könemann, 1997

MARCHAN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid: Akal, 1989

OSTERWOLD, Tilman. Pop Art. Alemania: Taschen. 1992.

POPPER, Frank. Arte, Acción y Participación. Madrid: Akal, 1989

REVISTAS ARTE EN COLOMBIA. Bogotá

REVISTAS ARTE INTERNACIONAL. Bogotá: Museo de Arte Moderno

REVISTA DE FILOSOFÍA. Estética y Religión. El discurso del cuerpo y los sentidos. España. 1998

REVISTAS EL PASEANTE

REVISTA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA. Colombia

REVISTAS LAPIZ. España: Arce

REVISTA LETRA INTERNACIONAL. Madrid.

REVISTA LUNA Córnea. México

SCHAITH, Nelly. El autorretrato un espejo sedicioso. Material fotocopiado.

SCHARF, Aaron. Arte y fotografía. Madrid: Alianza Forma, 1994

SENNET, Richard. Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental, Madrid: Alianza. 1997

SERRANO, Eduardo. Historia de la fotografía en Colombia. Bogotá: Museo de Arte Moderno. 1983

SKOGLUND, Sandy. Reality under siege. New York: Smith college Museum of Art and Harry N. Abrams, 1998

SONTANG, Susan. Sobre la fotografía. Barcelona: edhasa, 4ª edición, 1996

----- La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas. España: Taurus, 1996

SOUGEZ. Marie-Loup. Historia de la fotografía. Madrid: Cátedra. 5ª edición. 1994

TOWNSEND, Chris. Vile Bodies.
Photography and the crisis of
looking. Munich – New York:
Prestel-Verlag, 1998

WEITEMEIER, Hannah. Ives Klein
1928 - 1962. Alemania: Taschen,
1994