

El desnudo femenino en la práctica fotográfica

Juan Gómez

0910012951

Proyecto de Grado

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano

Medios Audiovisuales con énfasis en Fotografía

Bogotá, 12 de julio de 2013

Tabla de contenidos

1. Introducción.....	3
2. Justificación.....	7
3. Objetivos.....	9
3.1. Objetivo General.....	9
3.2. Objetivos específicos.....	9
4. Marco Referencial.....	10
4.1. La tradición del desnudo femenino en la pintura del siglo XIX.....	10
5. Marco Teórico.....	17
5.1. El desnudo femenino desde la invención de la fotográfica hasta mediados del siglo XX.....	17
5.2. El desnudo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.....	30
6. Metodología.....	48
7. Conclusiones.....	50
8. Bibliografía.....	53
9. Anexos.....	57

1. Introducción

El término desnudo hace alusión a la carencia parcial o total de ropaje, que por ende deja a la vista las formas y figuras del cuerpo humano. La desnudez hace referencia al estado natural del cuerpo, en el cual se halla desprotegido desde un punto de vista físico, al ser más vulnerable a los cambios del ambiente y agresiones tangibles; y otro cultural, dependiendo de la sociedad y época, al ser el desnudo, un concepto supeditado a cuestiones morales socialmente establecidas, condicionado a la diferencia de género. En el caso de la sociedad occidental, es el cuerpo desnudo femenino sobre del cual se ha explorado y reflexionado con mayor profundidad.

A lo largo de la historia de la humanidad, el cuerpo desnudo femenino ha sido objeto de representación en gran variedad de campos, usando multiplicidad de técnicas, estilos y en diferentes modalidades. En las primeras civilizaciones de Medio Oriente y Egipto, este se incluía en pinturas y esculturas utilizadas como adorno y registro de la cotidianidad de sus sociedades, adquiriendo así, conforme pasaban los siglos y según los contextos culturales, distintas connotaciones.

En la época clásica grecorromana, por ejemplo, se hallaba en un segundo plano de importancia, las representaciones giraban en torno al cuerpo masculino y el estudio de sus proporciones. Más adelante en el medioevo, periodo durante el cual la doctrina cristiana gozo de gran poder e influencia sobre las sociedades occidentales, el desnudo femenino se asociaba a lo pecaminoso y la tentación mundana. Más sin embargo con el inicio del Renacimiento en el siglo XV bajo la primeras concepciones del arte y dado el resurgimiento y revaluación de los temas humanistas, el desnudo se haría más extensivo, repercutiendo este fenómeno de manera tan

fuerte, que entrado en el siglo XIX, éste era uno de los temas más frecuentes en las obras pictóricas de la época.

Durante el siglo XIX el desnudo femenino se convirtió un tema frecuente en la pintura, haciéndose presente en la obra de gran variedad de pintores asociados a movimientos tan dispares como el romanticismo o el realismo. Dichas representaciones estaban ligadas a la interpretación que cada artista hiciese del motivo y cuerpo a retratar, dándose la posibilidad como en el caso de Ingres, de modificar sustancialmente lo pintado, convirtiéndolo en objeto de fantasía e imaginación. A la subjetividad con que se realizaban dichas obras, se sumaba el hecho de que fueran ambientadas en el caso de los pintores románticos, en medio de temas exóticos, generando cierta distancia entre el espectador y la modelo. En el caso del realismo y el impresionismo, la fuerza y énfasis que se daban al detalle, hacían que si bien se tuviera una percepción mucho más completa y detallada del cuerpo representado, la modelo, continuaba manteniéndose alejada del espectador al ser sensible a cualquier modificación por parte del autor.

Estas representaciones pictóricas del cuerpo desnudo femenino dentro del campo artístico son consideradas por la escritora feminista Lynda Nead (1998) como un intento por: *contener la femineidad y la sexualidad femenina* (p. 62) al estar sometidos a ciertos juicios críticos acerca de cómo deben ser representados y la percepción de lo que es o no bello, para inscribirse como obra de arte.

En 1839 con la invención de la fotografía y su presentación al público por parte de Louis Daguerre (1787-1851) la práctica pictórica entró en un periodo de crisis, ya que la introducción del daguerrotipo y sus posibilidades para obtener imágenes acorde a la experiencia visual del mundo –aun si estas imágenes eran en blanco y negro– rescataban gran variedad de detalles y

tonos, que, a pesar de la destreza con la que contase el pintor, eran difíciles que los lograsen imitar. Esta capacidad de la fotografía de captar el detalle, llevó a que fuese utilizada por algunos pintores, como base para la realización de sus bocetos, fotógrafos como Durieu o Villeneuve realizaron gran variedad de estudios sobre cuerpos desnudos que serían utilizados por reconocidos pintores como Delacroix y teniendo en algunos casos algunas implicaciones legales.

Además del uso de imágenes de figuras humanas desnudas por los pintores, también se sabe de fotografías de desnudos al margen de la producción artística, el escritor Alexandre Dupouy (2004) resalta que en el año 1841, el óptico Noel-Marie Paimal Lebours, se jactaba de haber fotografiado un desnudo.

Pero el hecho de que la representación fotográfica del cuerpo desnudo, en aquel entonces no fuese igual de aceptada como lo era una pintura obedece a la noción que se tenía de que la pintura representaba escenas producto de la creación e imaginación del pintor, mientras que en la fotografía, se representaba un cuerpo real, observado por un operador igualmente real, como explica Juan Antonio Ramírez (2003) en *Corpus Solus*:

La amenaza punitiva que pesaba sobre cierto tipo de desnudos se agudizó con la aparición de la fotografía, un medio cuya inmediatez y crudeza hizo que se tablearan muchos valores tradicionales. Era impresionante, desde luego, que el fotógrafo diera cuenta de un paisaje o una naturaleza muerta mostrando las cosas con una absoluta fidelidad documental lanzando así aparentemente por la borda treinta mil años de pintura <<ilusionista>>. Pero un desnudo fotográfico contenía además el testimonio (la prueba) de que el fotógrafo había estado físicamente allí, delante del (o de la) modelo (p. 34).

Representar fotográficamente un cuerpo femenino desnudo tiene bastantes implicaciones, la primera, como lo explicó anteriormente Ramírez, es el carácter de prueba que tiene la fotografía, lo que Roland Barthes (1980) definirá como el noema fotográfico el *esto ha sido*, que implica la

presencia física del objeto/sujeto en la escena. Y a su vez esta presencia física del cuerpo desnudo frente a la cámara puede darse de dos maneras, supeditada a una relación de poder entre el operador y la modelo, que se manifiesta en distintos grados. La segunda se refiere a la cuestión de quien posee la fotografía y el uso público o, privado que hace de esta.

La desnudez tiene en la mayoría de los casos una connotación sexual al estar expuestas ciertas partes del cuerpo consideradas íntimas. Por otra parte en varias ocasiones la fotografía ha servido para aproximar objetos y sujetos alejados a ciertos públicos, para los cuales la representación fotográfica suple dicha distancia. En el caso de la fotografía de desnudo femenino, esta se convierte en un medio de posesión efímera y no física de los cuerpos por parte de quien la ostenta, llegando a ser un fetiche de un ser idealizado.

En esta medida, la fotografía de desnudo femenino ha servido para diversos fines desde su aparición, como el artístico, ilustración, la moda, el documentalismo, el erotismo y la pornografía, lo que lo convierte en un tema fotográfico, que ha trascendido por distintos géneros, y que ha desarrollado diversas facetas dependiendo del contexto de época, la intencionalidad del autor y el uso que le da el espectador o poseedor.

Este trabajo de investigación se propuso a realizar un recorrido sobre las representaciones del cuerpo desnudo tanto en la tradición pictórica como sobre exponentes relevantes en la práctica fotográfica y dar un marco de interpretación para el desarrollo de mi propuesta de creación fotográfica sobre el desnudo femenino.

2. Justificación

La producción de una serie fotográfica desde una perspectiva formalista debe contar no solo con ciertos criterios técnicos y estéticos, sino que además debe estar sustentada en un conocimiento previo de los elementos relacionados con del tema a trabajar. La indiferencia frente a este tipo de elementos podría llevar a una producción más bien superficial y descontextualizada, lejana del tema a trabajar, carente de alma y razón, que terminaría por ser tan solo el registro de una escena, en el cual el autor desperdiciaría gran cantidad elementos expresivos propios del lenguaje fotográfico.

Es claro, que una fotografía por sí sola, no podría decir más que mil palabras, si en ella no se ve reflejada una “realidad” y una “existencia”, y si me atrevo a usar dichos términos a riesgo de saber que existen millones de fotografías falseadas, trucadas o producto de una elaboración en estudio, es porque no me refiero a que lo plasmado en la fotografía sea o no real, sino a la realidad de su producción, ya sea que haya sido producto de una puesta en escena o una manipulación en computador, su acto de producción es real y como su propio nombre lo indica, siempre habrá acción de la luz –de otra manera no podría considerarse entonces como fotografía– y esta acción es totalmente real. Esa es, en mi opinión la cuestión a desarrollar por la práctica fotográfica, captar lo “real” de luz, de las situaciones cotidianas o las escenas construidas con el fin de proponer una representación de dicha realidad. Y como dije anteriormente, para la consecución de este objetivo es necesario tener un conocimiento de lo que se va a fotografiar, con el fin de plasmar esa “realidad”.

Muchas veces desconocemos “realidades” que tenemos tan cercanas a nosotros mismos, es tan miope nuestra concepción del mundo que pasamos por alto cosas que por instinto deberíamos conocer a la perfección, dentro de esta idea si hay algo en el mundo que desconocemos y que a la vez nos despierta gran curiosidad, es el cuerpo desnudo. Y dicho desconocimiento lleva a que reconfiguremos la lógica, tomamos una actitud de pena y hermetismo respecto a lo que se refiere a nuestro propio cuerpo y de morbo hacía el del otro.

La desnudez es juzgada como bochornosa, un estado de carencia, una debilidad y vulnerabilidad del cuerpo, donde los defectos son inocultables y el individuo es sujeto a una mirada que escudriña, se piensa erróneamente, que el cuerpo desnudo debe estar al servicio de ese otro y sometido a su deseo. En el caso del cuerpo femenino, dicho paradigma es mucho más fuerte, se piensa en una mujer desnuda, como un ser indefenso objeto de placer para el hombre.

Dentro de mi pensamiento, considero que la actividad fotográfica debe aportar a los procesos sociales de revaluación de paradigmas y concepciones culturales. En este caso, lo que me ha movido a la realización de este trabajo y a la elaboración de una serie fotográfica, es aportar a los procesos de reflexión acerca del cuerpo femenino y sus realidades, por medio de representaciones cargadas de fuerza visual que desmitifiquen a la desnudez como un estado de indefensión, y que esto conlleve a que reconozcamos, libres de cualquier prejuicio, nuestra corporeidad y la del otro, para generar un ambiente de respeto por la dignidad y naturaleza del cuerpo del ser humano.

3. Objetivos

3.1. Objetivo General

Realizar una aproximación fotográfica al tema del desnudo femenino por medio de una propuesta creativa en base al desarrollo histórico de este tema y a las reflexiones personales que se realicen sobre los aspectos relevantes y que influyen en la elaboración de este tipo de representaciones.

3.2. Objetivos Específicos

3.2.1. Realizar una revisión bibliográfica y fotográfica sobre las diferentes representaciones fotográficas del cuerpo femenino desnudo, desde la invención de la fotografía hasta finales del siglo XX, teniendo en cuenta la influencia que ejerció la práctica pictórica del siglo XIX y los contextos culturales de la sociedad occidental.

3.2.2. Explorar por medio de una propuesta fotográfica personal sobre el desnudo femenino teniendo en cuenta los factores que influyen en este acto, sus connotaciones culturales y valoraciones artísticas, siendo congruentes en la técnica, manejo del medio de la fotografía y sus alcances estéticos.

4. Marco referencial

4.1. La tradición del desnudo femenino en la pintura del siglo XIX

A lo largo del siglo XIX, varios pintores realizaron obras en las cuales exploraron el desnudo femenino como tema central desde diversas perspectivas estéticas, las cuales estaban ligadas en su mayoría a los movimientos artísticos con los cuales se sintieron identificados.

Dichos movimientos estaban fuertemente influenciados por nociones estéticas heredadas del arte renacentista, entre las que se encontraban el utilizar el cuerpo humano como figura central de las obras pictóricas, reflejo del antropocentrismo predominante de la época, además de una preocupación por la representación proporcional y armónica de ese cuerpo, herencia del arte grecorromano. Para lograr esto era necesario examinar al cuerpo en su estado más puro, sin ropajes, ni vestimentas, en su estado natural, la desnudez: Sobre este aspecto Ramírez (2003) afirma que: *El humanismo renacentista hizo mucho por reivindicar la desnudez: al prestigio del arte antiguo se le sumaba la pulsión científica, que primaba la verdad intentando desterrar los errores (los tapujos, los ropajes) de la vieja superstición* (p. 33). Estos dos factores –la herencia del arte renacentistas y la representación pictórica del desnudo– junto a algunas técnicas, trascendieron a través del tiempo, permeando así las obras de varios artistas del siglo XIX.

Pero los desnudos pictóricos realizados a lo largo del siglo XIX fueron mucho más explícitos respecto a su contenido erótico, que sus referentes renacentistas –donde primaban los temas mitológicos y religiosos–, los artistas propusieron nuevas representaciones en torno a la figura de la mujer en distintos ambientes, desde los más idealizados hasta los más realistas, lo que posicionó al desnudo femenino como uno de los temas más populares en las pinturas realizadas

en este siglo. Fue Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) pintor francés el que convirtió el desnudo femenino en uno de los temas más populares de la época, en este sentido Henri Zerner (2005), afirma que Ingres:

Contribuyó más que nadie a colocar el desnudo femenino en el centro del arte del siglo XIX, hasta el punto de convertirlo en emblema de la belleza. Una vez en posesión de una formación muy sólida en la escuela de David, enseguida toma distancias, hasta el punto de aparecer como un rebelde a los ojos de las instituciones artísticas (p. 96).

Ingres fuertemente influido por la pintura prerrafaelista y renacentista italiana inició desde temprana edad en el campo del arte. En 1801 ganó el Premio Roma con su pintura *Aquiles recibiendo a los embajadores de Agamenón*, pero por motivos económicos el viaje se retrasaría hasta 1806, llegó así a Roma, un pintor un tanto más maduro, influenciado por el movimiento romántico y alejado de los cánones establecidos en aquel momento.

Hay dos elementos que resaltan en la mayoría de las pinturas de desnudos de Ingres. El primero, es su referencia a temas orientales, su gusto por estos ambientes, que responde a la lógica eurocentrista de finales del siglo XIX, que veía en estas culturas un mundo menos restrictivo y monótono contrario al ambiente Occidental, Oriente era considerado por los europeos de esa época, una tierra de fantasía. Según Norman Bryson (2002) los temas orientalistas:

Tienen para Ingres el atractivo de su congruencia con su propia comprensión del funcionamiento normal de la imaginación sexual; también aquí (en la fantasía erótica) la imaginería del deseo representa al deseo en la forma desasosiego, de imágenes intercambiables, ningún de las cuales contiene realmente al deseo (p. 172).

El segundo, fue la tendencia a deformar los cuerpos representados, constante que manejó desde el principio de su carrera como afirman Robert Rosenblum y H. W. Janson (1984) pues:

Desde sus comienzos, Ingres se había sentido fascinado por la manipulación lineal de la figura femenina, haciéndola doblarse y retorcerse para conjugar perfectamente lo estético y lo erótico.
(p. 160)

Estas dos características se encuentran a lo largo de toda su trayectoria pictórica, lo que dota a sus obras de una alta carga exótica, que termina desembocando en un erotismo bastante sutil. Apreciable en pinturas como en *La bañista de Valpinçon* (1808) (Ver anexo 1), donde es visible la ausencia de la cadera lo que da una mayor fuerza al torso de la figura, o en *La gran Odalisca* (1814) (Ver anexo 2) en la que el cuerpo que es representado de espaldas y girando levemente la cabeza, cuenta con algunas vertebras de más, dejándola ver en una composición horizontal mucho más alargada de lo normal.

Ingres expresó en sus obras erotismo y sensualidad por medio de las deformaciones a los cuerpos representados. En *El baño turco* (1862) (Ver anexo 3) donde se escenifica a un grupo variado de mujeres desnudas en actitud de relajación cerca de una alberca, donde resaltan dos mujeres, una recostada sobre otra que mantiene sujeta con su mano el pecho de la primera, esta referencia al lesbianismo despertó los deseos de un buen número de espectadores masculinos.

Otro pintor romántico que logró dotar a sus obras de desnudo femenino con cierta carga erótica sería Eugène Delacroix (1798 -1863). Recordado por obras donde recurrió a temas heroicos y dramáticos, como *Dante y Virgilio en los infiernos* (1822), *Lucha entre Jacob y el ángel* (1861) y el famoso cuadro de *La libertad guiando al pueblo* (1830) uno de los grandes símbolos del ideal romántico de la época.

Al igual que Ingres, Delacroix admiraba los temas orientales, muestra de ello es su *Odalisca en un diván* (1828) que hacía parte de varios cuadros que surgirían de los bocetos que realizaría

durante un viaje en el norte de África como parte de una comitiva estatal. De estos bocetos surgiría también *Las mujeres de Argel* (1834) (Ver anexo 4) un cuadro en el que si bien no muestra desnudos explícitos, si maneja una representación sensual y erótica de la mujer, la cual no solo se lograría a partir del tema, sino también de la técnica que utiliza para representarlo. Según Robert Rosenblum y H. W. Janson (1984) en este cuadro:

El erotismo omnipresente en las *Mujeres Argel* se vio intensificado considerablemente por la técnica artística de Delacroix que, mediante un vibrante entrelazado de trazos de intensas tonalidades, consigue que las figuras y el ambiente parezcan unirse en un velo formado por colores cálidos y suaves. Sin embargo, para muchos artistas y críticos, esta soltura de contornos y de pinceladas, por mucho que reflejase las grandes tradiciones de Rubens y los maestros venecianos, se convirtió en el símbolo de un estilo indisciplinado y rebelde, que incluso el gran defensor de Delacroix, Baudelaire, calificaría más tarde como una pintura realizada con una “escoba borracha” (p. 160).

El cuidadoso manejo de la técnica que trabajó Delacroix tuvo como intención lograr sensaciones y percepciones más allá del tema, sus pinturas se componían de elementos que le hacen mucho más expresiva, en especial la importancia que le da al color y a las formas, realizando cuantiosos trabajos de estudio, bocetación y dibujo de sus modelos y escenas antes de llegar a la finalización de un cuadro.

Pero el romanticismo no fue el único movimiento que se desarrolló durante el siglo XIX, Gustav Courbet (1819- 1877) fue precursor del realismo pictórico de finales de 1840, un movimiento que generó diversas críticas en aquella época. Courbet, que era bastante cercano a las ideas revolucionarias de ese tiempo, se opuso a las representaciones idílicas y exageradamente decoradas que venían desarrollándose. Para Mercedes Arriaga (2006) este realismo aparece: *precisamente como reacción a la morbosidad romántica, presenta no pocas concesiones al lado naturalista-sexual de sus desnudos femeninos* (p. 325).

Courbet dio una mayor impresión realista en sus pinturas recurriendo a herramientas como el pincel, la espátula y los colores opacos para darle una fuerza visual. Las mujeres que retrató desnudas, no eran de la alta sociedad, al contrario, parece que vivían en la miseria, no se encasillan en actos heroicos o literarios, sino que eran mujeres humildes realizando actividades cotidianas y sencillas, sus cuerpos eran voluminosos en ocasiones con vellos e imperfecciones. Muestra de ello son los distintos cuadros de bañistas, mujeres en el momento del aseo de su cuerpo, un momento íntimo dedicado al cuidado propio, donde se ponen de manifiesto su cotidianidad y singularidad, quienes están descubiertas y cercanas al ojo del pintor. Juan Bosco Diaz-Urmeneta (1999) en el análisis que hace de la obra de Courbet concluye que sus pinturas de bañistas:

Sirven para medir la ruptura que encierra la obra de Courbet que prescinde del recurso literario –y por supuesto del pretexto clásico-, acaba con la escenografía al hacer coincidir el espacio pictórico con el del cuerpo, suprime el pudor como juego de mostración-ocultamiento y, con el brusco anonimato del cuerpo, renuncia incluso a la idealización que pudriera brotar de la belleza de un rostro (p. 65).

Sus dos obras más famosas, *El origen del mundo* (1866) (Ver anexo 5) y *El sueño* (1864) (Ver anexo 6), tienen un alto contenido sensual y erótico. La primera, corresponde a las partes públicas de una mujer, exponiendo su bello corporal y sin ningún otro elemento a su alrededor, muestra lo que para muchos en esa época era un tabú y un lugar inaccesible, lo que causará una gran polémica en el público. La segunda es una representación de un par de mujeres en una escena lésbica, siendo una de las obras mejor logradas de Courbet como relata Ana Preckler (2003):

En el sueño, 1864, asombra la osadía del tema de los dos sensuales desnudos femeninos plasmados por Courbet. En ellos deja una estupenda demostración de sus dotes de dibujante y

conocimientos de anatomía, virtuosismo que guardan todos sus desnudos, en los que se aprecia la influencia de los pintores naturalistas del siglo XVII (p. 235).

Esta tradición de retratar a la mujer en su cotidianidad y realidad sería retomada por Edgar Degas (1834 -1917), quien se inscribiría en el movimiento impresionista, participando en varias exposiciones organizadas por integrantes de este grupo en París.

Al igual que Courbet Degas abordó temas cotidianos como el baño y los momentos de cuidado personal con un toque realista (Ver anexo 7), pero se inclinó por un estilo más urbano y de podredumbre. Según Juan Bosco, Degas:

Decía que las mujeres al ver estos cuadros tendrían que terminar odiándolo porque las despojaba de su coquetería y las presentaba acicalándose en su estado animal. No ocurre así; por el contrario, las mujeres se cuentan entre los primeros compradores y mejores partidarios de esas obras últimas de Degas (p. 66).

Degas también se mostró maravillado por el ballet y pintó varios cuadros sobre este baile entre los que resalta *Ensayo de Ballet* (1874). En su trabajo como pintor Degas es visto casi como un *voyeur* que espío a las mujeres, las retrató tal como eran en su cotidianidad, con un cuerpo desprovisto de cualquier protección y de manera tremendamente expresiva. Acerca de los cuerpos desnudos representados en los cuadros de Degas, Zerner (2005) concluye que:

Se trata de muchachas ocupándose de su propio cuerpo, en habitaciones muy pobres, sin indulgencia ni ternura, ni tampoco fantasías exóticas; la mirada del pintor es implacable, pero no le falta simpatía cuando pone de relieve la dura realidad de las mujeres que tienen su cuerpo como único capital. Por ello son tan conscientes de este cuerpo que palpan, acarician o frotan (p. 105).

Degas influyó ampliamente en artistas posteriores, aunque se alejaría tempranamente de sus actividades como pintor debido a una enfermedad en los ojos, que lo dejaría ciego progresivamente hasta su muerte casi que en el anonimato en 1917.

En conclusión, vemos a lo largo del siglo XIX una transformación en las representaciones del cuerpo femenino desnudo, que van desde una idealización con Delacroix y objeto de fantasías con Ingres, hasta un realismo erótico y otro urbano con Courbet y Degas respectivamente, explorando distintos tratamientos estéticos sobre la representación del cuerpo desnudo femenino que repercutirían en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, tanto en la pintura como en la práctica fotográfica que aspiraba a entrar en las artes emulando las actividades pictóricas.

5. Marco Teórico

5.1. El desnudo femenino desde la invención de la fotográfica hasta mediados del siglo XX

Con la invención de la fotografía en el año 1839 en Francia, se dio toda una revolución en lo que concierne a las expresiones visuales. La nueva profesión de fotógrafo se enfrentó a la del pintor, ya que el daguerrotipo fue presentado como una alternativa de producción de imágenes mucho más rápida y económica que un cuadro, y con la aparición de técnicas como el calotipo que permitieron la reproductibilidad de las representaciones fotográficas, valoradas como reproducciones fieles a la realidad que se le daría, le garantizaba una gran ventaja frente a la producción pictórica que entraría en crisis.

Sin embargo la relación entre pintores y fotógrafos no fue siempre un enfrentamiento y en muchos casos llegaron a entablar una colaboración bastante estrecha, teniendo en cuenta que muchos de los nuevos fotógrafos eran en originalmente pintores. Dicha colaboración se extendió hasta el punto de que diversos fotógrafos se dedicaron a realizar estudios fotográficos, que sirvieron para la realización de bocetos para los cuadros de diversos pintores, como por ejemplo Delacroix quien trabajó a partir de fotografías producidas por Durieu o Courbet con las de Vallou de Villeneuve, por citar algunos. El uso de la fotografía agilizaba su trabajo y aliviaba el de los modelos que ya no tenían que pasar horas y horas en una misma posición, ya que con el uso de prácticas fotográficas era cuestión de varios minutos y no de horas. La realización de estudios anatómicos se convirtió en un buen negocio para los fotógrafos que los vendían en distintos salones de París.

Estas características de la fotografía atrajeron la admiración de varios pintores por el nuevo invento, para Henri Zerner (2005) esto se dio ante todo porque: *La fotografía puede constituir para el artista una especie de sustituto de la naturaleza; por otra parte, la superficie lisa, continúa, detallada de la presentación fotográfica se convierte en signo de la fidelidad a lo real* (p. 106).

Pero ya que los pintores utilizaban las fotografías como base para la producción de sus bocetos, dichas fotografías debían retratar a los modelos, no debían incluir escenografías, ni atrezos. El fotógrafo tan solo se concentraba en captar las formas y anatomía de los modelos y para lograrlo y proporcionar al pintor una fotografía verdaderamente útil para su labor, debía recurrir a representar a los cuerpos en un estado de desnudez. Esto fue propicio para que uno que otro individuo accediera a estas fotografías, no siempre con una intención artística, en relación con lo anterior John Pultz (2003) relata cómo se dio este fenómeno en la Francia de Napoleón III, donde:

Los estudios fotográficos para pintores serían también como una forma de incipiente pornografía, que compraba gente al margen del arte, que los utilizaba como objetos de voyerismo. El doble propósito -combinar arte y erotismo o incluso ocultar el erotismo en el arte- es típico del Segundo Imperio. Las fotografías de desnudos funcionaban como los grandes salones de pintura de artistas de prestigio como Alexandre Cabanel y William-Adolphe Bouguereau, quienes, bajo pretexto de arte, hacían accesibles cuerpos femeninos sin ropa a las fantasías sexuales de espectadores masculinos (p. 38).

El acto fotográfico consiste en capturar una escena por medio de la luz sobre una superficie emulsionada, para posteriormente fijarla y poder ser visualizada. Para aquella época, la representación de una mujer desnuda no era algo a lo que cualquiera pudiera acceder, las pinturas tenían un alto costo, eran realizadas con la intención de ser públicas y además permitían que la acción del pintor pudiese cambiar los detalles que quisiese, modificando la realidad. Una

fotografía al contrario, sí mantiene una relación de conexión física con el objeto real, que como ya se ha mencionado anteriormente era más económica y además con la invención de formatos más pequeños como las cartas de visita de Disdéri, eran fáciles de cargar y guardar, por lo tanto podía ser más personal. John Pultz también señala que:

El papel específico de la fotografía en la producción de pornografía visual (sobre todo de la sexualmente explícita) es inseparable de los argumentos acerca de documentación y veracidad que rodean la fotografía del siglo XIX. Aquí operaban las mismas convenciones que producían fotografías como evidencias de realidad. Las fotografías pornográficas no satisfacían por su riqueza narrativa, como los textos escritos, sino por su aparente veracidad (2003, p. 39).

Pero la sociedad de finales del siglo XIX, férreamente moralista se escandalizó con esta situación, pues era muy distinto ver un desnudo representado en una pintura a un desnudo registrado en una fotografía Alexandre Dupouy (2008) explica que:

A diferencia de las otras bellas artes, la verdadera naturaleza de la fotografía significa que no puede idealizar su tema, y cuando se enfrenta a un cuerpo desnudo, la frontera entre el arte, el desnudo, lo erótico y la pornografía es muy difícil de determinar, dado que las diferencias son, en gran medida, una cuestión de cultura y educación (p. 42).

Es entonces, en ese momento, que aparece de mano de la fotografía, la pornografía, lo cual conllevó a que el estado ejerciera un mayor control sobre la producción fotográfica. Más adelante Dupouy relata como la censura obligó a tomar distintas precauciones a fotógrafos como Auguste Belloc, Valloy de Villeneuve, Félix-Jacques-Antoine Moulin, Brino Braquehais y Alexis Gouin, quienes:

Trabajaban en París, vivían en el mismo distrito alrededor de los grandes bulevares, se conocían entre sí e intercambiaban sus modelos, accesorios e incluso algunas veces sus imágenes, creando así pistas falsas al rastro de la policía, haciendo difícil atribuir a uno o al otro estas imágenes que deseaban mantener anónimas (p. 46).

Aun así algunos tuvieron que comparecer ante la ley como Félix Moulin (Ver anexo 8) quien pagó un mes de prisión y una alta suma de dinero por producir fotografías consideradas indecentes. Pero la fotografía de desnudos no se redujo únicamente a temas artísticos y pornográficos, ya que:

En el siglo XIX, asociado al puritanismo victoriano, las representaciones visuales del desnudo humano se refugian además de éste en otros dos espacios en los que además irrumpe la fotografía, uno legítimo y otro ilegítimo: la pornografía (un espacio de circulación de imágenes restringido, dado que el tabú no era el acto fotográfico en sí, sino su distribución en la negociación de lo público y lo privado, y que podría acarrear la prisión por obscenidad) y las imágenes etnográficas, legítimas públicamente por su carácter científico (Domínguez, 2005, p. 280).

De igual forma en el momento de la invención de la fotografía, se hallaba en expansión el colonialismo europeo, los monarcas se repartían África y luchaban por entrar en el hermético continente asiático, la fotografía se perfilaba como un efectivo instrumento para ejercer y presumir el control que se mantenía sobre sus súbditos ubicados en los lugares más recónditos del planeta. Pultz habla de la fotografía de esta época: *Como instrumento para literalizar estereotipos y para ejercer control simbólico sobre los cuerpos de otros bajo la forma de sus sustitutos fotográficos, la fotografía desempeñó un papel central en la formación del colonialismo* (2003, p. 20). Y más adelante señala que: *Los europeos del siglo XIX utilizaron los álbumes fotográficos sobre todo para coleccionar, controlar y definir de manera fetichista el cuerpo de los nativos de tierras recientemente colonizadas* (2003, p. 21).

Estas prácticas son consideradas como los inicios de la fotografía etnográfica, que en esa época gozó de gran popularidad, pues obedecía a satisfacer el ego de las sociedades europeas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX y donde la representación del cuerpo desnudo

será determinante como elemento dentro de la fotografía para expresar el dominio sobre el otro, pues como plantea Pultz:

Los cuerpos de estas fotografías, privados de dignidad al posar así desnudos, reproducen la más amplia pérdida de libertad sufrida con la institución y la esclavitud; se los presenta como especímenes de una noción de <<tipo>>, no como individuos (2003, p. 26).

La fotografía etnográfica permitió una amplia circulación de representaciones de cuerpos desnudos, según Hugo Martínez de León (2010): *El desnudo etnográfico, el nudismo y el desnudo deportivo escapan a las reglas morales que les competen a los demás por algunas estratagemas que no siempre terminan siendo claras* (p. 11).

Como vemos, bajo la consigna de la ciencia, las representaciones fotográficas del cuerpo desnudo pudieron realizarse dentro de las prácticas etnográficas, colaborando para que llegaran a Europa las noticias y novedades que se encontraban en sus nuevas posesiones de ultramar. Pero el que estos desnudos circularan con menor censura –pues se exhibían con orgullo–, llevó a que fueran aprovechados como representaciones eróticas y pornográficas, ya que:

En estos ámbitos, el desnudo, sobre todo femenino (pero también masculino) se había hecho accesible a la mirada bajo la coartada etnográfica. Las fotografías de estudios antropométricos mostraban desnudos etnográficos a los especialistas en imágenes reificadas y desprovistas de erotismo, cuerpos colonizados por la mirada y la ciencia occidental, pero otras estaban al alcance de todos para satisfacer el placeres hurtados (Domínguez, 2005, p. 283).

Vemos en estos dos casos, el uso de fotografías para la realización de bocetos para pintores y los inicios de la fotografía etnográfica, como el manejo del cuerpo desnudo femenino en la fotografía ha aportado a la representación de cuerpos sexualizados y erotizados, que han servido para diversos fines.

Por otro lado, el desnudo fotográfico dentro de las actividades artísticas no se restringió únicamente a su uso por parte de los pintores para sus estudios. Desde finales del siglo XIX se desarrolló, especialmente en Norteamérica, el movimiento pictorialista que buscó que la fotografía fuera considerada como un arte, y por ello sus integrantes recurrieron a distintas escenificaciones y manipulaciones, como el uso del desenfoque, la utilización de diversos soportes emulsionados como la goma bicromatada o el papel carbón y técnicas que permitían ciertos efectos en la imagen. Este movimiento tuvo desde sus inicios admiradores y contradictores, los primeros consideraban que la práctica fotográfica tenía todo un conjunto de características estéticas que la ponían al mismo nivel de la pintura, los segundos, al contrario, opinaban que su funcionalidad era restringida.

El movimiento pictorialista estuvo influenciado por la famosa fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879) que incluía en sus fotografías niños desnudos en alegoría a temas religiosos y mitológicos (Ver anexo 9), al igual que otras fotógrafas como Gertrude Käsebier (1852-1934) y Alice Boughton (1866-1943). Sin embargo, la producción fotográfica de esa época, era mayoritariamente masculina y estos temas fueron trabajados entonces por fotógrafos como Lewis Carroll (1832-1898) quien también fotografió niñas en poses espontáneas, con poca ropa y utilizó técnicas y estéticas propias del pictorialismo.

Entre los primeros fotógrafos que utilizaron el cuerpo femenino parcialmente desnudo como elemento protagónico de su producción fotográfica se resalta Oscar Rejlander (1813 -1875), quien lo incluyó variedad de cuerpos –algunos desnudos– dentro de su famosa fotografía *Los dos caminos de la vida* (1857) (Ver anexo 10), que conjuga las prácticas pictorialistas, al recurrir a temas literarios, mitológicos y religiosos en fotografías realizadas por medio de diversas

manipulaciones como el positivado combinado y el montaje. Según Gabriel Vélez (2006) en esta obra:

El componente literario y alegórico –que era su otra pretensión- los despliega en la escenificación de una historia muy tipificada desde la mitología cristiana: en el centro aparece el padre, quien, en un acto teatral presenta a sus dos hijos, el bueno a su derecha y el otro, (la oveja negra) a su izquierda; sobre este lado (el siniestro), todas las imágenes quieren representar el modo de vida pernicioso: mujeres desnudas en actitudes eróticas, hombres jugando a las cartas, etc. A la diestra en cambio, todo conduce a pensar en el modo de vida correcto, la de su hijo “bendecido”: mujeres desnudas pero en actitudes sublimes, hombres trabajando (p.39).

Esta obra en su momento causó críticas bastantes positivas y cabe anotar que Rejlander fue de esos tantos fotógrafos que anteriormente se habían desempeñado como pintores, por ello, logró dar a sus fotografías, una impresión bastante similar a la de una pintura.

Este efecto de simulación que intentaron los fotógrafos pictorialistas, como explica Juan Antonio Ramírez (2003) permitió que el desnudo fuese aceptado, dentro de la fotografía pictorialista pues:

Su imitación de los efectos visuales de las bellas artes tradicionales significaba en la práctica la adopción de veladuras y difuminados; se cuidaron mucho también de no contravenir abiertamente el código de las posturas académicas. Dichos desnudos, en suma, no parecían fotográficos. Enlazaban de alguna manera, también, con una corriente <<primitivista>> que tuvo en la pintura revolucionaria del fin de siglo un campo privilegiado de expansión (p. 35).

De igual forma otros fotógrafos incluyeron en sus trabajos desnudos femeninos como es caso de uno de los más representativos teóricos y defensores del pictorialismo Robert Demachy (1859-1936) o en menor medida Edward Steichen (1879-1973).

Más adelante dos fotógrafos que desarrollaron su obra desde finales del siglo XIX hasta principios del veinte XX y quienes fueron desligándose de la influencia del movimiento

pictorialista el cual entró en decadencia, serían Clarence White (1871-1925) y Alfred Stieglitz (1864-1946), cuyas exploraciones sobre el desnudo femenino fue central para la aceptación de la fotografía como una actividad estética (Pultz, 2003, p. 43) (Ver anexo 11). El trabajo colaborativo que desarrollaron estos dos fotógrafos según Pultz, era bastante raro para ese momento además de que:

Este escaso acto de colaboración suponía que dos hombres fotografiaran a una mujer (desnuda), actividad aún más provocativa, porque fotografiar a una mujer desnuda se solía suponer análogo (y a veces introductorio) a hacer el amor con esa mujer (2003, p. 44).

Esta colaboración fue considerada como una hazaña, pues en esa época el individualismo era predominante al momento de la producción creativa. Stieglitz que se convirtió en uno de los fotógrafos más influyentes de la primera mitad del siglo XX con trabajos tan importantes como *Equivalencias*, serie en el que a partir de fotografías realizadas a nubes explora las capacidades expresivas del encuadre fotográfico, herramienta que también aplicó en las fotografías de desnudo que realizaría a su amante y reconocida pintora Georgia O'keeffe (Ver anexo 12). Estas fotografías fueron ampliamente aplaudidas pues eran capaces de expresar de manera segmentada la unicidad del cuerpo de O'keeffe, Pultz afirma que:

Los retratos que hizo Stieglitz de O'keeffe son radicales por su innovadora definición del papel del cuerpo. Stieglitz pensaba que solo colectivamente, como un cuerpo, constituían estas fotografías un retrato de O'keeffe, que conformaban así un retrato singular y no una serie de retratos (2003, p. 67).

Además J. F. Yvars (2007) sostiene que estas fotografías sirvieron para que:

Georgia se descubra a sí misma a través del escrutinio minucioso a que la somete la cámara del fotógrafo. Los retratos de O'keeffe han marcado época en la fotografía moderna: visualizan la búsqueda del desnudo expresivista sin pretensiones psicológicas (p. 165).

Las fotografías de Stieglitz dividen entonces al cuerpo, lo fragmentan sin llegar a separarlo por completo, representando en cada una, un rasgo de O'keeffe. Stieglitz expresa de esta manera tal como lo hizo con las fotografías de las *Equivalencias*, la importancia del corte y el marco de la fotografía como elemento expresivo de la imagen y de su continuidad espacial.

Este tipo de trabajos de Stieglitz influyeron ampliamente para que a inicios del siglo XX difundiera la idea de la *fotografía directa*, que al igual que el pictorialismo, continúa reivindicando a la fotografía como un arte, pero ya no como una imitación de la pintura si no valorando sus propios medios.

Fue el fotógrafo norteamericano Edward Weston (1886-1958) quien se convirtió en uno de los grandes exponentes de la corriente de la fotografía directa. Famoso por sus fotografías de abstracciones de vegetales –en especial los pimentones– sostiene que la fotografía debe ser natural y expresarse por medio de sus propias características técnicas, como la iluminación y el corte. Conocedor también de la capacidad expresiva del encuadre, en sus conocidas fotografías de naturaleza muerta donde trabajó especialmente con pimentones, logro en sus representaciones darles una forma muy similar a poses humanas, utilizando determinada iluminación, con lo que logró que dicha abstracción se intensificara. Para H. W. Janson (1987) este trabajo guarda ciertas similitudes con los desnudos realizados por Weston pues:

El Pimiento posee la vida interior de la abstracción oscura de O'keeffe, pero con una sorprendente sensualidad que presta al equivalente un significado nuevo. Aquí las formas sugieren intencionadamente las fotografías de desnudos femeninos que Weston promocionó también (p. 443).

Weston estaba convencido que en esta forma se hallaría la belleza de los cuerpos representados, que el retrato de un cuerpo bien iluminado y con el encuadre adecuado lograría

comunicar un cuerpo cargado de erotismo y fuerza visual, aspectos que hasta el momento no habían sido explorados a profundidad en el campo de la fotografía (Ver anexo 13). Dotar al cuerpo de sensualidad, no solo por la pose, sino también por la calidad técnica con la que se producía la foto, respecto a esta postura Susan Sontag (1996) afirma que:

Los pimientos que Weston fotografió en 1929 y 1930 tienen una voluptuosidad infrecuente en sus desnudos femeninos. Tanto los desnudos como el pimiento han sido fotografiados por el juego de formas, pero el cuerpo normalmente aparece arqueado sobre sí mismo, las extremidades recortadas, la carne tan opacada como lo permiten un enfoque e iluminación normales, reduciendo así la sensualidad y exaltando la abstracción de las formas corporales; el pimiento está retratado en primer plano pero entero, con la piel lustrosa o aceitada, y el resultado es el hallazgo de la erótica insinuación de una forma al parecer neutra, una exaltación de su palpabilidad aparente (p.101).

La sensualidad que demuestran los cuerpos enrollados, doblados y en espiral de Weston, son el mejor ejemplo de lo que es la fotografía directa, una fotografía que tan solo recurre a luz y las capacidades expresivas del lenguaje fotográfico, siendo aceptada como forma de expresión artística sin necesidad de imitar las rígidas reglas de la pintura, que si bien pueden aportar elementos a la imagen fotográfica, no están pensadas propiamente para esta. La gran hazaña de Weston, es entonces hacer de esos cuerpos una representación artística meramente fotográfica.

Conforme trascurrieron las primeras décadas del siglo XX se gestaron diversos movimientos artísticos en Europa agrupados bajo el nombre de vanguardias históricas, dentro de los cuales surgieron artistas que centraron sus esfuerzos en romper las reglas establecidas por la tradición artística del siglo pasado.

Uno de estos sería el movimiento surrealista, que surge en la década de los veinte y del cual hicieron parte varios artistas que provenían del dadaísmo, como lo fueron André Breton, Marcel Duchamp o Man Ray. Sus creaciones se caracterizaron por hacer referencia a los sueños, el

inconsciente y lo automático como medios para la producción artística. Una característica de este movimiento –y de las demás vanguardias– fue que no se restringía únicamente a la producción pictórica o escultórica y entre sus miembros se pueden encontrar escritores, poetas, cineastas y fotógrafos. Estos últimos serían de gran importancia para al movimiento, ya que según explica John Pultz: *La fotografía superaba a la pintura como medio para conseguir los objetivos del surrealismo, pues ofrecía un trazo automático, la presencia indicativa de un original y no tanto una representación razonada del mismo* (2003, p. 72).

Entre los postulados surrealistas se resalta el interés de sus miembros por las teorías freudianas alrededor del psicoanálisis y la sexualidad. Los conceptos de fetiche, lo fálico y la castración fueron temas frecuentes de las creaciones de artísticas surrealistas, dentro las cuales estaban las fotografías de desnudo, que se diseñaron bajo ciertas estéticas y técnicas como expone Hal Foster (2004) quien argumenta que:

En muchos retratos surrealistas hay, pues, un aspecto castrador. Las fotografías relevantes proporcionan pruebas suficientes, pero esta hipótesis es además apoyada por una tendencia complementaria aún más acusada: el aspecto surrealista de muchos desnudos surrealistas. Con frecuencia, estos desnudos están cortados o manipulados de alguna u otra manera por la que el cuerpo femenino se convierte en una imagen casi fetiche (p. 262).

Man Ray (1890-1976), quien fue uno de los artistas más polifacéticos y prolíficos del surrealismo, trabajó varias veces el desnudo femenino por medio de la fotografía, explorándolo desde una perspectiva abiertamente sexual, en este sentido Rosalind Krauss (2002) refiriéndose a una de las obras de Man Ray (Ver anexo 14) señala que:

En la fotografía de Man Ray, la rotación que transforma el signo de la cruz en una imagen del pene hace que se yuxtaponga un emblema del sacrilegio de Sade a una imagen del objeto de placer sexual que pone en juego (p.107).

Man Ray no utilizó en su trabajo visual el recurso fotográfico de manera convencional, sus experimentaciones llevaron a que desarrollara y trabajara diversas técnicas, entre las que resaltan la solarización y el rayograma (Ver anexo 14). La primera de estas consiste en invertir los tonos claros y oscuros por medio de la manipulación del negativo, la segunda se refiere a la obtención de una imagen sobre un material sensible sin la intervención de la cámara y es conocida también con el nombre de fotograma –término acuñado por el fotógrafo húngaro Moholy-Nagy–. La mayoría de los desnudos que realizó Man Ray fueron obtenidos por medio de la técnica de la solarización, donde el cuerpo está dispuesto en posiciones verticales, extendidos y alargados al máximo, por lo cual se considera que en estas fotografías Man Ray sublimó la figura fálica por medio de cuerpo femenino.

Por otro lado, Man Ray al igual que otros surrealistas exploró las posibilidades expresivas del fotomontaje, técnica con la que realizó una de sus obras más famosas, el *Violín de Ingres* (1924) (Ver anexo 14) en el cual retrata a su amante Alice Prin, más conocida como Kiki de Montparnasse, quien posa de espaldas, desnuda, cubriendo únicamente su cabeza con un turbante, escena que recuerda varias de las obras de Ingres, en especial sus bañistas. En su torso, se ha pintado dos letras f con tinta, que asemejan las aberturas frontales de un violín. Juncal Caballero (2002) hace un análisis de dicha fotografía y subraya que:

El instrumento musical –en este caso un violín– se asemeja, al cuerpo femenino recordando en contrato a las caderas, la cintura y los hombros de las mujeres. En esta fotografía, la suavidad y la calidez de las formas del objeto musical se trasladan a la espalda femenina para así, recordarnos, una vez más, como la mujer va convirtiéndose en un objeto y su espalda es, sin lugar a duda, el instrumento para ser tocado. El autor de la obra nos acerca a un mundo sensual y, por demás, erótico: tanto el objeto musical como el sexo femenino, en manos de un ser experto y hábil, al ser acariciados componen y dejan escapar los sonidos más suaves, más melódicos (p. 82).

Los desnudos realizados por Man Ray son la expresión del ideal del cuerpo que pregonaban los surrealistas, un cuerpo en función de la sexualidad, no solo por ser representaciones del sexo femenino, sino porque hacen referencia al órgano sexual masculino, el cual se camufla o sublima y se representa dentro del cuerpo femenino en referencia a la castración, a la ausencia de este y todo un conjunto de teorías fetichistas.

Por otro lado, durante este mismo periodo, se destaca el trabajo del húngaro André Kertész (1894-1985) quien inició su carrera como fotoperiodista. Cercano a los artistas dada y surrealistas, realizó en 1933 una extensa serie fotográfica llamada *distorsiones* (Ver anexo 15). En este trabajo, Kertész utilizó espejos cóncavos y convexos, en los cuales se reflejaba el cuerpo totalmente desnudo de una modelo. La representación el cuerpo toma distintas formas, se vuelve asimétrico e irreal, jugando con las desproporciones, por ejemplo se observa que mediando el juego de distorsiones una pierna se ve más ancha que otra, un brazo se hace más corto, se deforma y esto se acentúa cuando el cuerpo esta enrollado y encogido, a veces incluso, la imagen se vuelve doble. Es un cuerpo en transformación, un cuerpo que se mueve, que se proyecta sobre la superficie del espejo y que la cámara captura en uno de esos instantes de retorcimiento. Este es un juego visual en el cual se genera toda una ilusión a partir de la reflexión de las ondas de la luz sobre el espejo, acerca del trabajo de Kertész Pultz sostiene:

Su uso del espejo producía imágenes donde el doble pudo haber sido un elemento intencional y no tanto accidental en el proceso automático que explotaron otros surrealistas. El espejo curvo suprimía cualquier espacio y perspectiva que separara al fotógrafo y al espectador de la modelo. El cuerpo no solo aparece elástico, de goma sino que inestable, a punto de moverse, negando al espectador un punto de mira fijo y determinado (2003, p. 72).

Lo curioso de esta serie es que Kertész no fotografió a la modelo, si no la imagen reflejada sobre el espejo que la distorsiona, capturó a su doble en mutación, un cuerpo que va más allá de

lo real, tal cual pregona el surrealismo. Sobre este aspecto Pultz sostiene que: *Se puede disfrutar de manera voyerista de la modelo, directamente, como si se tratara de un icono de dos dimensiones* (2003, p. 76).

Man Ray y Kertész, son los dos de los ejemplos más representativos de cómo el surrealismo pretendió abordar el cuerpo desnudo, en especial el femenino. Para los surrealistas la deformación y modificación del cuerpo (para hacerlo irreconocible o sublimarlo) ya fuera durante la toma o la ampliación, estaba argumentada en que con ello se lograba no solo la representación de un cuerpo onírico, inspirado en los sueños, alejado de la razón, sino que además se cargaba sexualmente dicho cuerpo y se proporcionaba satisfacción del subconsciente.

5.2. El desnudo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX

Cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial en 1945 los artistas de los distintos movimientos vanguardistas europeos se dispersaron y varios de ellos emigraron a los Estados Unidos donde inspirarían el nacimiento de otros movimientos artísticos. Como afirma Hugo Martínez (2010):

Durante la Segunda Guerra Mundial, la producción de desnudos descendió considerablemente. La fotografía de guerra abarcó toda la atención. Muchos estudios fotográficos cerraron o se utilizaron exclusivamente para la obscuridad bélica. Artistas de toda índole tuvieron que emigrar de las ciudades invadidas (p.11).

Los desnudos que más repercutieron en los medios al finalizar la guerra fueron los realizados por Lee Miller (1907-1977) quien fotografió los cuerpos desnutridos o muertos de los prisioneros de los campos de concentración alemanes de Dachau y Buchenwald. Curiosamente, ella había sido anteriormente una de las amantes y modelos que posaron desnudas para las fotografías surrealistas de Man Ray. Con el fin de la guerra y la exhibición en los medios de comunicación

de todo el horror de la guerra y del holocausto –el asesinato sistemático de millones de personas planeado– aumentó la sensibilidad de los artistas. Si bien estos, al final de la Primera Guerra Mundial se habrían mostrado pesimistas ante la situación y las gigantescas pérdidas, en esta ocasión tomaron una posición mucho más positiva y creativa, pues se creyó que con el fin de los regímenes fascistas la paz llegaría al mundo, lo que conllevó que muchos fotógrafos y artistas reflexionaran nuevamente sobre el cuerpo y sus representaciones.

Dentro de los fotógrafos que realizan este proceso de remirar el cuerpo se encuentra el fotógrafo inglés nacido en Alemania Bill Brandt (1904-1983) quien antes de la guerra realizó un extenso trabajo sobre las diferencias sociales y económicas de la sociedad inglesa, periodo durante el cual mantuvo contacto con los artistas surrealistas como Brassai, Kertész y Man Ray.

A finales de los años cuarenta Bill Brandt comenzó a cambiar su estilo y temáticas, bajo una fuerte influencia surrealista. Respecto al trabajo de este artista Fernando Olmeda (2007) afirma que fue uno de los que fotógrafos que luego de la guerra, decidieron: *retomar una línea artística. Bill Brandt, por ejemplo, se dedica a desnudos, paisajes o retratos, en los que mezcla fantasía y realidad, recuperando el surrealismo de entreguerras* (p. 352).

Brandt llegó a publicar dos libros exclusivamente de desnudos, *Perspective of nudes* en 1961 y *Nudes 1945-1980* en 1980. Ambos son recopilaciones de exploraciones sobre la figura y el desnudo femenino, la mayoría en espacios interiores en los que el cuerpo es el único protagonista, adquiriendo poses que en algunas ocasiones tienen una connotación sexual (Ver anexo 16).

Para el historiador Beaumont Newhall (1908-1993) lo que hace Brandt es aprovechar las propiedades de los lentes gran angulares, que permiten abarcar un amplio campo de visión, y que al tener una gran profundidad de campo posibilitan efectos en el enfoque y finalmente deforman

la imagen dándole una sensación de concavidad. Además en varias fotografías se observan fragmentos del cuerpo aislados, encuadrados de tal manera que parecen abstractos, que al contrario de los realizados por Stieglitz a principios de siglo, estos fragmentos no logran formar un retrato conjunto del cuerpo, solo un retrato de sí mismos, pero con una gran fuerza de expresión, que es lo que les da su independencia y dotan a la fotografías de un alto contenido estético.

Otro fotógrafo que experimentó con el desnudo durante los años cincuenta fue Harry Callahan (1912-1999), quien realizó una amplia serie de fotografías a su esposa Eleanor y su hija Bárbara (Ver anexo 17), entre las que incluye varios desnudos de ambas en un ambiente puramente doméstico, que funcionan para reafirmar su posición heterosexual dominante (Pultz, 2003).

Por otra parte, durante la misma época, el reconocido fotógrafo de modas Irving Penn (1917-2009) realizaría una serie de desnudos (Ver anexo 18), algo distanciada del trabajo que hasta ese momento había venido desarrollando en la publicaciones de moda como la revista *Vogue*, tanto así, que Rosalind Krauss (1990) observa que la exploración sobre el desnudo que realizó Penn:

Se convirtió para él en una operación clandestina, una especie de ataque kamikaze provocada por el mismo contra sí mismo, contra su propia imagen pública de fotógrafo de moda [...] estos desnudos, en la intimidad de su concepción y de su realización, requieren ser pensados como mundos en una habitación todavía más pequeña, un gabinete privado cuidadosamente cerrado con llave; ya que estas pequeñas obras van totalmente en dirección contraria a la naturaleza pública de la fotografía de moda (p. 160).

Efectivamente estas fotografías no están ambientadas en grandes estudios ni acompañadas de otros elementos distintos al cuerpo mismo. Los cuerpos están totalmente desnudos, no visten ninguna ropa elegante ni complejamente elaborada, rompiendo totalmente con el estilo que

caracterizó a Penn antes de esta serie. Los encuadres realizados por Penn dejan por fuera el rostro de la modelo lo que le ofrecen a ella la tranquilidad del anonimato.

El contraste con sus trabajos para revistas de moda, no solo reside en la desnudez sino también, en los cuerpos mismos, ya que estos no son los cuerpos delgados y altamente estilizados, sino que están displayados sobre las superficies, están sueltos y robustos. La escritora mexicana Margo Glantz (2007) resalta que esta es:

Una serie de mujeres desnudas cuya carnalidad abundante las dotaba de una sensualidad generosa parecida a la de la venus de Willendorf o para no ir tan lejos, a las mujeres celulíticas de Rubens. La misma pose se exhibe varias veces y en el proceso de revelado la fotografía se somete a diversas operaciones: le otorga tonalidades diversas, múltiples texturas, nuevos volúmenes (p.116).

Penn al igual que otros fotógrafos de desnudo recurrió en esta serie a la fragmentación del cuerpo, centrándose en los detalles del torso y la pubis, zonas en las que hizo énfasis por medio de la luz. Sobre esto Krauss diría:

Pero aquí, una vez más, el volumen de ese cuerpo ha sido tallado por la luz, identificándose con la hoja de papel hasta el punto que la más mínima zona de relieve se convierte en un fragmento; y esta cualidad de fragmentación, que coge cada detalle interior de la imagen, se ve reforzada por el encuadre del conjunto que corta el cuerpo dejando ver solo una parte (p. 167).

Este trabajo, que constituye una especie de paréntesis en la obra de Penn, aporta bastantes elementos novedosos a lo que será la revisión que se hará sobre el cuerpo durante la segunda mitad del siglo XX. Estos primeros pasos, propiciaron que diversos fotógrafos y corrientes artísticas, observaran y representaran al cuerpo desnudo de una manera distinta a la forma en se venía realizando hasta la Segunda Guerra Mundial, que pasará a la historia como el mayor ejemplo del desprecio por el cuerpo del otro y su dignidad; pero no siendo el único episodio de desprecio en lo que restaba del siglo.

A continuación, en la década del cincuenta, se dieron gran variedad de exploraciones artísticas, en los que sus integrantes concentraron sus esfuerzos en el concepto mismo de la obra teniendo como estrategia soportes y medios de expresión distintos a los tradicionalmente usados. La fotografía fue una técnica primordial para estas nuevas prácticas artísticas, como forma de inmortalizar las acciones que se llevaban a cabo en la realización de la obra de arte.

Una cuestión interesante en el desarrollo del arte conceptual, es el papel que comenzó a cumplir el cuerpo como elemento integral de la obra, de lo cual tenemos como ejemplo los trabajos de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Yves Klein (1928-1962).

Rauschenberg fue un artista norteamericano, conocido por sus variados *collages* cercanos al arte pop, y quien utilizó frecuentemente otros medio, entre ellos la fotografía, como en el caso de la serie de desnudos que realizara con su esposa, la también artista Susan Weil (1930-). En esta serie desarrollada a lo largo de la década de los cincuenta utilizó grandes superficies previamente sensibilizadas sobre las cuales ponía el cuerpo, de manera que cuando la luz hiciera acción sobre la superficie se marcara una silueta del cuerpo, proceso en los que según Rosalind Krauss (2008) Rauschenberg estuvo:

Más cerca aún en términos de la actividad de la sombra proyectada, existe un paralelismo entre las pinturas blancas y grandes <<rayogramas>> que Rauschenberg había ejecutado sobre cianotipos el año anterior, en los que pies, manos, helechos y el cuerpo femenino desnudo se fijaba como frágiles sombras bidimensionales sobre el fondo cerúleo (p.370).

En el trabajo de Rauschenberg en torno al desnudo femenino en los que se sirve de procesos fotográficos alternativos (Ver anexo 19), se evidencia una preocupación por el carácter indicial de la fotografía y es un ejemplo bastante claro de cómo la fotografía se convirtió para varios en un recurso importante para la práctica artística. Esto se expresó en la obra de Rauschenberg por

medio del desnudo femenino, en series donde su cuerpo acompaña al de su pareja, y que según John Pultz Rauschenberg y Weil:

Pretenden dejar un indicio de sus cuerpos, más que representarlos, y su cuerpo aparece no como imagen sino como huella de que alguna vez estuvo allí. Pero a diferencia de las pinturas del expresionismo abstracto, que muestran los resultados de las acciones de un cuerpo, Rauschenberg y Weil, en *Luz surgida en la sobre* y en otras obras análogas de 1951, registran directamente la presencia del cuerpo (2003, p.109).

Del mismo modo, encontramos el trabajo del francés Yves Klein, representante del neo dadaísmo de la posguerra y quien produjo una prolífica obra dentro de la que se encuentran diversos cuadros y acciones performáticas. Este artista trabajó con el desnudo femenino, a partir de sus pinturas monocromáticas, donde se evidenciaba al igual que la propuesta de Rauschenberg un acercamiento y una preocupación por los problemas indiciales.

En el trabajo de Klein la fotografía interactuó con la obra plástica como herramienta de registro de sus acciones, donde el objetivo era la grabación sobre la superficie de un cuerpo desnudo que sirve como pincel más que como objeto de representación. Para José Gómez (2008) el uso de la fotografía por parte de Klein en este acto, obedece a que esta sirve:

Para dar una idea completa y coherente de por qué y cómo se había generado espacialmente esas huellas azules, el artista precisaba de la ayuda de la fotografía. Solo así conseguía dar a conocer el proceso creativo en toda su amplitud: un proceso al que, en muchos casos se le concedía más importancia que a la obra final (p. 26).

Otro trabajo de Klein en los inicios de los 60 donde la fotografía fue utilizada específicamente como forma de inmortalización de la obra, fue en una serie de desnudos donde se representan partes del cuerpo, en las cuales:

Se da con la impresión directa de la huella del cuerpo. Klein hace una fotografía sin película ni emulsión; la emulsión sensible es el color. Pero ese máximo iconográfico en la representación

“primordial” del torso se consigue en ambas opciones ofreciendo al objeto una superficie sensible en la que verificarse (Arnaldo 2005, p. 70).

En paralelo y con ciertas influencias del arte conceptual se desarrollaron varias exploraciones en torno a un arte de acción, que puso en juego otros elementos mucho más efímeros, popularizándose el performance. Durante esta nueva etapa surgirán prácticas como el *happening*, *land art*, *body art* y *action painting*, en las cuales se recurrió al uso de otros medios como la fotografía y el filme con el fin de rescatar el acto efímero que se perdería en el tiempo. Con estas prácticas se daría en palabras de Dominique Baqué (2003) una entrada paradójica de la fotografía en las artes plásticas. Esta autora señala que:

El medio fotográfico se infiltraba en el arte de una manera extremadamente curiosa y paradójica: ya lo hemos dicho anteriormente, como imagen-huella, reliquia, o como documento con calidades definitorias a menudo mediocres. En resumen, como una imagen precaria y frágil (p.42).

Este proceso llevará a que se abra una posibilidad de *hibridación* de diferentes medios en la producción artística contemporánea que ampliaría las posibilidades creativas de los artistas de vanguardia. En el análisis que hace David Torres (1997) sobre este fenómeno, subraya como: *En estas situaciones se puede producir un desplazamiento desde la obrar a su fotografía. La cercanía de esta última parece cobrar el estatuto de obra artística frente a la lejanía del original* (p. 262).

La práctica del body art por ejemplo, fue ampliamente utilizado por artistas feministas entre las que resaltan Carolee Schneemann (1939-) y Hannah Wilke (1940- 1993). En las obras ambas artistas, sus cuerpos se convierte en elemento crítico, mientras un colaborador acciona la cámara. Schneemann, por ejemplo en el performance *Eye body* realizado en 1963, recurrió a la desnudez de su propio cuerpo y fue apoyada por el artista islandés Erro quien realizó las fotografías de registro. Según Juan Albarrán (2006) Schneemann en esta acción performática:

Subvierte la masculinidad (escenificada, construida) rotunda, impenetrable y eyaculante de Pollock, mostrando su propio cuerpo como un “campo de batalla” (Kruger). Es el cuerpo del artista y también su lienzo, es sujeto y objeto al mismo tiempo. Estas fotografías ridiculizan el enaltecimiento del genio hiperviril, atormentado y rebelde, protagonista del star system artístico, gestado durante los cincuenta y sesenta, que proyecta su yo descorporalizado sobre el lienzo (p. 56).

Para Schneemann su cuerpo se convirtió entonces en la expresión misma, consolidando sus acciones por medio del acto fotográfico. Sin embargo el que se recurriera a la fotografía como forma de sintetizar y registrar un performance tenía también sus riesgos, según Miguel Dalmau (2012) esto sucede en el caso del famoso performance en el que Schneemann saca un rollo desde sus pubis (Ver anexo 20) y:

Como ocurre con otras performances de la época, los testimonios son endeble: en realidad apenas quedan unas pocas fotografías. [...]. A decir verdad, a menudo fue un testigo principal. El que problema es que Interior Scroll, como tantas otras obras, ha quedado reducida a una imagen, siguiendo una de las leyes más pérfidas de nuestro tiempo. Todo se expresa a través de una visión única que deviene un icono, pero a cambio de oscurecer el territorio que la rodea. La imagen de Interior Scroll, por tanto, no logra transmitir a fondo el mensaje del artista, solo un ínstate decisivo (p.138).

Hannah Wilke compartió varias semejanzas con Schneemann. Esta artista recurrió a la utilización de sus orificios corporales en el desarrollo de sus instalaciones, como es el caso del performance S.O.S. (Ver anexo 21) donde utilizó varios chicles que pegó por todo su cuerpo. Para Pultz esto constituye una evidente crítica al machismo social de la época pues:

Este proceso daba forma física y visual a la conversión en fetiche del cuerpo femenino bajo la mirada masculina. Wilke usaba estratégicamente las formas del chicle: como una mascarada que evitaba el escrutinio masculino y como un medio psicológico para deshacer la represión de que depende la conversión en fetiche (2003, p. 130).

Wilke utilizó su cuerpo al igual que Schneemann como arma de doble filo, por un lado con él llama la atención de los espectadores al exponerlo desnudo y acompañado de elementos que producen una especie de molestia para quien observa la obra, y por el otro logró generar conciencia y expresar la idea principal de su trabajo.

Al final de su carrera aquejada por un cáncer linfático que finalmente terminaría por cobrar su vida, Donald Gooddard realizó una serie de fotografías de su cuerpo durante los dos años previos a su muerte. En estas fotografías se nota el deterioro, los golpes y las laceraciones producidas como consecuencia de su enfermedad (Ver anexo 21). Francisco Coll (2006) afirma que existe una relación entre el significado que tienen estas fotografías y la trayectoria artística de Wilke:

La serie de fotografías que, bajo el título de Intra-Venus, fue realizada, en 1993, por Donald Gooddard, y en la que se muestra desnuda a la performer Hannah Wilke con su cuerpo hinchado y amoratado a consecuencia de un linfoma que terminaría por causarle la muerte, constituye, en este sentido, un inigualable ejemplo de como un estado de dolor no propiciado por el propio autor puede asumirse, desde la citada “intencionalidad performativa”, como un eficaz instrumento para la toma de conciencia y consiguiente conocimiento del “cuerpo-yo” (p. 60).

Todos estos trabajos si bien no son realizados por fotógrafos si no por artistas contemporáneos, donde el fin mismo no era la obra fotográfica sino la acción performativa, muestran una preocupación hacia el cuerpo como expresión del <<yo>> y su representación en el arte.

Al tiempo que estas exploraciones artísticas se dieron, se desarrolló la denominada revolución sexual permitió que ciertos temas referentes a la sexualidad y el cuerpo se trataran y expusieran con menor censura, lo que tuvo como consecuencia que las imágenes referentes a estos temas fueran utilizadas en publicaciones especializadas, que ya no tenían que recurrir a la

fachada del arte para mostrar imágenes abiertamente eróticas. En consecuencia las representaciones fotográficas del cuerpo femenino desnudo se hicieron bastante populares entrando en un nuevo auge, Gisèle Freund (2008) observa que:

A partir de los años cincuenta, con la lenta desaparición de los tabús sexuales, comenzaron a multiplicarse por doquier varias revistas de ese género. La más celebre, Playboy, se debe a Hugh M. Hefner, un norteamericano hijo de predicador, cuando tenía 27 años de edad- [...] Ya desde un principio, introdujo la Playmate, reproducción fotográfica de una muchacha desnuda. Marilyn Monroe fue la primera de esas bellezas y sus formas opulentas inspiraron la selección de todas las chicas que la sucedieron (p. 165).

El desnudo en la fotografía antes de los años cincuenta si bien se utilizó para diversos fines, solo lograba cierto grado de aceptación si su autor inscribía su trabajo dentro de una exploración estética o una disciplina científica como la etnografía. Luego de la década de los cincuenta la crítica hacia el desnudo en la fotografía aplico unos marcos menos estrictos y con el uso de estas representaciones en publicaciones eróticas, pornográficas, de moda y en piezas publicitarias, el desnudo fotográfico se desligó de una práctica puramente artística como se había desarrollado anteriormente.

Dentro del campo de la fotografía de moda, cabe destacar el trabajo de fotógrafo australiano de origen alemán Helmut Newton (1920-2004) que durante toda su carrera recurrió constantemente el desnudo femenino para publicaciones de moda entre ellas *Harper's Bazar* o *Vogue*, y en algunos casos para usos publicitarios.

Newton llegó a producir diversas series de desnudos, entre las que destaca *Big Nudes* (Ver anexo 22), inspiradas en las fotografías de un grupo de criminales alemanas de la época. En este trabajo Newton fotografió a un grupo de modelos desnudas, exhibiendo dichas imágenes en gran

formato. Estas fotografías contienen una alta carga sexual y según Ángel Román (2002): *amplían los rasgos femeninos desde los tacones, melenas hasta joyas*. (p. 136)

El objetivo de Newton con sus fotografías fue representar un ideal de belleza enmarcado en el lujo y el glamour, que al expresarlo por medio del desnudo es mostrado como una cualidad natural del cuerpo femenino que lo posee y por ende es merecedora de todo ese mundo de superficialidad, según Juan Antonio Ramírez (2005):

Lo más importante es el modo de presentarnos ese desnudo aurático, prototipo de la perfección inaccesible, que se halla de pie, sobre el pedestal de sus altos tacones, en el centro de un espejo intensamente iluminado cuyo formato vertical se adapta perfectamente a la figura (p. 29).

Newton representó esos cuerpos enmarcados en un prototipo de perfección y belleza aspiracional –tanto para el público femenino como el masculino– pero a la vez los muestra letales para quien no alcance su nivel. Los desnudos de Newton son más bien superficiales, las poses y los gestos de las modelos están planificados para que el espectador se sienta lejano, las mujeres desnudas si bien hacen un llamado erótico, dan a entender al mismo tiempo que no cualquiera puede acudir a dicho llamado.

Por otra parte, durante estas décadas se sintió también la fuerte influencia del estilo documental de Robert Frank (1924-) que en 1958 en Francia y 1959 en Estados Unidos publica *The Americans*, un trabajo subjetivo acerca de la sociedad norteamericana de la posguerra. Un documental que repercutirá tanto en la sociedad como en la comunidad fotográfica y que servirá de inspiración para los trabajos de famosos fotógrafos como Diane Arbus, Garry Winogrand y Lee Friedlander. Los dos primero si bien no realizaran fotografías de desnudo explícitos, si se acercan a este tema, en el caso de Arbus se observaran cuerpos poco ajustados a los ideales de belleza y vistos con algo de morbo, mientras que los realizados por Winogrand se enmarcaran

dentro de la fotografía callejera y su documental *Women are beautiful* donde retrató a gran variedad de mujeres en su cotidianidad, pero sería Friedlander quien realizará un importante trabajo acerca del desnudo femenino.

Lee Friedlander (1934-) considerado como uno de los grandes representantes de la fotografía de calle, realizó en el año de 1979, una serie de fotografías de desnudos a la cantante de pop Madonna, quien para ese momento apenas iniciaba su carrera musical (Ver anexo 23). Dichas fotografías realizadas lejos de los estudios y de cualquier glamour, en oposición al estilo anteriormente visto en el trabajo de Newton, son bastante íntimas, Madonna posa con toda naturalidad sin ningún tipo de restricción ni presión, no esconde su identidad, dejando en cada uno de estos retratos una huella de su personalidad. Posteriormente estas fotografías fueron publicadas en *Playboy* en la década de los ochenta.

Nada de esto se hubiera logrado sin la experiencia y manejo del medio fotográfico por parte de Friedlander, en especial por su estilo particular que tanto lo caracteriza en su fotografía callejera, su intención no fue retratar a Madonna como una mujer bella corporalmente, sino más bien expresar por medio del cuerpo de Madonna, de sus poses y sus gestos su personalidad. Acerca de este trabajo Alberto Martín (2008) menciona que: *Friedlander se aleja de las convenciones que existían entonces sobre lo bello, mirando al sujeto de forma directa, particularmente en su serie de desnudos donde testifica la desproporción de los miembros o el estado de sus carnes* (p. 269).

La aceptación del desnudo como tema fotográfico, no se da sin embargo de manera absoluta los sectores moralistas, continuaron oponiéndose a esas manifestaciones prestando atención a cualquier detalle de la obra de los fotógrafos para calificarlo de inmoral, aprovechando el delgado

limite y la ambigüedad existente frente a la definición de una fotografía de desnudo pornográfica, erótica o artística.

Este es el caso de David Hamilton (1933-) fotógrafo y cineasta inglés, que durante la década de los 70 realizará decenas de fotografías de jóvenes y adolescentes desnudas que agrupará en varios libros como *Dreams of a Young girl* (1971), *Souvenirs* (1974), *Young Girl* (1978). Es importante resaltar que al incluir en muchos casos adolescentes (Ver anexo 24) le acusaron de pornografía y perversión de menores, sin tener éxito ninguno de estos procesos judiciales.

Sobre la obra de Hamilton, José Bueno (2005) afirma que con: *un grueso grano en sus revelados junto con la suavidad tratamiento del color, creo el famoso estilo Hamiltoniano.* (p. 72), este manejo de la técnica que genera un gran sentido de unicidad en gran parte de sus fotografías contribuye notablemente para el tratamiento estético e intencionalidad de cada uno de sus desnudos. Y es que el estilo que maneja para la realización de estas series tiene gran importancia y constituye un elemento primordial dentro del carácter expresivo de cada una de sus imágenes. Para Michael Freeman (1991) la obra de Hamilton:

Se identifican enseguida porque Hamilton suele fotografiar chicas muy jóvenes y medio desnudas con una combinación de técnicas –suavización del foco y colores apagados– que producen un ambiente en parte lírico y melancólico y en parte inocente y espontáneo. La pose, la semidesnudez y el contacto estrecho entre las modelos comunican en las escenas una atmósfera de sexualidad relajada (p. 144).

Los desnudos de estas adolescentes contienen una especie de aire de inocencia y delicadeza, que nos recuerdan las fotografías realizadas por Lewis Carroll del siglo XIX. En el caso de Hamilton se suma a la representación de la desnudez la transición por la que atraviesan en el momento de ser retratos los cuerpos de estas niñas quienes están convirtiéndose en mujeres sexualmente diferenciadas, objeto de placer y deleite para la mirada masculina. Hamilton no hace

énfasis en dicho cambio, si no que trata a las adolescentes como mujeres adultas y carga cada uno de esos cuerpos con un alto grado de sensualidad. Según Daisy Archer (1983) al ver las fotografías de Hamilton: *El espectador encontraba en el estilo soft de Hamilton una atractiva combinación de ingredientes: jóvenes modelos, gran parte de ellas adolescentes, extraordinariamente bellas, exhibiendo sus delicados cuerpos desnudos en actitudes sugestivas de una gran sensualidad, todos* (p. 57).

La obra de Hamilton no dejó de ser polémica, al igual que otras obras que se produjeron durante esta época en otros campos creativos –como el literario o cinematográfico– que revelaban un inicio precoz de la actividad sexual los niños y jóvenes de la sociedad norteamericana.

Al acercarse el fin del siglo XX, si bien se produce un aligeramiento de la censura sobre los medios, algunos aspectos dentro de la fotografía de desnudos femeninos serán susceptibles de debate. Durante las dos décadas siguientes se sentirán los coletazos de estas transformaciones, a las que la fotografía no fue ajena. La sociedad occidental se enfrentó a varios factores que hicieron gran eco en los medios de comunicación, como fueron la expansión del virus del sida, la popularización del uso de computadoras, las tendencias *underground* en el arte y la música, entre otros aspectos que cuestionaron fuertemente los valores de la sociedad de aquel entonces.

En este contexto en lo que se refiere a la fotografía de desnudo femenino, se hace indispensable dar una mirada a la propuesta fotográfica de Jock Sturges (1947-), quien a partir de la década de los ochenta adquirió gran fama por sus fotografías de mujeres nudistas en las playas de Norteamérica y Europa (Ver anexo 25).

En varias ocasiones, las mujeres que Sturges fotografió no superaban la mayoría de edad lo cual le hizo merecedor de varias críticas por parte de sectores conservadores, que argumentaban

que su trabajo se hacía pasar por artístico para ocultar una intencionalidad pornográfica y de perversión de menores. Esto llevó a que en el año 1990 tuviera algunos líos legales en Estados Unidos, sobre este aspecto, Luis Gonzales de Alba (1998) menciona:

Una bella fotografía de Jock Sturges está considerada arte por museos, galerías y críticos de arte. Para el FBI es pornografía infantil y la ha decomisado. ¿Cuántas pinturas y esculturas del Renacimiento y de la antigüedad podrían ser consideradas pornografía infantil por la policía o por las urracas vigilantes de las braguetas ajenas? (p. 141).

En las fotografías de Sturges no solo es latente el debate acerca de lo artístico y lo pornográfico en torno a la fotografía de desnudo femenino, lo cual pone en evidencia las problemáticas acerca de lo privado y lo público, al realizarse estas fotografías en espacios abiertos a plena luz del día a modelos que posan de frente y con total frescura, en este caso Sturges no actúa como *voyeur*, sino más bien las fotografías fueron asumida por sus modelo, como un medio de expresión de su propia desnudez y personalidad.

Pero el debate en torno a la realización de fotografías de desnudos a menores de edad, que ya se había visto en la década de los setenta de la mano de Hamilton, continuará esta vez con la obra de la reconocida fotógrafa estadounidense Sally Mann (1951-) quien durante la década de los ochenta y los noventa se dedicara a la realización de gran variedad de desnudos de sus pequeños hijos (Ver anexo 26). No son fotografías de niños inocentes, ya que en este caso los pequeños modelos tomaron determinadas poses, gestos y actitudes, que evocan una naturaleza sexual a su corta edad. Acerca de este trabajo Mónica Vereá (1998) menciona que:

Sus trabajos sobre mujeres y niños deben ser vistos, sin duda alguna, a través de la lente de género. Su reciente colección *Immediate Family* (Familia cercana) (1994) consiste en fotos en blanco y negro de sus tres hijitos, tomadas en la casa familiar y sus alrededores durante siete años. A diferencia de las fotos comunes de niños, Mann los muestra desvestidos, sucios, sangrando, o de otra manera miserables (p. 144).

El trabajo de Mann con su hijos tiene ciertas semejanzas con los trabajo de las fotógrafas pictorialistas del siglo XIX como Julia Margaret Cameron y Alice Boughton, con la gran diferencia de que esta vez los niños y niñas no son fotografiados en temas inocentes o idílicos ni en referencias a mitos de la antigüedad. En las fotografías de Mann, según Victoria Combalia (1999), ella pone: *a sus propios hijos en poses que revelan el despertar de su erotismo y de su futuro atractivo sexual* (p. 67).

Estas fotografías están además ambientadas dentro de un contexto familiar y hogareño, lo que contrasta con las poses de los niños y su forma de mirar a la cámara, sembrando en el espectador diversos cuestionamientos acerca de la sexualidad de los niños y su desarrollo en la pubertad.

Por otra parte encontramos el trabajo del fotógrafo contemporáneo Joel-Peter Witkin (1939-) quien realizó fotografías de contenido perturbador y bizarro, en las que se percibe una elaborada escenografía y trabajo de realización. Para lograr dicho fin, recurrió en varias ocasiones al desnudo femenino, pero no de la manera tradicional relacionada con un ideal de belleza, al contrario Witkin utiliza modelos cuyos cuerpos se alejan de estos ideales, fotografiando mujeres obesas y de avanzada edad en escenas sadomasoquistas (Ver anexo 27). Para Bolívar Echavarría (1994), el estilo fotográfico de Witkin es bastante cercano al barroco de los siglos XV y XVI, pues tiende a la exageración del tema con el fin de generar una impresión y cuestionamiento en el espectador.

Por último encontramos a la artista Nan Goldin (1953-) quien, al igual que otros fotógrafos de finales del siglo XX se dedicó a fotografiar a personas que para ese momento eran considerados por la sociedad como anormales, retratando integrantes de la comunidad LGTBI

con los cuales convivió durante largos años (Ver anexo 28). Su trabajo gira en torno a las relaciones de personas pertenecientes a este grupo y las relaciones amorosas de ella misma, que realizaran sus fotografías, un registro de la dependencia sentimental y sexual, la depresión y un amor enfermizo. Para ello trabajó con sus amigos, con quienes mantuvo relaciones bastante estrechas, escudriñando en lo más íntimo, a fin de realizar una radiografía a su vida y sus relaciones. Ana María Echeverri (2003) acerca del estilo fotográfico de Goldin, sostiene que:

Desde sus primeros retratos en blanco y negro hasta las fotografías en color tomadas en la privacidad de su entorno, el imaginario de Goldin fluctúa sobre escenarios domésticos donde el exceso y el límite de las emociones –prolongación en muchos casos de su propia vivencia– acaparan el devenir de sus protagonistas. El alcohol, las drogas, el sexo, pero sobre todo el “exceso de amor” como resultado de una relación sentimental patológica, son temas que aborda desde el sentido de pérdida y desesperación (p. 148).

Goldin realizó gran número de desnudos femeninos en los que fotografió a varias de sus amigas, en medio de pequeños cuartos apartadas de la sociedad, singulares en su identidad sexual y atadas a relaciones poco convencionales como aliciente para la vida que llevan. La cámara y la relación de intimidad que comparte Goldin con estas mujeres, permitieron que esto quedara registrado en la fotografía, según Taiyana Pimentel (2008) este resultado se logra gracias a que:

Goldin emplea su cámara sin pudor, sin maquillar los desnudos ni los personajes que fotografía, ni con el interés de mostrar belleza tocando con la lente a los cuerpos retratados con la misma suavidad que se pueden tocar las heridas (p. 80).

Los cuerpos que representó, incluyendo el suyo, son cuerpos afectados por las enfermedades y la dejación, estragos productos del amor y el contacto con el otro.

En lo que se refiere a la fotografía de desnudo femenino con la llegada del siglo XIX continua siendo un tema polémico, y que se presta a realizar todo tipo de cuestionamientos, desde

la sexualidad hasta el arte mismo, valiéndose de las características expresivas del medio fotográfico.

6. Metodología

Para el cumplimiento de los objetivos propuestos para este trabajo de investigación, fue inevitable tener en cuenta que la fotografía, al igual que otras prácticas artísticas, no puede abordarse de la misma forma en que se trabajan otro tipo de temas de investigación, por ello se hizo necesario recurrir a actividades diferentes, mucho más flexibles que permitieran un efectivo y congruente acercamiento al tema, partiendo de la premisa de que debía trabajarse en torno a la práctica fotográfica como eje fundamental de mi labor profesional y a partir de ahí realizar toda una serie de consideraciones en torno a un tema específico, en este caso el desnudo femenino y su desarrollo histórico.

En base a lo anterior, este trabajo se desarrolló a partir de toda una serie de actividades, que podrían agruparse en dos fases. Las primeras actividades consistieron en una revisión bibliográfica de variedad de títulos y autores, que aportaron gran variedad de datos, reflexiones y argumentos acerca del tema del desnudo femenino y las transformaciones a las que ha estado sujeto, dependiendo de los contextos y posibilidades técnicas con que se realizaron, igualmente se resaltaron las distintas connotaciones históricas de las representaciones del cuerpo y sus diferentes usos sociales que se les han dado. Como resultado de ello se realizó un recorrido retrospectivo sobre los trabajos más representativos relacionados con el tema, los autores, los contextos dentro de los cuales fueron realizados y su importancia dentro de la historia de la fotografía. Por otra parte el segundo grupo de actividades estubo en la elaboración de una propuesta fotográfica, personal y creativa conforme a las consideraciones que hice del tema, dando inicio a una búsqueda y reflexión acerca de las imágenes a elaborar.

Para la realización de las primeras actividades fue necesario de mi parte ejercer una mirada reflexiva frente a ciertos aspectos del estado de la cuestión con el fin de llegar a ideas generales acerca de su desarrollo y complementarlas con mis conocimientos previos acerca del campo de la fotografía. En la siguiente etapa fue imprescindible un tratamiento subjetivo, fundamentado por un conjunto de argumentos y conocimientos previos, con el fin de que, soportado en los hallazgos realizados en el primero grupo de actividades se desembocara en la realización y ejecución de una propuesta visual en relación al tema trabajado.

Con la utilización de las actividades anteriormente mencionadas se ha logrado por un lado, la elaboración de un texto que hace énfasis en ciertos momentos y espacios de la historia de la fotografía donde autores destacados realizaron exploraciones sobre el cuerpo femenino desnudo, el entorno en el que estuvieron enmarcadas y la forma en que se llevaron a cabo; y por el otro se desarrolló una aproximación al tema con la realización de una serie de fotografías producto de mi reflexión personal.

7. Conclusiones

Al finalizar este trabajo, son varias las observaciones y conclusiones a las que se han podido llegar a partir de las actividades realizadas, teniendo en cuenta que el ejercicio principal fue aproximarnos a la realidad del cuerpo femenino desnudo hay que resaltar los siguientes aspectos.

Primero constate que a lo largo de la historia de la fotografía han sido diversos los trabajos en torno a este tema, y que en algunas ocasiones obedecieron a dinámicas mucho más complejas que el mero registro, de igual forma observé que la desnudez dentro de la representación visual tiene gran variedad de connotaciones y significados culturales que derivan de los conceptos y juicios sociales y personales sobre este estado del cuerpo, que van desde una evaluación estética hasta una revisión científica.

Justamente este aspecto nos lleva a concluir, que no toda fotografía que contenga un desnudo, puede considerarse una fotografía de desnudo, pues para ello es necesario que el fin mismo de la representación sea el desnudo y sus connotaciones. Es necesario que haya en la representación fotográfica una mirada subjetiva del autor que de un tratamiento estético singular de su percepción sobre dicho cuerpo para que esta sea una fotografía de desnudo, en los demás casos podríamos considerar que aunque exista un desnudo dentro de la representación, este no es el objeto central respecto al que el autor quiere que reflexionemos.

Desembocando así en la mayor conclusión que se pudo hacer acerca de la actividad retrospectiva sobre las obras más representativas del desnudo fotográfico, es que el desnudo no es un género fotográfico como muchos podrían llegar a pensar. Al mirar que hay gran variedad de trabajos inscritos en diversos campos tan dispares como la etnografía o el arte, y que dentro de

cada uno ha tenido diferentes intencionalidades específicas, el desnudo debe considerarse como un tema dentro de la representación fotográfica, que puede funcionar y adaptarse a variedad de finalidades y estéticas.

En lo que se refiere al desarrollo de mi propuesta fotográfica, he concluido que la realización de una fotografía de desnudo, debe tener en cuenta gran variedad de factores dentro y fuera del momento dedicado a la toma de las fotografías, pues las percepciones culturales acerca del tema son ineludibles, y se hace necesario, con el fin de generar una representación articulada acerca del tema, realizar todo un conjunto de reflexiones acerca de los elementos que intervienen en esta actividad. Llevar a cabo la realización de una representación del cuerpo femenino desnudo es un trabajo complejo en el que se debe tener en cuenta la relación que se establece con la modelo, de lo cual dependerá el éxito o fracaso en la consecución de la imagen. Se inició entonces con un proceso de reconocimiento del fotógrafo para con la modelo y viceversa, en este caso, entre la modelo y yo existía una relación previa, y la condición de desnudez del otro es algo totalmente natural, pero al momento de pretender capturar dichas imágenes, existió cierto temor por parte de ella respecto a cómo pudiese ser retratado su cuerpo y la impresión que este diera al espectador, para contrarrestar esto, decidí, por medio de la programación de varias sesiones fotográficas, lograr que ella perdiera el miedo hacia la cámara, realizando en las primeras sesiones fotografías ambientadas en un entorno sencillo, sin llegar aún a la desnudez, generando acercamientos enfocados no en la obtención inmediata de la imagen final, si no en generar un ambiente positivo, con el fin de que la modelo no temiera a la mirada de la cámara ni a los resultados de la toma.

Gracias a ello, conforme se avanzó en el desarrollo de las fotografías la actitud de la modelo fue mucho más relajada y se consiguió crear un ambiente positivo de trabajo. Logrando al día de

hoy tener una serie fotográfica consistente con el tema trabajado y proyectada a una futura continuación

8. Bibliografía

ALBARRAN, Juan. (2012) *Del fotoconceptualismo al fototableau* Salamanca, España, Ediciones Universidad de Salamanca.

ARNALDO, Javier. (2000) *Yves Klein*. Madrid, España: Editorial Nerea.

ARRIAFA, Mercedes. (2006) *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. Madrid, España: Arcibel editores.

BARTHES, ROLAND. (2003) *La cámara lúcida*. Madrid, España: Paidós.

BAQUE, Dominique. (2003) *Fotografía plástica un arte paradójico*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

BOSCO DIAZ-URMENETA, Juan. (1999) *Variaciones sobre el cuerpo humano*. Madrid, España: Secretario de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

BRYSON, Norman. (2002) *Tradición y deseo, desde David a Delacroix* .Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

CABLLERO, Juncal. (2002) *La mujer en el imaginario surreal*. Madrid, España: Publicaciones de la Universidad Jaume.

COMBALIA, Victoria. (1999) *El jardín de Eros*. Barcelona, España: Editorial Electa.

COLL, Francisco. (2006) *Arteterapia: dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*. España: Ediciones universidad de Murcia.

DALMAU, Miguel. (2012) *El ocaso del pudor*. Barcelona, España: Editorial Edhasa.

- DOMINGUEZ, Vicente. (2005) *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Madrid, España: Ocho y medio, Libros de Cine
- DUPOUY, Alexandre. (2005) *La fotografía erótica*. Madrid, España: Ediciones Sirrocco.
- ECHEVERRI, Ana María. (2003) *Arte y cuerpo*. México D.F., México: Editorial Porrúa.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. (1994) *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México D.F., México: Editorial El Equilibrista.
- FOSTER, Hal. (2004) *Dioses prostéticos*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- FREEMAN, Michael. (1991) *El estilo en fotografía*, Madrid., España: H. Blume Ediciones.
- FREUND, Gisèle. (2008) *La fotografía como documento social*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- GLANTZ, Margo. (2007) *Saña*. México D.F., México: Editorial Debate.
- GÓMEZ, José. (2005) *Fotografía de creación*. San Sebastián, España: Editorial Nerea.
- GONZÁLEZ DE ALBA, Luis. (1998) *Los derechos de los malos y la angustia de Kepler*. México D.F., México: Ediciones cal y arena.
- JANSON, H.W. y A.F. (1988) *Historia del arte para jóvenes*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- KRAUSS, Rosalind. (2002) *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

MARTÍN, Alberto. (2008) *De lo humano. Fotografía internacional 1950-2000*. Madrid, España: Turner.

MARTINEZ, Hugo. (2010) *Historia de la obscenidad*. Buenos Aires, Argentina: Olmo ediciones

NEAD, Lynda. (1998) *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, España: Tecnos.

OLMEDA, Fernando. (2007) *Gerda Taro, fotógrafa de guerra: el periodismo como testigo de la historia*. Barcelona, España: Editorial Debate.

PIMENTEL, Taiyana. (2008) *Las implicaciones de la imagen*. México D.F., México: Editorial UNAM.

PRECKLER, Ana María. (2003) *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Volumen 1*. Madrid, España: Editorial Complutense.

PULTZ, John. (2003) *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

RAMIREZ, Juan Antonio. (2003) *Corpus Solus, Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, España: Ediciones Siruela S.A.

ROMÁN, Ángel. (2002) *Ensayos de la mirada*. Madrid, España: Estudio Eroláser.

ROSENBLUM, Robert. (2002) *El arte del siglo XIX*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

SONTAG, Susan. (2011) *Sobre la fotografía*. Madrid, España: De bolsillo ediciones.

TORRES, David. (1997) *Fragmentación, maximalismo y virus*, Dr. PERE, Salabert, *D'art 1996 entre dos finals de segle*. Barcelona, España: Editorial Nerea.

VÉLEZ, Gabriel. (2006) *La fotografía como dispositivo mágico*. Medellín, Colombia: Editorial Lorenza Correa Restrepo.

VEREA, Mónica. (1998) *Las mujeres en América del Norte al fin del milenio*. México D.F., México: Editorial UNAM-centro de investigaciones sobre América del Norte.

YVARS, José. (2007) *Un año entero. Notas para leer arte*. Barcelona, España: Debolsillo.

ZERNER, Henri. (2005) *Historia del cuerpo, Vol. II: De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Madrid, España: Taurus.

9. Anexos.

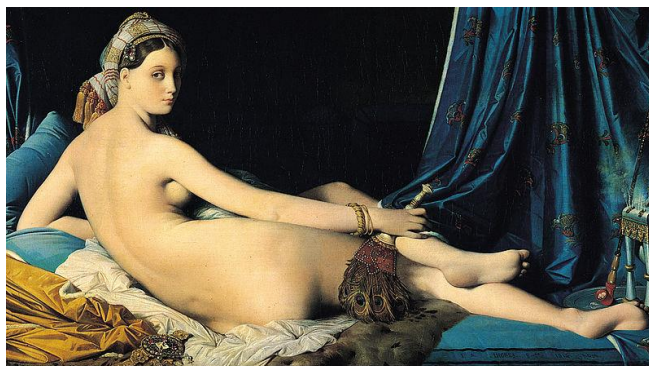
Anexo 1.



La bañista de Valpinçon, Ingres, 1808

Recuperado de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingres_valpincon.jpg

Anexo 2.



La gran Odalisca, Ingres, 1814

Recuperado de

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean Auguste Dominique Ingres, La Grande Odalisque, 1814.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg)

Anexo 3.



El baño turco, Ingres, 1852

Recuperado de

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le Bain Turc, by Jean Auguste Dominique Ingres, from C2RMF retouched.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Bain_Turc,_by_Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_from_C2RMF_retouched.jpg)

Anexo 4.



Las mujeres de Argel, Delacroix, 1834

Recuperado de

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne Ferdinand Victor Delacroix 014.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_014.jpg)

Anexo 5.



El origen del mundo, Courbet, 1866

Recuperado de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Origin-of-the-World.jpg>

Anexo 6.



El sueño, Courbet, 1864

Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Courbet_Sleep.jpg

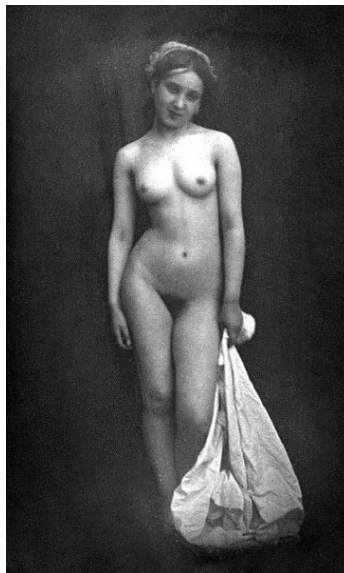
Anexo 7.



La bañera, Degas, 1886

Recuperado de http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/graphic-arts.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4041

Anexo 8.



Sin título, Félix Moulin, 1849

Recuperado de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naked_girl_standing_Moulin-167.jpg

Anexo 9.



Fotografías de Julia Margaret Cameron a finales del siglo XIX

Recuperadas de <http://losninosdejapon.blogspot.com/2010/11/los-angeles-de-julia-margaret-cameron.html>

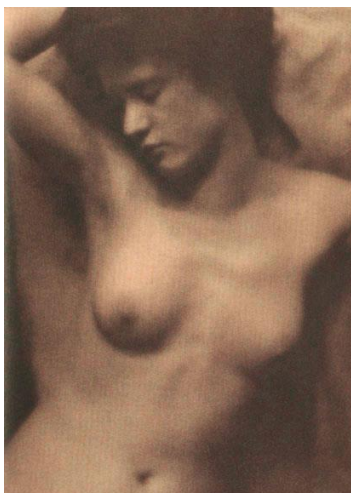
Anexo 10.



Las dos vías de la vida, Rejlander, 1857

Recuperada de <http://muevetuscaderas.blogspot.com/2010/05/oscar-gustave-rejlander.html>

Anexo 11.



Torso, A. Stieglitz y H. White, 1907

Recuperada de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_and_Stieglitz-Torso.jpg

Anexo 12.



Georgia O'keeffe, Stieglitz, 1919

Recuperada de http://www.el-nacional.com/mundo/fotografias-caras-jamas-vendidas_5_217228280.html

Anexo 13.

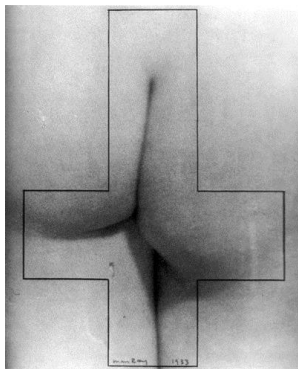


Nude, Edward Weston, 1934 y 1936 respectivamente

Recuperadas de <http://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/edward-weston/>

Anexo 14.

Fotografías de Man Ray



Monumento a Sade, 1933



Solarización, 1924



El violín de Ingres, 1924

Recuperadas de <http://eurhydice.tumblr.com/post/20409197026/en-el-monumento-a-sade-de-man-ray-la-silueta-de>, <http://fotosfera.com/2011/09/man-ray-de-la-fotografia-considerada-como-una-de-las-bellas-artes/> y <http://www.historiadelarte.us/pintores/surrealismo/surrealismo-man-ray-el-violin-de-ingres.html> respectivamente.

Anexo 15.



Distorsiones, Kertész, 1933

Recuperadas de <http://siendoensi.blogspot.com/2011/05/lecturas-y-distorsiones-andre-kertesz.html>

Anexo 16.



Nude, Bill Brandt

Recuperada de <http://espaciodefotografiabb.blogspot.com/2012/07/normal-0-21-false-false-false-es-ar-x.html>

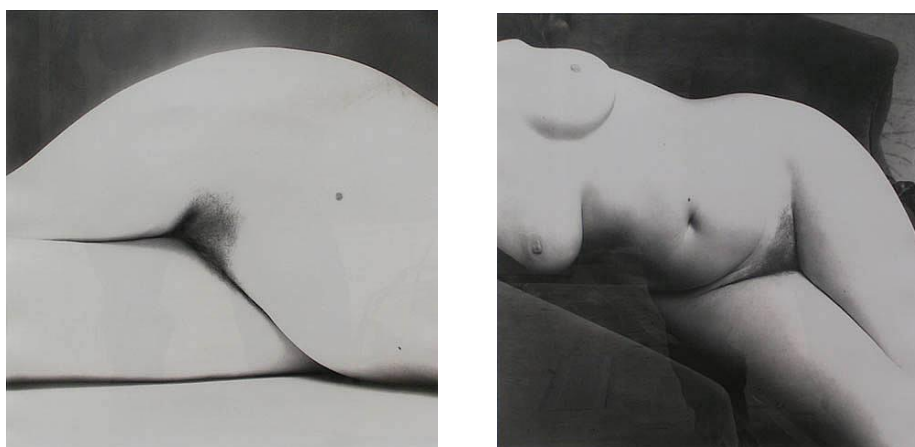
Anexo 17.



Eleanor, Callahan, 1953

Recuperada de <http://www.jacksonfineart.com/harry-callahan-2391.html>

Anexo 18.



Desnudos, 1949, Penn

Recuperadas de <http://ahitobyya.blogspot.com/2006/11/irving-penn.html>

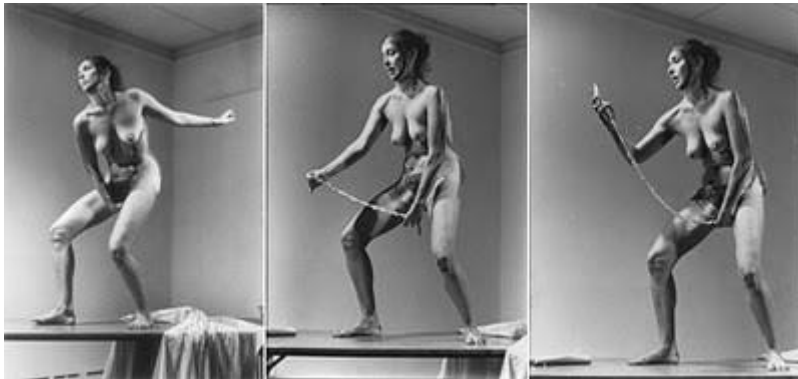
Anexo 19.



Express, Rauschenberg

Recuperada de <http://www.educathyssen.org/getpictureresources/831/Express>

Anexo 20.



Interior Scroll, Schneemann, 1975

Recuperada de <http://artedeximena.wordpress.com/2013/04/12/imagenes-de-historia-del-arte-eu-performance/>

Anexo 21.



S.O.S., Wilke, 1974-1982



Intravenus, Wilke y Donald Goddard

Recuperadas de <http://resourcemagonline.com/2012/07/intravenous-artist-hannah-wilke/>

Anexo 22.



Big Nude, Newton, 1980

Recuperadas de <http://agonistica.com/big-nudes-helmut-newton/>

Anexo 23.



Madonna, Friedlander, 1979

Recuperada de [http://www.christies.com/lotfinder/photographs/lee-friedlander-nude-1979-5176357-
details.aspx](http://www.christies.com/lotfinder/photographs/lee-friedlander-nude-1979-5176357-details.aspx)

Anexo 24.



La edad de la inocencia, Hamilton, 1992

Recuperada de [http://thedanielfrischmannsblog.blogspot.com/2013/02/david-hamilton-age-of-
innocence.html](http://thedanielfrischmannsblog.blogspot.com/2013/02/david-hamilton-age-of-innocence.html)

Anexo 25.



Nudistas, Sturges

Recuperada de http://www.saretgallery.com/20th_sturges.html

Anexo 26.



Immediate family, Mann

Recuperadas de <http://lendranz.wordpress.com/2012/11/19/immediate-family-la-increible-serie-de-sally-mann/>

Anexo 27.



Blind woman with her blind son, Witkin, 1989

Recuperada de <http://byricardomarcenaroi.blogspot.com/2010/04/photos-joel-peter-witkin-part-2.html>

Anexo 28.



Desnudo, Nan Goldin

Recuperada de <http://elllla.files.wordpress.com/2009/06/goldin4.jpg>