

# MIRAR POR LA CERRADURA: FOTOGRAFÍA DEL CUERPO Y EROTISMO

Dr. Rafael Acosta de Arriba



Centro de Investigación Cultural Juan Marinello  
racosta428@yahoo.com

SE REVIS LA RELACIÓN ESTRECHA ENTRE EL SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA FOTOGRAFÍA CON LOS TEMAS DEL EROTISMO Y LA SEXUALIDAD. DIVIDIDO EN VARIAS PARTES PARA SU MEJOR COMPRESIÓN, SE APRECIA CÓMO LA FOTOGRAFÍA POTENCIÓ EL INTERÉS DEL HOMBRE POR LA IMAGEN DEL CUERPO Y LAS CONNOTACIONES ERÓTICAS DE LA IMAGEN DE HOMBRES Y MUJERES. SE ANALIZA LA FOTOGRAFÍA COMO HECHO ARTÍSTICO, FOTÓGRAFOS EMBLEMÁTICOS DEL SIGLO XX Y DEL ACTUAL ASÍ COMO CONSIDERACIONES TEÓRICAS ACERCA DE ESTE VASTO TEMA. EL AUTOR, QUE HA ESCRITO CON ASIDUIDAD SOBRE FOTOGRAFÍA Y EROTISMO EN LAS ARTES VISUALES Y EL CINE, CONDENSEA AQUÍ ALGUNAS DE SUS OPINIONES ACERCA DE LA TEMÁTICA DE LA IMAGEN DEL CUERPO HUMANO.

**PALABRAS CLAVES:** FOTOGRAFÍA, EROTISMO, ARTE

**LOOKING THROUGH THE KEYHOLE—THE PHOTOGRAPHY OF THE HUMAN BODY AND EROTICISM**  
**THE INTIMATE RELATION BETWEEN THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF PHOTOGRAPHY, AND EROTICISM AND SEXUALITY IS REVIEWED. DIVIDED INTO VARIOUS PARTS FOR BETTER UNDERSTANDING, IT IS SEEN HOW PHOTOGRAPHY ENHANCED THE INTEREST OF MAN IN THE IMAGE OF THE BODY AND IN THE EROTIC CONNOTATIONS OF THE IMAGE OF MEN AND WOMEN. PHOTOGRAPHY IS ANALYZED AS AN ARTISTIC EVENT. EMBLEMATIC PHOTOGRAPHERS OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY AND OF THE CURRENT ONE ARE PORTRAYED, AND THEORETICAL CONSIDERATIONS IN REFERENCE TO THIS VAST ISSUE ARE DISCUSSED. THE AUTHOR, WHO HAS FREQUENTLY WRITTEN ON PHOTOGRAPHY AND EROTICISM IN VISUAL ARTS AND IN FILMS, CONDENSES HERE SOME OF HIS OPINIONS ON THE IMAGE OF THE HUMAN BODY.**

**KEY WORDS:** PHOTOGRAPHY, EROTICISM, ART

*El cuerpo es un paraje muy disputado: su carne es al mismo tiempo receptáculo y fuente de deseo, lujuria y odio. Como un peón de la tecnología, es sagrado y sacrificial, y soporta la política de la sociedad y el estado. El cuerpo es nuestro vínculo común y sin embargo nos separa en su manifestación pública de identidad, raza y género.*

DAINA AUGAITIS

## NACE EL GRAN VOYEUR

Existen dos hipótesis en cuanto al nacimiento de la fotografía. Una de ellas establece que su descubrimiento fue la respuesta que la *era tecnológica* le ofreció al gusto por las imágenes de una clase media con considerables recursos económicos, es decir, cuando las tradicionales formas de representación gráfica (dibujo, grabado y pintura) ya no se correspondían con la visión del mundo a la que aspiraba el positivismo racional de la época.

Otra hipótesis viene dada por la necesidad de que surgiera la fotografía, una necesidad artística o estética, como se prefiera, y que se fundamentaba en toda la producción de ideas del romanticismo de la que una expresión de Novalis, «el hombre es imagen», bien pudiera ser la frase emblemática.

No es éste el lugar para dirimir tal cuestión. Me remitiré a Walter Benjamin quien, evitando cualquier desviación del asunto central —es decir, el surgimiento de la fotografía—, expresó en 1931:

La niebla que envuelve los principios de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que cubre el comienzo de la imprenta. Quizá en el caso de la fotografía fuera más obvio que había llegado el momento de inventarla [...].<sup>1</sup>

Puede también que hayan coincidido en el tiempo los desarrollos previos de ambas causas, la tecnológica y la necesidad artística, las curiosidades químicas y las demandas artísticas. De cualquier



manera, algunos hombres simultáneamente lograron el milagro, y fue posible fotografiar la realidad, los personajes y el hombre. Su primer decenio fue espectacular en su desarrollo y acogida pública. Sin embargo, en el medio artístico e intelectual se produjeron incertidumbres, temores y hasta desdén ante la recién llegada. Por su relevancia y talento, citaré dos casos que me parecen ejemplares. El primero, Delacroix, quien el 21 de mayo de 1853, después de desarrollar con un grupo de amigos el experimento de comparar y cotejar algunos grabados con una serie de desnudos fotográficos, escribió en su diario que el resultado era asqueante en relación con los grabados, y anotó esta doble conclusión: «[...] en verdad, si un hombre de genio se sirviera del daguerrotipo como es preciso, se elevaría a una altura que desconocemos.» O sea, reconocía, exaltándola, la potencialidad expresiva y estética de la fotografía. Pero, al mismo tiempo, anotó: «Hasta ahora este arte a máquina no nos ha prestado más que un detestable servicio, nos echa a perder obras maestras sin satisfacernos completamente.»<sup>2</sup>

Por su parte, Charles Baudelaire, el poeta y crítico que marcó el inicio de la crítica moderna de arte, por los mismos años en que Delacroix se maravillaba y horrorizaba a un tiempo con los desnudos fotográficos, le reprochó a la fotografía su servilismo reproductor y mecánico, lo que, a su juicio, se oponía radicalmente a la creación y la invención artística. Era la condenación estética.

Desde luego, no faltaron otros enemigos, como las sectas protestantes fundamentalistas alemanas que condenaron desde la teología el nuevo invento, esgrimiendo la prohibición del Éxodo 20:4 («No te fabricarás escultura ni imagen alguna de lo que existe en la tierra [...]»); es decir, consideraba una osadía herética la duplicación mecánica y fideísimas del mundo creado por Dios. Sin embargo, la fascinación por sus capacidades de brindar una nueva forma de encarar la imagen del mundo y la propia, se impuso, y poco después se produjo —no podría ser de otra forma— la inevitable industrialización y comercialización del nuevo invento.

En nuestro caso, el interés por la fotografía lo concentraremos en su interacción con el cuerpo desnudo y con los discursos del erotismo en el arte. Por sí solo, se trata de un tema de gran vastedad que requerirá de podas necesarias a los efectos de la exposición.

Por supuesto, no se conoce con exactitud cuándo posó el primer modelo desnudo ante una cámara. Al igual que otros estudiosos, presumo que debió ser una modelo femenina. Para Rudolf Brethschneider, debió ocurrir en 1849, en tanto que Joseph Maria Eder lo sitúa antes, en 1844. Coincidió con Michael Koeztle, un especialista en el tema, que durante la primera etapa del daguerrotipo, fue muy difícil la realización de desnudos, por cuanto el tiempo de exposición ante la cámara rondaba los treinta minutos. Daguerre explicaba por 1839 que sólo necesitaba del breve período de tres a treinta minutos como máximo en dependencia de la estación del año. Observen que ese lapso, que sería hoy una eternidad, conspiró objetivamente contra la dramaturgia de una mujer desnuda sosteniendo una pose determinada, por lo general hierática, y complicada de mantener al sol sin que no se produjeran las lógicas alteraciones a la imagen final del daguerrotipo.

Comoquiera que sea, en 1845, en París, aparecieron los primeros desnudos hechos en daguerrotipo, coloreados cuidadosamente, del tamaño de la palma de una mano, provocando sorpresa y probablemente el primer impulso entre la curiosidad por lo nuevo y el ancestral movimiento libidinoso, sin dejar de anotar, como es de suponer, las reacciones de irritación y censura, auténticas o simuladas, que exigía la moral de la época.

Aunque ya en París, también como ciudad de debut, habían circulado y exhibido grabados en cobre con motivos eróticos desde hacía algunos años, a cargo de artistas como Gavelot, Picard y Borel, el realismo de los daguerrotipos opacaba estos antecedentes en el reino de las imágenes.

Y es que como se demostró de forma concluyente por un historiador de arte, cuando Goya pintó su maja desnuda, lo hizo copiando del otro retrato de la duquesa de Alba pintado con anterioridad, y despojándola de todas sus prendas sólo en su imaginación. En el caso de los primeros desnudos en daguerrotipo estaba claro que una mujer real (ya fuese una prostituta, una bailarina de vodevil o una arriesgada mujer parisina cualquiera), que vivía en alguna parte de la ciudad, es decir, que existía, era la que había ofrecido su cuerpo a los reflejos de la luz en la placa metálica.

La diferencia era pues sustancial; se trataba de la imagen de un cuerpo vivo y palpitante, un

manjar visual desconocido hasta ese momento, que se ofrecía a los ojos de todos, y esto le otorgaba a su degustador, automáticamente, la condición de mirón, como si él hubiese estado observando por una rendija el farragoso proceso en que el operador del daguerrotipo ayudaba a la modelo a no perder la posición inicial, secarle el sudor y alentarla con suaves palabras para que aquellos diez, veinte o treinta minutos transcurrieran lo más rápido posible.

De manera que el revuelo fue enorme: el arte se preocupaba, los críticos descalificaban, el mercado paraba ambas orejas y las autoridades se aprestaban a algo que siempre supieron hacer muy bien: censurar. En el siglo XIX —bueno, aun hoy, dos centurias más tarde, lo sigue haciendo— la gente apreciaba el cuerpo desnudo como algo perturbador, lo que se acentuaba con las vestimentas particularmente ocultadoras y sobreabundantes, en las que rostros y manos eran las únicas zonas que mostraban la epidermis. No por gusto se desarrollaron las «ciencias» de la frenología y la fisiognomía, que pretendían «leer» en esos rasgos físicos, mano y caras, la constitución interna.

Desde el punto de vista artístico, las poses en los daguerrotipos no cambiaron mucho en un primer momento lo que la pintura, el dibujo, el grabado o la escultura ya habían trabajado. Los desnudos considerados decentes, vistos de espalda, al estilo del academicismo clásico, pronto variaron, y las modelos se desplazaron hasta poses en las que los genitales quedaban expuestos, o los semblantes expresaban una impudicia que sólo podía recabar la desaprobación de los censores. Ahora aparecían en las postales eróticas desde el amor entre mujeres hasta el coito heterosexual y colectivo, la felación, la penetración anal y las escenas de mera voluptuosidad entre un hombre vestido y una mujer desnuda o semidesnuda. El sexo desmelenado y gozoso pobló las calles a través de estas postales que se compraban por todos los que podían.

Los hacedores de daguerrotipos prefirieron el anonimato por razones obvias. Algunos que no tuvieron esta precaución, recibieron fuertes multas o cumplieron prisión por diseminación de imágenes obscenas y lascivas.

Los daguerrotipos eran muy costosos para la época, pues un solo desnudo representaba una

semana de salario como promedio, lo que confinó la fotografía erótica en sus inicios a la clase solvente, la misma que se atribuía los dominios de la moral social y la pureza ética. Fue Henry Fox Talbot, uno de los pioneros de la fotografía, el que permitió, gracias a los calotipos, el proceso que condujo a la industrialización de la fotografía y, por tanto, a la distribución social más amplia de los diversos positivos a partir de un negativo, con lo que las imágenes llegaron hasta todos los sectores sociales, independientemente de su categoría y clase económica.

Convendría abordar en este punto fundacional de la imagen fotográfica lo relativo al impacto en la mirada humana sobre la representación del desnudo, la sexualidad y su interpretación intelectual, el erotismo. No voy a repetir términos de diccionario sobre el concepto de erotismo; quizá una frase algo lapidaria, pero no por ello menos expresiva, de un crítico de cine francés resume lo que necesito decir sobre el asunto: «La pornografía es el erotismo de los demás»,<sup>3</sup> dijo Ado Kyrrou, crítico francés, a mediados de la década del sesenta del siglo pasado, y ello me parece suficiente. Además, el que lo desee, puede acudir a los clásicos de la erotología: Sade, Bataille, Denis de Rougemont, Octavio Paz y otros.

En la mirada del hombre sobre el cuerpo desnudo se produce un desplazamiento metonímico desde la mente hacia las zonas del cuerpo que provocan la emoción libidinosa. La emoción que prodiga o motiva la imagen, está radicada en nuestra vivencialidad y emociones; ella por sí sola no produciría ese brinco en el estómago o cierta aceleración en el pulso, o la inflamación en los genitales, o todas estas sensaciones al mismo tiempo. Es necesaria la comprensión, poseer las claves de los significados. De ahí que, en materia de imágenes, lo que para una cultura puede resultar erótico o erógeno, para otra puede ser poco menos que indiferente.

De igual forma, nuestros sentimientos pueden connotar la mirada de una manera especial. No se mira igual cuando se ama o se desea a otra persona. Bello es lo que se ama, dijo Safo, poetisa exquisita y de altos tonos eróticos como ninguna. Un desorden en las feromonas puede matizar, en sentido de mejoría, la imagen que poseemos de otra persona.



de muerte violenta. Según Gubern, se puede concluir sobre este particular que el *voyeurismo* es una respuesta biológica canónica y no una perversión, a menos que sustituya totalmente la interacción sexual personalizada con otros sujetos. Yo solamente apostillaría: respuesta cultural, además de biológica, aunque suscribo el análisis del prestigioso crítico catalán, sobre todo cuando conduce su reflexión a que, si la sociedad actual es considerada *sociedad del espectáculo*, apelando a Guy Debord, la pulsión escópica colectiva hace que dicha sociedad

Jacques Lacan ilustró la pulsión escópica del ser humano, explicando por qué el voyeurismo constituye un tropismo natural de la mirada ante motivos sexuales, activado por la energía libidinal que está en la base de la reproducción de la especie.

Como diría Roman Gubern, «la mirada humana es atraída por un estímulo óptico de alta pregnancia»,<sup>4</sup> o como dice un antiguo lugar común: mirar es una forma de poseer. Si nos remontamos a Epicuro, ya encontramos la certidumbre de que la vista es la puerta de acceso principal a nuestro cerebro, pues se preguntaba: ¿qué es la visión sino una forma de tocar a distancia? Sin embargo, la tradición psiquiátrica más puritana clasificó muy temprano el mironismo sexual dentro del área de las perversiones, con tal cantidad de nombres clínicos que hace dudar, por la propia estadística, que sea una perversión. *Voyeurismo*, *mixoscopia*, *escopofilia*, *escoptofilia*, *escopolangia* y *gimnomanía*, son formas diversas de nombrar la práctica de recibir gratificaciones eróticas a la hora de mirar un cuerpo desnudo o una escena sexual.

La supuesta perversión también quedaría en entredicho ante estudios empíricos y encuestas realizadas en diversos países acerca del comportamiento de la audiencia televisiva con el telemando, reveladores de que las imágenes que más anclan la atención son los desnudos erotizados y las escenas

pueda contemplarse al mismo tiempo como una sociedad mirona, en la que ella misma y sus sujetos individuales se ofrecen como objetos del deseo.

Desde luego, la condenación del voyeurismo no pertenece a los tiempos modernos ni a la ciencia psiquiátrica, digna de todo respeto, sino que proviene de los Padres de la Iglesia. La patristica había colocado el dedo acusador en el Génesis, en el pasaje en que Noé maldice a su hijo Cam porque éste vio sus genitales mientras dormía. No se debe buscar más atrás, al menos en la tradición judeocristiana y grecolatina, ya que todos sabemos que en la antigua Grecia, en la Atenas de Praxíteles, el cuerpo era motivo de distinción y culto, de goce estético y disfrute sexual sin muchas de las contravenciones impuestas posteriormente.

En el campo del arte es obvio que las miradas vulgares pueden menospreciar o degradar una obra de arte determinada. Se impone una pregunta: ¿fueron los dioses los que nos crearon a su imagen y semejanza o sucedió a la inversa? En el caso grecolatino, sabemos la respuesta: nosotros fuimos los creadores. Esa teantropía divina condicionó la visión de lo sagrado, lo sobrenatural y lo divino en la época clásica. La desnudez no fue un problema para los griegos, pero sí para otras culturas.

Los primeros fotógrafos de desnudos que merecen reconocimiento por la calidad de sus imágenes

(Bellocq, Berthier, Baquelais, entre otros), eran artistas que provenían de la pintura o la litografía, reorientados a la fotografía por curiosidad y presionados por la caída de la demanda de las miniaturas (pintadas) o, como Delacroix, por la fascinación que sobre él ejerció el nuevo modo expresivo.

Lo que comenzó por un interés experimental o la curiosidad por las capacidades visuales del nuevo invento, se multiplicó rápidamente y, gracias a su comercialización, se convirtió en un fenómeno masivo. Si un viejo informe de policía de Londres de 1850 se refiere a sesenta fotografías confiscadas, diez años más tarde la cifra ascendió a miles de postales de desnudos (en la modalidad estereoscópica) y, en 1875, fueron ciento treinta mil fotos con imágenes subidas de tono y cinco mil negativos fueron a parar a la policía londinense. Como dice el historiador Koeztle: «Cuanto más profesional se volvía el medio, más tomas eróticas inundaban el mercado.»<sup>5</sup>

Éste fue el comienzo, en el que se mezclan, sin confundirse, arte, demanda social, mercado, distribución y control de las actividades. Muchas pueden ser las lecturas de estos episodios iniciales del vínculo de la fotografía con el cuerpo desnudo, las poses eróticas y la sexualidad con todas sus connotaciones. Y digo «todas sus connotaciones» no de forma gratuita, ya que la fotografía del cuerpo se abrió también, desde sus albores, a la investigación científica y etnológica, a los estudios sexológicos y al arte más vanguardista. Es decir, no todo puede derivarse de la multitudinaria demanda de miles y miles de hombres ávidos por la postal de la mujer desnuda o de escenas de la sexualidad más imaginativas para la época. La ciencia aprovechó al máximo las bondades del nuevo invento.

Susan Sontag, otra de las grandes estudiosas de la fotografía, contó treinta y una aplicaciones científicas de ésta en sus primeros años. La sociología analizó cómo la foto de desnudo reflejaba la relación esquizoide que la cultura occidental guardaba con el cuerpo. La psicología comenzó a esbozar sus estudios futuros. Nadie permaneció indiferente a las posibilidades que se abrían con la imagen fotográfica. A principios de 1930, en las primeras manifestaciones de ciencia de la sexología que se pueden rastrear, aparecen intentos de avenencia intelectual de los sexólogos con el tema del desnudo en la foto-

grafía. A finales de 1860 se sistematizó un conjunto de normas para la realización de fotografías de valor etnológico.

La antropología, a su vez, nació casi paralela a la fotografía y se nutrió de los nuevos enfoques que la visualidad aportaba al estudio de la figura humana, al extenso escrutinio que la capacidad de mirar del invento realizaba sobre el cuerpo desnudo y sobre las conductas humanas. La medicina no se quedó atrás, y ya desde inicios de 1850 publicaciones médicas y fotográficas sugerían distintas aplicaciones de la fotografía para el progreso de la investigación en anatomía, fisiología, histología y patología. Muchos de los médicos pioneros en estas áreas eran fotógrafos ellos mismos.

Si el siglo XIX depositó una fe enorme y apasionada, desde las diferentes ciencias, en el estudio de los misterios del cuerpo humano, el papel de la fotografía en dichos estudios puede considerarse cardinal, sin temor a equivocaciones.

### **SURREALISMO, VANGUARDIAS, FRAGMENTACIONES, ABSTRACCIÓN,...**

El universo de este tema es infinito. Comenzaré por un tema que, aunque parezca una digresión, es esencial: ¿es la fotografía un arte?, ¿podemos incluirla en las denominadas bellas artes, concepto ya rebasado, o en las artes visuales, como se acepta hoy?

Aunque sabemos ya que la respuesta es positiva, debo advertir que el reconocimiento como tal no fue un camino expedito y aun hoy se perciben algunas reticencias. Pero esa aceptación, dentro de la concepción del arte como expresión dadora de placer que viene desde los epicúreos griegos hasta Freud, o desde los etruscos hasta Kant, tuvo sus momentos de severo cuestionamiento. Ya en el presente siglo Haussmann afirmó:

Lo importante es que nuestra conciencia óptica se desprenda de las nociones de belleza y se abra más y más a la belleza del instante y de esos sorprendentes puntos de vista que aparecen por un breve momento y nunca regresan; ellos son los que hacen de la fotografía un arte.<sup>6</sup>

Por el estilo, Man Ray afirmaba que la fotografía podía ser arte, pero sólo si el ojo se subordinaba a una visión interior, cuestión en la que coincidía totalmente con Duchamp, quien lo decía

de esta forma: quien mira es quien hace el cuadro. Pero estos dos roturadores de caminos en el arte moderno no hacían más que actualizar las teorías subjetivistas del arte de David Hume en el siglo XVIII que concedían la belleza no al objeto sino a la mirada del observador.

También en la primera mitad del siglo XX Giselle Freund, socióloga y fotógrafa, al analizar la fotografía francesa del siglo anterior, afirmó: «La pretensión de que la fotografía es un arte se debió precisamente a los que la convirtieron en un negocio.»<sup>7</sup>

Walter Benjamin, uno de los que se interesó en ese libro, profundizó en el asunto y dijo:

Los hechos no dejan de tener su ironía dialéctica: el procedimiento que iba a estar destinado a poner en tela de juicio el concepto mismo de la obra de arte al acentuar su carácter de mercancía mediante su reproducción, se califica de artístico.<sup>8</sup>

Benjamin observó además que la fotografía, desde su establecimiento social, además de hacer bellas imágenes de múltiples aplicaciones, comercializa sectores cada vez más numerosos del campo de la percepción óptica. Y señaló también cómo la pintura coetánea con el surgimiento y posterior consolidación de la fotografía sólo esperaba dejarse remolcar por ella. Benjamin prosiguió su análisis con una conclusión interesante: «[...] a los surrealistas les ha fallado el intento de controlar *artísticamente* la fotografía.»<sup>9</sup>

Desde luego, a muchos ingenuos y otros no tanto —y los surrealistas no lo fueron para nada— se les escapó el impacto social de la fotografía, el cual se potenció con su utilización como mercancía en un momento en que la pintura también sufría la misma conversión.

Ya en la segunda mitad del siglo XX Susan Sontag ni se preocupó por entrar en la discusión. Sin embargo, afirmó que la fotografía fue el arte en el que se consolidó el surrealismo y cita a Man Ray, Moholy-Nagy, Heartfield y Rodchenko como creadores de la fotografía cuyas hazañas se consideran al margen de la historia de la fotografía, un juicio de elevados poderes polémicos.

La Sontag, en su ya clásico ensayo *Sobre la fotografía*,<sup>10</sup> afirma que «al contrario de los objetos de las bellas artes en épocas pre-democráticas,

las fotografías no parecen depender en exceso de las intenciones del artista» y fundamenta tal aseveración en lo que el mercado y todas sus instituciones de industria, distribución y publicidad hacen con la imagen después de que ésta es tomada por el artista o el aficionado. En tal sentido nos recuerda, como paradigmático, el lema de la primera Kodak en 1888: «Usted oprima el botón, nosotros hacemos el resto.»

Empero, ha sido Pierre Bourdieu quien de manera más acabada ha teorizado sobre la fotografía considerándola un arte medio, es decir, la fotografía como un medio para sus practicantes, como algo que satisface una función social superior, y no como una finalidad en sí misma; arte medio por ser un medio arte, un arte mediano, una práctica a medio camino entre lo vulgar y lo noble; una actividad cuasi artística que no dispone aún, según él, de todas las cualidades de las bellas artes para ser legitimada por los árbitros del «buen gusto». Bourdieu analiza la fotografía dentro de su más vasto análisis de lo que se ha llamado la sociología de la denominación simbólica, y se sustrae de preferenciar la fotografía artística de un puñado de creadores que han sido legitimados por el denominado arte contemporáneo para dedicarse a estudiar las funciones sociales de la fotografía, o sea, lo que casi todos los estudiosos pasan por alto: la cantidad.

Bourdieu insiste en mostrarnos en su agudo ensayo<sup>11</sup> que la fotografía es un arte que imita al arte y que, como los demás géneros de las artes visuales, del grabado a la fonovela, cada uno de ellos «se rige por las reglas perceptivas y estéticas que le imprime su uso social».

Desde luego, aunque los tres (Benjamin, Sontag y Bourdieu) incursionaron en el arte como críticos y teóricos, no podemos soslayar jamás que Benjamin fue un filósofo; la Sontag, una crítica de pura sangre; y Bourdieu, un sociólogo. Tales rutas principales de sus pensamientos modularon los registros de sus estudios y opiniones.

En cuanto a los artistas paradigmáticos de la fotografía de desnudo en el siglo XX, una selección bien meditada no debería excluir nombres como Man Ray, Robert Mapplethorpe, Elmer Batters, Jan Saudek, Andrés Serrano y Nan Goldin, quienes ofrecen un variado espectro de la fotografía del cuerpo humano desde el pasado siglo hasta los

días que corren. Haré, por razones obvias de espacio, sólo un esbozo de cada uno de ellos.

Aunque, como ya mencioné, la obra de Man Ray no pareció impresionar demasiado a la Sontag, este surrealista tiene un lugar especial en el desarrollo de la fotografía artística (la de desnudo en particular) como gran experimentador. Man Ray es el creador de la fotografía surrealista, y con este solo rótulo es natural que posea un lugar en la historia del arte, más allá del gueto fotográfico. Con él la fotografía en general y la del cuerpo en particular se desplazan a nuevas dimensiones artísticas y conceptuales.

Amigo de Duchamp, halló en éste un interlocutor estimulante para sus ideas sobre el arte y la fotografía. Preñados de dadaísmo, ambos encontraron en la fotografía el medio creativo ideal para lograr su aspiración de «precisión óptica»: ambos interactuaron influyéndose mutuamente en sus obras más relevantes. Retratista de reconocimiento —por su lente pasó lo más granado del arte de su tiempo—, sus fotografías se publicaron en las más importantes revistas del momento.

Las aerografías, los clichés de vidrio, y las rayografías lo convirtieron en el mago de la manipulación fotográfica al dotar sus imágenes de notables efectos mediante la solarización y la doble exposición. Variando los encuadres durante la exposición, imprimiendo directamente los negativos, invirtiendo el revelado, fotografiando sin cámara, Man Ray creó la fotografía surrealista. Para él la técnica empleada no era lo decisivo sino el resultado en la imagen final obtenida.

Se propuso y logró demostrar que la fotografía, contrariamente a la idea existente hasta él, no era sólo reproductiva y documental, sino también innovadora y creativa, y que podía plasmar imágenes nacidas de la imaginación, de la inspiración y de la reflexión del artista. Fue un verdadero poeta de la imagen escrita por la luz, elemento que él conducía según sus instintos e ideas.

Cuando se preguntó si la fotografía era un arte, se respondió a sí mismo que el asunto era irrelevante. Desde luego, los surrealistas sostenían el credo de la revolución (la política y la artística), de lo irreverente y libertario, de cualquier convención o traba social e intelectual. Libertad y placer eran los nortes de su conducta.

Su tratamiento del desnudo, aunque no deja de ser clásico, tiene el toque de su talento y el misterio de la imagen creada por un poeta; fue un artista de delicado erotismo aunque de poco nivel transgresor.

Robert Mapplethorpe, por el contrario, fue un transgresor a tiempo completo. Los que pudieron, seguramente apreciaron la exposición que a finales de 2005 trajimos a La Habana y se exhibió en la Fototeca de Cuba. Transgresor por los temas y por algunas imágenes que chocaban con las moralinas de su tiempo, aunque un verdadero clasicista en cuanto a la elaboración escultórica y perfeccionista del cuerpo humano, masculino preferentemente, a tono con el canon helenístico más establecido.

Cuidadoso al extremo en la composición y definición de sus imágenes de cuerpos de hombres negros, Mapplethorpe ayudó, con sus sonados escándalos sexuales y algunas imágenes, a que su obra fuese reconocida como la de un gran artista que en realidad fue. El aliento homosexual de su trabajo, más su propia vida amorosa y de afección sexual por su propio género, lo convirtieron en un personaje extravagante en el Nueva York de la década del ochenta. Cuando en 1989 en la Corcoran Gallery de esa ciudad le censuraron una muestra, su nombre y su trabajo se lanzaron a la publicidad más elevada, pero ya en ese momento había gestado una obra fotográfica de notables registros estéticos.

Fue un explorador infatigable de la belleza del cuerpo humano y creo que buscó con sus perturbadoras imágenes la tentativa de comprenderse a sí mismo más que el improbable propósito de convertirse en un artista *underground*.

Los primeros planos de penes y las escenas sadomasoquistas recibieron quizá mayor divulgación, pero con esos cuerpos, vistos desde la perspectiva del escultor, y en los retratos (incluso autorretratos) alcanzó su mayor esplendor. Fue un incansable investigador de la imagen fotográfica y un promotor de la fotografía, y ayudó a través de amigos solventes a darle a la fotografía la calidad de piezas coleccionables como arte. No fue un artista obscuro, sino un gran artista.

Elmer Batters practicó decididamente el erotismo fetichista llevándolo a niveles de calidad artística a los que nunca se pensó que el manierismo del fetiche pudiese llegar. Contemporáneo de

Mapplethorpe, aunque lo sobrevivió varios años, Batters ha sido un desconocido para la inmensa mayoría de los conocedores hasta que el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) le organizó una muestra a inicios del pasado año.

Acusado en tribunales antes incluso que Mapplethorpe, Batters recibió la condenación y censura de su sociedad a mediados del pasado siglo, por las razones con que la moral mojigata juzga el cuerpo, su robustez y su carácter de emisor de signos. Amante del cuerpo femenino y de las piernas y los pies de forma especial, Batters fue descubierto por el editor y fotógrafo Eric Kroll, quien a su vez lo mostró al importante editor de libros de arte y coleccionista Benedikt Taschen, quien ha jugado y juega un influyente papel en la configuración de zonas de la visualidad contemporánea.

Su obra se inserta en el espacio de dominación de la mirada masculina, del deseo del hombre por el cuerpo femenino, pero otorgándole a la mujer la fuerza de su erotismo, el verdadero poder oculto. Nunca escamoteó su pasión fetichista a pesar de los contratiempos y las adversidades que le ocasionó su descarnada mirada sexual y erótica.

Mirón como cualquier otro artista del cuerpo, su importancia reside en su calidad como artista del lente y en su discurso fragmentario sobre zonas del cuerpo femenino en una perspectiva simple y natural que nunca aspiró a imágenes rebuscadas o a la sofisticación de una alta cultura.

Jan Saudek es un fotógrafo de una obra que se consolida de la década del setenta en adelante y se mantiene hasta la actualidad, con un gran reconocimiento internacional y con una bibliografía creciente que lo legitima como uno de los fotógrafos del cuerpo más relevantes del momento. Artista del absurdo y lo grotesco, sus piezas poseen una indiscutible narratividad a partir de la dramaturgia de las mismas, sus atmósferas enrarecidas, una coloración singular impuesta a posteriori de las tomas y composiciones que subrayan el discurso postmoderno que intenta transmitir.

Fue censurado, en su caso por el gobierno socialista de la antigua República Socialista de Checoslovaquia, y perseguido por una obra que en modo alguno alude directamente a temas sociopolíticos, pues la sordidez del erotismo de Saudek no alude a otro tema que a lo obscuras que pueden ser

las relaciones sexuales humanas en cualquier sociedad. Con todo, la belleza del cuerpo femenino triunfa sobre sus numerosas deformaciones y sobre la lobreteza con que se muestra. Hay sexo explícito en puestas en escenas propias del teatro, utiliza armas como órganos sexuales, y escenas de una incomprensible composición que hacen de este artista un raro en el discurso erótico más actual de la fotografía. La calidad de las imágenes, y la planificación de las escenas y la tonalidad que les imprime, completan una obra muy personal.

Andrés Serrano ha desarrollado toda su obra entre el desafío, el riesgo y la provocación, al extremo de que la crítica Bárbara Pollack lo considera el blanco predilecto de la relación amor-odio que el público sostiene con el arte contemporáneo. Cuando su imagen *Piss Christ*, un Cristo crucificado sumergido en orine, fue descubierta en 1987 por miembros del Congreso de los Estados Unidos, se produjo un escándalo que superó a los protagonizados por Mapplethorpe.

Retrató fluidos corporales con la aspiración artística de semejar las modas creativas de la pintura abstracta y el *action painting*: mezclaba orine, sangre y semen y los fotografiaba. Imágenes sacrílegas de muertos en la morgue por muerte violenta, de la vejez y el sexo, sobre las orientaciones sexuales, el sexo furtivo y callejero, y a los sin techos de Nueva York, entre otros temas, han convertido a este fotógrafo en una suerte de «artista terrible» en la escena contemporánea.

Con su serie *Historia del sexo*, de 1996, escandalizó nuevamente al mostrar imágenes de toda la saga de represiones que el sexo ha recibido a lo largo de la historia. Católicos, políticos, prensa y público arremetieron de nuevo contra el perturbador de conciencias y moralinas. La bibliografía crítica que se ha erigido sobre su trabajo, permite seguir el desconcierto, la inseguridad y, a veces, hasta la ignorancia de muchos especialistas en relación con los derroteros del pensamiento visual de Serrano.

Una obra como ésta despunta en el panorama del binomio fotografía-sexualidad dadas la acritud de su propuesta y la manera explícita con que aborda temas muy delicados para la moral social más establecida. Pienso, sin embargo, que su reflexión sobre la muerte, que se encuentra básicamente en su serie realizada a las morgues de Nueva York (quizá



un homenaje de Witkin), representa un trabajo de más largo alcance aunque él no se retraiga de su posición de que sólo quería mostrar el rostro de lo que todos tememos y a lo que profesamos una extraña veneración inconsciente.

Nan Goldin fue probablemente la fotógrafa más popular de la década del noventa en todo el mundo (lista en la que Cindy Sherman y Shirin Nezhat también reinaron mundialmente) al crear en los últimos treinta años una especie de diario visual, en el que ha levantado y levanta un acta de su cotidianidad más íntima. Este diario visual conforma, gracias a la maestría de las imágenes, una vista panorámica de la condición humana de mucha gente a finales del siglo xx, al menos de personas del primer mundo con todos sus conflictos y dramas a cuestas.

La serie *Balada de la dependencia sexual*, de 1981 a 1996, es su trabajo más conocido y elogiado por críticos y especialistas. Con esta extensa serie, realizada durante casi dos décadas, la Goldin realizó una persistente y lúcida introspección de las relaciones del hombre (y la mujer) contemporáneo con el amor y el sexo, gran espectro en el que no faltan lesbianas, gays y travestidos. En su voyeurismo se incluye ella también, lo que le otorga una condición particular de autorreferencialidad. El anhelo, los fracasos, los proyectos rotos, el sida, la desesperanza, el alcoholismo y la violencia doméstica son temas que se transparentan en su trabajo. De alguna forma su obra se conecta con otra gran fotógrafa de los submundos, Diane Arbus, fallecida a inicios de la década del setenta.

La Goldin publicó lo más íntimo, venciendo todos los pudores y escrúpulos. Como afirmó el crítico alemán Rainer Stange:

Nan Goldin sabe que los que sondan nuevas posibilidades de la convivencia humana son precisamente los que están más sujetos a la disciplina y a la vigilancia social. La única posibilidad es una huida hacia delante, a las candilejas públicas.<sup>12</sup>

Como podrán apreciar, ésta es sólo una selección para argumentar un tipo de discurso. Otros podrían objetar con razón la ausencia de nombres como Helmut Newton, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Spencer Tunick (sencillamente esenciales en este tema), o los japoneses Shinoyama,

Araki y Shoji, los que abrirían otro artículo no menos extenso que pudiera materializarse en el futuro: cómo las miradas del erotismo oriental y occidental, tan diferentes originalmente, han sido forzadas a confluír mediante los dictados de la era digital y lo que se ha denominado postmodernidad, una cultura homogenizadora por los medios y la automatización.

Por consiguiente, mi selección sólo intenta propiciar el discurso y el debate, y otros nombres pudieran perfectamente incluirse para mostrar mis afirmaciones.

## EL CUERPO COMO CONSTRUCTO Y PUNTOS SUSPENSIVOS

Douglas Crimp afirmó que «la postmodernidad constituye el retorno de lo reprimido»,<sup>13</sup> sentencia que debe acogerse con suspicacia y mucha prevención, y nos advierte a continuación que la fotografía es uno de los puntos de giro de los discursos postmodernos ya que significó una de sus instituciones emblemáticas.

Roland Barthes lo dice de otra forma: «Es el advenimiento de la fotografía, y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide a la historia del mundo.»<sup>14</sup> Lo argumenta mediante la afirmación de que las sociedades consideradas avanzadas son consumidoras de imágenes y no de creencias, como las de antaño, por lo que son más liberales y menos prácticas aunque también, acota, menos auténticas.

Estos debates sobre fotografía y desnudo o, si se prefiere, fotografía y cuerpo humano, pertenecen a la actualidad más latente. Para confirmarlo, utilizaré tres expresiones que configuraron una realidad que se abre hacia el futuro en lo que se ha dado en llamar la *era digital*.

Primero, con «utopismo social» marcadamente interesado, Bill Gates calificó Internet como la calle comercial más larga del mundo. Después, respondiendo a sus propias percepciones, que no eran sólo de él sino de grandes sectores científicos e intelectuales, Umberto Eco calificó Internet como una gran librería desordenada. Con ello aludía a la estructura amorfa y expansiva, totalmente aleatoria, de la red de redes y a los daños que un conocimiento vasto y caótico como ése pudiera ocasionar en el hombre pensante y ávido de información.

23  
SSSSSSSS

Decía el prestigioso semiólogo italiano que, en la masa colosal y desordenada de datos de la red, sólo se pueden obtener los que están en oferta y que era prácticamente imposible saber de antemano lo que está realmente en oferta. Con ello nos estaba diciendo que la red permite alcanzar erudición, cualquier erudición, pero que ésta consistía, básicamente, en saber buscar, elegir o seleccionar lo que nuestro intelecto requiera en cada momento. Y de paso afirmaba algo evidente: la sobreoferta no sistematizada de información equivale a desinformación.

Entre la visión comercial de Gates y la intelectual de Eco pudiera colocarse sin dificultad alguna la de que la red es la apoteosis de la fotografía, ahora en su momento evolutivo digital, puesto que todas las imágenes que circulan por ella, en cifras de miles de megabillones, proceden de la fotografía. Podemos catalogar Internet entonces como la galería fotográfica jamás pensada o imaginada. Un espacio expositivo desmesuradamente vasto, infinito, en el que las obras de los grandes artistas no significan prácticamente nada ante la posibilidad de mirar, mirar y mirar cualquier cantidad de fotos, calidad aparte. Vuelve a aparecer ante nosotros el concepto de cantidad sobre el que gestó Bourdieu su análisis ya citado.

Detengámonos aquí. Es un momento para pensar en calma. Está claro; los hemos visto a través de un puñado de creadores reconocidos por el arte inter-

nacional. La fotografía contribuyó decisivamente a reformular las ideas que el hombre poseía de su corporalidad. Contribuyó también a que el cuerpo se convirtiese en un constructo elaborado social y culturalmente, en tanto que cuerpo y fotografía constituyen complejas elaboraciones intelectuales con múltiples significaciones simbólicas, sexuales y políticas (y también económicas, por supuesto).

Cuando rememoramos los casi doscientos años que nos separan del momento en que surgió la fotografía, y todos los avances a que ésta dio inicio, incluso el cine, no podemos menos que reconocer que fue un instante de extraordinaria importancia para la cultura de la mirada humana. Comparemos aquellas voluptuosas pero casi ingenuas imágenes de mediados del siglo XIX con las que hoy nos acosan desafiantes, enigmáticas y estimuladoras no sólo de libido, sino de ideas y conceptos. La fotografía alteró también las ideas sobre el arte, y ahí están los textos cardinales de Benjamin, Barthes, Sontag y Bourdieu, por citar los más leídos o emblemáticos.

La fotografía nos dio otros ojos para mirar por la cerradura, nos permitió la capacidad especular de mirarnos a nosotros mismos pero, por encima de todo, de mirar pensándonos no sólo desde la inflamación de las entrepiernas, sino de pensar en nuevas dimensiones de la sexualidad y el erotismo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Walter Benjamin: *Escritos*, Editorial Pre-Textos, Madrid, 2005, p. 21.

<sup>2</sup> Catálogo «Imaginación Cuerpo», texto de Rubén Méndez, Guadalajara, 1997, p. 3.

<sup>3</sup> Rafael Acosta de Arriba: «Los primeros planos de Eros», en *El signo y la letra*, Centro de Investigación Cultural Juan Marinello, La Habana, 2001, p. 138.

<sup>4</sup> Roman Gubern: *El eros electrónico*, Ed. Taurus, Madrid, 2000, p. 175.

<sup>5</sup> *1000 Nudes*, texto de Michael Koeztle, ed. Benedikt Taschen, 1994, p. 14.

<sup>6</sup> Rafael Acosta de Arriba: Catálogo de fotografía del desnudo (inédito). Cita tomada de *Obras de Haussmann*, Ed. ERA, México, 1964, p. 204.

<sup>7</sup> Walter Benjamin: ob. cit., p. 79.

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> Susan Sontag: *Sobre la fotografía*, Alfaguara ediciones, Madrid, 2007.

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu: *Un arte medio*, Ed. Fotografía, edic. Gilí, Barcelona, 2003, pp. 135-166.

<sup>12</sup> Catálogo «Balada de la dependencia sexual», New York, texto de apertura, p. 4.

<sup>13</sup> *Efecto real*, texto de Jorge Ribalta, ed. Fotografía, Barcelona, 2000, p. 150.

<sup>14</sup> Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós-Comunió, Barcelona, 1980, p. 132.