

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
VICERRECTORÍA ACADÉMICA
ESCUELA DE ARTES VISUALES
TESIS

Escenarios plásticos

Nombre: Rocío González R.
Profesor patrocinante: Valentina Schulze
Laboratorio: Fotografía
Valdivia año 2009



ÍNDICE

Introducción.....	2
1 El ornamento como estandarte de obra.....	5
1.1 Acotaciones históricas en torno al ornamento helenístico y el barroquismo aplicado a la estética fotográfica.....	8
1.2 Lo <i>kitsch</i>	16
1.3 Ornamento y <i>apariencia</i> según T. Adorno afín al objeto de consumo y evidenciado en la fotografía.....	20
2 El escenario como sinónimo del espectáculo.....	25
2.1 Lo escenográfico en la obra.....	25
2.2 La pose y la historia forzada.....	31
2.3 Palabras finales: La interacción entre retratados como sinónimo de espectacularización.....	36
Conclusiones.....	38
Bibliografía.....	40
Anexos.....	42
1.1 Trabajos previos.....	42
1.2 Pre-producción.....	44
1.3 Instalación obra.....	45

INTRODUCCIÓN

La presente tesis titulada “Escenarios plásticos”, articulada desde el campo de la fotografía y analizada a partir de una reflexión estética, busca responder una serie de objetivos relacionados con la producción artística en cuestión: el entendido de ornamento desde una perspectiva de la historia del arte occidental, el *kitsch*, el concepto de *apariencia* según Theódor Adorno, el escenario, la pose y la interacción entre objetos co-actuales en las fotografías. Todos ellos relacionados con una inscripción de la luz en base a gradaciones tonales, atmósferas y relevancias de planos y encuadres en su construcción. En relación con esto -y atendiendo al proceso de producción de obra- es necesario comprender que el elemento escenográfico es de primera importancia y la realización de las fotografías guarda inmediata conexión con el concepto de pre-producción. Éste engloba: elección de temáticas y parámetros estéticos para abarcarlas, selección de luz y encuadres para la captura de las imágenes fotográficas, búsqueda de locaciones idóneas, construcción y/o recolección de vestuarios y objetos, ensayo con modelos e interacción entre éstos y sus respectivos escenarios. De esta forma, cada serie de fotografías se va articulando como espacios particulares, desde las cuales se puede extraer una micro narrativa.

En lo que compete a la tesis escrita, ésta se constituye en base a dos capítulos, cada uno de ellos está formado por tres sub-capítulos; en estos se establece un análisis que abarca dos importantes aspectos patentes en todas las producciones visuales: ornamento y escenario, el primero como unidad micro y el segundo como unidad macro estructural en las fotografías. A partir de estas dos nociones se produce una reflexión de aspectos históricos, estéticos, socio-culturales, así como características formales –reconocimiento de ciertos encuadres y gamas cromáticas - y se articula una lectura desde las obras presentadas, respecto a la problemática de la imagen fotográfica como elemento de reproducción y representación de imágenes e información distanciadas de la realidad contingente inmediata. Esta interpretación es sustentada desde los entendidos de banalidad y espectáculo extraídos de las obras “*Ensayos sobre la posmodernidad*” de Frederic Jameson (año 1984) y “*La sociedad del espectáculo*” de Guy Debord (año 1967), respectivamente. Ambas reflexiones son abarcadas a la hora de analizar las fotografías como problemáticas patentes en el

mundo desde una lectura posmoderna, en donde las imágenes de diversos medios (publicidad, cine y televisión) nos son impuestas y constantemente aludidas, al punto de generar una realidad nueva sustentada en apariencias.

En lo referente a un análisis estético, es relevante mencionar que en las obras presentadas se debe reconocer una conjunción de estilos sintetizados en el fenómeno del *kitsch*, planteado por Clement Greenberg y Matei Calinescu, pero que para abarcar acabadamente este planteamiento se realizará una visualización histórica que comienza con una reflexión en torno al ornamento helenístico y que guarda sentido con el ornamento como unidad microestructural en las obras constituyentes de “Escenarios plásticos”. Luego, esta lectura es desplazada al barroco, propuesto por Arnold Hauser en su “*Historia social de la literatura y el arte*” (año 1951), como un estilo naturalmente artificioso, que relacionado con la producción de lo escenográfico en las fotografías y una construcción de la luz para la constitución de diferentes atmósferas, también se enlaza a las producciones visuales y el elemento ornamental que las erige.

Tras esta contextualización histórica y de estilos, se comprende la definición de *kitsch* propuesta por Greenberg en relación con el fenómeno de vanguardia en Europa –que es simultáneo al del *kitsch* en el mismo continente- y a su vinculación con el entendido de lo popular, haciendo analogías con las producciones de “Escenarios plásticos”. Por su parte, el enunciado de “mentira estética”, como característica primordial del estilo en cuestión propuesto por Calinescu, viene a sustentar toda una lectura sobre elementos como la pose, la espectacularización y lo escenográfico, presentes en las obras. Todas estas cualidades son conectadas al entendido de *apariencia* planteado por Théodor Adorno en su “Teoría estética” (año 1970), que se corresponde con el fenómeno de la industria cultural y la pérdida del *aura*, concepto extraído a su vez desde la filosofía de Walter Benjamín. Estos enunciados son aplicados a las producciones fotográficas en correspondencia con sus composiciones, con la adecuación y relevancia de sus encuadres, las relaciones “cromático-tonales” entre los motivos retratados, todo ello englobado en la “pre producción”.

El abarcamiento de estos diferentes temas busca actuar críticamente frente a la imagen fotográfica como “supuesta enunciación idónea de lo real”, a partir de las producciones visuales que integran “Escenarios plásticos”. De esta manera, el análisis

va abarcando la noción de escenario en base a la importancia de locaciones y utilería en la construcción de imágenes ficticias acordes a una exacerbación del color y en el reconocimiento del aspecto mercantil y cosmético de la realidad adornada, guardando correspondencia con el entendido de pre-producción como elemento indisoluble en la construcción de las fotografías. Posteriormente se explica la relevancia de la pose en los sujetos retratados como elemento primordial para la construcción de micro narrativas, la cual se genera a partir de referencias extraídas de diversos ámbitos: cine, publicidad y medios de comunicación masiva, que luego son insertadas en las producciones visuales a manera de reinterpretación de las mismas. La extracción de estas citas se da de manera directa con el visionado de películas, a las que luego se refiere y, en otros casos, las construcciones plásticas representan universos visuales nacidos a partir de acumulación de imágenes de diversas proveniencias –íconos, por ejemplo- que resultan en una producción fotográfica de naturaleza forzada, la cual deviene *kitsch*.

En el último sub-capítulo de tesis, se argumenta la necesidad de la interacción entre objetos, espacios y modelos como inherentes al concepto de “Escenario plástico” planteado, el que es traducido como la convivencia de realidades heterogéneas –enlazadas a partir del rasgo cromático- dispuestas por parte del ejecutor para su interrelación recíproca.

Tras esta breve introducción, se presenta el análisis estético de dos series fotográficas realizadas por la autora: “Espacios y desproporciones” y “Yesterday & tomorrow” a partir de una investigación ligada a parámetros sintácticos, lecturas interpretativas de las obras y contextualización socio-histórica, relacionadas con el ornamento, lo *kitsch*, el entendido de *apariencia* según Theódor Adorno, el escenario como sinónimo de espectáculo, la pose y la interacción entre retratados.

1. El ornamento como estandarte de obra



Fig.1 *Té* – De la serie
Espacios y desproporciones. (2009)

La fotografía *Té* (Fig.1) en su composición, luz y armonía de color exhibe todos los rasgos que presentan una unidad emparentada con los conceptos de lo bello y lo simétrico, concertados desde el canon de belleza clásica¹ reafirmando la preponderancia de un motivo que subraya su rasgo compositivo y su predilección por la apariencia escenográfica, decorativa y ornamental.

En efecto, el rasgo ornamental atiende a la noción de micro estructura por atravesar toda la serie de obras y ser definido -en el caso de la imagen mencionada- a partir de la utilización de objetos que, acorde a su tamaño con la figura humana,

¹ Cuando hagamos referencia al concepto de belleza clásica, atenderemos a parámetros utilizados en la Grecia Clásica para representar perfección simétrica y armonía compositiva.

instalan el sentido de la extrañeza y desproporción sin alterar la sintaxis visual. De este modo, en su condición micro el ornamento se sitúa entre los parámetros de lo mínimo y lo máximo, ejemplificado en la utilización de recursos lingüísticos como la hipérbole y la lítote², abarcando también a los retratados (sujetos) y todo el aparataje dispuesto para la existencia de estos mismos en sus respectivos escenarios.

El aspecto ornamental puede verse traducido desde la “pre-producción”, elemento de primera importancia en la construcción de “Escenarios plásticos”, y también a nivel sintáctico. En la obra *Té*, lo que refiere a la puesta en escena está dado por una búsqueda anterior a la realización de la fotografía que atiende a la selección de una temática, los planos adecuados y las gamas cromáticas que le confieran una estética a ésta, por ello los elementos insertos en el plano fotográfico – dispositivos de utilería, vestuario, maquillaje y locación- se supeditan inevitablemente al color. Una vez finalizada la instalación, vale decir de la puesta en escena, comienza el proceso de dirección del modelo -que debe adecuarse a todos estos pies forzados- y a la captura de las imágenes en digital que resultan en un producto fotográfico ficcionalizado. Todos esos aspectos están emplazados a nivel sintáctico en la conformación de una cromática tendiente a tonos pasteles en donde se deben obviar los libros, puesto que escapan a la intensidad de las tazas, piso, vestido, golosina, mesa y pulsera- dispuestos en el espacio.

Por otra parte, el entendido de escenario queda demarcado por los límites del encuadre, entregando un plano conjunto a ras de suelo, que realza la inadecuación de proporción entre objetos y sujeto y que nos encauza en la micro narrativa. El elemento ficcional antes mencionado se corresponde con una visión personal sobre lo fotográfico, como artificio de reproducción de imágenes, patentizado en *Té* en base a su aspecto formal, alejado completamente de un objetivo documental en donde se apele a la trascendencia desde el dispositivo fotográfico, contrariamente al uso de la cámara como elemento de captura de productos visuales que subrayan la noción de apariencia, recalcada a partir del rasgo decorativo.

² Hipérbole: Figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente la verdad de aquello de que se habla. Se ha usado también como masculino.

Lítote: Figura retórica que alude a la atenuación. (Ambas extraídas desde el Diccionario RAE)

En virtud de una contextualización histórica, el hincapié recae en una serie de tópicos de carácter estético a partir de una relación entre el ornamento helenístico y el barroquismo en concordancia con las producciones visuales.

1.1. Acotaciones históricas en torno al ornamento helenístico y el barroquismo aplicado a la estética fotográfica

“Desde el punto de vista puramente plástico, podemos observar el hecho de que al final de la evolución de todos los ciclos artísticos se produce un recargamiento y la complicación de formas decorativas y un aumento en la libertad del movimiento.

Así ocurrió al final del ciclo clásico con el helenismo y al final del ciclo medieval con el gótico flamígero.”

A. Cirici – El barroquismo

Cuando nos referimos al helenismo y su relación con la fotografía, debemos comprenderlo como un estilo artístico (que formalmente yace evidenciado en ésta) que se desarrolló originalmente entre el 323 A.C. y el 30 D.C., y que se caracteriza por conformarse dentro de una cultura ecléctica de enorme relevancia comercial y en la cual socialmente surge una clase media participativa, en cuanto al consumo y adquisición de obras de arte.

Otro rasgo relevante surgido en esta época y que retomaremos más adelante, es la aprehensión y retorno a ideales artísticos del pasado, como es el caso de la construcción de copias escultóricas en mármol de obras creadas en la Grecia Clásica. La explotación de lo ornamental se da en este marco, exacerbando los órdenes arquitectónicos³.

A diferencia de la época clásica, estos últimos pasan a interrelacionarse y desaprenderse de sus propios límites y patrones estilísticos. El orden dórico se va transformando a nivel de prácticamente relegarse a la decoración de pórticos y columnatas de ciudades. Igualmente el jónico, enriquecido por el corintio, adquiere una personalidad más espectacular y manierista.

³ Tal como se expone en la Historia del Arte de José Milicua debemos comprender a los órdenes Dórico y Jónico, como estilos arquitectónicos surgidos en la Grecia arcaica, el primero caracterizado por su severidad, robustez, austeridad y gusto por formas rectangulares en función de la monumentalidad, y por su parte el segundo, con base circular y de formas más graciosas y delicadas. Por último el orden Corintio, surgido en la Grecia Helénica, enriquece al Jónico enfatizando en el detalle y es de naturaleza profundamente ornamental y decorativa. Esta transformación podemos encontrarla en la Grecia Helénica, por ejemplo en la construcción del templo dedicado en Atenas a Zeus Olímpico u *Olympeion* (174 A.C.).

En relación a la serie de obras *Espacios y desproporciones*, debemos tener en cuenta que la vinculación con el sentido de ornamento, debe remontarse a la época helénica por guardar sentido con una serie de paradigmas tanto socio-históricos como estéticos. Lo ornamental producido en la época helénica, viene a evidenciar una situación en el ámbito económico-cultural que define a partir de principios como la apariencia, un alejamiento del sentido de monumentalidad.

En el último siglo de la Grecia clásica, a partir de 450 A.C. las tendencias arquitectónicas se vuelven más ornamentales a pesar de mantener la fidelidad al orden dórico; a partir de la segunda mitad del siglo IV, éste cede parcialmente, si bien de manera accesorio y complementaria, frente a una reutilización del orden jónico. Aparece también el orden corintio, inicialmente de forma aislada y más tarde como integrante de la arquitectura dórica.

El capitel corintio, que es el elemento más importante del orden que lo adjetiva, accede rápidamente a su forma canónica, con dos hileras de hojas de acanto, volutas bajo los ángulos y ocho caulículos o tallos (...) en general puede decirse que, con el capitel corintio, se llega a la fórmula definitiva que no se modificaría más a pesar de sus reinterpretaciones en el mundo grecorromano y en las épocas medieval y moderna de la cultura europea (Milicua 1999:141).

El rasgo decorativo que podemos observar en la transformación de los órdenes arquitectónicos, guarda sentido con la relación establecida entre fotografía y la estructura ornamental en la cual posan los retratados. Al concebirse el dispositivo fotográfico, ya no como un objeto de documentación y captura, sino como un elemento de significación al servicio de lo decorativo tanto en su construcción compositiva –en base a ornamentos de diversa índole–, como en el resultado de la sobreexplotación de la imagen publicitaria, que a su vez condiciona una cosmetización de la realidad contingente y subraya su vacuidad como imagen referencial.

A partir de esto podemos establecer una relación con el sentido de “aparente”, que concebimos como opuesto a una noción sobre lo permanente (entendiendo esto último como la cualidad aurática⁴ del arte) y que viene a evidenciar una transformación en la concepción tanto de producción de obra como de su aprehensión. Podemos

⁴ El concepto de aura, proveniente de la filosofía de Walter Benjamín, refiere al arte modernista en el cual se concibe la creación de obras artísticas como objetos culturales originales, únicos y vendibles a precios exclusivos. Este concepto a su vez, guarda relación con la premisa de “el arte por el arte” propuesta en el siglo XIX por Charles Baudelaire.

encontrar la raíz de este cambio en los albores de la industrialización, comprendiendo al dispositivo fotográfico como un resultado inmanente de la revolución industrial y la serialización de imágenes y objetos de consumo, que a su vez nos alejan de una noción sobre lo monumental trascendente.

Es relevante hacer hincapié en este alejamiento gradual, que va desde lo trascendental a lo perecedero, dado en el caso de los órdenes arquitectónicos, a partir del distanciamiento, ocurrido a la par de la exacerbación de la proporción, y que va tornando un arte religioso de características colosales, al amaneramiento de la forma y el gusto por el detalle. Amaneramiento de la forma que a nivel de sintaxis visual se reconoce por sus cualidades integradoras y que en la serie *Espacios y desproporciones*, conformada por las obras: “Té”, “Tumbáa”, “Adornos de clase media”, “Tardes de circo”, “Engullidos” y “Ella tiene hambre”, está dada por el decorado y la escena develada a partir de la hipérbole y la lítote. Estas figuras son enfatizadas por medio de fotografías que privilegian primeros planos, coactuantes con ángulos bajos de cámara (perspectiva japonesa⁵), que suponen una necesidad inherente a la narrativa y a los énfasis que finalmente, devienen desajustes de proporción entre retratados.

La utilización de objetivos normales y angulares y la relevancia de profundidad de campo, son elementos imperiosos para la conformación de una poética que alude a situaciones de absurdo y extrañeza. Por otra parte, el cromatismo de cada fotografía, individualmente, está dado por una relación intrínseca entre objetos, vestuario y escenografía, es decir, se busca una armonía que sustente la aparente desproporción. Lo “aparente” alude no sólo a la naturaleza superficial de la imagen, sino también a la ordenación pre-concebida de espacios que denotan dislocaciones perspectivas, sin por ello alterar su simetría como obras construidas a partir de los planos clásicos de la imagen fotográfica.

Las atmósferas lumínicas que encontramos en la obra *Té* (Fig.1), a diferencia por ejemplo de *Tumbáa* (Fig. 2), están dadas por las correspondientes historias que se desean narrar, ello sin dejar de lado una inmanente simbiosis entre color y escenografía configurada en una pre-producción. Se hace evidente en *Adornos de*

⁵ Este término se utiliza en el lenguaje del cine para nombrar un tipo de plano en donde la cámara se ubica a ras de suelo y recoge su nombre del tipo de perspectiva oriental que se sitúa por debajo del horizonte.

clase media (Fig. 3), al encontrar no sólo una idoneidad entre el retratado principal y los adornos de loza, sino también a partir de la metaforización del rasgo humano relegado a nivel del objeto de consumo, tanto en su función como en su apariencia.



Fig.2 *Tumbaá* – De la serie
Espacios y desproporciones (2009)

Lo ornamental, dado en *Té* (Fig. 1), a partir de tazas, libros, comida y vestuario; y en *Tumbaá* (Fig. 2), a base de botellas, cojines y piso, responden respectivamente a dos situaciones en donde el peso del objeto refiere a una dicción de amplio espectro, es por ello inmanente la necesidad de leer lo ornamental patente en las imágenes fotográficas, no sólo desde sus interacciones dentro de los marcos del encuadre, sino

también, como problemáticas que exceden lo visual y se transforman en sinécdoques⁶ del mundo contemporáneo.

En el caso específico de *Tumbaá*, la aparición del alcohol, alude a la situación de ebriedad de la retratada y evidencia, tal como en *Té*, la relevancia del ocio como espacio de “improductividad”, recalcado en base al ensimismamiento de las respectivas protagonistas de los retratos.

A pesar de ello, los micro relatos narrados en *Espacios y desproporciones* son irrelevantes como historias. No existe necesidad por presentar una narración, sino más bien de exponer un espacio de acción capturado a partir de la cámara fotográfica, para contemplación del espectador.

El asunto de la (a)simetría se relaciona a la última etapa del helenismo en lo que respecta a un alejamiento de los cánones clásicos que da paso a la construcción de obras menos rígidas -y por consiguiente más rítmicas- pero que no pierden nunca su artificialidad plástica tratada bajo la apariencia de lo real. Ello se conecta a la serie *Espacios y desproporciones* en lo relativo a la composición, que conserva la simetría fotográfica, versus la asimetría e inconexión de retratados humanos y objetos dentro del mismo encuadre.

⁶ Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc.



Fig.3 *Adornos de clase media* –
De la serie *Espacios y desproporciones*
(2009)

En lo que refiere a la iluminación, es idóneo mencionar la cualidad barroca patente en la serie *Espacios y desproporciones*, ya que en las fotografías de interior la presencia del color y luz existen en pro de las particulares narrativas visuales de cada imagen.

El barroco, como estilo, es naturalmente artificioso, disperso y heterogéneo (Hauser 1951). Si bien debemos comprenderlo como un alejamiento del clasicismo renacentista, encuentra su precedente histórico en el manierismo y ambos poseen características que los diferencian (Hauser 1951). Por ejemplo, el arte manierista encuentra su cuna en las cortes de diversos países de Europa durante los siglos XV y XVI, más el barroco, se da en un contexto notoriamente más cercano a lo popular

(iglesias y arquitectura urbana). En este punto, se enlaza a las características de *Adornos de clase media* (Fig. 3).

También, entre los muchos rasgos del mencionado barroco, encontramos una desligación de las reglas proporcionales, el abandono de la perspectiva renacentista, la artificialidad de su manejo de la luz (en un Caravaggio, un Vermeer o un Rembrandt), la segregación de la unidad forma-contenido y la predilección por la forma abierta. Forma, que en su liberación del canon, va adoptando el carácter de lo ambiguo, lo contradictorio y exacerbado.

Pensemos por ejemplo en *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini (Fig. 4), en donde se da una perfecta confusión entre el placer erótico, encarnado por una mujer, y el éxtasis místico de la religiosidad, padecido en la corporeidad terrenal de una santa, condecorado todo por rectas doradas de perspectiva vertical, arbitrariamente emplazadas sin más función que la estética.



Fig. 4 *El éxtasis de Santa Teresa*,
Gian Lorenzo Bernini (1651)

Esta inseparabilidad de rasgos clásicos y efectos ilusionistas, resume a una parte del arte barroco como emisor de situaciones dinámicas en donde los objetos se desenvuelven a partir de una noción sobre lo impermanente (Hauser 1951). La forma abierta es aprehensible en toda su amplitud a partir del ornamento que como unidad micro estructural funciona en base a esa interrelación, produciendo una refracción entre los objetos de sus composiciones.

En última instancia -dice Wölfflin- existe la tendencia a presentar el cuadro no como un trozo de mundo que existe por sí, sino como un espectáculo transitorio, y en el que el espectador ha tenido precisamente la suerte de participar un momento...

Se tiene el interés de hacer aparecer el conjunto del cuadro como no querido. La voluntad artística del barroco es, en otras palabras, "cinematográfica"; los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados; todo signo que pudiera delatar interés por el espectador es borrado, todo es presentado como si fuera aparente voluntad del acaso (Hauser 1951: 608-609).

Esta cualidad cinematográfica, propuesta por Arnold Hauser, se da como uno de los rasgos fundamentales de la serie fotográfica, al igual que el sentido de lo espectacular y transitorio del motivo por recalcar el sentido de lo ficcional y lo pre-producido. Asimismo la idea de lo imprevisto e improvisado se encuentra en algunas fotografías en donde se presenta al modelo fotografiado, hallándose gestos inesperados –ajenos a toda pose dirigida por el fotógrafo- que incluso desatienden a la escenografía pero que finalmente yacen sumidos dentro de la misma dotándola de narrativa.⁷

⁷ Respecto a la noción de escenografía y pose se profundizará en el segundo capítulo de la presente tesis titulado "El escenario como sinónimo de espectáculo".

1.2. Lo *kitsch*

“El kitsch puede definirse convenientemente como una forma específicamente estética del mentir. Como tal, tiene específicamente mucho que ver con la ilusión moderna de que la belleza puede comprarse y venderse. El kitsch es, entonces, un fenómeno reciente. Aparece en un momento de la historia en el que la belleza en sus variadas formas es socialmente distribuida como cualquier otra mercancía sujeta a ley esencial del mercado de la oferta y la demanda.”

Matei Calinescu

En lo que refiere al entendido de *Kitsch*, patente en las fotografías, podría reducirse a tres términos que lo definen: mentira estética, banalidad y sentimentalismo. La necesidad de una definición de *Kitsch* es imperiosa, dada su complejidad como paradigma estético y social, en palabras de Greenberg:

Donde existe una vanguardia, generalmente encontramos también una retaguardia. Al mismo tiempo que la entrada en escena de la vanguardia, se produce en el Occidente industrial un segundo fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de *Kitsch*, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, comics, música Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc. Por alguna razón, esta gigantesca aparición se ha dado siempre por supuesta (1976: 17).

El *Kitsch*, como producto de la revolución industrial en Europa occidental y Norteamérica, surge no sólo en un ámbito de lo estético, sino también como problemática referente a lo social, por suscitarse en el contexto de la clase media alfabetizada que accedía al ocio y confort en el marco de una sociedad de consumo.

Esa característica es transversal a todas las referencias teóricas de este análisis, dado que todos los estilos a partir de los que comprendemos las fotografías – helenismo, barroco y *kitsch*- se corresponden en su relación cercana con las clases medias y populares.

A nivel sintáctico hallamos en las fotografías, por ejemplo la inclusión de diversos objetos a los que anteriormente hemos nombrado como ornamentos, los cuales actúan en el plano fotográfico en un sentido relacional con el retratado protagonista. Estos ornamentos poseen proveniencias de diversos estratos, ya sean estilísticos en sus respectivos diseños, cromáticos en tanto visualidad, o en lo que remite a una cierta coherencia para con sus usos (ej.: tazas de té, en la foto *Té*).

En lo que compete a un primer término que definiría lo *kitsch* en las producciones visuales, podríamos encontrarlo alojado en los ornamentos y su relación dispar (asimétrica) con los sujetos emplazados en la escena. Aquí, lograríamos captar el entendido de “mentira estética” como una falsa narrativa, primeramente porque se trata de una escena que no guarda continuidad con una historia y que, por ende, posee valor como imagen particular y luego, en este forzamiento de las interrelaciones entre objetos y sujetos, aprehensibles a partir de la sintaxis visual.

Al observar podemos dilucidar que la mascarada está dada por la arbitrariedad de los ornamentos obligados a interactuar con personajes de tamaño desigual y viceversa, en pro de una micro narrativa, sedimentada desde el ideal de la banalidad. Así es como la predilección por las alturas bajas de cámara y la profundidad de campo, están pre determinadas por esa misma necesidad de encuadre de una imagen con ciertas características visuales. Ellas serían: lograr la asimetría entre retratados sin alterar la claridad del mensaje, es decir, sin primacías focales entre unos y otros – salvo excepciones-, y capturar una imagen donde radique la extrañeza.

Por otra parte, vemos la coexistencia de ornamentos conviviendo dentro de un mismo plano, pese a que sus procedencias podrían ser incluso antagónicas.

En el caso de *Té* (Fig. 1): tazas de porcelana junto a libros bastante más actuales; y en *Adorno de clase media* (Fig. 4): la conversión a escala del retratado en el fetiche “adorno”, que a su vez, es co-partícipe de la narrativa, ya que desde una perspectiva socio-económica es referencial al título y a sus signos visuales.

En lo correspondiente al sentido de banalidad y sentimentalismo, como características esenciales del *kitsch*, podríamos reconocerlas a través de los motivos y temáticas en las producciones fotográficas.



Fig. 5 *Guardacostas* -
de la serie *Yesterday & tomorrow* (2009)

La inclinación por temperaturas lumínicas para la generación de atmósferas, en coacción con el cliché de lo *retro*, vienen a afirmar el rasgo persuasivo de imágenes erigidas desde parámetros propios del mundo de la publicidad, tales como: la exacerbación de tonalidades y reiteración cromática en cuanto productoras de atractivo, que buscan inducir al espectador a la observación, sin alojar en su apariencia segundas interpretaciones. De esta forma, puede entenderse que si bien las fotografías pueden acercarse formalmente al mundo de la publicidad, sólo toman algunos medios propios de ésta –la pose, la armonía de color, etc.- reiterando lo *kitsch*.

Por otra parte, todo lo participante en la representación visual posee el carácter de lo trivial y se opone a una concepción sobre lo trascendente. Esta característica se reconoce como inherente al dispositivo fotográfico, en cuanto generador de imágenes seriadas y elemento propulsor del *kitsch*.

El sentido de atractivo al que hacíamos anteriormente referencia, guarda conexión directa tanto con la mentira estética, como con el sentimentalismo, pues el *kitsch* para que sea *kitsch* debe necesariamente encantar, agradar y satisfacer. Así, la

belleza clásica trascendental queda reducida a su irónica contraforma, supeditada a factores de orden exterior, o dicho de otra manera, subordinada al consumo estético.

La banalidad puede ser comprendida, en verbigracia al entendido de pre producción: la escena se arma, la modelo adopta el personaje y la captura es tan rápida que todo queda relegado a una ficción de la cual no importan ni su antes ni su después. A su vez, el sentimentalismo, como elemento estructural del *kitsch* se puede explicar tanto desde la mascarada estética que adopta los signos visuales de ciertas tendencias o estilos, como también, desde la esencia a la que Greenberg apela, en cuando vanguardia y retaguardia: el *kitsch* podría comprenderse como mentira estética y estética del retardo por patentizar en su forma más evidente, la visual, su inadecuación epocal y los enunciados naturalmente inconexos, manifiestos en la representación formal. De esta manera, la interacción de diversos referentes históricos –lo *retro*, entre otros- y el préstamo estilístico vendría a conformar una noción sobre el fetiche de la mercancía y pérdida del rasgo aurático del arte⁸ al que anteriormente se hacía referencia, así como también vendría a develar una estética postmoderna.

El *kitsch*, elegido como estandarte plástico y complementario al fenómeno de la postmodernidad, viene a constituir las obras plásticas, dotándolas de esa mascarada que concebimos netamente necesaria en un universo influenciado por la imagen; en donde la relevancia del confort y el capital económico como bases de la sociedad del consumo masivo, son sus máximas. El sentido refractario de las fotografías crea esta falsa ilusión y se presenta como cualidad análoga a la de una sociedad fundamentada sobre las mismas bases: mercancía, heterogeneidad y apariencia.

⁸ El rasgo aurático del arte vendría a comprenderse como una forma de la experiencia estética que se da en el contacto o en la visión de la obra original. A esta experiencia se le califica como la aparición irrepetible de una lejanía que le confiere a la obra un carácter inaccesible.

1.3. Ornamento y apariencia según Theódor Adorno afín al objeto de consumo y evidenciado en la fotografía

En palabras de Adorno, “los materiales de una obra artística” son todo aquello que las erige y compone (1970:29). Una aproximación a ello guardaría relación con la sintaxis que constituye la forma de una representación, sus referencias socio-históricas, motivaciones e interacciones entre obra y su contexto. Pero Adorno ve una pérdida de la esencialidad artística y lo atribuye a la acción de la industria de cultura, el autor postula que al perder su naturalidad la obra artística reacciona modificando sus procedimientos y usos y tendiendo a arrastrar su concepto como quien arrastra una cadena, la cadena de que ello sigue siendo arte. Esto también se traduce en la aproximación de la obra artística -enmarcado en una época de súper producción- al goce de la mercancía que la transforma en parodia de su antiguo esplendor estético y que deviene en la reproducción de síntomas propios de la máquina (serialización de objetos vacíos de contenido) (Adorno 1970).

Así las producciones visuales que componen *Escenarios Plásticos*, constituidas de dos series Fotográficas tituladas: “Espacios y desproporciones” y “Yestarday & tomorrow” establecen un vínculo con el sentido de “pérdida” al que alude Theódor Adorno en su Teoría Estética, partiendo desde un concepto propuesto por él, definido como *apariciencia*.

La belleza de la naturaleza consiste en que parece decir más de lo que es. La idea del arte es arrancar ese más a su contingencia, apoderarse de su aparencialidad, llegar a determinarla como tal aparencialidad y negarla como irrealidad. Pero este más, construido por el hombre no incluye el contenido metafísico del arte, pues podría no ser nada y sin embargo las obras de arte lo hacen aparecer. Las obras de arte se convierten en tales al producir ese más, al crear su propia trascendencia (...) Cuando el arte no alcanza esa trascendencia cae por debajo de su concepto, pierde su meollo artístico. También traiciona esa trascendencia si la pretende como juego de efectos. Hay aquí un esencial criterio para reconocer el arte nuevo. Fallan esas composiciones que sólo son bastidores para ruidos o material preparado, esos cuadros en que la retícula geométrica a que se han reducido sigue siendo lo que eran (...) el shock que trataban de producir no se produce (Adorno 1979:109).

Para comprender el sentido de aparente en las fotografías, debemos apelar a su sintaxis visual. A diferencia de una obra de cualidades efímeras –pensemos en una instalación o una *performance*–, todo cuanto ha sido dispuesto en las imágenes a analizar es posible de reconocer y describir. En lo que refiere al “más como apariencia”, definido por Adorno, podría fácilmente confundirse en nuestro objeto de análisis con un aspecto de lo ilusorio y, en este caso, las obras quedarían relegadas a una suerte de “juego de efectos”. Consecutivamente, podríamos determinar que, efectivamente, por poseer una sintaxis evidentemente emplazada, las fotografías se enlazan a lo inmediato. Pero, y en alusión nuevamente al *kitsch*, se hace necesario en lo evidente, re-observar y comprender que nos encontramos frente a una “estética del retardo”, en cuanto lo que la constituye se presenta como un todo aparente, al que luego debemos desglosar en sus elementos, portadores de diversas referencias.

La condición previa del kitsch, condición sin la cual sería imposible, es la accesibilidad a una tradición cultural plenamente madura, de cuyos descubrimientos, adquisiciones y autoconciencia perfeccionada se aprovecha el kitsch para sus propios fines. Toma sus artificios, sus trucos, sus estratagemas, sus reglillas y temas, los convierte en sistema y descarta el resto (...). Esto es lo que realmente se quiere decir cuando se afirma que el arte y la literatura populares de hoy fueron ayer arte y literatura audaces y esotéricos (Greenberg 1979:18).

Por tratarse de una representación, el arte fotográfico siempre mantendrá una relación mediata y mimética con la realidad contingente, incluso cuando la ocupe a manera de paráfrasis o la ficcionalice.



Fig.6 *Tardes de circo* –
De la serie *Espacios y Desproporciones* (2009)

Pese a que su apariencia es una condición indiscutible, el sentido de trascendencia es el que complejiza su inmediatez visual. Adorno enuncia que cuando la obra de arte pierde su naturalidad, reacciona. Esta naturalidad que le era propia al arte y que yace extinta por acción de una mercantilización del mismo, reverbera en la obra evidenciando su absoluta dependencia para con la industrial cultural.

La fotografía, como invención de la modernidad, poseía una serie de parámetros propios, relacionados con la captura de luz y el movimiento. Al convertirse en un dispositivo supeditado a las leyes del consumo y propulsor de este mismo –por ejemplo en el ámbito publicitario en donde la imagen actúa como medio para la propulsión de productos- el dispositivo fotográfico adquiere un carácter monetario en el interior de un sistema de superproducción. En este sentido, la fotografía artística se ve

anulada – al igual que las demás disciplinas artísticas- por la *mercantilización* del arte. Así, todo cuanto es presentado en “Escenarios plásticos”, reitera y se hace indivisible de una postura crítica sobre la llamada sociedad postindustrial. Ello se da al ocupar el dispositivo fotográfico como medio de producción, ficción y captura de escenas vacuas, bellas en simetría y armonía cromática. Escenas coherentes también al dispositivo fotográfico, comprendido como un medio promotor del “espectáculo” a partir de una reiteración de la imagen y el objeto seriado, estandartes de la sociedad de consumo masivo. Además equipara en sus escenas, tanto a esos objetos como a los retratados que interactúan con ellos, relegándolos a todos al entendido de objeto de consumo como mercancías intercambiables en un sistema capitalista, sustentadas en el atractivo de su apariencia.

Éste es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por "cosas suprasensibles aunque sensibles" que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia (Debord 1979: 21).

La conversión sujeto-objeto, como paradigma de la postmodernidad, se evidencia en las fotografías, logrando dar cierta neutralidad a los elementos compositivos y reiterando la crisis de las disciplinas artísticas en la actualidad, ello conectado a los motivos de las imágenes que insisten en presentar situaciones triviales, a su vez refuerzan el alejamiento de lo trascendente como tónica de la sociedad postindustrial.



Fig. 7 *Rombos-*
de la Serie *Yesterday & tomorrow* (2009)

La predilección por representaciones que exponen momentos de ocio y ensimismamiento de los modelos; todo a partir de una armonía del color son, en efecto, la forma visual que adquiere una propuesta temática sobre la situación actual y el erguimiento de un universo sustentado en base a la imagen como problemática y como mediadora de relaciones y comunicaciones.

2. El escenario como sinónimo del espectáculo

“El hombre tuvo - ¿Cuándo? ¿Dónde?- un pedido, una
demanda de escenario.

El hombre – se nos ha dicho- tiene una demanda que hacer:
una demanda de ser necesitado, de ser –para-el-otro- , de
poder ejercerse y de ser ejercido, ó sea nombrado, vocalizado
por el otro.

Esta convocatoria es demanda de escenario, sin más.”

Gastón Breyer



Fig. 8 *Escondidas (por mí)* –
de la serie *Yesterday & tomorrow* (2009)

2.1. Lo escenográfico en la obra

Como ya hemos dado cuenta en la primera parte de esta tesis, el ornamento es la estructura básica de las obras expuestas para su análisis. Desde una óptica macro, un segundo, pero no por ello menos importante rasgo en las producciones visuales,

corresponde al tema de lo escenográfico, como cualidad igualmente presente en todas las fotografías. Este rasgo a su vez, se emparenta directamente con las nociones de espectáculo y *pose*, relativas a la puesta en escena y a los roles a interpretar de los retratados, respectivamente.

En lo que respecta a la obra *Escondidas (por mí)* (Fig. 8) de la serie *Yesterday & tomorrow*, la importancia que se le da a la escenografía es prioritaria y encuentra sus principales relevancias en lo que anteriormente definimos como apariencia. Se hace evidente que la elección de las diferentes locaciones guarda relación directa con las temáticas a develar. En el caso de esta imagen, por ejemplo, el sentido de lo *retro* es el pie forzado, lo que suscita una locación que refuerce su concepto. Este rasgo es transversal a todas las fotografías, porque independientemente a su montaje en interior o exterior, siempre sus medios de captura y puesta en escena están subordinados a las narrativas que desean denotar.

Podríamos entender la noción de escenario también como un rasgo ornamental en las producciones visuales, pero sobre todo, como el propulsor del espectáculo a construir. El escenario adquiere importancia más allá de los objetos emplazados, por ser el encargado de contener a los retratados, así como condicionarlos y limitarlos a ciertas prácticas en el espacio. Por otra parte, insta a la producción de obra a realizarse desde ciertos parámetros cromáticos y ángulos de cámara. Y es fundamental para el sentido de pre-producción.

Todo cuanto constituye a las imágenes, está previamente elegido y pensado para lograr una ambientación específica que contenga a los fotografiados y ello cómo resultado un tipo de atmósfera. Por lo mismo, es necesario llevar a cabo un catastro de los accesorios a ocupar, al igual que de modelos y vestuario, como en el caso de un director de arte en una producción cinematográfica.

Efectivamente, convergen varios roles cinematográficos en la construcción de obra, pues es necesaria una poética de la luz para la generación de ciertas escenografías, un correcto hallazgo de los ornamentos, vestimentas, peinados y locaciones y, por último, la dirección del modelo para lograr poses y actitudes idóneas a la estética a develar.

Todo cuanto se articula en el espacio plástico está puesto para crear una imagen con *equis* carácter y ello la define como una ficcionalización de la realidad. Pero el hecho de que sea una obra de ficción no la anula como enunciadora de cierta verdad. La obra porta en su cuidada apariencia, una crítica a develar. Ella yace en la puesta en escena que se comprende como sinónimo de construcción identitaria de la realidad social contemporánea.

El mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convenirse en una superficie brillante, una ilusión estereoscópica, un flujo de imágenes fílmicas carentes de densidad. Pero ¿es esta una experiencia regocijante o aterradora? (Jameson 1994: 58).

La inherente necesidad humana de constituirse de una apariencia –que lógicamente está mediatizada por diversos referentes- es utilizada como estrategia discursiva y reiterada en la producción de obra. Por ello se hace muy necesario establecer una postura crítica frente a la imagen fotográfica, pues en su serialización, sobreexplotación; y en la relevancia del cine, la moda y la tv, por nombrar algunos, se traduce la problemática de identidad actual. Los seres humanos adquieren diversas matrices simbólicas para la generación de una identidad, en pro de una proyección visual con la cual enfrentar a su contexto. Y ello es variable, pues se adapta a las situaciones de tipo privadas/públicas, formales/informales, etc.

Esta crítica radica en la foto a partir de su alejamiento por una documentación. No se trata de escenografías correctamente adecuadas, por ejemplo, a un contexto histórico específico, demarcado con objetos tales o cuales, sino, se da nuevamente como construcción forzada, donde en más de una ocasión se confunden referencias temporales y estilos.

El rostro del actor hace de espejo de mi mirada (...) algo parecido ocurre con el escenógrafo, el enseña a mirar. La auténtica escenografía es aquella que nos enseña a mirar porque nos mira. Las decoraciones bonitas se dejan ver, pero no pueden ser miradas, no hay nada para mirar. Por eso, toda escenografía auténtica es como rostro que nos mira y que nos enseña a mirarlos (Breyer 2005:19).

Pese a que si bien lo presentado en las producciones está conectado a lo decorativo, debemos entenderlas como inauténticas, o en palabras de Benjamín, antiauráticas, por establecerse como micronarrativas pre-fabricadas, a partir de una re apropiación de referencias icónicas y en donde el sentido de lo histórico es abarcado como referencia nostálgica y cliché estético.

En relación al enunciado propuesto por Gastón Breyer, en su obra “La escena presente”, podemos reconocer que en nuestro objeto de análisis se dan ambas condiciones: autenticidad e inautenticidad. La primera, se erige al reconocer una simbiosis, en cuanto apropiación de diversos elementos extraídos desde el ámbito cotidiano – verduras, figuras de loza china, botellas de alcohol, globos, entre otros- que luego son devueltas al espectador mediante el dispositivo fotográfico. La inclusión y relevancia de estos objetos producidos seriadamente, caracterizados por su fácil acceso y amplio consumo y emparentados a la “clase media popular”, denotan nuevamente la noción de *kitsch*. Esto se evidencia en las dos obras a continuación:



Fig. 9 *Engullidos-*
de la Serie *Espacios y desproporciones* (2009)



Fig. 10 *Replicante-*
de la serie *Yesterday & tomorrow* (2009)

A su vez, lo inauténtico, está dado por la imposibilidad de narrar algo más allá de lo aparente. En este sentido la obra transmite, pero a partir de una frecuencia baja articulada desde el silencio. No significa que la obra no diga nada, sino que lo enunciado en sí misma padece la imposibilidad de una generación de discurso viable para con su expresión plástica. En *Engullidos* (Fig. 9) puede traducirse en la figura del *pastiche* (Jameson 1994:35) en tanto obra que reitera el sentido de “devorar” como analogía a lo fotográfico pero que propone el engullido de una escena atractiva pero vacua.

Es necesario, reafirmar, que la naturaleza de lo escenográfico no se da en un segundo orden, sino como elemento estructural de toda la producción fotográfica. Pese a su naturaleza como soporte de información, su rol es netamente activo y está integrado absolutamente en la narrativa de las variadas obras.

2.2. La pose y la historia forzada

“No hay cuerpo natural, sino imágenes, vitrinas, cristales,
espejos, escaparates,
pantallas. Transmutaciones, alteraciones, metamorfosis
invisibles,
cruces, proyecciones, reflejos asimétricos. Fantasmas.
Espectros.”
Piedad Solans

"Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado."
Ludwig Feuerbach

El último rasgo que se ha querido abarcar en este análisis de obra, corresponde a la pose, como característica inherente a las fotografías constituyentes de la serie “Escenarios plásticos”. Ésta, comprendida como el carácter adoptado por los sujetos retratados, a su vez, mantiene concordancia con el ya definido concepto de *apariciencia* y con la noción de *espectáculo*, extraída de la obra “La sociedad del espectáculo” de Guy Debord.

Respecto a la pose en las obras plásticas, es relevante conectarla con el concepto de pre-producción, por ser originada en el contexto de una puesta en escena que posteriormente será capturada. Al igual que en lo que refiere a los objetos elegidos para la escenografía, el sentido de la pose es resultado de una relación directa entre fotógrafo y modelo, el que a partir de una dirección, adopta ciertas actitudes. Éstas son inmanentes al concepto de cada obra y en general, reflejan posturas corporales que se alejan de una concepción espontánea, subrayando la inautenticidad de las micro narrativas expuestas. Así, se van reafirmando los

elementos que constituyen una producción visual basada en apariencias, donde el rasgo humano queda relegado a una situación de *fetiche*.



Fig. 11 *Pase!*,
de la serie Yesterday & tomorrow (año 2009)

La analogía entre lo humano y lo ornamental está dada por el trasvasije del sujeto al plano bidimensional de la imagen, situándolo como un rasgo más de ésta. Equipararlos, es una manera de volverlos neutros y concebirlos a todos (objetos, sujetos, escenografía y pose) como mercancías. Aquí es donde la pose alcanza su idoneidad real con la representación de la que forma parte. Al ser la foto comprendida como un dispositivo de reproducción de imágenes (las cuales a su vez, impulsan la construcción de una realidad sustentada en base a éstas mismas) y un mecanismo a partir del cual establecer una crítica, especialmente en lo que refiere al humano-sujeto como modelo: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por imágenes”. (Debord 1967:8)

Respecto a esta cita y a la importancia del ser humano en la imagen fotográfica, es necesario enunciar que la pose, al igual que todos los componentes que edifican las obras, vuelve evidentemente visible esa mediatización que expone Debord.

Al adquirir el modelo, ciertas posturas para la cámara, proyecta una serie de referentes en torno a su cuerpo y a su proyección personal en relación al mundo externo. Esta autoconcepción de lo corporal y del gesto, se da como una relación simbiótica entre retratado y encuadre como símil de lo vano contextual, pues el sujeto adopta algunos rasgos que realzan su atractivo, los que a su vez han sido extraídos desde la moda, la televisión, la publicidad, etc., y son nuevamente proyectados hacia ésta. La relación social que expone Guy Debord se presenta en su amplitud a partir de esa concepción sobre el “cuerpo como portador de imágenes” en un mundo concebido como espectáculo. Imágenes que surgen en el corazón de una sociedad capitalista y que terminan por imponerse al nivel de dictaminar parámetros estéticos que mueven a las masas, condicionando sus nociones personales sobre el cuerpo.

La necesidad de una pose es la necesidad de una proyección, de un atractivo y de un *plus*, pero no genera más que la trivialización del sujeto que realiza esa pose y por ello, nos alejan de una relación cercana con la realidad. Todos estos ideales, por su parte, son los mismos que erigen a la sociedad de consumo masivo y es por ello imposible dividir la noción de *apariciencia* con la de mercancía, dado que el lenguaje del consumo se proyecta hacia todos los ámbitos de la vida pública y privada.

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo *aparte*, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente (Debord 1967:7).

Otro rasgo importante en la construcción de esta concepción del cuerpo y de la pose forzada, tiene su raíz en el cine, especialmente en lo que refiere al *glamour* y la fabricación del cuerpo seductor. A gran escala, el sentido de lo cinematográfico se corresponde con la producción de obra, en cuanto se gesta en estudios, dentro de los cuales coexisten una serie de efectos en pro de una modelación y remodelación de la

estética del cuerpo. Surge en Estados Unidos, en la llamada época de gloria⁹, un arquetipo conocido como *femme fatale*¹⁰ que se impone y va transformando su naturaleza desde la mujer-deseo a la exótica y sofisticada (Corbin 2006).

En la serie denominada “Yesterday & tomorrow” (ver figuras 12 y 13), encontramos algunas de esas relaciones arquetípicas para la concepción de una mujer que aglutina en sí, variadas características extraídas desde el cine clásico norteamericano.



Fig. 12 *Trama*, de la serie
Yesterday & tomorrow (año 2009)



Fig. 13 Marlen Dietrich

Las aproximaciones hacia Marlen Dietrich¹¹, actúan como “préstamos” de referencias socio-históricas, y una vez más, reafirman el sentido de lo forzado, de lo enmascaradamente estético. Todo lo que importa en esta imagen, al igual que en las otras, es su capacidad de encantar, de asaltar por apariencia, para impactar como novedad. Y en ese sentido, el uso del cuerpo viene a patentizar que lo aparente y lo espectacular no puede quedarle indiferente a la esfera del arte. Es más, el fenómeno del espectáculo es concebible en toda la producción artística postmoderna por tratarse de un “juego de efectos”, de una serie de realizaciones antiauráticas donde cualquier

⁹ “El cine clásico, fue una manera de exacerbar ese encantamiento: una gran cantidad de sentimientos, una sensibilidad de masas que se construyó a través de la fascinación de los cuerpos del glamour vistos sobre la pantalla”. -Extraído de “La historia del cuerpo. El siglo XX.

¹⁰ Expresión francesa para denominar a la “mujer mortífera”, arquetipo femenino que se debate entre la bondad y la maldad.

¹¹ (1901-1992) Actriz y cantante alemana, que posteriormente adoptó la nacionalidad estadounidense, considerada como uno de los mitos del cine norteamericano.

tipo de límite más allá de haber sido abolido, ha sido invisibilizado, pero a partir del mismo dispositivo, la imagen.

2.3. Palabras finales: La interacción entre retratados como sinónimo de espectacularización

Las múltiples relaciones dadas entre sujetos y objetos retratados en todas las producciones fotográficas analizadas, poseen una cualidad emparentada con la nostalgia, relativa al *kitsch* como fórmula estética. Al articular una obra desde la construcción de su puesta en escena, la disposición de objetos, una iluminación que resalte a éstos y la dirección de diferentes modelos, se comprende que a diferencia de la mayoría de las producciones visuales y audiovisuales de la actualidad – específicamente las provenientes del campo publicitario- existe en “Escenarios Plásticos” un arraigo hacia la pre y no hacia la post producción. Esto realza la cualidad del dispositivo fotográfico como capturador de una cantidad de atmósferas en un tiempo/espacio de carácter irrepetible y, a su vez, disminuye la importancia dada a diversos medios digitales actuales con los que se altera la imagen en el mundo de la estética publicitaria, el diseño gráfico, entre muchos otros. Esta característica, a la hora de abordar la construcción de *Escenarios Plásticos*, la conecta con una noción de *espectáculo* que prioriza lo que se conocería como *foto de estudio* y que igualmente prefiere mecanismos más arcaicos para la construcción de las imágenes.

La necesidad de edificar espacios en donde los retratados se sientan adecuadamente inmersos, es el carácter de lo espectacular más propio de las obras y asimismo, lo que las torna ambiguas. La ambigüedad, como rasgo de las fotografías está dada en la serie “Espacios y desproporciones” en la inadecuación de tamaño entre los interactuantes traducido como algo forzado. Igualmente al reparar en las referencias culturales y socio-históricas que portan los modelos, se asume desde una lectura posmoderna que todas esas características perfilan a la producción fotográfica en cuestión, como un objeto contemporáneo que denuncia en su apariencia una conjunción de temporalidades y estilos al servicio de micro narrativas.

No importa como clasifiquemos sus contextos de uso, el *kitsch* implica siempre la noción de inadecuación estética. Tal inadecuación se encuentra a menudo en los objetos individuales cuyas cualidades formales (material, configuración, tamaño, etc.) son inapropiadas en relación con su contenido cultural o intención. Una estatua griega reducida a las dimensiones de un *bibelo* puede servir de ilustración. Pero la <<ley de inadecuación estética>> tiene un ámbito mucho más amplio, y podemos hablar bien de los efectos del *kitsch* en conexión con las combinaciones o disposiciones de los objetos que, considerados individualmente, no tiene absolutamente nada *kitsch* respecto a ellos (Calinescu 2003: 233-234).

Finalmente, las interrelaciones entre todos los retratados, constituye lo escenográfico y ello a su vez, funciona como metáfora visual que en su forma hace referencia al hoy en día, como espacio macro dentro del cual conviven una gran cantidad de micro realidades, heterogéneas y segmentadas entre sí.



Fig. 14 *Inmaculada* –
de la serie Yesterday & tomorrow

CONCLUSIONES

“La naturalidad es una pose muy difícil de mantener”

Susan Sontag

La tesis y obra titulada con el mismo nombre: “Escenarios Plásticos”, más allá de abarcar en sí una serie de conceptos analizados teóricamente, buscó abarcar como obra la concepción de espacios a partir de los cuales generar un análisis estético idóneo a las problemáticas de la imagen en el mundo contemporáneo.

El sentido de lo escenográfico, abarcado desde la noción de espectáculo (Debord 1967), actuó como analogía a la representación visual, en tanto dispositivo de velación de la realidad contingente.

Elementos como la pose y la *apariencia*, realzaron a su vez una concepción sobre la realidad contemporánea, entendida como “cosmética” y ello fue subrayado al comprender la relevancia de la pre-producción, la pose, la armonía cromática supeditada a los diferentes conceptos patentes en la imagen; y el *kitsch* como estética elegida para las realizaciones visuales.

Los diferentes caracteres inmersos en las producciones fotográficas, fueron comprendidos como elementos sumatorios, también como sinónimos de la inautenticidad del mundo postmoderno; y la conversión de objetos y sujetos subordinados a una sociedad de consumo sustentada en la mercancía y apariencia externa, denotaron una postura crítica respecto a esas mismas nociones, comprendidas desde un análisis socio-histórico.

El abarcamiento de los puntos más relevantes de las obras de “La historia social de la literatura y el arte” de Arnold Hauser y “La historia del arte” de José Milicua, respecto a los periodos artísticos “helenismo” y “barroco”, guardó sentido con las vinculaciones entre ambos estilos y su directa relación con clases medias y populares. A partir de ello se inició una hermenéutica del objeto de consumo y el advenimiento de una sociedad capitalista en donde la producción de objetos seriados relegó al “gran arte” a una suerte de mercancía, alejándola de su *aura* y banalizándola por acción del capital y el mercado.

Esta conversión de la obra de arte, como producto para la comercialización, fue explicitado en las producciones visuales a partir de un tratamiento del color como unificador de las series, que a su vez, las dotaba de atractivo. Ello, en coacción con las características de cada modelo, propulsó una reflexión sobre el sentido de novedad como ideal de la sociedad capitalista. Todo lo anteriormente definido fue posible de darse formalmente al elegir sujetos jóvenes y explotar sus características más atractivas. Por ende, cuando se dispuso para la creación de “Escenarios Plásticos”, buscó definir ese carácter de lo escenográfico, como constitución forzada, sinónimo de una construcción simbólica propia de los individuos inmersos en una sociedad denominada como postmoderna, dentro de la cual el sentido de espectáculo, es la dominante cultural.

Por otra parte, la influencia directa del cine y de la publicidad actuó como estrategia para producir una crítica, desde la fotografía, sobre esas mismas disciplinas en cuanto constructoras de existencias ficticias, que en la realidad contingente impulsan cambios en individuos de diversas proveniencias. Todo ello se reafirmó en las representaciones visuales al apropiarse elementos icónicos tales como: ideales femeninos, cuerpos delgados, fetiches como la comida y lo *retro*, entre muchos otros. Esta apropiación se dio como una búsqueda por la simbiosis entre obra-espectador, por presentar desde el dispositivo fotográfico, diversos elementos próximos, incluso cotidianos, pero llevados al plano de lo decorativo como forma de provocar una estetización de motivos banales. Asimismo, en base a lo definido como apariencia (en disyunción con el entendido de trascendencia) se crearon una serie de poéticas visuales sustentadas desde el ideal del ocio, como lugar a partir del cual develar una crítica a la masificación y trivialización de la realidad contemporánea, en donde el sujeto humano ha quedado relegado al nivel de equipararse a los objetos de consumo que erigen sus expectativas.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. 1971. *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Breyer, Gastón. 2005. *La escena presente*. Buenos Aires: Infinito.

Calinescu, Matei. 2003. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y postmodernismo*. Madrid: Tecnos.

Corbin, Alain. 2006. *La historia del cuerpo (III). Siglo XX*. Madrid: Taurus.

Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naugrafio.

Greemberg, Clement. 1979. *Arte y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Hauser, Arnold. 1964. *Historia social de la literatura y el arte*. Volumen 2. Madrid: Guadarrama.

Jameson, Fredric. 1994. *Ensayos sobre la posmodernidad*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Milicua, José. 1999. *Historia universal del arte*. Vol.2 *La antigüedad clásica*. Barcelona: Planeta.

Pellicer, A. Cirici. 1957. *El barroquismo*. Barcelona: Ramón Sopena.

En Internet

Diccionario de la Real academia española de la lengua

<http://www.rae.es>.

Visitado última vez, Noviembre del 2009.

Solans, Piedad. 2001. *La (no) naturaleza del cuerpo: La muerte*.
<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/89892/115053>.
Visitado última vez, Noviembre del 2009.

Baudrillard, Jean. 1978: *La presesión de los simulacros*.
<http://www.con-versiones.com/nota0569.htm>.
Visitado última vez, Noviembre del 2009.

ANEXOS

1.1 Trabajos previos





1.2 Trabajo de Pre- producción



1.3 Montaje de obra

