UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y RRPP

EROS EN LA IMAGEN. FOTOGRAFÍAS DE BRASSAÏ, HELMUT NEWTON Y FRANCESCA WOODMAN

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Dña. Paula Díaz Altozano

Bajo la dirección de:

Dra. Graciela Padilla Castillo y Dra. Paula Requeijo Rey

Madrid, 2022

©Paula Díaz Altozano, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y RRPP

EROS EN LA IMAGEN. FOTOGRAFÍAS DE BRASSAÏ, HELMUT NEWTON Y FRANCESCA WOODMAN

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Dña. Paula Díaz Altozano

Bajo la dirección de:

Dra. Graciela Padilla Castillo y Dra. Paula Requeijo Rey

Madrid, 2022

©Paula Díaz Altozano

Eros ha sacudido mis entrañas
como un viento abatiéndose en el monte
sobre las encinas

Safo (Mitilene, Lesbos, ca. 650/610-
Leúcade, 580 a. C.). Fragmento de poema.

-¿Pues cuál es el objeto del amor?
-Es la generación y la producción de la belleza.
-Sea así, respondí yo.

Platón (Atenas o Egina, c. 427-347 a. C.)
El banquete. Fragmento de diálogo
entre Diotima y Sócrates.

Cuando viajas por las palabras griegas,
tienes la impresión de estar entre las raíces
de los significados, no arriba en las ramas

Anne Carson (Toronto, 1950). Entrevista
en *El Cuaderno Digital*.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer, en primer lugar, a mis directoras de tesis, Graciela Padilla y Paula Requeijo, la ayuda en la redacción del trabajo y su apoyo continuo.

Quiero mostrar mi agradecimiento, también, a los profesores que me han invitado a participar en sus proyectos de investigación: Eva Aladro, Asunción Bernárdez, José Antonio Ruiz San Román y Dimitrina Jivkova; y a Teresa Piñeiro y Xabier Martínez por invitarme a hacer una estancia en la Universidad de Vigo.

Gracias a Roxana Popelka por su amistad y por las conversaciones literarias.

Gracias a los profesores del Máster de la Escuela Sur de Profesiones Artísticas (Círculo de Bellas Artes) por haberme dado las bases teóricas para hacer esta tesis.

Gracias al programa de Becas Predoctorales UCM-Santander por haberme concedido la beca de Doctorado.

Gracias a mi familia por animarme en la tesis y en todos los trabajos que he hecho.

Por último, gracias al Catedrático Felicísimo Valbuena de la Fuente, por transmitirme el entusiasmo en sus clases de la carrera de Periodismo, algo que, sin duda, me animó a hacer el Doctorado. A través de él tuve la suerte de conocer a mis directoras de tesis.

ÍNDICE

1. **RESUMEN (ES) / *ABSTRACT* (EN)**.....12
2. **INTRODUCCIÓN**…….....15

2.1. Prólogo……..15
2.2. Motivación…….....17
2.3. Objeto de estudio……...19
2.4. Justificación…….…….20
2.5. Objetivos generales…….…...22
2.6. Objetivos específicos…….….24
2.7. Interrogantes…….…..24
2.8. Hipótesis…….…....25

3. **METODOLOGÍA**…….....28
4. **MARCO TEÓRICO**……....72

4.1. Primer bloque: El cuerpo y el erotismo……...72

4.1.1. Eros: el origen del desnudo……...……..72

4.1.2. La fascinación por el crimen. Apolo y Dionisio……...76

4.1.3. Lo apolíneo y lo dionisíaco……...……..79

4.1.4. Prometeos modernos: de Frankenstein a los autómatas y maniquíes…..87

4.2. Segundo bloque: Eros y los mitos……..92

4.2.1. Mitos, arquetipos simbólicos y su representación……...……....92

4.2.2. Grecia: el fotógrafo y su mirada *mitológica* a las mujeres……..96

4.2.3. Fotógrafos: robadores del fuego y las olímpicas……..……99

4.2.4. Fotografía: arquetipo del sueño y de la realidad…….…..104

4.2.5. La mitologización de la fuerza y su representación…….....108

4.3. Tercer bloque: El consumo y sus imágenes……111

4.3.1. Los pasajes de París, Daguerre y los panoramas……...……111

4.3.2. Coleccionistas: el fotógrafo-*flâneur*, moda mitológica y fotografía *prêt-à-porter*……...……....115

4.3.3. La moda y el urbanismo como estrategia estética y *reproductibilidad técnica*…….....118

4.3.4. Ciudades: fotografía publicitaria y escaparates mitológicos……...…..123

4.4. Cuarto bloque: Alegorías, semiótica y fotografía ……...……..128

4.4.1. Introducción *bergsoniana* a la alegoría en las artes visuales: pintura, fotografía y espacio……...……..128

4.4.2. El concepto de signo como tríada para Peirce y cómo entiende él la fotografía desde el punto de vista de su naturaleza: imágenes alegóricas...136

4.4.3. La fotografía como la nueva pintura al óleo: la teoría de los signos y la fotografía como imagen del tiempo……...……..141

4.4.4. Signos compuestos y signos unitarios en la fotografía: narrativa fotográfica……...…….147

5. ESTUDIO DE CASOS……...….152

5.1. Brassaï…….....152

5.1.1. Personajes griegos: el lujo y la moda en París…….....152

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual…….153

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes griegos’.....158

5.1.2. Personajes pictóricos: de la pintura académica a Montparnasse.....160

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..161

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes pictóricos’.....166

5.1.3. Personajes mitológicos: las máscaras y el carnaval……..…….167

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual…….168

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes mitológicos’.....173

5.1.4. Personajes simbólicos: representaciones de una ciudad moderna....175

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..176

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes simbólicos’.....181

5.1.5. Ciudad mítica: lo clásico en la ciudad moderna……..…...183

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..183

Análisis semiótico del bloque 'Ciudad mítica'.....188

5.1.6. Personajes ficcionados: montajes para fotografías de calle……..…190

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual…….....190

Análisis semiótico del bloque 'Personajes ficcionados'.....195

5.1.7. Personajes autómatas y feriantes: arquetipos en la ciudad desconocida……..197

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual…….197

Análisis semiótico del bloque 'Personajes autómatas y feriantes'.....201

5.1.8. Personajes arquetipo I: primer grupo seleccionado……..…….203

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..204

Análisis semiótico del bloque 'Personajes arquetipo I'.....209

5.1.9. Personajes arquetipo II: segundo grupo seleccionado……...211

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..211

Análisis semiótico del bloque 'Personajes arquetipo II'.....216

5.2. Helmut Newton……..……..…217

5.2.1. Personajes griegos: lo moderno vuelve a lo clásico en forma de estatua…….……..217

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..218

Análisis semiótico del bloque 'Personajes griegos'.....223

5.2.2. Personajes musas: la técnica vista mediante la moda……..…….224

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..225

Análisis semiótico del bloque 'Personajes musas'.....230

5.2.3. Personajes pictóricos: Velázquez a través de la televisión……..…...231

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..232

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes pictóricos’.....236

5.2.4. Personajes naturaleza: ninfas y moda en el bosque……..…….238

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..239

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes naturaleza’.....243

5.2.5. Personajes mitológicos: mujeres, hombres y andróginos…..……...245

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..245

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes mitológicos’.....249

5.2.6. Personajes simbólicos: la imagen de la ostentación……..…….251

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..252

Análisis semiótico del bloque……256

5.2.7. Personajes autómatas: maniquíes y robots……...…..257

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..258

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes simbólicos’.....262

5.2.8. Personajes arquetipo: esculturas y robots……...264

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..264

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes arquetipo’.....269

5.2.9. Personajes moda: las prendas se convierten en narraciones…….....270

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..271

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes moda’.....275

5.3. Francesca Woodman……..……..277

5.3.1. Personajes rizoma-estrato: raíces y papeles pintados……...…….277

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..278

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes rizoma-estrato’.....283

5.3.2. Personajes fantasmales: historias decimonónicas……..……...285

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..286

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes fantasmales’.....290

5.3.3. Personajes animales: fósiles y otras criaturas…….292

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..293

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes animales’.....298

5.3.4. Personajes naturaleza: bosques y raíces en los cuentos…..……..….299

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual…….300

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes naturaleza’.....304

5.3.5. Personajes mitológicos: las estatuas clásicas en la fotografía…….....326

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..305

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes mitológicos’.....306

5.3.6. Personajes simbólicos: el surrealismo en el sueño fotográfico…….313

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual…….314

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes simbólicos’.....318

5.3.7. Personajes góticos: historias en castillos y otros escenarios…….....320

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..321

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes góticos’.....326

5.3.8. Personajes performatizados: lo moderno se hace acción……..327

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual…….328

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes performatizados’.....332

5.3.9. Personajes moda: narratividad como pretexto a la fotografía de moda……..334

Cinco fotografías divididas en: Écfrasis y desarrollo conceptual……..335

Análisis semiótico del bloque ‘Personajes moda’.....339

6. CONCLUSIONES……..…….341

6.1. Consideración final sobre la materialidad de la obra……...…..341

6.2. Consideración final sobre el concepto de representación……...342

6.3. Consideración final sobre el arte y la mirada……..……..343

6.4. Consideración final sobre captar la imagen y la interpretación en la fotografía……...……....345
6.5. Los conceptos de clásico/abstracto en el arte y la fotografía…….346
6.6. Pintura a color vs fotografía en blanco y negro: una impresión estética....347
6.7. Sobre lo apolíneo y lo dionisíaco……...……....347
6.8. Sobre la materia en la imagen fotográfica……..348
6.9. Formas y temas clásicos: Imitación vs supervivencia……...….349
6.10. Imagen que capta el tiempo vs. quietud vs. movimiento……..350
6.11. Eros y los mitos……..……..……351
6.12. Imagen-arquetipo vs. imagen-símbolo vs. imagen-significado……...376
6.13. La representación de la mujer……..352
6.14. Las fotografías de los tres autores de acuerdo a los objetivos……..353
6.15. La animalidad y lo humano……..354

7. DISCUSIÓN DE RESULTADOS……...356
8. PROSPECTIVAS Y LIMITACIONES…….....360
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS…….....362

9.1. Bibliografía…….371

10. ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS……...….372

1. RESUMEN

La tesis doctoral *Eros en la imagen. Fotografías de Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman* es un estudio de la obra fotográfica de los tres autores seleccionados. Los tres desarrollaron su trabajo en el siglo XX y tienen un elemento común: la representación del eros en fotografía.

Brassaï (1899-1984), de origen húngaro, desarrolló su carrera en París, ciudad que plasmó en su trabajo fotográfico. Inmerso en el ambiente intelectual de la capital francesa, hizo fotografías tanto del ambiente de noche como de la vida social de París. En sus obras, de marcado carácter artístico, aparecen numerosas alusiones al eros, a la belleza de los cuerpos y de las calles, con marcadas referencias a la pintura de la época. Entre sus trabajos fotográficos más destacados se encuentra la serie *Paris de Nuit* (1993), un conjunto de instantáneas que retrataban sórdidas escenas de la vida nocturna parisina. Entre 1936 y 1963, ejerció como fotógrafo en la revista *Harper's Bazaar*.

Helmut Newton (1920-2004), de origen alemán, está considerado como uno de los fotógrafos de moda más importantes del siglo XX. Trabajó para la revista *Vogue*, así como para diversas revistas de moda francesas y alemanas. Sus fotografías muestran el cuerpo de las modelos al natural, sin pudor alguno. Colaboró además con personajes de la talla de Yves Saint Laurent y realizó trabajos publicitarios para compañías como Walter Steiger. En las fotografías de Helmut Newton se reconocen rasgos que remiten a la tradición clásica. El cuerpo griego, cuya forma de expresión desarrolla su modelo en la escultura, no sólo presenta la idea canónica de belleza; también muestra lo pétreo, lo eterno. El cuerpo en la sociedad contemporánea, explotado mediante el discurso publicitario, se apropia de la herencia clásica. Las imágenes de Helmut Newton, en las que el cuerpo está presente de manera explícita, permiten atisbar estas referencias clásicas que salen a la superficie.

Francesca Woodman (1958-1981) fue una fotógrafa estadounidense que desarrolló un trabajo sobre el cuerpo. En sus imágenes el eros está presente, pero, a diferencia de los dos fotógrafos anteriores, se centra en el suyo propio. Durante una estancia en Roma, hizo fotografías en las que el fondo muestra paredes deterioradas, enfatizando la calidad geométrica del origen arquitectónico clásico, ruinoso, con influencia de los pintores clásicos italianos. La tesis doctoral pretende analizar el eros, los mitos y las referencias

comerciales que aparecen en la selección de fotografías de estos tres autores. Para ello, se analizarán aspectos como el cuerpo, el desnudo publicitario, el simbolismo griego y los mitos. Se hará una comparativa entre los tres fotógrafos que permita establecer las analogías y las diferencias en sus obras, con el objetivo de ofrecer un panorama de la representación del eros en la fotografía artística del siglo XX, además de un estudio y reflexión de la práctica fotográfica en comparación con otras artes como la pintura.

Palabras clave:

Eros, analogía, consumo, mito, moda, fotografía, pintura, mitología, fotógrafo, semiótica, imagen, audiovisual, representación, comunicación, publicidad

ABSTRACT

The doctoral thesis *Eros in the image. Photographs by Brassaï, Helmut Newton and Francesca Woodman* is a study of the photographic work of the three selected authors. All three developed their work in the 20th century and have a common element: the representation of eros in photography.

Brassaï (1899-1984), of Hungarian origin, developed his career in Paris, a city that he captured in his photographic work. Immersed in the intellectual environment of the French capital, he took photographs of both the nightlife and social life in Paris. In his works, of a marked artistic nature, there are numerous allusions to eros, the beauty of bodies and the streets, with marked references to the painting of the time. Among his most prominent photographic works is the series Paris de Nuit (1993), a set of snapshots that portrayed sordid scenes of Parisian nightlife. Between 1936 and 1963, he worked as a photographer for *Harper's Bazaar* magazine.

Helmut Newton (1920-2004), of German origin, is considered one of the most important fashion photographers of the 20th century. She worked for Vogue magazine, as well as for various French and German fashion magazines. His photographs show the body of the models in nature, without any shame. He also collaborated with such figures as Yves Saint Laurent and did publicity work for companies such as Walter Steiger. In Helmut Newton's photographs, features that refer to the classical tradition are recognized. The Greek body, whose form of expression develops its model in sculpture, not only presents the canonical idea of beauty; it also shows the stony, the eternal. The body in contemporary society, exploited through advertising discourse, appropriates the classical

heritage. Helmut Newton's images, in which the body is explicitly present, allow a glimpse of these classic references that come to the surface.

Francesca Woodman (1958-1981) was an American photographer who developed work on the body. Eros is present in his images, but, unlike the two previous photographers, he focuses on his own. During a stay in Rome, he took photographs in which the background shows deteriorated walls, emphasizing the geometric quality of the dilapidated classical architectural origin, influenced by the Italian classical painters. The doctoral thesis aims to analyze the eros, the myths and the commercial references that appear in the selection of photographs of these three authors. For this, aspects such as the body, advertising nude, Greek symbolism and myths will be analyzed. A comparison will be made between the three photographers to establish analogies and differences in their works, with the aim of offering a panorama of the representation of eros in 20th century artistic photography, as well as a study and reflection on photographic practice. compared to other arts like painting.

Keywords

Eros, analogy, consumer society, myth, fashion, photography, painting, mythology, photographer, semiotics, image, audiovisual, representation, communication, advertising

2. INTRODUCCIÓN

2.1. Prólogo

Eros ha removido las hojas de una encina. Toma la forma invisible del viento o de un dios, juega con el arco y la flecha, y, seguro de sí mismo, lanza un disparo certero desde los árboles. Quien lo recibe, sabiéndose destinatario de algo divino, participa de las gracias terrenales y celestiales. Da igual si el disparo lo ha recibido un jornalero o un rey, pero, ¿qué ocurre cuando lo recibe un artista? Entonces, lo artístico se hace visible y las ideas se convierten en pinturas, esculturas o fotografías. Son Caravaggio y sus personajes en un claroscuro, la bacanal de Tiziano o las figuras mitológicas de Velázquez.

Apolo y Dionisio aparecen en las bacanales mitológicas. Luchan en forma de dios o de sátiro, son lo estático y lo moviente. Lo apolíneo se muestra en figuras bellas, clásicas, que se vuelven dionisiacas cuando entra en escena el dios Baco. El vino se riega en los campos olímpicos y en las tierras aradas por granjeros. Dioses fluviales escancian el vino desde las ánforas, lo pagano se mezcla con lo cristiano. Eros sobrevuela estas escenas con su arco, sabe que sus acciones pueden desencadenar la cólera divina y el favor de la humanidad.

Los cantos de Eros ocurren primero en forma de versos, en cantos homéricos y filosóficos. Se hacen pintura, colores vivos en el lienzo. Se convierten en caballos, en las figuras voluptuosas de Rubens y de tantos otros pintores que se dedicaron a este tema. Toma la forma de esculturas clásicas, apolíneas en apariencia, cuya suave belleza se opone al mármol en que fueron hechas. Es el triunfo de la representación de las ideas. Se trata de representar lo más fielmente posible las figuras humanas y dotarlas de una estética artística, mitológica.

La técnica permite que esta representación sea cada vez más figurativa: se inventa la fotografía. La realidad puede mostrarse de modo más objetivo. Es posible fotografiar modelos que, tocados con algún elemento mitológico, se convierten en Apolos o en Dionisios. La publicidad y la moda se dan cuenta de que la fotografía es el medio idóneo para llegar al público, pues permite hacer copias y el modo de hacer es más instantáneo. Los pintores y cartelistas siguen teniendo importancia y sirven de inspiración a los

fotógrafos. Las alegorías se vuelven personas que representan mitos y arquetipos simbólicos, y se utilizan como reclamo publicitario.

El eros se hace visible en las fotografías, que alcanzan su auge técnico en el siglo XX. Autores entre los que destacan los seleccionados en esta tesis doctoral: Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman, representan el eros mediante fotografías de los cuerpos, de las ciudades. La ciudad de París en las fotografías de Brassaï se convierte en un personaje más, en una metrópolis moderna cuya esencia hay que buscarla en la noche. Brassaï roba la luz a la oscuridad, se adentra en burdeles y cabarets, escenifica y mitologiza a la ciudad y a sus personajes.

Helmut Newton, heredero de Brassaï, toma el testigo del anterior y enfoca el objetivo con una mirada más irónica. Se vuelve clásico, tanto como las esculturas griegas, y transforma a sus modelos en estatuas movientes. La ciudad aparece como un telón de fondo impersonal, donde los personajes posan de manera intencional. En las fotografías de Francesca Woodman, ella misma se convierte en estatua. Sus imágenes tienen un aparente clasicismo y la ciudad no aparece sino por los ventanales de estancias en ruinas. Al igual que Brassaï y Helmut Newton, recurre a menudo a elementos surrealistas en su obra fotográfica.

Lo apolíneo y lo dionisíaco son parte fundamental de la obra de los tres fotógrafos. Apolo se muestra en las fotografías tomadas por Brassaï de la Plaza de la Concordia en París, en las figuras esculturales de Helmut Newton y en la belleza de las composiciones de Francesca Woodman. Dionisio surge en las bandas callejeras retratadas por Brassaï, en el interior de las modelos fotografiadas por Helmut Newton, y en los estratos en las fotografías de Francesca Woodman. En todas las imágenes hay cierta narración, acciones que pueden dar lugar a la construcción de una narración más amplia. Lo artístico se confunde con la estética publicitaria y de moda, crea mitos y narraciones, se reapropia de elementos clásicos o surrealistas.

Cada fotografía de los autores seleccionados forma parte de una narración, de un conjunto de imágenes que crean la obra del fotógrafo, obras que a su vez dialogan con los otros autores. Como ocurre en las pinturas, Eros aparece en forma de dios o se interpreta según la historia que narra el cuadro. En las fotografías, la imagen del dios no está, pero puede apreciarse su influencia, que recrea mitos, arquetipos, y donde lo apolíneo y lo dionisíaco están presentes. Las fotografías son nuevas pinturas en las que, como ocurría con los cuadros, tienen lugar bacanales, bailes en los cabarets de París, esculturas y personajes

que, como dioses olímpicos, se dejan ver ante aquellos espectadores que buscan y se dejan asombrar por la belleza estética de las obras.

2.2. Motivación

El primer motivo por el que se redacta esta tesis es debido a la pregunta: ¿es la fotografía un arte? El segundo se debe a la siguiente cuestión: ¿cuál es el acercamiento de la fotografía, es decir, la realidad que representa, y de su representación? Los dos motivos y ciertas consideraciones son las preguntas generales de las que parte esta tesis doctoral: la fotografía puede ser artística, pero la definición de arte en esta disciplina no depende tanto de la obra como de la mirada que ejerce, primero el fotógrafo y, después, el espectador.

La creación de un cuadro requiere una técnica, un proceso que incluye herramientas como el pincel, materiales como las pinturas. El cuadro es la abstracción de una idea o elemento real. En fotografía también se da una abstracción, menor que en pintura porque se representa la realidad misma. El tiempo que tarda un fotógrafo en hacer una fotografía es considerablemente menor que el que requiere un pintor para hacer el cuadro, pues el fotógrafo tan solo tiene que apretar el disparador.

En el caso del fotógrafo, debido a que trabaja directamente con la realidad sin más intermediario que su cámara, el proceso de creación es más rápido. Incluso cuando se trata de una fotografía planeada, que requiere un montaje, el tiempo requerido es para hacer la planificación y no para hacer la fotografía. Lo importante no es tanto tomar la imagen como decidir qué imagen tomar. Puede ocurrir que la imagen se capte de modo azaroso o sin una intencionalidad, y en este caso, considerar esa obra artística depende más de la percepción del espectador que de la del fotógrafo.

La representación en fotografía varía respecto a la pintura: en fotografía se representa la realidad misma, mientras que en pintura se representa la realidad por medio de una abstracción mayor, aunque la pintura sea realista. El elemento representado en pintura no tiene por qué estar en la realidad: un pintor puede imaginar una montaña que no está viendo y representarla. Un fotógrafo necesita ver la montaña para retratarla. También puede fotografiar, en su caso, el cuadro de la montaña, pero incluso en este caso se trata de un elemento real.

Estas consideraciones desembocan en la siguiente idea respecto a lo natural: el arte, la representación artística y la fotografía, son siempre inferiores a la naturaleza y a la realidad representada. Las pinturas y fotografías son aproximaciones, representaciones fragmentarias de la realidad o abstracciones, pero no pueden superar a la realidad misma, que es la obra verdadera. Todo ello lleva a otro de los motivos por los que se redacta esta tesis, que parte de esta pregunta: ¿es necesario que exista una obra para que haya arte? Es decir, ¿son necesarios el cuadro o la fotografía para hablar de intención artística o estética?

El elemento fundamental para hablar de arte viene determinado, primero, por la percepción o mirada del artista. Después, por la creación de la obra y más tarde por la percepción del espectador. Estos tres pasos varían ligeramente según la disciplina artística o técnica utilizada. La mirada artística consiste en un modo de ver artístico, estético, en hacer una abstracción que aún no se concreta en una obra y que se basa en la contemplación.

Alguien que contempla un paisaje puede sentir, ser protagonista de este modo de mirar, paso previo para la creación. Después puede convertir ese modo de ver en una obra, una pintura o fotografía, que contempla el espectador. Para hablar de estética, de la mirada artística, se considera generalmente al ser humano, pero este proceso puede trasladarse a la naturaleza, y, en concreto, al mundo animal. Un pájaro que mira el paisaje a ambos lados de una carretera, está, en cierto modo, haciendo una abstracción similar a la que podría hacer un artista.

Un animal, al crear, se sirve de instrumentos para construir. Por ejemplo, la presa de un castor tiene una estética, una belleza dada parecida a la que crean los artistas. La diferencia es que el animal, al crear, está siendo naturaleza, mientras que el humano se sirve de la naturaleza o de la realidad para crear una obra. La creación animal, en este sentido, es más auténtica que la humana, pues esta última requiere de cierta artificiosidad: pueden ser, por ejemplo, el lenguaje o las herramientas utilizadas para pintar o fotografiar. El ser humano, cuando crea, abstrae a partir de lo natural. Los animales, la naturaleza misma, son los creadores de lo natural.

El pintor, el fotógrafo, abstraen en mayor o menor medida la realidad, la representan. En sus obras, a menudo hay narraciones abstractas y mitológicas. La motivación para hacer esta tesis doctoral concluye en elegir una idea abstracta: el eros, y ver cómo se representa en la obra de los tres fotógrafos seleccionados en esta tesis: Brassaï, Helmut Newton y

Francesca Woodman. Los artistas hacen abstracciones de la realidad que se manifiestan en sus obras y se concretan en mitos, imaginarios posibles y representaciones de la realidad. Estudiar estos aspectos han motivado la escritura de la tesis doctoral.

2.3. Objeto de estudio o fenómeno

El objeto de estudio principal de esta tesis es la fotografía como disciplina creativa. Para ello, se han seleccionado 135 imágenes de los fotógrafos: Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman. Hay que distinguir dos cuestiones al abordar una tesis de este tipo: la obra general de un autor y las obras que la constituyen, en este caso fotografías. La obra de cada autor tiene una serie de temas, narraciones y mitos que le dan unidad. Están compuestas de fotografías individuales que, a veces, forman series.

Estas fotografías, por separado, serían excesivamente fragmentarias, por ello se ha decidido estudiar una selección de cincuenta imágenes de cada uno. Todo este material se engloba en la fotografía del siglo XX, concretamente la que trata el tema del eros y los mitos, que a su vez son parte de la fotografía en general desde su origen. El objeto de estudio, las fotografías seleccionadas, quedan, por tanto, dispuestas del siguiente modo en este esquema resumen, de lo particular a lo general:

1. Selección de fotografías específicas.
2. Fotografías de los autores Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman.
3. Fotografías del eros/ciudad/mitos.
4. Fotografía del siglo XX.
5. Fotografía como disciplina artística.
6. Fotografía como técnica.

Las fotografías, al igual que ocurre con las pinturas, son obras que componen la producción de un autor. La diferencia es que la fotografía, al ser más instantánea, permite una producción que suele ser mayor a la pictórica. Ocurre de igual modo cuando se trata de representar algo concreto. Un fotógrafo puede retratar a la misma persona o a un

paisaje con ligeras variaciones en poco tiempo. Un pintor, solo con retratar un elemento, requiere de más recursos, por lo que el proceso de creación es mayor.

El objeto de estudio de esta tesis, las fotografías, se encuentran con una particularidad: son visuales y no hay parte verbal, al menos no de forma evidente, porque el texto-discurso se puede aplicar a lo verbal, sonoro, audiovisual, etc. Sí incluyen narraciones, ciertos mitos o referencias a la antigüedad clásica, y comparten características o estilos comunes como el surrealismo o la fotografía de moda. Puede resultar complejo hacer una investigación de fotografía, pues el formato escrito de la tesis académica no se corresponde con el visual de las fotografías. El objetivo de la redacción es no basarse en la interpretación excesiva sino estudiar las narraciones que recorren los textos visuales para dar un sentido al objeto de estudio de esta tesis.

2.4. Justificación

La pertinencia y actualidad de la tesis parte de las teorías de varios autores, de lo particular y más novedoso a lo general que incluye autores modernos y considerados clásicos. Los primeros, actuales, tratan el tema específico de la fotografía y, los segundos, son teóricos de la filosofía, el arte y la fotografía que han contribuido con una interesante visión a esta disciplina técnica y creativa, de manera directa o acerca de las artes en general. Resulta interesante comprobar que son varios los autores que se dedican al tema del desnudo fotográfico, especialmente en la fotografía de los siglos XIX y XX, algo que, con la pintura, fue uno de los temas del eros por excelencia.

En el libro académico *The Fallen Veil. A Literary and Cultural History of the Photographic Nude in Nineteenth-Century France* (2021), Raisa Adah Rexer habla del desnudo fotográfico en el siglo XIX en Francia. La autora explica cómo las fotografías de desnudos cambiaron el sistema de representación artística, no solo en la práctica fotográfica sino también en la literaria. Este cambio tuvo lugar debido a la expansión de la industria fotográfica, lo que repercutió en la producción fotográfica del siglo XX (Rexer, 2021).

Resulta comprensible la expansión de la fotografía en comparación con otras artes como la pintura, debido a lo fácilmente reproducible que es. El libro mencionado trata del arte

y la censura desde la era del Segundo Imperio en Francia, y pone el ejemplo de fotografías académicas que retrataban a mujeres desnudas, imágenes que estaban justificadas debido a que eran destinadas a estudios artísticos. Otras se censuraban porque no estaban destinadas a la academia (Rexer, 2021).

El libro *Street photography: From Atget to Cartier-Bresson* habla de la fotografía de calle, especialmente en París, y se centra en fotógrafos como Brassaï, Cartier Bresson o Atget, desde un punto de vista artístico y documental (Scott, 2020). Los autores mencionados se influyeron unos a otros, y se creó una suerte de movimiento artístico que, aunque no ha sido definido como tal, incluye autores que tenían rasgos comunes: la fotografía de calle, de París en particular, y la estética documental.

Photography and the Art of Chance (2015), de Robin Kelsey, está dedicado al concepto de azar y cómo influye en la fotografía. El autor explica que la fotografía nació en Inglaterra y Francia en 1830 por una cuestión azarosa (Kelsey, 2015), por lo que no es de extrañar que la técnica fotográfica derivara en creaciones que, artísticas o funcionales, pueden tener un componente de azar que las defina. En otras artes como la pintura o la escultura, resulta más difícil que el azar de un carácter específico a la obra, pero en fotografía ocurre más a menudo.

Los rasgos comunes entre pintura o dibujo con la fotografía se consideraron desde los inicios de la fotografía. Kelsey pone el ejemplo de William Henry Fox Talbot, uno de los precursores de la fotografía, quien veía en esta técnica un arte nuevo. El inventor recordaba sus intentos de dibujar paisajes mientras estaba de vacaciones en Italia, y afirma que la fotografía desplazó a la pintura y el dibujo debido a la facilidad de producción de la imagen (Kelsey, 2015).

El paisaje tiene también importancia en los inicios de la fotografía. La transformación de la campiña inglesa en el siglo XIX ofrecía vistas agradables al espectador. Pintores como John Constable ya habían afirmado que la naturaleza hacía composiciones mucho más sofisticadas que las creaciones humanas. Esto sirvió a los fotógrafos, que se apropiaron de la tradición pictórica para fotografiar paisajes como si fueran pintores (Kelsey, 2015).

El pictorialismo fue una de las corrientes que más influyó en los inicios de la fotografía. El vapor dio a estas imágenes un ambiente metafórico, contrario a los detalles nítidos del estilo industrial. Esta técnica fue, en cierto modo, copiada de los pintores, por ejemplo, de los artistas italianos del Renacimiento, que ya habían utilizado los efectos vaporosos

para representar historias mitológicas (Kelsey, 2015). Estas técnicas, en fotografía, pueden conseguirse de dos maneras: creando o encontrando el ambiente para ello, con el caso del vapor, o mediante recursos técnicos de la propia cámara fotográfica. En fotografía, esta es una manera de alejarse de la realidad, de la objetividad que supone la técnica. El efecto conseguido es más parecido al de la pintura.

Hay una serie de estudios que abordan el tema de la fotografía y su estudio o interpretación, entre los que destacan: *How to Read a Photograph*, que habla de la lectura de imágenes fotográficas a partir de los grandes fotógrafos del siglo XX, entre los que destacan Alfred Stieglitz, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Paul Strand y Lazlo Moholy-Nagy (Jeffrey, 2019).

On photographs aborda la significación de la fotografía a partir del arte, la moda y la publicidad (Campany, 2020). El libro *The Photograph as Contemporary Art* se centra en cómo el arte fotográfico ha conseguido alcanzar un estatus como el de la pintura o la escultura (Cotton, 2020). Todos ellos sirven como punto de partida para hacer esta investigación en fotografía del siglo XX.

Respecto a los tres autores seleccionados, destacan el artículo "Helmut Newton y el maniquí: la ambigüedad de lo artificial" que habla del uso del maniquí en la fotografía del autor y de los autómatas, para la revista *Vogue* o sus catálogos (García-Calvente, 2018). Del mismo modo, es de interés la tesis doctoral titulada *Autorreferencialidad en la fotografía contemporánea: Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix*, que aborda la obra de los tres fotógrafos (Goyarrola, 2016).

2.5. Objetivos generales

Los objetivos generales de la tesis responden a las cuestiones planteadas en los interrogantes y las hipótesis. Se tratará de comprender las siguientes cuestiones:

- La técnica específica de la fotografía en el proceso de creación.
- El concepto de representación según la disciplina artística.
- La influencia del azar, el arte y la mirada en la fotografía.
- La diferencia de interpretación en fotografía según el elemento fotografiado.

- La abstracción en la fotografía.
- Las diferencias en la percepción de la fotografía en blanco y negro y la fotografía en color.
- Las diferencias en las fotografías de Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman respecto a lo apolíneo y lo dionisíaco.
- La materia en la obra de los tres autores.
- La diferencia entre la copia o la inspiración en temas clásicos o arquetípicos en las fotografías seleccionadas.
- Las fotografías azarosas o el montaje.
- Los mitos principales en las fotografías seleccionadas.
- Cómo manejan los tres autores el arquetipo, el símbolo y el significado.
- La representación de la mujer.
- La representación de lo salvaje y lo animal en las fotografías seleccionadas.

Las fotografías son fragmentos narrativos de la realidad. Todas cuentan historias más o menos elaboradas. Igual que ocurre en muchos cuadros impresionistas, donde un halo de vapor les da el carácter poético, las fotografías disponen de estos elementos que les dan caracteres narrativos distintos. En fotografía, esto se consigue de dos maneras: encontrando estos ambientes o creándolos. Ocurre lo mismo con las escenas fotografiadas: pueden ser robadas, cuando un fotógrafo va con su cámara por la calle y decide fotografiar algo que le llama la atención; o pueden ser recreadas, cuando se escenifica una acción como si se tratara de una obra de teatro.

El carácter semiótico de las fotografías puede hacer que sean míticas, que recreen los mitos de un modo contemporáneo. Pueden narrar las mismas historias que las pinturas de temas mitológicos, o crear otras nuevas. La narración tiene lugar en varios aspectos: en una sola fotografía, en un conjunto, en la obra de un autor, en la de varios autores, y en la fotografía en general de una época o corriente artística determinada. El objetivo de esta tesis es encontrar esas líneas comunes en la obra de los autores seleccionados.

2.6. Objetivos específicos

Para lograr los objetivos generales detallados en el apartado anterior, debemos dar una serie de pasos, es decir, desarrollar previamente una serie de objetivos específicos. A partir de estas cuestiones se pretende hacer un estudio de una selección de fotografías de los autores.

- Primer objetivo: Estudiar las fotografías de Brassaï: en el caso de este fotógrafo, el estudio partirá de un tema principal: París como telón de fondo al siglo XX de entreguerras. La ciudad enmarca una serie de personajes arquetípicos, monumentos y narraciones que crean historias. El objetivo principal es comprender las narraciones y los mitos que configuran las fotografías, y distinguir entre las imágenes captadas en la ciudad, por azar o buscadas, y las que son un montaje.
- Segundo objetivo: Analizar las fotografías de Helmut Newton parte del siguiente tema: la representación de la mujer a mediados del siglo XX cuando es fotografiada por alguien ajeno, los mitos y las narraciones. Se hará un trabajo académico para encontrar las similitudes y la inspiración directa de la obra de Helmut Newton en la de Brassaï, en temas como el eros y el surrealismo.
- Tercer objetivo: En las fotografías de Francesca Woodman, se hará un estudio similar a los anteriores, con la diferencia de que la mujer representada en las fotografías suele ser la misma que las toma. Se distinguirá igualmente entre las imágenes de estudio y las más azarosas, con el objetivo de distinguir los mitos y narraciones principales. Igual que en los anteriores, se explicarán las similitudes con los otros autores, como los mitos clásicos o el surrealismo.

2.7. Interrogantes

En la motivación de esta tesis se ha explicado que el trabajo académico parte de dos preguntas: ¿es la fotografía un arte?, y ¿cuál es el acercamiento de la fotografía, es decir, la realidad que representa, y de su representación? Se trata de preguntas generales que tratan de dar respuesta a cuestiones generales acerca del arte y la fotografía. Estas

preguntas dan lugar a los siguientes interrogantes que serán respondidos en las conclusiones:

- ¿Cómo influye la técnica específica de la fotografía en el proceso de creación?
- ¿Cambia el concepto de representación según la disciplina artística que sea?
- ¿Cómo influyen el azar, el arte y la mirada en la fotografía y qué papel tiene el espectador?
- ¿Cuál es la diferencia de interpretación en fotografía según el elemento fotografiado?
- ¿Puede considerarse la abstracción como clásica?, ¿cómo influye esta cuestión en la fotografía?
- ¿Qué diferencias hay en la percepción de la fotografía en blanco y negro y la fotografía en color?
- ¿Qué diferencias hay en las fotografías de Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman respecto a lo apolíneo y lo dionisíaco?
- ¿Cuáles son las analogías de temas y estilos en la obra de los tres autores y cómo se representa la materia?
- ¿Qué diferencia hay entre la copia o la inspiración en temas clásicos o arquetípicos en las fotografías seleccionadas?
- ¿Las fotografías tomadas en la calle son azarosas, buscadas, o puede tratarse de un montaje? ¿Cómo usan este recurso los tres autores?
- ¿Qué mitos son los principales en las fotografías seleccionadas?
- ¿Cómo manejan los tres autores el arquetipo, el símbolo y el significado?
- ¿Cómo se representa a la mujer?
- ¿Cómo se representa lo salvaje y lo animal en las fotografías seleccionadas?

2.8. Hipótesis

Esta tesis doctoral presenta una serie de hipótesis previas de lo general a lo particular, con el objetivo de confirmarlas o refutarlas en las conclusiones:

1. La fotografía es una disciplina, sea artística o no, que sobrepasa la materialidad de la obra. El tiempo de creación en un sentido técnico es menor que en otras artes.
2. El concepto de representación varía según la naturaleza de la obra, dependiendo si se trata de escultura, fotografía, pintura, una obra musical o literaria.
3. La fotografía puede considerarse artística pero el azar puede influir de manera determinante para que esto ocurra, por ejemplo, cuando un fotógrafo toma una imagen sin intención previa y resulta ser de una calidad extraordinaria.
4. En fotografía, es necesario que exista un elemento real previo para ser interpretado, a diferencia de otras artes.
5. Las artes consideradas abstractas son, en realidad, clásicas. En fotografía ocurre algo similar.
6. La pintura colorista y la fotografía en blanco y negro comparten más rasgos comunes y son más estéticas que la fotografía en color.
7. El eros y el erotismo están representados en la obra de los tres autores seleccionados, donde confluyen lo apolíneo y lo dionisíaco, siendo las fotografías de Helmut Newton y Brassaï las más dionisiacas y las de Francesca Woodman las más apolíneas.
8. Hay una serie de analogías de temas y estilos en la obra de los tres autores. Helmut Newton se inspira en Brassaï. Los tres tienen influencia del movimiento surrealista.
9. En parte de la obra de los autores hay una imitación de las formas clásicas en la antigüedad. Por otra parte, puede haber una supervivencia de formas arquetípicas.
10. La representación del movimiento en la producción fotográfica de los autores tiene diferencias notables, siendo las de Brassaï las que captan el tiempo con carácter documental frente a las fotografías de estudio o pensadas de antemano de Helmut Newton y Francesca Woodman.
11. El mito está en la obra de los tres. Destaca el de Narciso en las fotografías de Francesca Woodman.
12. El arquetipo, el símbolo y el significado varían en la obra de los fotógrafos.
13. La representación de la mujer, en este caso, depende de la mirada masculina o femenina.

14. Las fotografías de los tres autores presentan características comunes como los mitos clásicos o el estilo surrealista.
15. La animalidad y lo salvaje está presente en las fotografías seleccionadas.

3. METODOLOGÍA

Esta tesis se basa en una división cualitativa de artes o de modos de hacer fotográficos, y para ello utiliza la analogía. La obra de los fotógrafos seleccionados: Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman, aparentemente distinta, se estudiará desde la analogía, es decir, a partir de los elementos comunes que están en sus obras y confluyen en el eros desde un punto de vista estético. Para ello se parte de un marco teórico dividido en cuatro bloques que pretenden, no solo ser una recopilación de estudios anteriores a este trabajo sino un análisis original de temas que desembocará en el estudio posterior de las fotografías. Los cuatro bloques, que estarán divididos en diez apartados cada uno, son:

1. El cuerpo y el erotismo: se hará un recorrido por la representación de los conceptos eros y erotismo, tomando como punto de partida el libro *Las lágrimas de Eros* (1997) de Georges Bataille. Se estudiarán términos como la transgresión y se establecerá la diferencia fundamental entre lo apolíneo y lo dionisíaco tomando como modelo la definición dada por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1998). Para ilustrar tal diferenciación y con el objeto de aportar al marco teórico un apartado original de mi propia autoría, haré un estudio de estos dos conceptos desde la obra *La muerte en Venecia* en su versión original literaria de Thomas Mann y en la cinematográfica de Luchino Visconti.
2. Eros y los mitos: en esta parte tendrá lugar un recorrido por la representación del eros en los mitos. Partiré de una diferenciación entre mito, arquetipo y símbolo como métodos de representación y del carácter mítico original en Grecia. Para ello, utilizaré libros y artículos de autores como Joseph Campbell o Carlos García Gual. Uno de los apartados se basará en la obra clásica *El asno de oro* de Apuleyo (1994) con el objetivo de establecer una analogía entre la historia de Eros y Psique y la *mirada mitológica* de los fotógrafos.
3. El consumo y sus imágenes: esta parte establece un recorrido de formas de consumo y publicitarias tomando como modelo el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin (2017). El pasaje será definido como un tipo de escaparate que da origen a la modernidad y a los nuevos sistemas de consumo que repercutirán en la forma de hacer fotografías (Benjamin, 2017). Se explicará el triunfo de la fotografía como técnica y se hará una definición de los conceptos que he desarrollado: *moda mitológica y fotografía prêt-à-porter*.

4. Fotografía y semiótica: es esta parte se hará un recorrido por los principales temas de la semiótica fotográfica, a partir de la alegoría, la teoría de los signos de Charles Sanders Peirce (Peirce, 1986), la diferencia entre denotación y connotación de Barthes y su obra *La cámara lúcida*, la diferencia entre paradigmas y sintagmas de Ferdinand de Saussure, y el azar (Barthes, 1990).

Cada uno de los diez apartados que comprenden los cuatro bloques ofrecerá una o dos definiciones de conceptos importantes para la comprensión de los apartados por la Real Academia Española. El marco teórico dará paso al estudio de casos, para lo que se seleccionarán 135 fotografías que serán estudiadas por orden cronológico. Primero se analizará la obra de Brassaï, seguida de la de Helmut Newton y después la de Francesca Woodman. Las fotografías seleccionadas han sido tomadas en su mayoría de los siguientes libros: *Paris de nuit* (Brassaï, 2013), *Sumo* (Newton, 2009) y *Ser un ángel* (Woodman, 2019), al considerar que ofrecen una muestra representativa de la obra.

Para este trabajo de investigación utilizará un método de trabajo cualitativo porque, debido a las características de la fotografía de los tres autores seleccionados, Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman, de carácter artístico, de publicidad y de moda, se ha considerado el método más adecuado. La obra de los fotógrafos se analizará desde la analogía.

El análisis de la obra de cada autor se dividirá en diez temas y cada tema tendrá cinco fotografías representativas. La fotografía se mostrará en pequeño, seguida de una écfrasis o definición visual de la imagen y un desarrollo conceptual. En el desarrollo se explicará la fotografía desde puntos de vista conceptuales como el estrato, lo apolíneo y lo dionisíaco y el azar. El objetivo de este método es que, una vez analizadas todas las fotografías, se establezcan analogías o semejanzas entre las obras de los tres autores, así como diferencias que serán explicadas en las conclusiones. También se explicará la diferencia entre arte, técnica y práctica en relación al consumo y a las prácticas publicitarias.

Tras cada análisis de un bloque, compuesto por cinco fotografías, se hará un análisis semiótico de cada uno, que comprenderá las siguientes partes:

1. Alegoría: se hará un estudio de las ideas que se convierten en conceptos en las fotografías por medio de la representación, a partir de imágenes ideales o del contexto.
2. Signos según Peirce: se procederá a un estudio de los signos en las fotografías, que se podrán dividir en tres según la tríada de Peirce: íconos, índices y símbolos (Peirce, 1986).
3. Denotación y connotación según Barthes: se diferenciará entre estos dos conceptos desarrollados por Barthes según el significado literal o el sistema de significados culturales que admite más interpretaciones (Barthes, 1990).
4. *Studium* y *punctum* según Barthes / Paradigmas y sintagmas según Saussure: se diferenciará primero entre los conceptos de Barthes *studium*, lo general, y *punctum*, el detalle según sean signos compuestos o unitarios. Después se diferenciarán los conceptos de Saussure: paradigmas y sintagmas (Barthes, 1990).
5. Se hará un estudio del azar en las fotografías, según sea sin intención o intencional.

La metodología utilizada en esta tesis pretende, no solo hacer una comparativa de la obra fotográfica sino reflexionar sobre el concepto de arte en general, y de fotografía y pintura en particular. El método empleado en esta tesis incluye una reflexión acerca de las diferencias y similitudes entre la práctica pictórica y la fotográfica, como el uso del color, el azar y la representación. La metodología utilizada y el análisis de contenido se basa en los siguientes marcos teóricos y análisis previos:

La tesis doctoral, al tratarse de un estudio de fotografía, parte de un método de investigación planteado en el artículo "Historical photo-analysis: A research method" (1982), que propone un método de análisis de fotografías históricas:

> Existen varias guías para ayudar al investigador a localizar fotografías y colecciones fotográficas que puedan ser relevantes (…) la mayoría de los archivos fotográficos (…) están organizados por coleccionistas o fotógrafos; no suelen estar organizados en torno a los temas que conciernen a los historiadores sociales. Por lo tanto, al igual que en la mayoría de las investigaciones históricas, y especialmente en la historia social, el investigador que utiliza las fotografías debe lanzar una red lo más amplia posible (Borchert, 1982, p. 36).

Las categorías de análisis de las fotografías comprenden la temática, las características técnicas, el contexto histórico y los índices de localización, de contenido y de fotógrafos. Se da un análisis previo de las fotografías, especialmente enfocado en la temática, y una vez establecidas las categorías, se procede a representar una parte de las fotografías seleccionadas de un autor (Borchert, 1982).

Las fotografías analizadas en esta tesis doctoral, divididas por bloques temáticas con el objetivo de hacer un análisis de contenido y de estudiar las analogías presentes en la obra de los tres fotógrafos son las siguientes.

Las fotografías de Brassaï estarán divididas en los siguientes apartados:

1. Personajes griegos.
2. Personajes pictóricos.
3. Personajes mitológicos.
4. Personajes simbólicos.
5. Ciudad mítica.
6. Personajes ficcionados.
7. Personajes autómatas y feriantes.
8. Personajes arquetipo I.
9. Personajes arquetipo II.

Las fotografías de Helmut Newton estarán divididas en los siguientes apartados:

1. Personajes griegos.
2. Personajes musas.
3. Personajes pictóricos.
4. Personajes naturaleza.
5. Personajes mitológicos.
6. Personajes simbólicos.

7. Personajes autómatas.

8. Personajes arquetipo.

9. Personajes moda.

Las fotografías de Francesca Woodman estarán divididas en los siguientes apartados:

1. Personajes rizoma-estrato.

2. Personajes fantasmales.

3. Personajes animales.

4. Personajes naturaleza.

5. Personajes mitológicos.

6. Personajes simbólicos.

7. Personajes góticos.

8. Personajes performatizados.

9. Personajes moda.

En el marco de la sociedad de consumo, el método de la tesis doctoral tiene en cuenta los sistemas de producción en los que se incluyen la moda y los nuevos sistemas de representación artística. Hay una estética en la fotografía, del arte en general, que participa del sistema de consumo:

> El modernismo anterior o clásico era un arte de oposición; surgió en la sociedad empresarial de la edad dorada como escandaloso y ofensivo para el público de clase media: feo, disonante, bohemio, sexualmente chocante. Era algo de lo que había que burlarse (cuando no se llamaba a la policía para que confiscara los libros o clausurara las exposiciones): una ofensa al buen gusto y al sentido común o, como lo habrían expresado Freud y Marcuse, un desafío provocador a los principios de realidad y representación imperantes en la sociedad de clase media de principios del siglo xx. En general, el modernismo no iba muy bien con el apiñamiento de muebles y los tabúes morales victorianos o las convenciones de la sociedad educada. Lo cual significa decir que cualquiera haya sido el contenido explícito de los grandes altos modernismos, éstos siempre eran, en algún aspecto mayormente implícito, peligrosos y explosivos, subversivos del orden establecido.
>
> (…)
>
> En efecto, una forma de señalar la ruptura entre los períodos y de fechar el surgimiento del posmodernismo debe encontrarse precisamente allí: en el momento (principios de los años sesenta,

> cabría suponer) en que la posición del alto modernismo y su estética dominante quedó establecida en la academia (Jameson, 1998, pp. 35-36).

La metodología utilizada en esta tesis doctoral tiene en cuenta la diferencia del movimiento artístico del modernismo con el posmodernismo. Si bien las diferencias no son completas, pues es complicado y del mismo modo innecesario limitar el momento en que un movimiento da paso al otro, sí hay algunos rasgos diferenciadores que pueden observarse en la obra de los fotógrafos de esta tesis. Las fotografías de Brassaï están más relacionadas con el modernismo. Las de Helmut Newton utilizan el pastiche y la parodia, incluso inspirándose en obras de Brassaï, rasgo común del posmodernismo, que también está presente en las fotografías de Francesca Woodman. Este tipo de representaciones tuvieron lugar después de la Segunda Guerra Mundial:

> (…) posterior a la Segunda Guerra Mundial empezó a surgir un nuevo tipo de sociedad (diversamente descrita como sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios, etcétera). Nuevos tipos de consumo; obsolescencia planificada; un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los medios en general a lo largo de toda la sociedad en una medida hasta ahora sin paralelo; el reemplazo de la antigua tensión entre el campo y la ciudad, el centro y la provincia, por el suburbio y la estandarización universal; el desarrollo de las grandes redes de supercarreteras y la llegada de la cultura del automóvil: éstos son algunos de los rasgos que parecerían marcar una ruptura radical con la sociedad de la preguerra en que el alto modernismo todavía era una fuerza subterránea. Creo que la emergencia del posmodernismo está estrechamente relacionada con la de este nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional. Creo, también, que sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de este sistema social en particular (Jameson 1998, p. 37).

Los medios de comunicación tienen en cuenta el contexto cultural, y en esto, el modernismo y el posmodernismo tienen una importancia cultural y social desde el punto de vista de artes como la fotografía. Jameson entiende el Posmodernismo de la siguiente manera:

> Se puede saludar la llegada del posmodernismo desde un punto de vista esencialmente antimodernista (…) donde lo que todavía contadas veces se denomina posmodernismo (véase la

> profecía utópica al final de El orden de las cosas, de Foucault) es saludado como la llegada de una manera completamente nueva de pensar y ser en el mundo (Jameson, 1998, p. 40).
>
> (...)
>
> En cuanto a las obras asociadas con éste, volverán a asimilarse luego al modernismo clásico propiamente dicho, de modo que lo "posmoderno" se convierte en poco más que la forma asumida por lo auténticamente moderno en nuestro período, y una mera intensificación dialéctica del antiguo impulso modernista hacia la innovación (Jameson, 1998, p. 45).

Lo posmoderno se convierte, por tanto, en una característica que utiliza el pastiche y es un nuevo paradigma que tiene una repercusión en la manera de entender el arte que se había hecho hasta entonces, además del Modernismo: "Así, las dos posiciones finales sobre el tema prueban ser en el plano lógico una evaluación positiva y negativa, respectivamente, de un posmodernismo ahora asimilado a la tradición del alto modernismo" (Jameson, 1998, p. 45).

Las fotografías están inmersas en el sistema de producción y a la vez son recursos creativos. Pueden plantearse como obras artísticas o como modelos publicitarios y requieren de la estética: "la estética del posmodernismo en general puede caracterizarse precisamente de ese modo, como el desplazamiento de varias pretensiones modernistas a la "sublimidad" por prácticas más modestas y decorativas en que la belleza sensorial es una vez más el corazón del asunto" (Jameson, 1988, p. 164). Se produce entonces una asimilación de las nuevas formas artísticas:

> …del mismo modo que, en la esfera cultural, formas de abstracción que en el período moderno parecían (…) disonantes, escandalosas, indecentes o repulsivas, también han entrado en la corriente dominante del consumo cultural (en el sentido más amplio, desde la publicidad hasta el diseño de mercaderías y desde la decoración visual hasta la producción artística) y ya no chocan a nadie; antes bien, todo nuestro sistema de producción y consumo de mercancías se basa hoy en esas formas modernistas (Jameson, 1988, p. 196).

En el artículo "La fotografía como expresión del concepto" (2001) se comentan las bases ideológicas y conceptuales de la fotografía a partir de la semiótica. Primero se empieza hablando del color:

> Lo que llamamos «color», en verdad, es el resultado perceptivo del comportamiento físico de los cuerpos en relación con la luz que incide sobre ellos y, como tal, una propiedad de cada uno de esos cuerpos. Cada planta, de acuerdo con sus constituyentes materiales, absorbe y refleja de una manera particular los rayos de luz y, por eso, produce su propia gama de verdes. Y las emulsiones fotográficas, por estar compuestas de otros materiales, producen otra gama de verdes. Por esa razón, resulta casi imposible tener en una foto exactamente los mismos colores de un paisaje. El color fotográfico será siempre, por el contrario, una interpretación del color visto, a partir de los componentes materiales propios del film. Ciertamente, la palabra «color» se refiere habitualmente a dos modalidades distintas de fenómenos. Por un lado, un color es una cualidad particular (en términos fenoménicos) o una sensación particular (en términos perceptivos), por lo tanto un hecho de primeridad en términos *peirceanos*. Por otro lado, un color puede también ser un concepto, una categoría, una abstracción del pensamiento, establecida de manera enteramente convencional (Machado, 2001, pp. 102-103).

La mayor parte de las fotografías analizadas en esta tesis están en blanco y negro, si bien hay algunas específicas de cada autor que son en color. Este artículo sirve como punto de partida para hablar del color en fotografía, de su comparación con el blanco y negro y de cómo cambia la percepción según cuál de las dos técnicas utilicen las fotografías. Otro de los temas, que también será abordado en esta tesis, es la utilización de la luz:

> Lo que registra la película fotográfica no es exactamente una acción del objeto sobre ella (no hay contacto físico o «dinámico» del objeto con la película), sino el modo particular de absorción y reflexión de la luz por un cuerpo ubicado en un espacio iluminado, tal como una emulsión sensible lo interpreta, basándose sólo en aquella parte de los rayos de luz reflejados por el objeto que pudieran ser captados por la lente y filtrados por los dispositivos internos de la cámara (Machado, 2001, p. 104).

Los fotógrafos seleccionados en esta tesis hacen un uso distinto de la luz. En el caso de Helmut Newton y Francesca Woodman, sus fotografías suelen servirse de la luz natural. En el caso de Brassaï, por el contrario, hace fotografías de noche a la luz de las farolas, algo poco usual hasta entonces en la fotografía. El autor del artículo mencionado habla de la fotografía desde un punto de vista semiótico, como índice, como técnica:

> El trazo grabado por la cámara fotográfica (en este caso, la luz reflejada por el objeto) depende de un número extraordinariamente elevado de mediaciones técnicas. En lo que respecta a la cámara,

> tenemos: la lente con una específica distancia focal, la abertura del diafragma, la abertura del obturador, el punto de foco. En lo que respecta a la emulsión fotográfica: la resolución de granos, la mayor o menor latitud, la amplitud de respuesta cromática, etc. En lo que respecta al papel de ampliación o de impresión: su rugosidad, propiedades de absorción, etc. Esto quiere decir que una foto no es solamente el resultado de una impresión indicial de un objeto, sino también de las propiedades particulares de la cámara, de la lente, de la emulsión, de la(s) fuente(s) de luz (…) (Machado, 2001, p. 106).

La fotografía se define como técnica desde la semiótica de la siguiente manera:

> En tanto símbolo, según la definición peirceana, la fotografía existe en una relación triádica entre: el signo (la foto, o, si se quiere, el registro), su objeto (la cosa fotografiada) y la interpretación físico-química y matemática. Esa interpretación es un tercero, pudiendo ser «leída» (por otra parte, ésa es la única lectura seria de la fotografía) como la creación de algo nuevo, de un concepto puramente plástico respecto del objeto y su impresión. La verdadera función del aparato fotográfico no es, por lo tanto, registrar una impresión, sino interpretarla científicamente (Machado, 2001, p. 107).

Respecto a la primera definición de cada fotografía, llamada *écfrasis* se tienen en cuenta los conceptos de narratividad y descripción en el artículo *Narrative and narrativity: A narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts* (2003): Las artes visuales pueden ser narrativas, directas o indirectas, lo que puede ser completado con el uso de elementos alegóricos o de símbolos (Wolf, 2003). Estas cuestiones se analizarán en el estudio de los tres fotógrafos seleccionados en esta tesis para explicar las analogías que derivan de sus obras.

La intención al hacer el estudio de casos de las fotografías es, en lugar de basarme en la interpretación de significados, hacer un estudio riguroso a partir de esta narratividad y de la conceptualización a partir de conceptos como los que tendrá cada imagen: una écfrasis, y un desarrollo conceptual, donde se definirá cada fotografía según su contenido desde un punto de vista narrativo, la estética, las referencias abstractas, el significado y el carácter apolíneo o dionisiaco, o la mezcla de ambos, según la imagen seleccionada. El objetivo es mostrar las analogías en los temas de los tres fotógrafos.

La fotografía es temporal, pues capta un instante de tiempo, pero, a diferencia del cine, no siempre es secuencial. Por ejemplo, un retrato es una imagen más *estática* que otra

donde esté representada una acción, en este caso de carácter secuencial. La diferencia en este último caso con el cine es que en la fotografía no hay movimiento, sino su representación, y en el cine sí. Por eso, el cine está un paso más cerca de la realidad que la fotografía. Considerando las artes visuales fotografía, cine, y pintura, el esquema que según la cercanía a la realidad, quedaría así:

1. pintura; 2. fotografía; 3. cine.

Las tres disciplinas hacen una representación de la realidad, pero la abstracción en cuanto a técnica varía, siendo más abstracta en pintura, aunque esta sea realista, debido a que no es una copia literal, después la fotografía, cuya copia sí es exacta y por último el cine, que, además de tener las características de la fotografía, tiene movimiento, por lo que es el arte que capta el tiempo por excelencia, de manera más secuencial que en las otras artes. La literatura y la música son, en general, secuenciales en cuanto a la representación temporal, pero de una manera abstracta que puede mezclar tiempos.

Son tres formas las que pueden ocupar la narrativa: una primera en que hay contenidos y resultados en una historia, una segunda que se refiere a cuestiones más abstractas o que pueden representarse en más de una disciplina, y una tercera que no solo es puede ser verbal en el sentido de la narración, sino que puede participar de otras como el teatro, la ópera y las artes visuales (Wolf, 2003).

En todas las disciplinas artísticas que cuentan una historia, no siempre está la historia al completo. La narrativa, tanto en literatura como en las artes visuales, puede mostrar tan solo una parte de la historia, algo que hace a menudo la fotografía pues se trata de un arte que acaba en cada imagen. Las fotografías pueden formar una secuencia, pero, aun en este caso, se trata de una disciplina fragmentada en la que cada imagen es un todo independientemente de que forme parte de una selección o trabajo más amplio.

La narratividad en fotografía puede considerarse, desde mi punto de vista, con tres formas: una sola imagen y la narratividad que implica, si es que la tiene, o, en su caso, la representación. Una secuencia de imágenes que forman una historia narrativa o conceptual, y, una selección de imágenes, por ejemplo, un fotolibro, cuyas imágenes tratan un mismo tema y tienen cierta narratividad. Podría considerarse también la obra de un autor como narrativa, formada por distintos temas.

Las artes visuales pueden ser narrativas, directas o indirectas, lo que puede ser completado con el uso de elementos alegóricos o de símbolos (Wolf, 2003). Estas cuestiones se

analizarán en el estudio de los tres fotógrafos seleccionados en esta tesis para explicar las analogías que derivan de sus obras.

Uno de los modelos metodológicos que utiliza esta tesis acerca de la representación de las mujeres en fotografía es el que se encuentra en el artículo "Women, Power, and Photography in *The New York Times Magazine*" (2003) en el que se hace un estudio de la representación de las mujeres en esta revista:

> [El artículo] explora las representaciones de las mujeres, el poder y la fotografía con el objetivo de investigar si, y cómo, las mujeres pueden ser retratadas de manera diferente cuando controlan las cámaras. En primer lugar, el análisis del género, el poder y lo visual se sitúa en el contexto de la literatura existente sobre las representaciones visuales de las mujeres y las preocupaciones establecidas sobre su representación. En segundo lugar, el análisis cultural, que se basa en las ideas de las teorías semióticas y feministas, junto con los tres temas que surgieron. En tercer lugar, se examina el estudio de caso junto con las observaciones sobre el de la publicidad como contexto en el que se sitúan las noticias y los contenidos editoriales, y se hacen sugerencias para futuras investigaciones sobre la organización social de la producción (Sultze, 2003, p. 275).

Las miradas fotográficas cambian según si el fotógrafo es hombre o mujer. Esto ocurre en el caso de los tres autores seleccionados: la mirada de Brassaï y Helmut Newton tiene un carácter más externo mientras que la de Francesca Woodman tiene un estilo más introspectivo. La visión de las mujeres retratadas varía de igual modo dependiendo quién está tras la cámara. Por otra parte, el reconocimiento de mujeres en el siglo XX tuvo repercusión:

> Se ha escrito mucho sobre el olvido histórico de las mujeres artistas y escritoras y sobre los diversos intentos, sobre todo desde la década de 1960, de reconocer la importante contribución de las de las mujeres artistas y de sacar a la luz sus obras. Se ha producido un reconocimiento de las mujeres artistas en las publicaciones y exposiciones más importantes. Al mismo tiempo, una serie de artistas femeninas que trabajan en diversas formas de los medios de comunicación han cuestionado las construcciones de lo femenino en su obra de arte como Judy Chicago, Cindy Sherman y Barbara Kruger. Artistas y comunicadoras profesionales que trabajan con la fotografía no son una excepción a esta tendencia (…) ha habido una serie de publicaciones de alto nivel que presentan el trabajo de fotógrafas (Sultze, 2003, p. 276).

El artículo tiene en cuenta una serie de cuestiones para analizar las fotografías: el reconocimiento de las mujeres en ese contexto, la forma de las fotografías, el contenido y la ideología. También puede considerarse como un análisis cultural, con el estudio de fotografías que no tienen importancia de manera individual pero sí en el contexto en que fueron hechas. Es interesante que el artículo analiza al mismo tiempo fotografías editoriales y publicitarias (Sultze, 2003). El estudio habla de la mirada del fotógrafo:

> (…) la mirada masculina ha sido una forma dominante y persistente, socialmente arraigada, de ver y mirar en nuestra cultura, una que tiene raíces históricas y a la que tanto hombres y mujeres son socializados a medida que crecen en nuestra cultura visual, y así, por lo tanto, pueden participar en su refuerzo. Llamativamente, en este número especial, son las imágenes posadas las que más contribuyen a la persistencia de los estereotipos visuales. Al parecer, cuando los creadores de imágenes profesionales, hombres y mujeres, hacen posar a las mujeres para una fotografía, o cuando posan ellas mismas, recurren a esta forma persistente y dominante de ver y mirar a las mujeres. Esto ocurre en los retratos formales posados y en las imágenes publicitarias que están muy escenificadas (Sultze, 2003, p. 287).

El análisis de las fotografías se basa en el artículo "El análisis de la imagen fotográfica" (2005), que habla de las características artísticas de la fotografía y su relación con la técnica y las representaciones previas en pintura y en dibujo:

> …una premisa para analizar la fotografía es el hecho de ser una tecnología y por tanto estar compuesta por una serie de elementos. La segunda idea es el soporte, la idea de que las imágenes fotográficas no tienen referentes históricos, no hay nada anterior a la historia de las imágenes como la fotografía. Hasta el momento en que surge la fotografía todas las representaciones estaban en la mano del dibujante (Riego, 2005, p. 22).

El artículo parte de tres premisas que rompen el concepto de representación que se había tenido antes de la invención de la fotografía: en primer lugar, hace referencia a la copia de las imágenes, a la tecnología. En segundo lugar, se refiere al discurso fotográfico, en que el fotógrafo conoce la técnica y hace una representación de la realidad, y, el tercero es la transformación de la fotografía como significación cultural y social (Riego, 2005).

Las fotografías de Helmut Newton son, en muchas ocasiones, fotografías de estudio. No ocurre así con las de Francesca Woodman, que suelen darse en espacios no pensados

como fotográficos; tampoco ocurre con las de Brassaï, que suele tomar las fotografías en la calle o retratar acontecimientos sociales en interiores como el circo o el cabaret.

> Uno de los grandes bloques iconográficos es la fotografía de estudio. Este tipo de imágenes es muy abundante y puede resultar reiterativo. Uno de los riesgos de cualquier análisis de imágenes es que, cuando se ven muchas representaciones parecidas, se agota el significado de las mismas. La propuesta metodológica que propongo es que sobre esa repetición se exploren los significados. Si estamos trabajando con unas imágenes que son muy reiterativas, es porque, aparte de las rutinas que tengan, también tienen valores culturales instalados, es decir, quien iba al estudio a representarse, en el caso de la fotografía de estudio, iba justamente a representarse de acuerdo a unos parámetros que tenían que ver con valores instituidos. Justamente, en el siglo XIX, la foto de estudio es una imagen de modernidad, quien va a representarse allí, va a representarse como una imagen, como algo moderno, como alguien que forma parte de esa modernidad, frente al mundo antiguo y variopinto que se está desmontando con los valores burgueses (Riego, 2005, p. 26).

La tesis doctoral tiene como contexto la sociedad de consumo del siglo XX. A partir de este contexto, se hace un marco metodológico que tiene en cuenta los procesos de consumo y la publicidad, especialmente en la parte de la tesis acerca de Helmut Newton. En el libro *La sociedad de consumo* (2007), de Baudrillard, se analiza este aspecto económico y social.

Los hechos sociales de la cultura de consumo se pueden entender como una mitología, como un sistema de valores. Estos valores se centran en la diferencia, son un código de significaciones y de valores de estatus, sobre el que se sitúan los bienes, los objetos y las prácticas de consumo (Baudrillard, 2007). En este contexto tiene importancia la fotografía, porque su uso se destina en gran parte a cuestiones publicitarias. En consumo se impone en las ciudades:

> Hemos llegado al punto en que el "consumo" abarca toda la vida, en el que todas las actividades se encadenan según un mismo modelo combinatorio, en el que el canal de las satisfacciones ha sido trazado de antemano, hora por hora, en el que el "ambiente" es total, está totalmente climatizado, totalmente organizado, totalmente culturizado. En la fenomenología del consumo, esta climatización general de la vida, de los bienes, de los objetos, de los servicios, de las conductas y de las relaciones sociales representa el estadio consumado, "consumido", de una evolución que va de la abundancia pura y simple, a través de las redes articuladas de objetos, hasta el

> condicionamiento total de los actos y del tiempo, hasta la red de ambiente sistemático inscrita en las ciudades (Baudrillard, 2007, p. 8).

La fotografía forma parte de este sistema de consumo, en el que especialmente la fotografía digital es efímera y no tiene un soporte. "La obsolescencia acelerada de productos y máquinas, la destrucción de las antiguas estructuras que cubrían ciertas necesidades, la multiplicación de las falsas innovaciones (…) son todos elementos que pueden agregarse en ese balance (…)" (Baudrillard, 2007, p. 25). Esta cuestión acerca de cómo las sociedades tienden al consumo se explica de la siguiente forma:

> Todas las sociedades siempre han despilfarrado, dilapidado, gastado y consumido más allá de los estrictamente necesario por la sencilla razón de que justamente el individuo, como la sociedad, siente que no solo existe sino que vive a través del consumo de un excedente, de lo superfluo (…) Los kwakiutls sacrifican mantas, canoas, cobres (…) "sustentar su rango", para afirmar su valor. A través de todas las épocas, también las clases aristocráticas han afirmado su preeminencia a través del wasteful expenditure (derroche) (…) el aumento del gasto, lo superfluo, la inutilidad ritual del derroche porque llegan pues a ser el lugar de producción de los valores, de las diferencias y del sentido, tanto en el plano individual como en el social. En esta perspectiva, se perfila una definición del consumo entendido como consumación, es decir, como despilfarro productivo… (Baudrillard, 2007, pp. 30-31).

La obra de un fotógrafo viene determinada por el lugar en el que se encuentra. La industrialización hizo que los fotógrafos, igual que los pintores, tomasen como tema principal las ciudades, lo urbano, algo que cambió por completo la forma de mirar.

> La influencia del medio urbano e industrial hace que otros elementos se vuelvan escasos: el espacio y el tiempo, el aire puro, los espacios verdes, el agua, el silencio… Ciertos bienes que alguna vez fueron gratuitos y estuvieron disponibles en profusión se convierten en bienes de lujo accesibles solamente a los privilegiados, mientras que los bienes fabricados o los servicios se ofrecen de manera generalizada.
>
> (…)
>
> Ya estamos viendo que la jerarquía social se atiene a criterios más sutiles: el tipo de trabajo y de responsabilidades, el nivel de educación y de cultura (…) la participación en las decisiones. El saber y el poder son o habrían de ser los dos grandes bienes escasos de nuestras sociedades de la abundancia (Baudrillard, 2007, p. 50).

Las fotografías, cuando son impresas, son objetos físicos y forman parte de una cadena de producción. Permiten la copia, igual que otros bienes de consumo, y se consumen como signos: "(…) Nunca consume uno el objeto en sí mismo (en su valor de uso). Los objetos (en el sentido más amplio) siempre se manipulan como signos que distinguen, ya sea afiliando al individuo a su propio grupo como referencia ideal, ya sea demarcándolo de su grupo por referencia a un grupo de estatus superior" (Baudrillard, 2007, p. 55). Estos signos hacen que se produzca una diferenciación:

> El campo social es, por el contrario, un campo social estructurado en el cual, no solamente los bienes, sino también las necesidades mismas, así como los diversos rasgos de cultura, transitan de un grupo modelo, de una elite rectora, hacia las demás categorías sociales en concordancia con la promoción relativa de estas últimas. No existe una masa de consumidores y ninguna necesidad emerge espontáneamente del consumidor de base: tal necesidad s lo tiene oportunidad de aparecer en el paquete estándar de necesidades si antes pasó por el paquete selecto. El canal jerárquico de la necesidad, como el de los objetos y los bienes, es pues primeramente selectivo: las necesidades y las satisfacciones se filtran hacia abajo (trickling down) en virtud de un principio absoluto, de una especie de imperativo social categórico que es mantener la distancia y la diferenciación mediante los signos (Baudrillard, 2007, p. 58).

Las fotografías como signos de consumo se relacionan con la publicidad y la moda. A veces recrean obras artísticas famosas, escenas de películas, y se produce una mitologización, todo ello inmerso en un orden de producción: "Adaptar el comportamiento del individuo respecto del mercado y adaptar las actitudes sociales en general a las necesidades del productor y a los objetivos de la tecnoestructura (…) La empresa de producción controla los comportamientos del mercado (…) Es, o al menos, tiende a ser, la dictadura total del orden de producción" (Baudrillard, 2007, p. 71).

Para Baudrillard: "el consumo desarma la virulencia social. Así, pese a que la escuela y otros organismos lancen mensajes sobre la igualdad en lo que a derechos y deberes se refiere en una democracia, la realidad cotidiana demuestra que no se cumplen y el consumo se encarga de neutralizar las posibles reacciones en contra" (Baudrillard, 2007, p. 104).

Este consumo se basa en un tipo de semiología: "(…) El sistema se apoya mucho más eficazmente en un dispositivo inconsciente de integración y de regulación. Y éste

consiste, a diferencia de la igualdad, en implicar a los individuos en un sistema de diferencias, en un c digo de signos. Eso es la cultura, eso es el lenguaje y eso es el consumo en el sentido más profundo del término" (Baudrillard, 2007, p. 103). El código de consumo sustituye a las ideologías:

> (…) Adiestrándolos en la disciplina inconsciente de un código y de una cooperación competitiva en el nivel de ese c digo, es decir, no es mediante la mayor facilidad, sino, al contrario, haciéndolos entrar en las reglas del juego. Así es como el consumo puede sustituir por sí solo todas las ideologías y, a la larga, asumir por sí solo la integración de toda una sociedad (Baudrillard, 2007, p. 104).

La sociedad de consumo supone una semiología en la que la publicidad tiene importancia: "A través de la publicidad, que es ya en sí misma un servicio social, todos los productos se presentan como servicios (…) Podemos ver que siempre se muestra discreta, benévola, en un segundo plano, desinteresada" (Baudrillard, 2007, p. 208). A ello hay que añadir el auge de los escaparates en el proceso de producción y consumo:

> El escaparate, todos los escaparates, que son, junto con la publicidad, el centro de convención de nuestras prácticas urbanas consumidoras, son también el lugar por excelencia de esta operación consenso, de esa comunicación y de ese intercambio de valores por medio del cual toda una sociedad se homogeneiza en virtud de una aculturación, una adaptación cotidiana incesante a la lógica silenciosa y espectacular de la moda (…) Esa es la aculturación, el adiestramiento, que se produce a cada instante por doquier en las calles, en los muros, en las estaciones del metro, en los paneles publicitarios y los carteles luminosos (Baudrillard, 2007, p. 209).

Uno de los bloques temáticos de la tesis, concretamente del fotógrafo Brassaï, incluirá la mención de las fotografías que hizo a los grafitis en París. Para ello, se ha estudiado previamente el artículo "Brassaï a propósito del graffiti" (De Gouvion Saint-Cyr, 2009) donde se hace un pequeño recorrido por los muros que llamaron la atención del fotógrafo:

> Al contrario que el cuadro o la prueba fotográfica, cuyo soporte es frágil, el graffiti grabado sobre el muro (…) queda petrificado en la materia. Más explícitamente, confiesa no haber recogido, excepto en unos pocos casos, más que los graffiti grabados (y no los pintados o dibujados con tiza), lo que asimila el muro a un soporte sensiblemente idéntico al papel, donde la estructura de

> la pared juega un papel activo, ya sea por su fuerza sugestiva o por su capacidad de resistencia (De Gouvion Saint-Cyr, 2009, pp. 61-62).

Los grafitis son fotografías en la piedra. Brassaï hace fotografías de estas imágenes, las traspasa al papel, cambia su materialidad. La primera obra está hecha por un artista anónimo, la persona que ha decidido hacer el grafiti. La segunda la hace el fotógrafo; es, por tanto, una obra de la obra. La luz empleada en estas fotografías hace que los grafitis se conviertan en otro tipo de obras parecidas a la pintura y a la escultura: "Su práctica de la fotografía nocturna, en la que destaca el empleo de luces de una intensidad débil, ha permitido a Brassaï un tipo de presentación de los graffiti, un recorte luminoso, que los convierte prácticamente en bajorrelieves, cuando no en esculturas" (De Gouvion Saint-Cyr, 2009, p. 62).

Las fotografías de Francesca Woodman suponen un modo introspectivo de mirar. En el artículo "An intimate mode of looking: Francesca Woodman's photographs" (2010) se hace un estudio de las fotografías de la autora según la autorrepresentación y la experiencia entre el espectador y la fotografía. El artículo tiene en cuenta el tamaño pequeño de las fotografías de la autora, el blanco y negro que hace que las imágenes tengan que verse de cerca, la textura y el espacio en las fotografías. Francesca Woodman utiliza la autorrepresentación para cuestiones formales. La composición fotográfica representa el espacio y el cuerpo representado, que tiene un lugar principal en las imágenes (Simon, 2010).

El método planteado en este artículo consiste en el estudio de una pequeña selección de fotografías de la autora y un análisis temático: ella y el medio, el parecido y la representación, y la mirada íntima. La autora hace una definición formal de las imágenes y las relaciona con otras teorías como la feminidad, la representación del cuerpo y del espacio (Simon, 2010). Estas categorías sirven para seguir una metodología cualitativa en la que las imágenes se vinculan a la teoría expuesta.

Es interesante en este artículo que se tenga en cuenta el tamaño de las imágenes. En el caso de las fotografías de Francesca Woodman, al ser, en general, de pequeño formato, suponen una experiencia menos directa con el espectador, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con las fotografías en gran formato de Helmut Newton. Las fotografías pueden considerarse de manera individual o como parte de una obra o discurso. Por este

motivo, resultan interesantes las metodologías de estudio de las fotografías que las consideran por grupos temáticos.

La escala pequeña de las fotografías funciona de modo similar en otras ramas artísticas: las pinturas en pequeña escala requieren un mayor acercamiento del espectador, de un modo más personal. Ocurre lo mismo con los cuadernos de artista, o cuando se ven las obras en el catálogo de una exposición. En el caso de la música, sería como comparar una gran obra como una sinfonía, con otra de formato más pequeño como la música de cámara. El número de músicos, el espacio, es mayor en una sala sinfónica mientras que la música de cámara requiere un espacio más pequeño.

Las temáticas de los autores seleccionados, si bien tienen características comunes, también difieren en otras, por ejemplo, en los modelos representados. En el caso de Brassaï, se trata de personajes de París, muchos de ellos arquetípicos. En algunos casos son actores, y, en otros, personas a las que el fotógrafo decide captar con su cámara debido a que son parte de la ciudad y la configuran. En el caso de Francesca Woodman, se hace numerosas fotografías a sí misma. También a otros modelos, pero en estos casos nunca son personajes conocidos. Helmut Newton hace fotografías de modelos y de celebridades.

En una entrevista al fotógrafo Ron Galella, que también hace fotografías a celebridades, se le pregunta por su obra diferenciando entre un trabajo de paparazzi y otro de carácter más creativo o artístico:

> En el instituto estudié arte, era lo que más me interesaba. Luego no pude ir a la universidad porque no tenía dinero, así que trabajé en Nueva York. Era artista de la cerámica. Entonces estalló la guerra de Corea. Para evitar ser soldado de infantería dos años y medio me alisté en la fuerza aérea porque había posibilidades de conseguir un puesto de fotógrafo. Me pagaron cinco meses en una academia para aprender porque no tenía ni idea. Fui fotógrafo del ejército cuatro años y me licencié en 1955. Luego me puse a estudiar fotografía de verdad. En esa época ya me acercaba a los estrenos e intentaba hacer fotos a las estrellas (…) yo hago un trabajo de paparazzi y otro más natural, en el que por ejemplo me encuentro a Liz Taylor en una fiesta y ella mira un rato a mi cámara, casi posando. Hay un mercado para ambos tipos de fotos. Lo que más me gusta son las fotos inocentes, cándidas, donde ves a una estrella comportándose con naturalidad. Recuerdo que en cierta ocasión esperé cuatro horas para abordar a Sofía Loren después del estreno de Doctor Zhivago en Nueva York. Conseguí una imagen en la que está explicando con un gesto lo bonitos que son los ojos de Omar Shariff. Es una de mis fotografías favoritas (Moreira, 2012, p. 92).

La división, selección y estudio de las fotografías por bloques se basa en el marco propuesto en el artículo "Desarrollo de un sistema de catalogación y gestión de fotografías: Photon" (Blázquez, 2012). En este marco hay una división de análisis de contenido de las fotografías, centrada en elementos como: el material, la parte de colección a la que pertenece, el título o subtítulo, la descripción, la estructura formal, el soporte original y el contexto. Tras esta división se propone un modelo de descripción en un programa informático de catalogación (Blázquez, 2012). Esta tesis doctoral parte de este modelo, con la diferencia de que no se centra tanto en las características técnicas y cuantitativas de cada fotografía sino en las cualitativas.

Uno de los marcos metodológicos utilizados en esta tesis toma como punto de partida la clasificación de las ciencias que explica Henri Bergson en sus *Lecciones de estética y metafísica* (2012). El método de trabajo de la tesis es cualitativo en el estudio de la fotografía de los tres autores seleccionados, Brassaï, Helmut Newton y Francesca Woodman, que van desde lo publicitario y la moda a lo artístico y su abstracción.

Para Bergson, que toma en primer lugar el modelo de división de ciencias según Aristóteles, hay diferencias entre las ciencias según su naturaleza. Las poéticas, como la arquitectura o la música, pueden existir independientemente de su autor, pues son entidades estéticas en sí mismas. Las prácticas, como la moral, por ejemplo, una buena acción, no pueden considerarse sin el autor. Por último, las especulativas, como las matemáticas, la física teórica o la filosofía, buscan la contemplación sin un fin práctico concreto (Bergson, 2012).

La fotografía, como la filosofía, se fundamenta en la contemplación. Antes de apretar el disparador de la cámara, es necesario que el fotógrafo vea o contemple aquello que va a fotografiar. Esto no ocurre necesariamente en otras artes como la pintura o la escultura, donde el objeto a retratar puede existir previamente en la imaginación del autor y no ser un elemento visible. Lo mismo pasa en la música.

La fotografía funciona como el cine, pues capta imágenes reales independientemente de los juegos o ilusiones de los que participe en su proceso y montaje. La fotografía es, por tanto, una *ciencia poética*, porque puede existir independientemente de su autor, y es *moral* porque supone una ética, sobre todo en las imágenes publicitarias. Desde el punto de vista de las ciencias explicadas según este modelo general, saberes o acciones como la poética o la moralidad son consideradas ciencias. Esta tesis doctoral toma como modelo

esta división con el objetivo de hacer un trabajo riguroso en que la poética y la especulación definan las fotografías estudiadas.

Bergson incluye también en su tratado la división de ciencias según Francis Bacon, que se distinguen entre ciencias de la memoria, como la historia; de la imaginación, como la poesía, y de la razón, como la física, pero critica esta diferenciación tan tajante y resalta la clasificación moderna de Ampère como la más completa: las ciencias abstractas de la materia o matemáticas que estudian sus propiedades generales; las ciencias concretas de la materia o físicas y naturales como la química, la física o la historia natural; y las ciencias mixtas, como la astronomía, que toman elementos de las otras dos. Por otro lado, están las ciencias noológicas que estudian la inteligencia y el lenguaje, y, por último, las ciencias morales según la vida en sociedad (Bergson, 2012).

Al redactar esta tesis se establece una diferenciación propia entre artes en lugar de ciencias, de la siguiente manera y según el tiempo previo a su ejecución. Hablar de *artes* en este caso y no de *ciencias* se debe a mi interés por acotar más el campo de estudio elegido y a que los tres autores que he seleccionado tienen una vertiente notable en fotografía artística. La división en dos bloques queda de la siguiente manera. Primer bloque según los modelos reales:

1. Artes contemplativas: son las que requieren de una contemplación o visión directa de la realidad antes de crear la obra. En esta categoría entran la fotografía y el cine.
2. Artes de la conciencia: son las que pueden o no tener un modelo en la realidad o bien en la imaginación, como la pintura, la escultura, la literatura y la música.

Segundo bloque según los materiales o modos de ejecución:

1. Artes de la visión: son la fotografía y el cine, que recurren a una mirada ineludible a la realidad.
2. Artes de la materia: son las que requieren materiales específicos para su construcción, como la pintura, la escultura y la arquitectura.

3. Artes de la ejecución: requieren una acción en tiempo presente y en directo. Son la danza, la performance, la literatura y la música; las dos últimas teniendo en cuenta el momento de su creación e interpretación y no el de la lectura o escucha.

A partir de estas dos clasificaciones, *las artes pueden pensarse desde la linealidad o la espacialidad*. Las dos convergen: las artes lineales son las que usan la línea como modelo básico: el dibujo, la pintura que dispone de límites entre mancha y color, el grabado, la costura, por ejemplo, los tapices, y la música escrita. Las artes espaciales son aquellas que no están definidas por el trazo o que ocupan un volumen en tres dimensiones: la pintura abstracta o no delimitada por la línea, la escultura, el teatro, la danza la performance y la música cuando suena.

El rasgo común entre las dos, lineales y espaciales es su abstracción o sentido, que se manifiesta independientemente del trazo mencionado. Es decir, una pintura lineal, por ejemplo, puede crear una abstracción en el espectador que desborde el trazo. La fotografía y el cine desbordan la linealidad-espacialidad pues, como la música, son tiempos lineales en su escritura, y espacial en su abstracción, porque son realidades que no se muestran en directo sino fotografiadas o grabadas y esto hace que exista cierta interpretación del autor.

La estética tiene que ver con la creación de personajes. Los mitos y los arquetipos en particular tienen una estética, una serie de caracterizaciones que los hacen reconocibles y permiten la analogía. Mitos y arquetipos están en la obra de los fotógrafos seleccionados. Bergson habla de los personajes de la comedia y la tragedia e indica que cada uno se parece a los de su tipo. Son caracteres generales que llevan a la comprensión de lo bello, de la estética (Bergson, 2012).

La metodología utilizada en esta tesis pretende, no solo hacer una comparativa de la obra fotográfica sino reflexionar sobre el concepto de arte en general, y de fotografía y pintura en particular, para lo cual se tienen en cuenta las siguientes consideraciones propias y la teoría de Bergson. Se considera que *el arte tiene la función de producir una estética favorable al espectador*. Una vez comprendida la estética, puede tener lugar el sentimiento de lo bello o lo sublime. También puede suceder que la obra artística muestre imágenes contrarias a la belleza y, sin embargo, participe del sentimiento de lo bello. Esto se debe a que *el sentimiento estético prevalece sobre el contenido formal de la obra*.

Para Bergson, el arte es la expresión de una idea, un sentimiento o esfuerzo que confluyen en lo bello. Se trata de la representación de algo humano y puede haber diferencias según la técnica artística. Por ejemplo, un retrato pictórico muestra una impresión, una idea central, mientras que un retrato fotográfico muestra la realidad material (Bergson, 2012). Por este motivo, *la pintura es más estética que la fotografía*, pues capta lo esencial y, en general, se la considera una disciplina más artística.

El método empleado en esta tesis incluye una reflexión acerca de las diferencias y similitudes entre la práctica pictórica y la fotográfica, como el uso del color, el azar y la representación, pues una no puede darse sin la otra. Incluso en la pintura, anterior a la fotografía, hay una mirada fotográfica, por ejemplo, cuando el pintor decide pintar un paisaje enmarcándolo primero con la vista o seleccionando la luz que va a tener. Las diferencias y similitudes entre las dos disciplinas se basan en la representación:

Bergson (2012) explica que la percepción de la realidad se compone de representaciones y que los fenómenos externos existen en forma de representación. Todas las artes están basadas en la representación, pero algunas participan de esto en mayor medida que otras. Las *artes representativas* por excelencia son la fotografía y el cine. Lo son porque, en lo que a técnica se refiere, son las más objetivas y las que captan la realidad con mayor verosimilitud.

Esta objetividad no es completa pues puede haber una decisión o manipulación del autor. Por tanto, desde la técnica son artes formales, pero no desde el contenido. Ocurre al contrario con otras artes como la música, la literatura o la pintura abstracta, donde la representación puede encontrarse más en la idea y no tanto en la forma objetiva o real de lo representado. Las artes representativas dependen de la idea o la forma.

Bergson (2012) también propone oponer los conceptos mecanicismo y dinamismo, siendo el primero la consideración de una naturaleza geométrica, y el segundo la consideración de la sensación y de la cualidad. El arte participa de estas dos visiones y varía dependiendo de la disciplina o del movimiento artístico. En el caso de la pintura, la realista tiene mayor peso en el mecanicismo, de nuevo en cuanto a forma y técnica se refiere.

La pintura abstracta es dinámica porque se relaciona con un aspecto menos formal y más con las impresiones o el color. Todo ello desde lo formal, porque en la pintura más realista siempre hay una cualidad o impresión subjetiva que surge de la visión personal del pintor

y, después, de la del espectador. En el caso de la fotografía, la cuestión mecanicista tiene más peso desde la forma pues, en general, es más objetiva que la pintura.

Hay también fotografía abstracta, pero aquí deben distinguirse dos cuestiones: si la fotografía consigue esa abstracción mediante una técnica propia, por ejemplo, mediante una exposición prolongada que consiga el efecto o manipulando la luz, sería dinámica. Pero si el fotógrafo se limita a fotografiar, por ejemplo, una superficie que dé lugar al efecto de esa abstracción, sería dinámica solo en concepto, pues formalmente no hay diferencia con la técnica empleada para conseguir cualquier otra fotografía. En este caso, *el autor ha fotografiado la abstracción; no la ha creado*, como sí ocurre en pintura o en los dos ejemplos propuestos de abstracción en fotografía.

El estudio cualitativo de las imágenes tiene un estudio previo consistente en la interpretación formal de las imágenes. En el artículo "Developing Visual Skills and Powers of Observation: A Pilot Study of Photo Interpretation" (O' Halloran y Deale, 2013) se hace un estudio metodológico a partir de la observación de fotografías. La respuesta de los espectadores depende de su cultura, según los autores, y es otra idea central para esta tesis doctoral (O' Halloran y Deale, 2013).

Esta cuestión está relacionada con la semiótica, pues la interpretación de las fotografías depende de los códigos de la cultura a la que el espectador pertenece. Respecto a esta cuestión, hay que hacer una diferenciación según la rama artística de la que se trate: el lenguaje fotográfico es universal, en el sentido de que, cuando la fotografía no lleva incorporado un texto, la imagen se ve tal cuál es. Esto quiere decir que el lenguaje fotográfico es universal desde un punto de vista formal, pero no de contenido, porque comprender el contenido depende del espectador.

Ocurre lo mismo con la pintura y la escultura, y también con el cine, aunque en este último caso el idioma varía y requiere de una traducción. Un lenguaje menos directo es el de la literatura, pues, en este caso el texto, dependiendo del idioma, requiere de una traducción. Estos aspectos se tienen en cuenta para el estudio de las fotografías. El estudio del artículo mencionado de cómo acercarse a las fotografías, utiliza la metodología siguiente:

La primera parte consistió en observar las fotografías, las personas, objetos y actividades que se mostraban, y los participantes debían señalar cuál era el foco central de la fotografía. Después se señalaron los aspectos adicionales representados en las fotografías.

También se pidió a los encuestados que supusieran otros datos como el lugar donde estaban tomadas las imágenes (O' Halloran y Deale, 2013).

Este estudio sirve para hacer una clasificación de las fotografías de la tesis doctoral y una aproximación por bloques temáticos en los que se estudiarán analogías, tanto en la obra específica de cada autor como en el conjunto de los tres autores.

El artículo "Fotoperiodismo y reporterismo durante la I Guerra Mundial. La Batalla del Somme (1916) a través de las fotografías del diario *ABC*" (2013) utiliza un método de análisis de fotografías a partir de las fotografías publicadas en el periódico durante un mes sobre la batalla del Somme, con el objetivo de estudiar el fotoperiodismo, el papel desempeñado por los fotorreporteros y la persuasión de la fotografía en el público (Camarero y Visa, 2013). La metodología utilizada sigue los siguientes pasos:

> 1. Este artículo realiza un análisis de la cobertura gráfica que el periódico español ABC hizo de esta batalla (…) de 1916 coincidiendo con el primer mes de enfrentamientos. Se ha escogido la ofensiva del Somme por ser una de las acciones más significativas de la Gran Guerra, y la primera en la que se permitió la estancia de fotoperiodistas en primera línea de batalla. Para este análisis también se han tenido en cuenta las fotografías aparecidas en fechas posteriores y que se estima mantienen con nuestro análisis una estrecha relación, ya que ABC siguió informando de lo acontecido en el Somme hasta principios de diciembre de 1916 (Camarero y Visa, 2013, p. 89).

> 2. En total son 22 fotografías en huecograbado dedicadas al frente abierto en el Norte de Francia durante el (…) 17 de ellas en portada (…) También se publicaron entre esas fechas diverso material gráfico, como mapas e ilustraciones. Estas imágenes, junto con sus respectivos pies de foto, han sido analizadas desde diversos puntos de vista, como se puede observar en la tabla 1 del anexo, con el objetivo de valorar el creciente papel de la información fotográfica durante la I Guerra Mundial como elemento de persuasión y propaganda (Camarero y Visa, 2013, p. 89).

> 3. A partir de esta catalogación se han podido obtener numerosos datos de las imágenes tanto a nivel individual como en su conjunto, que permiten un estudio detallado de los elementos discursivos presentes en las imágenes, tanto por lo que respecta a los individuos, los espacios, los tiempos, la temática y la intencionalidad del periódico (Camarero y Visa, 2013, p. 89).

Esta tesis doctoral dividirá en partes la metodología utilizada para el estudio de las fotografías de los tres autores, con el objetivo de estudiar bloques temáticos y sus

analogías, y de ofrecer un panorama de la fotografía artística y publicitaria del siglo XX, específicamente de los fotógrafos principales de la tesis.

Asimismo, este trabajo doctoral presenta una metodología interdisciplinar, no centrada únicamente en la práctica fotográfica sino en otras como la pintura, la escultura, la instalación y la performance. Otro de los métodos consultados es el que se emplea en el artículo "La imagen y la esfera semiótica" (Parra Valencia, 2014), en el que se aborda el concepto de imagen dado por Peirce y donde las imágenes se estudian desde un punto de vista conceptual. La imagen y el signo se estudian según dos autores, Peirce y Saussure:

> Para abordar la relación del concepto de imagen con el signo hay que precisar las variables teóricas provenientes del modelo saussuriano y del modelo peirceano. Diremos escuetamente que la propuesta semiológica de F. de Saussure se orienta a los signos en la vida social y se enfoca, como objeto de estudio, en la Lengua como sistema sígnico, que permite la articulación de ideas, regido por leyes específicas. Esto quiere decir que no pueden considerarse las ideas como antecesoras de los signos sino que el signo (lingüístico) mismo debe contener dos dimensiones de articulación con la realidad, que permiten una coreografía perceptiva que oscila entre lo sensible y lo inteligible. Por otro lado, el modelo de C.S. Peirce, que pertenece a la evaluación logicista de la realidad, y que se deriva del proceder pragmaticista que el propio autor promovió, se enfoca, de una manera más ambiciosa si se quiere, en establecer una teoría del conocimiento capaz de establecer como eje el poder del signo, en tanto capacidad en la producción de sentido (Parra Valencia, 2014, p. 79).

El método utilizado en este artículo es interesante para la tesis porque combina las teorías de los dos autores. Esto sirve para el estudio de las fotografías de los autores seleccionados. El autor habla de la diferencia entre índice, icono y símbolo, lo que sirve como punto de partida metodológico para el análisis semiótico de la tesis doctoral:

> El arte así, nace en la medida que la imagen puede hacerse física y convertirse en una "cosa" que se representa, adquiriendo un valor superior al ser representada, por lo cual emergen, en la esfera semiótica, las ideas de "obra" y de "autor" como un complejo de realidad que configura lo espiritual de la percepción, más allá de la experiencia esotérica de las imágenes-indiciales (…) Así, la manera icónica de mirar permite que la imagen sea una forma de domesticación de las fuerzas primitivas–ocultas, según la idea de esta semiosfera, tras la ignorancia y la superstición colectivas-. El ícono, como se ve, va más allá de la simple representación, en tanto se convierte en

> sustituto del referente (…) El tercer tipo de imagen se corresponde con el signo-símbolo definido por Peirce (Parra Valencia, 2014, p. 86).

Las imágenes son signos que implican modos de interactuar. La semiótica permite acercarse a las imágenes y articular discursos que tengan un sentido (Parra Valencia, 2014), desde el punto de vista del fotógrafo y del espectador.

El estudio del significado de las fotografías seleccionadas parte, de igual modo, del modelo propuesto en el artículo "La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica" (Tenoch, 2014) acerca de la visualidad y el significado. En la parte de semiótica analizada tras cada bloque de fotografías, además de los citados autores en la división de bloques, se aplicará la división de tipos de signos de Peirce según la relación entre el propio signo o representamen y el objeto a la imagen y la fotografía (Tenoch, 2014) para explicar las características semióticas de las fotografías:

> El objetivo general envuelve dos operaciones, identificar y distinguir los procesos utilizados disciplinariamente en el uso continuo de las imágenes a través de la construcción de visualidad, ya sea en la articulación del significado, ya sea para recuperarlo o para explicitarlo. La descripción de los sistemas de significación —sobre todo aquellos que se encuentran en la base de la identidad, de la memoria compartida, de los imaginarios colectivos—, adquiere la tarea de abstraer teóricamente, diferenciar metodologías de análisis, transmitirlas pero también construir visualidad. Desde una perspectiva tal, las ciencias sociales, que incluyen a la semiótica y la antropología, pueden responder al cómo se llevan a cabo, pero sobre todo cómo se convierten en mecanismos transmisores, conservadores y pilares que sostienen una cultura (Tenoch, 2014, p. 99).

La fotografía es un lenguaje visual que puede requerir de una traducción, no de un texto escrito sino del contenido visual. la imagen está relacionada con la antropología, puede crear discursos y esto se hace con las imágenes que agregan significados (Tenoch, 2014). La semiótica y la antropología construyen significados a partir de las imágenes:

> Las acciones de cada una de las dos disciplinas se manifiestan en alguno de los siguientes planos: el filosófico logra especificar las condiciones epistemológicas a partir de las cuales se coloca una imagen en un sistema social de interpretaciones; el teórico debe brindar los cuadros necesarios para perfilar la comprensión de un fenómeno específico, pero al mismo tiempo, debe conducir la

> estructuración de la información contenida y debe mostrar su forma de funcionar; el metodológico finca su trabajo en la aplicación de los modelos consolidados para realizar las observaciones incluso empíricas y en sus resultados debe apuntalar las bases teóricas de las cuales se desprenden; el objeto de estudio está conformado por el cúmulo de las representaciones visuales (Tenoch, 2014, p. 104).

La representación de la mujer en la fotografía decimonónica mexicana, tema tratado en un artículo, se utiliza como uno de los marcos previos que sirven como modelo para la tesis doctoral. El artículo utiliza una metodología en la que combina la semiótica, la sociología y la historia cultural. Muestra una selección de fotografías de mujeres para hacer el análisis que parte de los códigos visuales históricos (Bastarrica, 2014). El fotógrafo, además de captar la realidad y al personaje fotografiado, hace una construcción simbólica, pues es quien decide cómo va a ser fotografiada cada mujer:

> (…) toda una tradición iconográfica, integrada por códigos y significados que el fotógrafo poseía y dominaba en cierta medida, le indicaba a éste que un retrato "femenino" (…) no estaba completo (…) sin una pose recogida sobre sí misma, quizás sin un rebozo. Concluir esto resulta sencillo desde el momento en que aceptamos que la lectura de una fotografía siempre tiene un componente histórico. En el caso concreto del retrato fotográfico, que en sus inicios pretendió, por momentos, convertirse en una versión más asequible del pictórico, la lectura que de él hagamos deberá tener en cuenta esto último, así como el hecho de que el retrato como género pictórico occidental, y sobre todo antes del siglo XX (Bastarrica, 2014, p. 52).

Los fotógrafos son creadores de significado. seleccionan fragmentos de la realidad y los captan con su cámara, o bien crean nuevos significados, escenificaciones. La fotografía capta la realidad, pero no siempre tal cuál es. Deja ver la parte superficial, la forma. Acceder al contenido depende de los espectadores. Una misma escena cambia dependiendo de quién la fotografía:

> …en muchas ocasiones, los retratos reproducen, más que el presente real de los individuos fotografiados, una suerte de presente ideal, una condensación iconográfica de sus aspiraciones, en un momento en el que la movilidad social comienza a verse como una posibilidad desde las capas bajas de la sociedad mexicana. Y lo hacen aprovechando al extremo ciertas características de la fotografía que la convierten en una extraordinaria máquina de representar (Bastarrica, 2014, pp. 57-58).

Toda fotografía implica un lugar. Puede ser un estudio, como en muchas de las imágenes de Helmut Newton, un paraje natural, como en Francesca Woodman, o puede ser la ciudad de París en un día de niebla, tal como la representa Brassaï. El método empleado en esta tesis tiene en cuenta el lugar donde fueron tomadas las fotografías. El sentido de una obra fotográfica depende del fotógrafo, del significado que da a las imágenes que capta con su cámara, y de la selección que hace y los discursos que crea con un conjunto de imágenes. El lugar como aspecto metodológico se ha abordado desde distintos puntos de vista:

> El lugar como concepto teórico/metodológico ha evolucionado tanto en sus connotaciones como en sus aplicaciones para comprender la realidad. Esta transformación proviene de disciplinas que se han interesado en abordarlo, como la geografía, la sociología, la psicología y la pedagogía. Para comprender la importancia que el sentido de lugar tiene en los campos actuales del conocimiento es necesario explorar las distintas etapas en las cuales se ha interpretado la realidad en función de los componentes y atributos de lugar (Ramos y Feria, 2016, p. 85).

La fotografía de calle fragmenta las ciudades, muestra partes de las metrópolis, escenas o situaciones. La fotografía siempre implica un sitio concreto, pues capta la realidad. No ocurre lo mismo con la pintura, que puede surgir de la experiencia personal del pintor sin necesidad de que exista un espacio o algo representado previamente. Los espectadores dan un significado posterior a la fotografía, que tiene varios sentidos:

> Por consiguiente, la fotografía en sí misma no ofrece un significado único: tiene que ir acompañada de una contextualización verbal o escrita para facilitar la interpretación y exponer la relación entre el fotógrafo y su visión del mundo. En este sentido, se realizó un análisis textual basado en la materialidad de la obra respetando las asociaciones entre texto e imagen, así como el análisis del lugar que los estudiantes le asignaron en la narración. Si bien se ha considerado la inexistencia de límites en la interpretación del texto icónico, en este caso la imagen se utilizó como un nivel de significado añadido a la narración.
>
> (…)
>
> El análisis realizado a las producciones narrativas nos permite identificar una construcción de sentido del lugar que se despliega en capas, es decir, aparecen elementos que pueden ser incluidos en un plano de corte descriptivo, como la ubicación geográfica, las formas del territorio, sus

> nombres y componentes. También nos permite adentrarnos en los lugares y las interacciones sociales que se desarrollan en ellos (Ramos y Feria, 2016, p. 94).

La fotografía representa las ciudades. El fotógrafo, especialmente cuando se dedica a la fotografía de calle, recorre la ciudad con la cámara en busca de imágenes que pueda captar. Se han hecho numerosos estudios de la relación de la fotografía con la ciudad, sobre todo desde el ámbito digital. Una de las metodologías empleadas en este tipo de estudios consiste en hacer un análisis a partir de las fotografías de la red social Instagram para comprender la experiencia en el espacio urbano utilizando un destino turístico concreto a partir de una metodología documental (Manosso y Gândara, 2016).

Los estudios fotográficos del espacio urbano se analizan en una tabla dividida en los que se encuentran los siguientes apartados: identificación, que muestra el elemento representado en la fotografía; categoría, según las características de lo representado; período, en qué época del año fue tomada; grado de humanización, quién aparece en la fotografía; tarjeta postal, según la disposición figurativa; testimonio, con fotografías en las que aparece el fotógrafo; coleccionismo, con varias fotos del mismo tema; figuración y réplicas de fotografías (Manosso y Gândara, 2016). La tesis aborda la relación entre la fotografía y la arquitectura. Para ello, se ha tomado como modelo el siguiente marco metodológico del artículo "Ser cámara: (des)montando el interior" (2016):

El marco teórico de este trabajo aborda los orígenes de la fotografía a partir de los autores Charles Baudelaire en *El público moderno y la fotografía* (1859) o Walter Benjamin en textos como *Pequeña historia de la fotografía* (1931) (Martínez-Millana, 2016).

Las fotografías también se construyen como marcos de significado en el artículo "La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939)" (Arroyo, 2016) en el que se habla del fotoperiodismo, y parte de análisis metodológicos en los que se tienen en cuenta los iconos, la exposición, la mirada y la prensa.

Esto sirve a la tesis para partir de esta idea en relación al fotógrafo Brassaï, quien además de hacer fotoperiodismo se dedicó al montaje de escenas de ficción que simulaban ser fotoperiodismo. La metodología del artículo tiene en cuenta las fotografías como imágenes individuales rodeadas de otras imágenes:

> (…) resulta indispensable no limitar su estudio a la copia aislada o ya incluida en los nuevos contextos de acogida. A medio camino entre el resultado original de la imagen (su captura) y los significados promovidos por sus usos (su difusión) se encuentra otra documentación indispensable de estudio: las imágenes que la rodearon. Lo ideal es trabajar con los negativos, pero otra excelente fuente de documentación son las hojas de contactos, pues son el eslabón de unión entre el soporte original y las imágenes definitivas que llegarán al futuro lector o espectador (Arroyo, 2016, p. 128).

Un ejemplo de metodología específica interesante es la que se utiliza en este artículo para hacer una clasificación de las fotografías seleccionadas, en este caso del ámbito del fotoperiodismo, que combina la semiótica con la investigación histórica (Arroyo, 2016). Se analizan las siguientes fotografías:

> 1. "Robert Capa, 1937. Gerda Taro (F1). Análisis realizado sobre copia de época procedente del International Center of Photography de Nueva York" (Arroyo, 2016).
>
> 2. "Muerte de un miliciano, 1936. Robert Capa. Análisis realizado sobre copias de época procedentes del Archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca" (Arroyo, 2016).
>
> 3. "Tres soldados republicanos, 1936 (F6). Gerda Taro. Análisis realizado sobre copia moderna de negativo original" (Arroyo, 2016).

Con esta división se analiza cada fotografía a partir de una definición de sus componentes, a partir de la semiótica y de la definición de obras visuales que tienen características históricas. El siguiente ejemplo es de una fotografía de Robert Capa:

> Todo lo que llama la atención a simple vista en esta fotografía es la actitud del referente (...) La austeridad de elementos incluidos en la imagen plantea una composición de fácil lectura, dado que el peso visual recae por completo en Capa y la cámara, que se interpreta como un todo. El trazo ovalado que forma la silueta del fotógrafo engulle a la cámara como si formara parte de su anatomía, lo que sugiere cierta significación del elemento técnico como dispositivo que amplía la dirección y magnitud de su mirada.
>
> (…)

> La imagen podría seguir el principio de transparencia enunciativa si el gesto y la actitud del reportero de guerra se armonizara con el contexto. Pero la copia examinada revela que los fotógrafos no se encontraban en el frente en el instante de la toma, ya que un segundo término muestra la fachada de una casa con la puerta abierta. Esto provoca cierto conflicto entre figura y fondo, aunque sigue dominando la fuerza expresiva del retratado: serio y concentrado en el fuera de campo, un espacio que actúa como generador de una gran tensión al sugerir que aquello que puede justificar el gesto de Capa es, precisamente, lo que la imagen no muestra (Arroyo, 2016, pp. 134-135).

El estudio de la moda, presente especialmente en las fotografías de Hemut Newton, parte del marco seleccionado en el artículo "La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto" (Incorvaia, 2016) en el que se habla de la fotografía de moda en el siglo XX y la representación de las mujeres, así como otros temas como el surrealismo y los fotógrafos de moda más representativos. La fotografía de moda quedó plasmada en revistas icónicas, definida mediante criterios estéticos de la fotografía:

> Los denominados criterios estéticos en la fotografía, definen pautas y épocas que sus imágenes transmiten. La fotografía de moda conlleva elementos precisos que han perdurado a lo largo de la historia (…) Los nombres analizados pertenecen a un criterio de selección relacionado con la incidencia que han tenido en el panorama de la moda. No son los únicos, ya que la industria gráfica, más a partir de los años 30 extendió las publicaciones en diversidad de temas. Al igual que el impacto cinematográfico, la moda estuvo siempre presente en las publicaciones específicas y también en las de información general. Los denominados magazines, la incluyeron en sus páginas por formar parte del ideario colectivo. Las contingencias del siglo XX establecieron pautas que modificaron criterios en cuanto a la indumentaria, ligada a los vaivenes económicos de cada época (Incorvaia, 2016, p. 30).

En el siglo XX, la moda estuvo asociada al arte y hubo cambios en la moda:

> Paul Poiret (…) creó la falda tubo, que caía directamente desde la cintura hasta aproximadamente cinco centímetros del suelo, subiendo la cintura hasta debajo del busto, abandonando el uso del corsé y reemplazándolo por el del corpiño. Los primeros diseños de Poiret eran sencillos y de corte recto. Su estilo, que lograba una figura más suave, en principio resultó escandaloso, pero finalmente se universalizó (…) Esta transformación se dio en plena Belle Epoque, caracterizada por la filosofía del positivismo, y por la prosperidad económica.

(…)

> A mediados de los años veinte, Poiret introduce estampados geométricos, provenientes de la pintura vanguardista y del art déco. Este último, surgió en 1925, en París, con la Exposition Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Modernes. No se trata de un estilo de características concretas, pero puede distinguirse por sus composiciones simétricas y su preferencia por la línea recta (Pérez y Pérez, 2016, p. 16).

Más tarde, con el Surrealismo, la moda varió y fue inspiración de fotógrafos como Brassaï y Man Ray. Estos artistas combinaban una producción artística con otra más comercial y publicaban sus trabajos en revistas comerciales de moda como *Vogue* o *Harper's Bazaar*:

> El surrealista Man Ray fue pintor, escultor, fotógrafo, realizador cinematográfico, poeta, ensayista y filósofo. Siendo uno de los artistas más multifacéticos del siglo XX. Nacido en los Estados Unidos, emigró a París, donde gracias al patrocinio de Marcel Duchamp, logró fama con sus "rayographs" o "fotogramas" de objetos comunes y no tan comunes, a los que describía como "puro dadaísmo". Como fotógrafo de modas, se destacó en *Harper's Bazaar*, desde principios de la década del treinta. Allí, se distinguió del resto de los fotógrafos de moda por la iluminación que le daba a las producciones, creando un sistema de "luz continua", que le permitía obtener un efecto de sombras múltiples, característico de sus fotos de moda de este período (Pérez y Pérez, 2016, p. 19).

La moda, que tuvo su lugar de expresión en París, dio paso a una nueva moda en Nueva York. Las transformaciones sociales y económicas de la época lograron una democratización de la moda (Pérez y Pérez, 2016). Fotógrafos como Helmut Newton hicieron parte de su producción fotográfica en estos dos lugares.

El arte moderno y, en particular, el contemporáneo, puede estar representado por artistas que no tienen una obra como tal. El artículo "Azul pintado de azul. Leyendas de artistas sin obras" (Fimiani, 2017) aborda este tema desde el *Nouveau Réalisme* y la historia de tres artistas: Yves Klein, Claude Pascal, Armand Fernandez, quienes, mientras contemplan el mar en una playa de Niza, conversan sobre el arte.

La metodología de este artículo se basa en hacer un recorrido artístico que tiene como punto de partida la conversación entre los tres artistas. El autor crea "otra pequeña historia, atenta a las relaciones entre cuento y manifiesto, narración y testimonio, y concentrada en cuestiones conjuntamente de retórica, poética y filosofía del arte, de un

arte sin obras de arte" (Fimiani, 2017, p. 36) para presentar y desarrollar el tema propuesto.

Es interesante la teoría de obras artísticas que no tienen una obra formal. Entrarían en este campo la performance y la danza, al no tener una obra explícita. La fotografía puede considerarse de las dos maneras: por un lado, sí tiene una obra formal, cuando está impresa. El soporte fotográfico es lo que da el aspecto formal. Por otro, la realidad que capta la fotografía es una representación, que incluye historias, como ocurre en otras muestras del arte moderno:

> La voluntad de escritura de sus textos breves trasciende el testimonio estrecho de una experiencia personal, aspira a ser pública, apunta a una forma de reconocimiento que concierne a la calidad estilística y teórica de la narración, a la autenticidad y a la legitimidad de lo narrado, a la acreditación y a la autoridad del narrador. Las palabras de Arman, Pascal y Klein extraen parte de su fuerza de las referencias realistas a lo sucedido, sirviéndose ambiguamente de la vocación documental de la escritura autobiográfica por declarar y autentificar una instancia indexical del registro y de la restitución integral de la realidad (Fimiani, 2017, p. 39).

La fotografía de los tres autores seleccionados en esta tesis parte de un tema común y se estudiará según las analogías formales y de contenido, con el objetivo de seguir una metodología que se ajuste a los relatos que constituyen sus fotografías, tanto por bloques temáticos como en conjunto.

La estética de la fotografía es una parte importante en el estudio de esta tesis doctoral y el análisis de la representación fotográfica en los autores seleccionados. El estudio previo que se usa para esta cuestión es el artículo "Aestheticization suffering: Evaluative stance in pulitzer-winning photos of refugees" crisis in Europe (Magdi, 2018), que estudia la representación estética en las fotografías ganadoras del Pulitzer, de temática de los refugiados en Europa. Las fotografías analizadas en el artículo tienen un valor documental, pues son estéticas y muestran temas sociales (Magdi, 2018).

La metodología utilizada en el artículo consiste en seleccionar fotografías ganadoras del Pulitzer y evaluar el conflicto entre las normas periodísticas y la creatividad artística, seleccionadas de obras de fotoperiodismo exhibidas en galerías y museos y especialmente cuando se publican en Reuters (Magdi, 2018). Este estudio está relacionado con las diferencias que existen en la fotografía cuando se combina lo artístico con la publicidad.

La creatividad es un requisito para los trabajos publicitarios. La publicidad se sirve a menudo del arte, de un modo explícito, para hacer sus campañas. Los fotógrafos publicistas utilizan estos recursos, especialmente en el campo de la moda. La fotografía se considera un testimonio de lo real, pero esta visión puede cambiar según los propósitos del fotógrafo.

El artículo investiga la representación de los refugiados, no como una representación de la realidad sino como una construcción. La interpretación depende de las referencias culturales del espectador y, para estudiar cada fotografía, se tienen en cuenta elementos como las personas, los objetos, colores, escenarios, ángulo de cámaras y el montaje (Magdi, 2018).

El artículo "Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos" (Linhares y De Souza, 2018) habla de la modernidad en las fotografías de Francesca Woodman, de los límites, las representaciones de fantasmas y del aspecto fantasmal de las fotografías. El artículo se centra más en el contenido de las imágenes y no tanto en su composición formal (Linhares y De Souza, 2018). El texto sirve como modelo de marco metodológico para hacer una división por temas entre los que están las imágenes fantasmales de la fotógrafa.

Las fotografías de Francesca Woodman muestras sus sombras, la delicadeza, cambian las fronteras entre lo moderno y lo contemporáneo, muestran fantasmas. En su producción se encuentran la intimidad y la exposición, la representación del cuerpo. Sus fotografías hacen que los fantasmas se muestren, entendiendo que las imágenes son aberturas o grietas en la pared. Las fotografías son testimonios de historias, destellos de la imagen (Linhares y De Souza, 2018).

En este artículo se hace una definición de cada fotografía seleccionada, que servirá como modelo para posterior definición de fotografías en esta tesis doctoral. Una de las fotografías se describe de la siguiente manera:

> (…) en medio de un movimiento, habita un pequeño temporal desorden. Repartida en el espacio y el tiempo, es en la fotografía donde esta disonancia encuentra la pared agrietada y manchada, las hojas secas, el polvo y los escombros acumulados, un cuerpo (…) Sus brazos, que van y vienen (…) Francesca Woodman parece haber sido atraído por este trozo de luz, un efímero rayo de sol que hace brillar (Linhares y De Souza, 2018, p. 107).

La definición se basa no tanto en las características técnicas de la imagen y más en su contenido formal, simbólico y mitológico. Las fotografías de Francesca Woodman se estudiarán desde temas como las imágenes fantasmales o mitológicas, para lo que se tendrán en cuenta elementos como la forma y la composición:

> (…) las imágenes fantasma pueden considerarse fronteras, intersecciones indispensables para la creación de otras chispas de lectura. En la encrucijada, la imagen-fantasma es un lugar de carencias. Un lugar en el que podemos percibir que nos falta a nosotros mismos y que hay agujeros que no se pueden llenar con explicaciones y significados. También podemos arrojar luz sobre algunas facetas de estas fronteras y descubrir otros, distraídos y dispersos en otras artes, como la literatura, como la literatura. Frente a estos fantasmas, nos enfrentamos a la tensión de ver y no ver: deteniéndonos en las fronteras, todavía podemos extenderlas y aumentar la fuerza de su oscilación (Linhares y De Souza, 2018, p. 109).

El análisis de las fotografías se centra, por un lado, en la representación de los refugiados y, por otro, el paisaje que los rodea. Esto crea una abstracción visual y una semiótica que sirve para interpretar la fotografía (Magdi, 2018). La tesis doctoral emplea en su metodología un recurso similar: se centra, por una parte, en los personajes y, por otra, en los espacios, los paisajes y otros recursos que dan sentido a las fotografías seleccionadas.

La sociología de las imágenes fotográficas puede estudiarse desde el encuadre, la lingüística y la semiótica. El artículo "Encuadres visuales en las fotografías de prensa del proceso de paz en Colombia" (Dießelmann y Hetzer, 2019) aplica este método para estudiar la representación visual del proceso de paz entre el Gobierno de Colombia y las FARC, entre el 2012 y el 2016, a partir de fotografías de un periódico seleccionado utilizando la teoría del *framing* para identificar marcos de interpretación.

Los encuadres funcionan como elementos para organizar discursos en las fotografías. Pueden ser temáticos y hay que tener en cuenta el contexto en que fueron tomadas las imágenes, que se clasifican según sus características en común. Cada encuadre visual lo constituyen elementos individuales que crean un discurso (Dießelmann y Hetzer, 2019). Los encuadres son las representaciones de los temas o acciones que se dan en cada fotografía. La tesis doctoral utilizará la división de temáticas para hacer un estudio de las fotografías de los autores.

La tesis estudia la autorrepresentación femenina en la fotografía. En el caso de Francesca Woodman, se hace fotos a ella misma en la mayor parte de su obra. El artículo "Female self-portraiture: imprisoned spaces and minds" (Janeiro, 2019) examina la relación entre las obras de Francesca Woodman y de la artista visual Rebecca Horn. La autora del artículo hace descripciones de las fotografías y de las instalaciones de las autoras, y toma como elemento común la representación del cuerpo femenino y su identidad, entre los límites entre el yo, el cuerpo y el espacio que se traspasan (Janeiro, 2019).

Las fotografías de Francesca Woodman se presentan a veces como instalaciones o performances, y las instalaciones y performances de Rebecca Horn, al captarse en instantáneas, parecen fotografías. La diferencia está en que la rama artística es distinta en cada caso. La performance requiere del directo, y en las instalaciones se interactúa directamente con la obra. Las fotografías, por el contrario, representan el tiempo y el espacio, pero no de un modo directo como sí ocurre en las otras formas artísticas.

La obra de Francesca Woodman tiene características freudianas; sus fotografías de larga exposición son fragmentadas, con cuerpos que forman parte de los espacios fotografiados. Se da también un movimiento en las imágenes, fotografías que la autora se hace a ella misma. Aparecen metamorfosis, dinamismo en los cuerpos, mujeres que emergen de los muros (Janeiro, 2019).

El movimiento es una de las características principales de las fotografías de Francesca Woodman, algo que está directamente relacionado con la performance y las instalaciones. Los retratos de Francesca Woodman no son simples retratos estáticos, sino que representaciones del cuerpo en movimiento.

Estas representaciones son del movimiento y, otras veces, de límites. En el caso de la obra de Rebecca Horn, aparecen estos límites representados. Como en la obra de Francesca Woodman, se crean performances en las que interviene el movimiento, la kinésica, además de cuerpos representados como esculturas o autómatas de movimientos mecánicos (Janeiro, 2019).

La autora del artículo analiza obras concretas de las dos autoras, en el caso de Francesca Woodman, de 1958 a 1981, y en el de Rebecca Horn, se centra en los trabajos de la década de 1970, y explica a modo de écfrasis o descripción de una obra visual una selección de fotografías, instalaciones y performances de ambas autoras (Janeiro, 2019).

Respecto al contenido específico de las imágenes, en el caso del análisis de los autorretratos fotográficos se parte del artículo "La cultura del autorretrato en su desarrollo histórico" (Mena, 2020). La fotografía de moda se menciona en el texto:

> [la fotografía de moda] era un terreno propicio para mostrar a la vez el lado estético y el lado humano de sus modelos, lo cual sí consiguió hacer el fotógrafo estadounidense Irving Penn, que trabajó para Vogue y otras revistas sin perder el elemento artístico y experimentando con el desnudo. Otro fotógrafo destacado en la época que siguió su misma estela fue Helmut Newton, quien también pasó por varias firmas de moda (Mena, 2020, p. 49).

En este artículo se habla de los significados a partir de la pintura y específicamente en la fotografía a partir de los mitos y la autorrepresentación (Mena, 2020). La fotografía mezcla lo artístico con la publicidad:

> … [el] autorretrato tiene el lado psicológico a estudio, ya sea en fotografía o en pintura, y muchas veces teatralizado, como si se tratara de una performance, ya que en las redes el verdadero y auténtico ser se camufla en poses, montajes y retoques, alejado de la realidad de cómo es uno, aunque a su vez conecta con el mundo porque es la demanda y vorágine por la que transita la cultura visual. Lo ejemplificamos a través de campañas publicitarias como la de United Colors of Benetton, que refleja la multiculturalidad, además de las de otras marcas que apuestan por rostros conocidos; el citado apropiacionismo en la historia del arte, como el rostro de la infanta Margarita en Las meninas, de Velázquez, el cual ha puesto su identidad en marcas como Coca-Cola, Fanta, el whisky Black and White… (Mena, 2020, p. 62).

El marco de este artículo sirve para el estudio de las fotografías de Francesca Woodman, la fotógrafa de la tesis que utiliza el autorretrato como forma de expresión. La metodología utilizada en esta tesis pretende, no solo hacer una comparativa de la obra fotográfica sino reflexionar sobre el concepto de arte en general, y de fotografía y pintura en particular. La selección de los marcos metodológicos citados tiene el objetivo de ser el punto de partida para hacer esta tesis doctoral que parte de un análisis previo y le aportará nuevos significados con el estudio de las fotografías de los autores seleccionados.

La tesis doctoral, en la metodología, se basa en marcos teóricos previos que plantean la relación de la fotografía con la pintura. Uno de los objetivos de la tesis es hacer esta comparación, en la fotografía en general y, específicamente, en la obra de los tres autores

de la tesis. Resulta relevante para esta cuestión el artículo "Una oscura cámara, una imagen lúcida. Pensando la fotografía como un dibujo" (Vega, 2020), que habla de la creación de imágenes fotográficas en el siglo XIX, de su estudio como si fueran dibujos, y de la tendencia a relacionar la fotografía con otras artes (Vega de la Rosa, 2020).

El público consideraba la fotografía de la siguiente manera: "Para el público de 1839, una fotografía era un dibujo. Ante la aparición de las primeras imágenes fotográficas, nada expresa mejor la incertidumbre, enmascarada de entusiasmo, que la dificultad para explicar y definir exactamente la naturaleza material y conceptual de una fotografía" (Vega de la Rosa, 2020, p. 95). De hecho, en un principio, la fotografía se consideraba más una técnica científica que una rama artística:

> La mayor parte de esas investigaciones partían de un interés científico por el estudio de la capacidad de reacción de ciertas sustancias químicas expuestas a los efectos de la luz natural pero también, del reto por conseguir reproducir y fijar las imágenes latentes y efímeras que suministraba la cámara oscura. Como es bien sabido, este tipo de aparatos contaba con una larga tradición ya que, durante siglos, habían sido utilizados por los artistas, como un instrumento para el estudio de la perspectiva o la composición, o por todas aquellas personas que, a pesar de su torpeza o poca habilidad para el dibujo, deseaban representar una determinada imagen tomada del natural (Vega de la Rosa, 2020, pp. 95-96)

Las primeras impresiones fotográficas fueron calificadas como dibujos y no como fotografías. La teoría acerca de la práctica fotográfica se encontraba en informes científicos, o en las definiciones de Daguerre. Se consideraba más bien un método de dibujo, con un procedimiento más fácil que el de la pintura (Vega de la Rosa, 2020). Las fotografías eran dibujos fotográficos:

> Junto a la obra de Daguerre –que incluía los informes de Arago, Guy Lussac y la "noticia de la heliografía" de Niepce–, el otro gran texto fundacional de la fotografía fue The Pencil of Nature, publicado en Londres en 1844 por William Henry Fox Talbot (1800-1877), aunque algunas ideas de sus hallazgos ya habían sido expuestas en otro escrito suyo anterior titulado Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil, presentado en enero de 1939 a la Royal Society de Londres. Talbot utilizó el término "photogenic drawing" para referirse a sus primeros experimentos fotográficos (Vega de la Rosa, 2020, p. 101).

La fotografía era una forma más rápida de representar, un nuevo instrumento que facilitaba el dibujo:

> Los parámetros estéticos que Fox Talbot utilizó en The Pencil of Nature, diferían muy poco de este tipo de razonamientos en los que es posible encontrar una idea común sobre la fotografía en sus primeros años de existencia. En realidad, el libro era un pequeño y sugerente ensayo, que incluía unas "notas introductorias" y una "breve descripción histórica de la invención del Arte [de la fotografía]", en el que, entre otros episodios, relataba sus decepcionantes experiencias con la cámara lúcida y la cámara oscura para obtener bocetos y recuerdos dibujados de sus viajes (…) Talbot concibió el libro en forma de un álbum ilustrado con veinticuatro fotografías realizadas y comentadas por él mismo, en las que profundizaba sobre los valores de este tipo de imágenes (rapidez de ejecución, precisión de detalles, facilidad de ejecución, reproductibilidad), que le sirvieron de ejemplo y demostración de sus hallazgos con diversos procedimientos de naturaleza fotográfica (Vega de la Rosa, 2020, pp. 103-104).

El papel de la fotografía en las artes visuales suscitó controversia, debido a las características técnicas de la fotografía y a su aparente facilidad en comparación con otras artes como la pintura o la escultura. La fotografía estaba más cercana a lo científico que a la representación artística. En 1859 se presentó una fotografía en el Salón de Bellas Artes de París, un acontecimiento que provocó un debate sobre el papel que debía tener la fotografía en relación con las demás artes (Vega de la Rosa, 2020). A partir de entonces, la fotografía ocupó un lugar en las teorías de las artes:

> (…) el fotógrafo Marcus A. Root (1808-1888) señalaba y centraba el objeto de su obra, que no era otro que establecer las relaciones entre arte y fotografía, reivindicando las aptitudes artísticas de esta última más allá de su capacidad como instrumento de registro de la realidad. Root comprendió que no sería posible defender esa voluntad artística sin vincular el ejercicio de la fotografía a un aparato teórico del arte avalado por el tiempo y la tradición, de modo que sus ideas fueran refrendadas a partir de un amplio y diverso conjunto de citas sobre arte y filosofía y de referencias de estética y teoría de las artes (Vega de la Rosa, 2020, p. 107).

Para este autor, "que el fotógrafo se formase y pensase como un artista y que compartiera con él unos determinados modos de ver y representar el mundo, no significaba que la

fotografía tuviera que imitar lo que podríamos llamar, las formas de hacer de otras expresiones artísticas" (Vega de la Rosa, 2020, p. 108). Los métodos empleados en la teoría fotográfica aparecieron en varios libros:

> (…) en *The hand-book of Heliography*; o *the Art of writing or drawing by the effect of sunlight*, publicado en Londres en 1840, que se presentaba como un intento de aclarar los principales métodos fotográficos que habían aparecido en solo un año, su anónimo autor utilizó la información facilitada en el libro de Daguerre –en realidad, se trataba de una versión libre de la obra del fotógrafo francés–, completándola con referencias al sistema inglés del "dibujo fotogénico". Así, describió los tres nombres con los que, hasta ese momento, se identificaban estas nuevas imágenes, en función de la naturaleza de cada sistema: fotografía, cuyo significado era "escritura con luz"; dibujo fotogénico –en la categoría ya de un arte–, o "dibujo producido u ocasionado por la luz", y heliografía, o "escritura" debida a la acción del sol, término que erróneamente adjudicaba a Daguerre (Vega de la Rosa, 2020, pp. 111-112).

Hubo otros precedentes: el libro de Henry H. Snelling, *The History and Practice of the Art of Photography*; o *the production of pictures through the agency of light*, publicado en Nueva York en 1849, en el que, ya, se distinguía entre los procedimientos del daguerrotipo y del dibujo fotogénico (Vega de la Rosa, 2020, p. 112). Pintores y dibujantes de la época, tal como hizo posteriormente Brassaï, quien antes de la fotografía se dedicaba al dibujo, empezaron a experimentar con la práctica fotográfica:

> El conjunto de ideas expuesto por [el pintor] Robinson en estos libros no puede entenderse sin tener en cuenta su formación previa en el campo de la pintura y su temprano interés por la práctica del dibujo, cuyo aprendizaje inició desde muy joven. Algunos de sus primeros dibujos aparecieron publicados, durante la década de los 40, en revistas como *London Journal* of Illustrated *London News*, y a comienzos de los 50 empezó a mostrar ya sus trabajos pictóricos, algunos de los cuales fueron seleccionados y expuestos en la Royal Academy of Art. De forma paralela, hacia 1851, Robinson empezó a experimentar con varios procedimientos fotográficos (primero, con el calotipo y, más tarde, con el colodión), hasta el punto de convertir la fotografía en el nuevo eje de su actividad artística y profesional, que le llevó a inaugurar su primer estudio fotográfico en 1857 y a ingresar, ese mismo año, en la Photographic Society de Londres, de la que llegó a ser uno de sus miembros más influyentes (Vega de la Rosa, 2020, pp. 115-116).

“Robinson mantuvo siempre que las posibilidades artísticas de la fotografía no estaban en el dispositivo mismo sino en la capacidad del fotógrafo para articular un discurso de arte en su trabajo” (Vega de la Rosa, 2020, p. 116). Todas las ramas artísticas tienen una técnica. La pintura y la escultura emplean materiales, requieren una destreza. En fotografía, la destreza del fotógrafo se encuentra primero en la mirada y, después, en sus conocimientos técnicos y teóricos de la práctica fotográfica. Las pinturas utilizan a veces bocetos previos, y lo mismo ocurría en los inicios con la fotografía:

> Las teorías de Robinson superaron el viejo paradigma de la fotografía como una forma automática y natural de dibujo, para empezar a pensar la fotografía a partir de un boceto y, por lo tanto, para aplicar las lógicas del dibujo al proceso de construcción de la imagen fotográfica. El boceto era una invención que antecede a la creación de la fotografía, y ésta era el desenlace de la idea imaginada por el fotógrafo artista, que sorteaba así, sus ataduras con la realidad: la fotografía dejaba de ser la reproducción del mundo visible para convertirse en la manifestación absoluta de las intenciones artísticas del fotógrafo (Vega de la Rosa, 2020, p. 118).

Los fotógrafos, muchos de ellos conocedores de las técnicas pictóricas, dieron a la fotografía la categoría de arte y empezaron a experimentar, desde puntos de vista estéticos y técnicos para crear obras originales. Por ejemplo, “el fotógrafo y pintor Frank Eugene (…) su obra encajaba a la perfección en los márgenes conceptuales y estéticos del pictorialismo, hasta el punto de convertirse en uno de los fundadores del grupo Photo-Secession en Nueva York, liderado por Alfred Stieglitz” (Vega de la Rosa, 2020, p. 120).

El contexto cultural y social del siglo XX es importante al abordar un estudio metodológico de las fotografías de los autores seleccionados. En el artículo *Factores epistemológicos y contextuales en la genealogía de la teoría de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX* (2020) se hace un estudio de la entrada de la fotografía en los museos, del mercado fotográfico y de la fotografía con identidad que se hizo mediante las iniciativas de Rosalind Krauss y Annette Michelson (Mira, 2020).

El artículo habla de la invención de la teoría fotográfica: “La demanda de un discurso teórico sobre la fotografía y el reconocimiento de su identidad epistemológica se explicitaron por primera vez en 1978, (…) [en el número de una revista] a cargo de las críticas de arte Rosalind Krauss y Annette Michelson” (Mira, 2020, p. 5). Más tarde salieron otras publicaciones: “Cada una de las iniciativas editoriales ofrecía una selección

de textos, realizada según distintos criterios (…) que servían como contribuciones para el diseño conceptual y metodológico de una teoría de la fotografía" (Mira, 2020, p. 5). La fotografía se convirtió entonces en un estudio teórico:

> Los años finales de los setenta y los primeros ochenta asistieron al surgimiento de la fotografía como objeto teórico y a la configuración de la teoría de la fotografía como una disciplina que debía definir su identidad epistemológica frente a la historia y la crítica fotográficas y reconocerse como parte –y en cierto modo, como culminación y comienzo– de la historia intelectual de la fotografía, como parte inseparable de la historia integral del medio. La legitimación de la fotografía artística con su entrada en el museo, el giro crítico provocado en el arte por las prácticas conceptuales con su separación del canon moderno y la instrumentalización de la imagen fotográfica colocaron a ese medio en el centro de la reflexión teórica y crítica (Mira, 2020, p. 7)

La técnica que implica la fotografía hace que su presencia en museos sea menor que, por ejemplo, la pintura o la escultura. Por este motivo, los marcos metodológicos en fotografía son pocos si se comparan con los estudios metodológicos de otras artes. La fotografía debe abordarse de una manera visual, a excepción de las imágenes que contienen un texto escrito, como las publicitarias, que ofrecen un campo más amplio.

El método utilizado para analizar las fotografías tiene en cuenta el modo de trabajo de cada fotógrafo. En el caso de Helmut Newton, suelen ser fotografías de estudio, mientras que Francesca Woodman y Brassaï utilizan otra serie de espacios. Destaca la fotografía de calle en el caso de Brassaï, que recorre las calles de París y hace fotografías, estén o no pensadas de antemano.

En el artículo "Fotografías de una identidad barrial" (Funaro, 2020) se analizan "los usos y las formas de producción que se le dan a la imagen fotográfica en relación con la memoria social y la construcción de identidades colectivas". Para ello, se sirve del contexto social de cada barrio y se centra en la fotografía como método social. El autor del artículo describe fotografías y un cortometraje para estudiar los discursos que se crean a partir de estas formas creativas:

> La masificación de la cámara fotográfica durante el siglo xx trajo como resultado una serie de colecciones de imágenes referentes a organizaciones familiares, comunitarias e institucionales que podrían valorarse como elementos de utilidad para las ciencias sociales no solo por su aspecto

> indicial, sino también por las huellas de su producción ("qué revelan" y "cómo lo revelan") y las características de sus soportes (materialidad del objeto-imagen). Comienza de esta manera a surgir en las ciencias sociales contemporáneas la necesidad de organizar un relevamiento y rescate en torno a estas fotografías que se diseminan heterogéneamente, en diversos soportes, espacios, formas de sentido y técnicas (Funaro, 2020, p. 5).

El estudio de las fotografías cambia según sean digitales o impresas. En el caso de las que están impresas, pueden estudiarse de manera más parecida a como se haría con una pintura, pues se tienen en cuenta aspectos como el tamaño o la composición. También puede darse el caso de un documental formado por fotografías. En este caso, el movimiento se basa en el cambio de fotografías y no en el contenido.

Uno de los bloques temáticos de la tesis doctoral se dedica al estudio de los mitos. Uno de los marcos metodológicos consultados es el que se utiliza en el artículo "Entre literatura y fotografía: el mito de Medusa en «Álbum de familia» de Rosario Castellanos (la condición femenina y la problemática del espejo)" (2021), que habla del mito de Medusa para representar a las escritoras mexicanas y utiliza el relato *Álbum de familia* de Rosario Castellanos para explicar esta cuestión (Torres, 2021). El relato se presenta como una fotografía:

> En este artículo hemos presentado un enfoque intermedial para mostrar cómo Rosario Castellanos usa el mito de la Medusa al reflexionar sobre la condición femenina, la autorrepresentación y la problemática del espejo a partir de la metáfora de la fotografía. Hemos mostrado que mediante la ficción se visibiliza el modo en que las mujeres que escriben han sido fijadas en la cultura y, a la vez, cómo por medio de figuras reflexivas se puede salir de los estereotipos para encontrar otras identificaciones. En este punto, sostenemos que la teoría de la fotografía y el concepto de "lo fotográfico" nos resulta productivo para entender las experimentaciones con el lenguaje y la representación que se exhibe en este texto y, por lo tanto, para pensar en cómo se imbrican las relaciones entre la literatura y la fotografía (Torres, 2021, pp. 169-170).

La literatura, aunque anterior al cine y a la fotografía, puede considerarse una rama técnica y artística que puede funcionar como fotografías o escenas cinematográficas. Ocurre algo parecido en la pintura y en la escultura. En estas dos disciplinas, pueden presentarse acciones lineales que, sin embargo, están representadas en una sola obra, por ejemplo, en un cuadro concreto o en una escultura.

La linealidad del cine es mayor porque está formado por escenas seguidas. En el caso de la fotografía, se trata de una técnica más fragmentada. Puede presentarse una selección de fotografías que compongan una historia, pero la historia condensada en una fotografía suele ser menor en contenido que la que aparece en una película. La metodología utilizada en el artículo mencionado sirve como marco previo para hacer una relación entre la descripción de una obra escrita y de una obra visual, en concreto de fotografías.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. Primer bloque: El cuerpo y el erotismo

4.1.1. Eros: el origen del desnudo

En el libro *Las lágrimas de Eros*, el filósofo Georges Bataille hace un estudio de la representación del erotismo en la historia del arte. Una de las primeras imágenes que lo ilustran es un detalle pictórico de la Cueva de Lascaux en Dordoña, Francia, hacia el año 13 500 a. C.: un hombre con el sexo erecto y cabeza de pájaro cae hacia atrás ante la figura de un bisonte herido de muerte. Más abajo, hay un pájaro unido a una estaca, y a la izquierda, un rinoceronte ajeno a la escena se aleja (Bataille, 1997). La imagen, susceptible de múltiples interpretaciones, sirve al autor como punto de partida para adentrarse en el erotismo desde sus orígenes. Un origen no basado únicamente en el mito o la ficción sino en un enigma real, oculto en la profundidad de la caverna.

Lo interesante de la pintura de Lascaux, además de su carácter enigmático, es que establece la relación entre erotismo y muerte, aspecto fundamental en la obra de Bataille: según él, los animales ignoran el erotismo porque no son conscientes de la muerte. Los humanos, por el contrario, conocemos esa pulsión original, el deseo de fundirse en la totalidad que, a diferencia del instinto animal, permite establecer el vínculo entre muerte, violencia y erotismo (Bataille, 1997).

Tras esta entrada en la oscuridad de la cueva, cabe ofrecer definiciones concretas del término. El *erotismo* tiene tres acepciones en la Real Academia Española (2021):

1. “Amor o placer sexuales” (RAE, 2021).
2. “Carácter de lo que excita el amor sexual” (RAE, 2021).
3. “Exaltación del amor físico en el arte” (RAE, 2021).

Por otra parte, la RAE define *eros* como:

> “Conjunto de tendencias e impulsos sexuales de la persona” (RAE, 2021).

La connotación sexual está implícita en ambas definiciones, sobre todo en la segunda, pero no se reducen a ella. El eros, esa fuerza que antecede a la acción del erotismo, sirve

para alcanzar ideales de belleza o incluso de conocimiento, como un éxtasis mediante el cual se logra la elevación del pensamiento y del cuerpo.

Bataille ofrece definiciones de erotismo: "uno de los aspectos de la vida interior del hombre" (Bataille, 2007, p. 33) o "un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente" (Bataille, 2007, p. 35). El apartado comienza con la imagen inicial del hombre pájaro y el bisonte que, como una llamarada, se manifiesta en forma de acertijo para iniciar el desarrollo de los conceptos.

Eros en la mitología griega y *Cupido* en la romana, dios del amor, suele representarse en la historia del arte como un niño alado, en ocasiones con una venda en los ojos y provisto de arco y flechas, lo que da una imagen de su carácter contrario a la razón: "para el espectador moderno, la venda sobre los ojos de Cupido significa, si es que significa algo, una alusión irónica de carácter irracional y algo desconcertante de las sensaciones y selecciones amorosas" (Panofsky, 1996, p. 153).

Las representaciones alegóricas de Eros en el arte clásico, muestran imágenes del amor que pueden ser efectivas en el sentido de un amor triunfante, por ejemplo, cuando el niño alado lanza una flecha para fortuna o desgracia de quienes la reciben. También muestran al propio Cupido en una situación amorosa como las representaciones de Eros y Psique, o de modo negativo en el caso del niño con la venda en los ojos, lo que representa el amor que no es capaz de ver.

Igual que las teorías mencionadas estudian juntos a eros y tánatos, el amor está unido a conceptos como "muerte" y "fortuna". Panofsky (1996) lo explica al hablar de las representaciones de Cupido en la obra de Shakespeare y en los ciclos apocalípticos de las fachadas de catedrales como Nôtre Dame de París, Amiens y Reims:

> [Cupido] estaba especialmente relacionado con la Fortuna y la Muerte, porque los tres eran ciegos en un sentido a la vez intransitivo y transitivo. Eran ciegos no solo como personificaciones de un obcecado estado de la mente, o de una forma de existencia privada de luz, sino también como encarnaciones de una fuerza activa que se comportaba como una persona privada de ojos: acertaban o erraban sus golpes al azar, con independencia completa de edad, posición social y mérito personal (Panofsky, 1996, p. 156).

La imagen inocente de Cupido encarna a un ser contradictorio, juguetón y dispensador del azar. Eros, erotismo y amor se mezclan y confluyen en este personaje alado que, lejos

de los abismos de la Cueva de Lascaux, vuela con su arco en las alturas a pesar de que en su disparo certero quede un rastro de oscuridad.

Se ha explicado el erotismo a partir de una imagen originaria: la del hombre-pájaro y el bisonte, un enigma oculto en la oscuridad de la cueva que, desde tiempos remotos, resurge ante miradas interrogantes. Esta imagen voluptuosa y violenta está ligada a otra de las imaginerías del deseo más representadas en la historia del arte: Adán y Eva. La primera transgresión mítica en la cultura judeocristiana se comete en el Jardín del Edén. El acto prohibido de morder la manzana supone una decisión de carácter individual consistente en saltarse la norma de no comer el fruto prohibido, y a partir de esta acción se origina el deseo vinculado a la reproducción:

"Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos y deseable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella. Y fueron abiertos los ojos de ambos, y supieron que estaban desnudos. Entonces cosieron hojas de higuera y se hicieron delantales" (Antiguo Testamento, Génesis 3:1-13). Una *transgresión* que, en su definición general aparece en la Real Academia Española como:

1. "Violar [un precepto o una ley]" (RAE, 2021).

El deseo está implícito en la frase y motiva a realizar la acción que permitirá llevar a término la transgresión: originará en quien la cometa un sentimiento de euforia inicial que puede o no desencadenar en el desasosiego. El erotismo unido al deseo se considera a menudo tabú, porque funciona en el ámbito de lo prohibido, de la transgresión misma. En la naturaleza en general y en el hombre en particular, hay un impulso que excede los límites que puede reducirse en parte (Bataille, 2007).

Ese impulso es contrario, por ejemplo, al trabajo rutinario, aquel que podría llamarse *de oficina*, porque exige una conducta razonable, sometida a reglas que no admiten los estímulos tumultuosos de la fiesta y el juego. La transgresión o el exceso se manifiestan, por el contrario, en el carnaval y la fiesta, momentos en los que la locura excede las normas impuestas en la sociedad.

Los habitantes del pueblo o la ciudad pierden su individualidad y pasan a ser parte de un cuerpo compuesto donde se da la transgresión. Un buen ejemplo para entenderlo es la novela *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, ambientada en la Edad Media. El

capítulo V muestra el carácter carnavalesco del pueblo de París, en 'la fiesta de los locos' que acaba eligiendo como "papa" al protagonista Quasimodo:

> La orgía tomaba por momentos un carácter más flamenco (…) Figuraos una de las batallas pintadas por Salvator Rosa transformada en bacanal. Ya no había ni estudiantes, ni embajadores ni burgueses, ni hombres, ni mujeres (…) Todo se borraba en el desenfreno colectivo. El gran salón era ya solo una inmensa hoguera de desvergüenza y jovialidad en la que cada boca era un grito, cada mirada un relámpago, cada rostro una mueca, cada individuo una actitud. Todo ello gritaba y rugía. Los rostros extraños que, uno tras otro, asomaban gesticulando en el rosetón eran como más leña añadida al fuego. Y de toda aquella multitud en efervescencia subía, como el vapor de un horno, un rumor agrio, agudo, silbante como las alas de un moscardón (Hugo, 2013, p. 58).

En este exceso de carácter pagano, el erotismo tiene un papel protagonista como experiencia de éxtasis que saca al individuo de sí mismo. Elementos como el juego, la risa, lo exagerado, lo grotesco y la liberación se unen en la plaza pública, donde el pueblo *es un todo*. Transgredir remite, por otra parte, a la prohibición de matar expresada en los mandamientos de la Biblia y a la reproducción. Ambas tienen un carácter violento, no necesariamente negativo, intrínseco. Un ejemplo es la sangre menstrual y el parto, ejemplos naturales del proceso reproductivo (Bataille, 2007). Estas cuestiones tienen cierto carácter vehemente, lo que puede producir rechazo o fascinación:

> La violencia puede leerse como un atributo de poder —también divino— frente al que no queda sino acatarlo. No en vano el temor y la parálisis suelen ser las reacciones más comunes frente a la violencia que acontece (…) Pero el temor y la quietud que suscita no la eximen de ejercer sobre nuestra mirada una extraña fascinación. La violencia posee un hechizo que, en cierta manera, hace que nos acordemos de lo sublime (Sánchez Usanos, 2007, pp. 399-400).

Violencia que, igual que ocurría con el bisonte herido de muerte, se presenta ante nosotros desde lo prohibido, desde lo oscuro, y ejerce una fascinación.

4.1.2. La fascinación por el crimen. Apolo y Dionisio

El crimen es un tipo de transgresión. Cuando se trata de un crimen real, *este no debería considerarse desde un punto de vista estético o artístico,* pero, cuando se hace una representación de ese crimen, por ejemplo, en una obra de teatro o en una pintura, el concepto puede cambiar. Según la Real Academia Española, *crimen* se define como:

1. "Delito grave" (RAE, 2021).
2. "Acción indebida o reprensible" (RAE, 2021).
3. "Acción voluntaria de matar o herir gravemente a alguien" (RAE, 2021).

Igual que ocurre con el erotismo, término que incluye conceptos comentados anteriormente como "lo prohibido", el crimen ha estado presente desde los orígenes y se trata de un acto que puede ejercer una fascinación en quien lo contempla. Basta pensar en la recepción que tuvieron los crímenes de Jack el Destripador en la época victoriana, que se convirtieron en noticias de primera plana, en una época en que los periódicos empezaban a estar ávidos de sensacionalismo (Harrison, 1994).

La historia del arte ha dado buena cuenta de ello: cuadros de inspiración bíblica como *Judith y Holofernes* pintado por Caravaggio en 1599, en el que Judith decapita a Holofernes ante la mirada de su criada, muestran esa belleza del mal que puede provocar una fascinación. Algo similar ocurre con las *Pinturas negras* de Goya, pintadas entre 1819 y 1823, que muestran aquelarres, crimen y violencia como en *Duelo a garrotazos*. Estas características están también en la serie del pintor *Los desastres de la guerra*, 1810-1815, que representan las atrocidades cometidas en la Guerra de la Independencia Española.

El espectador contempla estas obras, que pueden producir una mezcla de ofuscación y desagrado, con una mirada *estética*, cuestión necesaria para introducirse en una obra artística. El crimen, por otra parte, entendido como transgresión de una ley tiene su expresión máxima en el asesinato. El escritor decimonónico inglés Thomas de Quincey, habla con cierta ironía de la moral y la estética en relación al asesinato: "todas las cosas en este mundo tienen dos caras. El asesinato, por ejemplo, se puede considerar desde su perspectiva moral (como suele ocurrir en el púlpito, y en Old Bailey), (…) o puede ser

tratado desde su perspectiva *estética*, como dirían los alemanes, esto es, en relación con el buen gusto" (De Quincey, 2004, p. 19).

El crimen se convierte en una especie de acto performativo que requiere elementos comunes a los de una escenografía: los actores, es decir, el artífice que comete el crimen, las víctimas, un escenario y espectadores que juzguen el espectáculo. También entran en juego la comunicación, el sensacionalismo presente en los medios de comunicación de masas que lanzan imágenes violentas cada día ante un público indiferente. *El crimen sale de lo cotidiano, pero se vuelve cotidiano debido a su presencia continua en los medios*. Acerca de su estética "el mundo sería un crimen perfecto si sus huellas hubieran desaparecido para siempre, pero no puede serlo, se esconde tras las apariencias" (Baudrillard, 1997, p. 11).

Para acabar este punto, debe decirse que el arte puede *mostrar* un crimen, pero no por ello aceptarlo moralmente. Si algo prohibiera este hecho, sería una cuestión de censura, de la que lo artístico tiende a huir. La visión estructuralista de estas cuestiones tiene ciertos tintes, si bien lúcidos, un tanto negativos: "ya que el mundo adopta un curso delirante, debemos adoptar sobre él un punto de vista delirante" (Baudrillard, 1991, p. 7). Es posible también una visión más positiva, que no establezca una analogía directa entre arte y crimen pues, *la obra artística muestra, pero no tiene por qué aceptar lo mostrado*.

El momento previo a transgredir se encuentra entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Según la Real Academia Española, las definiciones de *apolíneo* son las siguientes:

1. "Perteneciente o relativo al dios griego Apolo" (RAE, 2021).
2. "Que posee las cualidades de serenidad y elegante equilibrio atribuidas a Apolo, en contraposición a *dionisíaco*" (RAE, 2021).
3. "Dicho de un hombre: Que posee gran perfección corporal" (RAE, 2021).

Mientras que las definiciones de *dionisíaco* son:

1. "Perteneciente o relativo al dios griego Dioniso" (RAE, 2021).
2. "Que posee las cualidades de ímpetu, fuerza vital y arrebato atribuidas a Dioniso" (RAE, 2021).
3. "Impulsivo, instintivo, orgiástico, en contraposición a *apolíneo*" (RAE, 2021).

Las dos acepciones buscan de algún modo acceder a la verdad y se complementan. Para entender esta cuestión, hablaré primero de la fundación violenta del orden artístico:

El dios Apolo y el sátiro Marsias hicieron un concurso musical: el primero cantó y tocó la lira al revés, mientras que el segundo tocó la flauta doble. Apolo fue el ganador y desolló a su contrincante (Elvira, 2008). A partir de este mito surge la idea de que el arte nace del cruce entre lo apolíneo, es decir, Apolo, y lo dionisíaco, Marsias, entre los cuales media el artista.

Beat Wyss (2010), en el *Prólogo en el cielo* de su obra *La voluntad del arte*, cuenta la historia así:

> ¡Un clamor ahuyenta la calma del mediodía! Le han atado las patas de carnero al plátano. Ahora yace tumbado boca arriba: Marsias, el fauno; levantando la cabeza nos mira, como si nosotros, los espectadores, pudiéramos aún cambiar la sentencia (…) Le han desollado vivo; se atrevió a retar a Apolo a una competición —¡Con una flauta! —. Con un tubo de junco hueco pretendía derrotar al dios de la música. Esta *hýbris* debe ser castigada. —Pero ¿merece el triste juego tal cólera divina? ¿Exige la travesura de un fauno embriagado tal justicia celestial? — Guarda silencio, espectador, Apolo no admitiría esta pregunta (Wyss, 2010, pp. 17-18).

F. Nietzsche hace una distinción ontológica entre lo apolíneo y lo dionisíaco como experiencias estéticas. Dos conceptos contrarios que, al mismo tiempo, se complementan y son parte fundamental de la historia del arte. Vuelve su mirada a Grecia y establece una antítesis entre ambas:

> Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego existe una enorme antítesis (…) entre el arte del escultor, el apolíneo, y el arte no figurativo de la música, el de Dioniso: ambos instintos tan dispares marchan parejos, casi siempre en abierta y mutua discordia (…) [hasta generar] en último término la obra de arte, tan dionisíaca como apolínea, de la tragedia ática (Nietzsche, 1998, pp. 59-60).

La experiencia dionisíaca supone por tanto un éxtasis en contraposición a la apolínea, pero al mismo tiempo se relacionan. La historia del arte resulta de la lucha de estos polos opuestos, lo que puede comprobarse claramente con el ejemplo pictórico de los cuadros de Velázquez *Los borrachos* y *La fragua de Vulcano*: en el primero, de carácter dionisíaco, los borrachos, hombres rudos que no siguen el ideal canónico clásico, beben vino acompañados del dios Baco, mientras que, en el segundo, el Dios Apolo se aparece

en una fragua, y allí los personajes sí muestran esa armonía del ideal clásico. Por tanto, se trata de dos cuadros antagónicos que, a su vez, tienen características comunes de estilo.

En relación al erotismo, hilo conductor de los apartados anteriores, se mencionan las fiestas dionisíacas que tenían lugar en Roma, caracterizadas por el desenfreno sexual y lo orgiástico. Acontecimientos en que lo dionisíaco, ese salirse de uno mismo, ocurría en lugar de lo apolíneo (Nietzsche, 1998), similares en cierto sentido a las fiestas de carnaval mencionadas anteriormente donde el individuo entra en el juego dionisíaco.

Un juego, el de lo dionisíaco y lo apolíneo, que puede considerarse también desde una perspectiva psicoanalítica, con un Yo encarnado por Apolo y un Ello representado por Marsias. Con una lucha donde el Yo, después de haber desollado al Ello, debe reconocer que no ha conseguido un triunfo definitivo, motivo por el que Apolo se arrepiente de su acto y rompe su instrumento (Wyss, 2010).

La contraposición apolíneo-dionisíaca es una de las muchas que forman parte de la vida. Hay otras universales como tragedia-comedia que siguen un patrón similar. En este caso, cabría preguntarse si están vinculadas. Marsias es *trágico* porque es desollado y Apolo es *cómico* porque vence en la competición, es *quien se lleva el final feliz*. Al mismo tiempo, Marsias puede considerarse *cómico*, en el sentido de felicidad, porque representa el impulso fundamental del artista para crear su obra, mientras que Apolo puede ser *trágico* porque, además de quedarse en la apariencia de las cosas, se arrepiente de haber vencido a su contrincante. Uno no puede existir sin el otro y a su vez se contraponen. Es labor del artista equilibrar la balanza.

4.1.3. Lo apolíneo y lo dionisíaco

Lo apolíneo remite a la Grecia clásica, a esos cuerpos esbeltos de proporciones áureas que rozan la perfección. Tal es el caso de la famosa estatua del Apolo de Belvedere, que, si bien se considera copia de una estatua griega anterior, es un claro ejemplo de la noción de cuerpo bello en Grecia.

Resulta complejo dar una definición de la belleza, pues es un término ambiguo cuyas acepciones han ido variando a lo largo del tiempo. Por este motivo y dada la extensión inabarcable de teorías dedicadas a la idea, este punto del marco tendrá como ejemplo la

película *Muerte en Venecia* (1971) de Luchino Visconti, basada en la novela de Thomas Mann. Me centraré en "lo apolíneo" presente en esta obra, en relación con el concepto "melancolía", pero, antes de esto, deben darse una serie de definiciones previas. Según la RAE (2021), *belleza* se define como:

1. "Cualidad de lo bello" (RAE, 2021).
2. "Persona o cosa notable por su hermosura" (RAE, 2021).

Debe tenerse en cuenta que, en la época clásica, la belleza no tenía una definición tan precisa como hoy en día. Entonces, se trataba de un término vinculado al eros e incluso similar a "lo bueno" y a "la sabiduría". El diálogo *El banquete* de Platón es un claro ejemplo de esto. En el texto, los personajes tratan de dar una definición de eros. Uno de ellos, Sócrates, habla de la similitud entre lo bueno y lo bello: "luego si Eros está falto de cosas bellas, y las cosas buenas son bellas, también estará falto de cosas buenas" (Platón, 1999, p. 103).

La mujer que aparece en el texto rememorada por Sócrates, Diotima, habla de la sabiduría y lo bello: "…es precisamente la sabiduría una de las cosas más bellas, y Eros es amor respecto de lo bello, de suerte que es forzoso que Eros sea amante de la sabiduría, y, como es amante de la sabiduría, se halla a medio camino entre sabio e ignorante" (Platón, 1999, p. 109).

Los griegos, en este sentido, consideraban la belleza como un todo que abarcaba desde los cuerpos bellos hasta el conocimiento, aunque algunos autores de la época dieron definiciones más centradas, como Aristóteles en su *Retórica*. Aunque para él también eran sinónimos lo bello y lo bueno, estableció una diferencia dependiendo de las edades de la persona:

Según esto, los jóvenes más bellos eran los que actuaban en el pentatlón, la belleza del hombre maduro se basaba en la actitud para los trabajos de la guerra, y la del anciano en la capacidad para aguantar las fatigas (Aristóteles, 2007). Es decir, que a pesar de la imagen idílica que existe en nuestro imaginario colectivo sobre Grecia, los griegos hablaban ya de belleza independientemente de la edad hasta abarcar un sinfín de posibilidades. El autor ruso Alexandre Kojève establece el parentesco entre arte y belleza:

> …Sin embargo, es evidente que no se trata de la misma cosa. Incluso dejando a un lado lo «bonito» (en todo —y también en el arte— lo «feo» y lo «bonito» pueden ser bellos o no serlo),

> existe lo Bello en el Arte: en una pieza musical, en un cuadro, en un edificio, en un poema…, y lo Bello en lo que no es Arte: en una planta, en un cuerpo humano, en el canto de un pájaro, en una máquina, etc. Belleza y Arte no son, pues, la misma cosa (Kojève, 2007, p. 12).

En relación a estas ideas y con el objeto de presentar una aproximación a la belleza, cabe destacar la novela de Thomas Mann *La muerte en Venecia* (2002) llevada más tarde al cine por Luchino Visconti. La obra literaria narra la historia del escritor Gustav Aschenbach, quien en la película aparece como el compositor Gustav Mahler, que viaja a Venecia para encontrar la inspiración. Allí, en un hotel a orillas del Lido, se fija en Tadzio, un adolescente de gran belleza que se convertirá en su objeto de admiración.

El término melancolía se define ya en Grecia: el autor griego Hipócrates y los médicos hipocráticos establecieron la relación entre los humores y los temperamentos. Hipócrates definió con un aforismo el carácter fisiológico de la melancolía: "si el temor y la tristeza perseveran mucho tiempo, esto indica melancolía" (Hipócrates, 1996), relacionándose así la melancolía con la bilis negra, lo que fue desarrollado por la teoría galénica: … "este humor melancólico (…) se convirtió en el motor de la posterior teoría galénica de los tipos temperamentales, donde cada hombre se caracteriza por un superávit natural de algún humor corporal que lo dispone anímicamente" (Freitas, 2013, p. 200).

Gustav Aschenbach aparece caracterizado en *La muerte en Venecia* como ese personaje melancólico que se mueve en el terreno de lo indeterminado, poseedor de la bilis negra. Como una especie de pensador griego contemporáneo que tiene el *deseo* de encontrar una verdad, algo que aúne belleza y bondad. Tanto en el caso del protagonista de la novela como en el de la película, ambos se caracterizan por un rasgo común: la pérdida, tanto de la familia como de la inspiración.

A continuación, mostraré algunos de los momentos del libro o escenas de la película, pues se trata de una adaptación magnífica, en los que la melancolía y lo apolíneo aparecen juntos. Aschenbach se presenta como un personaje melancólico y solitario, y ya desde el comienzo se plantea la distinción entre lo bello y lo desagradable, o lo apolíneo y lo dionisíaco:

> Las observaciones y vivencias del solitario taciturno son a la vez más borrosas y penetrantes que las del hombre sociable, y sus pensamientos, más graves, extraños y nunca exentos de cierto halo de tristeza. Ciertas imágenes e impresiones de las que sería fácil desprenderse con una mirada, una

> sonrisa o un intercambio de opiniones, le preocupan más de lo debido, adquieren profundidad e importancia en su silencio y devienen vivencia, aventura, sentimiento. La soledad hace madurar lo original, lo audaz e inquietantemente bello, el poema. Pero también engendra lo erróneo, desproporcionado, absurdo e ilícito (Mann, 2002, pp. 47-48).

A pesar de la pérdida, Aschenbach desea encontrar la inspiración: la encuentra en Tadzio, el adolescente polaco que se hospeda con su familia en el mismo hotel. Durante toda la obra, contempla al muchacho, que no es indiferente a su espectador. El joven se siente observado y halagado por ello, mientras que Aschenbach sufre una contradicción, pues se obsesiona con él y al mismo tiempo sufre por la situación. El primer encuentro recuerda a la contemplación de un busto griego:

> Con asombro observó Aschenbach que el muchacho era bellísimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizosa cabellera color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea, la boca adorable y una expresión de seriedad divina y deliciosa hacían pensar en la estatuaria griega de la época más noble; y a más de esa purísima perfección en sus formas, poseía un encanto tan único y personal que su observador no creía haber visto nunca algo tan logrado en la naturaleza ni en las artes plásticas (Mann, 2002, pp. 49-50).

Venecia se muestra en principio como la ciudad ideal, bella, a la que van los artistas para encontrar la inspiración. Allí o en la playa frente al hotel donde se hospeda, encuentra Aschenbach un sentimiento de plenitud, y al mismo tiempo una sensación de acedia o letargo propio del melancólico:

> En efecto, ¡qué vacaciones las suyas: unir los encantos de una vida señorial en una playa del sur a la proximidad inmediata de la fabulosa y singular ciudad! (…) se sentía como arrebatado a los Campos Elíseos, en los confines de la Tierra, donde los hombres viven dichosamente y jamás hay nieve, ni invierno, ni tempestades ni lluvias torrenciales (…) donde los días transcurren en medio de un ocio divino, sin luchas ni fatigas, consagrados exclusivamente al sol y sus festividades (Mann, 2002, pp. 79-80).

La escena final de la obra muestra a Tadzio como un ser apolíneo, que apunta directamente al sol en la playa, es decir, se apunta a sí mismo pues él representa a Apolo, mientras Aschenbach sucumbe. La obra concluye de esta manera con una clara

contraposición entre Apolo y Dionisio, aspecto este último que será tratado en el siguiente epígrafe.

Si lo apolíneo remite a la proporción áurea, a la belleza de lo compuesto, lo dionisíaco descompone, desgarra para mostrar las partes individualmente, lo que está oculto tras una imagen de perfección. Se produce así una experiencia estética donde el frenesí dionisíaco se esconde en la imagen apolínea (Wyss, 2010). Antes de empezar a explicar los elementos dionisíacos presentes en *La muerte en Venecia*, debe darse una definición de *desgarro*. La RAE (2021) lo define como:

1. "Rotura o rompimiento" (RAE, 2021).
2. "Arrojo, desvergüenza, descaro" (RAE, 2021).
3. "Afectación de valentía, fanfarronada" (RAE, 2021).
4. "Acción de desgarrar" (RAE, 2021).

Cualquier sentimiento que experimentamos puede tener una concordancia directa o un efecto con el cuerpo en que se produce. Esto tiene que ver con ese desvelo o el ocultamiento del que hablan los autores mencionados. Un desvelo que ya estaba presente en la antigüedad clásica, por ejemplo, en el mito que narra la competición entre los pintores Zeuxis y Parrasio:

> Se cuenta que (el pintor) Parrasio compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista (Plinio, 1998, p. 45).

El filósofo Jacques Lacan, utilizó este mito para explicar cómo el ser humano quiere ver más allá de ese velo real o imaginario:

> Si la superficie en donde Zeuxis había trazado sus pinceladas atrajo a unos pájaros que confundieron el cuadro con uvas que podían picotear, obsérvese, empero, que semejante éxito no implica para nada que las uvas estuviesen admirablemente reproducidas, como lo están las de la canasta del *Baco* de Caravaggio, en los Uffizi (…) Pero el ejemplo opuesto de Parrhasios nos hace

> ver claramente que cuando se quiere engañar a un hombre se le presenta la pintura de un velo, esto es, de algo más allá de lo cual pide ver (Lacan, 1964, p. 118).

Aparentemente, la estatua griega representada en su máximo esplendor en el Apolo del Belvedere *no tiene sentimientos*; es tal su perfección que está por encima de esto, incluso de los sentidos. Es una obra para ser observada en un estado de plenitud y armonía que excede a la sentimentalidad, pero detrás de la roca pétrea *hay algo más*. Nietzsche se sirve de Dionisio para desenmascarar a Apolo:

> Para comprender esto debemos desmontar, por así decirlo, piedra a piedra, ese exquisito edificio de la *cultura apolínea*, hasta avistar los cimientos sobre los que se asienta. Aquí percibimos antes que nada las magníficas figuras de los dioses *olímpicos* (…) Quien se aproxime a estos olímpicos con otra religión en el corazón y busque en ellos altura ética, santidad incluso, espiritualización incorpórea, misericordiosas miradas de amor, pronto tendrá que volverles la espalda, malhumorado y decepcionado. Aquí nada recuerda la ascesis, la espiritualidad ni el deber: aquí solo nos habla una exuberante, e incluso triunfante, existencia en la que todo lo existente está divinizado, con independencia de que sea bueno o malo (Nietzsche, 1998, pp. 71-72).

Una vez desvelado el cuerpo griego, cuando vemos las entrañas de los olímpicos, aparece el deseo. No solo aquel que los espectadores podemos proyectar hacia una estatua sino *el deseo propio de la estatua que quedaba oculto en su aparente perfección*, un deseo proyectado en el propio espectador. Lo dionisíaco, por tanto, puede estar en nuestra mirada y también en el objeto deseado.

Ese desgarro, lo que está debajo, es propio del arte contemporáneo donde a diferencia del arte clásico se da un predominio de lo dionisíaco, de ese cuerpo descompuesto que deja ver lo que hay dentro. Para romper con la visión del cuerpo idealizado representado en la Grecia clásica, "el cuerpo ya no se ve únicamente como como subjetividad, como sensibilidad, como un lenguaje expresivo y visceral (…) Asumir el cuerpo desde esta postura significa implantar, de manera subversiva, la diseminación de la visión objetivante lineal y unívoca del racionalismo moderno" (Morillo, 2015, p. 132).

El arte contemporáneo enseña a menudo el cuerpo desgarrado, pero esto no quiere decir que en la tradición clásica no haya aparecido también. Son muchos los ejemplos de cuerpo desgarrado en la tradición artística. Por ejemplo, las numerosas obras pictóricas de

Prometeo encadenado, entre las que destaca la versión de Rubens, que muestran el castigo divino que sufre Prometeo por parte del águila. Al igual que pasaba en el mito de Zeuxis y Parrasio, Rubens desvela lo oculto, aquello que está por debajo. *La piel de Prometeo es ese velo que ha de recorrerse para entrar en lo dionisíaco*.

Tras este desvelamiento de lo pétreo, cabe señalar aspectos dionisíacos en *La muerte en Venecia*. En el epígrafe anterior, los ejemplos mencionados relacionaban la melancolía y lo apolíneo, mientras que en este punto se hará referencia a lo dionisíaco presente en la obra. Además de lo apolíneo, lo dionisíaco está en la obra como contrapunto a la belleza clásica representada en Tadzio. Al principio de la obra, en el trayecto en barco a Venecia, Aschenbach tiene un encuentro con un "falso joven", un hombre mayor rodeado de jóvenes, que viste como si fuera joven y tiene ademanes que no van acorde con su edad:

> Era un hombre viejo, no cabía la menor duda. Hondas arrugas le cercaban ojos y boca. El opaco carmín de sus mejillas era maquillaje (…) el bigotito retorcido y la perilla se los había teñido; la dentadura amarillenta y completa, que enseñaba al reírse, era postiza, además de barata, y sus manos, cuyos índices lucían anillos con camafeos, eran manos de anciano. Aschenbach se estremeció viéndolo alternar con aquellos muchachos. ¿No sabían, no advertían acaso que era viejo y no tenía derecho a llevar su abigarrada indumentaria de dandy ni a hacerse pasar por uno de ellos? (Mann, 2002, p. 34).

Por otra parte, lo dionisíaco aparece en el símbolo de la góndola veneciana. Aschenbach monta en una de estas embarcaciones, cuyo Gondolero recuerda a la figura mitológica de Caronte. Este trayecto representa la experiencia de uno como ser finito:

> ¿Quién podría no combatir algún fugaz escalofrío, un miedo y una opresión secretas al poner los pies por vez primera, o después de mucho tiempo, en una góndola veneciana? Esa extraña embarcación, que desde épocas baladescas nos ha llegado inalterada y tan peculiarmente negra como sólo pueden serlo, entre todas las cosas, los ataúdes, evoca aventuras sigilosas y perversas entre el chapoteo nocturno del agua (…) ¿Y se ha notado que el asiento de estas barcas, ese sillón barnizado de un negro fúnebre y tapizado de un negro mate, es el asiento más blando, voluptuoso y relajante del mundo? (Mann, 2002, p. 41).

En la obra literaria y en la cinematográfica, Venecia aparece como una ciudad ideal, apolínea, una imagen de perfección que concuerda con la belleza del adolescente polaco.

A medida que avanza la trama, sin embargo, la imagen de ciudad idílica se descompone y da paso a lo dionisíaco. Venecia simboliza la ruina, en forma de ciudad asolada por una epidemia, y muestra el frenesí dionisíaco que forma parte de su historia:

> Ésa era Venecia, la bella equívoca y lisonjera, la ciudad mitad fábula y mitad trampa de forasteros, cuya atmósfera corrupta fue testigo, en otros tiempos, de una lujuriante floración artística, e inspiró a más de un compositor melodías lascivamente arrolladoras. Y el aventurero tuvo la impresión de ir abrevando sus ojos en toda aquella exuberancia, de que esas melodías acariciaban su oído; y al recordar también que la ciudad estaba enferma y lo disimulaba por afán de lucro, miró más desenfrenadamente aún la bamboleante góndola que lo precedía. (Mann, 2002, pp. 105-106).

Una de las escenas en las que claramente lo dionisíaco está presente, tanto en la película como en el libro, es la de los músicos callejeros: un grupo de músicos italianos llega al hotel donde está Aschenbach para amenizar a los huéspedes. Recorren las mesas mientras interpretan canciones bufonescas de estilo carnavalesco. En un momento se acercan a Tadzio, que los mira desconfiado. Exageran sus gestos, hacen reír y a la vez provocan el rechazo por lo exagerado de su comportamiento:

> Entretanto, el guitarrista había iniciado un solo acompañándose a sí mismo (…) No parecía de origen veneciano, sino más bien de aquella raza de cómicos napolitanos, mitad rufianes, mitad comediantes, brutales y temerarios, peligrosos y entretenidos a un tiempo. La canción, de notoria estupidez en cuanto a la letra, adquiría en su boca, gracias al juego fisionómico, a los movimientos del cuerpo y a su forma de guiñar abusivamente el ojo y relamerse las comisuras de los labios con lubricidad, cierto aire ambiguo y vagamente escandaloso (Mann, 2002, pp. 113-114).

La escena final de la obra es el final de Aschenbach, que sucumbe frente a la imagen idílica de Tadzio, dejando constancia de esa contraposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco explicada en los dos epígrafes anteriores. *La muerte en Venecia* representa, por tanto, dos conceptos encarnados por Apolo y Dioniso que se excluyen y al mismo tiempo no pueden existir el uno sin el otro.

4.1.4. Prometeos modernos: de Frankenstein a los autómatas y maniquíes

En los epígrafes anteriores se han explicado los conceptos 'apolíneo' y 'dionisíaco' con el objetivo de comprender la relación y oposición entre ambos. De estos dos conceptos antagónicos nace el *deseo*, que según la RAE (2021) se define así:

1. "Movimiento afectivo hacia algo que se apetece" (RAE, 2021).
2. "Acción o efecto de desear" (RAE, 2021).
3. "Objeto de deseo" (RAE, 2021).
4. "Impulso, excitación venérea" (RAE, 2021).

En *El Banquete* de Platón, el comensal Agatón vincula en su discurso el Eros y el deseo con el afán de conocimiento:

> Por lo demás, la creación de los seres vivos, de todos ellos, ¿quién negará que es debido a la sabiduría de Eros por lo que nacen y crecen todos los seres? (…) Incluso, por cierto, el arte de disparar el arco, la medicina y la adivinación Apolo los descubrió guiado por el deseo y el amor, de suerte que también él sería discípulo de Eros, e igualmente las Musas en el arte musical, Hefesto en la forja, Atenea en el arte de tejer y Zeus en el de *gobernar a dioses y hombres* (Platón, 1999, pp. 94-95).

Eros es un impulso, una especie de inspiración, de acto creador que predispone a los seres vivos al movimiento, guiados por un amor o un deseo que los mueve. En *El Banquete* también se encuentra ese desear lo que no se tiene. Sócrates, a quien responde Agatón, se refiere a esta cuestión en su discurso:

> —Intenta, pues —prosiguió Sócrates—, responder igual acerca del amor. ¿Eros es amor de nada o de algo?
>
> —Lo es de algo, en efecto.
>
> —Pues bien —dijo Sócrates—, guarda esto contigo y recuerda qué es el amor. Pero dime ahora solo lo siguiente: ¿desea o no Eros aquello de lo que es amor?
>
> —Sin duda— respondió.
>
> —¿Y desea y ama lo que desea y ama cuando lo posee o cuando no lo posee?
>
> —Cuando no lo posee, como es lógico.

(…)

> —¿Y eso, es decir, el desear seguir conservando en el futuro esas cualidades sanas y salvas, no es igual que amar aquello que aún no está a disposición de uno ni se posee?
>
> —Lo es, efectivamente— contestó Agatón.
>
> —Luego, tanto éste como cualquier otro que desee, desea lo que no está a su disposición ni tiene en ese momento, lo que no posee, lo que no es él mismo y aquello de lo que está falto. ¿No son éstas y otras semejantes las cosas de las que hay deseo y amor?
>
> —Lo son, en efecto— dijo Agatón (Platón, 1999, pp. 100-101).

Las muestras artísticas y literarias de ese *desear* son tan numerosas que, al igual que en los apartados anteriores se eligió la imagen cinematográfica y literaria de *La muerte en Venecia* (2002) para explicar lo apolíneo y lo dionisíaco, en este aparecerá un ejemplo de carácter pictórico. Se trata de *La creación de Adán*, uno de los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel:

> No hay nada en esta pintura que distraiga la atención del tema central. Adán está tumbado en tierra con todo el vigor y la belleza que corresponden al primer hombre; por el otro lado se acerca el Dios Padre, llevado y sostenido por sus ángeles, envuelto en un manto majestuoso hinchado como una vela y sugiriendo la facilidad con que flota en el vacío. Cuando extiende su mano, no sólo toca el dedo de Adán, sino que casi podemos ver al primer hombre despertando de un sueño profundo para contemplar a su hacedor. Uno de los mayores milagros es éste de cómo llegó Miguel Ángel a hacer del toque de la mano divina el centro y punto culminante de la pintura, y cómo nos hizo ver la idea de omnipotencia mediante la facilidad y el poder de su además creador (Gombrich, 1999, p. 312).

Gombrich habla de ese “toque”, pero, en realidad, no hay tal toque: en este fresco de la creación de Adán, lo más notable es ese espacio mínimo pero existente entre el dedo de Dios y el de Adán. A pesar de estar tan cerca el uno del otro, tan visibles en esa escena que recrea el pasaje bíblico, los dos personajes no llegan a tocarse. La imagen de los dedos a punto de tener contacto puede entonces representar ese *deseo*, el anhelo de tocar, de poseer lo invisible o lo que no se tiene. Adán, el ser humano, desea tocar a Dios. Incluso podría decirse que Dios desea tocar a Adán, pero Miguel Ángel deja la imagen en pausa.

El eros puede entenderse también por un deseo del ser humano de conseguir crear lo moviente, como si de un creador divino se tratara. Eros entendido como un movimiento

capaz de superarse a sí mismo ha sido el motor que ha empujado a los hombres al arte y a las ciencias. Uno de los mejores ejemplos es el de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, la novela de Mary Shelley, quien desarrolló dos arquetipos universales: el del autómata al que se da vida y el de su creador que supera a la propia ciencia.

Los autómatas, que tuvieron gran popularidad en los siglos XVIII y XIX, fueron los precursores de la historia del moderno Prometeo que Mary Shelley presentó al mundo, un personaje capaz de sobrepasar los límites humanos al dar vida a un ser. Los maniquíes, aunque con un fin más comercial, son otras de las representaciones que tienen origen en los autómatas. Estos artilugios, animados en la ficción o inanimados, son representaciones de la figura humana, en apariencia más fieles que las esculturas porque son móviles. El ejemplo último es el caso de los robots capaces de moverse de manera más independiente. La RAE define *autómata* en sus dos primeras acepciones como:

1. "Instrumento o aparato que encierra dentro de sí el mecanismo que le imprime determinados movimientos" (RAE, 2021).
2. "Máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado" (RAE, 2021).

Por otra parte, define *maniquí* como:

1. "Figura movible que puede ser colocada en diversas actitudes. Tiene varios usos, y en el arte de la pintura sirve especialmente para el estudio de los ropajes" (RAE, 2021).
2. "Armazón en forma de cuerpo humano, que se usa para probar, arreglar o exhibir prendas de ropa" (RAE, 2021).

Desde la antigüedad, los autómatas y los maniquíes articulados tienen presencia en la historia de la cultura. Leonardo Da Vinci, además de sus conocidas máquinas, creó autómatas en forma de animal y de humano:

> Es conocido que, al menos, generó un robot de "León mecánico" (1515-16), para el rey de Francia Francisco I (Cognac, 1494 – Rambouillet, 1547), que era capaz de moverse unos pasos, levantarse y abrir su pecho saliendo del mismo una "flor de lis" (símbolo de la casa real francesa), así como un "caballero mecánico" (1495) para el Duque de Milán, capaz de mover los brazos y piernas, así como emitir sonidos similares al habla humana (Cerveró, Ferrer y Capuz, 2018, p. 1059).

Frankenstein es el mejor ejemplo del ímpetu del ser humano por superar a la naturaleza. La modernidad de esta novela decimonónica está en la reflexión científica donde el ser creado es el antecesor de otros autómatas como los robots. Plantea un tema moral: la justificación de un ser, en principio inocente, creado por otro que decidió estar por encima de las cuestiones éticas y morales de su época. Es la historia de un hombre que llega al mundo como un ser adulto sin una historia detrás. Tiene conciencia de su cuerpo creado como si de un autómata se tratase, y experimenta con asombro la naturaleza y las primeras impresiones:

> Apenas recuerdo los primeros momentos de mi vida; todos los acontecimientos de ese período me resultan confusos e indistintos. Una extraña multitud de sensaciones se apoderó de mí: veía, tocaba, oía y olía al mismo tiempo; y tardé mucho, efectivamente, en aprender a diferenciar las funciones de mis distintos sentidos. Recuerdo que una luz me iba oprimiendo cada vez más los nervios, hasta que me vi obligado a cerrar los ojos. Entonces me envolvió la oscuridad y me turbó; pero apenas había experimentado esto, abrí los ojos, supongo yo ahora, y me inundó la luz otra vez. Creo que caminé y descendí; pero poco después tuve conciencia de un gran cambio en mis sensaciones.
>
> Antes, me había rodeado de cuerpos oscuros y opacos, insensibles al tacto y a la vista; pero ahora descubrí que podía moverme en libertad, sin que hubiese obstáculos que no pudiese superar o evitar. La luz se hizo cada vez más opresiva; y como el calor me fatigaba al caminar, busqué un sitio en sombra donde poder cobijarme. Lo encontré en el bosque próximo a Ingolstadt; me tumbé junto a un arroyo, a descansar de mi fatiga, hasta que me sentí acuciado por el hambre y la sed. Esto me despertó del estado casi letárgico en que estaba, y comí algunas bayas que colgaban de los árboles o yacían en el suelo. Apagué la sed en el arroyo; me eché después, y el sueño me venció (Shelley, 2001, pp. 129-130).

Las primeras impresiones de Frankenstein son físicas. Más tarde, con el saber y la experiencia, se le plantean cuestiones complejas y dilemas morales que desembocan en la aversión que siente por su creador. Igual que ocurre en las obras mitológicas o inspiradas en lo clásico, que establecen una relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco, en *Frankenstein o el moderno Prometeo* hay una diferenciación entre lo terrible representado por el ser creado y la belleza que representan personajes como los familiares del creador o los paisajes de Suiza que, esplendorosos, sirven de telón de fondo a la novela:

> El día siguiente lo pasé recorriendo el valle. Estuve en las fuentes del Arve, que toman sus aguas de un glaciar que desciende lento desde la cima de los montes hasta la barrera del valle. Delante tenía las abruptas laderas de unas montañas inmensas; la muralla helada del glaciar se alzaba imponente por encima de mí; no lejos, se veían algunos pinos destrozados, y tan sólo turbaba el solemne silencio de esta sala gloriosa de la naturaleza el alboroto de las aguas, la caída de algún enorme fragmento, el ruido atronador de las montañas, del hielo acumulado que, merced a la acción silenciosa de las leyes inmutables, se hendía y desgarraba de cuando en cuando como un juguete en manos de ellas (Shelley, 2001, p.121).

De lo apolíneo, del creador entusiasmado por superarse a sí mismo y a las ciencias, surge el ser creado por Frankenstein, lo dionisíaco que, contrariamente a lo que pudiera parecer, tiene deseos de hacer el bien y de justicia antes de encontrarse con la maldad y el desprecio de los humanos con los que interactúa. Los maniquíes articulados, al contrario que lo que ocurre en *Frankenstein*, no tienen vida propia, pero han servido a los artistas como inspiración en numerosas ocasiones.

En un principio sirvieron como estudios de anatomía y más tarde para utilizarse como soportes de prendas de vestir para el consumo. El mundo del comercio a principios del siglo XX se encontraba en gran auge económico, lo que propició el uso de los escaparates que se encontraban en las tiendas comerciales (García-Calvente, 2017) en los nuevos centros comerciales y en galerías acristaladas como los pasajes de París. Estos maniquíes, al tratarse de representaciones humanas, se asemejaban a las esculturas, con la diferencia de que su fin era comercial. El objetivo comercial de los maniquíes no impidió que los artistas se inspiraran en ellos para realizar sus obras:

> (…) el valor artístico del maniquí reside en su doble condición de ser una imitación de la forma humana y poseer, a la vez, unas cualidades específicas que le confieren una existencia autónoma, convirtiéndose así en una de los artificios que, con mayor brío, adoptarán los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. En este sentido, el maniquí tendrá un protagonismo casi absoluto, por un lado, en la pintura metafísica a la hora de desatar las atmósferas oníricas, de enorme relevancia psicológica, de la pintura de De Chirico y Carrà, y por otro, en la personificación de la dimensión "mecánica" del nuevo hombre de Bortnyik y Grosz (García-Calvente, 2017, p. 585).

Autómatas, maniquíes y Prometeos modernos son el ejemplo del deseo del ser humano de crear figuras móviles que se asemejen a la naturaleza humana. El movimiento de estos

seres muestra el interés por la vida, por hacer representaciones de la realidad que, aunque no superan a la naturaleza, se inspiran en ella y crean imaginarios. Las esculturas, especialmente aquellas que son esculpidas y quedan en un movimiento concreto, son el origen de este ímpetu del artista por plasmar en lo quieto una idea de aquello que, representado en la materia, tiene una forma de voluntad que excede los límites de la obra.

4.2. Segundo bloque: Eros y los mitos

4.2.1. Mitos, arquetipos simbólicos y su representación

Eros está unido a la mitología. Se personifica en la figura de un dios, da sentido a una historia, la mitifica. Toma la forma de estatuas, pinturas, fotografías o escenas cinematográficas para hacerse visibles. Puede no tener una forma apreciable: recorre narraciones, se intuye en una imagen o se adivina en el trazo de un pintor. Se divide en arquetipos simbólicos o se manifiesta en símbolos concretos que son unidades de significado. Según la Real Academia Española (2021), las definiciones de *mito* son las siguientes:

1. "Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico" (RAE, 2021).
2. "Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana" (RAE, 2021).
3. "Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima" (RAE, 2021).
4. "Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene" (RAE, 2021).

Las definiciones de *arquetipo* son las siguientes:

1. "Modelo original y primario en un arte u otra cosa" (RAE, 2021).
2. "Punto de partida de una tradición textual" (RAE, 2021).
3. "Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad" (RAE, 2021).

4. “Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inc onsciente colectivo” (RAE, 2021).
5. “Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos” (RAE, 2021).

Los arquetipos pueden ser simbólicos o estar formados por símbolos. La unidad de significado de los tres conceptos, por tanto, va de mayor a menor, de un significado conceptual más amplio a otro más pequeño, en este orden:

mito→ arquetipo→ símbolo

El mito, al igual que ocurre con buena parte de las obras artísticas, literarias e incluso científicas, entendiendo *científicas* como explicación abstracta y simbólica de un significado, se basa en un sistema de representación:

> Cuando un juez entra en la sala del tribunal y todos se ponen de pie, no están reverenciando al hombre sino a la toga que está usando y al papel que representa. Lo que lo hace digno de ese papel es su integridad, como representante de los principios de ese papel, y no un conjunto de prejuicios personales. De modo que cuando te pones de pie en un tribunal de justicia, lo haces ante un personaje mitológico. Supongo que algunos reyes y reinas son las personas más estúpidas, absurdas y banales que nadie pueda imaginarse, probablemente interesados nada más que en caballos y mujeres, ya sabes. Pero el súbdito no responde a ellos como personalidades sino como encarnaciones de un papel mitológico (Campbell, 1991, pp. 29-30).

Los mitos, por tanto, son sistemas de representación de significado. En el ejemplo citado, el mito es la historia de un rey soberano con potestad para mandar. El arquetipo se encarna en el personaje del rey o la reina. El símbolo, entre los muchos que pueden formar parte del imaginario y según mi esquema propuesto, es, por ejemplo, la corona. La mitología se enseña mediante estas historias que utilizan metáforas, símbolos y rituales para representarse. No solo hace referencia a historias de carácter divino, olímpico o fantástico, sino que también define las sociedades:

> Los mitos son metáforas de la potencialidad espiritual del ser humano, y los mismos poderes que animan nuestra vida animan la vida del mundo. Pero también hay mitos y dioses relacionados con unas sociedades específicas, o deidades protectoras de una sociedad. En otras palabras, hay dos

> órdenes de mitología totalmente distintas. Está la mitología que te vincula con tu naturaleza y el mundo natural, del que eres parte. Y está la mitología que sólo es estrictamente sociológica, que te vincula a una determinada sociedad (Campbell, 1991, p. 44).

Estas historias de carácter mítico pertenecen a todas las sociedades y culturas. Contienen arquetipos simbólicos que, aunque pueden variar de una cultura a otra, son fácilmente reconocibles debido a que forman parte de un inconsciente colectivo que el autor Carl Jung explica de este modo:

> Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo* (…) que en contraste con la psique individual, tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos (Jung, 1970, p. 10).

El arquetipo, por tanto, se reconoce de forma instintiva. Igual que ocurre cuando un niño ve por primera vez una serpiente, lo que le provoca ponerse en guardia, los arquetipos pueden reconocerse independientemente de la cultura dada. Son parte de los mitos que, con el ímpetu de los dioses olímpicos, cambian de forma y se metamorfosean en nuevas imágenes o pierden su significado original al tiempo que siguen siendo parte de las sociedades.

Mito, arquetipo simbólico, todo lo que forma parte de la mitología se refiere en primer lugar a una imagen olímpica, a dioses humanizados que interactúan con héroes del mundo terrenal. El origen del mito, sin embargo, entendido como *representación*, se encuentra antes de la imagen arquetípica del dios griego, por ejemplo, en la mitologización que hay en las pinturas rupestres, si bien la imagen griega es más conocida. Para entender la cuestión, hay que conocer las definiciones de mitología y representación. Según la RAE (2021), *mitología* se define como:

1. “Conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana” (RAE, 2021).
2. “Estudio de los mitos” (RAE, 2021).

La *representación* se define así según las seis primeras acepciones que sirven para este apartado:

1. “Acción y efecto de representar’ (RAE, 2021).
2. “Imagen o idea que sustituye a la realidad’ (RAE, 2021).
3. “Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación’ (RAE, 2021).
4. “Cosa que representa otra’ (RAE, 2021).
5. “Categoría o distinción social’ (RAE, 2021).
6. “Obra dramática que en la Edad Media trataba de temas varios, principalmente el religioso” (RAE, 2021).

Los términos mitología y representación se relacionan, pues no hay mito sin su correspondiente representación: un dios griego necesita la estatua, el texto, la pintura, etc. Es decir, su representación, para hacerse visible ante los espectadores. Si no, tan solo sería una idea o creencia. En todas las artes ocurre, de manera más evidente en las visuales.

El Mito remite a Grecia, pero las historias del origen de la humanidad vienen de más atrás. Ya en las Cuevas de Lascaux, por ejemplo, comentadas al inicio del marco teórico, puede apreciarse una mitología, una historia en la imagen del hombre y el bisonte, incluso en los temas en que no había un tema religioso. Por otro lado, la Biblia contiene mitos y toda una simbología que ha sido aceptada, cuestionada y se ha transformado en nuevas formas culturales:

> En la tradición bíblica que hemos heredado, la vida es corrupta, y todo impulso natural es pecado salvo que esté circuncidado o bautizado. La serpiente fue la que trajo el pecado al mundo. Y la mujer fue la que le entregó la manzana al hombre. Esta identificación de la mujer con el pecado, de la serpiente con el pecado, y por ello de la vida con el pecado, es el giro peculiar que le ha dado a toda la historia el mito bíblico (Campbell, 1991, p. 70).

En este caso, se ve un mito con arquetipos simbólicos: la mujer, el hombre; y símbolos: la serpiente, la manzana, que tienen en principio un carácter negativo porque remiten al pecado. Este carácter se puede convertir en una característica positiva. Hay también mitologías de carácter positivo, como el mito de Prometeo:

> Prometeo le trae el fuego a la Humanidad, y junto con él trae la civilización. El tema del ladrón del fuego, por otro lado, es universal. Con frecuencia se trata de un animal o ave que roba el fuego

> y se lo pasa a animales auxiliares que huyen con él (…) El robo del fuego aparta al hombre de los animales. Cuando estás en el bosque por la noche, enciendes un fuego con el que mantienes alejados a los animales. Puedes ver brillar sus ojos, pero están fuera del alcance del fuego (Campbell, 1991, p. 167).

El mito de Prometeo se manifiesta en el arquetipo universal del ladrón del fuego. El símbolo es la antorcha o soporte que guarda el fuego. Todo ello sirve para ilustrar la historia como un sistema de representación.

4.2.2. Grecia: el fotógrafo y su mirada *mitológica* a las mujeres

La Grecia clásica evoca un imaginario de dioses, diosas, templos, estatuas de mármol. Una belleza apolínea, al menos en apariencia según la diferencia explicada en este marco teórico entre lo apolíneo y lo dionisíaco, modelo de los pueblos y epicentro de un canon susceptible de transformarse. La figura griega puede considerarse un arquetipo, pues es parte de la cultura universal, y dentro de ella, la imagen más popular es sin duda la del dios *Apolo*, nombre que, según la Rae se define así:

1. "Hombre de gran belleza" (RAE, 2021).

La palabra Dionisio, sin embargo, no aparece en este diccionario. Grecia es un modelo para contemplarse, si bien, como se ha explicado, esta apariencia está formada también por lo dionisíaco. Llama la atención, en cualquier caso, que Apolo aparezca en el diccionario como adjetivo y sin embargo Dionisio se considere únicamente como personaje.

Didi-Huberman pone como ejemplo de permanencia a la Venus y se refiere a Bataille cuando habla de la contradicción entre el deseo de permanecer frente al cuerpo que se abre y tiene movimiento. Una estatua griega, por ejemplo, el Apolo de Belvedere, representa esa permanencia en las formas delimitadas del mármol: una apariencia apolínea, clásica. Sin embargo, contemplando la estatua se advierte que le faltan partes, que existen aberturas que rompen con la perfección de la obra y dejan ver su interior. La forma y la abertura son por tanto análogas a lo apolíneo y lo dionisíaco (Didi-Huberman, 2005).

Esta contemplación se fundamenta en el mito, pues cada estatua griega suele representar una historia, o al menos a un personaje concreto. Al contemplar la estatua, aunque sea estática, pretenda o no representar movimiento, puede comprenderse la narración que contiene. El mito pasa a ser parte de la representación, que, a su vez, está formada por unidades de significado menores como arquetipos o símbolos. Carlos García Gual (2004) define mito como:

> …relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano (…) [además de] una narración que puede contener elementos simbólicos, pero que, frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una historia (García Gual, 2004, p. 18).

Contemplar el mito significa mirarlo *a través del tiempo*. Mito es origen, pero las narraciones míticas varían dependiendo de la sociedad y la época a la que pertenecen. "La narración mítica nos habla de un tiempo prestigioso y lejano, el tiempo de los comienzos, el de los dioses, o el de los héroes que aún tenían trato con los dioses (…) un tiempo que es distinto del de la vida real, (…) puede acaso renacer en este" (García Gual 2004, p. 21). Variaciones míticas a las que se vuelve desde la contemporaneidad:

> En Grecia podemos percibir cómo una determinada figura mítica pervive a través de variaciones literarias (…) Tomemos, por ejemplo, el personaje divino, el titán filantrópico, el robador del fuego celeste, el patrón de las artes y técnicas artesanas del metal y la arcilla (…) convirtiéndose la mitología en un repertorio de temas sólo literarios, el escritor moderno puede jugar a presentar esas figuras antiguas bajo una nueva luz, irónica y un tanto frívola (García Gual, 2004, p. 42).

Grecia es sinónimo de belleza en el imaginario colectivo, pero no deben olvidarse las dos figuras en que está fundamentada: Apolo y Dionisio, contrarios que se interpelan en la historia. Grecia es contemplación de lo bello, de Apolo, y también del exceso, de Dionisio. Lo dionisíaco puede, incluso, ser más fuerte o tener rasgos más notorios para ser contemplado que lo apolíneo. De la visión de estos polos opuestos surge el relato mítico.

La mirada del fotógrafo, especialmente cuando se trata de un hombre, es *mitológica*. Aunque la fotografía es una disciplina moderna en comparación con otras artes, la mirada

del artista-fotógrafo del siglo XX ha sido muy similar a la que tuvieron pintores y escultores durante el mismo tiempo o en siglos anteriores. A menudo, la cámara del fotógrafo se ha enfocado en dirección a la mujer. Puede ocurrir también al revés, con fotógrafas que han dedicado parte de su obra a retratar a sus compañeros masculinos, pero, en general, las fotógrafas no han observado al hombre de manera tan directa. La RAE define *mirada* como:

1. "Acción o efecto de mirar" (RAE, 2021).
2. "Vistazo, ojeada" (RAE, 2021).
3. "Modo de mirar, expresión de los ojos" (RAE, 2021).

Y define *contemplar* en sus dos primeras acepciones como:

1. "Acción de contemplar" (RAE, 2021).
2. "Consideración, atención o miramiento que se guarda a alguien" (RAE, 2021).

Mirar y contemplar son, en ese orden, aspectos fundamentales para captar una buena fotografía, sin tener en cuenta la cuestión del azar. La mirada mitológica del fotógrafo reside en esta primera mirada y en la contemplación.

Del mismo modo que artistas y espectadores de la antigüedad quedaban maravillados al ver las pinturas o esculturas de Venus, los fotógrafos han retratado a las Venus contemporáneas, unas veces degradándolas y otras ensalzándolas. Han buscado representar la belleza, en ocasiones ficticia, y la han plasmado en el papel fotográfico. Algo similar le ocurrió al dios Eros cuando vio a Psique, la doncella que era envidiada por la diosa Venus debido a su belleza y cuya historia está plasmada en *El asno de oro* de Apuleyo:

> Había una vez en cierta ciudad un rey y una reina; tuvieron tres hijas y las tres llamaban la atención por su belleza (…) la perfección de la más joven era tan extraordinaria, tan maravillosa, que la voz humana no tenía palabras para expresarla ni alabarla adecuadamente. Muchos ciudadanos y no pocos extranjeros, que acudían en masa atraídos por la fama de la excelsa maravilla, quedaban atónitos ante esta belleza sin par y, llevándose a la boca su mano derecha (…) veneraban a la joven con devota adoración, como si fuera la diosa Venus en persona (Apuleyo, 1994, pp. 105-106).

Eros y Psique se enamoran, aunque ella, al principio, no puede ver al dios, tan solo lo siente a su lado, y no es hasta que con una lámpara rompe el pacto de no verlo, cuando ve al fin su rostro y se enamora aún más. A partir de aquí, una serie de pruebas que debe pasar Psique dan forma al relato mítico. Psique, al principio, se enamora de una idea, debido a que no podía ver al dios, hasta que al fin lo ve:

> Psique, sin poder saciar los deseos de su excesiva curiosidad, examina y acaricia las armas de su marido: saca una flecha del carcaj y se arriesga a probar su aguda punta apoyándola en el dedo pulgar; al temblarle el pulso y apretar más de la cuenta, se pincha y brotan a flor de piel, como gotas de rocío, unas gotitas de sangre sonrosada. Así, sin enterarse y por propio impulso, Psique se enamora del amor (Apuleyo, 1994, p. 125).

En la historia de Eros y Psique, encuentro una metáfora del significado del arte: Eros, dios y representación del amor, se enamora de la mortal Psique, y ella se enamora de Eros a pesar de que tiene la prohibición de verlo. Es decir, el amor encarnado por Eros se enamora y Psique se enamora de Eros, por tanto, del amor. El acto del dios fijándose en Psique e idealizándola es similar al de un artista que toma un modelo, sea una persona o no, y lo convierte en una obra.

Eros, el artista, se enamora del amor, es decir, de sí mismo en cierta manera, y Psique se enamora del artista y de su obra. Los artistas actúan de modo parecido al crear una obra, mitologizándola y poniendo parte de ellos mismos ella, para ser contemplada después por los espectadores.

4.2.3. Fotógrafos robadores del fuego y creadores de las olímpicas

Los fotógrafos son Prometeos modernos. Igual que hizo Prometeo robando el fuego en una antorcha para salvar a la humanidad, ellos, especialmente en los orígenes de la fotografía, robaron la luz, pues sin ella su trabajo no podría existir. El pintor crea la ilusión de la luz, por ejemplo, con el claroscuro, pero los fotógrafos utilizan la luz verdadera, sea natural o artificial.

En esto, la fotografía se diferencia de otras artes, pues, por ejemplo, las pinturas o las esculturas, aunque puedan representarla, no están compuestas de luz, mientras que la

fotografía sí. En su proceso, se ha servido de la iluminación como técnica. La luz representada en el mito remite a menudo a una imagen olímpica. La RAE (2021) define *iluminación* como:

1. "Acción y efecto de iluminar" (RAE, 2021).
2. "Conjunto de luces que hay en un lugar para iluminarlo o para adornarlo" (RAE, 2021).
3. "Especie de pintura al temple, que de ordinario se ejecuta en vitela o papel terso' (RAE, 2021).
4. "Conocimiento intuitivo de algo" (RAE, 2021).
5. "Esclarecimiento interior místico experimental o racional" (RAE, 2021).

Y define *olímpico/olímpica* en sus cuatro primeras acepciones como:

1. "Perteneciente o relativo al Olimpo" (RAE, 2021).
2. "Perteneciente o relativo a Olimpia, ciudad de la Grecia antigua" (RAE, 2021).
3. "Perteneciente o relativo a los juegos de las olimpiadas" (RAE, 2021).
4. "Dicho de un atleta: Que ha participado en alguna olimpiada" (RAE, 2021).

Los dos conceptos están relacionados porque lo iluminado suele ser una característica de todo el imaginario mítico que se refiere al Olimpo, a los dioses. Mientras que el Paraíso suele representarse como un lugar iluminado, el Infierno suele mostrarse como lo contrario. El cuadro de *El jardín de las delicias* de El Bosco, con la diferencia evidente de tonos y luminosidad entre las partes, muestra esta diferenciación.

Los fotógrafos han robado ese fuego, esa luz para mostrar sus paisajes, sus figuras y ensoñaciones, y también han robado posados, momentos en que las mujeres, sin advertirlo o siendo plenamente conscientes, han sido fotografiadas. Ha habido y hay fotógrafos realistas, de calle, que denuncian cuestiones sociales con el fotoperiodismo, pero también se dan casos en que el fotógrafo retrata a mujeres y las mitifica. A veces, con la recreación de una escena mitológica concreta y otras, con características que, de modo más general, remiten a los mitos y arquetipos simbólicos. Campbell (1991) hace referencia a las diosas:

> La Diosa fue una figura muy potente en tiempos helenísticos en el Mediterráneo, y volvió con la Virgen en la tradición católica romana. No hay celebración de la Diosa realizada de modo más bello y magnífico que las catedrales francesas de los siglos XII y XIII, todas ellas llamadas Notre Dame (Campbell, 1991, p. 223).

La iconografía antigua de las diosas ha sido fuente de inspiración para artistas y fotógrafos. A menudo, la mirada del fotógrafo ha sido la del deseo, retratando a las mujeres como Venus modernas o contemporáneas, lo que, según el caso, puede convertirlas en objeto de admiración. Se produce así una mitologización del cuerpo femenino. En mi caso, denomino a estas imágenes, siempre que tengan un sentido positivo, como *olímpicas*, debido al cuadro *Olympia* de Manet, un ejemplo de mujer sencilla que se representa desde el mito.

Las olímpicas suelen participar de esta luminosidad excelsa *robada* por el fotógrafo para mostrar sus atributos. Su cuerpo aparece iluminado, resaltado. A menudo, la mitologización de las mujeres se debe, especialmente en el pasado, a que era la única opción que tenían los artistas de mostrar desnudos, lo que será estudiado con mayor profundidad en los siguientes apartados de este bloque del marco teórico.

En la mitología comparada se comparan imágenes de distintos ámbitos que se iluminan y clarifican (Campbell, 2003). Eso mismo pasa con las olímpicas, mujeres pintadas o fotografiadas como si fueran diosas, musas obligadas o que decidieron serlo. En todas las culturas ha existido este modelo y la fotografía fue la realización definitiva; la representación llevada a la mayor verosimilitud que después copiaría el cine con el movimiento. Las diosas del Olimpo bajaron a la Tierra, se humanizaron con todo lo que ello conllevaba y reafirmaron su papel en el imaginario mitológico.

El arte, desde sus orígenes, ha tratado de plasmar la belleza mediante técnicas distintas. Lo artístico comenzó con una mirada, una forma de contemplar más profunda, con una abstracción y una manera de representar la realidad. Es decir, lo artístico puede existir antes de que exista la obra: un artista puede contemplar un paisaje, que no es una obra de arte sino la realidad, y que su forma de verlo sea artística, lo que es el paso previo para la representación en una obra con una técnica específica. Después, ese paisaje queda representado en una pintura o fotografía, en el cine, en una composición musical, o en un libro que, posteriormente, requiere del público o, al menos de un espectador para ser contemplado.

La belleza o la armonía se han buscado en numerosos temas: en la naturaleza, en la ciudad, en el cosmos, en el ser humano, entre otros, y, concretamente, en la mujer. Artistas de todas las épocas han representado a las mujeres, a las olímpicas de las que hablaba en el

apartado anterior, de todas las maneras posibles, como campesinas o diosas, como objetos de deseo o sublimación del cuerpo. Esta búsqueda de la belleza llega a lo absoluto, a una abstracción donde la armonía llega a ser todas las cosas. Diotima, el personaje femenino de Platón, explica cómo acceder a la belleza:

> …empezar por las cosas bellas de este mundo y, sirviéndose de ellas a modo de escalones, ir ascendiendo continuamente, de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos, y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y a partir de los conocimientos acabar en aquel que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca por fin lo que es la belleza en sí (Platón, 1999, p. 122).

El arte abarca todas estas cuestiones, pues es representación de la vida misma, de sus contrarios, de lo apolíneo y lo dionisíaco. Para ello, es necesario buscar modelos que pueden ser personas, especialmente mujeres según la representación más numerosa en la historia del arte, pero pueden ser también otros temas como la ciencia o la virtud. La RAE (2021) define *modelo* en sus acepciones 1, 2, 6, 8, 10 y 11 como:

1. "Arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo" (RAE, 2021).
2. "En las obras de ingenio y en las acciones morales, ejemplar que por su perfección se debe seguir e imitar" (RAE, 2021).
3. "Vestido con características únicas, creado por determinado modista y, en general, cualquier prenda de vestir que esté de moda" (RAE, 2021).
4. "Figura de barro, yeso o cera, que se ha de reproducir en madera, mármol o metal" (RAE, 2021).
5. "Persona que se ocupa de exhibir diseños de moda" (RAE, 2021).
6. "Persona u objeto que copia el artista" (RAE, 2021).

En la acepción de *modelo vivo* que está a continuación, la definición es la siguiente según la RAE:

1. "Persona, por lo común desnuda, que sirve para el estudio en el dibujo" (RAE, 2021).

Al hablar de eros, lo más común en la representación artística es la mujer. Puede ser que se represente como objeto de deseo, por ejemplo, un pintor o un fotógrafo que tiene como modelo a una *musa*, o puede tratarse de un modelo de carácter funcional. En el último

caso se trata, por ejemplo, de una modelo que posase para los alumnos en una academia de bellas artes.

Su desnudez pasa a ser un conjunto de planos que los alumnos deben representar, y en este caso se relaciona más con la anatomía. En el caso contrario, el arquetipo de Venus es el ejemplo por excelencia de objeto de deseo por parte de los artistas, y, posteriormente, de los espectadores; concretamente, el cuadro de *La Venus* de Boticelli: "Venus ha emergido del mar sobre una concha que es empujada a la playa por el soplo de unos dioses alados entre una lluvia de rosas. dado que ella está a punto de dar un paso hacia la arena, una de las Horas o Ninfas la recibe con una capa púrpura" (Gombrich, 1999, p. 264).

La mirada, si es de un hombre o de una mujer, puede cambiar el concepto de representación. Hay una perspectiva de esta diferencia en el cine y en la fotografía, de las formas de mirar y del espectáculo. La idea de mirada masculina frente a la idea de la mujer como objeto para ser mirado, tanto como objeto para los personajes en pantalla como para los espectadores, hace que la representación cambie (Mulvey, 1988).

Hay casos en los que el objeto de deseo no es una mujer. Puede ser un hombre, desde una mirada femenina, aunque en la historia del arte es menos común. También un niño, como ya se ha visto en el primer apartado de este marco teórico con el caso de Tadzio, el adolescente polaco que se convierte en objeto de admiración de Gustav Von Aschenbach. Hay algo que es común en estos modelos: prácticamente en su totalidad, se trata de modelos apolíneos. Incluso en los casos en que el modelo no destaca por su belleza, la obra siempre tiene un carácter armonioso, ya sea gracias a la luminosidad, a los planos o a la distribución de los objetos en el cuadro o fotografía.

La mirada apolínea en la historia del arte tiene su máxima representación en la mujer, que sería el mito de *modelo* por excelencia, sin embargo, hay otro personaje mítico que forma parte del imaginario artístico: el andrógino. Los ejemplos más claros de esta caracterización están en las obras de Leonardo da Vinci. Sus pinturas, de carácter ambiguo y misterioso, muestran personajes, que, femeninos o masculinos, tienden a mezclar su género, a presentarse como arquetipos universales y místicos de la humanidad.

Pinturas como *La virgen de las rocas* (1483-1486), *Salvator Mundi* (1506-1513) o *Baco* (1510-1515), entre otras, muestran personajes cuyos rasgos fluctúan entre lo femenino y lo masculino. Lo mismo ocurre en las estatuas griegas, donde es tal la aspiración a la

belleza, que los géneros se confunden en su ideal. Platón (1999) da una definición de andrógino:

> En primer lugar, tres eran los sexos de los hombres, no dos como ahora, masculino y femenino, sino que había además un tercero que era común a esos dos, del cuál perdura aún el nombre, aunque él mismo haya desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una sola cosa en cuanto a figura y nombre, que participaba de uno y otro sexo, masculino y femenino (Platón, 1999, pp. 80-81).

Este personaje controvertido, se acerca en cierto modo a la perfección, pues participa de los dos géneros; es apolíneo y dionisíaco al mismo tiempo, y la representación por excelencia del modelo. Los pintores y los fotógrafos lo han plasmado en sus obras, creando un arquetipo universal que forma parte del imaginario de musas y de objetos de deseo masculinos. Venus, Apolos y andróginos recrean el ideal, la idea de belleza abstracta a la que tiende el artista, su representación.

4.2.4. Fotografía: arquetipo del sueño y de la realidad

La fotografía es universal. Esto quiere decir que no necesita de un lenguaje, entendido como idioma para comprenderse. Sí puede ser necesario comprender el significado de una determinada imagen, pero la representación es universal, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con otras disciplinas como la literatura, que sí requiere de traducción. La fotografía puede requerir una comprensión de su significado, no de la propia imagen, y es ahí donde surge la interpretación.

Puesto que una imagen, sin contar los textos que pueda llevar añadidos, no utiliza el lenguaje escrito, pero sí dispone de una narratividad, el grado de abstracción al interpretarla mediante el lenguaje es mayor que si se tratara de un texto. Aquí se produce una primera contradicción: la fotografía, la disciplina, en teoría, más objetiva, es a veces la más abstracta debido a la dificultad para interpretarla.

La RAE (2021) define *interpretar* en sus acepciones 1, 2, 3 y 5 como:

1. “Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto” (RAE, 2021).
2. “Traducir algo de una lengua a otra, sobre todo cuando se hace oralmente” (RAE, 2021).
3. “Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos” (RAE, 2021).
4. “Representar una obra teatral, cinematográfica, etc” (RAE, 2021).

El fotógrafo interpreta la realidad y, después, la fotografía, lo que da lugar a una segunda interpretación que termina en la del espectador. El significado de la fotografía, desde un modo arquetípico, se encuentra entre la realidad y el sueño: capta la realidad, pero la interpretación previa del fotógrafo y posterior del espectador puede convertir esta realidad en una abstracción. Jung habla de la manifestación del arquetipo en el sueño:

> …tal como se produce en los sueños y visiones, (la manifestación del arquetipo) es mucho más individual, incomprensible e ingenua que, por ejemplo, en el mito. El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge (Jung, 1970, p. 11).

La fotografía de carácter surrealista tiene que ver con esta interpretación del sueño, de lo onírico y lo abstracto, pero en la fotografía hay una diferencia con otras disciplinas artísticas: la literatura, la música y la pintura pueden crear esa abstracción desde la imaginación y sin un modelo en la realidad, mientras que la fotografía y el cine necesitan de este modelo real. De esta forma se crean arquetipos universales que pertenecen a un movimiento artístico concreto y utilizan mitos universales que vienen de la antigüedad:

> De lo inconsciente surgen efectos determinantes que, independientemente de la transmisión, aseguran en todo individuo la similitud y aun la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa. Una de las pruebas fundamentales de esto es el paralelismo que podríamos calificar de universal, entre los temas mitológicos, a los que he llamado *arquetipos* a causa de su naturaleza de imágenes primordiales (Jung, 1970, p. 54).

Los arquetipos pueden ser personas y también otros elementos como componentes de la naturaleza. La fotografía, al captar la realidad, hace una representación de los mitos y arquetipos simbólicos donde el fotógrafo es el artífice capaz de ordenar y fragmentar el mundo para darle un sentido. El arquetipo forma parte del fotógrafo y de la realidad que capta con su cámara, es decir, es individual y colectivo a la vez. La idea se convierte en representación: hay que tener en cuenta que lo que se entiende por arquetipo es irrepresentable pero sí tiene causas que toman la forma de representaciones (Jung, 1970).

Los arquetipos se dividen en fragmentos o componentes de la realidad, en personas o paisajes, dioses o constelaciones. Forman parte de un Universo en que *cada parte es un todo universal*, se dan en todas las culturas y lo único que cambia es la forma, pero el contenido es similar. Es fácil encontrar arquetipos en los cuentos infantiles y en las historias míticas. Son representaciones de la realidad. Jung (1970) explica algunos de los que él considera fundamentales:

- La sombra, el ánima y el anciano sabio, entendiendo ánima como una parte femenina del alma, lo que presta a la madre un aura de diosa (Jung, 1970).
- Los padres como pareja divina ante los ojos del niño (Jung, 1970).

Estas representaciones arquetípicas varían según la persona y la cultura. Pueden tener un carácter favorable, por ejemplo, la madre, o desfavorable, por ejemplo, el dragón, y sus representaciones surgen del arquetipo, de la idea, para adoptar formas determinadas que son parte de los cuentos y las narraciones míticas: "Las representaciones arquetípicas que nos transmite lo inconsciente no deben confundirse con el *arquetipo en sí*. Son imágenes que varían de muchos modos remitiendo a una forma primordial, en sí *no intuible*" (Jung, 1970, p. 158).

Los arquetipos forman parte de pueblos y Olimpos, de dioses, hombres y mujeres trabajadores que interactúan en las narraciones míticas. Toman la forma de mares, ríos, lagos, animales y bosques, que en ocasiones se personifican y adoptan características humanas para así poder relacionarse con los humanos y ser parte de sus historias, de un inconsciente individual que pasa a ser colectivo en los relatos míticos. La fotografía, como disciplina encargada de ser el testigo directo más objetivo de la realidad, los capta con su cámara y los convierte en parte del mito.

La fotografía supone siempre una captación del tiempo real, instantáneo. Puede recrear un tiempo pasado, por ejemplo, una fotografía que imitase el estilo de los pintores pictorialistas, pero, aun en este caso, se trata de una imagen tomada en tiempo real independientemente de intención o interpretación. John Berger compara el tiempo en la fotografía con el de la pintura o el cine:

> Un director de cine puede manipular el tiempo de la misma forma que un pintor puede manipular la confluencia de los acontecimientos que describe. Pero no así el fotógrafo. La única decisión que puede tomar el fotógrafo es la del momento que elige aislar. Sin embargo, esta aparente limitación es lo que le da a la fotografía su fuerza singular. Lo que muestra invoca lo que no muestra. Basta con mirar cualquier fotografía para comprobar que es cierto (Berger, 2014, pp. 159-160).

La percepción del cine y la fotografía varía según sea en blanco y negro o a color. Las limitaciones habían promovido un lenguaje específico del cine y motivado a los creadores a buscar recursos visuales y de encuadre para relatar la realidad. Estas limitaciones, por ejemplo, del blanco y negro, hacen que el cine o la fotografía puedan ser considerados artes (Arnheim, 1986).

La pintura, el teatro, el cine, por tanto, manipulan el tiempo. También puede hacer esto la literatura. Las artes o disciplinas que no lo hacen debido a que captan instantáneamente el tiempo o a que lo son en sí mismas son la fotografía, por lo anteriormente comentado, y la música. La música, entendida como técnica, no manipula el tiempo porque es tiempo, tiene una duración determinada. Sí puede jugar con la idea de tiempo y su representación, por ejemplo, en un poema sinfónico o en una ópera, pero en este caso intervienen factores externos como la narratividad o la escenificación. La RAE (2021) define *narración* en sus dos primeras acepciones como:

1. “Acción y efecto de narrar” (RAE, 2021).
2. “Novela o cuento” (RAE, 2021).

Una fotografía puede ser narrativa, pero su captación es inmediata, a diferencia de otras artes. Son narraciones dentro del tiempo que participan de la mitología, recreándola, adaptándola, o transformándose en otras historias. La fotografía no implica un espacio en tres dimensiones, pero representa el espacio, tal como hace la pintura. La diferencia es que la pintura puede usar capas, algo que no hace la fotografía. En la fotografía hay una decisión de mostrar la realidad:

> En la fotografía no se da transformación alguna. Solo hay decisión; solo hay enfoque. Ese mensaje mínimo que encierran las fotografías podría ser menos simple de lo que pensábamos al principio. En lugar de ser: *he decidido que merece la pena registrar lo que estoy viendo*, ahora podríamos decodificarlo como: *se puede valorar el grado en el que creo que merece la pena ver esto mediante lo que voluntariamente no muestro porque ya está contenido en lo que muestro* (Berger, 2014, p. 160).

La decisión es más inmediata en la fotografía que en otras artes. En todas ellas está esa capacidad de acción, de decisión, algo fundamental para el desarrollo de las artes, pero el tiempo varía en cada una de ellas. Berger habla de dibujar como una forma de descubrimiento, en la que no es tan importante el modelo que se copia, en caso de que lo haya, sino lo que el dibujante va a seguir viendo a partir del dibujo, el método de dibujo de trabajo frente a una obra de mayor consistencia como una pintura o escultura (Berger, 2014). La fotografía también puede ser una forma de descubrimiento, especialmente después de captar la realidad.

La fotografía capta el tiempo y después lo abstrae. Antes de fotografiar algo, está en la realidad misma, de ahí capta las imágenes, a diferencia del pintor o del escultor que disponen de un paso previo, el lienzo o el material. Incluso, en el caso de otras disciplinas como la literatura o la música, también existe el paso previo de la hoja en blanco o la partitura. La fotografía, como el cine, se sumerge directamente en la realidad.

4.2.5. La mitologización de la fuerza y su representación: fotografía mitológica y canónica

La fuerza está representada en la historia del arte. Personajes míticos masculinos como Hércules o Goliat y femeninos como la diosa Atenea unen la heroicidad de los personajes con la idea de fuerza, especialmente en sentido físico. La representación puede mostrarse a través de esta fuerza o mediante su abstracción: en el caso de la escultura, la fuerza en un sentido físico existe, pues un bloque esculpido tiene un peso normalmente elevado.

El David de Miguel Ángel, por ejemplo, transmite la idea de fuerza, no solo en un sentido figurado sino real debido a su peso y volumen. En la pintura se produce mayor abstracción

pues ya no hay un volumen sino su representación, aunque sí puede crearse un efecto mediante, por ejemplo, el grosor de los trazos. En la fotografía y el cine, la representación de la fuerza se debe por entero a la imagen y no al volumen. Puede representarse de manera más objetiva que en la escultura y la pintura, pero por medio de una abstracción. La RAE (2021) define *fuerza* en sus cuatro primeras definiciones como:

1. "Vigor, robustez y capacidad para mover algo o a alguien que tenga peso o haga resistencia; como para levantar una piedra, tirar una barra, etc." (RAE, 2021).
2. "Aplicación del poder físico o moral" (RAE, 2021).
3. "Capacidad para soportar un peso o resistir un empuje" (RAE, 2021).
4. "Virtud y eficacia natural que las cosas tienen en sí" (RAE, 2021).

La fuerza, desde un punto de vista heroico o mitológico, suele asociarse con lo positivo, con dones de los dioses o de hombres y mujeres que tuvieron virtudes divinas. Ocurre lo contrario cuando se piensa en la fuerza desde sistemas de poder. En la mitología, la fuerza se asocia a lo bueno siempre que el objetivo sea útil para la sociedad.

Así, los dioses y héroes son positivos porque, combaten con su fuerza e inteligencia contra otras fuerzas desmedidas. Un ejemplo sería el caballero que lucha contra el dragón, aunque los mitos varían y se adaptan a las nuevas sociedades, y lo que en un momento se veía positivo puede sugerir más tarde el efecto contrario, tal como ocurre con ciertos arquetipos. Un ejemplo opuesto es el de David y Goliat, en el que la astucia vence al poderoso. Grecia y fuerza son analogías. Aristóteles (2007) explica en su *Retórica* el concepto de la siguiente manera:

> La fuerza es la facultad de mover otro cuerpo según se quiera; y, como necesariamente se mueve otro cuerpo o arrastrándolo o empujándolo o elevándolo o apretándolo u oprimiéndolo, resulta así que el que es fuerte, lo es porque (es capaz de hacer) todas estas cosas o algunas de ellas. La excelencia en el porte consiste en sobresalir en estatura, volumen y anchura sobre los demás, pero ello en tal medida que los movimientos no se hagan pesados a causa de algún exceso. En cuanto a la excelencia del cuerpo para la competición, está formada por el porte, la fuerza y la velocidad (Aristóteles, 2007, p. 211).

La definición de Aristóteles es un ejemplo del ideal de fuerza en el mundo clásico, vinculado en este caso al deporte y a la competición. Las Olimpiadas, desde su origen, son la representación de ese tipo de fuerza que tiende a valores altos y que se ha sucedido

en el tiempo. Este concepto también se relaciona con el eros, sobre todo en la mitología, y en los contrarios: Apolo tiene una fuerza refinada mientras que Dionisio es más burdo en sus movimientos. Otro ejemplo es el de mujeres que han sido raptadas a la fuerza por monstruos o personajes, como Andrómeda entregada a un monstruo marino o Europa raptada por el toro.

Las artes se reapropian de estas historias. En el Renacimiento vuelve a darse una representación de héroes en pintura, escultura, poesía y retórica, que se reapropian de textos griegos y latinos (García Gual, 2004). La reapropiación se da desde el origen del arte, con variaciones que dependen de la época y la cultura de un determinado lugar. La fotografía hace lo mismo, de modo artístico o publicitario, o únicamente con un carácter informativo.

La fotografía es una disciplina que requiere de personajes que pueden ser ficcionados o reales. Un fotógrafo puede, por ejemplo, fotografiar una escena callejera real, en directo, o puede escenificarla. El resultado de esta acción ante el espectador de la imagen revelada es el mismo, pues, a no ser que conozca que se trata de un montaje, es complicado saber si se trata de ficción, además de la intención que tiene el autor. Esto ha hecho que en la fotografía informativa sea fácil manipular la realidad.

Ocurría lo mismo con los dibujos y grabados que se utilizaban en prensa cuando no existía la fotografía, especialmente durante el siglo XIX: las imágenes muchas veces respondían más a la imaginación que a la veracidad. Sucede algo parecido en la fotografía publicitaria, donde la manipulación es habitual. Puede parecer que estas prácticas son relativamente nuevas, pero, en realidad, se dan desde la antigüedad clásica. La búsqueda de la belleza en el mundo grecorromano hizo que el canon se ajustase a un modelo ideal que no siempre representaba lo real. La RAE (2021) define *canónico* en su tercera definición como:

1. “Que se ajusta exactamente a las características de un canon” (RAE, 2021).

En Grecia el modelo clásico es la estatua proporcionada, ideal, como se ha visto anteriormente en este marco teórico con el ejemplo del *Apolo del Belvedere*. Estos personajes, primero transmitidos por la literatura y después representados en esculturas o pinturas, representan arquetipos simbólicos y forman parte de las narraciones míticas. Son seres extraordinarios que forman parte de historias humanizadas, donde los dioses actúan

movidos por impulsos humanos y los hombres interactúan muchas veces en el papel de héroe (García Gual, 2004).

La fotografía, especialmente cuando se trata de fotografía publicitaria o de moda, copia el canon clásico con el objetivo de vender, de mostrar una perfección retocada al espectador o a los posibles consumidores. Se crea un estilo fotográfico mitologizado, que puede copiar directamente narraciones míticas, reinventarlas o proponer formas nuevas. Utilizan también elementos simbólicos como el fetiche o la imagen en forma de alegoría.

4.3. Tercer bloque: El consumo y sus imágenes

4.3.1. Los pasajes de París, Daguerre y los panoramas

El consumo como trueque, como intercambio de un bien por otro bien. Este apartado podría comenzar desde la antigüedad y el intercambio de mercancías, sin embargo, es tanta la cantidad de información, que sería demasiado extenso, por lo que tomaré como punto de partida la Modernidad: las imágenes pictóricas y fotográficas que fueron parte del sistema de consumo moderno en el siglo XIX, los pasajes de París, que tendrán cabida en el apartado de esta tesis dedicado a Brassaï, las Exposiciones Universales como muestrarios de la mercancía, la diferencia apenas perceptible entre arte y publicidad, utilidad y estética. La RAE (2021) define *consumo* en sus dos primeras acepciones como:

1. "Acción y efecto de consumir (comestibles u otros bienes)" (RAE, 2021).
2. "Acción y efecto de consumir (gastar energía)" (RAE, 2021).

Por otra parte, define *pasaje* en sus definiciones 1, 3 y 11 como:

1. "Acción de pasar de una parte a otra" (RAE, 2021).
2. "Sitio o lugar por donde se pasa" (RAE, 2021).
3. "Paso público entre dos calles, algunas veces cubierto" (RAE, 2021).

Los pasajes, avenidas acristaladas que el paseante puede recorrer en París, y los grandes almacenes, fueron de los primeros cambios que modificaron la forma de consumir en la Modernidad, y están reflejados en el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin:

> La mayoría de los pasajes de París surgen en el decenio y medio posterior a 1822. La primera condición de su florecimiento es la coyuntura favorable del comercio textil. Empiezan a verse los almacenes de novedades, los primeros establecimientos que almacenan una gran cantidad de mercancías. Son los predecesores de los grandes almacenes (…) Los pasajes son comercio de mercancías de lujo. En su decoración, el arte entra al servicio del comerciante (…) La segunda condición para el nacimiento de los pasajes es el comienzo de la construcción en hierro. El Imperio vio en esta técnica una contribución a la renovación del arte edificatorio en el sentido clásico griego' (Benjamin, 2017, pp. 37-38).

El escaparate se convierte así en *imagen*; en un imaginario de lujo donde se exponen objetos y mercancías novedosas frente a los paseantes. Son galerías dedicadas en un principio exclusivamente a la venta y son uno de los rasgos fundamentales de la metrópolis moderna que representa París. Su diseño es artístico, tiene una estética, pero su fin es comercial. El arte y el mercado se unen en los pasajes para confirmar que, a veces, lo artístico puede utilizarse con un sentido económico. El escaparate se convierte, por tanto, en una imagen donde confluyen lo antiguo y lo moderno:

> A la forma del nuevo modo de producción (…) le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción (…) En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias (…) producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes a la moda fugaz (Benjamin, 2017, pp. 38-39).

Los pasajes son un modelo utópico de consumo. A diferencia del mercado exclusivamente económico, tienen una estética. Se muestran como las galerías de un museo, pero, en vez de exponer obras de arte, lo que allí se encuentra son objetos de ultramar, antigüedades entremezcladas con productos nuevos, café escondidos de las grandes avenidas. Son la imagen de la Modernidad.

La fotografía lleva la técnica a su máxima expresión. La copia en pintura, mucho más trabajada, se hace más fácil mediante la fotografía, se moderniza, requiere de una tecnología novedosa. En este cambio de paradigma tuvieron importancia los panoramas,

primero en pintura y después en fotografía, que representaban mediante ilusiones ópticas paisajes, ciudades, etc. Para afinar este concepto, deben darse dos definiciones. Según la RAE (2021), *fotografía* se define como:

1. "Procedimiento técnico que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor" (RAE, 2021).
2. "Imagen obtenida por medio de la fotografía" (RAE, 2021).
3. "Estudio de fotografía" (RAE, 2021).
4. "Representación o descripción de gran exactitud" (RAE, 2021).

Por otro lado, la RAE (2021) define *panorama* como:

1. "Paisaje muy dilatado que se contempla desde un punto de observación" (RAE, 2021).
2. "Aspecto de conjunto de una cuestión" (RAE, 2021).
3. "Vista pintada en un gran cilindro hueco, en cuyo centro hay una plataforma circular, aislada, para los espectadores, y cubierta por lo alto a fin de hacer invisible la luz cenital" (RAE, 2021).
4. "*Teatro*. Telón situado al fondo de la escena y que, por medio de la iluminación, simula el cielo o un espacio abierto" (RAE, 2021).

La fotografía es capaz de captar la realidad y de crear una imagen ilusoria. Enmarca y divide lo real, es capaz de fragmentar un paisaje o cualquier otra escena, de convertirlos en parte del consumo. Los panoramas, y más tarde la fotografía, forman parte del sistema de consumo moderno que comienza a atisbarse en el siglo XIX y se consolida en el XX:

> …la expansión de los panoramas coincide con la aparición de los pasajes. No se cansaban de hacer de los panoramas, por medio de operaciones técnicas, lugares de una imitación perfecta de la naturaleza (…) Los panoramas, que anunciaron una completa transformación del arte con la técnica, son a la vez expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política se expresa de múltiples maneras en el transcurso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se extiende en los panoramas hasta ser paisaje, como de un modo más sutil hará luego para el *flâneur*. Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en el pasaje du Panorama (Benjamin, 2017, p. 40).

La fotografía representa el triunfo de la técnica, y, por ello, desde el comienzo está vinculada a lo comercial y publicitario. Arte y técnica se entremezclan, lo manual se reduce. hacer fotografías es, aparentemente, más sencillo que pintar. Por eso, no es de extrañar que desde el inicio la fotografía provoque controversia cuando se la presenta como disciplina artística:

> La exposición universal de 1855 inaugura por vez primera una sección de "fotografía" (…) Con la creciente extensión de los transportes, disminuye el valor informativo de la pintura. Ésta, reaccionando contra la fotografía, empieza a subrayar ante todo los componentes de color (…) la fotografía amplía drásticamente desde mediados de siglo el ámbito de la economía de mercado, en la medida en que pone en él cantidades ilimitadas de figuras, paisajes y acontecimientos que antes o bien no se podían valorar, o bien sólo tenían valor en cuanto imagen para un solo cliente. Para aumentar las ventas, renovó sus objetos con pequeñas transformaciones en la técnica de exposición, que determinan la historia posterior de la fotografía (Benjamin, 2017, p. 41).

La fotografía tiene importancia en el sistema de consumo, que es parte de los mitos:

> Hoy nos rodea por completo una especie de evidencia fantástica del consumo y de la abundancia, conformada por la multiplicación de los objetos, de los servicios, de los bienes materiales y que constituye un tipo de mutación fundamental en la ecología de la especie humana. Para hablar con propiedad, digamos que los individuos de la opulencia ya no están rodeados, como ocurrió siempre, tanto por otras personas como por objetos. Estadísticamente, y siguiendo una curva creciente, cada individuo tiene menos trato cotidiano con sus semejantes que con la recepción y manipulación de bienes y de mensajes (…) Los conceptos de "medio" y de "ambiente" nunca estuvieron tan en boga como desde que, en el fondo, vivimos menos en la proximidad de las personas, en su presencia y en su discurso, que bajo la mirada muda de objetos obedientes y alucinantes, que nos repiten siempre el mismo discurso, el de nuestro poderío estupefacto, de nuestra abundancia virtual, de la ausencia de unos respecto de otros. Así como el niño lobo se vuelve lobo a fuerza de vivir con ellos, nosotros también nos hacemos lentamente funcionales. Vivimos el tiempo de los objetos. Y con esto quiero decir que vivimos a su ritmo y según su incesante sucesión. Hoy somos nosotros quienes los vemos nacer, cumplir su función y morir, mientras que en todas las civilizaciones anteriores, eran los objetos, instrumentos o monumentos perennes, que sobrevivían a generaciones de hombres" (Baudrillard, 2007, p. 3).

Fotografía y pintura se dividen en su abstracción. Ambas representan la realidad y se sirven de técnicas opuestas para mostrarla. Su valor económico es doble: estético por un

lado y comercial por otro. Participan del mercado, incluso cuando esa no fuera su intención inicial, ya sea industrial o artístico y son imagen verídica o distorsionada de la realidad social de la Modernidad.

4.3.2. Coleccionistas: el fotógrafo-*flâneur*, moda mitológica y fotografía *prêt-à-porter*

Los fotógrafos son coleccionistas de imágenes. Igual que el coleccionista de antigüedades va a anticuarios y mercados en busca de objetos curiosos e interesantes, el fotógrafo recorre calles, divide paisajes, colecciona retratos para su archivo personal. La fotografía, además, sin tener en cuenta la digital, es también un objeto que en la obra de un autor cobra sentido especialmente como parte de un conjunto o exposición. La RAE (2021) define *fotógrafo* como:

1. "Persona que hace fotografías, especialmente como actividad profesional" (RAE, 2021).

Y define *exposición* en sus tres primeras acepciones como:

1. "Acción y efecto de exponer" (RAE, 2021).
2. "Explicación de un tema o asunto por escrito o de palabra" (RAE, 2021).
3. "Presentación pública de artículos de la industria o de las artes y las ciencias con fines comerciales o culturales" (RAE, 2021).

Las exposiciones universales del siglo XIX y principios del XX quisieron mostrar una imagen del mundo, de sus culturas y sus técnicas, lo más completa posible, donde lo industrial y lo comercial se unieran a lo cultural y artístico, con un objetivo de consumo:

> Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías (…) Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. La entronización de la mercancía y la brillante diversión que la rodea es el tema secreto del arte de Grandville (Benjamin, 2017, p. 42).

No es de extrañar que la fotografía tuviera cabida en las exposiciones universales. Las colecciones de objetos o de fotografías se diferencian en que los objetos o mercancías son

la realidad misma, independientemente de lo que representan, mientras que la fotografía, además de ser un objeto-soporte, es la representación de esas mercancías, paisajes y personajes de la época.

El fotógrafo, *coleccionista de imágenes*, es también un *flâneur*, especialmente en el caso de los fotógrafos de calle populares en el siglo XX. Pasea por las calles y pasajes en busca de imágenes, se mete en cafés y capta escenas de la metrópolis moderna, como hicieran antes poetas como Baudelaire: "Por primera vez París llega a ser, con Baudelaire, objeto de la poesía lírica (…) La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*, como si se tratase de una fantasmagoría (…) Con el *flâneur*, la intelectualidad se dirige al mercado" (Benjamin, 2017, pp. 44-45).

Los fotógrafos captan el presente, la novedad, aunque fotografíen cosas del pasado, pues la imagen captada pertenece a su presente. Por otra parte, la universalidad es una de las características de la fotografía, capaz de internacionalizar el arte y consumo. El pequeño formato hace que sea fácil su traslado y pueden hacerse tantas copias como se quiera, a diferencia de los cuadros en la pintura. Llega, además, más rápido y de manera directa a la población, convirtiéndose en el arte de lo inmediato.

La moda, como la fotografía, *es mitológica*. Son representaciones de la realidad, tienen una estética, construyen relatos, y también son prácticas. Cumplen, además, una función: la fotografía publicitaria, vender; y la fotografía de moda, venderse a los consumidores con el objetivo de vestirlos. Las dos llaman la atención y se apropian de la mitología de la historia. La moda, específicamente, forma parte de dramas y comedias, seduce y sorprende, abriga o desabriga. Es parte del mito:

"(…) también entonces el teatro imponía el vocabulario en cuestiones de moda. Sombreros a la Tarare, a la Théodore, a la Figaro (…) a la Calprenade, a la Victoria" (Benjamin, 2017, p. 73). Antes de continuar hablando de la moda mitológica, deben ofrecerse definiciones de *moda*. Según la RAE (2021) se define de la siguiente manera:

1. "Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país" (RAE, 2021).
2. "Gusto colectivo y cambiante en lo relativo a prendas de vestir y complementos" (RAE, 2021).
3. "Conjunto de la vestimenta y los adornos de moda" (RAE, 2021).

La moda y la fotografía, de un valor ciertamente subjetivo una vez estimados sus costes materiales, son portadoras de estilos y de historias. No es de extrañar que la moda sea fotografiada, expuesta, pues la fotografía de moda construye narraciones.

Las dos artes *prácticas* representan lo funcional. Lo industrial se une a la estética sin renunciar a cierto erotismo, especialmente en el caso de la mujer. Por este motivo, los carteles publicitarios de moda, primero en pintura, dibujo o litografía y después mediante fotografías, tuvieron cabida en los pasajes de París. En ellos llamaba la atención la publicidad que destinaban a la ropa deportiva, algo más funcional y, aparentemente, alejado de la elegancia:

> Similitud de los pasajes con las galerías cubiertas en las que se aprendía a montar en bicicleta. En estas galerías, la mujer adoptó su figura más tentadora: la de ciclista (…) El traje de la ciclista, como prefiguración inmadura e inconsciente de la indumentaria deportiva, corresponde a las prefiguraciones oníricas que aparecieron un poco antes o después para la fábrica o el automóvil (Benjamin, 2017, p. 91).

Los pasajes son portadores de historias, pinturas, fotografías, objetos. Su marco es el escaparate, igual que ocurre en las tiendas de moda. *Los escaparates son, en cierto modo, fotografías,* pues son estáticos, exponen una realidad configurada para llamar la atención del paseante, para ser contemplados. Exponen la vestimenta, pero también toda una serie de objetos que dan forma al relato y actúan de una manera performática. El maniquí es el modelo del siglo. La moda anticipa las corrientes artísticas; es, en definitiva, *vanguardia de la historia*, y tiene un papel en el arte:

> El más ardiente interés de la moda reside para el filósofo en sus extraordinarias anticipaciones (…) la moda está en un contacto más constante y preciso con las cosas venideras merced a la intuición incomparable que posee el colectivo femenino para aquello que el futuro ha preparado. Cada temporada trae en sus más novedosas creaciones ciertas señales secretas de las cosas venideras. Quien supiese leerlas no sólo conocería por anticipado las nuevas corrientes artísticas, sino los nuevos códigos legales, las nuevas guerras y revoluciones. Aquí radica sin duda el mayor atractivo de la moda, pero también la dificultad para sacarle partido (Benjamin, 2017, p. 93).

La moda, por tanto, se anticipa a la historia y, al mismo tiempo, es su consecuencia, pues hechos históricos como las guerras o las revoluciones han tenido una influencia en la vestimenta. Tiene también una importancia social: desde una visión colectiva es

duradera, porque configura parte del imaginario de las sociedades, y desde una perspectiva individual es, por el contrario, efímera.

En esto, se parece a la fotografía: desde lo colectivo, la fotografía también es efímera. Se trata de un arte cuyos costes se abarataron en comparación con otras artes debido a su producción industrial. Ocurrió lo mismo que en la moda, con una producción cada vez mayor y costes más bajos. Se creó una *fotografía prêt-à-porter*, que tuvo y tiene importancia en la creación de relatos históricos y sociales.

4.3.3. La moda y el urbanismo como estrategia estética y *reproductibilidad técnica*

La moda y el urbanismo son conceptos análogos: ambos son estéticos y, a la vez, útiles, tienen una función social. En el caso de la moda, vestir a la ciudadanía, con todo lo que ello conlleva: abrigar, desabrigar, seducir, marcar tendencia, diferenciar, homogeneizar, definir una posición social, etc. En el caso de la arquitectura pasa algo similar, pero a gran escala, y con una diferencia: mientras que la moda es mucho más efímera, la arquitectura dura más tiempo.

Sus materiales, además, difieren: la fluidez de la moda es contraria a la rigidez de las construcciones, y, sin embargo, se complementan. Puede darse una arquitectura de la moda, y la arquitectura, a su vez, puede marcar una tendencia. Uno de los mejores ejemplos para comprender la estética arquitectónica es el urbanismo haussmaniano de París, uno de los símbolos de la modernidad.

> El ideal urbanístico de Haussmann fueron las perspectivas abiertas a través de largas calles rectas. Corresponde a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo XIX, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planificación artística. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas, que se cubrían con una gran lona antes de estar terminadas, para luego descubrirlas como si se tratara de un monumento (Benjamin, 2017, p. 47).

La arquitectura se presenta como una cuestión estética, artística, especialmente con el estilo haussmaniano que tuvo lugar en París, y esto hace que la disciplina se distinga de otras artes. La arquitectura puede ser artística, pero, a diferencia de otras formas de

expresión, es funcional. La pintura y la escultura artística no son funcionales en un sentido objetivo. Pueden servir para decorar, o para favorecer el pensamiento, pero no cumplen una función como en el caso de la arquitectura. La RAE define *funcional* citar en sus tres primeras acepciones como:

1. "Perteneciente o relativo a la función o a las funciones" (RAE, 2021).
2. "Dicho de una cosa: Diseñada u organizada atendiendo, sobre todo, a la facilidad, utilidad y comodidad de su empleo" (RAE, 2021).
3. "Dicho de una obra o de una técnica: Eficazmente adecuada a sus fines" (RAE, 2021).

Un ejemplo de cómo la estética y lo artístico pueden ser parte de la arquitectura es el de las cariátides de París. En el cortometraje *Les dites cariatides (Las llamadas cariátides)*, Agnès Varda (1984) hace un recorrido por las cariátides de París, las mujeres esculpidas en las fachadas que cumplen la función de ser las columnas que sostienen frontones y otras partes del edificio, igual que hicieran las cariátides griegas. Estas esculturas artísticas son estéticas y cumplen una función arquitectónica.

La moda, como la arquitectura, se convierte en la representación de una época. La moda es mercancía y lo arquitectónico participa de ese sistema de consumo, pues su finalidad es práctica. Un ejemplo es el de los pasajes de París: son arquitectónicos, estéticos, y en sus escaparates muestran productos novedosos, la moda de la época. Otras artes también se convierten en mercancías debido al desarrollo de la producción que empezó en el siglo XIX y tuvo su auge en el XX:

> El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara para ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías. Pero vacilan aún en el umbral. De esta época provienen los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son posos de un mundo onírico (Benjamin, 2017, p. 49).

La moda y la arquitectura cumplen, a veces, funciones sociales o políticas. El ejemplo más sencillo en arquitectura sería la muralla que rodea al reino o al castillo, con el objetivo de protegerlo de ataques externos. En moda, sería la armadura. Los dos

cumplen una función y tienen una estética determinada. La arquitectura ornamental, a menudo cumple una función social, por ejemplo, la de indicar que ese lugar pertenece a una determinada clase social, o la de evitar conflictos.

La intención de Haussmann al hacer las calles amplias era evitar las barricadas de París (Benjamin, 2017). Esto demuestra cómo la arquitectura es un arte que se diferencia de las otras porque es funcional y se encarga de la planificación urbana para evitar insurrecciones. La moda, del mismo modo, utiliza los materiales según su función: más fuertes para trabajos que requieren la fuerza, por ejemplo, sin olvidar la parte estética.

Las mercancías, los objetos de lujo, se exponen en los pasajes como en un museo. Su función es estética; su finalidad, práctica. Arquitectura, objetos, moda y otros bienes de consumo como los alimentos forman parte de un imaginario en el que París, en plena modernidad, se convierte en la capital del siglo.

La arquitectura haussmaniana, en lugar de presentar construcciones lineales, tiene su forma de ser en la curvatura, en una fluidez que se ve en las ornamentaciones, en las esculturas y motivos que la forman y dan sensación de movimiento y fluidez, como si de una prensa de moda se tratara. Los bienes de consumo forman parte de una mitologización que parte del sistema industrial:

> Creo que no se advierte suficientemente en qué medida el adiestramiento actual para el consumo sistemático y organizado es el equivalente y la prolongación en el siglo XX del gran adiestramiento a que fueron sometidas las poblaciones rurales a lo largo de todo el siglo XIX para adaptarse al trabajo industrial (…) El sector industrial, una vez que hubo socializado a las masas como fuerza de trabajo, debía avanzar aún más para consumarse y socializarlas (es decir, controlarlas) como fuerzas de consumo. Los pequeños ahorristas o consumidores anárquicos de la preguerra, libres de consumir o no, ya no tenían nada que hacer en este sistema" (Baudrillard, 2007, p. 85).

Las artes son reproducibles de dos maneras: mediante copias exactas o con otros soportes que las reproducen en distinto tamaño, composición, etc. La moda, que está a medio camino entre lo funcional y lo artístico, o en su caso, creativo, no solo es reproducible, sino que tiene que serlo si quiere ser parte del sistema de consumo y producción. La moda, de todas las disciplinas creativas, es la que requiere de un mayor

número de copias. Su objetivo es vender, ofrecer vestimentas a la población; es un bien de consumo y, dependiendo de sus características, puede estar masificado o ser un producto exclusivo. La RAE define *copia* citar en sus definiciones primera, segunda, tercera, quinta y sexta como:

1. "Acción de copiar" (RAE, 2021).
2. "Muchedumbre o abundancia de algo" (RAE, 2021).
3. "Reproducción literal de un escrito o de una partitura" (RAE, 2021).
4. "Obra de arte que reproduce fielmente un original" (RAE, 2021).
5. "Reproducción exacta de un objeto por medios mecánicos" (RAE, 2021).

La copia no siempre es exacta. Puede serlo, pero también puede diferir del original, y, aun así, seguir considerándose una copia. En moda, por ejemplo, las diferentes copias dependen de si se trata de producción industrial, caso en el que son similares, o artesanal, en el que varían. Aunque la copia es más perfecta en la producción industrial, se suele valorar más la artesanal, pues es un trabajo más minucioso. El arte, lo creativo, varía según las condiciones de producción en las que está inmerso. Walter Benjamin (2003) aborda esta cuestión:

> En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado (…) Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia (…) Con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegara a serlo también gracias a la imprenta (…) Con [la fotografía] la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes (…) puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró (Benjamin, 2003, pp. 39-40).

La fotografía y la moda son las dos disciplinas creativas más reproducibles. Especialmente la fotografía, que ya en sí misma está hecha de copias, es la que crea las copias, por ejemplo, de obras de arte mediante la reproductibilidad de una escultura fotografiada y distribuida posteriormente en un sistema de consumo.

De esta forma se convierte en mercancía, por un lado, la fotografía, es decir, el soporte, y, por otro, la obra que representa. Puede ocurrir también que la fotografía no represente otra obra, sino que sea la imagen misma la obra, por ejemplo, una fotografía de un fotógrafo. En ese caso pueden hacerse copias, pero sin representación de una obra externa.

La reproductibilidad técnica hace que la obra pierda su aura, la esencia que hace que sea algo único e irrepetible. La copia, al no disponer de esa aura, no tiene autenticidad, pues no ha participado de fenómenos externos a ella (Benjamin, 2003). En teoría, la reproductibilidad hace que el carácter aurático no tenga lugar, pero esto podría rebatirse cuando la copia es perfecta: es cierto que no ha sido parte de esa historia que tendría la obra original, pero si el espectador no sabe que se trata de una copia, lo que puede sentir ante esa obra es lo mismo que si se tratara de una original. Es decir, *el aura, en cierta manera, puede depender del espectador.*

Algo parecido ocurre con las obras restauradas: una vez efectuada la restauración, la obra se parece teóricamente más a como estaba en su origen. En este caso, no se trata de una obra que se reproduce técnicamente sino de una mejora que copia el modelo original. En este caso, la obra es y no es original al mismo tiempo, ha sido modificada con la intención de mostrar su esencia original. La reproductibilidad de la obra varía según la disciplina artística o creativa. El aura puede formar parte incluso de aquellas artes menos auráticas como la fotografía. Walter Benjamin (2003) pone el ejemplo del fotógrafo Atget, que retrató las calles de París:

> Con Atget, las tomas fotográficas (…) exigen por primera vez que su recepción se haga con un sentido determinado. La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas. Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas (Benjamin, 2003, pp. 58-59).

Toda disciplina artística o creativa puede tener su aura dependiendo del punto de vista del espectador. Las copias pueden ser idénticas o no serlo, reproducirse en masa o de forma minoritaria. Algunas disciplinas requieren de la copia para su distribución, por ejemplo, los libros o los soportes musicales. El aura objetual, en este caso, estaría en el manuscrito o partitura original. El aura de contenido, en lo que evoca al lector o

al oyente, por ejemplo, una lectura o la escucha de un concierto por medio de un soporte o en directo.

4.3.4. Ciudades: fotografía publicitaria y escaparates mitológicos

Las ciudades, como la moda, tienen un estilo. Algunas, como París o Roma, siguen una tradición clásica en la que se muestran como imperios modernos que copian a los antiguos, con el objetivo de alcanzar su grandeza y su poder. La publicidad es parte de las ciudades modernas, se inserta en lonas y escaparates, en carteles publicitarios, en la moda. La fotografía se encarga de reproducir la publicidad, y, al ser tan fácil y económica su reproductibilidad técnica, es capaz de llegar de manera directa a la población. La RAE define *publicitario* en su primera acepción como:

1. "Perteneciente o relativo a la publicidad utilizada con fines comerciales" (RAE, 2021).

John Berger (2000) define la publicidad como un lenguaje:

> Es cierto que, con la publicidad, una rama de la industria, una empresa, compite con otra; pero es cierto también que toda imagen publicitaria confirma y apoya a las demás. La publicidad no es simplemente un conjunto de mensajes en competencia; es un lenguaje en sí misma, que se utiliza siempre para alcanzar el mismo objetivo general. Dentro de la publicidad, se ofrece la posibilidad de elegir entre esta crema y aquella crema, entre este coche y aquel coche, pero la publicidad como sistema hace una sola propuesta. Nos propone a cada uno de nosotros que nos transformemos, o transformemos nuestras vidas, comprando alguna cosa más (Berger, 2000, pp. 145-146).

La publicidad, aunque siempre se muestra como novedosa, pues trata de vender los últimos modelos de determinados productos, se basa a menudo en la tradición clásica y en la mitología. Esta es una buena manera de llegar al espectador, mediante el uso de mitos, arquetipos simbólicos y símbolos que pueden ser reconocibles por el público. La fotografía tiene un papel importante en la publicidad y en las revistas de moda, porque es la que permite mostrar el producto a los espectadores de la manera más realista posible:

> ¿Tiene el lenguaje de la publicidad algo en común con la pintura al óleo, que dominó el modo de ver europeo durante cuatro siglos, hasta la invención de la cámara? Esta es una de esas preguntas que sólo necesita que la formulen para que llegue la respuesta con claridad. Hay una continuidad directa, que los intereses del prestigio cultural han ocultado. Al mismo tiempo, y pese a esa continuidad, existe una diferencia profunda y no menos importante. En la publicidad hay muchas referencias directas a obras de arte del pasado. A veces toda una imagen es un claro pastiche de un cuadro famoso. Las imágenes publicitarias utilizan a menudo esculturas o pinturas para aumentar la seducción o la autoridad de sus propios mensajes. No es raro ver cuadros al óleo formando parte del despliegue de un escaparate (Berger, 2000, p. 149).

El arte, de esta manera, se inserta en lo publicitario, no de manera directa sino como base a un discurso publicitario que se sirve de lo artístico para realzar un producto y llegar al espectador. La publicidad se basa en gran parte en la pintura al óleo; utiliza un sistema de signos similar, y mensajes similares, por ejemplo, en la similitud de los gestos de los maniquíes y las figuras mitológicas (Berger, 2000). Las innovaciones técnicas como la fotografía, por otra parte, fueron las causantes del consumo masivo de productos publicitarios:

> (…) una innovación técnica vino a facilitar la traducción del lenguaje de la pintura al óleo al de los clichés publicitarios. Se trata de la fotografía barata en color (…) Esta fotografía puede reproducir el color, la textura y la tangibilidad de los objetos, algo que hasta entonces sólo había sido capaz de hacer la pintura al óleo. La fotografía en color es para el espectador-comprador lo que era el cuadro al óleo para el espectador-propietario (Berger, 2000, pp. 155-156).

El espectador que consume no tiene en su propiedad el cartel publicitario, a diferencia de lo que ocurría con los coleccionistas de obras. Las fotografías no tienen demasiado sentido como propiedad, sino que son medios de visibilizar cuestiones de la realidad o narraciones. Las fotografías, al poder disponer de multitud de copias, pierden la diferenciación:

> El proceso general puede definirse históricamente: es la concentración monopolista industrial que, aboliendo las diferencias reales que existen entre los hombres, homogeneizando a las personas y los productos, inaugura simultáneamente el reinado de la diferenciación (…) el culto de la diferencia se funda en la pérdida de las diferencias (Baudrillard, 2007, p. 96).

La publicidad puede entenderse en un sentido positivo, como una técnica que ensalza, por ejemplo, los objetos. Todo puede convertirse en publicidad o en consumo, incluso aquellas manifestaciones, por ejemplo, las artísticas, que buscaban estar aparte en un canon determinado. Hay teóricos de la publicidad que, en lugar de centrarse únicamente en las técnicas de manipulación o poco éticas a las que puede dedicarse la publicidad, han visto también esa parte más positiva: "eludimos en todo momento voluntariamente la idea de una actividad publicitaria destinada a la venta, para entenderla como una industria que produce valor para los objetos, una industria de intangibles" (Eguizábal, 1998, p. 9).

De esta manera, la publicidad se convierte en un valor, algo que ocurre a menudo en la fotografía de moda. La publicidad se encaminó hacia las relaciones públicas: a comienzos de siglo, la gente que trabaja la publicidad guió la publicidad a las relaciones públicas con una retórica de persuasión (Ewen, 2007).

Lo publicitario, desde una perspectiva moderna, que es la que ocupa esta tesis doctoral, puede pensarse como algo que va más allá de la venta o del consumo. Puede ser algo que llama la atención, o que simplemente sirve para *dar forma a un objeto*: la publicidad es capaz de configurar los objetos según sus objetivos. Por ejemplo, modifica la moda, la exposición en los escaparates, según las tendencias, tiene que ver con lo industrial:

> Antes de que hubiese publicidad había anuncios, por ejemplo de productos como los ultramarinos, pero no un sistema. (…) No había por tanto antes de la era industrial un organismo publicitario que haya evolucionado a las formas modernas. La publicidad es un fenómeno estrictamente moderno, fruto del siglo XIX, y la "publicidad moderna" es el resultado de la aparición de la agencia técnica, a comienzos del siglo XX (Eguizábal, 1998, p. 13).

La publicidad puede servir únicamente para mostrarse, sin más objeto que ganar la mirada del espectador, aunque no haya una compra posterior. Es decir, lo publicitario tiene dos fases: en la primera se da valor al objeto, y, en la segunda, entran en juego otros factores como la compra o la venta. Uno de los ejemplos más notorios de esto sería el de los pasajes de París, donde lo más importante, más aún que esa posible

venta a los consumidores o paseantes, es la estética, la forma en que configuran la ciudad.

Ocurre también con la arquitectura de estilo *haussmaniano,* donde la ornamentación supera la funcionalidad de los edificios. La RAE (2021) define *publicidad* citar como:

1. "Cualidad o estado de público" (RAE, 2021).
2. "Conjunto de medios que se emplean para divulgar o extender la noticia de las cosas o de los hechos" (RAE, 2021).
3. "Divulgación de noticias o anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores espectadores, usuarios, etc." (RAE, 2021).

La publicidad conlleva una estética, como el arte, con la diferencia de que lo publicitario, en general, suele tener una función además de llamar la atención del público: la de vender, por eso es una de las características principales del sistema de consumo. La publicidad es, desde esta perspectiva útil o funcional, un factor político o vinculado a la política, que puede influir en aspectos sociales:

> Al mismo tiempo, es necesario establecer la debida conexión entre la publicidad y la otra gran revolución, la Revolución Francesa. Porque si la industrial sentó las bases económicas, la otra proporcionó las ideológicas y las condiciones políticas que permitieron su desenvolvimiento (…) La publicidad, por lo tanto, debe ser también ligada a factores políticos e ideológicos pero nunca debe ser confundida con la propaganda. La diferencia fundamental, más allá de los objetivos de difusión ideológica de la propaganda, es que lo característico de ésta ha sido su tendencia a la simulación de sus intenciones y de sus medios, frente a la vocación pública y abierta de la actividad anunciadora y publicitaria (Eguizábal, 1998, p. 14).

La publicidad de moda tiene lugar, sobre todo, con el desarrollo de las ciudades modernas. El cosmopolitismo y la versatilidad de las metrópolis hace posible que los consumidores tengan acceso a un amplio abanico de ofertas en la vestimenta. Ocurre también con la publicidad dedicada a otros objetos funcionales, que adquieren un sentido estético novedoso. Una de las razones de la estética de lo funcional, además de las características estéticas que buscan la belleza, es la necesidad de diferenciarse de otros productos similares, pues *el consumo hace que las opciones se agranden,*

pero que, al mismo tiempo, sean más parecidas. La publicidad se convierte en un valor añadido:

> Durante mucho tiempo se ha mantenido la tesis de que la publicidad surgió por la necesidad de vender más y dar salida al exceso de mercancías. El invento técnico de la fábrica, ayudado por las nuevas máquinas, producía un continuum de mercancías. No obstante, la publicidad está vinculada, más que a la venta, a la creación de las marcas y al control de los precios. Y, aunque durante muchos años, sobre todo con el dominio del marketing en la segunda mitad del siglo XX, la publicidad se ha empleado como elemento de venta, su principal función fue en origen, y lo seguirá siendo, la creación de marca y, por tanto, la forma de hacer un producto más deseable que otros de parecidas cualidades e incluso de menor precio (Eguizábal, 1998, p. 121).

La publicidad puede entenderse, tal como ocurría en los pasajes, como *un escaparate social*, más allá del precio, de la venta, que dependerá de cómo sea la sociedad en la que tiene lugar, su cultura, las relaciones sociales entre los ciudadanos, la situación económica. En la moda, por ejemplo, pasa algo similar: el precio pasa a un segundo plano. Independientemente de lo cara o barata que sea una prenda de vestir, existe todo un conglomerado de factores vinculados a ese valor abstracto del que depende un objeto, y la elección del consumidor se ve influida por estas cuestiones. Además de esto, en la publicidad influye la psicología:

> El desarrollo de la psicología, en los primeros años del siglo (XX), supone una etapa importante para la publicidad. Bien pronto se forma una particular psicología publicitaria que hace su entrada al servicio de las organizaciones de venta como publicidad científicamente dirigida (…) Las ideas psicológicas imperantes se inspiraban en la teoría de las funciones separadas e independientes, que daban lugar a una psicología "compartimentada". Según esta concepción un buen anuncio debía sucesivamente:
>
> - atraer la Atención,
>
> -suscitar el Interés,
>
> -despertar el Deseo,
>
> -provocar la Adquisición (Eguizábal, 1998, pp. 292-294).

La publicidad lo incluye todo, incluso aquello que, en principio, no es publicitario. Pueden ser deportistas, personas que se dedican al arte, etc. La prueba de esto, con la publicidad en el siglo XX es el caso de los anuncios testimoniales, en los que las celebridades, como divas de la ópera, luchadores y deportistas salían en anuncios publicitarios de cigarrillos o café, de sopa o automóviles (Eguizábal, 1998).

Lo publicitario forma parte de las sociedades, de las culturas, y a veces puede ser complicado saber dónde está, por ejemplo, el límite entre lo publicitario y lo artístico, entre lo estético y lo comercial. A menudo son conceptos que se mezclan. Puede ser desde el origen o después, cuando, por ejemplo, un movimiento artístico que estaba fuera del canon pasa a ser parte de este y entra en el sistema de consumo. Con la fotografía de los autores analizados en esta tesis pasa algo similar: es artística, pero, al mismo tiempo, tiene rasgos publicitarios y se muestra en revistas de moda.

4.4. Cuarto bloque: Alegorías, semiótica y fotografía

4.4.1. Introducción *bergsoniana* a la alegoría en las artes visuales: pintura, fotografía y espacio

Las artes visuales, especialmente cuando son realistas o se acercan al realismo, están formadas por conceptos. Son conceptuales no en el sentido de arte conceptual como movimiento artístico sino como significado. La pintura y la fotografía han utilizado la alegoría desde su origen para representar abstracciones y transformar ideas en conceptos concretos.

La alegoría visual convierte la idea en concepto por medio de la representación: puede ser, por ejemplo, la imagen de una mujer con una bandera que representa la libertad, como en el cuadro *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Delacroix. Las alegorías, cuando representan personas, hacen que las ideas se vuelvan visibles, comprensibles para el espectador. Utilizan colores, simbologías y vestimentas que, según la cultura, pueden ser reconocibles.

Las imágenes alegóricas o conceptuales se relacionan con la evolución del significado, y su forma de representarse tiene una contradicción: a la alegoría se accede gracias a un desarrollo conceptual y, a su vez, son imágenes simplificadas pues tratan de ser

entendibles para el público. Bergson explica que la filosofía evolucionista se encarga de la reconstrucción ideal de las cosas por medio del pensamiento conceptual. No recompone la realidad, sino una imitación simbólica de la realidad (Bergson, 2007).

Las alegorías son imágenes ideales: por medio de una belleza que tiende a la perfección, simplificada y, en cierta manera, irreal, representa la realidad de manera conceptual. Las ideas se transforman en formas reconocibles, toman prestadas características míticas y alegóricas. La alegoría, entendida como metáfora no solo literaria sino visual, sirve al entendimiento. Una imagen alegórica que sea metáfora es, por ejemplo, la fachada de una catedral: los motivos esculpidos sirven para contar al pueblo historias bíblicas fácilmente reconocibles.

Estas imágenes, a veces sirven como pretexto para mostrar temas que, de otro modo y dependiendo de la época, estarían censurados. Por ejemplo, las imágenes de desnudos mitológicos estaban permitidas porque representaban temas mitológicos, aunque fueran paganos. Lo mismo ocurre con las escenas bíblicas en las que aparece el cuerpo humano: la religión, la mitología y, en su caso, lo científico permiten mostrar estas imágenes. Las alegorías utilizan este mismo pretexto y crean imágenes de gran belleza donde lo estético y artístico se unen al carácter funcional.

La existencia de la que el ser humano está más cierto es la suya propia. Tiene lugar un efecto en los distintos estados y, aun cuando una persona ve un objeto invariable en el tiempo, pone algo de ella en ese objeto, un tiempo pasado, y esto hace que el objeto cambie en una transición constante (Bergson, 2007). El ser humano participa de otras existencias. La alegoría de los dioses, tanto los mitológicos como los que pertenecen a las religiones occidentales y orientales, son el ejemplo por excelencia de alegoría.

La representación visual de un dios es una de las mayores concreciones que puede darse desde una idea abstracta, el dios, a un concepto concreto como es su representación. El arte y la estética participan de este sistema de representación con obras que confluyen entre lo estético y lo funcional, que más tarde van a utilizar otras disciplinas como la fotografía, la moda o la publicidad.

Las imágenes alegóricas *siempre son las mismas*; lo que varía es su representación, de lo que se encarga el arte. Es común encontrar una misma alegoría en la obra de multitud de

pintores. Algo parecido ocurre con las fotografías que son las mismas porque, como ya se ha comentado anteriormente, tienen un carácter no aurático. Hay fotografías icónicas, por ejemplo, una imagen que resalte en la obra de un autor, pero su valor, al menos el económico, no difiere del resto de imágenes al tratarse de copias.

La fotografía, por este motivo, es similar a las alegorías, que suelen ser parecidas. El valor lo determina el soporte, la manera en que está representada o el artista que la crea. La fotografía, además, copia a menudo modelos pictóricos: son representaciones o versiones de obras que, a su vez, representan una idea, como el caso de las composiciones mitológicas.

Las representaciones artísticas, pictóricas y fotográficas según lo estudiado en este apartado, son *los momentos presentes de un pasado*: el arte capta momentos del tiempo presente, hace que duren en el tiempo hacia una temporalidad indeterminada y, a la vez, son pasado en tanto que son el testimonio de un tiempo concreto. Por ello, la temporalidad del arte es continua. Esta continuidad tiene una contradicción: es continua, pero está compuesta de fragmentos. Una fotografía o un cuadro concreto son fragmentos temporales que crean una continuidad. pueden contener una historia, ser narrativas; por tanto, ser fragmentos que incluyen historias o parte de narraciones.

Toda pintura o fotografía tiene una historia o contexto. La temporalidad es una condensación de la historia que incluye lo previo, los estados de una historia. Pone el ejemplo de un retrato pintado por un artista, afirmando que el propio artista no habría sido capaz de prever cómo sería el resultado (Bergson, 2007). El contexto determina la representación de las obras artísticas.

Pinturas y fotografías varían según las circunstancias históricas y tienen analogías en sus temáticas. Los fotógrafos pictorialistas copian los modelos pictóricos; sus obras parecen pinturas hiperrealistas, son análogas en sus temas y utilizan alegorías para explicar o mostrar, por ejemplo, un mito, o para justificar imágenes que de otro modo no podrían mostrarse.

Pinturas y fotografías son objetos delimitados en un sentido físico. El marco o el soporte las limita, a diferencia de la música cuando es escuchada o de la literatura cuando es leída. Una delimitación posterior más amplia es la del contexto que las rodea. Las ideas

abstractas se hacen conceptos, por ejemplo, en las imágenes arquetípicas de los dioses; se representan en la alegoría y se materializan en una pintura o fotografía delimitada.

La delimitación que crea conceptos es análoga a un sistema de representación: las pinturas y fotografías alegóricas no pueden considerarse de manera individual sino como parte de un sistema de analogías; igual que una fotografía suele considerarse desde el punto de vista general de la obra de un fotógrafo. Por este motivo, es común que una pintura destaque en la obra de un pintor y alcance un precio desmesurado en el mercado.

Esto no sucede en la fotografía, debido al proceso de creación material menos costoso y al carácter no aurático. Bergson (2007) habla de objetos delimitados por la percepción, en los que tiene lugar una acción. Las pinturas y fotografías son análogas a la percepción que depende de la obra creada y de la interpretación.

La individualidad no puede llegar a la perfección, pues está compuesta de elementos análogos, de partes del pasado que configuran un presente. En lugar de comparar el ser con un objeto determinado, debería considerarse la totalidad de un universo material donde el tiempo se inscribe (Bergson, 2007). Las obras artísticas no pueden llegar a la perfección desde un punto de vista completamente individual.

Una de las obras más perfectas en su representación, ya comentada anteriormente, es el *Apolo de Belvedere*. Esta estatua es aparentemente perfecta, sin embargo, su individualidad no es completa: es análoga a todas las representaciones artísticas de Apolo, se inspira en ellas y las inspira. Es resultado de modelos antiguos y crea otros nuevos. Su abstracción se comparte. Es abstracción de la obra general de Apolo y concreción de un concepto en su representación.

Bergson (2007) pone el ejemplo de un naturalista encargado de hacer una clasificación natural de las especies, en la que reúne seres análogos y los divide según sus características comunes, aunque existan variaciones. De igual modo, puede hacerse una clasificación natural de los sistemas de representación artística, donde los temas tienen variaciones. En la obra de los fotógrafos seleccionados en esta tesis se establecen analogías que se corresponden a un momento histórico y a unas tendencias artísticas.

La teoría evolucionista explica que tiene lugar una relación lógica y cronológica entre las formas (Bergson, 2007). Según esta idea, un autor puede inspirarse en otro para crear una

obra, es decir, que aquí influye la cuestión cronológica y, al mismo tiempo, puede darse una sincronicidad de formas, sea por inspiración donde tiene lugar cierta imitación, o por elementos míticos o arquetípicos. Tiene lugar una evolución creadora de los temas típicos en la historia del arte, por imitación o analogía.

En la fotografía *hay evolución, pero no hay progreso*: puede cambiar y mejorar su técnica, pero lo representado no obedece a la abstracción fotográfica sino a la evolución de la realidad representada: el contenido de la fotografía cambia según las circunstancias históricas y sociales de una época. Hay excepciones, por ejemplo, cuando la fotografía no copia la realidad, sino que recrea temas o los mitifica, como en la fotografía pictorialista. En este caso, se produce una copia de otras disciplinas artísticas, especialmente de la pintura.

El progreso de una ciencia ocurre cuando los resultados devienen en algo nuevo, en instantáneas tomadas en la continuidad de un movimiento. Pone el ejemplo de la geometría antigua, estática, y la contrapone a la moderna que se basa en el movimiento de la figura (Bergson, 2007). Algo similar ocurre con la pintura y la fotografía.

La pintura requiere de cierta quietud del modelo o paisaje que se representa. Por ello, un pintor que pretenda pintar una iluminación determinada debe atenerse a un tiempo concreto si quiere plasmarla del modo más objetivo posible. La pintura puede también recrear el movimiento, por ejemplo, al pintar una batalla, pero se trata de un movimiento imaginado en gran medida por el pintor, pues no tendría tiempo de pintar el movimiento al tiempo que sucede.

La fotografía es capaz de retratar ese movimiento de manera objetiva, realista. Pintar requiere un tiempo dedicado por el pintor para convertir el moverse en algo estático, o imaginar el movimiento que va a pintar. La fotografía requiere de un tiempo mucho menor para captar una imagen estática o en movimiento, pero siempre tomada de la realidad misma. Lo contrario es una fotografía a una pintura. Por ello, la pintura sería análoga a la geometría antigua, y la fotografía a la moderna.

La fotografía capta el espacio y lo proyecta. La pintura y la escultura tienen límites que definen un espacio, y pueden tener zonas vacías que también son espaciales. La fotografía se compone de dos espacios: el representado y su propia dimensión física en el papel.

Martin Heidegger habla de las figuras plásticas compuestas de distintos materiales, del espacio que ocupan (Heidegger, 2009). La pintura y la fotografía son representaciones y creadoras de espacios.

En el caso de la pintura, puede copiarlos de manera más o menos objetiva o imaginarlos. La fotografía puede copiarlos o hacer un montaje. El vacío en escultura es una cuestión física, mientras que en pintura y fotografía se produce por omisión de colores o elementos en la composición. El vacío en los grabados o dibujos y en la fotografía en blanco y negro sería el color. También pueden omitirse elementos de la realidad que el pintor o fotógrafo decide no incluir.

El espacio tiene que ver con el paisaje entendido como representación artística. Los lugares representados pueden ser paisajes según la percepción o la representación. Para que exista un paisaje, es necesario acotar. Esta acotación es subjetiva, pues depende de la posición del espectador. El paisaje, como idea, sería infinito. Para concretarlo es necesaria una visión que lo acote en el espacio. Tras ello, puede representarse de manera estética mediante, por ejemplo, una pintura o fotografía.

El paisaje cambia constantemente, es movimiento, y la pintura y la fotografía se encargan de representar ese movimiento. En estas dos disciplinas, la representación del paisaje pasa a ser más objetiva, pues está acotada, representada de la misma forma para el público que la contemple. Puede provocar distintos estados en el espectador, pero el paisaje representado es siempre el mismo.

John Berger (2000) afirma que la vista llega antes que el habla y considera el mirar como una relación directa entre las cosas vistas y el espectador. Los espectadores, además de mirar, pueden ser vistos, lo que crea una reciprocidad que supera al lenguaje hablado (Berger, 2000). Las artes visuales, al igual que las musicales, llegan al espectador antes que las escritas. El lenguaje visual da cuenta de la realidad sin un intermediario formal como es el lenguaje escrito. Las pinturas, dibujos o fotografías llegan directamente al espectador.

El eros se ha plasmado desde la antigüedad mediante todas las artes y con el lenguaje escrito. Las obras que más se prestan a los sentidos en este caso son las visuales. La pintura ha representado el eros mezclando la abstracción con la realidad. Pintores como

Tiziano, Rubens, Velázquez, Antonio van Dyck, José de Ribera, Veronese y Jacques Jordaens, son algunos de los mayores representantes del eros en la pintura siglos atrás. Sus obras, basadas en la alegoría mitológica, copian modelos reales y los mitifican.

Por este motivo, pudieron pintar desnudos y recrear temas que, de no ser por los mitos que representaban, habían estado prohibidos. Las imágenes son modos de ver, lo que incluye al espectador. La imagen requiere al público para ser vista: los espectadores, al mirar la imagen son conscientes de que el fotógrafo decidió representar esa vista. Hay, por tanto, dos maneras de ver, la del fotógrafo o pintor y la del espectador (Berger, 2000). Además de estas dos maneras de ver, propondré una tercera: la del personaje representado, que puede mirar directamente al espectador, como en el caso del retrato, o parecer ajeno a que es retratado.

En los cuadros de los pintores mencionados, la forma humana representa lo mítico y lo espiritual mediante modelos que parecen esculturas en movimiento. Cada pintura tiene una narración que puede ser mítica. La imagen cuenta relatos míticos representados con una mezcla de racionalidad en las formas y de irracionalidad en el contenido y en la sensación que produce en los espectadores.

Cuadros como *Venus y Adonis* (1580) de Veronese muestran una versión de la alegoría que sería versionada por pintores como Ribera. Estos pintores tienen en común la representación del eros y del erotismo mediante la alegoría y el movimiento. Sus cuadros representan figuras apolíneas de gran belleza. Los cuerpos, las formas son proporcionados según la época. El contenido de los cuadros y las historias que representan, sin embargo, son dionisiacas.

Pinturas como *La bacanal de los andrios* (1523-1526) de Tiziano o *Danza de personajes mitológicos y aldeanos* (1630-1635) de Rubens, muestran escenas dionisiacas que parecen estar influidas por el dios Baco, con gran movimiento de los personajes. Los personajes mitológicos se mezclan con otros que no lo son en bacanales y fiestas organizadas por seres mitológicos. Otras pinturas, de carácter más estático, representan personajes mitológicos, de los que Venus es la figura arquetípica más versionada. La representación del eros está justificada al tratarse de personajes mitológicos, de obras de gran belleza y una estética que las convierte en obras de arte.

Las pinturas y las fotografías, a diferencia de la narración literaria o cinematográfica, no pueden ofrecer la historia al completo sino una parte. Las pinturas pueden tener un carácter narrativo, presentar un fragmento representativo de la historia, y a partir de esto el espectador, si conoce la historia, puede imaginarla. Por ello, la fotografía y la pintura se prestan con mayor facilidad a la interpretación, pues la abstracción es mayor.

Lo visible, los modos de ver en la pintura, cambiaron con la invención de la cámara fotográfica y cinematográfica. Con estos inventos, el hombre dejó de ser el centro del mundo. Los impresionistas representaban lo visible en un fluir continuo y los cubistas pintaban la totalidad de las partes, de las vistas de un objeto representado (Berger, 2000).

La pintura, a partir del impresionismo, se inspira a menudo en la fotografía. Un pintor puede inspirarse en un paisaje fotografiado para pintar un cuadro, o en un retrato, lo que facilita el proceso de creación de la obra. La fotografía puede inspirarse en pinturas para hacer fotografías, por ejemplo, cuando copia o versiona motivos clásicos y mitológicos. Puede también reproducir obras de arte de la manera más objetiva posible, normalmente en pequeño formato. La diferencia entre las dos disciplinas es que la pintura, en general, no hace copias de las fotografías, al menos no en cantidades industriales, mientras que la fotografía sí puede hacer copias de la pintura con facilidad.

Hay diferencias que se dan cuando el modelo en una imagen es hombre o mujer: si es hombre, suele atribuírsele una cuestión de fuerza o poder que ejerce sobre otros. Si es mujer, suele centrarse más en sí misma (Berger, 2000). Esta representación se da a menudo en la historia del arte. Puede haber excepciones, como el caso de las representaciones de Diana cazadora, con atributos más masculinos, pero, en general, el cuerpo femenino se ha prestado a la contemplación.

Berger pone el ejemplo del cuerpo femenino en la pintura europea y explica la pintura que representa la historia mitológica de *El juicio de Paris*, en el que se premia con la manzana a la mujer más bella. Por otra parte, cuenta que en un cuadro de Venus y Cupido está el retrato de una de las amantes del rey mirando al espectador, pintura que el rey mostraba a sus invitados, que lo miraban con envidia (Berger, 2000). Este es un ejemplo de la mezcla de relato mitológico que representa en realidad a una modelo real, justificado por el tema mitológico que representa.

El desnudo es una forma más de vestido pues, al representarse en un cuadro o fotografía, se convierte en un objeto que va a presentarse ante los espectadores (Berger, 2000). No es lo mismo pintar un desnudo mitológico que fotografiarlo. Al pintarlo, la abstracción es mayor: el pintor puede utilizar elementos mitológicos o bíblicos, como características animales en el cuerpo humano, representación de divinidades, etc.

En la fotografía, esta recreación es más compleja, basada en la vestimenta y, especialmente, en el título de la obra. El título que se da a un cuadro o fotografía influye notablemente en la percepción del espectador o en el sentido de la pintura o fotografía. Puede servir de justificación a una imagen, como el cuadro *Olympia* (1863) de Manet, que causó un escándalo en la época porque era evidente que se trataba de una prostituta a pesar del personaje mitológico que representaba (Berger, 2000).

Paisajes y personajes se convierten en abstracciones que surgen de modelos reales, en pintura y fotografía. El espacio queda definido por las dimensiones de la obra, por el marco y el lugar que ocupan, y, por otro lado, representan un espacio, un paisaje o modelo. La manera de ver del pintor o fotógrafo queda representada, y la interpretación posterior que hace el espectador define el sentido de la obra.

4.4.2. El concepto de signo como tríada para Peirce y cómo entiende él la fotografía desde el punto de vista de su naturaleza: imágenes alegóricas

Las fotografías son representaciones de la realidad. Ocurre lo mismo con las otras artes, que parten de la representación de lo real, con la diferencia de que, en general, la fotografía se asemeja más a la realidad. La fotografía es capaz de captar con exactitud aquello que quiere mostrar, y, al mismo tiempo, puede utilizar la ficción para crear un escenario que, aunque compuesto de elementos reales, tal cual son fotografiados, crea una serie de narrativas ficticias que componen una historia. Las fotografías, como formas comunicativas, están compuestas de signos. Según la RAE, *signo* se define en su primera acepción como:

1. “Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, represen ta o sustituye a otro” (RAE, 2021).

Peirce, por su parte, define signo de la siguiente manera:

> Un signo, o *representamen*, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado. Aquel signo que crea lo llamo *interpretante* del primer signo. El signo está por algo: su *objeto*. Está por ese objeto no en todos los aspectos, sino en referencia a una especie de idea, a la que a veces he llamado *fundamento* [*ground*] del representamen. "Idea" ha de entenderse aquí en una especie de sentido platónico muy familiar en el habla cotidiana, quiero decir, en el sentido en que decimos que un hombre toma la idea de otro, o en el que decimos que, cuando un hombre recuerda lo que estaba pensando en un tiempo previo, recuerda la misma idea, o en el que, cuando un hombre continúa pensando cualquier cosa, digamos por una décima de segundo, en tanto que el pensamiento continúa concordando consigo mismo durante ese tiempo, es decir, teniendo un contenido *semejante*, es la misma idea, y no es en cada instante del intervalo una idea nueva (Peirce, CP 2.228, 1897).

Hay una relación triádica en la que un *signo* o *representamen* se relaciona con el *objeto* y produce un *interpretante* que no representa al objeto en su totalidad. Por otro lado, la división de signos se divide en tres tipos fundamentales en base a la relación entre signo y objeto: Íconos, Índices y Símbolos (Peirce, 1986). La fotografía es generadora de ideas, de contenidos que dependen de la experiencia subjetiva, primero del fotógrafo y después del espectador. Un paisaje puede ser interpretado por el fotógrafo, que lo fotografía y trata de captar con la imagen la sensación, por ejemplo, melancólica, que le sugirió el paisaje. Después, el espectador ve la misma imagen, ya fotografiada, y puede o no coincidir en la emoción que le transmite con el fotógrafo.

La fotografía del paisaje es el signo, general, que sustituye al paisaje verdadero y lo enmarca. Es interesante entender cómo funciona el modelo triádico peirceano en la fotografía y cómo se relaciona con la semiótica: “[los] aspectos ontológicos del signo no están ligados a objetos en sí, sino a funciones que pueden cumplir los signos en semiosis diferentes, en atención a sus posibles estructuras, según el orden de sus elementos, ya sea representamen, objeto o interpretante” (García de Molero y Farías de Estany, 2007, p. 102).

La fotografía, desde sus inicios, ha pasado por diferentes fases, empezando por una mímesis completa, para después utilizar la ficción, los simulacros o el azar. Algo similar

ocurrió con el cine. En un principio, se trató de una cuestión técnica que pretendía representar fielmente la realidad, captarla en una imagen fotográfica a partir de elementos químicos y del uso de la luz.

Las imágenes filmadas por los hermanos Lumière de *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon* (1895) considerada la primera de la historia, es una representación más basada en la técnica que en contar una historia, pues el objetivo era demostrar que se podía grabar la realidad. En *La llegada de un tren a la estación* (1895) de los hermanos Lumière causó el asombro del público porque el tren parece salir de la pantalla hacia el espectador (Carbonell, 2019).

Lo mismo ocurrió en los inicios de la fotografía, a partir de los que tuvo lugar una evolución de técnica y narratividad. "La fotografía como objeto visual se transformará en signo indicial, pasando por el signo simbólico e icónico en un recorrido por la tríada peirceana, según se manifieste en la situación comunicativa" (García de Molero y Farías de Estany, 2007, p. 107). La fotografía ha pasado por tres periodos históricos desde un punto de vista semiótico:

> Desde sus inicios la fotografía se ha paseado por tres momentos que han descrito su estatuto semiótico. Desde el discurso de la mimesis hasta su carácter indicial que transcurre por el código fotográfico, se describe toda una ontología de la imagen. El primer tiempo al que nos referimos destaca la afirmación de la fotografía como espejo de la realidad; la imagen verosímil, mimética (…) En estos inicios, a principios del siglo XIX, la naturaleza técnica de la fotografía la hacía ver como una imitación automática y natural de la realidad (…) El segundo momento característico del siglo XX plantea, por su parte, que hay una transformación de lo real en la fotografía, porque es codificada desde el punto de vista técnico, cultural, estético, sociológico, etcétera. Una fotografía solo muestra un ángulo de visión, reduce la tridimensionalidad del objeto en un espacio bidimensional, lleva —en el caso del blanco y negro— los colores a sus registros de medios tonos y aísla el momento de la toma del continuum temporal (…) El tercer tiempo de la fotografía, y el que desarrollamos en nuestros planteamientos posteriores basándonos en el modelo triádico de Peirce, define el hecho fotográfico como huella de la realidad (García de Molero y Farías de Estany, 2007, pp. 105-106).

Las fotografías tienen que ver con una cuestión de parecido, semejanza o analogía. La comunicación es posible gracias a que, en la cultura, existen una serie de códigos que permiten establecer semejanzas y analogías. Las correspondencias que se establecen, por

ejemplo, entre un signo y su objeto, hacen que sea posible decodificar una serie de mensajes, de informaciones y unidades de significado que se refieren a elementos de la realidad y los representan. Para Pierce (2011):

> Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido es debido a que las fotografías han sido producidas bajo circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto con la naturaleza. En ese aspecto entonces pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos por conexión física (…) Otro ejemplo del uso de un parecido es el diseño que hace un artista de una estatua, composición pictórica, construcción arquitectónica o pieza decorativa, mediante cuya contemplación puede averiguar si lo que se propone será bello y satisfactorio. La cuestión planteada se responde de este modo casi con certeza, porque tiene que ver con cómo será afectado el artista mismo. Se encontrará que el razonamiento de los matemáticos gira principalmente sobre el uso de los parecidos, que son las bisagras mismas de las puertas de su ciencia. La utilidad de los parecidos para los matemáticos consiste en que sugieren de una forma muy precisa nuevos aspectos de supuestos estados de cosas (Peirce, CP, 2.281, 2011, p. 2).

Desde el inicio de la fotografía, que fue por mímesis, predominó el ícono o signo icónico desde el punto de vista de la analogía, que ya se usaban en otras artes como el dibujo y la pintura. El parecido era más que razonable, tal como pasaba en las obras pictóricas realistas. En el segundo periodo se impone el símbolo o sistema lingüístico determinado por el código y convención y en el tercero se utiliza el índex, siendo la fotografía "un signo indicial que luego pasa a ser ícono y/o símbolo" (García de Molero y Farías de Estany, 2007, p. 107).

La fotografía como índice va a tener en cuenta, no solo la similitud o la representación con la realidad, sino otros elementos como la técnica, el encuadre o la simbología. La fotografía no es solo una representación de lo real sino una disciplina donde entran en juego otras cuestiones, tal como ha ocurrido con las disciplinas artísticas en la historia del arte.

Las imágenes alegóricas tienen una estética que busca la belleza de las formas. La alegoría, en general, tiene un estilo más clásico que otras composiciones, pues busca representar con claridad los personajes mitológicos. Las líneas están definidas, los personajes son reconocibles. La publicidad, especialmente desde el siglo XIX, ha utilizado la alegoría para llamar la atención del espectador. Los cartelistas que se

dedicaron a este oficio en la transición entre los dos siglos, entre los que destaca Alphonse Mucha, utilizaron las alegorías mezclando arte y publicidad.

Esta combinación de lo artístico y publicitario plantea la distinción entre artesano y artista, que no siempre es evidente. Los creadores son artesanos antes que artistas y que sus obras, por sencillas que sean, se basan en la geometría natural Bergson (2007). Los cartelistas, especialmente los que se dedicaron al oficio durante esta época en París, son una mezcla de artesanos y artistas, de creadores que trataron de dedicarse a la publicidad con una mirada estética, artística. La RAE (2021) define *alegoría* en sus dos primeras acepciones como:

1. "Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente" (RAE, 2021).
2. "Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico" (RAE, 2021).

Las imágenes alegóricas del cartelista Alphonse Mucha, en las que a menudo aparecen mujeres ideales de un estilo Art Nouveau, representan fenómenos naturales. Lo mismo ocurre con las pinturas mitológicas que son alegorías de los dioses. Las alegorías son, por tanto, simbólicas, y utilizan signos para que el espectador pueda reconocerlas. Forman textos visuales interpretables, tal como sucede con la fotografía, en la que Peirce definió el índice como un elemento importante desde la semiótica:

> El índex remite a las referencias que todo perceptor va a conseguir en la fotografía. Nos referimos a las marcas halladas en el texto visual y que ofrecen información sobre el soporte, el dispositivo fotográfico, el fotógrafo y el mundo fotografiado. En este sentido, la referencia al soporte se halla en el uso de las emulsiones sensibles, el papel, películas, efectos, etcétera (software de la fotografía); la referencia al dispositivo se verifica en el encuadre, numeraciones y demás elementos que certifiquen la presencia de la cámara (hardware de la fotografía); la referencia al mundo se verifica por los elementos que se reconocen en la imagen; y la referencia al fotógrafo, por el estilo que impera en las tomas y por las huellas de la acción misma de fotografiar (sombras, reflejos, etcétera) (García de Molero y Farías de Estany, 2007, p. 109).

El índice, referido a la materialidad de la fotografía, tiene en cuenta el papel o soporte en que está impreso. Las fotografías son objetos materiales, siempre que no se considere el

formato digital, pero, a diferencia de otras artes como la pintura o la escultura, representan la realidad de una manera directa, sin intermediarios como el material en que está pintado el cuadro o esculpida la escultura. El soporte de la fotografía, bidimensional, es una lámina, y las alegorías se consiguen de manera indirecta. Es posible representar en fotografía una imagen mitológica a partir de un artificio, aunque los elementos que la componen sean reales. Entra en juego, por tanto, la narratividad y la semiótica de la imagen como productores de sentido a partir de los interpretantes:

> En la fotografía transcurren lenguajes y códigos que provienen de otros sistemas productores de sentido y que confluyen en una red para definir la fotografía como signo y/o texto visual. Como signo cultural donde el contexto y las circunstancias de enunciación son pertinentes para su entendimiento, las fotografías se semantizan, se cargan de contenidos significativos que parte de ese subcódigo técnico (formatos, granos, tonos, etcétera) y establecen relaciones intertextuales con otros códigos, como el de la pintura (perspectiva geométrica), el cine (encuadres, narración), la escultura y la arquitectura (la pose y la composición), literatura, cómics, etcétera (García de Molero y Farías de Estany, 2007, p. 109).

Entender los códigos del lenguaje escrito o visual depende de la cultura en que esté inserto el espectador. La fotografía, una de las disciplinas, artísticas o no, que más se prestan a la interpretación, debe tener un rigor en su lectura. A pesar de ser los documentos visuales que muestran de manera más exacta la realidad, las fotografías también forman parte de la ficción y pueden dar lugar a equívocos. Por ello, la semiótica tiene un papel importante en la lectura fotográfica.

4.4.3. La fotografía como la nueva pintura al óleo: la teoría de los signos y la fotografía como imagen del tiempo

La fotografía es *la forma más perfecta de pintura*. Igual que ocurre en un cuadro, una fotografía impresa en papel o en el soporte correspondiente, se compone de colores, de luces y sombras, de formas que se pueden apreciar. A diferencia de la pintura, no tiene una textura que varía en exceso y plasma la realidad, al menos en apariencia, con mayor perfección. La RAE define *pintura* en sus tres primeras acepciones como:

1. “Arte de pintar” (RAE, 2021).
2. “Tabla, lámina o lienzo en que está pintado algo” (RAE, 2021).
3. “Obra pintada” (RAE, 2021).

En pintura, según John Berger (2000) la técnica pictórica que más se acerca a lo real es el óleo:

> Lo que distingue la pintura al óleo de cualquier otra forma de pintura es su especial pericia para presentar la tangibilidad, la textura, el lustre y la solidez de lo descrito. Define lo real como aquello que uno podría tener entre las manos. Aunque las imágenes pintadas son bidimensionales, su potencia ilusionista es mucho mayor que la de la escultura, pues sugiere objetos con color, textura y temperatura que llenan un espacio y, por implicación, llenan el mundo entero (Berger, 2000, p. 99).

Cabe más narrativa en una pintura que en una escultura, pues el coste escultórico de ejecución es mayor en escultura que en pintura. Los óleos, al presentarse en grandes superficies planas, pueden presentar multitud de personajes y acciones en un solo cuadro, mientras que, en la escultura, a no ser que sea un conjunto de ellas, tienen menos personajes. Berger habla de la importancia de los óleos cuando representaban escenas mitológicas:

> El género más elevado de la pintura al óleo fue el cuadro histórico o mitológico. Un cuadro con figuras griegas o antiguas era automáticamente más estimado que un bodegón, un retrato o un paisaje. Salvo en algunas obras excepcionales en las que el pintor expresaba su lirismo personal, esas pinturas mitológicas nos sorprenden hoy por una vacuidad que supera a la de todas sus hermanas (…) su prestigio y su vaciedad van estrechamente unidos (Berger, 2000, p. 113).

La única forma de representar escenas mitológicas que resulten verosímiles es mediante la pintura, pues estas imágenes proceden directamente de la imaginación del pintor. El artista, inspirado en textos o en otras imágenes clásicas, hace una interpretación de esas historias. En fotografía también puede representarse una escena mitológica, pero siempre es creada de un modo más alejado de lo real, mediante artificios como el decorado o la vestimenta. Sea en pintura o en fotografía, las escenas mitológicas, especialmente cuando están basadas en la alegoría, resultan un tanto vacías y superficiales. Berger lo define así:

> … ¿por qué son tan vacuos estos cuadros, por qué evocan con tanta negligencia las escenas que recrean? Porque no necesitan estimular la imaginación. Si lo hicieran, servirían peor a su finalidad, ya que esta no era transportar a sus propietarios-espectadores a una nueva experiencia, sino embellecer las experiencias que estos tenían ya. Ante estos lienzos, el espectador-propietario esperaba ver la faz clásica de su propia pasión, de su resentimiento o su generosidad. Las apariencias idealizadas que encontraba en ellos eran una ayuda, un apoyo a la visión que tenía de sí mismo (Berger, 2000, p. 114).

Los óleos, las fotografías, están compuestas de signos interpretables. Para ello, es necesaria la primera interpretación que el fotógrafo hace de la realidad y una segunda que hace el espectador. Para ello, a partir de los postulados de Barthes, debe distinguirse entre *denotación*, es decir, el significado literal o evidente, y *connotación*, es decir, un sistema de significados de índole cultural que depende del espectador, la ideología o el mito. Hay que distinguir también, a partir de Saussure, la diferencia entre relaciones *paradigmáticas*, es decir, palabras y formas gramaticales, y las *sintagmáticas* que son la construcción y el estilo literario (Colorado, 2013).

La fotografía tiene aspectos comunes con la pintura: "En la fotografía los paradigmas serán todos los elementos morfológicos de la imagen (línea, punto, ritmo, escala, textura, etc.) y el sintagma será la forma de organizarlos (discurso, narrativa, composición, diseño visual, género o subgénero, etc.)" (Colorado, 2013). Esto puede aplicarse a la pintura y a la fotografía, si bien en la pintura hay un mayor número de estilos, al menos en cuanto a forma se refiere.

En los inicios de la fotografía, la denotación tenía más presencia porque las fotografías se basaban en hacer copias de la realidad. A medida que avanzaron las técnicas y los estilos fotográficos, la fotografía se volvió más connotativa, abierta a múltiples interpretaciones, por lo que, desde el punto de vista de la semiótica, resulta un reto interpretar obras fotográficas porque los sistemas son abiertos.

Cuanto más clásica es la fotografía, más fácilmente interpretables es, más denotativa, por ejemplo, las que se basan en temas mitológicos y dependiendo de si el sistema semiótico es abierto o cerrado:

> La denotación se asocia con el cierre y la singularidad, lo opuesto a la pluralidad de significados que ofrece la connotación. En una fotografía, según la denotación hay textura o no, pero lo que significa esa textura puede interpretarse de formas diversas. La connotación implica una disposición para dotar a la fotografía de múltiples interpretaciones y significados culturales que podrían incluso cuestionar la identidad y coherencia de la obra. Los sistemas semióticos entonces pueden apreciarse como posibilidades cerradas o abiertas (Colorado, 2013).

La semiótica permite interpretar las fotografías, que pueden o no tener signos o símbolos, aunque sean muy bellas estéticamente o, por el contrario, contener signos o símbolos a pesar de no ser muy interesantes en su estética (Colorado, 2013). Los símbolos son más evidentes cuando forman parte de fotografías en las que se representan arquetipos simbólicos o mitos, pero pueden estar en fotografías más abstractas o más generales. Por otra parte, "las unidades culturales se explican a través de entidades semióticas. Existe una circularidad, que es condición normal para el proceso de significación y esto permite que los signos se puedan usar para referirse a cosas" (Eco, 1975, p. 118).

La fotografía es la imagen del tiempo; de tiempos pasados que han quedado inmortalizados en la placa fotográfica, en el papel. La fotografía está siempre presente, pues el momento en que se toma es el actual, del momento. Es un presente inserto en un pasado, y da cuenta de otras épocas, de imágenes que el fotógrafo decidió convertir en recuerdos o en testimonios.

Igual que puede ocurrir en todas las demás artes, hay una nostalgia en la fotografía, pues es un arte presente del pasado que recoge fragmentos para dar cuenta de la realidad. Ver una fotografía es ver a través de los ojos que la tomaron. Roland Barthes pone el siguiente ejemplo:

> Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: «Veo los ojos que han visto al Emperador». A veces hablaba de este asombro, pero como nadie parecía compartirlo, ni tan solo comprenderlo (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades), lo olvidé. Mi interés por la Fotografía torno un cariz más cultural. Decreté que me gustaba la fotografía *en detrimento* del cine, del cual, a pesar de ello, nunca llegué a separarla. La cuestión permanecía. Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo «ontológico»: quería, costase lo que costase, saber lo que aquélla era «en sí» (Barthes, 1990, p. 29).

Todas las artes están hechas de tiempo: por una parte, requieren de un tiempo para ser producidas por el artista y por otro, representan una temporalidad. Por ejemplo, una fotografía muestra el tiempo en que fue tomada la imagen, especialmente si es una fotografía histórica; muestra ese presente que ya ha pasado. Por otra parte, las obras tienen una temporalidad que depende del material en que están hechas. Esta temporalidad depende de la posibilidad de reproductibilidad, lo que en cine, fotografía y literatura es más fácil. La RAE (2021) define *temporalidad* en su cuarta acepción como:

1. "Consciencia del presente que permite enlazar con el pasado y el futuro" (RAE, 2021).

Dentro de esta cuestión temporal, en la fotografía pueden considerarse tres aspectos:

> Heme, pues, a mí mismo como medida del «saber» fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía (Barthes, 1990, pp. 38-39).

En la fotografía se da un *renacimiento*, tal como ocurre con la pintura. Cuando vemos un cuadro de una época pasada, la pintura nos lleva a un contexto a unos personajes, en caso de que estén representados, que son parte de una historia, de la narrativa que forma parte de una realidad tomada del presente o imaginada. La diferencia con la pintura, es que lo que aparece en la fotografía es siempre real, aunque exista una puesta en escena o una ficción. En pintura, por el contrario, los personajes o paisajes que aparecen en el cuadro pueden ser imaginados o, como en la fotografía, encontrarse ante el pintor que los representa.

Una fotografía nunca puede ser la misma fotografía. Los personajes retratados no serán los mismos, tampoco los paisajes. Habrá variaciones de luz, en definitiva, de tiempo, pero una fotografía no puede ser idéntica a otra. Solo puede serlo si es una copia, pero, en este caso, pierde su esencia. *El presente nunca puede ser el mismo, por tanto, como la fotografía está hecha de presentes, siempre es distinta*. La mecánica es parte de ese proceso:

> Para mí, el órgano del fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas (en los casos en que el aparato consta todavía de ellas). Gusto de esos ruidos mecánicos de una manera casi voluptuosa, como si, en la fotografía,fuesen aquello -y nada más que aquello- a lo que mi deseo se aferra, rompiendo con su breve chasquido la capa mortífera de la Pose. Para mí, el ruido del Tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes...- y recuerdo que originariamente el material Fotográfico utilizaba las técnicas de ebanistería y de la mecánica de precisión: los aparatos, en el fondo, eran relojes para ser contemplados y quizás alguien de muy antiguo en mí oye todavía en e1 aparato fotográfico e1 ruido viviente de la madera (Barthes, 1990, pp. 48-49).

La fotografía, como el cine, fija el tiempo, con la diferencia de que, en el cine, la imagen es moviente y resulta más fácil crear una narrativa amplia en comparación con la fotografía. Tiene cierta ambigüedad: "La fotografía está vagamente constituida en objeto, y los personajes que figuran en ella están en efecto constituidos en personajes (…) Flotan entre la orilla de la percepción, la del signo y la de la imagen, sin jamás abordar ninguna de las tres" (Barthes, 1990, p. 55).

Esta extrañeza viene dada, en cierta manera, porque la fotografía, especialmente la que no se acompaña de texto, no es tan fácil de interpretar. Es necesario un código, un conjunto de signos culturales que dependen del fotógrafo y del espectador para entender una fotografía, al igual que ciertas referencias artísticas a obras concretas o a otras ramas artísticas como la pintura:

> El primer hombre que vio la primera foto (si exceptuamos a Niepce, que la había hecho) debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco, la misma perspectiva. La Fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la Pintura (Mapplethorpe representa un ramo de lirios igual que podría haberlo hecho un pintor oriental); la Fotografía ha hecho de la Pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones, la Referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del Cuadro (esto, técnicamente, es verdad, pero sólo en parte; ya que la *camera obscura* de los pintores es sólo una de las muchas causas de la Fotografía; lo esencial, quizá, fue el descubrimiento químico). Nada distingue, *eidéticamente, en el punto a que he llegado de mi investigación*, una fotografía, por realista que sea, de una pintura. El «pictorialismo>>: no es más que una exageración de lo que la Foto piensa de sí misma (Barthes, 1990, pp. 70-71).

La fotografía copia el pictorialismo pictórico, se hace ficción y participa de los mitos. Para Barthes (1990), no es exactamente la pintura sino el teatro aquello en que se basa la fotografía: el precursor Niepce y después Daguerre tenía en la Plaza del Chateau (Plaza de la República) un teatro de panoramas que funcionaban gracias al movimiento y a los juegos de luz (Barthes, 1990). Los panoramas y los juegos de luz fueron los verdaderos precursores de la fotografía y el cine, pues se basan más en el efecto de luz, en la técnica más instantánea, a diferencia de la pintura. La narratividad toma entonces parte en la técnica fotográfica.

4.4.4. Signos compuestos y signos unitarios en la fotografía: narrativa fotográfica

Las fotografías tienen, por una parte, signos compuestos que las forman: la cultura, la sociedad, en definitiva, lo que evoca la imagen en general. Tienen también detalles, signos unitarios, que hacen que cobren sentido de forma específica. Estos detalles pueden ser intencionales o no por el fotógrafo. Barthes (1990) pone el siguiente ejemplo a partir de una fotografía para diferenciar el *studium*, más general, y el *punctum*, más detallado:

> He aquí una familia negra norteamericana fotografiada en 1926 por James Van der Zee. El *studium* es claro: me interesó con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla (se trata de una «buena» foto): expresa la respetabilidad, el familiarismo, el conformismo, el endomingamiento, un esfuerzo de promoción social para engalanarse con los atributos del blanco (esfuerzo conmovedor de tan ingenuo). El espectáculo me interesa, pero no me «punza»). La que me punza, es curioso decirlo, es el enorme cinturón de la hermana (o de la hija) -oh negra nodriza, sus brazos cruzados detrás de la espalda a la manera de las escolares, y sobre todo sus zapatos con tiras (Barthes, 1990, p. 89).

Los detalles en una fotografía pueden ser producto del azar, no siempre son intencionados por parte del fotógrafo. La RAE (2021) define *detalle* en sus dos primeras acepciones como:

1. "Relación, cuenta o lista circunstanciada" (RAE, 2021).
2. "Pormenor, parte o fragmento de algo" (RAE, 2021).

Los detalles en la fotografía pueden definir el sentido o la narración de una imagen, que de otro modo quedaría incompleta o podría interpretarse de otro modo. La fotografía, a partir del estudio de lo general y del detalle, puede considerarse como algo narrativo, inspirado, en parte, en géneros literarios como el haiku:

> Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un satori, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio). Cosa curiosa: el gesto virtuoso que se apodera de las fotos «serias» (investidas de un simple *studium*) es un gesto perezoso (hojear, mirar de prisa y cómodamente, curiosear y apresurarse): por el contrario, la lectura del *punctum* (de la foto punteada, por decirlo así) es al mismo tiempo corta y activa, recogida 'como una fiera. Astucia del vocabulario: se dice «desarrollar una foto»; pero lo que la acción química desarrolla es lo indesarrollable, una esencia (de herida), lo que no puede transformarse, sino tan solo repetirse a modo de insistencia (de mirada insistente). Esto asemeja la Fotografía (ciertas fotografías) al Haiku. Pues la notación de haiku es también indesarrollable: todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica. En ambos casos se podría, se debería hablar de *inmovilidad viviente*: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto (Barthes, 1990, pp. 96-97).

Anteriormente, se ha visto que la fotografía puede basarse en otras ramas artísticas como la pintura o el teatro. También se basa en la literatura de dos maneras: por una parte, pueden hacerse recreaciones fotográficas de, por ejemplo, temas literarios mitológicos, y en este caso estaría más cercana al pictorialismo.

Por otro lado, se basa en lo literario desde la forma: la fotografía es a menudo narrativa. Cuenta historias o partes de historias. Una novela no cabe al completo en una fotografía, pero sí una parte de ella. La fotografía es, en el caso literario y cuando tiene un objetivo artístico, más poética. Se compone de momentos, de fragmentos, como si de haikus o se tratase.

La fotografía hace fotos presentes de un pasado, pero no puede hacerlo del futuro. Sí es capaz de hacer recreaciones futuras, tal como hace el cine o las novelas de ciencia ficción, pero lo que fotografía no es futuro sino su representación. Barthes (1990) habla de la pose en fotografía y lo diferencia del cine. Es una fotografía en la que se distinguen la realidad y lo viviente:

> En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica (…) Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticiamente a creer que es viviente a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior (Barthes, 1990, p. 139).

La fotografía es mítica cuando recrea escenas mitológicas, pero también lo es como técnica que capta la luz:

> Y si la Fotografía perteneciese a un mundo que fuese todavía algo sensible al mito, no podríamos dejar de exultar ante la riqueza del símbolo: el cuerpo amado es inmortalizado por mediación de un metal precioso, la plata (monumento y lujo): a lo cual habría que añadir la idea de que este metal, como todos los metales de la Alquimia, es viviente (Barthes, 1990, p. 143).

Las artes, su materia prima, procede de la naturaleza. Los primeros pigmentos para hacer los cuadros surgieron de materiales naturales, al igual que los utilizados en la escultura. En la fotografía, la materia procede de la luz.

La narrativa y la poesía están compuestas de imágenes. El lector, al introducirse en una obra literaria, crea imágenes a medida que lee. El espectador, al ver una fotografía, crea narrativas, historias a partir de un lenguaje que no está codificado en la imagen, pero sí sale de la misma. La fotografía es narrativa, y la narrativa es fotográfica. La RAE (2021) define *narrativa* en sus dos primeras acepciones como:

1. "Perteneciente o relativo a la narración" (RAE, 2021).
2. "Género literario constituido por la novela, la novela corta y el cuento" (RAE, 2021).

El cine, como explica Barthes (1990) es narrativo:

> En el cine, cuyo material es fotográfico, la foto, sin embargo, no posee esta completud (y es una suerte para el). ¿Por qué? Porque, presa en un fluir, la foto es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas; sin duda, hay siempre en el cine un referente fotográfico, pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí: no es ningún *espectro*. Al igual que el mundo real, el mundo fílmico se encuentra sostenido por la

> presunción de «que la experiencia seguirá transcurriendo constantemente en el mismo estilo constitutivo»: mientras que la Fotografía rompe con el «estilo constitutivo» (y de ahí el asombro que produce) (Barthes, 1990, p. 156).

Las fotografías, aun sin texto, contienen narraciones. La obra de un fotógrafo es una narración en sí misma, pues tiene un estilo, se compone de una serie de historias, de temas comunes. Dentro de los géneros literarios en los que se basa la fotografía, está el ensayo, que fue propuesto por Eugene Smith como *photo essay*. El autor hizo una foto-ensayo acerca de los pescadores contaminados por el mercurio en la bahía de Minamata en Japón entre 1971 y 1975 (Vásquez, 2011).

La foto-ensayo se basa en historias o narrativas reales. Hay una manera de hacer una especie de ensayo fotográfico, más cercano al reportaje, por ejemplo, como lo hace Brassaï en sus fotografías de noche en París, donde utiliza la puesta en escena para crear escenarios. El ensayo se basa en la realidad, pero, a veces, utiliza elementos ficticios para llegar al espectador. Ocurre lo mismo en los documentales de naturaleza. Están basados en la realidad, pero a veces utilizan imágenes de archivo que no pertenecen a la narrativa original:

> El ensayo fotográfico desde esta mirada sería la asunción del fotógrafo como autor con una autonomía de creación bastante amplia. Esa sería su gran diferencia con el *picture story* (el reportaje fotográfico) que serían imágenes seleccionadas casi siempre por el editor gráfico, jefe de fotógrafos o cualquier otro directivo de la publicación, a lo máximo el fotoperiodista podría, en ocasiones favorables, emitir opinión sobre la estructuración del relato visual (Vásquez, 2011, p. 302).

El ensayo y el reportaje fotográfico están basados en el discurso, pues, a pesar de estar formados por un número de imágenes individuales, forman un conjunto que narra un acontecimiento. La ficción puede ser un complemento para estos trabajos fotográficos que están basados en experiencias del fotógrafo:

> La primera proposición de cómo abordar el ensayo fotográfico que hacemos, está asociada en muchos casos a lo que denominamos la búsqueda del exotismo, es decir, al viaje que nos conduciría al encuentro con lo poco visto. A ver de cerca la otredad en lo no cotidiano. Es un rasgo

> acentuado de la fotografía desde su nacimiento. La aventura, la necesidad de explorar universos insólitos animaba y sigue animando a muchos fotógrafos. La mayoría de las fotografías publicadas en revistas ilustradas como Life y National Geographic posiblemente son la mayor expresión de esta visión de la fotografía y el ensayo (Vásquez, 2011, p. 309).

El ensayo no funciona igual en todas las ramas artísticas. Es complicado pensar en el término ensayo, o reportaje, desde el punto de vista de la pintura o de la escultura. En todo caso, puede hablarse de un cierto tipo de reportaje o ensayo en las revistas ilustradas, especialmente en las que había antes de que los periódicos y revistas incorporasen fotografías. Las fotografías, la lectura y la interpretación, son presentes de un pasado que dependen directamente del pasado de los espectadores, de las referencias culturales, simbólicas que tengan, de su contexto. En ese sentido, todas las fotografías son contextuales, históricas. Dependen del fotógrafo y de su contexto, y después del contexto del espectador. Las fotografías son las nuevas ilustraciones de lo real.

5. ESTUDIO DE CASOS

5.1. Brassaï

5.1.1. Personajes griegos: el lujo y la moda en París

París copia a Grecia y, especialmente, a Roma, que a su vez es copia de la cultura griega. Es un imperio moderno, y esto se muestra en las creaciones artísticas y las vanguardias de la época. Por una parte, en el lujo y la moda típicos del París de principios de siglo, que la caracterizaba como una de las metrópolis de moda, y, por otro, en los bajos fondos parisinos.

Incluso en este contexto de un París más pobre y maleante, hay numerosas referencias a la cultura griega. La ciudad se muestra como un pueblo convertido en personaje, compuesto de otros personajes protagonistas. Didi-Huberman (2014), habla del concepto de pueblo:

> Los pueblos están *expuestos*. Nos gustaría mucho que, apoyados en la "era de los medios", esta proposición quisiera decir: los pueblos son hoy más visibles unos para otros de lo que nunca lo fueron (…) También nos gustaría poder significar con esta frase que los pueblos están hoy, gracias a "la victoria de las democracias", mejor "representados" que antes. Y sin embargo, solo se trata de exactamente lo contrario, ni más ni menos: los pueblos están *expuestos* por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación –política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma (Didi-Huberman, 2014, p. 11).

La representación estética de un pueblo se ve en las obras artísticas de un contexto determinado. En el caso de Brassaï, representa al pueblo de París con fotografías, especialmente en la ciudad de noche, en las que el espectador se adentra en las mitologías y narraciones que hicieron de París un mito. Lo griego forma parte de esta representación.

Imagen 1: ***Una de las modelos de Antoine's*****, 1930, París, Francia. Brassaï.**

Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 51.

Écfrasis: una mujer con un largo vestido nacarado posa en una sala de música. Tiene la cabeza ladeada y alza los brazos que se unen en sus manos entrelazadas. El vestido cae en los escalones. A su lado hay un órgano del cual se ve parte del teclado y de los tubos.

Desarrollo conceptual: la modelo es el personaje principal de esta imagen idílica que recuerda al imaginario de las musas y a la belleza clásica. La mujer posa, consciente de que la están fotografiando, ladea el cuerpo y alza los brazos como si fuera una estatua griega. El vestido se pega a su piel como una túnica, marcando el contorno del cuerpo y los brazos están desnudos. La cola cae en los escalones ensalzando su figura, que parece representar a una modelo o cantante que se dispusiera a actuar acompañada del órgano que tiene a su lado.

El mito en la fotografía es la referencia al mundo griego con esa imagen de modelo ideal que recuerda a las Venus representadas en la pintura, como si se tratara de una estatua que representase una alegoría. El arquetipo es la modelo, en este caso una musa, y los símbolos son el vestido y el instrumento musical. Se trata de una imagen de gran belleza apolínea, en la que todas las formas son clásicas y tratan de conseguir la perfección.

Imagen 2: *Pavillon d'Armenonville*, 1931-32, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/508343876664250477/

Écfrasis: un grupo de personas vestidas de manera elegante conversan frente al Pavillon d'Armenonville. Llevan vestidos largos o frac, y a la entrada del pabellón están aparcados coches de lujo. Las luces del lugar iluminan la escena, donde el mayor lugar lo ocupa la silueta de los árboles.

Desarrollo conceptual: en esta fotografía no hay personajes principales. Los que aparecen en la imagen tienen la misma importancia que otros elementos de la composición como los árboles, el pabellón o los coches. El ambiente es de lujo y ostentación y, como es común en gran parte de la obra de Brassaï, la escena se centra en la entrada o salida a un lugar. Probablemente los personajes en esta escena están posando, aunque simulen no darse cuenta de la presencia del fotógrafo.

La imagen es mitológica debido a dos razones: el mito del París lujoso, contrario al otro París de bajos fondos retratado por Brassaï, y, por otra parte, la vestimenta de las mujeres, con vestidos largos a modo de túnicas que recuerdan al mundo clásico. Los arquetipos son los personajes de la fotografía, al estilo de aquellos otros retratados por el fotógrafo que salen de la ópera o de otros lugares lujosos. Los símbolos, relacionados con la idea de técnica o progreso son los coches y el pabellón iluminado. El carácter es apolíneo debido a la armonía de las formas y al clasicismo de la fotografía.

Imagen 3: *Gala en la Ópera*, para *Harper's Bazaar*, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/100275529180377140/

Écfrasis: Un hombre y una mujer bajan las escalinatas de la Ópera de París. Ella lleva un abrigo largo blanco y él esmoquin, pañuelo de color claro y sombrero. Tras ellos, otras personas salen del teatro vestidas de un modo elegante y en la fachada se ven figuras esculpidas en piedra. Una farola ilumina la escena.

Desarrollo conceptual: Brassaï retrata en la fotografía lo que sucede tras la representación de la función de ópera. Como en sus fotografías tomadas entre bastidores de cabarets o del propio teatro de ópera, en esta muestra la acción secundaria: la de marcharse del teatro, con lo que consigue captar un ambiente natural. Se trata de una fotografía performatizada porque los personajes están posando, concretamente para la revista de moda Harper's Bazaar, aunque simulen no darse cuenta de estar siendo fotografiados.

Es una fotografía de carácter mitológico por dos motivos: la escena mitológica de la fachada de la ópera, con Cupido y personajes que danzan, y por la representación del mito de París más lujoso, representado en el hombre y la mujer que salen de la ópera, el espectáculo más exclusivo desde un punto de vista social. La construcción del edificio tiene un estilo clásico, el arquetipo está en los personajes que visten a la moda y los símbolos son las vestimentas lujosas y las esculturas. El carácter es doble: apolíneo por la armonía de la imagen en la ópera y dionisíaco debido al grupo escultórico con motivos paganos que se ve en la fachada.

Imagen 4: *Haute Couture Soirée*, 1935, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Noticias Mapfre, https://noticias.mapfre.com/barcelona-exposicion-completa-obra-brassai/

Écfrasis: Un grupo de personas está en una velada de alta costura en París. Las mujeres llevan vestidos largos, y los hombres, frac. Una de ellas mira directamente a cámara mientras que el resto parecen estar distraídos. El ambiente es de lujo y ostentación.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer que mira directamente a cámara. Distraída, lleva un brazo a la cabeza y mira al fotógrafo como si fuera la única que ha advertido que está haciendo la fotografía. Las otras mujeres, también con vestidos largos, conversan ajenas. El ambiente es lujoso, contrario a las imágenes del París de bajos fondos retratado por Brassaï.

La imagen es mitológica especialmente en referencia al París más lujoso y al mundo de la moda, pues se trata de una reunión de alta sociedad donde los personajes llevan modelos de alta costura. El arquetipo está en los modelos representados, protagonistas del París más lujoso, y los símbolos son las vestimentas que llevan. Se trata de una imagen apolínea debido a la armonía de la imagen.

Imagen 5: *Velada en Maxim's*, 1949, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Moma, https://www.moma.org/collection/works/58862

Écfrasis: Un grupo numeroso de personas disfrutan de una velada en el restaurante parisino *Maxim's*. Van vestidos elegantemente y charlan mientras tiene lugar la cena. Varias mujeres están fumando y todos ellos se reflejan en grandes espejos ornamentados

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay un grupo de personas de clase social alta vestidas de manera elegante. La escena está tomada de un modo natural, sin que se den cuenta de estar siendo fotografiados, y, en este caso, no se trata de actores, sino que son personajes reales, por lo que tiene un carácter más realista. Hay una puesta en escena representada en el ostentoso lujo de los convidados y del local, pero se trata de una escenificación real.

El mito está en París más lujoso. Brassaï muestra una clase social que choca con otras imágenes captadas por el fotógrafo: las de los bajos fondos parisinos. El arquetipo está en los personajes retratados, que muestran una gran independencia, sobre todo en el caso de las mujeres, que fuman, algo que en la época era considerado un avance para las mujeres. No hay un solo retratado, sino que todos ellos muestran un arquetipo del París de clase más alta. El carácter es apolíneo debido a la belleza y armonía de la imagen.

Análisis semiótico del bloque "Personajes griegos: el lujo y la moda en París"

1. Alegoría

La ciudad de París está compuesta de alegorías: la arquitectura representada por los edificios haussmanianos, los monumentos, las referencias a Grecia y Roma. Varias de las fotografías de Brassaï que se han analizado en este bloque utilizan este recurso: *Una de las modelos de Antoine's* (1930) hace una alegoría ideal de la belleza. Convierte a una idea tan abstracta como lo bello en algo concreto, una mujer vestida con un atuendo al estilo griego. El lujo, por otra parte, aparece representado en forma alegórica en las imágenes *Pavillon d'Armenonville* (1931-32), *Gala en la Ópera* (1931-32) y *Velada en Maxim's* (1949), donde las vestimentas y las construcciones son lujosas.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías analizadas en este bloque funcionan como índices y símbolos. Superan al ícono porque no son literales. Podrían considerarse en un sentido literal pensando que en fotografía toda imagen captada es literal, pero, en este caso, los personajes posan para el fotógrafo, saben que están siendo fotografiados o se trata de una imagen construida. Los índices pueden apreciarse en la técnica: fotografía de noche o con luz artificial, en blanco y negro, París de noche, respecto al estilo del fotógrafo y en ciertas referencias culturales que como el París más lujosos que, además, pueden convertirse en símbolos.

Los símbolos están en las vestimentas de los personajes, por ejemplo, en el vestido de la modelo en *Una de las modelos de Antoine's* (1930), como una Venus, o en los que llevan las mujeres en *Haute Couture Soirée* (1935). También en el grupo escultórico que se ve en *Gala en la Ópera* (1931-32).

3. Denotación y connotación (Barthes)

La denotación, es decir, el significado literal o evidente, está en los rasgos generales de las fotografías del bloque, en las formas y en lo primero que ve el espectador: Mujeres que llevan vestidos lujosos, personajes vestidos de manera elegante en zonas de alta sociedad. La denotación son las propias fotografías que captan imágenes antes de que el espectador las interprete. La connotación está en los significados culturales, en los mitos: las fotografías de este bloque remiten a escenarios lujosos, a los personajes de la alta

sociedad de París. Los mitos se reflejan en el vestido de *Una de las modelos de Antoine's* (1930), en las esculturas mitológicas que se contraponen a los personajes en *Gala en la Ópera* (1931-32). Se trata de fotografías más frívolas que las que Brassaï tomó en el París de clase baja y funcionan como un artificio que representa el esplendor de una ciudad.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

El *operator* es Brassaï, el *spectator*, la sociedad de la época que vio esas fotografías y después nosotros, y el *spectrum* son las fotografías de este bloque. Hay una similitud de las fotografías con cuadros idealizados, alegóricos, mitológicos. El *studium* es el tema general en las fotografías, es decir, el lujo en París, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el órgano en *Una de las modelos de Antoine's* (1930), los coches del fondo en *Pavillon d'Armenonville* (1931-32), los personajes secundarios en *Gala en la Ópera* (1931-32), el sombrero de la mujer en *Haute Couture Soirée* (1935) o las lámparas en *Velada en Maxim's* (1949).

En las fotografías analizadas hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas son los elementos morfológicos de las imágenes: las líneas ideales que representan a los personajes, el ritmo de sus vestidos, la representación de las texturas, la armonía de las formas. Los sintagmas son las formas en que están organizados, en este caso, la recreación de esos lugares en la que se crean escenarios de lujo y ostentación, pues en la mayor parte de los casos los personajes posan.

5. Azar

En las fotografías *Una de las modelos de Antoine's* (1930), *Pavillon d'Armenonville* (1931-32) y *Gala en la Ópera* (1931-32), el azar es mínimo porque los personajes están posando. Son fotografías preparadas para la obra del autor o para revistas como *Harper's Bazaar*. En *Haute Couture Soirée* (1935) el azar está en la disposición de los personajes del fondo que, a diferencia de la mujer que mira a la cámara, y, al menos en apariencia, no están posando y han sido captados sin una intencionalidad determinada. En *Velada en Maxim's* (1949) hay un mayor grado de azar, pues los personajes no posan y salen retratados de manera azarosa, con gestos no intencionales.

5.1.2. Personajes pictóricos: de la pintura académica a Montparnasse

Los personajes pictóricos se representan en la fotografía: una mujer posa ante un artista que la dibuja, o varias mujeres o esculturas de ellas posan en una academia de arte ante los estudiantes. El fotógrafo capta estas imágenes y convierte la fotografía en *la obra de una obra*. Es una fotografía de la pintura, o de la acción de pintar. Por otro lado, un fotógrafo puede recrear pinturas clásicas a partir de los personajes o escenarios que fotografía. Se crea una paradoja en la que la fotografía es capaz de hacer obras de obras o de recrearlas:

> A menudo, cuando posamos la mirada sobre una imagen de arte, nos viene la irrecusable sensación de la paradoja. Lo que nos llega inmediatamente y sin rodeos lleva la marca de la confusión, como una evidencia que sería oscura. Mientras que lo que nos parece claro no es sino el resultado de un largo rodeo, nos damos rápidamente cuenta de ello –una mediación, un uso de las palabras-. Sólo banalidad, en el fondo, en esta paradoja. Es lo que nos toca en suerte (…) Todo ello, sobre la misma superficie de un cuadro, de una escultura, donde nada habrá sido escondido, donde todo nos habrá sido, simplemente, *presentado* (Didi Huberman, 2010, p. 11).

Las fotografías se presentan, en este caso, como recreaciones artísticas de un arte anterior, la pintura. La diferencia es que, en general, las fotografías representan con mayor exactitud la realidad. La historia del arte progresa hacia una exactitud, es decir, que este podría ser uno de los medios de llegar a la verdad desde un punto de vista artístico (Didi Huberman, 2010).

Las fotografías de Brassaï analizadas a continuación muestran esa exactitud en que la fotografía se convierte en el instrumento pictórico que sustituye a la pintura. Desde las poses más académicas hasta imágenes del París de los bajos fondos que muestran personajes como las gracias de Montparnasse, Brassaï retrata la sociedad parisina como si un pincel y no una cámara sostuviera en sus manos.

Imagen 6: *Desnudo*, 1930-1931, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Shoteby's,

http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/photographs-n08841/lot.106.html

Écfrasis: La fotografía muestra a una mujer desnuda. Se ven sus piernas ladeadas, el torso, un brazo y parte del rostro. La luz cae sobre el cuerpo creando un claroscuro pictórico.

Desarrollo conceptual: En la fotografía hay un personaje principal: la mujer desnuda, cuyas formas armonizan con la tela en que está tumbada. Es una imagen pictórica porque recrea el estilo de los pintores que representan Venus desnudas, o mujeres que hacen referencia directa o indirecta a la mitología. Lo importante son las formas del cuerpo, el dibujo que crean, pues el rostro apenas es visible. Parece que el fotógrafo fuera un pintor que ha representado a la modelo.

Es una imagen mitológica porque, además de la referencia pictórica, recuerda a las estatuas clásicas griegas, con formas proporcionadas y marmóreas. El arquetipo es la mujer clásica, y los símbolos son el cuerpo y la tela en que está tumbada. El fotógrafo ha hecho una fotografía a *la obra*, es decir, a ese cuerpo, y de ello se ha creado otra obra: la fotografía que lo muestra. El carácter de la imagen es apolíneo debido a que está inspirado en las esculturas griegas, a su belleza y armonía.

Imagen 7: *L'Académie Julian*, 1931, París, Francia. Brassaï.

Fuente: The Metropolitan Museum of Art,

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286507?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Brassa%c3%af&offset=20&rpp=20&pos=22

Écfrasis: En el taller de una academia de bellas artes, los aprendices dibujan mujeres desnudas. Copian modelos de escultura o a una mujer real que está posando. En las paredes del taller hay moldes de escayola, bustos y copias de estatuas clásicas. la luz entra por los ventanales del tejado.

Desarrollo conceptual: En esta imagen hay varios elementos principales: la mujer real que posa desnuda, las estatuas en pedestales de mujeres desnudas y los aprendices que las copian. Es una fotografía de representaciones: de la mujer que parece una estatua, de las estatuas similares a la mujer que posa, y de todos aquellos bustos y copias de estatuas clásicas que se ven al fondo.

La imagen es mitológica debido a la referencia escultórica al mundo grecorromano, con la mujer que recuerda a una estatua clásica y las demás esculturas. Los arquetipos son, por un lado, el de la mujer que posa como si fuera una estatua, y, por otro, el del aprendiz de pintor que copia a la mujer. Los símbolos son los utensilios del taller, las esculturas de mujeres y las que hay al fondo, que también hacen referencia al imaginario grecorromano. La imagen tiene un carácter surrealista debido a esa doble representación y apolíneo por la belleza clásica y la armonía que tiene el conjunto.

Imagen 8: ***Kiki de Montparnasse y amigas, o las Gracias de Montparnasse*****, 1932, París, Francia. Brassaï.**

Fuente: The Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262716

Écfrasis: Kiki de Montparnasse, sus dos amigas y unos perros son retratadas tumbadas en un gran sofá entre cojines. Parecen estar en estado de embriaguez, apenas conscientes de que las están fotografiando y sus vestidos están arrugados. Hay una combinación de estampados de distintas telas.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía irónica se ve a Kiki de Montparnasse y a sus amigas, en estado de ebriedad, después de la fiesta en el café una noche en París. Son *musas,* pero están retratadas sin una pose estudiada, sino descansando entre telas de distintos estampados. El fotógrafo hace lo mismo que los pintores, pero en clave irónica, mostrando así el París de los bajos fondos, de los cafés, donde el estilo y la sobriedad quedan relegados a un segundo plano.

La imagen es pictórica porque emula el estilo de los cuadros antiguos que representan a mujeres, y es mitológica. Las tres mujeres son definidas como "Las tres Gracias de Montparnasse" y recrean a los personajes arquetípicos del café. Los símbolos principales son la ropa que llevan, los estampados y la pose. El mito de París es el de la ciudad por la noche, la parte menos lujosa, de los cafés donde la gente va a beber. El carácter de la imagen es dionisíaco, pues, aunque se representa a las figuras clásicas de *Las tres Gracias,* el efecto es el contrario debido a la situación de las mujeres retratadas.

Imagen 9: *Desnudo*, 1934, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Lot-Art, https://www.lot-art.com/auction-lots/BRASSAI-Nude-Torso-Left/9-brassai_nude-14.11.17-jasper52

Écfrasis: La imagen muestra un torso desnudo de mujer, reclinado en una tela de color oscuro. La piel está iluminada, dando una sensación marmórea. La cabeza, el rostro y las piernas de la mujer quedan ocultos.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía, que forma parte de la serie que Brassaï dedicó a los desnudos, es una de las más abstractas que tiene el autor. Puede apreciarse que se trata de un cuerpo de mujer, pero pasa a ser una forma de gran belleza, misteriosa, y de un carácter marcadamente surrealista y freudiano. Es una imagen pictórica en la que el fotógrafo, a la manera de un pintor, ha retratado a la mujer.

La imagen es mitológica porque remite a Grecia, a la contemplación del cuerpo y su representación para mostrar las formas bellas. El arquetipo es la modelo y el símbolo de su propio cuerpo, que en este caso remite a una imagen más onírica. El carácter, con cierto elemento dionisíaco debido a la ambigüedad de la forma, es apolíneo gracias a la belleza de la imagen, a la referencia a lo clásico.

Imagen 10: ***Matisse y la modelo,*** **1939, París, Francia. Brassaï.**

Fuente: Artsy, https://www.artsy.net/artwork/brassai-matisse-and-model

Écfrasis: El pintor Matisse dibuja a una modelo desnuda en su estudio. Ella está levemente inclinada y lleva los brazos a la cabeza mientras es retratada en esa pose. Al fondo se ven los bastidores de cuadros.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay dos personajes principales: Matisse y la modelo a la que retrata. Ella está posando mientras el pintor la dibuja en su taller iluminado. Es un registro de la creación de una obra. En este caso, es el pintor quien hace la primera obra, y el fotógrafo crea una segunda obra al fotografiar este proceso.

La imagen es pictórica, en un segundo plano, pues no es Brassaï quien fotografía directamente a la modelo sino a otro artista que la retrata. Recrea el mito del artista y la modelo, ya presente en las culturas griegas y romanas. Los arquetipos son los dos personajes universales: el artista y la modelo, y los símbolos son todos los elementos del taller. La imagen es apolínea debido a la reminiscencia a la cultura griega, a la belleza y clasicismo de la composición.

Análisis semiótico del bloque 'Personajes pictóricos: de la pintura académica a Montparnasse'

1. Alegoría

La alegoría es propia de la pintura. Las ideas se convierten en representaciones humanas de forma ideal, como ocurría con los carteles de Alphonse Mucha, y son fácilmente reconocibles para los espectadores de un contexto sociocultural determinado. Algunas de las fotografías de Brassaï en este bloque pueden considerarse alegóricas: *Desnudo* (1930-31) y *Desnudo* (1934), son alegorías de la belleza del desnudo, algo muy utilizado por los pintores. En *L'Académie Julian* (1931) las estatuas son representaciones de ese mismo tema. Las alegorías fotográficas son una representación de la idea abstracta de lo bello.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías analizadas funcionan, en su mayoría, como índices y símbolos. La más icónica es *L'Académie Julian* (1931), pues, a pesar de la referencia a la proporción y a la belleza, es una fotografía más documental, menos artística por parte del fotógrafo, en la que se fotografía una clase de dibujo.

En el caso de *Kiki de Montparnasse y amigas, o las Gracias de Montparnasse* (1932), las mujeres sustituyen a las verdaderas 'tres gracias' en un ambiente más mundano. Los índices están en la técnica fotográfica, en las imágenes en blanco y negro y la referencia cultural a las fotografías o pinturas de desnudos o de taller.

Desnudo (1930-31) y *Desnudo* (1934) son fotografías de carácter más simbólico que remiten a la pintura. Pueden verse otros símbolos como los elementos del taller o de la academia, el cuerpo o la vestimenta. En *Matisse y la modelo* (1939) se da una interpretación simbólica que remite al artista y la modelo.

3. Denotación y connotación (Barthes)

La denotación o significado literal está en la primera impresión que pueden recibir los espectadores, como las formas de los desnudos. La connotación remite a las referencias culturales, primero del fotógrafo y después del espectador. Por ejemplo, *L'Académie Julian* (1931) puede ser interpretable para alguien que conozca cómo funcionan las academias de arte y en *Kiki de Montparnasse y amigas, o las Gracias de Montparnasse* (1932) depende de si conoce alguna de las versiones de *Las tres gracias* que se han dado

en la historia del arte. Los mitos son parte de la connotación, por ejemplo, la referencia general a las Venus representadas en la pintura, en las fotografías *Desnudo* (1930-31) y *Desnudo* (1934).

4. ***Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)**

Las fotografías son representaciones pictóricas, de un modo directo o indirecto. Ese es el *studium* general de las fotografías, y el *punctum* es el detalle en las fotografías: la leve parte del rostro que se ve en *Desnudo* (1930-31), las figuras de las estanterías en *L'Académie Julian* (1931), los estampados en *Kiki de Montparnasse y amigas, o las Gracias de Montparnasse* (1932), la forma en *Desnudo* (1934) o los utensilios del fondo en *Matisse y la modelo* (1939).

En las fotografías hay paradigmas morfológicos, como las formas de los desnudos, los vestidos en el caso de las tres gracias o los estampados. Los sintagmas que los organizan se refieren a la creación de esas formas ideales en el caso de los desnudos o a los escenarios más mundanos en los que los personajes posan para el fotógrafo.

5. **Azar**

En la mayor parte de las fotografías no hay un azar. Podrían considerarse azarosas ciertas cuestiones como los escenarios de los talleres. En general, los personajes saben que están siendo fotografiados. La fotografía *Kiki de Montparnasse y amigas, o las Gracias de Montparnasse* (1932) es una especie de simulacro, pues el fotógrafo quiere representar que ha encontrado así a las mujeres, cuando en realidad, se trata probablemente de una representación, que a su vez parte de personajes reales.

5.1.3. Personajes mitológicos: las máscaras y el carnaval

La mitología, literaria y pictórica, resurge en la fotografía. Grecia y Roma forman parte del París de principios del siglo XX, algo que puede apreciarse en los carnavales o en los espectáculos de cabarets como el Folies Bergère. El fotógrafo capta sus imágenes a partir de personajes que posan enmascarados o tomando instantáneas de situaciones en que hay movimiento, como en el caso de los cabarets. Didi Huberman (2010) habla de cómo fotografiar imágenes en movimiento:

> Si se desea fotografiar un objeto en movimiento, digamos un *objeto relativo*, se puede e incluso se tiene que elegir: realizar una instantánea, incluso una serie de instantáneas, o bien fijar un tiempo de pose que podrá estirarse hasta la duración del movimiento mismo. En un caso se obtendrá el objeto exacto y un esqueleto de movimiento (una forma totalmente vacía, desencarnada, una abstracción); en el otro, se obtendrá el gráfico tangible del movimiento (Didi Huberman, 2010, p. 47).

Las imágenes de Brassaï analizadas a continuación muestran personajes del carnaval, actrices en interpretaciones y entre bastidores en el Folies Bergère. Igual que ocurre con fotografías posteriores en que el fotógrafo captó imágenes del circo, los personajes que forman parte del espectáculo no saben que están siendo fotografiados. Se mueven, actúan en el cabaret, y llegan a nosotros en forma de movimiento.

Imagen 11: *Entre bastidores en el Folies Bergère*, 1930-1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: MoMA, https://www.moma.org/collection/works/44364

Écfrasis: La fotografía muestra un descanso de los actores en una actuación del cabaret Folies Bergère de París. Entre bastidores, las actrices están sentadas, vestidas con sus ropajes de espectáculo y se reflejan en un gran espejo móvil. Las paredes están decoradas con escenas teatrales que dan un carácter artístico y fantástico a la imagen.

Desarrollo conceptual: Esta es una de las imágenes más artísticas que capturó Brassaï. En ella aparecen retratadas mujeres que descansan entre bastidores a la espera de continuar su actuación en el Folies Bergère. El espejo dobla la imagen y crea una imagen

mítica: las mujeres con las ropas teatrales, el decorado de temas exóticos con jaimas, palmeras y desiertos, y la imagen de la naturaleza con un río y piedras a un lado del decorado. Todo ello, especialmente el reflejo en el espejo, recuerda a una gran pintura mitológica de la antigüedad. Hay una *doble representación* debido a que la cámara capta la realidad y su reflejo en una sola imagen.

El mito en esta fotografía está, por una parte, en la referencia a esa copia de las grandes actuaciones de la antigüedad, griegas o romanas, en el exotismo mezclado con la naturaleza que aparece representada en el decorado.

Por otra parte, al mito del teatro como representación ilusoria de la realidad. El arquetipo está en las actrices con sus vestidos teatrales, algunas de ellas semidesnudas, y símbolos pueden apreciarse varios: los vestidos, las pinturas del decorado de temas exóticos y de naturaleza, el propio escenario visto en su parte de atrás. La imagen es apolínea debido a la belleza de las modelos, del decorado y de la composición en general. Todo ello hace que la fotografía cree una ilusión pictórica que remite al mito de París en los años treinta, de la bohemia y los espectáculos nocturnos en un lugar tan mítico y representado por artistas como el cabaré del Folies Bergère.

Imagen 12: ***Tres mujeres enmascaradas para el desfile*****, 1931, París, Francia. Brassaï.**

Fuente: ***Un regard oblique*****,** https://unregardoblique.com/2017/06/27/brassai-three-masked-women-for-the-parade-1931/

Écfrasis: Tres mujeres vestidas con túnicas posan para el fotógrafo en un desfile de máscaras. Llevan antifaces oscuros y dejan ver el hombro y el brazo derecho al descubierto. El público se agolpa alrededor para ver el espectáculo y un telón improvisado sirve de marco a la escena.

Desarrollo conceptual: Las tres mujeres están retratadas durante un desfile en el que tienen lugar espectáculos. Son tres actrices de variedades, de teatro de calle, que actúan para los espectadores que pasan por allí. No hay lujo, tan solo atuendos sencillos que remiten al mundo grecorromano: las tres visten túnicas sencillas, que dejan ver el hombro y un brazo. Llevan máscaras, característica común en el imaginario de Grecia y Roma. Interpretan un papel, y, dentro de ese papel, otro, pues la máscara hace que se dé una *doble representación*.

El mito en esta fotografía es, por una parte, la evidente referencia a Grecia y Roma debido a las túnicas y a los antifaces. Por otro, el carnaval, pues la escena tiene lugar en un desfile. En los carnavales y las bacanales griegas y romanas, los personajes pierden su identidad, tal como ocurre en esta fotografía. París, tanto en el estrato social más elevado como en el más bajo, bebe del mundo romano para mostrar su poder imperial independientemente del estrato social. El arquetipo está representado en las mujeres con las máscaras, algo común en las culturas que toman como modelo el mundo grecorromano, y los símbolos son las túnicas y los antifaces. La imagen tiene un carácter dionisíaco debido a la referencia al carnaval y a las máscaras que conllevan la pérdida de la identidad.

Imagen 13: *Chez Suzy*, 1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Artnet,

http://www.artnet.com/artists/brassa%C3%AF/chez-suzy-1932-a-Zkj6g6rPB_CZ7BehnQE39Q2

Écfrasis: Una mujer está frente a un espejo en el burdel parisino ‘Chez Suzy’. Se retoca apoyada en una pequeña estantería, pero no vemos su rostro. Está desnuda de cintura para

arriba y lleva puesta una especie de falda hecha de hilos que cuelgan hasta los tobillos. La única luz es la de la lámpara unida al espejo, que ilumina la estancia en penumbra.

Desarrollo conceptual: El motivo principal de esta imagen es la mujer de espaldas, que recuerda a un tema utilizado por los pintores a lo largo de la historia del arte: el de la mujer mirándose en el espejo. En esta ocasión, no vemos su rostro, sino que la actriz hace una acción: la de retocarse. No hay una excesiva ostentación, tan solo la pequeña estantería y el espejo que, a pesar de estar recargado, da cuenta de que el lugar no es muy lujoso o, como los burdeles antiguos, aparenta serlo. La mujer parece ajena a la fotografía, como si el fotógrafo hubiera captado esa escena cotidiana sin que se diera cuenta.

El mito en esta fotografía está en la figura de la mujer, en su pose, que recuerda a una estatua griega vista desde detrás: el torso desnudo parece esculpido, con el cabello recortado y la cabeza ladeada y la falda cae como una túnica griega. El arquetipo está también en la mujer que representa a una prostituta del burdel, y los símbolos son la falda, el torso griego y el espejo ornamentado. Todo ello crea una mitificación de un escenario típico del París de los años treinta: el del burdel. La imagen es apolínea debido a que, aunque el ambiente de burdel suele remitir a lo dionisíaco, en este caso, el autor ha plasmado únicamente la belleza de ese momento, retratando a la mujer con un estilo que remite al mundo clásico.

Imagen 14: *El Folies Bergère*, 1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Ebay, https://www.ebay.co.uk/itm/193295057995

Écfrasis: Un grupo de actrices de cabaret actúan en una función del Folies Bergère. Llevan trajes de luces ajustados que dejan ver parte del cuerpo, y el cabello corto al estilo clásico. Calzan zapatos y están tumbadas en una especie de alfombra.

Desarrollo conceptual: La fotografía muestra a las actrices del Folies Bergère en una representación. A diferencia de la mayor parte de fotografías del cabaret tomadas por el fotógrafo, esta muestra la función y no el descanso entre bastidores. Las modelos están quietas, como si fueran maniquíes, y los trajes de luces dejan ver su cuerpo, de manera que recuerdan a estatuas clásicas.

El mito en la fotografía está en las representaciones teatrales con referencias al imaginario grecorromano, y, por otro lado, en el mito del París de cabaret en los años treinta, donde este tipo de espectáculos eran muy populares. El arquetipo está en las actrices que recuerdan a esculturas y los símbolos son los trajes de luces que llevan. La imagen es apolínea por una parte, debido a las formas esculturales de las modelos, y dionisíaca por mostrar el imaginario de los espectáculos, con un ambiente de cabaret.

Imagen 15: *Christian Bérard con máscara*, 1946, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/315392780125925946/

Écfrasis: El escenógrafo y modisto Christian Bérard y una mujer aparecen retratados en una fiesta de disfraces. Están en un salón bebiendo champán con más invitados que se ven al fondo de la escena. La mujer lleva puesto un velo de encaje, a través del que la

vemos sonreír, vestido negro con un broche y un collar doble de perlas. El hombre lleva un antifaz del que cae una tela negra.

Desarrollo conceptual: La fotografía muestra una escena típica del imaginario de Brassaï: la noche parisina, un ambiente de lujo y una fiesta que, en este caso, es de disfraces. Los personajes principales son la pareja que mira directamente a la cámara. El hombre lleva una máscara que impide ver su rostro y el de la mujer se adivina a través del velo, elementos que remiten a Grecia y Roma. La máscara aquí tiene un doble sentido: en el caso del escenógrafo, es tradicional, pero en el de la mujer, se trata de una *máscara transparente*, algo común en la historia del arte. La transparencia oculta y, al mismo tiempo, muestra. El arte, desde la antigüedad, está lleno de ejemplos de ropajes transparentes, en pintura y en escultura.

El mito en esta fotografía es, por un lado, la referencia a la cultura griega y romana, y, por otro, al carnaval, al disfraz. París, especialmente durante el imperio que coronó el estilo haussmaniano, es una nueva Roma, copia el lujo, la arquitectura, las fiestas y bacanales. El carnaval es parte de este imaginario donde los personajes se desdoblan, son y no son al mismo tiempo, en este caso, en una época posterior a la Segunda Guerra Mundial que parece querer copiar a los felices años veinte. El arquetipo está representado en las dos máscaras, y los símbolos son la vestimenta, los propios personajes y el ambiente de lujo y ostentación. La imagen tiene carácter dionisíaco debido a la referencia al carnaval.

Análisis semiótico del bloque "Personajes mitológicos: las máscaras y el carnaval"

1. Alegoría

Las bacanales griegas resurgen en París en forma de carnaval. Igual que ocurre en *Nuestra señora de París* de Víctor Hugo, en el que Quasimodo es coronado 'Papa de los locos' en un carnaval medieval, en el París de principios de siglo sigue celebrándose esta fiesta. El carnaval en París es una alegoría de la bacanal griega, y puede darse en ambientes lujosos, como ocurre en la fotografía *Christian Bérard con máscara* (1946) o en ambientes callejeros como en el desfile de *Tres mujeres enmascaradas para el desfile* (1931). Las ideas que remiten a las bacanales griegas se concretan en las fotografías del carnaval.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías de este bloque, de temática carnavalesca y de cabaret, son indiciales y simbólicas. Superan al ícono porque, objetos como las máscaras, hacen que se cree cierta ambigüedad, que no sean literales. Lo literal es la imagen captada, pero su sentido deviene en índices técnicos, como París de noche o de día, el blanco y negro, y las referencias culturales al carnaval y a los espectáculos de cabaret.

Los símbolos son los vestidos, las pinturas del decorado y el escenario en *Entre bastidores en el Folies Bergère* (1930-1932)**,** las túnicas griegas y los antifaces en *Tres mujeres enmascaradas para el desfile* (1931), la túnica y el espejo en *Chez Suzy* (1932), los trajes de luces de las actrices en *El Folies Bergère* (1932) y en la vestimenta y los antifaces en *Christian Bérard con máscara* (1946).

3. Denotación y connotación (Barthes)

La denotación está en los rasgos literales de las fotografías: el descanso de un ensayo o actuación en el Folies Bergère, los trajes de luces, las mujeres enmascaradas partes del desfile, la silueta de la modelo en Chez Suzy y los disfraces de los personajes. El carnaval de calle se mezcla con un ambiente más refinado en el cabaret, y a partir de este punto se puede empezar a interpretar, de manera connotativa, los mitos que hacen referencia a Grecia y Roma, el carácter dionisíaco del carnaval, las formas apolíneas de la modelo en Chez Suzy. Los mitos están en esas referencias al imaginario clásico, de grandes actuaciones que, en París, se dan en los cabarets, y de vestimentas de estilo clásico.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Brassaï muestra a los espectadores el mito de París, el imperio que resurge en sus estratos sociales para imponerse como nueva metrópolis. Las fotografías del cabaret recuerdan a pinturas vanguardistas de pintores como Toulouse Lautrec, con la diferencia de que la fotografía capta estas imágenes al instante, a diferencia de la pintura.

El *studium,* tema general en las fotografías, es el carnaval y el cabaret en París, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: las pinturas del decorado en *Entre bastidores en el Folies Bergère* (1930-1932), los antifaces y el cartel que se ve en *Tres mujeres enmascaradas para el desfile* (1931), la túnica en *Chez Suzy* (1932), la forma de los trajes de luces de las actrices en *El Folies Bergère* (1932) y en las sombras en la mesa en *Christian Bérard con máscara* (1946).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las líneas de los vestidos, la armonía de las formas en el espectáculo, las formas geométricas y decorados entre bastidores. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la pose de los personajes cuando posan o ajenos al fotógrafo, como ocurre en el caso del cabaret.

5. Azar

En las fotografías *Tres mujeres enmascaradas para el desfile* (1931), *Chez Suzy* (1932), y *Christian Bérard con máscara* (1946), el azar no está en los personajes que posan sino en la disposición de otras partes de las imágenes como el cartel en el desfile, que le da un aspecto más callejero, la iluminación en Chez Suzy, donde además, hay un simulacro del azar pues la mujer parece fotografiada sin que se dé cuenta cuando en realidad está posando, y las sombras en la mesa en la fotografía de las máscaras. En las dos fotografías del Folies Bergère hay un componente azaroso: el que encuentra el fotógrafo en los escenarios al tomar la fotografía.

5.1.4. Personajes simbólicos: representaciones de una ciudad moderna

París es una ciudad compuesta de símbolos. Su afán de ser una ciudad imperio que copia a Roma le llevó a crear una serie de construcciones que no solo se quedaban en lo arquitectónico. También se dieron objetos, obras de artistas y simbologías que configuraron el imaginario de París en las Vanguardias. El fotógrafo, Brassaï en este caso, actúa como un historiador del arte en busca de esos objetos que configuran la cultura de un pueblo:

"Grandeza y miseria del historiador: siempre su deseo estará suspendido entre la melancolía tenaz de un pasado como *objeto de pérdida* y la frágil victoria de un pasado como *objeto de hallazgo*, u objeto de representación" (Didi-Huberman, 2010, p. 54). Las fotografías de Brassaï analizadas a continuación muestran esos objetos de otros artistas, las abstracciones del propio fotógrafo que, como ocurría en el caso de los personajes pictóricos, hacen obras fotográficas de otras como esculturas.

Imagen 16: *Adoquines*, 1931, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/324329610635390992/

Écfrasis: La fotografía muestra los adoquines de una calle de París por la noche. Se aprecia el dibujo rectangular que muestran y, a un lado de la fotografía se ve parte de un charco en un tono más oscuro. La franja central de adoquines está más iluminada.

Desarrollo conceptual: Esta imagen muestra uno de los elementos característicos de París: sus adoquines, fotografiados por la noche. Es un ejemplo de cómo la fotografía puede crear una abstracción a partir de un elemento dado que, en principio, no tiene por qué ser abstracto. A partir de un elemento común de las ciudades como los adoquines, Brassaï crea una composición abstracta, no únicamente mediante la técnica fotográfica sino a partir de un elemento real fotografiado.

La imagen es simbólica, se reduce a su abstracción, y tiene un carácter surrealista. Puede distinguirse el agua de un charco al lado, una franja central iluminada por alguna farola que se oscurece gradualmente. El mito, no tan evidente en este caso, está en la referencia a la ciudad como progreso, a los adoquines como símbolo distintivo de la ciudad moderna. El carácter es apolíneo debido a la belleza y armonía de las formas.

Imagen 17: ***Cabeza de mujer (Marie-Thérèse)*****, 1932, Boisgeloup, Francia. Brassaï.**

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/323696291950333389/

Écfrasis: Un busto de mujer esculpido está inclinado hacia la luz que entra por alguna ventana. La escultura está en el taller de un artista y se ve su perfil. El cuello es cilíndrico y las formas de planos armónicos resaltan la belleza clásica de la modelo. Varios objetos del taller como papeles o piedras están sobre la mesa.

Desarrollo conceptual: En esta imagen está fotografiada una de las esculturas que hizo Picasso, concretamente de Marie-Thérèse, en su taller del Castillo de Boisgeloup. Es un busto de mujer que transmite una gran armonía. Se inclina hacia la luz que ilumina la claridad del material en que está esculpido y pareciera que el artista está trabajando aún en la obra. Brassaï ha capturado en este caso una obra de otro artista, la escultura, que incorpora a la suya, la fotografía. La manera en que ha captado la imagen con esa luz tan especial es lo que confiere autenticidad a su obra.

La imagen es mitológica porque representa uno de los bustos típicos de Picasso, de carácter clásico y gran belleza, inspirado en las esculturas clásicas. Tiene la impronta de Picasso en las formas monumentales y algo exageradas de los rasgos. El mito está en la referencia al mundo griego y el arquetipo es el busto de mujer que ha sido esculpido por los artistas desde la antigüedad. El símbolo es la propia escultura y el taller. La imagen tiene un carácter apolíneo debido a la forma clásica, a la armonía y a la luminosidad que consigue captar el fotógrafo.

Imagen 18: *Falso cielo*, 1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Mutual Art,

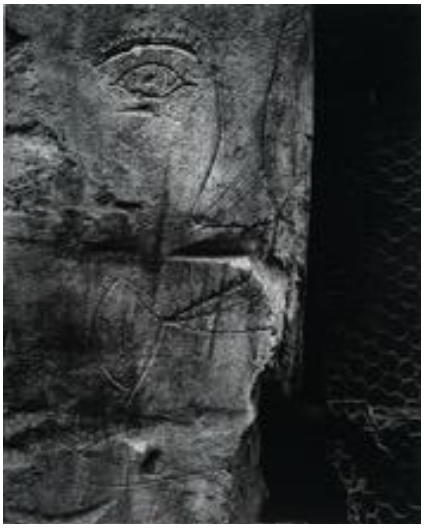
https://www.mutualart.com/Artwork/Ciel-Postiche---False-Sky-/AB12AD8A6158361C

Écfrasis: Dos partes del cuerpo se ven en esta imagen. Abajo, está el torso desnudo de una mujer visto desde atrás. Arriba, como si estuviera suspendido, está el torso desnudo de una mujer visto por delante. Entre las dos, ocupando el espacio se ve una especie de mar partido por una línea luminosa que lo separa de un supuesto cielo.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía es una de las más surrealistas que tiene Brassaï en su colección. Toda su obra tiene un carácter surrealista, especialmente las fotografías tomadas de noche en París, pero esta se corresponde esencialmente con el carácter de este movimiento artístico. En ella, dos cuerpos, posiblemente de la misma mujer, aparecen fotografiados superpuestos. Solo se ve el fragmento, la forma, despojando al cuerpo de su sentido.

El cuerpo se convierte en símbolo y pasa a ser un paisaje; abajo terrenal y arriba un cielo *falso* como ya indica el título de la imagen, que se convierte en una técnica de montaje. Entre los dos cuerpos se ve un mar, lo que da un marcado carácter surrealista a la escena. El mito está en la referencia al cuerpo clásico y el arquetipo en mostrar el cuerpo de la mujer como un paisaje de gran belleza. Los símbolos son el cuerpo y el mar. Es una imagen apolínea debido a las formas clásicas y a la armonía que sugiere el conjunto.

Imagen 19: ***Grafiti de la serie 'Imágenes primitivas'*****, 1935-1950, París, Francia. Brassaï.**



Fuente: Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou,
https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/cg5MXrA

Écfrasis: Un grafiti en un muro de París muestra un rostro. Se ve el ojo, la nariz y la boca a la que da forma una hendidura en la pared. El busto recuerda a una imagen primitiva, esta vez esculpida en una pared fragmentada.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía forma parte de la serie 'Imágenes primitivas' de Brassaï. El autor dedicó buena parte de su obra a fotografiar los grafitis que encontraba en las calles y creó una imaginería surrealista de la ciudad de París. Son numerosos los rostros que aparecen en los muros y que se dedicó a fotografiar: el inconsciente colectivo de París que salió a la superficie con las pintadas. En la fotografía seleccionada, el busto tiene un carácter marcadamente primitivo. Esta vez, Brassaï ha hecho la fotografía, no a la obra de un artista conocido sino a la de alguien anónimo que, sin embargo, mostró en cierta manera la psique de París.

La fotografía es similar a la corriente artística del objeto encontrado, pues el fotógrafo se limita a *coleccionar* imágenes ya dadas que encuentra en sus paseos por la ciudad. El fotógrafo-*flâneur* crea una imagen mítica a partir de una ya existente. La imagen es mito por la referencia a lo primitivo que resurge en la ciudad moderna. El arquetipo está en el busto primitivo y los símbolos son la propia pintura y la pared. La fotografía tiene un carácter dionisíaco pues muestra una parte del inconsciente colectivo, mitológico, de los habitantes de París, sin unas formas clásicas y definidas sino arbitrarias y primitivas.

Imagen 20: *La mano derecha de Picasso*, 1943, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Wikiart, https://www.wikiart.org/en/brassai/the-right-hand-of-picasso-1943

Écfrasis: La fotografía muestra una escultura de la mano derecha de Picasso. Está colocada horizontalmente, con los dedos juntos y la palma hacia arriba. Es una escultura de gran realismo y el color es similar al del suelo.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía de Brassaï muestra una escultura hecha por el fotógrafo que representa la mano de Picasso. Lo interesante de esta imagen desde un punto de vista conceptual es que son dos obras en una del mismo autor: la escultura primero y después la fotografía, lo que muestra su versatilidad en las artes. La escultura es claramente realista, tanto que podría pensarse que se trata de la verdadera mano del pintor. La fotografía consigue darle un carácter surrealista que enfatiza en el detalle de la mano, con una iluminación que le da un aire onírico.

La imagen es simbólica. Representa, en lugar de sus obras, la mano del artista que las crea, y esa parte del cuerpo, representada mediante la escultura y la fotografía, se convierte en la obra misma. Puede considerarse una imagen mítica: el mito está en el busto de la mano, en la escultura, que remite a los bustos de la época grecolatina. El arquetipo está en referencia a la mano creadora del pintor y el símbolo en la mano representada. El carácter es apolíneo debido a la serenidad que transmite.

Análisis semiótico del bloque 'Personajes simbólicos: representaciones de una ciudad moderna'

1. **Alegoría**

París es su simbología, son sus representaciones de ideales como la belleza o lo clásico. También lo son las obras vanguardistas de pintores y fotógrafos de principios de siglo, de los cuales, Brassaï y Picasso fueron dos de los representantes. La simbología parisina es, en cierto modo, alegoría concreta en los objetos que la representan, como ocurre en *Adoquines* (1931), símbolo o alegoría del progreso y del carácter identitario de París. En esta imagen tiene lugar esa referencia a la modernidad y, por otra parte, se trata de una imagen artística que, a partir de un elemento urbano, crea una abstracción.

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías del bloque, de simbología vanguardista y surrealista, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay una literalidad como ocurre con los iconos. Son imágenes de un marcado carácter artístico que, a excepción de la fotografía de adoquines, retratada directamente por Brassaï, son fotografías de obras de otros artistas o montajes como en *Falso cielo* (1932). Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Brassaï, como en el caso de la calle, y en otro las características técnicas del montaje o de las esculturas fotografiadas, y las referencias a las vanguardias o al surrealismo.

Los símbolos son los adoquines en *Adoquines* (1931), la escultura en *Cabeza de mujer (Marie-Thérèse)* (1932), el cuerpo y el mar en *Falso cielo* (1932), el grafiti en *Grafiti de la serie Imágenes primitivas* (1935-1950) y la escultura en *La mano derecha de Picasso* (1943). En todos los casos, el símbolo coincide con el objeto principal captado en las fotografías.

Los signos de las fotografías sustituyen a su objeto, especialmente en el caso de las esculturas: La cabeza de mujer sustituye a la verdadera, con un estilo primitivo y, en cierto modo, clásico. La mano sustituye a la mano verdadera de modo más realista, por lo que pueden considerarse un ícono.

3. **Denotación y connotación (Barthes)**

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: el asfalto en una noche lluviosa, las formas un tanto abstractas en el falso cielo, el grafiti en

una pared y la escultura de una mano. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción de la calle, o del cuerpo y el mar con un estilo surrealista, el cubismo en la cabeza de mujer, el realismo en la mano y la fotografía de calle, urbana, en el grafiti.

Los mitos, connotativos, se ven en el progreso representado por el asfalto, en el carácter clásico con referencias a Grecia de la escultura de la cabeza, igual que ocurre en el cuerpo y el mar; en lo primitivo que resurge en la ciudad moderna con el grafiti y en la escultura clásica de la mano. El grafiti sería un índice en la ciudad.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Brassaï hace fotografías de obras ya existentes; obras de obras, algunas con autor y otras anónimas. Hay una relación entre fotografía y escultura, en el caso de la cabeza y la mano; y un estilo surrealista en el falso cielo y los adoquines. El grafiti tiene un carácter más urbano. El *studium*, tema general en las fotografías, es el surrealismo y las vanguardias en París, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el agua en *Adoquines* (1931), los papeles en *Cabeza de mujer (Marie-Thérèse)* (1932), la línea central en *Falso cielo* (1932), la valla en *Grafiti de la serie Imágenes primitivas* (1935-1950) y las líneas en *La mano derecha de Picasso* (1943).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas geométricas, cubistas de la cabeza, la geometría del asfalto y de la mano, las formas primitivas en el grafiti o la composición del cuerpo y el mar. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

El azar está, en el caso del grafiti, doblemente: el fotógrafo ha encontrado esa imagen por casualidad, y al fotografiarla cobra un sentido. Hacer la fotografía es intencional, pero no lo es el haber encontrado ese grafiti en concreto. Algo similar ocurre en la fotografía de los adoquines, donde, en caso de que el autor no decidiera conscientemente fotografiar la franja de agua, eso es lo que da un carácter más surrealista a la imagen.

5.1.5. Ciudad mítica: lo clásico en la ciudad moderna

Lo clásico aparece en la ciudad moderna. Plazas con obeliscos o arcos de triunfo, símbolos de la antigüedad clásica, se construyen para dar cuenta de que una ciudad, París, es un nuevo imperio moderno. Brassaï fotografía los monumentos como testimonio de esta intención:

> Seguimos teniendo algunos monumentos, pero ya no sabemos el mundo que los exigía; seguimos teniendo algunas palabras, pero ya no sabemos la enunciación que las sostenía; seguimos teniendo algunas imágenes, pero ya no sabemos las miradas que les daban cuerpo; tenemos la descripción de los ritos, pero ya no sabemos su fenomenología, ni su exacto valor de eficacia. ¿Qué quiere decir? Que todo pasado es definitivamente *anacrónico*: no existe o consiste sino a través de las figuras que nos hacemos de él; sólo existe, por lo tanto, en (…) un presente dotado de la potencia admirable o peligrosa de *presentarlo* (Didi-Huberman, 2010, p. 54).

Brassaï se convierte en un historiador de la simbología, como en el apartado anterior, y también de los monumentos, de los pasajes y de las esculturas de París. La Torre Eiffel como símbolo de progreso, o el arco de triunfo como símbolo de la victoria se muestran en las fotografías.

Imagen 21: *Pasaje de Clichy*, 1930-1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Flashback,

https://flashbak.com/a-visual-tour-of-brassais-paris-1930s-420302/passage-de-clichy-1930-32/

Écfrasis: En una calle iluminada de París hay anuncios luminosos. La mayoría son de hoteles y el circular indica la entrada al Pasaje de Clichy. Al fondo de la imagen se ven las siluetas de varias personas que caminan hacia la esquina de la calle. El ambiente es brumoso y solitario, como si la imagen hubiera sido tomada de madrugada.

Desarrollo conceptual: Una calle cualquiera de París es fotografiada en una noche brumosa. El ambiente es misterioso, con varias figuras que salen de la escena, apenas iluminado por los carteles de hoteles baratos, uno de los símbolos típicos de París. Uno de los carteles significa progreso: el del Pasaje de Clichy, que invita a entrar y perderse en el corredor. La fotografía está hecha por Brassaï-*flâneur*, quien recorre las calles por la noche con la intención de capturar o recrear la imagen perfecta.

Es una fotografía mitológica. El mito está en la representación de París como ciudad del progreso, donde los hoteles invitan a la internacionalización y los pasajes al consumo. El arquetipo es la ciudad en la noche con sus carteles luminosos de hoteles, y los símbolos son los carteles iluminados y los personajes que se ven en escena, aunque en este caso no hay una narración clara. La imagen tiene cierto estilo surrealista por la iluminación misteriosa que crean los carteles en la noche brumosa y el carácter es dionisíaco debido a esa ambigüedad.

Imagen 22: *El Arco de Triunfo visto desde la Avenida Foch*, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Colección de Museos de París, https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/92377

Écfrasis: Al fondo de la imagen el Arco de Triunfo aparece iluminado. En primer plano se ven árboles y un estanque en un parque con algunas luces. La noche es brumosa, iluminada por el resplandor de la construcción.

Desarrollo conceptual: El parque iluminado en la noche deja ver entre sus árboles una construcción fantasmal: el Arco de Triunfo, que ilumina la noche parisina y se enmarca entre las formas de un parque. Es una alegoría del progreso, de la técnica arquitectónica, y la bruma hace que adquiera un carácter surrealista.

La imagen es mítica. El mito está en la referencia al mundo grecorromano, a los grandes imperios de la antigüedad cuyo linaje por excelencia es París, copia de la antigua Roma, en este caso de manera directa. El arquetipo es el arco, copia de los arcos romanos que simbolizaban el triunfo de Roma, y los símbolos son el propio arco iluminado y el parque en la noche. El carácter es apolíneo debido a la armonía de las formas y a la construcción clásica.

Imagen 23: *Torre Eiffel*, 1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/289497082268907890/

Écfrasis: Una puerta abierta en la verja de un parque da paso a la vista de la Torre Eiffel iluminada. La estructura, con ráfagas de luz y estrellas, contrasta con la noche parisina y con las ramas del árbol cercano.

Desarrollo conceptual: La puerta entreabierta de un parque deja ver el símbolo del progreso en París: la Torre Eiffel, representación de las exposiciones universales llevada

a su punto más alto, de la técnica y los nuevos materiales de construcción. En este caso, la cuestión técnica pasa a un segundo plano y queda la alegoría; la imagen fantasmal de una torre iluminada por ráfagas y estrellas. La bruma la envuelve y su luminosidad contrasta con la estructura de la verja y con el árbol que extiende sus ramas en la noche parisina.

La imagen es mítica. El mito está en la representación de París como ciudad del progreso y logro de la técnica; como capital de la modernidad. El arquetipo es la imagen del faro, que en este caso es un faro-torre que remite a Roma, como faro que guía a la humanidad iluminando la noche. El símbolo es la propia Torre Eiffel. La imagen tiene un carácter surrealista gracias a la bruma entre la que resplandece la torre, al árbol misterioso y a esa puerta abierta que parece querer dar paso a la imaginación. El estilo es apolíneo, representado en la belleza de las formas.

Imagen 24: *Las Tres Gracias en el Louvre*, 1936, París, Francia. Brassaï.

Fuente: MoMA, https://www.moma.org/collection/works/44999

Écfrasis: En el Museo del Louvre, un hombre vestido con traje oscuro y sombrero se inclina para leer la inscripción de una escultura de las tres gracias. Los personajes mitológicos están iluminados y tienen franjas de sombra. Dos de ellas se ven de frente y la otra se aprecia desde detrás.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía no tiene la intención de representar una obra de arte sino su contemplación. En lugar de captar directamente a las *Tres Gracias*, Brassaï fotografía a un hombre que ni siquiera las contempla a ellas sino al cartel que las nombra en el Museo del Louvre. Hay dos espectadores: el fotógrafo y el hombre.

El mito en esta fotografía está en la escultura clásica que remite al mundo grecorromano, y también en la intención de mostrar París como un lugar lleno de reminiscencias clásicas, sean originales, como en este caso, o copia escultórica o arquitectónica. El arquetipo está, por un lado, en las Tres Gracias, como personajes universales, y, por otro, en el espectador que se pasea por el Museo. Los símbolos son las características clásicas de la escultura. La imagen tiene un tono surrealista y apolíneo a la vez, a causa de la belleza clásica del grupo escultórico.

Imagen 25: *Plaza de la Concordia*, 1945, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Colecciones de los Museos de París,
https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/207856

Écfrasis: La Plaza de la Concordia está reflejada en la fuente central. Se ve el obelisco grabado con jeroglíficos, figuras mitológicas que emergen del agua como dioses y tritones, y, al fondo, los edificios cuyos frontones y tejados están sujetos por columnas. El día es luminoso y las nubes se reflejan en el agua.

Desarrollo conceptual: La Plaza de la Concordia es fotografiada un día cualquiera, a la luz de la mañana o de la tarde. El reflejo en el agua ocupa más espacio que la parte superior de la fotografía. Igual que en otras fotografías de Brassaï, hay una doble representación: la de los personajes mitológicos captados y su imagen en el agua. No hay

personas, tan solo las formas míticas, el obelisco y los edificios del fondo. Parece que el fotógrafo se ha metido en la fuente para hacer la fotografía.

La fotografía recrea la ciudad mitificada de París. El mito está en la representación mítica de la ciudad que recuerda a Roma, y el arquetipo se ve en los tritones y animales mitológicos que surgen del agua, es decir, en los personajes mitológicos que lo representan. El símbolo es el obelisco que recuerda al imperio egipcio y en la arquitectura que remite, de nuevo, al mundo romano. Todo ello hace que París aparezca como un nuevo imperio o nueva Roma que ha copiado la arquitectura y el arte de la antigüedad. Es también una imagen de estilo surrealista: la ausencia de personas hace que el paisaje tenga un tono onírico, igual que ocurre en los cuadros surrealistas de pintores como Giorgio de Chirico, enfocados en la arquitectura. El carácter es apolíneo debido a la belleza y quietud de las formas clásicas.

Análisis semiótico del bloque "Ciudad mítica: lo clásico en la ciudad moderna"

1. **Alegoría**

Las ideas generales, abstractas, pueden representarse en formas humanas o, en este caso, en la arquitectura. Lo arquitectónico concreta las ideas y da forma a una ciudad, a una metrópolis moderna que se presenta como un imperio moderno que copia el estilo de Grecia y Roma. La ciudad es mítica, alegórica. El progreso se ve en la fotografía del *Pasaje de Clichy* (1930-1932). El triunfo puede verse en *El Arco de Triunfo visto desde la Avenida Foch* (1931-1932) o en *Torre Eiffel* (1932), que es también símbolo de progreso. La belleza y los mitos se ven reflejados en *Las Tres Gracias en el Louvre* (1936) o en *Plaza de la Concordia* (1945).

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías seleccionadas son indiciales y simbólicas, pues no tienen la literalidad de los iconos. En el caso de fotografía arquitectónica, puede darse el caso de que las fotografías sean completamente objetivas, limitándose a retratar. En las de Brassaï, las imágenes remiten a algo más, a una visión de París como imperio, como mito, compuesto de personajes y formas arquitectónicas, con cierto estilo surrealista. Los índices técnicos son la fotografía de noche, a excepción de la tomada en la Plaza de la Concordia y, por otro lado, las referencias al progreso y a la arquitectura.

Los símbolos son los carteles iluminados en *Pasaje de Clichy* (1930-1932), el propio arco iluminado y el parque en *El Arco de Triunfo visto desde la Avenida Foch* (1931-1932), la propia torre en *Torre Eiffel* (1932), el espectador en *Las Tres Gracias en el Louvre* (1936) y el obelisco en *Plaza de la Concordia* (1945). En estos casos, el símbolo no siempre coincide con el objeto principal de las fotografías.

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los de la calle, arquitectura o escultura representadas: una calle en la noche iluminada por carteles, el Arco de Triunfo en la noche, la Torre Eiffel iluminada, una escultura en el Louvre y las esculturas de la Plaza de la Concordia. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador: se aprecia el estilo surrealista, el progreso o el doble espectador, la persona que se inclina y el propio fotógrafo en las Tres Gracias.

Los mitos, connotativos, se ven en el progreso representado por la Torre Eiffel, el Arco de Triunfo y el pasaje, en el carácter clásico con referencias a Grecia de las esculturas de las Tres Gracias y de la Plaza de la Concordia.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Brassaï hace fotografías de obras ya existentes en el caso de las Tres Gracias. Hay una relación entre fotografía y escultura, en el caso de la Plaza de la Concordia; y un estilo surrealista en la Torre Eiffel, el pasaje y el Arco de Triunfo. El *studium,* tema general en las fotografías, es el surrealismo y la arquitectura en París, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: las siluetas de los personajes en *Pasaje de Clichy* (1930-1932) las ramas de los árboles en *El Arco de Triunfo visto desde la Avenida Foch* (1931-1932), al igual que en *Torre Eiffel* (1932), la sombra en *Las Tres Gracias en el Louvre* (1936) y el reflejo en *Plaza de la Concordia* (1945).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos de las imágenes, son: las formas geométricas de los monumentos, la geometría de la calle del pasaje, la iluminación del Arco de Triunfo y de la Torre Eiffel. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la iluminación y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

El azar está, en caso de que no sea intencionado, en los personajes que están en la fotografía del pasaje. También en la disposición de las ramas de los árboles en las fotografías del Arco de Triunfo y de la Torre Eiffel.

5.1.6. Personajes ficcionados: montajes para fotografías de calle

Brassaï es uno de los creadores del mito de París: no solo se limita a fotografiar escenas que encuentra en la calle, sino que las pone en escena con actores o con los propios personajes de la ciudad según sus indicaciones. En las fotografías analizadas a continuación tiene lugar un montaje, o, como mínimo, un grupo de personajes posando. La excepción es la fotografía del circo, donde los personajes son ajenos al fotógrafo:

Imagen 26: Foto para una novela de crimen, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 141.

Écfrasis: En la noche de París, dos hombres forcejean. Uno de ellos, con la mitad del torso y un brazo a la vista, agarra a otro que trata de defenderse. Una mujer observa ajena

la escena desde la acera, y, más cerca del fotógrafo, otros dos hombres de los que apenas se distingue la silueta ven desarrollarse la acción.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía es un ejemplo de ciudad performatizada, debido a que es una puesta en escena. Brassaï, en su trabajo de fotografiar todos los aspectos de la noche parisina, se encuentra con un inconveniente: la dificultad de captar el crimen, pues hacer fotografías con los medios de que dispone lleva un tiempo. Por eso, se decide a recrear la acción por medio de una escena teatral. Los personajes actúan en esta y otras fotografías similares para representar una escena de crimen.

La acción es teatral o cinematográfica porque en ella se desarrolla una narración. La escena es arquetípica porque muestra un tema universal: el crimen, y unos personajes que lo llevan a cabo; los protagonistas que pelean y los tres testigos pasivos. Solo uno de ellos, el que está detrás de la primera silueta, parece querer intervenir en la acción. Hay dos tipos de espectadores: los tres que forman parte de la escena y Brassaï, que es el encargado de fotografiarla simulando haber encontrado esa acción cuando caminaba por las calles con su cámara. La imagen muestra, de una manera mitológica, ese otro París contrario al lujo y al clasicismo; el de los bajos fondos, de ahí su carácter dionisíaco.

Imagen 27: Encendiendo las farolas, Plaza de la Concordia, 1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Wikiart, https://www.wikiart.org/en/brassai/allumeur-de-r-verb-res-place-de-la-concorde-1933

Écfrasis: Un trabajador ilumina con una pértiga las farolas a gas de la Plaza de la Concordia en París. Es de noche y las luces crean un halo misterioso. Se ve el pavimento, la Plaza y el Obelisco al fondo.

Desarrollo conceptual: El elemento principal de esta fotografía es el trabajador que se encarga de iluminar las farolas de la Plaza de la Concordia por la noche. La imagen muestra uno de los símbolos que más aparecen en la obra de Brassaï: la luz, en este caso de una forma directa pues fotografía las farolas. La iluminación en París durante los años treinta es un símbolo de progreso, de civilización frente a otros lugares que no han tenido acceso a la iluminación, y lo que permite a los fotógrafos capturar escenas de noche, lo que hizo célebre a Brassaï.

La imagen desarrolla una acción y representa el mito del progreso en París y también hay una referencia clásica debido al obelisco de la Plaza de la Concordia, que muestra a París como un imperio en el que confluyen las culturas de la antigüedad. El arquetipo es el hombre encargado de encender las farolas y los símbolos son el instrumento que utiliza, las farolas encendidas y el obelisco. La imagen tiene un carácter surrealista con un halo de misterio ocasionado por la luz neblinosa que desprenden las farolas y es una imagen de belleza apolínea por el entorno clásico que muestra la imagen.

Imagen 28: El mercado de los Carniceros en Les Halles, 1935, París, Francia. Brassaï.

Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 172.

Écfrasis: Un grupo de carniceros trabajan en Les Halles en la noche de París. Conversan y parecen estar tomándose un descanso del trabajo. Uno de ellos, en primer plano, lleva una res. Todos ellos visten ropas de trabajo.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía es un ejemplo de ciudad o escena performatizada porque los personajes están posando; saben que les están haciendo una fotografía. Es una representación, pero, al mismo tiempo, son trabajadores reales; carniceros que trabajan durante la noche en Les Halles. Visten sus ropas de trabajo y son la imagen del París más sencillo, de clase obrera, a los que Brassaï ensalza con su fotografía.

La imagen desarrolla una acción: la de un día de trabajo, y también es mitológica. Recrea el mito universal del trabajo de carnicero, en lugar de banalizarlo, Brassaï consigue recrearlo de un modo apolíneo, que recuerda a pinturas clásicas que muestran trabajos manuales, por ejemplo, *La fragua de Vulcano* de Velázquez. Los arquetipos son los personajes de los carniceros, y los símbolos, sus atuendos, y, especialmente, la res que lleva uno de ellos. Esto hace que la fotografía siga una línea de representación que tiene su exponente principal en la pintura, por ejemplo, el cuadro del *Buey desollado* de Rembrandt. Es, por tanto, una imagen apolínea en su forma y dionisiaca en su contenido, debido al desollamiento representado en la res.

Imagen 29: *El circo Medrano*, 1937, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou,
https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c6bM5r

Écfrasis: Dos funambulistas representan una función en el Circo Medrano de París. Se balancean en dos columpios y son iluminados por focos en la parte superior de la carpa. La imagen está tomada desde abajo, con la perspectiva de alguien que estuviera entre el público.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía, a diferencia de la primera que recrea una escena de crimen, la acción es real. Tiene lugar en el Circo Medrano de París, que fue uno de los lugares que inspiraron a los artistas de París en el siglo XX. Brassaï, emulando los cuadros que Picasso dedicó a este circo, fotografía las funciones iluminadas por los focos de la carpa.

En la acción hay una narratividad; la de los funambulistas que hacen una acción para el público. Es una imagen mitológica: recrea el mito del circo, presente en todas las culturas desde la antigüedad. El arquetipo es el del comediante o funambulista que trata de llamar la atención del espectador con sus funciones, y los símbolos son los aparatos que usan, los focos, la vestimenta de los circenses y la carpa. Vuelve a mostrarse el París de los bajos fondos, con un estilo surrealista y dionisíaco debido a la emulación de lo exagerado y carnavalesco.

Imagen 30: *Entre bastidores en la Ópera*, 1937, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Artnet,
http://www.artnet.com/artists/brassa%C3%AF/backstage-at-the-paris-opera-vZ9EK3ZSLAcYbcaMD5PJOw2

Écfrasis: Dos bailarinas descansan entre bastidores y charlan con un maestro. Están en la Ópera de París y visten los trajes de la función, con tutús amplios y zapatos de baile. El maestro viste traje y parecen ajenos al fotógrafo.

Desarrollo conceptual: Brassaï retrata en esta fotografía la acción que surge de la principal: en lugar de fotografiar la función de ópera, retrata el descanso, para mostrar cómo es el ambiente entre bastidores de la Ópera de París. Hay tres personajes principales: las bailarinas y el maestro, que charlan en el descanso y recrean una bella imagen a la que el fotógrafo se asoma tras una puerta que da paso a la escena.

Es una imagen de cierto carácter mitológico pues muestra una acción tras el escenario, algo que ya hicieron pintores, por ejemplo, Degas, que también incidió en estas escenas entre bastidores con sus cuadros dedicados a bailarinas en la Ópera de París, en los que tiene más importancia el ensayo que la actuación. Los arquetipos son los personajes de las bailarinas y el maestro, y los símbolos de la vestimenta que llevan: el traje y los tutús. Es una imagen de carácter apolíneo debido a la belleza y clasicismo que recrea.

Análisis semiótico del bloque "Personajes ficcionados: montajes para fotografías de calle"

1. Alegoría

La ciudad de París está compuesta de monumentos, arquitecturas, personajes y las interacciones que tienen. Ideas como el crimen, el circo, la ópera o el mercado se plasman a modo de alegorías en las fotografías de Brassaï. Con estas imágenes, se da cuenta de las tramas que tienen lugar en la noche, en los barrios más bajos de la ciudad y en la alta sociedad. Algunos personajes son reales, como en *El mercado de los Carniceros en Les Halles* (1935) y otros ficticios como en *Foto para una novela de crimen* (1931-1932). En las fotografías seleccionadas se da una narrativa de la imagen.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay una literalidad como en los iconos. Son imágenes a escenas de París en las que tiene lugar la narrativa desde un punto de vista semiótico. *Foto para una novela de crimen* (1931-32) es una fotografía de carácter indicial, donde el fotógrafo es testigo de una lucha que

va a resultar en un crimen. Otras fotografías del autor lo muestran, de igual modo, como testigo de esas escenas callejeras por la noche. En realidad, se trata de un montaje y los personajes son actores, pero la fotografía recrea un testimonio.

Ocurre lo contrario en *El circo Medrano* (1937), fotografía que no recrea nada, sino que está tomada del escenario y actuación reales del circo. Los índices técnicos son las fotografías en blanco y negro, de noche, y por otro lado aspectos como el montaje y las referencias a mitos o arquetipos como el tema del circo.

Los símbolos son la vestimenta y la calle en *Foto para una novela de crimen* (1931-1932), el encendedor y el obelisco en *Encendiendo las farolas, Plaza de la Concordia* (1932), los atuendos y la res en *El mercado de los Carniceros en Les Halles* (1935), los focos, la carpa y los columpios en *El circo Medrano* (1937) y el traje y los tutús en *Entre bastidores en la Ópera* (1937).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: los personajes actuando en la escena del crimen, la farola encendida, los trabajadores del mercado, la actuación del circo o el descanso en la Ópera. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia el estilo mítico de fotografías como la de los carniceros, que recuerda a pinturas clásicas, el ambiente surrealista en la fotografía del encendedor o el montaje en la primera fotografía.

Los mitos, connotativos, se ven en el progreso representado por el encendedor, en el carácter clásico de la ópera, en el arquetipo y el mito del circo, al igual que en el mito de los trabajadores.

4. *Studium y punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Brassaï hace fotografías de escenas recreadas por él mismo, como en el caso del crimen; escenas con trabajadores reales que están posando, como el encendedor de farolas, los carniceros o las bailarinas; o escenas en las que los personajes son ajenos al fotógrafo, como el caso del circo. El *studium*, tema general en las fotografías, es el surrealismo de algunas escenas y las narraciones de las imágenes, de escenas de París, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: la primera silueta de un hombre en *Foto para una novela de crimen* (1931-1932), las luces del fondo en *Encendiendo las farolas, Plaza de la Concordia* (1932), la res en *El mercado de los Carniceros en Les Halles*

(1935), los focos *El circo Medrano* (1937) y los tutús en *Entre bastidores en la Ópera* (1937).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: la composición y la manera de crear narraciones en una fotografía. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz, la disposición de los personajes y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

El azar está en la manera en que salen los personajes del circo, debido a que la fotografía fue tomada en movimiento y el fotógrafo no podía saber con precisión cómo quedaría la imagen.

5.1.7. Personajes autómatas y feriantes: arquetipos en la ciudad desconocida

Imagen 31: *Escaparate en Avenida du Maine*, 1931, París, Francia. Brassaï.

Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 246.

Écfrasis: Un hombre vestido con traje mira el escaparate iluminado de una tienda. Allí hay dos maniquíes, de una mujer y una niña, y multitud de torsos que llevan vestidos

interiores. En el suelo hay más útiles y de fondo las cortinas separan el escaparate de la tienda.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son los dos maniquíes que mira el espectador. Brassaï se inspira en el fotógrafo francés Atget, anterior a él, que retrató las calles vacías de París y los escaparates, con un estilo surrealista y documental. Se trata de una imagen de un escaparate real, pero parece una escena teatral, como si los dos autómatas cobraran vida y pudieran interactuar con los transeúntes.

La imagen es mitológica debido a la referencia a la moda y al imaginario de los cuentos, onírico y surrealista, especialmente a los autómatas que fueron populares en las narraciones fantásticas de los siglos XVIII y XIX. Los arquetipos son los maniquíes y el espectador, y los símbolos las prendas que llevan los maniquíes y las otras que se ven en el escaparate. La imagen es dionisíaca debido a la extrañeza que produce.

Imagen 32: *Escaparate*, 1931-1932,París, Francia. Brassaï.

Fuente: Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 247.

Écfrasis: Un maniquí viste prendas interiores. Sus piernas se asientan en un pedestal y se lleva un brazo a la cabeza. Su imagen se refleja por duplicado en espejos, y la imagen se ve algo borrosa debido al reflejo que se proyecta en el cristal del escaparate.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es el maniquí que lleva prendas interiores. Su reflejo hace que parezca que hay tres maniquíes, lo que da un

carácter fantástico y surrealista a la composición. En este caso, el único espectador es el fotógrafo que toma la imagen.

Se trata de una imagen mitológica por la referencia al mundo fantástico de los cuentos que incluyen narraciones de autómatas y a la moda. El arquetipo es el maniquí y los símbolos son las prendas que viste, los pedestales que recuerdan a las estatuas clásicas y el espejo. La imagen borrosa debido al reflejo en el cristal hace que el carácter sea más ambiguo y dionisíaco.

Imagen 33: *En la feria*, 1932-1933, París, Francia. Brassaï.

Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 210.

Écfrasis: Un hombre con aspecto de feriante está frente a un atril que indica la entrada a una atracción de feria. Detrás hay un cartel con una ciudad y la silueta de una mujer pintadas que anima a mujeres y hombres a entrar.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de esta fotografía es el feriante que está tras el mostrador. Es una atracción de una feria y él se encarga de la entrada de los espectadores. No se ve el interior, tan solo la imagen de una mujer en una ciudad y textos que indican la edad mínima de entrada y que animan a los espectadores a entrar.

La imagen es mitológica debido a la referencia a la feria, presente en las culturas desde la antigüedad. El arquetipo es el del feriante y el símbolo la atracción. Se trata del París de los bajos fondos y el estilo es surrealista y dionisíaco debido al elemento fantástico de la fotografía.

Imagen 34: *Tienda Dummies*, 1937, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 246.

Écfrasis: Dos maniquíes parecen interactuar en el escaparate de una tienda. Llevan prendas interiores, una de color oscuro y otra claro, y rodeándolos hay otras prendas de vestir. La tienda está iluminada por una luz y de fondo hay una cortina que separa la tienda del escaparate.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son los maniquíes de las dos mujeres que parecen interactuar. Una lleva una prenda oscura y la otra clara. Por la posición del brazo de la primera, parece que están conservando, lo que crea la apariencia de una imagen narrativa en la que tiene lugar una historia. Están rodeadas de otras prendas y la cortina del fondo recuerda al telón de una función teatral.

La imagen es mitológica debido a la referencia a la moda y al imaginario de los cuentos que incluyen narraciones de autómatas. Los arquetipos son los maniquíes y los símbolos las prendas que visten y las que tienen alrededor. El carácter es surrealista y dionisíaco debido a la extrañeza que produce.

Imagen 35: E*l vendedor de periódicos en Denfert-Rochereau*, 1945, París, Francia. Brassaï.

Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 248.

Écfrasis: Un hombre con anteojos y gorro vende periódicos en una calle de París. Habla con un vendedor y frente a él hay distintos periódicos. Detrás, un hombre con sombrero fuma.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de esta fotografía es el vendedor de periódicos, un personaje arquetípico. El comprador y el hombre que fuma son secundarios. Brassaï capta la imagen cuando el comprador habla con el vendedor, a modo de fotografía de calle o documental. La imagen es mitológica debido al arquetipo del vendedor de periódicos. Tiene cierto carácter surrealista por los anteojos que reflejan la luz, y cierta reminiscencia a un personaje de cuento o narración fantástica. Los símbolos son los periódicos y el carácter es dionisíaco por la ambigüedad que produce.

Análisis semiótico del bloque "Personajes autómatas y feriantes: arquetipos en la ciudad desconocida"

1. Alegoría

Los personajes de París retratados por Brassaï son alegóricos, representan ideas abstractas, plasmadas en arquetipos como el del feriante o el vendedor de periódicos. La ciudad de París es un personaje, un mito, que se configura a partir de sus personajes. Igual

que la alegoría se concretaba en símbolos en la ciudad, se concreta también en arquetipos simbólicos que pueden representarse en autómatas, por ejemplo, en los maniquíes que se ven en las fotografías *Escaparate en Avenida du Maine* (1931), *Escaparate* (1931-32) y *Tienda Dummies* (1937). También se representa en personajes, como en la fotografía *En la feria* (1932-33) y en *El vendedor de periódicos en Denfert-Rochereau* (1945).

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología surrealista, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay una literalidad como ocurre con los iconos. Son imágenes artísticas con índices técnicos como la fotografía en blanco y negro y, por otra parte, al surrealismo, especialmente en las fotografías de maniquíes, que son simbólicas y sustituyen a modelos reales, por lo que pueden considerarse también icónicas.

Los símbolos son las prendas que llevan los maniquíes en *Escaparate en Avenida du Maine* (1931), las prendas que viste, los pedestales que recuerdan a las estatuas clásicas y el espejo en *Escaparate* (1931-32), la atracción de feria en *En la feria* (1932-33), las prendas en *Tienda Dummies* (1937) y los periódicos en *El vendedor de periódicos en Denfert-Rochereau* (1945).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: los maniquíes expuestos en escaparates, el estrado de la atracción de feria donde está el feriante o el atuendo del vendedor de periódicos. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar. Se aprecia el estilo surrealista en los maniquíes, motivo utilizado también por fotógrafos anteriores y los arquetipos en los dos personajes.

Los mitos, connotativos, se ven en la alusión al surrealismo y a los autómatas en los maniquíes, que, además, desde un punto de vista semiótico, son imágenes narrativas en las que los maniquíes parecen interactuar. Desde un punto de vista urbano o de la ciudad, los maniquíes pueden considerarse índices que el fotógrafo encuentra. Se ven de igual modo en los arquetipos de feriante y el vendedor de periódicos.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Brassaï hace fotografías de obras ya existentes, de los maniquíes que, con una intención previa comercial y no artística, sirven como modelos al fotógrafo con un estilo surrealista. El feriante y el vendedor de periódicos son personajes que configuran la identidad de

París. El *studium,* tema general en las fotografías, es el surrealismo presente en personajes y maniquíes, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el hombre en *Escaparate en Avenida du Maine* (1931), el reflejo en *Escaparate* (1931-1932), los textos en *En la feria* (1932-1933), las cajas en *Tienda Dummies* (1937) y los anteojos en *El vendedor de periódicos en Denfert-Rochereau* (1945).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: el atuendo de los personajes y de los maniquíes, sus formas. Los sintagmas, la manera en que están organizados, se basan en la luz y la disposición de los personajes que el fotógrafo decide fotografiar.

5. **Azar**

El azar está en la disposición de los maniquíes: el fotógrafo ha encontrado esos escaparates por casualidad, y los ha fotografiado de modo que tienen un estilo surrealista. Hacer la fotografía es intencional, pero no lo es haber encontrado los escaparates. En el caso de los personajes, a excepción, en todo caso, del feriante, saben que son fotografiados.

5.1.8. Personajes arquetipo I: primer grupo seleccionado

Los arquetipos parten de los mitos y están en todas las culturas. Algunos son más reconocibles que otros, lo que depende del contexto cultural y de los conocimientos del espectador. París está formada por personajes arquetipos que, desde los mitos y los símbolos, forman parte de una ciudad moderna que se muestra ante la sociedad como un nuevo imperio en el que confluyen todos los estratos sociales:

Arquetipo 1: Ajenjo

Imagen 36: *Madame Bijou*, 1930-1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/brassa%C3%AF/madame-bijou-in-the-bar-de-la-lune-paris-DW5TS1kIL-oHu6gfYTPXCA2

Écfrasis: Madame Bijou está sentada en un café de París. Lleva un abrigo de pieles, sombrero, y está muy maquillada. Entrelaza las manos, adornadas con anillos y collares de perlas, y mira directamente al fotógrafo.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de esta fotografía es la mujer retratada, Madame Bijou, que ya en su seudónimo hace referencia a las joyas que lleva. Está sentada en un café, en la noche parisina, y bebe una copa de lo que parece una bebida con alcohol. A pesar del lujo que pueden sugerir las joyas, en realidad la imagen muestra una de las personas que podían encontrarse en el París más sencillo, el de los cafés nocturnos y los cabarets.

El personaje de Madame Bijou es arquetípico, pues responde a un modelo que ya retrataron los pintores, especialmente los impresionistas y, después, artistas del siglo XX. Este modelo es el de una mujer bebiendo en un café, normalmente acompañada de una copa de ajenjo. El mito general es el de la ciudad de París a principios del siglo XX, y los símbolos son el atuendo que lleva y la copa. La fotografía sigue las composiciones pictóricas de estos artistas y es de carácter apolíneo, pues muestra una imagen con cierta armonía.

Arquetipo 2: *Chicos malos*

Imagen 37: *Chicos malos*, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: The Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265190

Écfrasis: Un grupo de hombres esperan en una calle de París. Es de noche y una fuerte luz, que parece ser de un coche, los ilumina. Sus sombras dibujan un claroscuro en el suelo. Todos miran hacia el mismo lado y visten trajes oscuros y boina.

Desarrollo conceptual: Los chicos de la banda *Big Albert* se disponen a hacer una acción en la noche parisina. Esta imagen forma parte de una serie de Brassaï dedicada al crimen, donde puede verse cómo los personajes de los bajos fondos de París cometen crímenes o se disponen a hacerlos, como es el caso de la fotografía seleccionada. Se trata de una imagen performática, de un simulacro, pues ellos están actuando y posan para el fotógrafo.

El personaje arquetípico es el del ladrón, el de los miembros de una banda callejera que cometen robos y crímenes. En este caso el personaje está representado en todos los miembros de la banda, que apenas se distinguen entre ellos. La fotografía muestra el momento previo a la acción, pues están esperando y por ello miran todos hacia el mismo lugar. El mito general es el del crimen, específicamente en París, donde era algo habitual a principios de siglo. Los símbolos son los trajes y boinas que llevan. El carácter de la fotografía, aunque el tema criminal es dionisíaco, es apolíneo debido a la armonía de las figuras representadas.

Arquetipo 3: Amante

Imagen 38: ***Pareja en el Quatre Saisons Bal Musette*****, 1932, París, Francia. Brassaï.**

Fuente: Artsy, https://www.artsy.net/artwork/brassai-couple-damoureux-dans-un-petit-cafe-quartier-italie-1

Écfrasis: Una pareja es retratada en el café Quatre Saisons Bal Musette, en la noche parisina. El hombre, de quien no puede verse el rostro, se inclina hacia la mujer que se lleva una mano a la cabeza y sonríe. Los dos llevan ropas oscuras y apenas se distinguen del fondo, a excepción de su reflejo en los espejos del café.

Desarrollo conceptual: La pareja retratada en el café pertenece a una serie de fotografías en las que Brassaï se dedicó a fotografiar a parejas en París. Se trata en la mayoría de ellas de imágenes performatizadas, porque saben que los están fotografiando. Muchas de estas imágenes están tomadas en cafés, como es el caso de la seleccionada, y otras en las calles de París.

El personaje arquetípico es el del amante, en este caso representado por los dos personajes, y el mito general el del París nocturno que hace referencia al tema del amor. Los símbolos son los trajes que llevan y el propio café escenario de la acción. Es una imagen apolínea en sus formas, de gran belleza, y dionisiaca en su contenido, pues hace referencia al erotismo y a los cafés nocturnos de París.

Arquetipo 4: Cliente del burdel

Imagen 39: *Vistiéndose en un hotel de la calle Quincampoix*, 1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: SF Moma, https://www.sfmoma.org/artwork/84.1732/

Écfrasis: Un hombre mira un espejo donde se refleja el cuerpo de espaldas de una mujer. El armario tiene dos espejos, en una de cuyas partes se refleja el observador, a quien no se puede ver.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía tiene dos personajes principales: la prostituta y el cliente que está de espaldas mirando hacia el espejo. Muestra una acción que tiene lugar en un burdel y es una imagen performativa, pues ambos personajes saben que están siendo fotografiados. El fotógrafo, como un voyeur, se ha colado en la habitación y fotografía la escena.

Los arquetipos en esta escena son dos: la prostituta y el cliente, tema universal, y específico de París a comienzos de siglo. El mito general es el del París noctámbulo de los burdeles y los símbolos son los dos personajes, sus atuendos o la falta de ellos y la estancia del lugar. La imagen es de carácter dionisíaco por su carácter erótico y la referencia directa a los personajes que representa.

Arquetipo 5: Prostituta de calle

Imagen 40: ***Prostituta en el Barrio Italia*****, 1932-1933. Italia. Brassaï.**

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/leogon/andr%C3%A9-kert%C3%A9z/

Écfrasis: Una mujer espera en una calle iluminada del París nocturno. Lleva falda larga, chaqueta, y está fumando. Mira hacia un lado como si esperara a alguien. Tras ella se ve un muro y una farola.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de esta fotografía es la prostituta a la que Brassaï fotografía en una calle de París. Las prostitutas a las que fotografió no eran actrices sino mujeres reales que se dedicaban a la prostitución, aunque muchas sí posaban directamente para el fotógrafo. Por tanto, hay un simulacro llevado a cabo por personajes reales.

El arquetipo en esta escena es el de la prostituta, concretamente el de París a comienzos de siglo, en los bajos fondos de la ciudad. La imagen muestra a la mujer esperando, iluminada por una farola. El mito general es el del París de la prostitución, y los símbolos son la vestimenta que lleva, el cigarrillo, y la calle poco concurrida donde está la mujer. Por otra parte, el hecho de que esté fumando muestra cierta independencia de la mujer. El carácter de la fotografía en su contenido es dionisíaco, por la referencia a la prostitución, y en forma apolíneo debido a la armonía de la imagen.

Análisis semiótico del bloque "Personajes arquetipo I: primer grupo seleccionado"

1. Alegoría

Ideas abstractas se concretan en personajes que se dan en numerosas culturas. Son personajes arquetipos que configuran la ciudad de París. Brassaï los retrata de un modo alegórico, presenta al espectador su personalidad, su apariencia, y consigue que, con la interacción de estos personajes, se cree el mito de París a principios de siglo. Muchos de ellos son fácilmente reconocibles, no en su particularidad sino en lo general, en el arquetipo que representan. Se dividen según las siguientes categorías o arquetipos: *Ajenjo* en *Madame Bijou* (1930-1932), los ladrones en *Chicos malos* (1931-1932), *Amante* en *Pareja en el Quatre Saisons Bal Musette* (1932), *Cliente del burdel* en *Vistiéndose en un hotel de la calle Quincampoix* (1932) y *Prostituta de calle* en *Prostituta en el Barrio Italia* (1932-1933).

2. Signos (Peirce)

Las fotografías seleccionadas son arquetípicas y simbólicas. El símbolo está en el arquetipo simbólico que representa cada una, en los personajes: Madame Bijou, los maleantes, los amantes, el cliente y la prostituta. Pueden considerarse fotografías indiciales aquellas que dejan una prueba, como el caso de Chicos malos (1931-1932), donde se recrea la escena previa a una acción que puede ser un crimen, según otras fotografías del mismo estilo del autor, y también *Prostituta en el Barrio Italia* (1932-1933). Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Brassaï en los retratos, y en otro las características técnicas del montaje y las referencias a los personajes de París.

Los símbolos son el atuendo y la copa en *Madame Bijou* (1930-1932), los trajes y las boinas en *Chicos malos* (1931-1932), los trajes y el café escenario en *Pareja en el Quatre Saisons Bal Musette* (1932), los atuendos o la falta de ellos y la estancia del lugar en *Vistiéndose en un hotel de la calle Quincampoix* (1932) y la vestimenta que lleva, el cigarrillo, y la calle poco concurrida en *Prostituta en el Barrio Italia* (1932-1933).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: las joyas y el atuendo en Madame Bijou, un grupo de chicos dispuestos a llevar a cabo un plan en la noche parisina, una mujer en la calle, una pareja de amantes en un café y un cliente y

una mujer en el burdel. A partir de esa impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador. Se aprecia la similitud de la fotografía de Madame Bijou con cuadros impresionistas donde se representa a mujeres, el montaje narrativo en el grupo de chicos, los barrios bajos de París en la fotografía de la prostituta. Los mitos, connotativos, se ven en los arquetipos de personajes que son parte de París.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Brassaï hace fotografías a personajes de París. Los retrata de la manera más fiel posible, como si estuviera haciendo un reportaje, y da cuenta de los barrios bajos de París. El *studium,* tema general en las fotografías, es el retrato de personajes arquetipo en París, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: las joyas de Madame Bijou, la dirección en que miran los chicos, el reflejo en el Bar Musette, el armario en el burdel, el fondo en la fotografía de la prostituta.

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas de los retratados, la narratividad en la imagen de los chicos que miran hacia el mismo lugar. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

El único azar presente en las imágenes tiene que ver con las expresiones y ciertos movimientos de los personajes. En los que están posando, apenas hay azar, porque se trata de fotografías pensadas de antemano.

5.1.9. Personajes arquetipo II: segundo grupo seleccionado

Arquetipo 1: Transeúnte

Imagen 41: *Rue de Rivoli,* 1930, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/375698793903156039/

Écfrasis: Los transeúntes de una calle de París, esperan para cruzar un día lluvioso. Llevan paraguas y abrigos largos, y sus figuras se reflejan en el pavimento mojado. Son en su mayoría mujeres, a excepción de un hombre al fondo de la imagen y otro más próximo, que lleva el paraguas cerrado.

Desarrollo conceptual: Esta imagen tiene un grupo de personajes principales: los transeúntes en una calle de París. Son personajes anónimos, a los que Brassaï ha fotografiado para mostrar una escena de la vida cotidiana en las calles de París. Apenas se distinguen sus rostros, o no se ven, como en el caso de las mujeres con los paraguas. Se destacan especialmente las siluetas y el reflejo.

El personaje arquetípico es el transeúnte parisino, representado en las figuras que apenas se distinguen entre ellas. Están esperando, como en otras fotografías de Brassaï, y no hay una acción concreta. El elemento mítico, en este caso, está más relacionado con el fotógrafo que con lo representado. Se trata del *flâneur*: el personaje que recorre las calles de París, se encuentra con una imagen y la fotografía. Los símbolos son los transeúntes, sus atuendos, y el carácter es apolíneo debido a la armonía de las formas en la fotografía.

Arquetipo 2: La contadora de la fortuna

Imagen 42: *La contadora de la fortuna*, 1930, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Ebay, https://www.ebay.com/itm/203079297777

Écfrasis: Una mujer lee la palma de la mano a una cliente. En la mesita hay una lámpara y una baraja de cartas del tarot, y, de fondo, se ve una especie de papel pintado con elementos exóticos que remiten al orientalismo.

Desarrollo conceptual: En esta imagen se desarrolla una acción: la lectura de las líneas de la mano por la tarotista a una mujer. Forma parte de una serie de fotografías que Brassaï dedicó a este tema, en la que puede verse a la mujer del tarot leyendo las cartas o, como en la seleccionada, leyendo la mano, lo que da cuenta del París más bohemio alejado de los grandes lujos.

El personaje arquetípico es el de la contadora de la fortuna, universal, presente en todas las culturas, donde lo fantástico se une a la cotidianidad. La fotografía muestra la acción de leerle la mano a una cliente. El mito general es el del tarot, de la lectura de cartas y de la fortuna, y los símbolos son los objetos extraños que la mujer tiene sobre la mesa como la lámpara o la baraja, y el papel del fondo con dibujos orientales que remiten a lo exótico y define el carácter de París en aquella época. El carácter de la imagen es dionisíaco pues hace referencia a lo oculto y lo mágico.

Arquetipo 3: Homosexual o trans

Imagen 43: *Traje para dos*, 1930, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Ebay, https://www.ebay.com/itm/202874839693

Écfrasis: Dos hombres comparten traje en lo que parece ser un cabaret o café. Uno lleva pantalones, y el otro la chaqueta y sombrero. El primero le pasa el brazo por los hombros y se miran. Detrás hay una cortina.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de esta fotografía son los dos hombres. Uno lleva la espalda al descubierto, el otro las piernas. Comparten el traje, lo que hace que la imagen tenga un carácter homosexual. Brassaï fotografió en repetidas ocasiones a los homosexuales y transexuales en el París de principios de siglo. Los retrató en bailes, en cabarets y cafés, tanto a hombres como a mujeres, y a personas con rasgos andróginos.

El arquetipo es el del homosexual, representado en los dos hombres. Es una imagen performatizada, porque ambos saben que están siendo fotografiados, y realizan esa acción de compartir la vestimenta. El mito general es el del París de los bajos fondos, donde, en general, Brassaï se dedicó a fotografiar a las personas mencionadas. Los símbolos son el traje y la cortina del fondo que da la impresión de ser un telón, como si el espectador asistiera a una actuación. El carácter es dionisíaco en su contenido, por esa referencia a lo que en la época no estaba completamente aceptado, y apolíneo en su forma debido a la armonía de las formas.

Arquetipo 4: Actriz de Cabaret

Imagen 44: *El Folies Bergère*, 1932, París, Francia. Brassaï.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/134474738846882528/

Écfrasis: Las actrices del Cabaret Folies Bergère charlan en un descanso. Llevan trajes de luces y están maquilladas. Tras ellas hay espejos y una pared con fotografías de otros actores, sombreros y bombillas que iluminan la escena.

Desarrollo conceptual: Esta imagen muestra un descanso de una actuación en el *Folies Bergère* entre bastidores, escena que se convirtió en un arquetipo propio de Brassaï por las numerosas veces que fotografió estos descansos en las actuaciones. Recuerda a los cuadros de Degas dedicados a bailarinas en los ensayos, pues no se incide en la acción del espectáculo sino en el descanso.

El personaje arquetípico es el de actriz de cabaret, y el mito general el del París nocturno, de los cafés y los cabarets donde el público disfrutaba de estos espectáculos. Los símbolos son los trajes de luces que llevan y los elementos teatrales que se ven al fondo: las bombillas, los sombreros y las fotografías. El carácter de la fotografía, aunque forma parte del cabaret que remite a lo dionisíaco, es apolíneo debido a la belleza y armonía de las modelos retratadas.

Arquetipo 5: Hombre o mujer negros

Imagen 45: ***Pareja en el Bal Nègre, Rue Blomet*****, 1932, París, Francia. Brassaï.**

Fuente: Artsy, https://www.artsy.net/artwork/brassai-gyula-halasz-couple-au-bal-negre-rue-blomet-c-1932

Écfrasis: Una mujer y un hombre bailan en el Bal Nègre de la Rue Blomet. Ella lleva un atuendo en tono claro, y él traje y corbata. Sonríen, pero no miran a cámara.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de esta fotografía son los dos personajes que bailan en una sala en la noche de París. Para la época en que está tomada la fotografía, llama la atención que el hombre sea negro y la mujer blanca. Brassaï dedicó parte de su obra a retratar a los ciudadanos de color que vivían en París a principios de siglo: en trabajos de jornaleros, o en bailes y fiestas de carácter exótico o de jazz que tenían lugar en locales nocturnos.

El arquetipo principal de la imagen es el de hombre negro. Este tipo de imágenes de Brassaï siempre representan el París más sencillo, contrario al lujo y a la ostentación, la otra cara de la ciudad que también retrató. El mito es el de ese París universal y abierto, que rompe con los estereotipos igual que ocurría con las imágenes dedicadas a homosexuales y transexuales. Los símbolos son los trajes de ambos, elegantes, la acción de bailar, y el carácter es apolíneo debido a la belleza que representa.

Análisis semiótico del bloque "Personajes arquetipo II: segundo grupo seleccionado"

1. **Alegoría**

En este segundo grupo vuelven a aparecer una serie de personajes arquetipos que, como los del bloque anterior, configuran el mito de París. Vuelven a ser arquetipos reconocibles y transforman ideas abstractas en otras concretas. Se dividen según las siguientes categorías o arquetipos: *Transeúnte* en *Rue de Rivoli* (1930), *La contadora de la fortuna* en *La contadora de la fortuna* (1930), *Homosexual o trans* en *Traje para dos* (1930), *Actriz de Cabaret* en *El Folies Bergère* (1932), *Hombre o mujer negros* en *Pareja en el Bal Nègre, Rue Blomet* (1932).

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías seleccionadas son arquetípicas y simbólicas. El símbolo está en el arquetipo simbólico que representa cada una, en los personajes: los transeúntes, la contadora de la fortuna, los homosexuales o trans, la actriz y la mujer y el hombre. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Brassaï en los retratos, y en otro las características técnicas del montaje y las referencias a los personajes de París.

Los símbolos los atuendos de los transeúntes en *Rue de Rivoli* (1930), los objetos extraños que la mujer tiene sobre la mesa como la lámpara o la baraja, y el papel del fondo con dibujos orientales que remiten a lo exótico y define el carácter de París en aquella época en *La contadora de la fortuna* (1930), el traje y la cortina del fondo que da la impresión de ser un telón en *Traje para dos* (1930), los trajes de luces que llevan y los elementos teatrales que se ven al fondo: las bombillas, los sombreros y las fotografías en *El Folies Bergère* (1932) y los trajes de ambos en Pareja en el *Bal Nègre, Rue Blomet* (1932).

3. **Denotación y connotación (Barthes)**

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: las siluetas de los transeúntes en un día de lluvia, la mujer contadora de la fortuna, el traje compartido, actrices de cabaret y una mujer blanca y un hombre negro bailando. A partir de esa impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador. Se ve la diversidad racial a principios de siglo en París. Los

mitos, connotativos, se ven en el París universal, donde no se distinguen las razas, en la contadora de la fortuna y el cabaret.

4. ***Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)**

Brassaï hace fotografías a personajes de París. Al igual que en el punto anterior, los retrata de la manera más fiel posible, a modo de reportaje, y da cuenta de los barrios bajos de París. El *studium*, tema general en las fotografías, es el retrato de personajes arquetipo en París, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: los reflejos de los transeúntes, los dibujos en la contadora de la fortuna, el traje compartido, los objetos de la pared en la fotografía de las actrices y detalles del atuendo en la mujer y el hombre que bailan.

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas de los retratados, la narratividad en la imagen de los transeúntes y en las actrices. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. **Azar**

El único azar en las imágenes tiene que ver con las expresiones y ciertos movimientos de los personajes. En los que están posando, apenas hay azar, porque se trata de fotografías pensadas de antemano. Hay azar en la fotografía *Rue de Rivoli* (1930), donde los transeúntes se están moviendo, ajenos al fotógrafo, y salen así de manera casi azarosa.

5.2. Helmut Newton

5.2.1. Personajes griegos: lo moderno vuelve a lo clásico en forma de estatua

El arte griego se caracteriza por presentar un cuerpo apolíneo que, en apariencia, supera la perfección. Estatuas basadas en rasgos idealizados de distintos personajes, confluyen en imágenes arquetípicas de dioses, por ejemplo, con obras como *el Discóbolo* de Mirón, que ejemplifican el movimiento y son resultado de un canon que sería después modelo en

el Renacimiento. Didi-Huberman (2005) habla de la Venus de Botticelli para explicar la desnudez ideal:

> He aquí pues un desnudo admirable cincelado por su propio dibujo. Sin embargo, su escala (a tamaño natural), así como su colorido (…) suscitan asimismo en el espectador la ineludible evocación del relieve de una antigua estatua. El cuerpo de Venus parece el de un mármol muy liso y muy frío, al que el artista hubiera añadido únicamente ese extraño, casi chocante, raudal de la cabellera dorada, así como el verdiazul vitrificado de los ojos (…) [de esta forma] se vuelve la encarnación, la desencarnación deberíamos más bien decir, del desnudo en tanto que *género ideal* (Didi Huberman, 2005, pp. 20-22).

Como se ha visto anteriormente, esta forma perfecta puede esconder un carácter dionisíaco que tiene importancia en el arte moderno y contemporáneo. Autores como Helmut Newton, por el contrario, vuelven a menudo a la forma clásica idealizada. Sus fotografías muestran figuras que remiten a la antigüedad clásica, a divinidades con un carácter más moderno.

Imagen 46: *Gran desnudo III*, 1980, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/big-nude-iii-paris-BhlwdcWtzFQqn1Pmc3VCWA2

Écfrasis: La fotografía muestra a una mujer desnuda en un estudio. Tiene una postura erguida, con las piernas levemente separadas y el puño de una mano cerrada. Mira directamente a la cámara.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía forma parte de una serie de Helmut Newton titulada 'Big nudes', en la que se retrata a un grupo de mujeres desnudas de manera individual. En la fotografía hay un personaje principal: la mujer desnuda, que mira directamente al espectador. Lleva tacones, uno de los símbolos característicos en la obra del autor.

Es una imagen mitológica debido a la referencia en las formas al mundo clásico: el cuerpo está desnudo, de apariencia marmórea. La imagen recuerda a una estatua clásica, con la diferencia de que, en esta fotografía, la mujer tiene un carácter más desafiante de lo que suelen mostrar las esculturas. El arquetipo es la mujer clásica, de formas proporcionadas, que aparece como si fuera esculpida, y el símbolo los tacones. Se trata de una fotografía de estudio en la que no hay diferencia entre el suelo y la pared. La sombra de la mujer es la que permite ver que está apoyada. El carácter es apolíneo debido a las formas clásicas y a la figura estática.

Imagen 47: *Gran desnudo V*, 1980, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Artsy, https://www.artsy.net/artwork/helmut-newton-big-nude-v

Écfrasis: Esta fotografía muestra a una mujer desnuda en un estudio. Su postura es erguida, con una pierna levemente adelantada y los brazos en alto. Mira directamente a la cámara.

Desarrollo conceptual: La fotografía forma parte de la serie 'Big nudes'. Como la anterior, vuelve a mostrar una mujer desnuda que lleva tacones y mira directamente al espectador. Su postura con los brazos levantados y las manos entrelazadas recuerda a las modelos que posan para los pintores en las academias, las cuales cambian de posición cada cierto tiempo para que los alumnos las dibujen.

Es una imagen mitológica debido a la referencia al mundo grecolatino: la desnudez, las formas proporcionadas, el cuerpo ideal. La imagen recuerda a una estatua clásica, tanto en su forma como en la disposición. El arquetipo es la mujer clásica y el símbolo los tacones. Igual que en la anterior, no se distingue el suelo de la pared y la sombra permite ver que hay un apoyo. El carácter es apolíneo debido a la apariencia de escultura griega.

Imagen 48: ***Mujeres andando, vestidas y desnudas. French Vogue*****, 1981, París, Francia.**

Helmut Newton.

Fuente: Artnet,
http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/walking-women-dressed-and-naked-diptych-french-KR3tOnfZ9oMrzuYpK836Jg2

Écfrasis: Este díptico, que apareció en la revista de moda *French Vogue*, forma parte de una serie de fotografías que tomó Helmut Newton a mujeres de dos maneras: vestidas y desnudas.

Desarrollo conceptual: La imagen en la que salen desnudas forma parte de un tríptico con ligeras variaciones. En el caso seleccionado, las modelos son las mismas en las dos versiones y adoptan posturas similares. Están andando en el estudio, donde se distingue el suelo de la pared gracias a la leve sombra que proyectan, como si fueran ajenas al fotógrafo.

Son imágenes mitológicas, especialmente en la que están desnudas, debido a la referencia al mundo griego. Los cuerpos son esculturales, tanto que no parecen reales. La postura de las modelos recuerda a estatuas. El arquetipo se manifiesta en las mujeres de proporciones clásicas, y los símbolos son dos: en la imagen en que están desnudas, los tacones, única simbología que remite a la moda en contraste con la desnudez. En la imagen en que están vestidas, las ropas que llevan las modelos, de carácter más contemporáneo. El estilo es apolíneo debido a la aparente perfección y a la pose de las modelos.

Imagen 49: *Sie kommen, naked,* 1981, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Artnet,

http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/sie-kommen-naked-and-dressed-paris-2-works-8ART68s0HwS1hHYpzHJrbA2

Écfrasis: Este díptico está formado por dos imágenes: mujeres vestidas y desnudas. Se trata de las mismas modelos que posan para el fotógrafo en el estudio.

Desarrollo conceptual: Las mismas modelos que posaban en las fotografías 'Mujeres andando' posan ahora en un díptico de características similares, en un estudio. La diferencia es el tipo de vestimenta y que en esta las mujeres se dirigen caminando hacia la cámara.

Son imágenes de carácter mitológico debido a la referencia a la cultura griega, con cuerpos esculturales y formas proporcionadas. El arquetipo está en las mujeres de características clásicas y el símbolo se divide en dos: en la fotografía en que están desnudas, como ocurría en las anteriores, los tacones. En la que están vestidas, las ropas que llevan, que en este caso tienen un estilo más masculino, con pantalones anchos y capas. El carácter es apolíneo debido al estilo clásico de las fotografías.

Imagen 50: *Desnudo doméstico IX*, 1992, The Redhead, Los Ángeles, EEUU. Helmut Newton.

Fuente: Christie's, https://onlineonly.christies.com/country-restricted/94/228

Écfrasis: Una mujer es fotografiada desnuda en una piscina. Lleva tacones y mira directamente a la cámara. Alrededor hay tumbonas y de fondo una colina con una casa en lo alto.

Desarrollo conceptual: La fotografía tiene un carácter mitológico debido a la referencia al mundo griego: la modelo es escultural, posa sin moverse para el fotógrafo, como si se tratara de una estatua. El arquetipo es la mujer clásica que representa la modelo y el símbolo, los tacones. La imagen está captada desde abajo, lo que hace que la mujer aparezca desafiante. La banqueta en la que está asentada recuerda al pedestal de una estatua o de una modelo que se dispone a ser dibujada en una academia, lo que rompe con el estilo moderno del entorno. El carácter es apolíneo debido a las proporciones clásicas de la imagen.

Análisis semiótico del bloque "Personajes griegos: lo moderno vuelve a lo clásico en forma de estatua"

1. Alegoría

En las fotografías de Helmut Newton, se da un retorno a lo clásico, al canon de belleza ideal que se muestra en fotografías de cuerpos alegóricos, de mujeres irreales que recuerdan a esculturas griegas. La alegoría del canon ideal se concreta en las fotografías de mujeres que remiten a la antigüedad y a la mitología. Las fotografías son simbólicas. Independientemente de la vestimenta que llevan, son imágenes de moda que se basan en ese clasicismo.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología clásica, son indiciales y, especialmente, simbólicas. Pueden considerarse iconos si se considera que las modelos fotografiadas sustituyen a estatuas o modelos clásicos. Ocurre lo contrario a lo que pasa en pintura y escultura, donde esas obras sustituyen a las modelos reales. Son imágenes preparadas de antemano por el fotógrafo, de estudio, a excepción de la última. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Helmut Newton y en otro las características técnicas del montaje o de las mujeres-esculturas fotografiadas, y las referencias a lo clásico y a la moda.

Los símbolos son los tacones en *Gran desnudo III* (1980), al igual que en *Gran desnudo V* (1980), en la siguiente imagen en que están desnudas, los tacones, única simbología que remite a la moda en contraste con la desnudez. En la imagen en que están vestidas, las ropas que llevan las modelos, de carácter más contemporáneo en *Mujeres andando, vestidas y desnudas. French Vogue* (1981).

En la siguiente fotografía en que están desnudas, los tacones. En la que están vestidas, las ropas, que en este caso tienen un estilo más masculino, con pantalones anchos y capas en *Sie kommen, naked* (1981), y en la siguiente los tacones en *Desnudo doméstico IX* (1992). El símbolo, en general, puede considerarse el cuerpo de las modelos, y en este caso coincide con el objeto principal captado en las fotografías.

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer que se sostiene las manos, otra que lleva los brazos hacia arriba, un grupo de mujeres desnudas y las mismas vestidas o una mujer posando. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia lo clásico, el cuerpo canónico y la fotografía de moda en estudio. Los mitos, connotativos, se ven en las imágenes que recuerdan a una estatua clásica.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Helmut Newton hace fotografías de estudio, preparadas. Hay una relación entre fotografía y moda, y el estilo es clásico. El *studium,* tema general en las fotografías, es el cuerpo canónico, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: los tacones en en *Gran desnudo III* (1980), al igual que en *Gran desnudo V* (1980), la vestimenta en *Mujeres andando, vestidas y desnudas. French Vogue* (1981), el movimiento hacia la cámara en *Sie kommen, naked* (1981) y los tacones en *Desnudo doméstico IX* (1992).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas clásicas, la posición de las modelos. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos en el estudio

5. Azar

El azar apenas está presente en las fotografías porque son de estudio y están preparadas por el fotógrafo.

5.2.2. Personajes musas: la técnica vista mediante la moda

Desde la antigüedad, pintores y escultores se han inspirado en mujeres a las que ponían en categoría de musas, sobre todo hombres a mujeres debido a las circunstancias históricas. La mirada del artista ha idealizado, corrompido, ensalzado y recreado a modelos con mayor o menor veracidad. Los fotógrafos, una vez más, en su mayoría hombres, han retratado a mujeres desde el inicio de la fotografía, acercándonos de manera

objetiva, con mayor veracidad que los pintores o escultores más clásicos, pero con una mirada similar.

Didi-Huberman se basa en el mito de Pigmalión para explicar la relación del pintor con la modelo retratada: "la "mujer incomparable", la "mujer intachable" es por tanto también la mujer inaccesible (…) solo está expuesta a la mirada en el espacio de mayor proximidad" (Didi-Huberman, 2007, p. 106).

Las fotografías de Helmut Newton analizadas a continuación muestran cuerpos mirados directamente, musas que se rebelan ante el fotógrafo por medio de su fuerza o que aparecen expuestas y explican la técnica mediante la moda. Cuerpos escultóricos, definidos por el límite, se muestran ante las miradas de, primero, el fotógrafo, y después del espectador.

Imagen 51: *Fashion Karl Lagerfeld for Chloé, British Vogue*, 1966, Londres, Reino Unido.

Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: En primer plano, una mujer de perfil mira hacia arriba. Lleva puesto un vestido largo y zapatos con medio tacón. De fondo, un hombre vestido con traje y sombrero acciona una máquina. La luz entra por una ventana iluminando la estancia.

Desarrollo conceptual: Esta imagen tiene dos características principales: la moda y la técnica. En moda hay dos personajes: la mujer que lleva el vestido y el hombre del traje.

El vestido tiene un estilo marcadamente moderno, con partes metalizadas. Es de corte recto, como si de una máquina o robot se tratase. El hombre, por el contrario, lleva traje y sombrero clásicos. Al accionar la máquina, elemento técnico de la fotografía, parece que la mujer respondiera.

Es una imagen de carácter mitológico debido a la referencia a la ciencia ficción y al mundo de la técnica. Los arquetipos son la mujer robot y el científico que acciona la máquina, y los símbolos son el vestido, el traje, la máquina y la estancia de estilo moderno. El contraste entre ambos personajes hace que la imagen tenga un carácter surrealista. El estilo es apolíneo en la quietud de la acción y dionisíaco por la extrañeza que produce.

Imagen 52: *Willi, Fashion Mansfield, British Vogue*, 1967, Londres, Reino Unido. Helmut Newton.

Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/listing/929624937/helmut-newton-willi-fashion-mansfield

Écfrasis: Una mujer vestida con abrigo de estampado blanco y negro, sombrero, guantes y medias blancas corre por un sendero hacia la cámara. Detrás, una avioneta la persigue a pocos metros.

Desarrollo conceptual: En esta imagen se desarrolla una acción: la mujer corriendo para que no la alcance la avioneta. Es una referencia directa a la película 'Con la muerte en los talones' de Alfred Hitchcock, concretamente a la persecución de la avioneta a Cary Grant. En este caso, es una mujer la perseguida y sirve al fotógrafo para publicar una imagen de moda en la revista *Vogue*.

La imagen es de carácter mitológico debido a la referencia al mundo del cine y a la técnica. La máquina persigue a la modelo, lo que sirve al fotógrafo para hacer una fotografía de moda. Los arquetipos son la mujer perseguida y la avioneta que persigue. Los símbolos son la avioneta como técnica y máquina, y la vestimenta de la mujer. El carácter es dionisíaco debido al movimiento y a la acción representada.

Imagen 53: *Fashion Gerald McCann*, Queen, 1967, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/es/listing/915704922/helmut-newton-moda-gerald-mccann-reina

Écfrasis: Una mujer vestida con un traje de lunares blanco y negro a juego con el sombrero mira por una ventana. Tras ella, se ve un cohete espacial despegando y una nube de humo debajo.

Desarrollo conceptual: La fotografía tiene dos características principales: la moda y la técnica. La mujer lleva un traje negro con lunares blancos. No se ve su rostro porque está de espaldas mirando por la ventana. La técnica se representa en el cohete espacial que despega dejando una nube de humo. La imagen de cierto carácter surrealista y estilo pop debido a la mezcla del traje y el componente espacial sirve al fotógrafo para presentar una fotografía de moda.

Es una imagen mitológica debido a la referencia a la técnica. Los arquetipos son la modelo y la nave espacial. Los símbolos son el traje de lunares y el cohete que deja el rastro de humo en el despegue, símbolo del progreso. El carácter es apolíneo debido a las formas estáticas en la composición, y juega con el montaje como si se tratara de un collage.

Imagen 54: *Fashion Yves Saint Laurent, Queen*, 1967, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/es/listing/948423851/helmut-newton-estampado-en-colores-moda

Écfrasis: Una mujer de espaldas mira la calle de una ciudad. Lleva puesto un vestido largo tradicional con volantes en las mangas y en el bajo. Alrededor se ven postes telefónicos y siluetas de edificios.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer de espaldas. Igual que ocurre en las imágenes seleccionadas en este apartado, aparece como una mujer gigante, irreal, cuyo pretexto es servir como inspiración al fotógrafo en una fotografía de moda. La técnica está representada en las antenas y el cableado, además de en los edificios de los que puede apreciarse la silueta. Tiene un carácter surrealista y, como la anterior, recuerda a la técnica del collage.

La imagen es mitológica debido a la referencia a la técnica y al estilo tradicional en la vestimenta. El arquetipo es la mujer con el vestido tradicional, y los símbolos el cableado telefónico y la ciudad. El carácter es apolíneo debido a la armonía de las formas.

Imagen 55: ***Fashion Wallis, Queen*****, 1968, Londres, Reino Unido. Helmut Newton.**

Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/listing/915706538/helmut-newton-fashion-wallis-queen

Écfrasis: Una mujer posa mirando directamente a cámara. Lleva pantalones anchos y cazadora, y está sentada en un bloque de ladrillos. De fondo se ven las chimeneas de una fábrica.

Desarrollo conceptual: En la imagen hay dos elementos principales: la moda y la técnica. La moda está representada en la modelo, que lleva una cazadora y pantalones anchos que recuerdan al vestuario masculino. Está sentada en un bloque de ladrillos y detrás se ve otro similar. La técnica o la idea de progreso está en la fábrica cuyas chimeneas se ven al fondo de la imagen.

La fotografía es mitológica debido a la doble referencia a la moda y a la técnica. Un paraje industrial sirve al fotógrafo para hacer una fotografía de moda. Los arquetipos son la mujer, segura de sí misma, que viste con estilo masculino, y la fábrica como técnica. Los símbolos son la vestimenta de la modelo, los bloques de ladrillo y la chimenea. El carácter es apolíneo debido a la imagen clásica de la modelo y a la armonía de las formas del entorno.

Análisis semiótico del bloque "Personajes musas: la técnica vista mediante la moda"

1. Alegoría

Helmut Newton retrata mujeres donde la moda se confunde con la técnica. La idea abstracta de la técnica y la robótica se concreta de manera alegórica en fotografías de mujeres que, o van vestidas de manera que su atuendo recuerda a lo tecnológico, o están fotografiadas con aspectos relacionados como un cohete espacial.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología tecnológica y urbana son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay una literalidad como ocurre con los iconos. Son imágenes de moda de carácter comercial y pop que tienen referencias culturales como el cine en el caso de la fotografía de la avioneta. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Helmut Newton, con referencias a lo tecnológico, y en otro las características técnicas del montaje, que en este caso recuerda a los movimientos culturales y a lo urbano.

Los símbolos son el vestido, el traje, la máquina y la estancia de estilo moderno en *Fashion Karl Lagerfeld for Chloé, British Vogue* (1966), la avioneta como técnica y máquina, y la vestimenta de la mujer en *Willi, Fashion Mansfield, British Vogue* (1967), el traje de lunares y el cohete que deja el rastro de humo en el despegue, símbolo del progreso en *Fashion Gerald McCann* (1967), el cableado telefónico y la ciudad en *Fashion Yves Saint Laurent* (1967) y la vestimenta de la modelo, los bloques de ladrillo y la chimenea en *Fashion Wallis* (1968).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer vestida con estilo futurista y un hombre de espaldas, otra corriendo frente a una avioneta, una mujer mirando el despegue de un cohete, una de espaldas y otra que posa frente a una fábrica. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la fotografía urbana, las referencias a la moda y a la técnica y las referencias

culturales como el cine de Hitchcock en la fotografía de la avioneta. Los mitos, connotativos, se ven en la referencia a la ciencia ficción y al mundo de la técnica.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Helmut Newton hace fotografías de moda con referencias a la técnica y a la cultura pop. El *studium*, tema general en las fotografías, es la tecnología y las referencias culturales, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el hombre en *Fashion Karl Lagerfeld for Chloé, British Vogue* (1966), la vestimenta de la mujer en *Willi, Fashion Mansfield, British Vogue* (1967), el traje de lunares en *Fashion Gerald McCann* (1967), el cableado telefónico en *Fashion Yves Saint Laurent* (1967) y los bloques de ladrillo en *Fashion Wallis* (1968).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas geométricas de las vestimentas, los componentes urbanos. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la composición, la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

El azar apenas está en las fotografías porque son de estudio y están preparadas por el fotógrafo.

5.2.3. Personajes pictóricos: Velázquez a través de la televisión

Son muchos los fotógrafos de moda que se han inspirado en obras pictóricas o escultóricas de la antigüedad. Recrean escenas mitológicas o pinturas /esculturas, es decir, son una *recreación fotográfica* de la *recreación pictórica* o escultórica, que se inspiran a su vez en un personaje, tema o relato mitológico. La fotografía copia o recrea el cuadro o la escultura, como ocurre en los *tableaux vivants*, pero en este caso, el movimiento es imaginado por el espectador. El fotógrafo trabaja entonces como si fuera un *pintor o escultor*:

> Una vez más: el infierno del pintor, aquello a cuyo fondo tiene que descender para volver a encontrar la vida, el *movere*, es en principio un color. Es el encarnado (…) [que] obliga al pintor

> a un viaje, iniciación o fracaso, a los fondos infernales de un cuadro (…) El encarnado sería ni más ni menos como el deber-ser del colorido: sería el colorido-Eurídice que busca en el fondo (…) y volver a llevar a las superficies visibles del cuadro (Didi-Huberman, 2007, pp. 85-86).

En las fotografías analizadas a continuación, Helmut Newton se convierte en ese pintor o escultor que baja a las profundidades del lienzo o del material para recrearlo, convertirlo en otra cosa y aludir a los mitos. La ironía y lo contemporáneo definen estas nuevas recreaciones en las que el lienzo se convierte en papel fotográfico.

Imagen 56: *Roselyne, Chateau d'Arcangues*, 1975, Francia. Helmut Newton.

Fuente: La Fábrica, https://www.lafabrica.com/artistas/helmut-newton/

Écfrasis: Una mujer posa para el fotógrafo en un castillo. Lleva un vestido que deja ver parte del torso, los brazos y una pierna. Está en un salón, rodeada de elementos lujosos y en la esquina superior derecha se ve un retrato pintado.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la modelo que posa para el fotógrafo. Es una fotografía de moda en la que el atuendo deja ver parte del cuerpo; de estudio, pues la modelo sabe que es fotografiada. Es una imagen pictórica en la que la mujer retratada se muestra como si fuera una estatua entre los demás componentes de la sala.

La fotografía es mitológica en su referencia general al clasicismo griego, a la representación de la modelo en una imagen bella. El arquetipo es la modelo y los símbolos

son el vestido y la cantidad de objetos que remiten al lujo. El carácter es apolíneo debido al clasicismo de las formas.

Imagen 57: *Bergstrom over Paris*, 1976, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Blog *Obssesed with aesthetetic* de Toni Danielle Green,
https://obsessedwithaesthetic.wordpress.com/2016/12/15/bergstrom-over-paris-1976/

Écfrasis: Una mujer posa tumbada en una tela. Está desnuda y lleva puestos tacones. En una mano sujeta un espejo en el que se refleja su rostro y al fondo de la imagen se ven calles y edificios de París.

Desarrollo conceptual: La fotografía es una en las que el autor se inspiró en Velázquez. Concretamente hace referencia al cuadro 'La Venus del espejo' del pintor español, que muestra una Venus recostada, mirándose en un espejo cuyo reflejo apenas puede vislumbrarse. En el cuadro original, un ángel sostiene el espejo mientras que en la fotografía lo hace la modelo.

La fotografía es mitológica debido a la referencia a la Venus y al cuadro de Velázquez. El arquetipo es la modelo que representa a la figura mitológica y los símbolos son el espejo, los tacones y las vistas a París. Se trata de la reinterpretación de un mito que empezó a representarse en la pintura y el carácter es apolíneo debido a las formas clásicas.

Imagen 58: ***Fashion Maud Frizon, French Vogue*****, 1977, París, Francia. Helmut Newton.**

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mujer posa para el fotógrafo mirando directamente a cámara. Está tumbada en una tela, con los brazos alzados y lleva unas botas de tacón transparentes. De fondo hay otra tela que enmarca la composición.

Desarrollo conceptual: En la fotografía hay un personaje principal: la mujer retratada, que se muestra como una Venus que posa para el pintor. Es una imagen de corte clásico que imita a los cuadros que representan escenas mitológicas, especialmente a Venus. Las telas que enmarcan la composición imitan las que aparecen en pinturas de este estilo, y el único elemento que da el carácter moderno a la fotografía son los tacones transparentes.

Es una imagen pictórica, de carácter mitológico por la referencia directa a la Venus, con colores vivos como si se tratara de un lienzo. El arquetipo es la modelo que representa a una figura mitológica y los símbolos son los telones que enmarcan el cuadro y los tacones. El carácter es apolíneo debido a las formas clásicas en la composición.

Imagen 59: ***After Velázquez, In my apartment, French Vogue*****, 1981, París, Francia. Helmut Newton.**

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mujer posa tumbada en una chaise longue. Está de espaldas y vemos su rostro reflejado en una televisión, como si fuera un espejo. Otra mujer en cuclillas sujeta la televisión, y de fondo se ve la ciudad de París por las ventanas.

Desarrollo conceptual: La fotografía es la segunda del autor que hace referencia a Velázquez. Igual que la anteriormente seleccionada, está inspirada en el cuadro 'La Venus del espejo'. En este caso, el ángel es sustituido por la otra modelo que, en lugar de un espejo, sostiene una televisión. La modelo se refleja en la pantalla refiriéndose al espectador y, como en la otra imagen, está recostada como una Venus.

La imagen es mitológica debido a la referencia directa al mito de Venus. Los arquetipos son las dos modelos que representan a los dos personajes del cuadro, y los símbolos son la televisión y las vistas a la ciudad de París. El elemento que rompe con el clasicismo del cuadro y le da un toque irónico es la televisión. El carácter es apolíneo debido a la referencia al mundo griego y a las formas clásicas.

Imagen 60: ***Autorretrato con mujer y modelos*****, 1981, París, Francia. Helmut Newton.**

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: El fotógrafo toma una imagen de una modelo que posa. A un lado, su mujer observa la escena. La modelo posa frente a un espejo en el que se ven las piernas de otra y al fotógrafo con su cámara.

Desarrollo conceptual: La fotografía hace una referencia indirecta a Velázquez, concretamente al cuadro de *Las meninas*. Como en la pintura, el fotógrafo se autorretrata a través del espejo, donde pueden verse los otros personajes. El personaje central, la modelo, es apolíneo, pues muestra un cuerpo irreal que posa como en una pintura.

La imagen es pictórica y mitológica debido a la referencia al mundo griego. Los arquetipos son la modelo que representa la imagen griega, el fotógrafo o pintor que la retrata y el espectador. Los símbolos son la cámara, el espejo y el propio estudio que hace que la fotografía sea pensada de antemano. El carácter es apolíneo por la referencia al mundo clásico.

Análisis semiótico del bloque "Personajes pictóricos: Velázquez a través de la televisión"

1. Alegoría

Las fotografías de mujeres que retrata Helmut Newton analizadas en este bloque recuerdan a las modelos de las pinturas de estilo clásico. Se trata de fotografías de estudio, preparadas, en las que las mujeres posan para el fotógrafo como lo harían para un pintor.

La alegoría de la belleza se concreta en modelos que recuerdan al personaje mitológico de Venus y a cuadros de pintores como Velázquez.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología pictórica son indiciales y, especialmente, simbólicas. Pueden considerarse iconos cuando sustituyen al objeto clásico original, por ejemplo, en las fotografías inspiradas en cuadros de Velázquez: la televisión en que se mira la modelo sustituye al espejo. Son imágenes de moda de carácter comercial y pop que tienen referencias culturales como la pintura. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Helmut Newton, con referencias a lo tecnológico, y en otro las características técnicas del montaje, que en este caso recuerda a la moda y a lo urbano.

Los símbolos son el vestido y la cantidad de objetos que remiten al lujo en *Roselyne, Chateau d'Arcangues* (1975), el espejo, los tacones y las vistas a París en *Bergstrom over Paris* (1976), los telones que enmarcan el cuadro y los tacones en *Fashion Maud Frizon, French Vogue* (1977), la televisión y las vistas a la ciudad de París en *After Velázquez, In my apartment, French Vogue* (1981) y la cámara, el espejo y el propio estudio en *Autorretrato con mujer y modelos* (1981).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer posando, otra mirándose en un espejo en un lugar con vistas a una ciudad, otra posando en una tela, una mujer mirándose en una televisión y un fotógrafo haciendo una fotografía a una modelo. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecian las referencias pictóricas en la fotografía, a la moda y a las pinturas de Velázquez. Los mitos, connotativos, se ven en la referencia a la pintura y a la mitología clásica.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Helmut Newton hace fotografías de moda con referencias a la pintura. El *studium,* tema general en las fotografías, es la pintura y las referencias culturales a autores como Velázquez, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el vestido en *Roselyne, Chateau d'Arcangues* (1975), el espejo en *Bergstrom over Paris* (1976), los tacones en *Fashion Maud Frizon, French Vogue* (1977), la televisión en *After Velázquez,*

In my apartment, French Vogue (1981) y el propio estudio en *Autorretrato con mujer y modelos* (1981).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas de las vestimentas, los componentes urbanos. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la composición, la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos como si se tratara de una pintura.

5. Azar

El azar apenas está en las fotografías porque son de estudio y están preparadas por el fotógrafo.

5.2.4. Personajes naturaleza: ninfas y moda en el bosque

La naturaleza, origen y motivo recurrente en la historia del arte, vuelve a aparecer en las obras de los fotógrafos del siglo XX. Es una naturaleza aparente, pues está inmersa en el contexto del siglo de la técnica, de la modernidad que parece dar de lado a lo natural. Se da una lucha de fuerzas, tal como ocurría en el grupo escultórico del Laocoonte explicado por Didi-Huberman (2009), en las esculturas que tienen movimiento:

"La elección del 'momento transitorio' no sólo da a la escultura la verdad del movimiento que representa, sino que también induce un efecto –empático- por el que el Laocoonte, más que una *escultura del movimiento*, deviene lo impensable de todo mármol, es decir, una *escultura en movimiento*" (Didi-Huberman, 2009, p. 189). Las fotografías de Helmut Newton analizadas a continuación muestran modelos que parecen esculturas en movimiento, rodeadas de naturaleza, una vuelta a la antigüedad donde lo natural se inserta en la modernidad.

Imagen 61: ***Fashion Yves Saint Laurent, Queen*****, 1969, París, Francia. Helmut Newton.**

Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/listing/915712192/helmut-newton-fashion-yves-saint-laurent

Écfrasis: En primer plano se ve el tronco de un árbol. A un lado hay un hombre de espaldas vestido de soldado que mira a dos mujeres. Ellas, al otro lado del tronco, visten ropajes oscuros. Una lleva una espada y la otra un antifaz.

Desarrollo conceptual: Dos mujeres son retratadas en un bosque, observadas por un soldado al lado del tronco de un árbol. Parecen personajes de cuento, de una época más antigua, que han sido sorprendidos mientras se disponen a hacer una acción en la que tiene cabida una espada y un antifaz. Las dos mujeres llevan túnicas, y la que sostiene la espada porta una capa. Esta historia sirve al fotógrafo como pretexto para hacer una fotografía de moda, concretamente de la firma Yves Saint Laurent. La moda, los atuendos de los personajes, pasan a un segundo plano y tienen sentido dentro de la historia que se narra.

La imagen es mitológica debido a la referencia a los cuentos y a lo fantástico. El arquetipo está en los tres personajes: el soldado, la mujer con espada y la otra con máscara, que son los actores de la narración representada. Los símbolos son la espada, la máscara y las vestimentas de los personajes, así como el entorno natural que da un carácter fantástico. El estilo es dionisíaco debido a la extrañeza que produce la imagen y al elemento fantástico en la composición.

Imagen 62: *June,* 1976, Ramatuelle, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Ebay,

https://www.ebay.at/itm/Helmut-Newton-Sumo-Photo-Print-50x70cm-June-Newton-Nude-Ramatuelle-France-1976-/233962452298

Écfrasis: Una mujer desnuda se agarra al tronco de un árbol. No se le ve el rostro y su cuerpo se inclina en la dirección del árbol. Alrededor está oscuro y lo más iluminado son la modelo y las hojas.

Desarrollo conceptual: El motivo principal de esta imagen es la modelo desnuda que se agarra al tronco del árbol. Su cuerpo es armónico con la dirección que lleva el árbol movido por el viento. Es retratada como si el fotógrafo la hubiera encontrado en esa situación, y el carácter es fantástico.

Es una imagen mitológica debido a la referencia a los cuentos y a lo fantástico. La modelo parece ser una ninfa encontrada en un bosque, y en este caso no hay referencias explícitas a la fotografía de moda. El arquetipo es la modelo que representa al personaje fantástico del bosque y el símbolo es el árbol. El carácter es dionisíaco debido a lo primitivo y moviente en la fotografía.

Imagen 63: ***En el Grunewald, German Vogue*****, 1979, Berlín, Alemania. Helmut Newton.**

Fuente: Artnet,

http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/in-the-grunewald-berlin-1979-Fp6TfSmUVS3Wybs_7UVASQ2

Écfrasis: Dos modelos posan en un bosque. Ambas sujetan una prenda de ropa amplia como si fuera una capa. Entre los árboles se ven dos grupos de personas que, ajenos a la escena, pasean.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son las dos modelos que salen en primer plano. Dejan ver su ropa, enmarcada por dos telas como si fueran capas. Detrás hay dos grupos de personas a los dos lados en el camino, que parecen ajenos a las modelos. La fotografía recuerda a los cuadros mitológicos donde hay dos tipos de personajes: los mitológicos, es decir, las modelos, y los humanos, es decir, los personajes secundarios del cuadro. Todo ello sirve al fotógrafo para hacer una fotografía de moda para la revista *Vogue*, en la que la vestimenta pasa a un segundo plano.

La imagen es mitológica debido a la referencia al mundo fantástico y mitológico representado en las modelos y en el entorno de naturaleza. Los arquetipos son, por una parte, las modelos que representan el mito y, por otro, los personajes secundarios. Los símbolos son las vestimentas y el entorno. El carácter es apolíneo debido a la belleza de las formas y dionisíaco por la referencia a lo fantástico.

Imagen 64: *Henrietta*, 1981, Saint Tropez, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Lot-Art,

https://www.lot-art.com/auction-lots/HELMUT-NEWTON-Henrietta-Saint-Tropez-1981/80-helmut_newton-18.12.18-jasper52

Écfrasis: Una mujer desnuda mira directamente a la cámara. Tiene los puños cerrados y el cuerpo cubierto de barro y hojas, como si hubiera surgido del suelo. Alrededor está oscuro y su cuerpo aparece iluminado.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer desnuda que mira directamente a la cámara, como si hubiera sido sorprendida por el fotógrafo en un paraje natural. La imagen tiene un estilo fantástico, que recuerda a los cuentos y a la mitología, concretamente a la figura de la ninfa. La fotografía es mitológica debido a la referencia al mundo de los cuentos, fantástico, donde la modelo se funde con la naturaleza y parece emerger del entorno. El arquetipo es la modelo que representa a la ninfa y los símbolos son las cortezas que cubren su cuerpo. El carácter es dionisíaco debido a la relación con la naturaleza y al elemento fantástico.

Imagen 65: *Villa d'Este*, 1989, Como, Italia. Helmut Newton.

Fuente: LiveAuctioneers,

https://www.liveauctioneers.com/item/66040235_helmut-newton-villa-d-este-como-italy-1989

Écfrasis: Una mujer desnuda mira a la cámara desde el suelo. Está recostada en una cazadora, a los pies de un árbol del que se ven las raíces. Alrededor hay hojas y franjas iluminadas.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la modelo desnuda que, recostada en las raíces de un árbol, parece haber sido sorprendida por el fotógrafo. La imagen tiene un estilo fantástico y, como las anteriores de este apartado, hay cierta referencia al personaje de la ninfa encontrada en la naturaleza. La fotografía es mitológica debido a la referencia a los cuentos y a lo fantástico, siendo el único elemento de moda la prenda en la que está recostada. El carácter es dionisíaco debido a la fusión con lo natural y al elemento fantástico.

Análisis semiótico del bloque "Personajes naturaleza: ninfas y moda en el bosque"

1. Alegoría

Las mujeres retratadas por Helmut Newton en este bloque recuerdan a personajes alegóricos de la mitología clásica. Se inspiran en la naturaleza y muestran a mujeres como si fueran ninfas. En algunos casos se trata de fotografías de moda en las que el autor reinterpreta mitos o personajes clásicos de una manera más moderna.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología surrealista y en relación con la naturaleza, son indiciales y, especialmente, simbólicas. Pueden considerarse iconos cuando las modelos sustituyen a personajes mitológicos, por ejemplo, a las ninfas. Son imágenes de moda o de mujeres en la naturaleza sin una intención comercial. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Helmut Newton, y en otro las características técnicas del montaje y las referencias a la moda o al surrealismo.

Los símbolos son la espada, la máscara y las vestimentas de los personajes, así como el entorno natural que da un carácter fantástico en *Fashion Yves Saint Laurent*, (1969), el árbol en *June* (1976), las vestimentas y el entorno en *En el Grunewald, German Vogue* (1979), las cortezas en *Henrietta* (1981) y la prenda en *Villa d'Este* (1989).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: dos mujeres y un soldado en un bosque, una mujer que se sujeta a un árbol, varias personas en un bosque, una mujer caminando y otra sobre una tela. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecian las referencias mitológicas en la fotografía y las de moda. Los mitos, connotativos, se ven en la referencia a las ninfas y a la mitología clásica.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Helmut Newton hace fotografías de moda con referencias a la naturaleza y a la mitología. El *studium,* tema general en las fotografías, es la naturaleza, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: los atuendos de las mujeres en *Fashion Yves Saint Laurent,* (1969), el árbol en *June* (1976), los personajes en *En el Grunewald, German Vogue* (1979), las cortezas en *Henrietta* (1981) y la prenda en *Villa d'Este* (1989).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas de las vestimentas, los componentes de la naturaleza. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la composición, la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos y crear fotografías de moda.

5. Azar

El azar apenas está en las fotografías, tan solo en los elementos naturales que forman parte de las fotografías.

5.2.5. Personajes mitológicos: mujeres, hombres y andróginos

El cuerpo puede ser un mito en sí mismo, por ejemplo, haciendo alusión al carácter divino de una diosa, o la representación específica de un mito o personaje. Estas representaciones, caracterizadas por la relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco, son parte de la historia del arte. Didi-Huberman (2005) lo explica volviendo de nuevo a las obras de Botticelli: "La ''Venus celestial'' es también, por definición, la Venus nacida del sexo emasculado del cielo: evoluciona, por consiguiente, dentro de una esfera mitológica que es, de manera incuestionable —los mitos están hechos así— *una esfera de crueldad estructural*" (Didi-Huberman, 2005, p. 55).

Las fotografías de Helmut Newton analizadas a continuación no se quedan en una referencia general a lo mitológico, como se ha visto en sus obras anteriormente analizadas, sino que representan mitos y personajes mitológicos específicos. De esta forma se crea un discurso narrativo a partir de las propias fotografías.

Imagen 66: *Rue Aubriot, Yves Saint Laurent, French Vogue*, 1975, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/es/listing/915784208/helmut-newton-rue-aubriot-yves-saint

Écfrasis: Una mujer con rasgos andróginos posa en medio de una calle de París. Lleva un traje oscuro de pantalones anchos y el cabello recogido. Está oscuro y varias farolas iluminan la calle.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer retratada, que tiene rasgos andróginos. Viste un traje de corte masculino y posa en una calle iluminada de París. Sus rasgos hacen que sea difícil discernir si se trata de un hombre o de una mujer. Está en una actitud despreocupada y sostiene un cigarrillo en una mano. Todo ello, con la iluminación tenue de la calle, hace que la imagen tenga un cierto carácter onírico y surrealista.

Se trata de una imagen mitológica porque muestra al andrógino, uno de los personajes arquetípicos de la Grecia clásica, algo que crea cierta ambigüedad en la fotografía de moda. El arquetipo es el personaje representado y los símbolos son el cigarrillo, el traje que viste y la calle iluminada de París. El ambiente hace que la fotografía tenga un carácter narrativo y dionisíaco, en parte debido a la ambigüedad del personaje retratado. Estos rasgos confieren un aire de modernidad a la fotografía de moda.

Imagen 67: *Villa d'Este*, 1975, Lago Como, Italia. Helmut Newton.

Fuente: LiveAuctioneers,

https://www.liveauctioneers.com/item/86214477_helmut-newton-villa-deste-lake-como-italy-1975

Écfrasis: Dos mujeres desnudas están en la estatua de un león sobre un pedestal. Detrás hay una casa cubierta por una enredadera, y por una ventana abierta se asoma una mujer.

Desarrollo conceptual: Dos mujeres desnudas son retratadas subidas en una estatua de estilo clásico de un león. La escultura, muy ornamentada, está sobre un pedestal, y detrás se ve la fachada de una casa con una ventana donde se asoma otro personaje. Esta imagen, no enmarcada en la fotografía de moda, tiene un estilo fantástico, cercano al surrealismo, que recuerda a los mitos y a los cuentos. Hay una narración en la que los personajes hacen distintas acciones, como si se tratara de una pintura renacentista.

El mito en la fotografía está en las dos mujeres en el león, que recuerdan a una escena mitológica en la que humanos interactúan con personajes míticos. Los arquetipos son las modelos que remiten al imaginario mitológico y la escultura del león. Los símbolos son la propia escultura y la fachada por la que se asoma la otra mujer. Las mismas modelos parecen estatuas, parte de la composición de un cuadro fantástico. El carácter es apolíneo debido a la belleza de las formas en la composición.

Imagen 68: *Château d'Aulnoy,* 1977, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mujer y una niña caminan desnudas por un bosque. Llevan una capa que las cubre. Al fondo se ve el tronco de un árbol y una estatua mitológica.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de esta fotografía, una de las más surrealistas que tiene el fotógrafo, son la mujer y la niña que caminan en un paraje natural. Están desnudas a excepción de una capa, y una de ellas lleva puesto un antifaz. La mujer

mira hacia una escultura de estilo clásico situada al fondo. La imagen tiene un carácter fantástico que remite a los cuentos, y es eminentemente narrativa, parecida a una composición pictórica.

Los mitos en la fotografía están en la referencia al mundo fantástico y al mito representado en la escultura. Los arquetipos son la mujer y la niña, que representan lo fantástico, y la escultura que representa lo clásico. Los símbolos son la capa, el antifaz, el estilo de la escultura y el paraje natural. Todo ello crea una mitificación de una escena surrealista en la que tiene lugar una narración. El carácter es dionisíaco debido a los elementos de la naturaleza y a lo fantástico.

Imagen 69: *Nadja, American Vogue*, 1993, Montecarlo, Mónaco. Helmut Newton.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/465841155190893882/

Écfrasis: Una mujer yace con un cisne. Lleva un vestido negro que contrasta con el color del ave. La habitación tiene una pared con fondo geométrico, una mesilla y una lámpara.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la modelo retratada, que representa el mito clásico de *Leda y el cisne*. Se trata de una reinterpretación moderna del mito, en la que los personajes son los mismos. El mito está en la referencia directa a la historia clásica y los arquetipos son la modelo que representa a Leda y el cisne. Los símbolos son los elementos que componen el resto de la escena y el carácter es dionisíaco debido al mito representado.

Imagen 70: ***Yves Saint Laurent y Pierre Bergé, París Match*****, 1996, París, Francia. Helmut Newton.**

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: El diseñador Yves Saint Laurent posa en su estudio frente a una estatua mitológica. Por un ventanal se ve a su pareja Pierre Bergé, que lo observa mientras posa para el fotógrafo.

Desarrollo conceptual: Yves Saint Laurent es el personaje principal de la fotografía, retratado de manera elegante y en un ambiente que recuerda al mundo clásico griego. Detrás, hay una escultura de estilo clásico, una especie de ninfa que hace referencia a lo mitológico. Hay dos observadores: el fotógrafo y Pierre Bergé, que a su vez es retratado. Los arquetipos son el diseñador, el hombre que observa y la escultura clásica. Los símbolos son la cortina a modo de telón, la propia escultura y el ambiente de lujo y ostentación. El carácter es apolíneo debido a las formas clásicas y a la armonía en la composición.

Análisis semiótico del bloque "Personajes mitológicos: mujeres, hombres y andróginos"

1. Alegoría

Las ideas generales de hombres, mujeres y andróginos se concretan en alegorías fotográficas de carácter mítico. Helmut Newton retrata a sus modelos y recrea mitos clásicos. Estas imágenes son fotografías de moda.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología mítica, son indiciales y, especialmente, simbólicas. Pueden considerarse iconos cuando sustituyen al objeto clásico original, por ejemplo, en las fotografías con mujeres que reinventan mitos clásicos, donde estos personajes sustituyen a los clásicos. Son imágenes de moda de carácter comercial que tienen referencias culturales de la mitología. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Helmut Newton, con referencias a los mitos, y en otro las características técnicas del montaje, que en este caso recuerda a la moda, a la naturaleza y a lo urbano.

Los símbolos son el cigarrillo, el traje que viste y la calle iluminada de París en *Rue Aubriot, Yves Saint Laurent* (1975), la propia escultura y la fachada por la que se asoma la otra mujer en *Villa d'Este* (1975), la capa, el antifaz, el estilo de la escultura y el paraje natural en *Château d'Aunoy* (1977), los elementos que componen la escena en *Nadja, American Vogue* (1993) y la cortina a modo de telón, la propia escultura y el ambiente de lujo y ostentación en *Yves Saint Laurent y Pierre Bergé* (1996).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer posando, otras en una escultura, dos mujeres paseando, una mujer con un cisne y un hombre en una estancia lujosa. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecian las referencias escultóricas en la fotografía, a la moda y a la mitología. Los mitos, connotativos, se ven en la referencia a la mitología clásica.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Helmut Newton hace fotografías de moda con referencias a lo urbano, a la naturaleza y a la mitología. El *studium*, tema general en las fotografías, es la naturaleza, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el traje en *Rue Aubriot, Yves Saint Laurent* (1975), la fachada por la que se asoma la otra mujer en *Villa d'Este* (1975), el estilo de la escultura en *Château d'Aunoy* (1977), los elementos que componen la escena en *Nadja, American Vogue* (1993) y la escultura en *Yves Saint Laurent y Pierre Bergé* (1996).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas de las vestimentas, los componentes de la naturaleza y de lo urbano. Los sintagmas, formas en que están

organizados, se basan en la composición, la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos y crear fotografías de moda.

5. Azar

El azar apenas está en las fotografías, porque se trata de fotografías pensadas de antemano, tan solo en los elementos naturales que forman parte de las imágenes.

5.2.6. Personajes simbólicos: la imagen de la ostentación

El cuerpo puede ser un símbolo en sí mismo, atendiendo a características como el género o cuestiones raciales, y puede también utilizar símbolos externos. El cuerpo varía de esta forma su significado según el lugar donde esté representado, o puede ser simbólico debido a, por ejemplo, la vestimenta que lleve. Didi-Huberman (2005), al explicar la serie de cuadros *Historia de Nastagio degli Onesti* de Botticelli, se pregunta por qué la dama que aparece en la pintura está desnuda:

> Diré de ella que está desnuda porque su función primera es la de *surgir*, aparecer, saltar a la vista: más nada es más *compareciente* que la desnudez en medio del mundo social —un banquete, por ejemplo (…)— algo que demostraron por primera vez los primeros teóricos del sueño, a finales del siglo XIX. Pensemos en Hervey de Saint-Denis y en su famoso libro (…) [que mostraba] la incongruente escena de una mujer desnuda que aparece de repente en medio de un almuerzo burgués: suerte de versión ‘‘burdel’’, me atrevería a decir, de las escenas de ‘‘caza’’ pintadas por Botticelli cuatro siglos antes’ (Didi-Huberman, 2005, p. 103).

Estos personajes se vuelven simbólicos. Las fotografías de Helmut Newton a continuación presentan símbolos y personajes que, desnudos o no, remiten al imaginario onírico surrealista.

Imagen 71: *Sin título*, 1978, Saint Tropez, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: la mano de una mujer con las uñas pintadas sostiene un vaso de licor. Alrededor se ven fragmentos de diferentes tonos.

Desarrollo conceptual: esta imagen muestra uno de los elementos característicos de la obra de Helmut Newton: la mano de una mujer con las uñas pintadas, en este caso sosteniendo una copa de licor. Sirve como preámbulo a otras fotografías de manos con dinero, alimentos o joyas. La composición tiene un estilo abstracto formado por la serie de planos del fondo, que no dejan ver los elementos fotografiados.

La imagen es simbólica, reducida a su abstracción y al detalle de la mano con uñas pintadas que sostiene el licor. El mito está en la referencia al alcohol vinculado al mundo de la moda, el arquetipo está en la mujer, apreciable por el esmalte, y el símbolo es el vaso de licor. La imagen tiene un carácter dionisíaco por la referencia al alcohol.

Imagen 72: *Debra Wigner*, 1983, Los Ángeles, Estados Unidos. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mujer fumando es fotografiada en primer plano. En el retrato pueden observarse la mirada, la nariz y los labios pintados que sujetan un cigarrillo. El rostro está iluminado, algo oscurecido en uno de los laterales y la mujer mira directamente a la cámara.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer que mira a la cámara. Se trata de uno de los retratos del autor. Está centrado en el rostro con detallismo, y puede observarse la mirada de la mujer, los labios pintados y el cigarrillo que sujeta. El retrato se convierte en un símbolo, pues la mujer está fumando, uno de los símbolos que caracterizan a parte de las mujeres durante el siglo XX.

En este caso, el cigarrillo significa independencia y poder. La imagen es mitológica porque remite al mundo del tabaco, cargado de simbolismo desde sus orígenes y especialmente para las mujeres en el siglo XX. El arquetipo es la mujer que fuma y el símbolo el cigarrillo. Se trata de una imagen de carácter dionisíaco debido a que la mujer está fumando, lo que rompe con la armonía de la imagen.

Imagen 73: ***Fat hand and dollars*****, 1986, Montecarlo, Mónaco. Helmut Newton.**

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mano de mujer con las uñas largas y pintadas sostiene un fajo de billetes de dólar. Lleva un anillo y solo se ven los dedos sobre los billetes que ocupan el fondo de la fotografía.

Desarrollo conceptual: El elemento principal de esta fotografía es la mano que sostiene el fajo de billetes. Es una imagen simbólica por los estereotipos que tiene asociados: la mano gruesa como símbolo de opulencia, al igual que la joya que lleva y los dólares. Las uñas largas le dan el carácter superficial. Se trata de otra de las fotografías del autor en la que las manos son protagonistas de la imagen. Al ver la acción que realizan, es posible suponer el resto de la composición, lo que le da cierta narratividad. La imagen es mitológica en su referencia al imaginario del dinero y del consumo, haciendo énfasis en lo superficial. El arquetipo está en la persona adinerada y los símbolos son la mano, la joya y los dólares. El estilo es dionisíaco debido a la exageración de la composición.

Imagen 74: ***Ca' del Bosco*****, 1989, Italia. Helmut Newton.**

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Un grupo de mujeres desnudas asisten a un banquete. Llevan joyas y se aprecian sus torsos desnudos. Un camarero les sirve vino en copas y en la mesa hay platos. Una lámpara en el lateral de la imagen ilumina la estancia.

Desarrollo conceptual: Las protagonistas de esta imagen son las mujeres que asisten desnudas y engalanadas con joyas a un banquete. Un camarero las sirve y ellas, ajenas a que están siendo fotografiadas, están distraídas en la velada que transcurre en una estancia iluminada por una lámpara. Es una imagen de tono surrealista, simbólica, donde el lujo y la ostentación están en los víveres, en las joyas que portan.

Tal como ocurre en el cuadro mencionado en la introducción de este apartado, en el que las mujeres asisten desnudas a un banquete, ocurre lo mismo en la fotografía, que presenta la imagen mítica de manera más moderna. Se trata de una imagen mitológica en la que el arquetipo son las mujeres desnudas, y los símbolos los víveres y las joyas. El estilo es apolíneo en la belleza de las formas y dionisíaco en la extrañeza que produce y en el surrealismo característico de la fotografía.

Imagen 75: *French Vogue*, 1994, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Blog *Coquart*, https://coquart.wordpress.com/2012/04/19/le-poulet-dhelmut-newton/

Écfrasis: Una mano con las uñas pintadas de esmalte rojo sujeta un pollo asado, mientras la otra, enjoyada con un anillo y un brazalete, se dispone a trincharlo con un cuchillo afilado que está sobre la mesa. Como elementos secundarios aparecen un hilo y los mangos de varios cuchillos.

Desarrollo conceptual: La carne frente a la piedra. Helmut Newton propone una contradicción en esta fotografía: un pollo frente a piedras preciosas. Lo que a primera vista puede parecer una imagen superficial e incluso cómica, recoge buena parte del modo

de hacer del fotógrafo australiano: uno de los rasgos característicos de sus obras es la carnalidad, sobre todo de cuerpos desnudos de mujeres. Sus fotografías ofrecen la carne al espectador, sin concesiones, como si de una suerte de sacrificio se tratara. El concepto carne está ligado a la historia del arte, así como al discurso publicitario. Basta pensar en cuadros como *El buey desollado* (1655) de Rembrandt o en los *Tres estudios para una crucifixión* (1962) de Bacon, para apreciarlo.

En el caso de los alimentos, la carne requiere un proceso antes de su consumo, una técnica para hacerla comible. Algo similar ocurre con la práctica creativa, cuyos autores también necesitan una técnica para crear obras estéticas, a diferencia de lo que ocurre en el mundo animal donde esa estética es la propia de la naturaleza y los alimentos no son cocinados. Helmut Newton lleva esta carnalidad al plano de la publicidad y la moda. En este caso, el pollo ya está cocinado; después, las manos de la mujer, sirviéndose del cuchillo, harán el resto. La fotografía es simbólica y tiene carácter dionisíaco debido a la diferencia en los elementos fotografiados.

Análisis semiótico del bloque "Personajes simbólicos: la imagen de la ostentación"

1. Alegoría

Las alegorías se concretan en símbolos que sirven al autor para crear imágenes de moda o simbólicas. Las modelos pueden ser el propio símbolo, al igual que puede serlo una fotografía más fragmentaria. Se trata de fotografías en las que lo simbólico es lo principal.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología de moda, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay una literalidad como ocurre con los iconos. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Helmut Newton, como el detalle de las simbologías, y en otro las características técnicas del montaje o de los símbolos fotografiados, y las referencias a la moda.

Los símbolos son el vaso de licor en *Sin título* (1978), el cigarrillo en *Debra Wigner* (1983), la mano, la joya y los dólares en *Fat hand and dollars* (1986), los víveres y las joyas en *Ca' del Bosco* (1989) y el cuchillo y el pollo en *French Vogue* (1994). En todos los casos, el símbolo coincide con el objeto principal captado en las fotografías, a excepción de la fotografía *Ca' del Bosco* (1989).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: un vaso de licor, una mujer fumando, una mano que sujeta dólares, un grupo de mujeres y una mano y un pollo. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador y de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción del detalle, la simbología con referencias a la moda. Los mitos, connotativos, se ven en la referencia a la moda y al consumo.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Helmut Newton hace fotografías simbólicas. Hay una relación entre fotografía y moda, y algunas de las imágenes son de revistas de moda. El *studium*, tema general en las fotografías, es el símbolo y la moda, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el vaso de licor en *Sin título* (1978), el cigarrillo en *Debra Wigner* (1983), los dólares en *Fat hand and dollars* (1986), las mujeres y las joyas en *Ca' del Bosco* (1989) y las joyas en *French Vogue* (1994).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas geométricas y los detalles. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

En las fotografías no hay azar posible, porque han sido preparadas. La mirada del fotógrafo es la del detalle, porque se centra en tres elementos concretos. Se trata, por tanto, de imágenes preparadas con el objetivo de crear un efecto concreto en el espectador.

5.2.7. Personajes autómatas: maniquíes y robots

Las esculturas, especialmente las griegas, pueden ser estáticas o representar movimiento. En el segundo caso, se da una ilusión de movimiento. La figura autómata, por el contrario, se diferencia de las estatuas clásicas en que tiene movimiento real. Los maniquíes y las muñecas autómatas fueron muy populares durante los siglos XVIII y XIX. Estos autómatas, a veces sin una intención artística previa, fueron de interés para muchos creadores en el siglo XVIII.

Como ejemplo, destacan las *Venus de los médicos*, estatuas de venus desmontables que servían para explicar cuestiones médicas. El autor, Clemente Susini, logró crear con este modelo anatómico de extraordinario realismo una obra maestra de la escultura, basada en el deseo y la transgresión (Didi-Huberman, 2005). La fotografía de maniquíes funciona más como escultura, pues el movimiento real, al ser fotografiado, se convierte en una representación del movimiento, algo que puede apreciarse en las fotografías de Helmut Newton analizadas a continuación.

Imagen 76: *Jane Kirby, Avenue Kléber*, 1977, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mujer con una especie de corsé y capa oscura es retratada en una habitación. Su mano, que sale de la capa, es robótica. Tras ella se ven dos lámparas de cristal y un candelabro que iluminan la habitación de aspecto antiguo.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer que posa en la habitación. Todos los elementos que hay en la imagen: la capa, el corsé, la mano articulada o los adornos de la habitación siguen un estilo decimonónico, gótico, que recuerda a los cuentos y a las historias fantásticas. La fotografía de moda tiene una narración, y es una imagen que podría estar sacada de la escena de una película.

Se trata de una imagen mitológica por la referencia al imaginario de los cuentos. El arquetipo es la mujer y los símbolos son la capa, el corsé, las lámparas y candelabros. La mano articulada recuerda a los personajes autómatas que fueron tan populares durante los siglos XVIII y XIX y el estilo es dionisíaco debido a esos rasgos que rompen con la armonía de la imagen.

Imagen 77: *Bauwelt catalogue*, 1987. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mujer sostiene un aparato mecánico que parece ser parte de una tubería industrial. Lleva un traje metálico y botas altas. Sostiene el aparato con las manos, como si se dispusiera a hacer una acción, y su sombra se proyecta en la pared.

Desarrollo conceptual: La fotografía tiene dos elementos principales: la moda, representada en la vestimenta que lleva la mujer y la técnica en las tuberías que sostiene. El estilo de moda es futurista y, por la posición de la modelo, tiene cierto carácter autómata, que recuerda a los robots y al mundo de la ciencia ficción.

Es una imagen mitológica debido a la referencia al mundo de la técnica y de la moda, que se conjugan para crear una imagen de moda donde la narratividad y el efectismo tienen un papel principal. El arquetipo es la mujer de estilo robótico y el símbolo el traje que lleva y la tubería que sostiene. La imagen es apolínea gracias a la simetría de las formas.

Imagen 78: ***Fashion X –Ray, French Vogue*****, 1994, París, Francia. Helmut Newton.**

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: La fotografía muestra la radiografía de una modelo calzada con una bota con tacón alto y hebillas. Pueden verse los componentes óseos, parte del calzado, y el fondo es oscuro.

Desarrollo conceptual: El elemento principal de la fotografía es la radiografía de la pierna de la modelo que calza un tacón alto. Se trata de una fotografía de moda extraña, que busca más el efectismo o la provocación antes que mostrar un producto de moda como pueden ser unos tacones.

Se trata de una imagen mitológica por la referencia al mundo de la moda y al de la medicina. El arquetipo es la modelo, a la cual no podemos ver, pero intuimos gracias a la radiografía, y el símbolo es el tacón alto. El carácter es dionisíaco porque muestra el interior, el componente óseo de una modelo. Esta fotografía del autor rompe con el carácter clásico de la mayor parte de sus fotografías, donde tiene más importancia la apariencia externa y superficial que la parte interna.

Imagen 79: *Fashion, American Vogue*, 1996, Bordighera, Italia. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Un maniquí de plástico hace el pino junto a las vías del tren. Lleva prendas de vestir oscuras y zapatos de tacón. A un lado se ve una carretera y al fondo una ciudad italiana.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de esta fotografía es el maniquí que hace el pino en dirección a las vías del tren. Se trata de una fotografía de moda inusual, pues normalmente este tipo de fotografías presentan modelos reales que posan para el fotógrafo, mientras que en este caso es un maniquí en una posición poco convencional. Al igual que fotógrafos anteriores como Atget o Brassaï, el autor utiliza los maniquíes como inspiración. A diferencia de los anteriores, no los fotografía en escaparates, sino que los utiliza para crear una acción de carácter irónico y performativo.

La imagen es mitológica debido a la referencia al mundo de la moda, porque es una fotografía para la revista *Vogue*, en la que tiene más peso la puesta en escena que las prendas de vestir, las cuales pasan a un segundo plano. El arquetipo es el maniquí o la mujer autómata, que en este caso parece cobrar vida propia al disponerse a hacer el pino mientras la fotografían. Los símbolos son las prendas de vestir que lleva y el paisaje industrial de vías del tren que se ve al fondo. Tiene cierto carácter surrealista y dionisíaco por la extrañeza que produce.

Imagen 80: ***Fashion, 'Going home', American Vogue,*** **1997, Francia. Helmut Newton.**

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una familia camina por una carretera en dirección a un puente. Está formado por una madre y una niña humanas, y por un padre y un niño robóticos.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son los cuatro que salen camino del puente por una carretera. Dos son humanos y los otros dos son robots o autómatas. De nuevo, se trata de una fotografía de moda inusual, en la que tiene más peso la narratividad que las prendas de vestir que llevan. En este caso, en lugar de maniquíes son robots, lo que da a la imagen un estilo más futurista y de ciencia ficción. Se trata de autómatas y humanos que posan para la revista *Vogue*.

La imagen es mitológica debido a la referencia al mundo de la moda y al de la ciencia ficción. Estos dos ámbitos se complementan al crear una fotografía de moda poco común que parece sacada de una película de ciencia ficción. Los arquetipos son los humanos y los robots que interactúan en un ambiente industrial. Los símbolos son la carretera, las prendas de vestir que llevan y las partes que integran a los robots. El carácter es dionisíaco debido a la extrañeza que provoca la imagen.

Análisis semiótico del bloque "Personajes autómatas: maniquíes y robots"

1. **Alegoría**

Las alegorías se concretan en símbolos que sirven al autor para crear imágenes de moda futuristas. Hay modelos reales o maniquíes y robots. La técnica y la tecnología son la base de la simbología de las fotografías seleccionadas en este bloque.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología futurista de moda, son indiciales y, especialmente, simbólicas. Pueden considerarse iconos los maniquíes o los robots cuando sustituyen a personajes reales. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Helmut Newton, como el detalle de las referencias a la tecnología, y en otro las características técnicas del montaje o de los símbolos fotografiados, y las referencias a la moda.

Los símbolos son la capa, el corsé, las lámparas y candelabros en *Jane Kirby* (1977), el traje y la tubería en *Bauwelt catalogue* (1987), el tacón alto en *Fashion X –Ray, French Vogue* (1994), las prendas de vestir y el paisaje industrial de vías del tren que se ve al fondo en *Fashion, American Vogue* (1996), y la carretera, las prendas de vestir que llevan y las partes que integran a los robots en *Fashion, Going home, American Vogue* (1997).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer con corsé, otra que sujeta una tubería, una radiografía, un maniquí y un grupo de robots. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador y de sus conocimientos. Se aprecia la referencia a la moda y a la técnica. Los mitos, connotativos, se ven en la referencia a la moda y a la ciencia ficción.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Helmut Newton hace fotografías simbólicas con referencias a la moda y a la ciencia ficción, y algunas de las imágenes son de revistas de moda. El *studium,* tema general en las fotografías, es la ciencia ficción y la moda, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el corsé en *Jane Kirby* (1977), la tubería en *Bauwelt catalogue* (1987), el tacón alto en *Fashion X –Ray, French Vogue* (1994), el paisaje industrial de vías del tren que se ve al fondo en *Fashion, American Vogue* (1996), y las partes que integran a los robots en *Fashion, Going home, American Vogue* (1997).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas con referencia a la tecnología y los detalles. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

En las fotografías no hay azar posible, porque han sido preparadas con el objetivo de crear un efecto concreto en el espectador.

5.2.8. Personajes arquetipo: esculturas y robots

Los personajes de las fotografías de Helmut Newton son, en muchas ocasiones, arquetipos simbólicos. Son fácilmente reconocibles y forman parte de distintas ramas artísticas como la pintura o la escultura. Además de las referencias a lo clásico, hay otras de carácter más futurista como el caso de los robots, tema típico en la fotografía de moda:

Arquetipo 1: La moda

Imagen 81: *Chez Patou*, 1977, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Artnet,
http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/chez-patou-aSdE9iYinibq-fa0wQ9ouA2

Écfrasis: Una modista viste con una falda a una modelo que levanta los brazos. Detrás hay otras modelos que llevan vestidos de estilo clásico, y el ambiente es de lujo y ostentación. De fondo hay un espejo que refleja la estancia.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son la modista y la modelo a la que viste. Se trata de una escena de alta costura en la que hay personajes secundarios: las modelos que, ya vestidas con prendas que recuerdan al imaginario griego, miran hacia los lados. Esta imagen está de moda no solo por los vestidos que se muestran sino porque refleja una escena vinculada directamente a la moda: la de la modista que viste a las modelos antes de un desfile.

La imagen es mitológica por la referencia al mundo clásico y al de la moda, y los arquetipos son la modista y la modelo. Los símbolos son los vestidos de estilo griego que llevan y el ambiente de lujo. El estilo es apolíneo debido a la belleza y armonía de la fotografía.

Arquetipo 2: Escultura griega

Imagen 82: *En mi estudio*, 1978. Helmut Newton.

Fuente: Artsper, https://www.artsper.com/au/obras-de-arte-contemporaneo/fotografia/486823/in-my-studio

Écfrasis: Una mujer desnuda posa en una escalera circular. Lleva zapatos únicamente. Inclina el cuerpo hacia un lado, que contrasta con el color claro de la escalera.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer que posa de manera exagerada para el fotógrafo. Curva el cuerpo en una postura poco natural, por lo

que la imagen tiene cierta performatividad. Se trata de una fotografía de estudio donde el protagonista es el cuerpo, que es fotografiado como si se tratase de una escultura clásica.

La fotografía es mitológica por la referencia al estilo clásico, a las formas proporcionadas que le dan un carácter apolíneo, y el arquetipo es el de la escultura griega, típico en la obra del autor. Igual que ocurre en las fotografías mostradas en el primer apartado correspondiente al fotógrafo, se fotografía el cuerpo sin apenas otros elementos, y las formas, estén desnudas o vestidas, recuerdan a una escultura griega.

Arquetipo 3: Mujer y hombre arquetípicos: amantes

Imagen 83: *Fashion Yves Saint Laurent, French Vogue*, 1979, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: *El País*, https://elpais.com/elpais/2015/11/26/album/1448540012_766022.html#foto_gal_3

Écfrasis: Una mujer y un hombre posan en una estancia lujosa donde se ve una alfombra, candelabros y varias puertas. La mujer lleva falda y chaqueta, y el hombre un traje oscuro. Ambos fuman y se tocan con el extremo de los cigarrillos.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son el hombre y la mujer que posan para el fotógrafo. Como en otras fotografías del autor, especialmente las dedicadas a los diseños de Yves Saint Laurent, uno de los personajes, el hombre en este

caso, tiene rasgos andróginos. Se trata de una fotografía preparada, en la que los modelos posan de manera afectada y unen sus cigarrillos. El ambiente es de lujo y ostentación.

La fotografía es mitológica en su referencia al imaginario de la moda, donde personajes irreales, perfectos en apariencia, posan para el fotógrafo. El arquetipo está en la pareja de amantes. Igual que hiciera Brassaï en sus fotografías, Helmut Newton recrea escenas con hombres y mujeres que interactúan de diversas formas, en este caso con la intención de hacer una fotografía de moda para la marca Yves Saint Laurent y la revista *Vogue*. Los símbolos son los trajes que llevan y los cigarrillos. El carácter es apolíneo debido a la idealización y a la belleza de las formas.

Arquetipo 4: Mujeres robot

Imagen 84: *Robot descendiendo escaleras*, 1995, Montecarlo, Mónaco. Helmut Newton.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/403705554078344510/

Écfrasis: Un robot de mujer baja unas escaleras. Tiene el cuerpo metalizado y no lleva prendas de vestir. Detrás se ve una puerta.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer robot que baja las escaleras. El tema de los robots y de la ciencia ficción aparece a menudo en la obra del autor, incluso en sus fotografías de moda para revistas como *Vogue*. Se trata de una fotografía preparada en la que el robot posa para el fotógrafo.

La imagen es mitológica por la referencia al imaginario de la ciencia ficción, a los relatos de robots. El arquetipo es el robot y los símbolos sus elementos metalizados y el ambiente industrial donde está. El carácter es apolíneo debido a la armonía de la imagen.

Arquetipo 5: Mujeres gigantes

Imagen 85: *Wolford,* 1995, Mónaco. Helmut Newton.

Fuente: *Underlines Magazine*,
https://underlinesmagazine.com/2016/05/16/wolford-sponsors-helmut-newton-exhibition/

Écfrasis: Dos mujeres se abrazan mirando al mar. Están de espaldas y no se ven sus rostros. Llevan medias y tacones de aguja.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son las dos mujeres que, abrazadas, miran al mar desde las rocas. La fotografía, al estar tomada desde abajo, muestra a las dos mujeres desmesuradamente grandes, algo que puede apreciarse en otras fotografías del autor. Tiene un carácter surrealista, narrativo, en el que las modelos pasan a un segundo plano y tienen más importancia elementos como su silueta o los tacones de aguja.

La fotografía es mitológica por su referencia a la moda. Los arquetipos son las mujeres de aspecto gigante y los símbolos las prendas de vestir que llevan y el paisaje. El estilo es apolíneo en las formas y dionisíaco en la extrañeza que produce.

Análisis semiótico del bloque "Personajes arquetipo: esculturas y robots"

1. Alegoría

Las alegorías se concretan en símbolos que sirven al autor para crear imágenes de moda donde se dan los siguientes arquetipos: la moda, la escultura griega, mujer y hombre, mujer robot y mujer gigante.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología futurista de moda, son indiciales y, especialmente, simbólicas. Pueden considerarse iconos los robots cuando sustituyen a personajes reales o las modelos cuando sustituyen a esculturas. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por Helmut Newton, como el detalle de las referencias a la tecnología, y en otro las características técnicas del montaje o de los símbolos fotografiados, y las referencias a la moda y a los robots.

Los símbolos son los vestidos de estilo griego y el ambiente de lujo en *Chez Patou* (1977), la modelo en *En mi estudio* (1978), los trajes y los cigarrillos en *Fashion Yves Saint Laurent, French Vogue* (1979), los elementos metalizados y el ambiente industrial en *Robot descendiendo escaleras* (1995) y las prendas de vestir que llevan y el paisaje en *Wolford* (1995).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer que se prueba una vestimenta, una modelo, un hombre y una mujer fumando, un robot y dos personajes. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador y de sus conocimientos. Se aprecia la referencia a la moda y a la tecnología. Los mitos, connotativos, se ven en la referencia a la moda y a la ciencia ficción, y en los arquetipos.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Helmut Newton hace fotografías simbólicas con referencias a la moda y a la ciencia ficción, y algunas de las imágenes son de revistas de moda. El *studium,* tema general en las fotografías, es la ciencia ficción, la moda y los arquetipos, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: los vestidos de estilo griego en *Chez Patou* (1977), la modelo en *En mi estudio* (1978), los trajes en *Fashion Yves Saint Laurent, French*

Vogue (1979), el ambiente industrial en *Robot descendiendo escaleras* (1995) y las prendas de vestir que llevan en *Wolford* (1995).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas con referencia a la tecnología y a la moda. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

En las fotografías no hay azar posible, porque han sido preparadas con el objetivo de crear un efecto concreto en el espectador.

5.2.9. Personajes moda: las prendas se convierten en narraciones

Un pintor puede conseguir dar volumen a un cuadro a base de capas de pintura. La capa de la superficie puede ser, por ejemplo, la vestimenta de los personajes. Un escultor crea una obra en su propio volumen, es decir, no representa el volumen, a diferencia de la pintura, sino que lo encarna al completo. La fotografía, al ser una superficie plana, emula o representa este volumen de manera parecida a la pintura, con la diferencia de que en la imagen se capta la representación *real*.

Inspirándose en modelos pictóricos o escultóricos, o en la propia realidad, puede representar un cuadro o una escultura; el desnudo o la vestimenta. Entra en juego un componente semiótico en que la fotografía es representación de una realidad documental o ficcionada. Didi-Huberman (2007) se acerca a esta cuestión desde un punto de vista pictórico:

> La pintura piensa. ¿Cómo? Ésta es una cuestión infernal. Quizás inabordable para el pensamiento. Tanteamos. Buscamos un hilo. Nos sentimos tentados a plantear esta cuestión como una cuestión de *sapiencia* del pintor, su vocación de conocimiento y su vocación de ciencia. Sin embargo, una cuestión semejante no es menos retorcida. Se encuentra desplazada (…) Al menos tres paradigmas se anudan aquí y entran en juego. Son los paradigmas de lo semiótico (el sentido-*sêma*), de lo estético (el sentido-*aísthesis*) y de lo patético (el sentido-*pathos*). Leonardo da Vinci, en sus Profezìe [habla del] vestido (que se denominaba, genéricamente, *traje*); y aquello que proporciona

una “piel”, es decir, un aspecto, pero también un recubrimiento, un ocultamiento (Didi-Huberman, 2007, pp. 9-10).

Las fotografías de Helmut Newton analizadas a continuación muestran el cuerpo en relación con la moda. Imágenes que sirven de reclamo publicitario en revistas como *Vogue*, combinan la publicidad con el estilo, la moda con lo puramente artístico o con referencias culturales, construyendo una puesta en escena donde el traje es el protagonista.

Imagen 86: *Fashion, Hermes, French Vogue*, 1971, Dakar, Senegal. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mujer negra vestida con una amplia túnica azul oscura sostiene a una mujer occidental que viste un traje de chaqueta colonial. La primera sostiene a la otra por la cintura, y esta última sostiene el sombrero con las manos. Detrás, se ve el paisaje de una región de Dakar.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son las dos mujeres que posan. Se trata de dos personajes arquetípicos contrarios: la mujer colonial que viste con un estilo occidental y la mujer negra que lleva ropajes típicos del lugar. Respecto a la moda, las dos se complementan, y, además, interactúan de modo que la imagen tiene

una narratividad. No se limitan a posar, sino que una sujeta a la otra en un campo donde se ven al fondo árboles de Dakar.

La imagen es mitológica por la referencia a la moda y a las narraciones coloniales. En este caso, los dos personajes están diferenciados en su forma de vestir. Los arquetipos son la mujer de Dakar y la mujer colonial, y los símbolos los trajes que lleva cada una. El carácter es apolíneo gracias a la simetría y belleza de las formas.

Imagen 87: *Fashion, Stern*, 1976, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Dos mujeres visten trajes transparentes de plástico. Se miran y llevan los dos brazos en jarras.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son las dos mujeres que interactúan. Se trata de una fotografía de moda que busca el efectismo y la provocación. Las modelos, de cierto carácter andrógino en los rasgos y en el peinado, llevan trajes transparentes que dejan ver las vestimentas interiores. No miran directamente a cámara, sino que interactúan entre ellas y el estilo recuerda a la ciencia ficción. Los trajes son los elementos protagonistas de la fotografía, debido a la extrañeza que produce una vestimenta completamente transparente.

La fotografía tiene un carácter mitológico debido a la referencia al mundo de la moda. Como en otras fotografías del autor, los personajes tienen rasgos andróginos, algo

característico de su obra. Los arquetipos son los personajes andróginos y los símbolos, los trajes que llevan. El estilo es dionisíaco porque se muestra la parte interior del traje y por la extrañeza de la imagen.

Imagen 88: *Chez Yves Saint Laurent, French Vogue*, 1977, París, Francia. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Un grupo de mujeres que llevan vestidos de colores y aspecto vistoso están reunidas en la casa de Yves Saint Laurent en París. Distraídas, interactúan entre ellas y no miran a la cámara. En la sala hay butacas rojas y detrás se ve una estatua clásica.

Desarrollo conceptual: En la fotografía no hay personajes principales. El grupo, formado por un grupo de mujeres, es homogéneo. Interactúan, aparentemente ajenas a que están siendo fotografiadas, y cada una está ataviada con vestidos ostentosos. La escena tiene lugar en el apartamento de Yves Saint Laurent, que destaca por su estilo clásico y por la figura mitológica.

La escena tiene un carácter mitológico no solo por la escultura sino por el imaginario de moda que recrea. Es típico en las fotografías de moda crear escenarios donde los modelos posan o interactúan como si se tratara de la escena de una película. La imagen tiene una narratividad en la que lo frívolo y la estética de la moda se complementan. Los arquetipos son las modelos protagonistas y los símbolos son el lugar de estilo clásico en el que están y los trajes que llevan. El carácter es apolíneo debido a la armonía de las formas.

Imagen 89: *Fashion, German Vogue*, 1979, Berlín, Alemania. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Una mujer posa sonriente frente a un escaparate que vende prendas interiores. Lleva un traje de corte militar y zapatos de tacón. Tras ella, otra mujer mira el escaparate.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer que posa sonriente en una calle de Berlín. El secundario es la otra mujer que mira un escaparate donde se venden prendas interiores. Se trata de una fotografía de moda en la que el traje es protagonista: en este caso, se trata de un traje de corte masculino, que recuerda a las prendas de los soldados en la Segunda Guerra Mundial. El cinturón, los tacones y el bolso dan el toque femenino a la vestimenta.

Se trata de una imagen mitológica por la referencia al mundo de la moda, concretamente para la revista *Vogue*, en el traje de la modelo y en el escaparate. El arquetipo es la mujer que viste con un estilo que recuerda a la estética del ejército alemán, y los símbolos son el traje y las prendas que se ven en el escaparate. El estilo es apolíneo gracias a la belleza de la imagen.

Imagen 90: *Fashion, Italian Vogue*, 1999, Miami, Estados Unidos. Helmut Newton.

Fuente: Newton, 2009.

Écfrasis: Dos mujeres vestidas con trajes futuristas se abrazan. Las prendas son metálicas, de color amarillo y naranja brillantes. No se les ve el rostro: una lleva un casco y la otra una máscara.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales son las dos mujeres que interactúan, vestidas con trajes metalizados que recuerdan al imaginario de la ciencia ficción. La vestimenta es la protagonista de la imagen, pues no vemos el rostro de las modelos. Todo el peso cae en las prendas de colores brillantes y en los cascos que hacen de máscaras.

Es una fotografía mitológica de moda que recuerda a la ciencia ficción. Los arquetipos son las modelos y los símbolos los cascos y prendas que llevan. La imagen recuerda al mundo de los autómatas y de los robots, y remite a las películas de ciencia ficción. El carácter es dionisíaco debido a la extrañeza que produce.

Análisis semiótico del bloque "Personajes moda: las prendas se convierten en narraciones"

1. Alegoría

La característica principal de las fotografías de Helmut Newton es la moda que muestran las modelos, la combinación de vestimenta y desnudez. Las fotografías del autor son alegorías de cuerpos clásicos que remiten a Grecia, algunos de los cuales están vestidos

y forman parte de fotografías de moda en las revistas. La alegoría de la belleza se concreta en fotografías de mujeres que posan en imágenes de autor o de un carácter más comercial, con una simbología que se concreta en la vestimenta

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología moderna, de moda, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay una literalidad como ocurre con los iconos. Son imágenes de carácter más comercial, pues, aunque hay una puesta en escena, son fotografías destinadas a revistas de moda, y la intención es vender. Los índices técnicos son, por una parte, los captados por H. Newton, en el caso de las modelos, y en otro las características técnicas del montaje, de puesta en escena, y las referencias a lo cultural y al futurismo.

Los símbolos son los trajes que lleva cada una en 'Fashion, Hermes, *French Vogue* (1971), al igual que en 'Fashion, Stern' (1976), el lugar de estilo clásico en el que están y los trajes que llevan en 'Chez Yves Saint Laurent' (1977), el traje y las prendas que se ven en el escaparate en 'Fashion, *German Vogue*' (1979), y los cascos y prendas en 'Fashion, *Italian Vogue*' (1999). Cuando el símbolo es el traje, el símbolo coincide con el objeto principal captado en las fotografías.

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer africana y otra occidental que llevan trajes típicos o coloniales, dos mujeres de aspecto andrógino, una reunión de mujeres en un ambiente lujoso, una mujer vestida con un traje de estilo militar y dos personajes vestidos de manera futurista. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la fotografía de moda, las referencias culturales y la puesta en escena. Los mitos, connotativos, se ven en la referencia a la moda y a las narraciones coloniales, y en la fotografía mitológica de moda que recuerda a la ciencia ficción.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

H. Newton hace fotografías de moda para revistas como *Vogue*. Hay una relación entre fotografía y moda en todas las fotografías y un estilo futurista en *Fashion, Italian Vogue* (1999). El *studium,* tema general en las fotografías es la moda, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: los árboles en *Fashion, Hermes, French Vogue*

(1971), los rostros andróginos en *Fashion, Stern* (1976), la escultura en *Chez Yves Saint Laurent* (1977), las prendas que se ven en el escaparate en *Fashion, German Vogue* (1979), y los cascos en *Fashion, Italian Vogue* (1999).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas futuristas, tradicionales en el caso de la primera fotografía, el colorido de las vestimentas. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz, la puesta en escena y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

En las fotografías no se aprecia el azar pues todas son una puesta en escena decidida de antemano por el fotógrafo.

5.3. Francesca Woodman

5.3.1. Personajes rizoma-estrato: raíces y papeles pintados

Desde un punto de vista biológico, el cuerpo puede pensarse como algo compuesto de capas. La más externa, la piel, es la que normalmente se ha mostrado en obras artísticas y, salvo excepciones, no ha sido hasta la irrupción del arte contemporáneo cuando resulta más común ver obras que muestran el interior del cuerpo.

El concepto de "estrato" tiene una referencia arqueológica o histórica, por ejemplo, al pensar en las distintas capas o sedimentos superpuestos a lo largo del tiempo en un paraje natural. También, al pensar en ciudades formadas por capas históricas superpuestas, como el caso de Roma, donde las ruinas asoman en cada nueva excavación. El autor Georges Didi-Huberman (2018) habla del tiempo histórico, que se transforma fundido con la materia:

> (…) todo es cuestión de <<fuerzas>> y de relaciones dialécticas. ¿No sería necesario, por tanto, para ser más precisos, hablar del tiempo histórico como un material *semi-plástico*? Sin duda, la

> sola plasticidad no explica todo lo que acoge y absorbe, lo que impresiona y transforma. Hay que pensar la plasticidad y la *sutura* (la manera en que el suelo ha cicatrizado) según el horizonte de *fractura* (la manera en que el suelo ha cedido, se ha cuarteado, no ha sido lo suficientemente plástica) (Didi-Huberman, 2018, p. 147).

El cuerpo puede entenderse como rizoma, entendido como una raíz que no tiene principio ni fin, del que surgen otras *raíces* en movimiento que, "pueden ser múltiples, entrelazadas, filiformes, reticulares, rizomáticas, acá aparentes y allá subterráneas, acá fosilizadas y allá en constante germinación…" (Didi-Huberman, 2018, p. 158) donde los bordes no están delimitados. Las fotografías de Francesca Woodman analizadas a continuación presentan un cuerpo estratificado, fusionado con el entorno. Un cuerpo que, estático o en movimiento, como un rizoma sin principio ni fin, se mezcla con el papel pintado, brota del suelo, forma capas con el entorno.

Fotografía 91: *Sin título*, 1975-1978, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Art Selecta, https://artselecta.blogspot.com/2017/10/on-being-angel-francesca-woodman-en-el-finnish-museum-of-photography.html

Écfrasis: Francesca Woodman, agachada en la esquina de una habitación ruinosa, nos mira directamente como si de un personaje en un cuadro se tratara. Su vestido estampado se mimetiza con el suelo y las paredes. El movimiento es tenue, pero está ahí: parece que la autora estuviera saliendo del suelo como quien emerge de un lago después de un baño.

La luz entra a raudales por dos ventanales iluminando a la modelo, que resalta en esa esquina donde el papel floreado se desprende y cae al suelo.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía, Francesca Woodman propone una contradicción: ella misma y el suelo del que parece emerger. Tiene lugar una fusión entre el espacio, el suelo y la pared, y ella. Como ocurre con las ruinas, el cuerpo de la modelo sale a la luz que entra por los ventanales. La imagen tiene un carácter rizomático, porque el cuerpo y el vestido representan una raíz de la que no se advierten los límites, que sale del suelo y desemboca en la mirada inquisitiva de la autora, lo que rompe en cierta medida la fusión del entorno con ella. Hay distintas capas: suelo, pared, papel pintado, vestido, cuerpo; y otra *capa* más que sería la propia habitación, pues esta también envuelve a los demás elementos de la fotografía.

El papel despegado en la pared está decorado con flores, como ese elemento orgánico que aquí brota y se desprende de las paredes. Por otra parte, la imagen tiene un carácter dionisíaco: la modelo nos mira como si fuera una criatura mitológica a punto de escapar, sorprendida por la cámara que la fotografía, con límites no definidos y un carácter sensual.

Fotografía 92: *Desde Space*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: MutualArt, https://www.mutualart.com/Artwork/SPACE2--PROVIDENCE--RHODE-ISLAND/D3099CE0D4D8E5BB

Écfrasis: En esta fotografía, como es común en la producción de la autora, la acción se desarrolla en una habitación ruinosa. Entre dos ventanales por los que entra la luz,

apoyada en la pared, se adivina el cuerpo de Francesca Woodman cubierto parcialmente por el papel pintado con flores. Se ve parte del brazo derecho levantado, el brazo izquierdo que sujeta el papel, el torso, la parte inferior de las piernas y los pies. En el suelo hay restos de papel.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía, Francesca Woodman propone una contradicción: su propio cuerpo entre la pared y el papel desprendido. Se ve parte del mismo, y el rostro no aparece, lo que hace que la fusión entre la modelo y el entorno sea aún mayor. Igual que ocurre con las ruinas que salen a la superficie al cabo del tiempo, el cuerpo de la modelo se abre a la luz que entra en la habitación y se mimetiza con el espacio. Se trata de una imagen estratificada que presenta distintas capas: pared, modelo, papel pintado y habitación.

Francesca Woodman aparece en esta imagen como la encarnación de esa estratificación. Además, el papel desprendido está decorado con flores, las cuales forman parte también del espacio que lo acoge. El papel despegado y el cuerpo cambiante se muestran, por tanto, como dos elementos contrarios que, al mismo tiempo, se unen de manera orgánica. Esta fusión hace que la imagen tenga un carácter dionisíaco, pues no está bien definido, no se atisba dónde empiezan o acaban los elementos. Es el cuerpo fundido con la materia.

Fotografía 93: *Casa nº 4*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Woodman, 2019, p. 53.

Écfrasis: La fotografía muestra con detalle la esquina de una habitación ruinosa. El elemento que más resalta de la composición es el gran trozo arrugado de papel pintado con flores que se ha desprendido de la pared. El suelo está sucio, con trazas de papel, y

las paredes están desconchadas. A la izquierda de la fotografía se adivina la parte inferior del cuerpo de Francesca Woodman vestido con una prenda floreada y zapatos.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía, a diferencia de las anteriores, el cuerpo, si bien está presente, no tiene tanta relevancia y funciona como un elemento más de la composición. Sí hay una fusión de los mismos: el papel floreado en el suelo como si de una estructura orgánica o planta se tratara, y el vestido de flores a un lado. La relación que se establece es rizomática: el vestido se funde con el entorno, el papel es como una raíz que sale del suelo. Hay poca diferencia entre los dos, ambos son elementos orgánicos en la imagen. Tiene, además, un carácter dionisíaco, pues, aunque es más estática que las anteriores, tiene cierto movimiento, en sentido orgánico y vegetal, y los límites no están definidos.

Fotografía 94: Piernas relampagueantes, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/meryanrivers/francesca-woodman/

Écfrasis: Esta fotografía, como ocurre en *Casa nº 4*, muestra con detalle la esquina de una habitación ruinosa. El elemento que más resalta es un trozo de papel desprendido sobre las piernas de la autora, apenas cubiertas por el vestido. La pared está desconchada, cubierta de papel que se desprende, y en el suelo hay restos y otro trozo de papel.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía, vemos de nuevo parte del cuerpo de la modelo, las piernas y los pies, como un elemento más de la composición. En este caso, más que una fusión de los mismos, hay una similitud en las formas: los pies, las piernas, el pico que forma el vestido y el pico dibujado en la pared, y los dos trozos de papel con

una forma parecida. Es una imagen estratificada porque en la pared, así como en el papel en las piernas, aparecen esas capas desprendidas que dejan ver lo que hay debajo.

Es una imagen de carácter dionisíaco, donde las formas y los contornos no están claros. Además, el título *Piernas relampagueantes*, y el detalle simbólico del papel en forma de relámpago sobre las piernas, le confiere ese carácter psíquico, de movimiento, en que un simple trozo de papel, debido al título y a la forma que adquiere en la imagen, da dinamismo y fuerza a la fotografía.

Fotografía 95: *De Lunares*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: *El País*, https://english.elpais.com/elpais/2012/01/08/inenglish/1326003642_850210.html

Écfrasis: Francesca Woodman, agachada en una habitación iluminada y ruinosa, vuelve a mirarnos directamente. El vestido de lunares, abierto, resalta sobre la pared blanquecina, y en el suelo hay pequeños restos de pared. El papel pintado con flores aparece otra vez en la esquina superior derecha. La fotógrafa se lleva una mano a la cara como si acabara de ser sorprendida.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía se aprecia con gran claridad la estratificación característica de muchas obras de la autora. A simple vista, puede parecer una imagen estratificada menos evidente, por ejemplo, al compararla con la imagen antes analizada *Desde Space*. Sin embargo, al observarla bien, se ve un detalle fundamental: el vestido abierto deja ver la piel de la modelo, que tiene el mismo tono blanquecino de la pared. Es decir, el vestido de lunares funciona como una capa que deja entrever otra: el cuerpo, que

a su vez se confunde con otra más: la pared. La parte inferior del vestido sí se mezcla de manera más clara con el suelo de tablones de madera oscura.

Se trata de una imagen estratificada, con un guiño a esa concepción orgánica o rizomática presente en las flores de la pared. El carácter de la fotografía es dionisíaco y mitológico: la modelo nos mira como si la hubiéramos descubierto y fuera a desaparecer o a huir de un momento a otro, enfatizando este gesto con una mano sobre el rostro y con la otra sujetando su vestido abierto.

Análisis semiótico del bloque "Personajes rizoma-estrato: raíces y papeles pintados"

1. **Alegoría**

Una mujer desaparece en la pared como una ninfa que desaparece en el lago, se agacha junto a la pared con papel pintado desprendido, que en otra fotografía cae al suelo en forma de relámpago. Francesca Woodman es una alegoría de sí misma, del mito de los personajes como las ninfas que se vuelven invisibles. La simbología es surrealista, misteriosa. Estas ideas se concretan en las fotografías que toma la fotógrafa de ella misma, donde las casas derruidas y los papeles pintados de la pared son el escenario.

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías del bloque, de simbología surrealista, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay una literalidad como ocurre con los iconos. Son imágenes de un marcado carácter artístico en las que Francesca Woodman se fotografía a sí misma. Los índices técnicos tienen que ver con el montaje o de las esculturas fotografiadas, y, por otra parte, las referencias a la mitología o al surrealismo. Hay índices o pruebas en el papel desprendido de la primera fotografía, en el cuerpo que se funde con el papel pintado en la segunda, en el papel y en el agujero en la pared de la última fotografía.

Los símbolos son el papel pintado y el vestido en *Sin título* (1975-78), el cuerpo y el papel pintado en *Desde Space* (1976), el papel y el vestido en *Casa nº 4* (1976), las piernas y el trozo de papel en *Piernas relampagueantes* (1976) y el vestido en *De Lunares* (1976).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer frente a una pared con papel pintado desprendido, un cuerpo que se mezcla con el papel, una mujer agachada y la misma con un vestido de lunares o un papel en forma de relámpago. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción, las imágenes fantasmales, mitológicas, el personaje mitológico que, como una ninfa desaparece o se muestra ante la cámara fotográfica. Los mitos, connotativos, se ven en el personaje que desaparece y se muestra.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Francesca Woodman se hace fotografías a ella misma. Hay una relación entre fotografía y el estrato, en el caso de las imágenes donde hay una mezcla del papel pintado o el entorno con la modelo. El *studium*, tema general en las fotografías, es el estrato, con un estilo mitológico, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el papel desprendido en *Sin título* (1975-78), al igual que en *Desde Space* (1976), la parte que se ve de la vestimenta en *Casa nº 4* (1976), el trozo de papel en *Piernas relampagueantes* (1976) y la abertura en *De Lunares* (1976).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas primitivas en el estrato, las imágenes que se mezclan con el entorno. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

Las fotografías están a medio camino entre la disposición previa de los elementos, pues hay una intencionalidad al colocarse ella misma en esa posición y lugar, y un elemento azaroso que consiste en que el espacio no es un decorado. Por otra parte, al ser la propia modelo quien se hace la foto a sí misma, no sabe cómo va a ser hasta que la revele. Además, esta fotografía simula el azar de verse sorprendida, es decir, el azar opera aquí en dos planos distintos, uno real y uno ficticio. *De Lunares* (1976) simula el azar de verse sorprendida, es decir, el azar opera aquí en dos planos distintos, uno real y uno ficticio.

5.3.2. Personajes fantasmales: historias decimonónicas

Hablar de cuerpo y fantasma puede parecer en un principio que no tiene sentido, porque son dos conceptos antagónicos, pero lo cierto es que *no existe fantasma sin cuerpo*. El fantasma, primero invisible, se aparece, adquiere una forma más o menos delimitada, *se hace cuerpo*, pues esta es la única forma de mostrarse de manera perceptible.

El concepto de fantasma tiene una referencia pictórica: los *pentimenti*, ese arrepentimiento de un pintor que decide pintar sobre algo que ha pintado antes para modificarlo o hacerlo desaparecer. Las imágenes escondidas o tapadas, igual que ocurre con la estratificación de las ruinas, pueden volver a la superficie con el paso del tiempo. Ocurre en numerosas pinturas en las que el pintor se arrepintió de lo que había pintado y lo borró, por ejemplo, la pata espectral de un caballo que aparece en el cuadro *Felipe IV a caballo*, de velázquez, al lado de la pata pintada posteriormente, lo que, además, confiere movimiento no intencionado a la obra.

Por otra parte, las imágenes-fantasma no pueden considerarse únicamente símbolos debido a que fueron borradas, sino como síntoma de algo anterior que resurge para mostrarse. El símbolo deviene en algo más que la imagen estática y se convierte en una cuestión psíquica: "es porque los *símbolos* tienen una estructura dinámica y polarizada —conflictiva e inestable, hecha de movimientos (...) — por lo que la cultura debe ser comprendida a partir de sus movimientos, de sus malestares, de sus síntomas" (Didi-Huberman, 2018, p. 168).

Las fotografías de Francesca Woodman analizadas a continuación presentan un cuerpo fantasmal que se mezcla y a su vez parece querer escapar del entorno. Un cuerpo que funciona en sí mismo como síntoma-símbolo. Sus imágenes de cuerpo-estratificado eran capaces de ser parte del lugar. Las imágenes-fantasma se revelan de manera similar.

Fotografía 96: *Sin título*, 1975-1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Pinterest, https://id.pinterest.com/pin/3377768456956760/

Écfrasis: Francesca Woodman lleva un vestido de flores y nos mira directamente en una habitación ruinosa. De pie, extiende los brazos hacia una puerta que se abre. En la pared del fondo otra puerta está cerrada y se confunde con la pintura de la pared. El papel se despega en la parte superior de la pared izquierda.

Desarrollo conceptual: En esta imagen, a diferencia de la anterior, no hay una estratificación salvo por los pequeños trozos de papel desprendidos. La figura principal es la autora, que además nos mira directamente como si de un cuadro se tratara. Hay cierto movimiento en el vestido, lo que da dinamismo a la composición, pero el *movimiento* principal es el que representa la puerta entreabierta. En este caso, la imagen fantasmal no está tanto en el propio cuerpo de la modelo sino en lo que ese cuerpo hace. Con un leve movimiento de brazos, como si de un ser con capacidades mágicas se tratara, Francesca Woodman *consigue abrir una puerta sin tocarla*.

Este es un ejemplo de fotografía que, a pesar de carecer de movimiento real, representa un movimiento explícito a partir de la composición de sus elementos, simulando una escena cinematográfica. Si bien el cuerpo de la modelo puede definirse en este caso como apolíneo, armónico, sin una fusión con el entorno tan claro como en los ejemplos analizados anteriormente, se trata también de una imagen dionisiaca. Esto se debe a esa puerta que se abre y rompe con la armonía de la imagen y que parece adelantarse a algo que está oculto.

Fotografía 97: ***Casa nº 3*****, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.**

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/463378249162750876/

Écfrasis: Francesca Woodman, sentada en una habitación ruinosa, se confunde con el entorno. A diferencia del resto de elementos, su imagen está desdibujada. Solo se aprecia con algo más de nitidez su rostro, una pierna y un zapato. La luz entra por dos ventanales iluminando paredes desconchadas, la chimenea y restos de pared y papel en los tablones de madera. Por la ventana derecha se ven las ramas de un árbol.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía aparecen dos elementos contrarios: la autora que se confunde con la pared y la habitación ruinosa. Por una parte, se trata de una imagen de nuevo estratificada en la que la modelo parece una capa más de la pared. Por otra parte, es una imagen *fantasmal*: el movimiento que hace Francesca Woodman produce que la foto salga borrosa, *movida*, pero en este caso, esa característica no se percibe como un error sino como movimiento, uno de los rasgos característicos de su producción.

El movimiento se opone a las imágenes estáticas más típicas de la fotografía en que hay alguien posando y se mantiene quieto frente a la cámara; imágenes en las que, normalmente, la persona fotografiada no se mueve, o, si lo hace, se la distingue mejor, en cualquier caso. La imagen tiene un carácter dionisíaco: el vestido apenas se distingue de la pared, hay una fusión y la autora hace las veces de ese *fantasma* que aparece o desaparece y al que podemos ver como un ser casi translúcido, a través del cual parece adivinarse la pared. También como un *pentimenti*, como si la autora se hubiera arrepentido de la posición en que iba a ser fotografiada y se hubiese movido en el momento en que se hacía la instantánea.

Fotografía 98: *My house*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/146578162860973943/

Écfrasis: En la esquina de una habitación abandonada se ve parte de una ventana cubierta por una cortina por donde entra la luz. A la derecha, las baldas de una estantería en la que hay algunos objetos y trapos tapan una puerta. En el suelo hay una especie de espejo medio tapado y trozos de plástico transparente. Otro fragmento del material transparente cuelga en la esquina de la composición.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía es muy similar a otra de la autora en la que aparece el mismo escenario, con la diferencia de que en la otra sale también Francesca Woodman desnuda, tan solo cubierta en parte por ese mismo plástico transparente que aparece en la fotografía. En esta, sin embargo, el cuerpo no aparece y solo quedan esos rastros de plástico que antes formaban parte del mismo. El carácter fantasmal de esta imagen viene dado por la transparencia, aspecto presente en la cortina traslúcida que cubre la ventana y en el plástico, especialmente en el trozo que está en la esquina, que parece estar levitando como si fuera un fantasma.

Lo *transparente* se opone en este caso a lo *invisible*. Lo transparente es similar al fantasma que se aparece y, en cierta manera, se hace cuerpo. Se puede ver a través de ello y a su vez tiene aspecto corpóreo. Por otro lado, la imagen tiene características dionisiacas porque muestra aquello que no puede verse con claridad, pero que, a pesar de esto, está presente en la imagen.

Fotografía 99: *Sin título,* 1977-78, Roma, Italia. Francesca Woodman.

Fuente: Victoria Miro, https://www.victoria-miro.com/exhibitions/413/works/da2b3996618b0b/

Écfrasis: Una modelo vestida con una túnica oscura, sentada en una gran silla de madera, mira hacia la luz que entra por una ventana, ajena a lo que sucede tras ella: en el marco de la puerta, se ve un cuerpo difuminado, seguramente de Francesca Woodman, en movimiento.

Desarrollo conceptual: Hay dos imágenes principales que se contradicen: el cuerpo estático de la modelo y el cuerpo en movimiento de Francesca Woodman más atrás. El primero es oscuro y el segundo está iluminado, como si de un claroscuro pictórico se tratara. A la primera modelo representada de un modo objetivo, se añade una segunda figura que, sujeta al marco de una puerta, parece un fantasma en movimiento que acababa de aparecerse.

Esta fotografía tiene un carácter dionisíaco, pero se compone de dos rasgos identificatorios. El personaje sentado es una figura apolínea: vestida con túnica, lo que desde el mito recuerda a las vestimentas de Grecia, descalza, estática y dispuesta a ser admirada. Esto concuerda con la armonía de la habitación, con el suelo de baldosas geométricas, la silla y el marco de la puerta delimitados. Sin embargo, el elemento dionisíaco situado detrás rompe con esta perfección y surge a modo de imagen fantasmal dando dinamismo a la composición.

Fotografía 100: *Sin título,* 1977-78, Roma, Italia. Francesca Woodman.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/silvanabritez/fotografia/

Écfrasis: En una estancia en ruinas, en cuya pared unas líneas delimitan el marco de una puerta, se ve a Francesca Woodman saltando, con un vestido negro y el pelo hacia arriba. En las baldosas del suelo, que apenas se distinguen de la pared, hay trozos de la misma.

Desarrollo conceptual: A modo de claroscuro pictórico presenta a la autora quien, tras saltar, queda retratada como si estuviera levitando y se tratara de un fantasma. En este caso, su figura, con el vestido negro, está oscura, mientras que la estancia decadente bañada en luz aparece iluminada.

Es una fotografía con gran dinamismo y movimiento: los brazos se elevan al igual que el cabello debido a la inercia del salto. El estrato aparece en la pared, en esa puerta inexistente que se adivina en el marco de una puerta, dibujado con dos líneas. Todo ello le confiere un carácter dionisíaco debido a ese componente fantasmal que representa la autora y al movimiento explícito de la imagen.

Análisis semiótico del bloque "Personajes fantasmales: historias decimonónicas"

1. Alegoría

Una mujer abre una puerta solo con un movimiento de brazos. Desaparece agachada junto al papel pintado desprendido. En la esquina de una habitación hay un plástico transparente de aspecto fantasmal. Una mujer sentada es ajena a otra que se aparece desnuda por detrás.

Todas ellas son alegorías del fantasma, algo invisible, que se hace corpóreo en las fotografías. La idea del fantasma se concreta en las modelos de las imágenes. La simbología es gótica, propia de las historias decimonónicas de fantasmas.

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías del bloque, de simbología surrealista, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay una literalidad como ocurre con los iconos. Son imágenes de un marcado carácter artístico en las que Francesca Woodman se fotografía a sí misma o a otras modelos. Los índices técnicos tienen que ver con el montaje y, por otra parte, las referencias a la mitología o al surrealismo. Hay índices o pruebas en la puerta entreabierta en la primera fotografía, en la imagen fantasmal de la segunda, en los restos de plástico de la tercera, en el cuerpo de la cuarta y en la pared de la última.

Los símbolos son la puerta y el movimiento de brazos en *Sin título* (1975-1976), la imagen fantasmal en *Casa nº 3* (1976), los plásticos y telas en *My house* (1976), las dos mujeres en *Sin título* (1977-1978) y la mujer en *Sin título* (1977-1978).

3. **Denotación y connotación (Barthes)**

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una puerta que se abre, la imagen borrosa de una mujer, plásticos, dos mujeres. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción, las imágenes fantasmales y mitológicas, el personaje fantasmal que aparece en las fotografías. Los mitos, connotativos, se ven en el personaje que desaparece y se muestra, en el fantasma, lo que se consigue con la imagen borrosa.

4. ***Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)**

Francesca Woodman se hace fotografías a ella misma y a otras modelos. Hay una relación entre fotografía y el fantasma, en el caso de las imágenes donde hay una mezcla del papel pintado o el entorno con la modelo, tal como ocurría en el punto anterior, y con las imágenes fantasmales. El *studium*, tema general en las fotografías, es el fantasma, con un estilo mitológico, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: la puerta abierta en *Sin título* (1975-1976), el papel desprendido en *Casa nº 3* (1976), los plásticos y telas en *My house* (1976), la mujer del fondo en *Sin título* (1977-1978) y la imagen borrosa en *Sin título* (1977-1978).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas borrosas y la composición de esas formas con el entorno. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

En *Sin título* (1975-76) al ser la propia modelo quien se hace la foto a sí misma, no sabe cómo va a ser hasta que la revele, pero el elemento del azar es menor que en las fotografías anteriores, porque la posición de la autora respecto a la puerta entreabierta es intencionada. *En Casa nº 3* (1976) tiene un carácter más azaroso que aquellas en que la modelo aparece estática, debido al movimiento, como si otro fotógrafo la hubiera captado al tiempo que la autora se movía.

5.3.3. Personajes animales: fósiles y otras criaturas

Todo cuerpo humano tiene rasgos de animalidad, de un elemento primitivo anterior a la cultura que nos es dada desde que nacemos. Esta relación con la naturaleza animal se ha plasmado en obras artísticas y culturales desde la antigüedad mediante dioses con atributos animales, transformaciones, luchas, etc. Se ha representado también con el arquetipo, por ejemplo, del guerrero que debe acabar con el dragón, o con relaciones directas de carácter positivo como el caballo que ayuda al hombre a arar un campo.

El concepto animal está directamente relacionado con la cuestión de movimiento, de entes que se desplazan, se contorsionan, danzan, luchan, con el objetivo principal de lograr la supervivencia. Uno de los ejemplos más interesantes acerca de esta cuestión es el grupo escultórico del Laocoonte, aquel que fuera estudiado por Aby Warburg y explicado después por Didi-Huberman (2018), así como el ritual con serpientes de los indios Hopi, a partir de la relación entre el darwinismo y las formas clásicas:

> ¿Quién podría dudar que el Laocoonte, obra maestra de la escultura helenística, actualiza —transformándola, disfrazándola— una *primitividad cultural* del pathos trágico? (…) Es evidente que la *proximidad entre lo humano y lo animal* constituye un motivo esencial del *Laocoonte*, pero también del ritual indio estudiado por Warburg: en ambos casos, igualmente, el hombre *incorpora* o reviste al animal haciendo de su propia muerte —o más bien de su instrumento— algo así como

> una segunda piel: en la escultura helenística las serpientes se presentan casi como una <<sobre-musculatura>> de los tres personajes, o bien parecen como sus vísceras hechas visibles a través de una reversión fantasmática del dentro y el fuera. En el ritual de la serpiente el animal será presentado como una cosa con la que el hombre se adorna y se hace capaz —aunque sea de modo facticio— de absorber su sustancia (Didi-Huberman, 2018, p. 203).

Las fotografías de Francesca Woodman analizadas a continuación presentan un cuerpo en relación con lo animal. Ella misma se convierte en una suerte de ser animal y se fotografía con animales o elementos que hacen referencia a lo primitivo.

Fotografía 101: *Sin título*, 1972-1976, Boulder, Colorado, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: Blog Sherry Wiggings, https://sherrywigginsblog.com/2019/03/29/another-heroine-francesca-woodman-posted-in-boulder-co-march-28-2019/

Écfrasis: Francesca Woodman, desnuda, está tumbada boca arriba en el suelo de un campo de hierba seca. Las sombras de las ramas de un árbol se proyectan dibujando manchas de luz, y son tres los elementos que resaltan en la composición: una caracola, una goma alargada y una tela.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay dos elementos que se relacionan: el cuerpo de la autora y la goma o tela alargada que recuerda a una serpiente debido a las curvas y contorsiones que refleja. La modelo mira y extiende la mano hacia la goma sin llegar a tocarla, estableciéndose así una correlación entre su cuerpo tumbado y esa forma que

remite a la serpiente, como si ambos pertenecieran al mismo medio. Se da un vínculo entre lo humano y lo animal, en este caso animal ficticio.

A esto se añaden dos elementos: la caracola y la tela, los cuales vuelven a aparecer en otras obras de la fotógrafa. El molusco, de carácter onírico y surrealista, parece fuera de lugar y se complementa con la tela del mismo color blanco. Ambos están iluminados por el sol mientras que la mayor parte de la goma y el cuerpo de la modelo se encuentran a la sombra, formando así un claroscuro. El cuerpo tiene un sentido apolíneo. Los elementos que lo acompañan, especialmente la serpiente ficticia y el movimiento que refleja, dan a la imagen un carácter dionisíaco.

Fotografía 102: *Sin título*, 1975-1978, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Blog *El arte como arte*, http://elartecomoarte.blogspot.com/2014/04/francesca-woodman.html

Écfrasis: Una vitrina de la que se ven tres compartimentos expone animales disecados y a la propia fotógrafa. El lugar parece ser un museo de ciencias. En los dos compartimentos superiores hay aves, plumas, plantas y un zorro. En el inferior, se ve un mapache y a Francesca Woodman, que sale por la puerta entreabierta.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay una simbiosis entre lo humano y lo animal. Francesca Woodman está representada como un animal disecado más, ajena a estar siendo fotografiada y a las expresiones amenazantes del zorro y del mapache. Su cuerpo, en una postura antinatural para ser objeto de una fotografía, tiene rasgos de animalidad y del elemento primitivo que la complementan con el entorno. El único rasgo de humanidad es ese salirse del espacio que contiene a las fieras.

La imagen tiene un carácter dionisíaco debido al cuerpo contorsionado y a la relación directa con lo salvaje. Hay un *movimiento estático* en los animales, pues están disecados de manera que parecen moverse, y en este sentido, hay una *doble fotografía* en esta imagen: la propia imagen de la fotógrafa, y, dentro de ella, la imagen congelada del movimiento de los animales. En este caso, la modelo no adopta caracterizaciones concretas, sino que ella misma se muestra como tal.

Fotografía 103: *Space* ², 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/space-2-providence-rhode-island-p0061-a-UkfDe-6i3J7wDvwQ2878yg2

Écfrasis: En primer plano hay una vitrina que contiene un gran cráneo animal iluminado por la luz que entra por una ventana. Tras el cristal, abrazando el cubo, está Francesca Woodman mirando a cámara directamente.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay dos elementos contradictorios: el cráneo expuesto del animal y Francesca Woodman detrás. Ambos se complementan estableciendo una relación entre lo humano y lo animal. El cráneo, que a primera vista recuerda al de un animal prehistórico, confiere rasgos primitivos a la fotografía.

Esta imagen forma parte de una serie de fotografías titulada *Space* ², en las que hay modelos moviéndose en el interior de las mismas, como si fueran animales recluidos. En ellas no hay elementos animales explícitos, como es el caso del cráneo en la presente imagen, pero sí tienen rasgos animales. Como aquellas, esta obra tiene un carácter

dionisíaco debido a esa referencia a lo salvaje y lo primitivo, además de la extrañeza que causa ver a la autora.

Fotografía 104: *De la serie Anguilas,* 1978, Venecia, Italia. Francesca Woodman.

Fuente: Fundación Canal, https://www.facebook.com/FundacionCanalMadrid/photos/francesca-woodman-pese-a-lo-prematuro-de-su-muerte-leg%C3%B3-al-mundo-un-completo-leg/3020098024671080/

Écfrasis: Francesca Woodman está desnuda, tumbada sobre un suelo compuesto de pequeños mosaicos de piedra que forman una greca. Este dibujo da paso a otro suelo en la parte superior de la fotografía. La luz cae sobre el cuerpo, del que se ve parte de las piernas, el torso, un brazo y la cabeza por detrás. En un barreño con agua hay una anguila.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay dos elementos principales que se relacionan: el cuerpo de la autora y la anguila en el barreño. Nos encontramos aquí con la relación entre lo humano y lo animal, no de un modo antagónico sino intrínsecamente unido. Esto se debe a la similitud de las formas: ambos elementos aparecen contorsionados. El animal en el barreño forma curvas, al igual que el cuerpo combado con un brazo doblado hacia arriba que traza la misma curva que la anguila. Las dos superficies son lisas, iluminadas por la misma claridad, de apenas un solo color, en contraste con la cantidad de matices presentes en el suelo.

Es una fotografía de gran movimiento y dinamismo presente en los dos cuerpos y, por otra parte, de fuerte carácter dionisíaco. Igual que en las contorsiones que hay en el ya comentado grupo escultórico del Laocoonte, los cuerpos se mueven. No se tocan, pero hay una interacción común, a diferencia de la lucha presente en la escultura. La anguila

—que a simple vista parece una serpiente— remite a ese carácter primitivo, salvaje; características que, en este caso, son también propias a la modelo representada.

Fotografía 105: *Sin título*, 1979, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: Twitter, https://twitter.com/souslecielrouge/status/832329742149787648

Écfrasis: Francesca Woodman apoya la cabeza en un brazo de cara a una pared ruinosa. La mano visible sostiene la espina dorsal de un pez. Su vestido abierto deja ver la espalda enmarcada por un vestido de dos capas.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía tiene un carácter estratificado. Como en las comentadas anteriormente, presenta distintas capas: por un lado, la pared que deja ver los materiales que hay debajo. Por otro, el vestido abierto formado por dos telas, una de ellas estampada con hojas, que deja ver la espalda.

El elemento principal de la imagen es el esqueleto de pez que sujeta con la mano. Con este símbolo, se establece la relación entre lo humano y lo animal de manera directa: la espina dorsal está sobre la columna vertebral de la autora, como si fuera parte de su cuerpo. Por otro lado, la imagen está a medio camino entre lo apolíneo, debido a la simetría de las formas, y lo dionisíaco, por el elemento de metamorfosis que suscita extrañeza y por el rasgo estratificado de la pared.

Análisis semiótico del bloque 'Personajes animales: fósiles y otras criaturas'

1. Alegoría

El cuerpo humano tiene rasgos de animalidad. En las fotografías de Francesca Woodman analizadas en este bloque, las modelos se muestran como alegorías de esa animalidad, ya sea mostrándose como tal o interactuando con otros animales. Una mujer se tumba en la hierba. A su lado hay una cuerda que recuerda a una serpiente. Otra está en la vitrina de un museo de ciencias, o se asoma tras un gran cráneo animal. El cuerpo toma la forma de una anguila o sostiene una especie de esqueleto de hoja o de pez.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología surrealista, son indiciales y, especialmente, simbólicas. También hay iconos que establecen una relación de semejanza con su objeto, por ejemplo, en la primera fotografía, la cuerda se asemeja a una serpiente, en la cuarta la fotografía el cuerpo se asemeja con la anguila, y en la quinta, el esqueleto de la hoja o del pez se asemeja a las vértebras del cuerpo.

Son imágenes de un marcado carácter artístico en las que Francesca Woodman se fotografía a sí misma. Los índices técnicos tienen que ver con el montaje de las fotografías, y, por otra parte, las referencias a la mitología o al surrealismo. Hay índices o pruebas en la mujer en la segunda fotografía y en la pared de la última. Los símbolos son la caracola, la cuerda y la tela en *Sin título* (1972-1976), los animales y la mujer en *Sin título* (1975-78), el cráneo en *Space ²* (1976), la anguila en *De la serie Anguilas* (1978) y en el esqueleto de hoja o pez en *Sin título* (1979).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer en la hierba, vitrinas de un museo, un cráneo, una anguila y el esqueleto de una hoja o pez. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción, las imágenes animales, mitológicas, el personaje mitológico que forma parte de la naturaleza, en el que se aprecian los mitos, connotativos.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Francesca Woodman se hace fotografías a ella misma. Hay una relación entre fotografía y el animal, en el caso de las imágenes donde hay una mezcla del papel pintado o el entorno con la modelo. El *studium*, tema general en las fotografías, es el animal, con un estilo mitológico, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: la caracola en *Sin título* (1972-1976), la mujer en *Sin título* (1975-1978), la mujer en *Space ²* (1976), la anguila en *De la serie Anguilas* (1978) y en el esqueleto de hoja o pez en *Sin título* (1979).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas primitivas en el animal, las imágenes que se mezclan con el entorno. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

En la primera fotografía *Sin título* (1972-1976) hay una intencionalidad al disponer los elementos, especialmente la caracola, que es el que parece fuera de lugar. El único azar que puede darse es el claroscuro que forman luces y sombras en la composición. En la segunda *Sin título* (1975-1978) en caso de que los animales de la fotografía, especialmente el zorro y el mapache, estuvieran así colocados y no hubieran sido manipulados por la fotógrafa, el elemento azaroso está en esa simulación de ataque a la modelo. En la fotografía del cráneo, en caso de que el cráneo fuera encontrado tal cual aparece, ese sería el componente de azar, aprovechado por la autora para fotografiarse.

5.3.4. Personajes naturaleza: bosques y raíces en los cuentos

En el apartado anterior se ha visto la relación entre el cuerpo y lo animal. El carácter primitivo, además de caracterizarse por rasgos animales, toma otros aspectos de la naturaleza como el bosque, las plantas o el agua. El vínculo con la naturaleza *no animal*, se manifiesta en obras artísticas y manifestaciones culturales desde la antigüedad. Por ejemplo, con transformaciones de personas en plantas, como ocurre en *Las metamorfosis* de Ovidio y el conocido mito de Apolo y Dafne, en el que Dafne se convierte en laurel. Otro ejemplo son las ninfas, deidades mitológicas huidizas:

> ‘*Ninfa* y *Gradiva* parecen, desde nuestro punto de vista, dos posibles nombres propios —nombres de hadas o de cuasi-diosas— (…) Las dos liberan un *gesto*, el encanto particular de un movimiento corporal; las dos hacen levantar un *tiempo*, comprensible solamente a través de la hipótesis psíquca del inconsciente. Las dos exigen, en fin, un *estilo de conocimiento*, una práctica nueva de la interpretación en la cual la actividad severa y cerrada del análisis debe contar con el entrelazamiento de las imágenes, la sobredeterminación de los significantes, la diseminación de los sueños y la asociación de las ideas (Didi-Huberman, 2018, p. 310).

Las fotografías de Francesca Woodman analizadas a continuación muestran el cuerpo en relación con la naturaleza. La fotógrafa está representada como una especie de ninfa que, mediante atributos vegetales o fundida con el entorno, simboliza el vínculo del cuerpo con lo natural.

Fotografía 106: *Sin título,* 1972-74, Andover, Massachusetts, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Twitter, https://twitter.com/hipst_eria/status/790157766828621824?lang=he

Écfrasis: Francesca Woodman está desnuda en un bosque. La imagen ha sido tomada cuando está subiendo un gran montículo de raíces que emergen de la tierra. Agachada, se agarra a un tronco. De fondo, se ven más árboles.

Desarrollo conceptual: En esta imagen hay una relación del cuerpo con lo natural. La modelo se funde con el entorno, lo que está simbolizado por su desnudez, que la acerca aún más a la naturaleza. Hay una simbiosis entre las formas, pues las extremidades de la fotógrafa armonizan con las raíces y troncos de formas similares. Se trata de una imagen con gran fuerza en el elemento de las raíces presentes en esa montaña de tierra por donde asoman.

La fusión con el entorno y el carácter rizomático, de raíces que salen a la luz sin estar claro dónde empiezan o acaban, da a la composición un carácter dionisíaco. Esta característica está de igual modo presente en la modelo, representada como una ninfa que hubiera sido sorprendida en el bosque y fotografiada. El personaje que representa da a la imagen el elemento mitológico arquetípico de la ninfa en el bosque.

Fotografía 107: *Sin título*, 1972-1974, Andover, Massachusetts, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Blog *Óscar en fotos*, https://oscarenfotos.com/2016/04/02/francesca-woodman-la-evanescente-informe-especial/francesca-woodman-3-2/

Écfrasis: Francesca Woodman está desnuda en un bosque, levemente inclinada en un montículo de raíces. Permanece en la sombra y eleva un brazo iluminado por el sol. Frente a ella se extiende un terreno cubierto de hojas y al fondo se ven árboles.

Desarrollo conceptual: en esta fotografía, por lo que se aprecia tomada en el mismo entorno que la anterior, hay una relación del cuerpo con la naturaleza. La composición es armónica: las extremidades de la modelo con las raíces, las hojas iluminadas del suelo y

las manchas de luz diseminadas. Juegos de luces que, como el contraste de la tierra oscura y los árboles soleados, crean un claroscuro fotográfico.

Las raíces, elemento rizomático característico en la obra de Francesca Woodman, tienen gran presencia en esta imagen y con ellas la autora se funde en el entorno natural, representada como una ninfa del bosque, desnuda, en compenetración con la naturaleza, con un carácter mitológico y primitivo que da el elemento dionisíaco a la imagen.

Fotografía 108: *Sin título*, 1972-1975, Boulder, Colorado, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: *ABC*, https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-woodman-grandes-dosis-201703290117_noticia.html

Écfrasis: Francesca Woodman, desnuda, está sumergida parcialmente en el agua. De ella asoma la parte superior de una pierna, parte del torso, un brazo y la cabeza. Está agarrada a las raíces de un árbol que linda con el agua donde se reflejan árboles. Varias lápidas se ven al fondo de la imagen.

Desarrollo conceptual: esta fotografía tiene un componente mitológico. Por un lado, vuelve a darse una relación entre la naturaleza, el árbol y el agua en este caso, con el cuerpo. Por otro lado, la modelo está representada como una ninfa o ser mitológico que vive en las aguas. No está retratada como alguien que se da un baño, sino como un ser mágico que forma parte del entorno.

Hay una similitud de las formas, las piernas, el brazo y el cabello, que parecen ser una extensión de las raíces. Esto, unido al carácter primitivo es lo que da el elemento dionisíaco a la fotografía. Por otro lado, en este caso la figura femenina tiene también

características apolíneas, pues presenta un cuerpo bello, bastante estático, en armonía con la naturaleza, como si fuera una Venus que emerge del agua.

Fotografías 109-110 (serie panel): *Sin título*, 1980, Colonia McDowell, Peterborough, New Hampshire, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Victoria Miro, Artsy,

https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks11920/

https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-untitled-macdowell-colony-peterborough-new-hampshire-2

Écfrasis: Francesca Woodman, con la cabeza agachada, levanta los brazos cubiertos de corteza de árbol. La única parte de vestimenta que se ve es una manga arremangada. Detrás hay un bosque.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía pertenece a una serie de imágenes tomadas en la Colonia McDowell. Todas ellas muestran variaciones de Francesca Woodman en las que aparece con cortezas de árbol en una transición de imágenes en que se metamorfosea. La fotografía seleccionada la muestra con los brazos alzados, rodeados de la misma corteza de los árboles de alrededor.

Hay una simetría en las formas porque los brazos simulan ser troncos. Ni siquiera vemos el resto del cuerpo y la cabeza está agachada. Esta fotografía tiene un componente mitológico, pues hay una metamorfosis de la modelo en árbol, tema típico en los mitos. La transformación y la relación del cuerpo con la naturaleza da un carácter dionisíaco a la imagen.

Análisis semiótico del bloque "Personajes naturaleza: bosques y raíces en los cuentos"

1. **Alegoría**

Las ninfas que se aparecían en las casas derruidas con papeles pintados en la pared, se muestran ahora en la naturaleza, en bosques donde hay montículos de raíces, de rizomas. El cuerpo se convierte en alegoría de la naturaleza, pasa a ser parte de ella. Los brazos de la autora se recubren de cortezas de árbol, las imágenes se vuelven mitológicas y recuerdan a las Metamorfosis de Ovidio.

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías del bloque, de simbología surrealista, son indiciales y, especialmente, simbólicas. También hay iconos que establecen una relación de semejanza con su objeto, por ejemplo, en la última fotografía, los brazos recubiertos de cortezas tienen semejanza con las ramas del árbol. Son imágenes de un marcado carácter artístico en las que Francesca Woodman se fotografía a sí misma.

Los índices técnicos tienen que ver con el montaje de las fotografías, y, por otra parte, las referencias a la mitología o al surrealismo. Hay índices o pruebas en la mujer en la mujer que aparece en la segunda fotografía y en la tercera como si fuera un personaje mitológico. Los símbolos son el montículo de raíces y la modelo en *Sin título* (1972-74), al igual que ocurre en la segunda fotografía, las raíces, el lago y la modelo en *Sin título* (1972-75) y las cortezas de árbol en *Sin título* (1980).

3. **Denotación y connotación (Barthes)**

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: un montículo de raíces por donde trepa una mujer, una mujer entre raíces o en un lago, el cuerpo y las cortezas de un árbol. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción, las imágenes relacionadas con la naturaleza, mitológicas, el personaje mitológico que forma parte de la naturaleza, en el que se ven los mitos connotativos.

4. ***Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)**

Francesca Woodman se hace fotografías a ella misma en la naturaleza. Hay una relación entre fotografía y lo natural, en el caso de las imágenes donde hay una mezcla del entorno

con la modelo. El *studium*, tema general en las fotografías, es la naturaleza, con un estilo mitológico, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: las raíces y la modelo en *Sin título* (1972-1974), al igual que ocurre en la segunda fotografía, el lago en *Sin título* (1972-1975) y las cortezas de árbol en *Sin título* (1980).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas primitivas en la naturaleza, las imágenes que se mezclan con el entorno. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

En la primera fotografía *Sin título* (1972-1974) simula el azar de haber encontrado a la autora, que aquí tiene un carácter mitológico, en el bosque. El azar *real* es el de haber encontrado esa gran cantidad de raíces, lugar idóneo para hacer la fotografía. En la segunda fotografía hay un simulacro del azar, con la autora fotografiada como si hubiera sido encontrada en ese instante, lo que da a la imagen un carácter mágico y mitológico. El azar real es el lugar encontrado con las sombras y luces que lo definen.

5.3.5. Personajes mitológicos: las estatuas clásicas en la fotografía

El cuerpo puede representar un mito mediante referencias generales a la mitología o de manera específica. Mito, arquetipo y símbolo configuran imaginarios modernos donde se atisban rasgos de la antigüedad clásica. Dioses, esculturas, templos, simbología específica… Todo ello forma parte de un discurso que se reapropia del pasado. Didi-Huberman (2018) se refiere al investigador Warburg para explicar la apropiación de formas antiguas. No solo hay una imitación directa de la antigüedad sino una supervivencia de rasgos:

> La historia, pues, removida. Se mueve, difiere de sí misma, despliega su semi-plasticidad. Aquí fluyente y allá rompiente, aquí serpentina y allá mineral (…) Y así es como la noción de *Nachleben* habrá terminado por ofrecer la formulación dinámica, específica, histórica de un *síntoma del tiempo*. Pero ¿qué es un síntoma desde el punto de vista del tiempo histórico? Será, en el contexto que nos hemos dado (…): efracción (surgimiento del Ahora) y retorno (surgimiento del Antaño) mezclados (Didi-Huberman, 2018, p. 152).

Las fotografías de Francesca Woodman analizadas a continuación hacen referencia a la mitología griega y romana. En ellas, el cuerpo se vuelve mito, arquetipo, utiliza símbolos para representar una antigüedad clásica que vuelve a aparecer en las imágenes.

Fotografía 111: *Sobre ser mi modelo*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Victoria Miro, https://iass-ais.org/proceedings2014/view_lesson.php?id=84

Écfrasis: Tres mujeres desnudas, entendiéndose que una de ellas es Francesca Woodman, miran a la cámara a través de fotografías que muestran el retrato de la fotógrafa. Una de las modelos lleva medias y zapatos. La pared está pintada en dos franjas y tiene pegada una fotografía similar a las otras.

Desarrollo conceptual: En esta imagen hay dos elementos principales. Por un lado, las tres modelos. Por otro, las fotografías a modo de máscara que impiden ver sus verdaderos rostros. Es una fotografía hecha a fotografías, lo que aparentemente es una contradicción. Se trata de una imagen mítica debido a dos motivos: el primero puede entenderse como una alusión, sea intencional o no, al mito de Narciso. La fotógrafa se retrata, no solo a sí misma sino a sus dobles: las modelos sujetan su retrato, algo que enfatiza el título *Sobre ser mi modelo*.

Esta característica está en la mayor parte de la producción de Francesca Woodman, que se hace fotos a ella misma, lo que recalca especialmente esta imagen. El segundo motivo

es el concepto de máscara, que remite a Grecia y Roma. En este caso, las máscaras son los retratos, es decir, son máscaras de sí misma, lo que pone de relieve el mito de Narciso, pues en lugar de elegir máscaras que la oculten se ha decantado por su propia imagen.

El mito, por tanto, está en la referencia a las culturas griega y romana. El arquetipo es la máscara, en este caso las cuatro fotografías, y el símbolo es el retrato de la fotógrafa que hace las veces de máscara. La imagen, en este caso eminentemente simbólica, tiene cierto carácter dionisíaco debido a la ambigüedad producida por el juego de máscaras.

Fotografía 112: *De la serie Ángel*, 1977, Roma, Italia. Francesca Woodman.

Fuente: Victoria Miro, https://www.victoria-miro.com/exhibitions/529/works/artworks19297/

Écfrasis: Esta fotografía forma parte de la serie sobre ángeles que Francesca Woodman hizo durante una estancia en Roma. A un lado, la fotógrafa de un salto. Lleva el torso desnudo, una falda blanca y medias y zapatos negros. En segundo plano, suspendidas en una habitación ruinosa, cuelgan dos telas que recuerdan a unas alas. La luz que entra por dos ventanas al fondo se confunde con ellas.

Desarrollo conceptual: En la fotografía hay tres elementos principales: la figura humana, las alas y la habitación donde se desarrolla la acción. La imagen tiene un carácter performativo, pues forma parte de una serie donde se desarrolla una acción en el tiempo, como si se tratara de una secuencia cinematográfica: Francesca Woodman con alas, o sin ellas, como en esta imagen, manchada con la pintura lanzada a una pared, retratada con

la veladura de otra fotografía o en un primer plano. En esta en concreto, las telas simbolizan las alas, de las que Francesca Woodman se ha desprendido.

Es una imagen mítica: el mito está en la referencia a la mitología de los ángeles. El arquetipo está en la figura humana que representa el personaje del ángel. Los símbolos principales son las alas. Por otra parte, la fotografía tiene una mezcla de carácter apolíneo, debido a la simbología del ángel, y de otro más dionisíaco que se debe al movimiento del cuerpo mitológico que no se corresponde con las alas más estáticas.

Fotografía 113: *Sin título*, 1977-1978, Roma, Italia. Francesca Woodman.

Fuente: Victoria Miro, https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks13625/

Écfrasis: En esta fotografía se aprecia parte del cuerpo de una mujer. El elemento principal es el torso desnudo, del que apenas se ven los brazos escondidos tras la espalda. Una falda estampada cubre la parte inferior de la modelo y de la tela asoman las piernas desnudas. Tras ella hay una pared iluminada en dos franjas.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay dos elementos: el cuerpo y la pared. Se da cierta fusión entre ambos, igual que ocurría con las imágenes anteriormente analizadas donde se ha explicado el concepto de estrato. La piel está manchada, igual que la pared. Hay también una similitud de tonos: la parte superior del cuerpo y la pared más clara, y la inferior más oscura con la falda mimetizada.

Es una imagen mítica: el cuerpo desnudo recuerda a una escultura griega o romana. Se muestra pétreo, definido en sus formas, estático. La cabeza no aparece, como ocurre a menudo en las estatuas. El mito, por tanto, está presente en la referencia general de hacer una referencia no explícita a las culturas griega o romana. El arquetipo, en este caso no específico, pues no representa un personaje concreto, es el de cuerpo mitológico. Los símbolos principales son dos: el torso iluminado y la falda que cae a modo de túnica.

La fotografía tiene, en principio, carácter apolíneo debido a las formas delimitadas y a la perfección que se representa, sin embargo, tiene también carácter dionisíaco debido a las manchas comentadas, en el cuerpo y la pared, lo que crea ambigüedad.

Fotografía 114: *Sin título (de la serie Canción del cisne)*, 1978, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Francesca Woodman Photo, https://francescawoodmanphoto.wordpress.com/biographie/

Écfrasis: En esta fotografía, tomada desde arriba, hay una mesa alargada. Sobre ella, a la izquierda, varias plumas en un rectángulo y una cuerda. A la derecha se ve el cuerpo en movimiento de una mujer apoyada sobre una tela.

Desarrollo conceptual: Hay dos elementos principales: las plumas a un lado y el cuerpo de la mujer sobre la tela al otro. La imagen forma parte de una serie titulada *Canción del cisne* y tiene un carácter performativo. Igual que ocurría en la serie dedicada a los ángeles, en esta la modelo aparece fotografiada desnuda, con diferentes caracterizaciones que

hacen referencia de modo más o menos directo a las aves en general y a los cisnes en particular: alas, trozos de papel blanco desplegados en los brazos, telas o el cuerpo desnudo.

En esta en concreto, las referencias al cisne son el cuerpo levemente contorsionado de la modelo, la tela nacarada y las plumas. Es una imagen mítica: el mito está en la alusión al cisne, animal mitológico que representa belleza y perfección. El arquetipo está en el cuerpo de la modelo que representa al cisne, algo que a su vez es simbólico, y los símbolos principales son las plumas y la tela nacarada. La fotografía tiene carácter apolíneo, por la perfección que simboliza el cisne, y por otro lado dionisíaco debido al movimiento del cuerpo que crea ambigüedad y desconcierto.

Fotografía 115: ***Cariátide (estudio para el Proyecto Templo)*****, 1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.**

Fuente: Blog ***Exposiciones que hay en Madrid*****,**
https://exposicionesquehayenmadrid.wordpress.com/2019/12/31/francesca-woodman-ser-un-angel-on-being-an-angel-fundacion-canal-mateo-inurria/006_caryatid/

Écfrasis: En esta fotografía de gran formato, una mujer vestida con una túnica larga esconde el rostro tras los brazos alzados. Representa una cariátide y la luz ilumina la composición.

Desarrollo conceptual: La imagen forma parte de una serie que representa cariátides para un proyecto titulado *Templo*. Son fotografías de gran formato, como si tratasen de mostrar el templo que van a formar las cariátides a escala real. En todas hay modelos vestidas con túnicas. Esconden el rostro entre los brazos o su cabeza no se ve. Esto hace que el parecido con una columna sea mayor. Simbolizan las cariátides; columnas esculpidas en forma de mujer que sostenían el frontispicio de los templos griegos.

Esto confiere un carácter mítico a la fotografía: las modelos se convierten en cariátides griegas, la túnica que llevan se asemeja a la piedra y se muestran estáticas, con los brazos alzados para sostener la parte superior del templo. El rostro no se ve, enfatizando esta función. No hay carácter: todas son la misma cariátide con ligeras variaciones. El arquetipo es la cariátide representada por la modelo. Los símbolos son el cuerpo y la túnica griega que simbolizan la columna. La fotografía tiene carácter apolíneo debido a la perfección de las formas pétreas, a lo estático y a la referencia a las cariátides griegas de la Acrópolis ateniense.

Análisis semiótico del bloque "Personajes mitológicos: las estatuas clásicas en la fotografía"

1. **Alegoría**

El cuerpo humano se hace alegoría de la manera más fácilmente reconocible cuando representa un mito. Puede ser una historia mitológica específica o una referencia general al imaginario de Grecia y Roma clásicas. En las fotografías de Francesca Woodman analizadas en este bloque, las modelos recrean esos mitos en forma de alegoría, a través de máscaras, de la recreación de torsos escultóricos o de columnas de un templo.

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías del bloque, de simbología surrealista y mitológica, son indiciales y, especialmente, simbólicas. También hay iconos que establecen una relación de semejanza con su objeto, por ejemplo, en la primera fotografía los retratos con máscaras, en la segunda las telas con alas, en la tercera el cuerpo con una escultura griega o romana, y en

la quinta el cuerpo con una columna clásica. Son imágenes de un marcado carácter artístico en las que Francesca Woodman se fotografía a sí misma.

Los índices técnicos tienen que ver con el montaje o de las esculturas fotografiadas, y, por otra parte, las referencias a la mitología o al surrealismo. Hay índices o pruebas en las mujeres con máscaras en la primera fotografía. Los símbolos son las máscaras en *Sobre ser mi modelo* (1976), las alas en *De la serie Ángel* (1977), el cuerpo en *Sin título* (1977-1978), los objetos y plumas en *Sin título* (de la serie Canción del cisne) (1978), y la columna en *Cariátide (estudio para el Proyecto Templo)* (1980).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: mujeres tapándose el rostro con fotografías, unas alas y un personaje, un cuerpo, objetos y plumas y una columna. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia las imágenes mitológicas, el personaje mitológico que parece una escultura, el que es una columna, en los que se ven los mitos connotativos.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Francesca Woodman se hace fotografías a ella misma de manera mitológica. Hay una relación entre fotografía y mitología, en el caso de las imágenes donde la modelo remite a lo clásico. El *studium*, tema general en las fotografías, es la mitología, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: las máscaras en 'Sobre ser mi modelo' (1976), las alas en *De la serie Ángel* (1977), el cuerpo en *Sin título* (1977-1978), los objetos en *Sin título (de la serie Canción del cisne)* (1978), y la columna en *Cariátide (estudio para el Proyecto Templo)* (1980).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas clásicas, las imágenes que se mezclan con el entorno. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz, la composición como en el caso de representación de escultura y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

El único azar posible en las fotografías seleccionadas es la iluminación, en el caso de la serie de los ángeles, que le da un aura espectral a la imagen. Las fotografías, en general, están pensadas de antemano.

5.3.6. Personajes simbólicos: el surrealismo en el sueño fotográfico

El cuerpo puede funcionar como símbolo, sin atributos externos, por ejemplo, con el movimiento que provoca que una imagen sea apolínea o dionisíaca, o mediante objetos externos que crean un significado. El símbolo puede ser mitológico entendido como forma mínima del mito o, simplemente, añadir un significado. Didi-Huberman, a partir de la teoría desarrollada por Warburg, habla del cuerpo y de su relación con el símbolo a partir de la teoría de los colores de Goethe y de las formas del signo:

"Bajo el signo de Goethe (…) Warburg plantea la cuestión, esencial tanto para la historia del arte como para la estética, de la relación entre *cuerpo* y *símbolo*, entre las formas plásticas del 'antropomorfismo' *(Antropomorfismus)* y las formas discretas del 'signo' *(Zeichen)*" (Didi-Huberman, 2018, p. 169). Las fotografías de Francesca Woodman analizadas a continuación muestran el cuerpo interactuando con símbolos externos. Una gran mayoría hace referencia al movimiento surrealista. Los símbolos que más aparecen son objetos cotidianos que, en el contexto de las fotografías, adquieren nuevos significados. Los que más salen son: guantes, paraguas, melón, espejo, máscara, cristal, sombra y cisne. Cinco imágenes representativas de la simbología utilizada han sido seleccionadas a continuación.

Fotografía 116: *Sin título*, 1975-78, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Polpettas, http://www.polpettas.com/it/francesca-woodman-photography/

Écfrasis: En esta fotografía se ve a una mujer con vestido blanco que acaricia a un cisne. De su rostro apenas se ve la parte inferior y el fondo es negro.

Desarrollo conceptual: En la imagen hay dos elementos: la mujer y el cisne, que se relacionan debido a la similitud de forma y color. La mujer lleva un vestido liso del mismo color que el ave; la tela se adapta al cuerpo y el brazo forma una leve curva hacia atrás, armónica con el cuello del cisne. Su rostro no se ve: en este caso, importa más la forma que el contenido.

Es una imagen simbólica. El símbolo principal es el cisne y, por otro lado, el vestido, porque remite al cisne. Tiene un estilo surrealista debido a la extrañeza y misterio que produce el cisne, que aparece como suspendido en el fondo negro, y a la modelo cuyo rostro no se ve. Es una imagen de gran erotismo y belleza, y, respecto al mito, de manera general está la alusión al cisne, animal mitológico. El arquetipo está por un lado en el ave y por otro en la figura humana que lo representa. Por otro lado, hay una alusión al mito de Leda y el cisne y a la transformación. La imagen es apolínea debido a la perfección y armonía de las formas.

Fotografía 117: *Sin título*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: NY Books, https://www.nybooks.com/daily/2011/01/24/long-exposure-francesca-woodman/

Écfrasis: En la esquina de una habitación en ruinas, la sombra de una mujer está marcada en el suelo cubierto de polvo blanco. Al lado hay una mujer sentada en una silla, desnuda y con zapatos.

Desarrollo conceptual: En esta imagen hay dos elementos principales: la sombra marcada entre el polvo blanco y el cuerpo al que parece pertenecer esa sombra sentado en la silla. La imagen tiene un estilo surrealista debido al elemento cotidiano de la sombra, que aquí se vuelve misterioso y onírico. En este caso, el cuerpo de la modelo pasa a un segundo plano, porque solo puede verse la parte inferior. La imagen no es mítica, porque no hay ninguna referencia clara al mito, y tiene cierto carácter dionisíaco debido a la extrañeza que sugiere.

Fotografía 118: ***Autoengaño nº 1*****, 1978, Roma, Italia. Francesca Woodman.**

Fuente: Blog *Gbernard*, https://gbenard.wordpress.com/2013/01/05/notes-on-the-female-lenses/francesca-woodman-mirror/

Écfrasis: Esta fotografía forma parte de la serie titulada *Autoengaño* que Francesca Woodman hizo durante su estancia en Roma. En la esquina de una estancia ruinosa aparece una mujer agachada en una esquina. Se asoma y se refleja en un espejo apoyado en la pared.

Desarrollo conceptual: En la imagen hay dos elementos principales: la modelo y el espejo. Tiene un carácter performativo porque es la primera acción de la serie *Autoengaño* en la que hay variaciones de la imagen con la modelo o el modelo y el fragmento de espejo: Francesca Woodman se refleja, se pone de cara a la pared o de pie sobre el espejo, se cubre el rostro con él o interactúa a su lado. En esta, se acerca agachada.

La serie y esta fotografía en particular tienen un estilo surrealista: convierte un objeto cotidiano, el fragmento de espejo, en elemento principal de la acción. Se da una interacción misteriosa y onírica de la modelo con el objeto. En general, se trata de una imagen mítica: es el mito de Narciso, pero en la serie se trastoca porque en la mayor parte de las imágenes el espejo no refleja nada.

En la fotografía seleccionada hay una *triple fotografía*: primero, Francesca Woodman hace la fotografía, segundo, se fotografía a sí misma y tercero, la imagen se dobla en el espejo. Por otra parte, tiene un carácter apolíneo debido a la belleza de la imagen, y dionisíaco en la continuación de la serie, con gran movimiento de los personajes.

Fotografía 119: *Sin título,* 1979-80, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: *Slate*,
http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/03/28/is_francesca_woodman_the_sylvia_plath_of_photography_what_her_guggenheim_show_reveals.html?via=gdpr-consent

Écfrasis: Dos manos sujetan un cristal cuadrado. Los dedos por debajo de la superficie están iluminados. El fondo es oscuro, y en la parte superior se ve el adorno de un vestido negro.

Desarrollo conceptual: En la imagen hay tres elementos: las manos, el cristal y el bordado sobre un fondo negro. Es una imagen simbólica: el símbolo principal es el cristal. La composición tiene un estilo surrealista. El vestido negro de la modelo, solo visible por el detalle superior, se mezcla con el fondo oscuro provocando que las manos parezcan suspendidas en el aire o cortadas.

Una luz ilumina además los dedos que están bajo la superficie, como si la causa de ello fuera el cristal, un objeto cotidiano que adquiere connotaciones fantásticas y oníricas, rasgo característico del surrealismo. La imagen no es mítica, pues no hay una referencia, intencional o no, clara. Sí tiene carácter apolíneo por la aparente belleza y quietud de las formas. Se trata de la representación abstracta de un objeto.

Fotografía 120: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: WSJ, https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703959104576081753750221130

Écfrasis: Una mujer se apoya sobre los brazos en una mesa acristalada que contiene moluscos. En la mesa hay una caracola y en la parte superior otra difuminada. Al fondo se ve un panel blanco.

Desarrollo conceptual: En esta imagen hay dos elementos principales: la modelo y la caracola, este último uno de los símbolos más utilizados en su obra por Francesca Woodman. Como secundarios están los moluscos de la mesa y el panel o pared del fondo. Hay una armonía en las formas, entre la cabeza y la caracola.

Es una imagen simbólica. El símbolo principal es la caracola, que da el tono surrealista a la composición porque es un objeto que está en un lugar al que no pertenece. Ocurre lo mismo con los moluscos. Por otro lado, la fotografía es onírica: la modelo, dormida, sueña con la caracola que tiene al lado y se desdobla más arriba difuminada como en un sueño. No hay un mito específico y el carácter es apolíneo debido a la armonía de la composición.

Análisis semiótico del bloque "Personajes simbólicos: el surrealismo en el sueño fotográfico"

1. **Alegoría**

La obra de Francesca Woodman tiene una gran simbología, con representaciones de ideales como la belleza, lo clásico o lo fantástico. En las fotografías hay una serie de símbolos que configuran la identidad de la obra de la autora. En sus imágenes hay una

concreción simbólica en forma de alegoría, con referencias al surrealismo y a los mitos que crean una abstracción.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología surrealista y mitológica, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas hay también cierta literalidad como ocurre con los iconos, por ejemplo, en la primera imagen del cisne, donde el vestido se asemeja al ave. Hay huellas indiciales en la imagen de la sombra. Son imágenes de un marcado carácter artístico, con índices técnicos que son, por una parte, los captados por Francesca Woodman, como la composición, o la fotografía en blanco y negro, y en otro las características técnicas del montaje o de las mujeres fotografiadas, y las referencias a las vanguardias o al surrealismo.

Los símbolos son el cisne y el vestido en *Sin título* (1975-1978), la sombra y el cuerpo en *Sin título* (1976), la modelo y el espejo en *Autoengaño nº 1* (1978), las manos, el cristal y el bordado en *Sin título* (1979-1980) y la caracola en *Sin título* (1979-1980). En todos los casos, el símbolo coincide con el objeto principal captado en las fotografías. Los signos de las fotografías sustituyen a su objeto en estos casos: el vestido al cisne, la sombra al cuerpo.

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: el cisne y la mujer, la sombra y el cuerpo, una mujer asomada al espejo, un cristal, una mujer y una caracola. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción de las imágenes, el estilo surrealista, especialmente en la imagen de la mujer y la caracola, las composiciones.

Los mitos, connotativos, se ven en la alusión al cisne, animal mitológico, con el mito de Leda y el cisne y la transformación.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Francesca Woodman hace fotografías de ella misma o de otras modelos. Hay una relación entre fotografía y surrealismo. El *studium*, tema general en las fotografías, es el surrealismo, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el cisne en

Sin título (1975-1978), la pared en *Sin título* (1976), la modelo en *Autoengaño nº 1* (1978), el bordado en *Sin título* (1979-1980) y la caracola en *Sin título* (1979-1980).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas curvadas del cuerpo o geométricas en el caso del cristal. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. Azar

El azar está en ciertos aspectos como la iluminación, el aspecto de la pared o el suelo. Son fotografías bastante preparadas en las que no hay un azar excesivo.

5.3.7. Personajes góticos: historias en castillos y otros escenarios

La fotografía, igual que ocurre con la narrativa, puede dividirse en géneros. Ciertas imágenes se apropian de la narratividad, de la misma forma que los mitos, para desarrollar o simbolizar una historia. Rasgos de narraciones y pinturas del siglo XIX pasan a ser parte de disciplinas posteriores como la fotografía o el cine.

Se da una reapropiación de temas universales o arquetipos que, además de, por una parte, tener su origen en los mitos clásicos, se conocen por otra gracias a los cuentos populares. Las narraciones góticas que tuvieron su auge en el Romanticismo, acontecen de nuevo en la fotografía. Didi-Huberman incide en la cuestión de las supervivencias para explicar el uso de símbolos o formas de expresión a lo largo de la historia:

> En primer lugar, los motivos de la *supervivencia* son, electivamente, los de las grandes potencias psíquicas: representaciones patéticas, dinamogramas del deseo, alegorías morales, representaciones del duelo, símbolos astrológicos, etc. (…) los *procesos* de la supervivencia no pueden ser comprendidos más que a partir de su <<connaturalidad>> con procesos psíquicos en los que se manifiesta la *actualidad de lo primitivo* (Didi-Huberman, 2018, p. 253).

No se trata, por tanto, de una simple imitación, sino de procesos que tienen lugar en todas las culturas; imágenes arquetípicas de origen común. Las fotografías de Francesca Woodman analizadas a continuación presentan narraciones o personajes que simbolizan

el tema gótico del Romanticismo. Los escenarios recuerdan al siglo XIX. Símbolos y acciones de las modelos crean un imaginario sin renunciar a las características definitorias de su obra fotográfica.

Fotografía 121: *Depth of field*, 1975-78, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Blog *Óscar en Fotos*, https://oscarenfotos.com/2016/04/02/francesca-woodman-la-evanescente-informe-especial/

Écfrasis: En primer plano está Francesca Woodman de perfil sentada en una silla. Lleva puesto un vestido oscuro y mira la esquina de la habitación. Allí hay una cama donde yace una mujer desnuda con el rostro oculto. Entre ellas hay un velo transparente iluminado por la luz que entra por dos ventanales al fondo.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay dos personajes principales: Francesca Woodman sentada y la mujer en la cama, a modo de claroscuro fotográfico. La primera está vestida. La ropa la cubre por completo y se encuentra en penumbra. La otra está desnuda, iluminada por la claridad exterior. Ambas se contradicen y, a su vez, se relacionan a través del velo que las separa y por el que mira la primera modelo.

La escena recuerda al imaginario gótico: el vestido con tintes victorianos, el escenario decadente, el velo fantasmal. Todo ello da sensación de misterio y compone una posible narración. El mito en sentido romántico está en la referencia general al gótico. El arquetipo en las dos mujeres, y los símbolos principales son el vestido y el velo que da el carácter fantástico a la fotografía. Es apolínea en la modelo vestida debido a la belleza y

quietud de las formas, y dionisíaco en la modelo tumbada. Algo similar ocurre en la fotografía analizada anteriormente.

Fotografía 122: *Casa nº 4*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Contenthub, http://www.contenthub.it/la-fotografia-di-francesca-woodman/

Écfrasis: Francesca Woodman se esconde en la chimenea de una habitación ruinosa. Está sentada entre el revestimiento desprendido de la chimenea y la pared. La luz entra por dos ventanas y el papel pintado de flores se desprende de la pared.

Desarrollo conceptual: En esta imagen, el personaje principal es Francesca Woodman oculta en la chimenea. La escena remite al imaginario gótico: la habitación decadente, la gran chimenea propia de las casas antiguas, las flores que decoran el papel. Por otra parte, la modelo, que lleva puesto un vestido, está difuminada como si fuera un fantasma que se ha colado por la abertura, creando una narración. El mito romántico está en la referencia al gótico, el arquetipo en el ser fantasmal representado y los símbolos principales son la modelo con el vestido y la chimenea rota.

Igual que ocurría con las fotografías del apartado 'cuerpo-estrato', en esta también hay una fusión del cuerpo con la estancia que lo rodea, y se ven distintas capas: chimenea, cuerpo, papel pintado y pared. la escena tiene carácter fantástico y dionisíaco debido al movimiento, a la extrañeza de ese cuerpo fantasmal que se esconde del espectador.

Fotografía 123: *Sin título*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Artpil, https://artpil.com/news/francesca-woodman-italian-works/

Écfrasis: Sobre una alfombra hay una mujer desvanecida. lleva un vestido y se ve un brazo y parte de la cabeza. Sobre el brazo extendido se desliza una serpiente.

Desarrollo conceptual: La fotografía muestra un solo personaje: la mujer desvanecida en la alfombra. Es una imagen narrativa: la serpiente acaba de morderla y, una vez la modelo ha sido envenenada, se desliza por su brazo para marcharse. La escena remite al imaginario gótico y a los cuentos: el vestido con vuelo, la alfombra palaciega de flores, la mujer, la serpiente.

El mito romántico está en la referencia general al gótico, el arquetipo en la mujer y los símbolos principales que dan el tono fantástico a la fotografía son el vestido, la alfombra y la serpiente. Tiene carácter dionisíaco pues, a pesar de la belleza de la imagen, la serpiente perturba el escenario y rompe la armonía de la imagen.

Fotografía 124: ***De la serie 'Ángeles',*** **1977, Roma, Italia. Francesca Woodman.**

Fuente: ***Invaluable*** **,**https://www.invaluable.com/auction-lot/francesca-woodman-from-her-angels-series-rome-1977-104-c-f764d938b7

Écfrasis: En un bosque hay un árbol partido en dos. En frente hay una sábana blanca arrugada sobre la maleza. A un lado, casi saliéndose de la fotografía, está Francesca Woodman vestida de blanco.

Desarrollo conceptual: Esta fotografía pertenece a la serie *Ángeles* de la que se han analizado anteriormente varias imágenes en el apartado cuerpo-mito. Hay tres elementos principales: el árbol, la sábana y la mujer. La imagen forma un claroscuro: la sábana y la mujer en blanco, frente al árbol y el entorno oscuros, con referencias al gótico y a los cuentos: se trata de una fotografía narrativa cuya acción se desarrolla en un bosque.

El tronco del árbol está partido por un rayo y la sábana recuerda a un fantasma. El toque fantástico lo ponen la tela y la modelo en el margen. Parece como si en un primer momento la mujer no fuera a ser parte de la fotografía y se hubiera aparecido en el momento en que se aprieta el disparador. El mito romántico, aunque esta fotografía pertenece a la serie 'ángeles', también está en la referencia general al imaginario gótico en uno de sus escenarios más comunes: el bosque. El arquetipo está en la modelo y los símbolos son la sábana, el tronco partido y el vestido. Tiene carácter dionisíaco debido a la extrañeza que todo ello produce.

Fotografía 125: ***Ya no pude interpretar, no pude interpretar por instinto*****, 1977, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.**

Fuente: Art Basel,

https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20930/Francesca-Woodman-I-could-no-lo-longer-play-I-could-not-play-by-instinct

Écfrasis: En primer plano hay una mujer a la que no se ve el rostro. Lleva puesta una especie de túnica negra abierta que deja ver parte del cuerpo y un fragmento de tela. Sujeta un cuchillo. Arriba hay un encaje.

Desarrollo conceptual: En esta fotografía hay un personaje principal: la mujer con el cuchillo. Es una imagen narrativa que muestra una acción: la modelo se dispone a utilizar el cuchillo. Remite al imaginario gótico debido al vestido o túnica, que enseña el cuerpo, al encaje de arriba, a la luz velada que envuelve la escena. la imagen forma un claroscuro: el vestido negro frente a la claridad del cuerpo, los dos entornos blanco y oscuro.

El mito está en la referencia general al gótico, el arquetipo en la mujer que se dispone a usar el arma vestida en estilo romántico. Los símbolos son el vestido abierto, el encaje y el cuchillo. Es, por otra parte, una imagen apolínea en la belleza de las formas y dionisíaca por la acción que va a cometerse.

Análisis semiótico del bloque "Personajes góticos: historias en castillos y otros escenarios"

1. Alegoría

La obra de Francesca Woodman tiene una gran simbología, con representaciones de ideales como la belleza, lo clásico o lo fantástico. En las fotografías hay una serie de personajes o escenarios góticos que configuran la identidad de la obra de la autora. En sus imágenes hay una concreción en forma de alegoría, con referencias al surrealismo y a los mitos que crean una abstracción. Personajes fantasmales y escenarios góticos se concretan en las fotografías a partir de ideas más generales que remiten a lo fantástico.

2. Signos (Peirce)

Las fotografías del bloque, de simbología gótica y mitológica, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas hay también cierta literalidad como ocurre con los iconos, por ejemplo, en la cuarta imagen, donde la tela se asemeja al fantasma. Hay huellas indiciales en esa imagen, en la del cuchillo y en la de la mujer y la serpiente. Son imágenes de un marcado carácter artístico, con índices técnicos que son, por una parte, los captados por Francesca Woodman, como la composición, o la fotografía en blanco y negro, y en otro las características técnicas del montaje o de las mujeres fotografiadas, y las referencias a lo fantástico y al surrealismo.

Los símbolos son el vestido y el velo que da el carácter fantástico a la fotografía en *Depth of field* (1975-78), la modelo con el vestido y la chimenea rota en *Casa nº 4* (1976), el vestido, la alfombra y la serpiente en *Sin título* (1976), la sábana, el tronco partido y el vestido en *De la serie Ángeles* (1977) y el vestido abierto, el encaje y el cuchillo en *Ya no pude interpretar, no pude interpretar por instinto* (1977).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: dos mujeres en una habitación de estilo gótico, una mujer en una chimenea, una mujer tendida y una serpiente, un tronco y una tela blanca, y una mujer con un cuchillo. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción de las imágenes,

el estilo surrealista. Los mitos, connotativos, se ven en la alusión al sentido romántico que está en la referencia general al gótico.

4. ***Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)**

Francesca Woodman hace fotografías de ella misma o de otras modelos. Hay una relación entre fotografía y surrealismo. El *studium*, tema general en las fotografías, es el surrealismo y el gótico, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: el velo en *Depth of field* (1975-1978), la chimenea rota en *Casa nº 4* (1976), la serpiente en *Sin título* (1976), el tronco partido en *De la serie Ángeles* (1977) y el encaje en *Ya no pude interpretar, no pude interpretar por instinto* (1977).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas curvadas del cuerpo o de la naturaleza. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos.

5. **Azar**

El azar está en ciertos aspectos como la iluminación, el aspecto de la pared o el suelo. Son fotografías bastante preparadas en las que no hay un azar excesivo. El azar puede encontrarse en haber encontrado ese tronco partido en concreto.

5.3.8. Personajes performatizados: lo moderno se hace acción

La fotografía capta el tiempo. A diferencia del cine, lo inmoviliza, pero dentro de esa forma estática, puede desarrollarse una acción. El cine también hace esto, con la diferencia de que registra el movimiento. Ambas disciplinas captan un tiempo *real* que pasa a ser parte de una narrativa o ficción. La performance requiere de un tiempo para su desarrollo, ya sea en directo, grabada o fotografiada. La performance fotográfica se desarrolla en una sola imagen, por ejemplo, con una intervención en la modelo, o en una serie que crea una secuencia como si fuera una escena cinematográfica. Didi-Huberman (2018) habla del movimiento corporal como acción en la historia del arte:

> (…) danzan, si se me permite la expresión, todas las contradicciones, todos los conflictos presentes en la imagen: armonías con rupturas, bellezas con terrores, similitudes con disimilitudes, tiempos

> presentes con tiempos pasados, vidas con muertes… La ley morfológica de los amasijos de serpientes es, sin duda, compleja, sobredeterminada, imposible de esquematizar, pero existe, se deja entrever. Nunca la captamos totalmente, pero nos acercamos, la vemos aflorar en el ritmo mismo de las imbricaciones en movimiento dadas por la imagen (Didi-Huberman, 2018, p. 272).

Las fotografías de Francesca Woodman a continuación muestran un cuerpo performatizado, en ocasiones intervenido; acciones basadas en la performance al uso o en situaciones escénicas que desarrollan la narración de la imagen.

Fotografía 126: *Vertical*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: *Art Book*, https://www.artbook.com/blog-francesca-woodman-at-sfmoma.html

Écfrasis: Una mujer está de rodillas sobre una alfombra, al lado de una silla. Lleva unas medias con rayas verticales que siguen el contorno de las piernas. Enseña parte del torso y mueve una mano hacia los lados, haciendo que se desenfoque. La luz del sol ilumina la escena.

Desarrollo conceptual: La fotografía *Vertical* es la compañera de otra titulada *Horizontal* en que las piernas de la modelo están envueltas por dos tiras de cinta aislante. En las dos hay una acción: muestran las extremidades como objetos geométricos gracias a elementos externos; las medias en un caso y la cinta en otro.

Son fotografías performáticas, con acciones concretas en sí mismas, sin alusiones a mitos. La narratividad reside en la acción que tiene lugar en el cuerpo, algo muy común en las performances: algo externo actúa en el cuerpo sin más objetivo que mostrar el desarrollo

o resultado de esa acción. El carácter es dionisíaco debido al movimiento y a cierta ambigüedad.

Fotografía 127: *Sin título,* 1976, Boulder, Colorado, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: *Las nueve musas*, https://www.lasnuevemusas.com/una-mirada-feminista-del-arte-contemporaneo/

Écfrasis: Una mujer está sentada, apoyada en una pared de planchas. Está desnuda, se ve la parte superior de las piernas, el torso y los brazos. Tiene pinzas prendidas a la piel y a un lado hay una planta.

Desarrollo conceptual: La mujer es el elemento principal de esta imagen. Alguien o ella misma ha prendido las pinzas a su cuerpo, acción en la que está el carácter performático de la fotografía: la relación de uno o varios objetos con el cuerpo, en este caso de un modo que puede resultar hiriente, otro de los rasgos más comunes en la performance del siglo XX. No hay narratividad específica, solo acción. Es una *performance* o acción de *body art* en la que se da una transformación o efecto en el cuerpo. El carácter es dionisíaco debido a esa modificación.

Fotografía 128: ***Primavera en Providence nº 1-2*****, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.**

Fuente: Blog *Óscar en Fotos*, https://i2.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2016/04/francesca-woodman-50-511.jpg?ssl=1

Écfrasis: Un largo papel blanco que llega hasta el suelo está prendido a la pared de una habitación. A un lado, Francesca Woodman, vestida de negro, mira hacia el lado opuesto de la pared antes de ponerse a interactuar con el papel.

Desarrollo conceptual: La imagen tiene dos elementos principales que crean un claroscuro fotográfico: el papel en blanco y la modelo vestida de negro. Estas dos fotografías son las primeras de una serie en que Francesca Woodman interactúa con el papel: en la primera no parece tener intención de modificarlo, en la segunda empieza a dibujar círculos en la parte inferior, en la tercera recorta trozos de esos círculos y de uno surge una hortaliza; en la última está el papel con varias hortalizas y a ella no se la ve.

La serie es performática, más cercana a una escena cinematográfica que a la fotografía. Se desarrolla una acción en sí misma sin una narración determinada. Todo se reduce a dibujar círculos y ver las hortalizas que salen o que se colocan en ellos. El carácter es dionisíaco debido a la extrañeza de la acción.

Fotografía 129: *Ángeles*, 1977-1978, Italia. Francesca Woodman.

Fuente: Blog *Óscar en Fotos*, https://i1.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2016/04/francesca-woodman-891.jpg?ssl=1

Écfrasis: En primer plano, una mujer desenfocada curva el cuerpo hacia atrás. Está desnuda y tiene el torso manchado de negro. En la pared hay manchas de la misma pintura negra, letras, manos impresas y chorros que gotean.

Desarrollo conceptual: Esta imagen forma parte de la serie 'Ángeles' descrita anteriormente. llama la atención que, en este caso, no hay una referencia explícita a la mitología de los ángeles, por ejemplo, con las alas que se ven en la fotografía de la serie *Ángel*. En esta fotografía hay un personaje principal: la mujer desnuda que desarrolla la acción. En la primera imagen, ha pintado con trazos curvos la pared, y en la que sigue se marcha; literalmente, casi se sale de la foto y solo puede verse parte del cuerpo.

La serie es performática porque desarrolla claramente una acción donde la narratividad se limita a una acción relacionada con el cuerpo: lanzar la pintura a la pared, lo que crea una abstracción. El carácter es dionisíaco debido a la imagen desenfocada, al movimiento y a la extrañeza que produce la acción de la modelo, más cercana al cine que a la fotografía.

Fotografía 130: *Sin título*, 1977-1989, Roma, Italia. Francesca Woodman.

Fuente: Blog *Óscar en Fotos*, https://oscarenfotos.com/2016/04/02/francesca-woodman-la-evanescente-informe-especial/#jp-carousel-37259

Écfrasis: La luz ilumina la parte central de una habitación. En el suelo hay una mujer tumbada cuya cabeza queda en la sombra. Hay dos telas, una sobre un pedestal y la otra en el suelo.

Desarrollo conceptual: Hay tres elementos principales: la mujer, el pedestal y la tela. Es una imagen performática porque se desarrolla una acción, y en este caso, sí hay cierta narratividad y referencia al mito: parece que la modelo, que representa a una estatua clásica, se hubiera bajado de su pedestal para después ocultar el rostro en la sombra. Hay una relación del cuerpo con las telas, que en un primer momento podrían haberlo cubierto como a una estatua antigua. Es una imagen de gran belleza apolínea.

Análisis semiótico del bloque "Personajes performatizados: lo moderno se hace acción"

1. Alegoría

La obra de Francesca Woodman tiene una referencia a lo performativo y a las narraciones. En las fotografías hay una serie de personajes o escenarios donde se crean narraciones que configuran la identidad de la obra de la autora. En sus imágenes hay una concreción

en forma de alegoría, con referencias al surrealismo, a los mitos y al arte moderno que crean una abstracción. Personajes performatizados se concretan en las fotografías a partir de ideas más generales que remiten al surrealismo y al arte conceptual.

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías del bloque, de simbología mitológica y relacionadas con la performance, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay literalidad como ocurre con los iconos, excepto en la última donde el cuerpo sustituye a la escultura. Son imágenes de un marcado carácter artístico, con índices técnicos que son, por una parte, los captados por Francesca Woodman, como la composición, o la fotografía en blanco y negro, y en otro las características técnicas del montaje o de las mujeres fotografiadas, y las referencias a lo fantástico y al surrealismo.

Los símbolos son las medias con rayas verticales en *Vertical* (1976), las pinzas en *Sin título* (1976), el papel en *Primavera en Providence nº 1-2* (1976), el cuerpo y la pintura en *Sin título* (1977-1978), y el pedestal, la tela y el cuerpo en *Sin título* (1977-1989).

3. **Denotación y connotación (Barthes)**

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: unas piernas con medias de rayas verticales, un cuerpo con pinzas, una mujer con un papel en la pared, alguien que lanza pintura y una mujer y un pedestal. A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción de las imágenes, el estilo surrealista, y la performatividad que las acerca al arte conceptual. Los mitos, connotativos, se ven en la alusión a lo clásico en la última fotografía.

4. ***Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)**

Francesca Woodman hace fotografías de ella misma o de otras modelos. Hay una relación entre fotografía y performance. El *studium,* tema general en las fotografías, es la performance, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: la mano que se mueve en *Vertical* (1976), las pinzas en *Sin título* (1976), el papel doblado en *Primavera en Providence nº 1-2* (1976), la pintura en *Sin título* (1977-1978), y las telas en *Sin título* (1977-1989).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas curvadas del cuerpo o de la

naturaleza. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos, en la performatividad que crea las narraciones en las fotografías.

5. **Azar**

El azar está en ciertos aspectos como la iluminación, el aspecto de la pared manchada de pintura o el suelo. Son fotografías que dependen del momento de la performance en que se toman.

5.3.9. Personajes moda: narratividad como pretexto a la fotografía de moda

La moda como se presenta en la fotografía comercial o artística confiere a las obras características apolíneas y dionisíacas, igual que ocurre en las estatuas clásicas o en los modelos pictóricos de la antigüedad. Lo artístico se mezcla con lo publicitario y da lugar a sesiones fotográficas performatizadas, a nuevas representaciones del movimiento:

"El 'dinamograma' mostraría el trazo de la 'vida' (…) su manera particular –particularmente intensa, desplegante, y movida- de hacer trabajar los pliegues, es decir de crear discontinuidades características en la fluencia, no menos característica, del material esculpido o modelado" (Didi-Huberman, 2009, p. 159).

Las fotografías de Francesca Woodman analizadas a continuación presentan un cuerpo en movimiento que fluctúa entre el ethos y el pathos. Lo comercial pasa a un segundo plano y queda una performatividad donde la moda es símbolo, pintura, y al mismo tiempo, escultura.

Imagen 131: *I'm trying my hand at fashion photography*, 1977, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.co.kr/pin/82190761920250419/

Écfrasis: Francesca Woodman posa con un vestido con vuelo. Tras ella hay una tela rectangular y otros fragmentos de tela en la parte superior de la fotografía. La pared está formada por bloques.

Desarrollo conceptual: La fotografía forma parte de una serie que la fotógrafa dedicó a la fotografía de moda. En una de ellas, muy similar a la seleccionada, se tapa el rostro con las manos y bajo la imagen hay un pie de foto en el que pone: 'estoy probando suerte en la fotografía de moda'. En otra de ellas sostiene una caracola, uno de los símbolos que forman parte de su imaginario surrealista, y en la otra lleva unas medias de rayas, al estilo de los cuadros del pintor Egon Schiele, y tras ella hay prendas de vestir.

La imagen seleccionada es una imagen de moda en la que la fotógrafa es la modelo y posa de una manera más común que en las otras fotografías de la serie. El mito es la referencia al mundo de la moda, el arquetipo la modelo y los símbolos son la vestimenta y las telas de detrás, que dan a la imagen un estilo más performático. El carácter es apolíneo debido a las formas armónicas de la fotografía.

Imagen 132: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: M.G. Gallery,
https://www.mariangoodman.com/exhibitions/84-francesca-woodman-i-m-trying-my-hand-at-fashion-photography/works/artworks32172/

Écfrasis: Una mujer en primer plano lleva un vestido de encaje. Levanta los brazos y solo puede apreciarse parte del rostro. Detrás, una mujer que lleva un vestido largo mira a lo que parece ser un espejo. Debajo hay una tela prendida a la pared.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de esta fotografía son las dos mujeres. Como en otras fotografías de la autora, son dos personajes los que interactúan y se contraponen en sus formas como si se tratara de un claroscuro pictórico. Una de ellas lleva el vestido claro y corto, la otra oscuro y largo. La habitación es de apariencia ruinosa y hay elementos que recuerdan al surrealismo y a lo fantástico: el espejo y la tela de la pared.

La imagen es mítica en su referencia al mundo de la moda, los arquetipos son las dos mujeres que posan y los símbolos son sus vestidos, la tela y el espejo. El énfasis está en la moda, pues a las modelos apenas se les ve el rostro. Hay una narración en la que las modelos llevan a cabo una acción y no se limitan a posar como en las fotografías más tradicionales de moda. El estilo es apolíneo en las formas clásicas y dionisíaco en la ambigüedad y extrañeza que produce la acción de los personajes.

Imagen 133: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: *Another Magazine*, https://www.anothermag.com/art-photography/3866/francesca-woodmans-inspirations

Écfrasis: Dos mujeres separadas por una tela de encaje están una frente a otra. La que está en primer plano lleva una mano hacia atrás. La otra se tapa el rostro con el brazo. Los vestidos son uno claro y el otro oscuro.

Desarrollo conceptual: Los personajes principales de la fotografía son las dos modelos. La composición de la imagen es armónica, con una simetría que se debe a su posición. Una lleva un vestido oscuro y el otro claro. Están una frente a la otra, separadas por la tela de encaje. Levantan el brazo, una hacia atrás y otra hacia delante. Es una fotografía de moda en la que la vestimenta pasa a un segundo plano y tiene más importancia la composición.

La imagen es mítica en su referencia al mundo de la moda, los arquetipos son las dos modelos representadas como si se tratara de un claroscuro pictórico, simétrico, y los símbolos son los vestidos y, en especial, la tela de encaje. Hay una narratividad, en la que la moda es un pretexto para contar una historia de carácter surrealista. El estilo es apolíneo debido a la armonía de la imagen.

Imagen 134: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: M. G. Gallery,
https://www.mariangoodman.com/exhibitions/84-francesca-woodman-i-m-trying-my-hand-at-fashion-photography/works/artworks32165/

Écfrasis: Una mujer posa con un vestido negro de encaje. Está reclinada a los pies de una estatua de un león. Lleva un brazo hacia la cabeza.

Desarrollo conceptual: El personaje principal de la fotografía es la mujer que posa como si fuera una Venus. Es una fotografía de moda, en la que hay dos elementos principales: el vestido y la escultura. Como en otras fotografías de la autora, la composición recuerda a un claroscuro pictórico.

La imagen es mítica por la referencia al mundo clásico que dan la escultura del león y la pose de la modelo, y, por otra parte, por la referencia al mundo de la moda. El arquetipo es la modelo que posa y los símbolos son el vestido y la escultura. El carácter es apolíneo debido a la simetría de las formas clásicas.

Imagen 135: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.co.uk/pin/646689446326411 57/

Écfrasis: Una modelo posa sujeta al marco de una puerta. Lleva un vestido verde, de tono parecido al de la pared, y en la parte inferior hay un espejo ovalado.

Desarrollo conceptual: La fotografía forma parte de una serie que la fotógrafa dedicó a imágenes de moda. Se trata de una serie narrativa en la que la modelo hace acciones: un autorretrato, colocarse tumbada en una silla o sujetarse al marco de la puerta. Se trata de unas de las pocas imágenes que la autora tomó en color y tienen un carácter performativo.

La imagen es mítica debido a la referencia al mundo de la moda, si bien es cierto que, en toda la serie, tienen más protagonismo las acciones realizadas que la vestimenta. Hay una simetría en las formas y en los colores. El arquetipo es la modelo y los símbolos el espejo y el vestido. El estilo es dionisíaco debido a la extrañeza que producen las acciones para hacer una serie de moda.

Análisis semiótico del bloque "Personajes moda: narratividad como pretexto a la fotografía de moda"

1. **Alegoría**

La obra de Francesca Woodman tiene una referencia a lo performativo y a la moda. En las fotografías hay una serie de personajes o escenarios donde se crean narraciones de moda que configuran la identidad de la obra de la autora. En sus imágenes hay una concreción en forma de alegoría, con referencias al surrealismo, a los mitos y a la fotografía de moda que crean una abstracción. No son fotografías de moda o publicitarias convencionales al surrealismo y al arte conceptual.

2. **Signos (Peirce)**

Las fotografías del bloque, relacionadas con la moda y con la performance, son indiciales y, especialmente, simbólicas. En ellas no hay literalidad como ocurre con los iconos. Son imágenes de un marcado carácter artístico, con índices técnicos que son, por una parte, los captados por Francesca Woodman, como la composición, o la fotografía en color, una excepción en sus obras, y en otro las características técnicas del montaje o de las mujeres fotografiadas, y las referencias a la performance y al surrealismo.

Los símbolos son la vestimenta y las telas en *I'm trying my hand at fashion photography* (1977), los vestidos, la tela y el espejo en *Sin título* (1979-1980), los vestidos y, en especial, la tela de encaje en *Sin título* (1979-1980), el vestido y la escultura en *Sin título* (1979-1980) y el espejo y el vestido en *Sin título* (1979-1980).

3. Denotación y connotación (Barthes)

Las imágenes son denotativas en sus rasgos literales, los del objeto representado: una mujer con un vestido apoyada en un recuadro de tela, dos mujeres a las que no se les ve el rostro, dos mujeres separadas por un velo, una mujer y la escultura de un león, y una mujer en el marco de una puerta.

A partir de esa primera impresión, se empieza a interpretar, dependiendo del contexto cultural al que pertenezca el espectador, de sus conocimientos. Se aprecia la abstracción en las imágenes de moda, el estilo surrealista, y la performatividad que las acerca al arte conceptual. Los mitos, connotativos, se ven en la alusión a lo clásico en la fotografía de la escultura y a la moda en general.

4. *Studium* y *punctum* (Barthes) / Paradigmas y sintagmas (Saussure)

Francesca Woodman hace fotografías de ella misma o de otras modelos. Hay una relación entre fotografía, moda y performance. El *studium*, tema general en las fotografías, es la moda, y el *punctum* es el detalle que llama la atención del espectador: la tela en *I'm trying my hand at fashion photography* (1977), el espejo en *Sin título* (1979-1980), la tela de encaje en *Sin título* (1979-1980), la escultura en *Sin título* (1979-1980) y el espejo y el vestido en *Sin título* (1979-1980).

En las fotografías hay relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Los paradigmas, elementos morfológicos, de las imágenes son: las formas curvadas del cuerpo o de las telas. Los sintagmas, formas en que están organizados, se basan en la luz y la elección del punto de vista del fotógrafo para fotografiarlos, en la performatividad que crea las narraciones en las fotografías de moda.

5. Azar

Son fotografías que dependen del momento de la performance en que se toman. No hay un azar específico.

6. CONCLUSIONES

6.1. Consideración final sobre la materialidad de la obra

Desde sus orígenes, la Historia del Arte suele pensarse en torno a obras materiales: arquitectura, pintura o escultura. El siglo XIX y especialmente el XX hacen que se incluya un nuevo arte: la fotografía, que como el cine, tiene una característica fundamental que la diferencia de otras formas clásicas: su materialidad no es un atributo necesario, pues admite copias que no se diferencian de la obra original, por tanto, *no se desgasta*.

El tiempo afecta a obras arquitectónicas, esculturas y pinturas que requieren de restauraciones para su conservación. Inclemencias del tiempo, guerras o robos hacen que estas obras se deterioren o incluso desaparezcan. Sin embargo, la fotografía, igual que ocurre con el cine, la música o la literatura, supera todas estas trabas siempre que exista más de una copia. En fotografía, la obra original, la primera captada por el fotógrafo, no importa tanto, pues se trata de un arte *no aurático*.

El fotógrafo capta la imagen con sus manos, pero a partir de un dispositivo: la cámara, que establece una distancia entre la obra y su ejecutor y que, además, en el caso de la fotografía tradicional, requiere el proceso posterior del revelado. Si una obra escultórica como *El David* de Miguel Ángel fuera destruida, por muchas copias parecidas o exactas que se hicieran, la nueva escultura no tendría el valor de la original porque se habría perdido el aura, esa certidumbre de que un magnífico escultor creó la obra. Se perdería todo un tiempo pasado que acompañó a la estatua hasta nuestros días.

Si una de las primeras series reveladas de un fotógrafo se destruye, esta pérdida no es tan grave siempre que exista posibilidad de hacer copias a partir de los negativos. Una imagen puede reproducirse tantas veces como se quiera sin que exista diferencia con la primera fotografía. El fotógrafo, a diferencia de un escultor o pintor, no ha estado un largo tiempo creando su obra, sino que simplemente *la ha creado* apretando el disparador en un segundo.

Ocurre así al menos en lo que a su materialidad se refiere, pues el proceso previo de hacer una fotografía puede ser tan largo como el de pensar el pintar un cuadro. No resulta sorprendente cuando alguien que ha tomado una fotografía hace después varias copias de la misma, sin importar cuál es la primera que ha hecho. Esto sería algo impensable en las

formas artísticas clásicas, salvo excepciones que rompen con esta idea aurática, como el arte pop, donde sí hay series de la misma pintura.

En artes 'no auráticas', el soporte en que están plasmadas: la música en la partitura, la literatura en el libro, el cine en la pantalla o soporte informático y la fotografía en el papel o dispositivo tecnológico, no tiene tanta importancia. Esto se debe a que los materiales en que está plasmada no constituyen la grandeza de la obra. Ocurre lo contrario, por ejemplo, con la destreza al mezclar los colores en un lienzo, o con la forma en que el mármol de una estatua está esculpido.

Sí suele darse importancia al dispositivo original con que fueron creadas. No es raro encontrar en museos 'obras' de valor como, por ejemplo, el piano en que Mozart tocaba en su casa de Viena, expuesto como si fuera una obra más de una exposición. La música, la literatura, la fotografía y el cine son, o pueden ser, artes que perduran más que las otras, porque admiten la copia y su objeto último no depende de su materialidad sino del concepto, idea o historia que representan.

6.2. Consideración final sobre el concepto de representación

Al pensar en la noción de obra artística y a partir de las imágenes seleccionadas se ha llegado a las siguientes conclusiones sobre el concepto de 'representación', lo que varía según la naturaleza de la obra:

- *Una escultura griega, como el Apolo de Belvedere*, es una construcción de mármol que representa al dios Apolo y todo lo que ello significa en un plano más subjetivo. Esto quiere decir que, entre el observador y la estatua, antes que el observador pueda llegar a hacer una interpretación, media la forma física de la obra. Es decir, el mármol en que está representada sin el cual, la idea de 'Apolo' sería abstracta y no tendría una forma concreta.
- *Una fotografía de la estatua del Apolo de Belvedere*. Este caso es parecido al anterior, pero hay una diferencia importante: el observador ya no está viendo directamente la escultura de Apolo. Ve una representación por medio del soporte fotográfico, de esa estatua que a su vez representa a Apolo.

  Es decir, que la interpretación o significación que alguien pueda hacerse de esa escultura, en el caso de la fotografía de la misma, es más lejana a la que puede ocurrir al ver la obra en directo. La fotografía es entonces una representación de

la escultura de la representación de Apolo. Lo mismo ocurriría en una escena cinematográfica donde apareciera la estatua, solo que aquí, la interpretación dependerá además del contexto o trama de la película.

- *Una pintura de la estatua de Apolo*. En este caso, el significado de esa representación se aleja aún más: ya no es la cámara la que capta con fidelidad la imagen de la obra, sino que es el pintor quien de manera más subjetiva hace una interpretación de la escultura. Se trata entonces de una representación de aquello que para él es la escultura que a su vez representa al dios. En este caso, el pintor puede copiar la escultura mirándola en directo o mirando la fotografía de la misma, lo que, en este último caso, aleja aún más al creador de la obra que quiere representar.
- *Una obra musical sobre la estatua de Apolo*. Al imaginar una obra únicamente instrumental, sin letra, se produce el mayor nivel de abstracción en cuanto a interpretación se refiere. No solo porque el compositor habría hecho una interpretación subjetiva de la estatua a la que ni siquiera tendría que estar viendo necesariamente mientras compone: después de esto, la obra llegaría interpretada de forma distinta según el músico que tocase. El intérprete hace una interpretación de la obra del compositor. Y después, el espectador da su significado a la obra a partir de esta doble interpretación anterior. Aquí, la imagen de Apolo no existe como tal, sino que puede ser imaginada por el compositor, el intérprete y el espectador.
- *Una obra literaria narrativa o poética sobre la estatua de Apolo*. En este caso, la imagen explícita de Apolo tampoco existe, pero a diferencia de lo que ocurre en la composición musical, sí hay una narración o poética que se refiere, por ejemplo, a la escultura a modo de écfrasis. Nos llega, por tanto, la interpretación del autor, que después nosotros interpretamos para llegar a una abstracción propia de lo que significa o sugiere la imagen de Apolo.

6.3. Consideración final sobre el arte y la mirada

La fotografía puede ser una disciplina artística. Su presencia en museos es relevante, opacando a menudo a la pintura en los museos más contemporáneos. Lo artístico está presente en ella, cuya técnica establece una diferencia fundamental con disciplinas

clásicas como la pintura y la escultura. Estas dos requieren de un trabajo o virtuosismo manual, mientras que la fotografía, además de precisar la técnica, tiene su fundamentación en *la mirada del fotógrafo*.

Por ejemplo, un pintor se encuentra ante un paisaje, lo admira por su belleza y decide pintarlo, para lo que es necesario un proceso técnico y destreza manual. En otro caso, un fotógrafo se encuentra ante el mismo paisaje, lo admira igual que el pintor y decide fotografiarlo, para lo que debe únicamente apretar el disparador de su cámara. La mirada de los artistas es similar en ambos casos, pero el proceso para *captar* la imagen es distinto. La diferencia del autorretrato en pintura y en fotografía es que los fotógrafos no se ven cuando se autorretratan a diferencia del pintor con el espejo.

El pintor dispone de más tiempo para hacer su obra. Siempre va a haber una interpretación porque una pintura, incluso realista, no es absolutamente fiel a la realidad. El fotógrafo capta la imagen al instante, que puede ser también interpretable, pero en la mayoría de los casos será *más realista* que la pintura. La ventaja de la fotografía respecto a la pintura es la captación inmediata, algo que también ocurre en el cine antes del montaje. La técnica del fotógrafo consiste primeramente en *mirar*. El pintor también debe mirar, a no ser que lo pintado proceda de su imaginación, para desarrollar un trabajo manual que plasme esa mirada en un cuadro.

Podría afirmarse entonces que la fotografía es *más fácil* que la pintura, o, al menos, más rápida, sin que ello la desmerezca respecto a las artes plásticas. El pintor dispone de tiempo, lleva ventaja al fotógrafo para hacer su trabajo, mientras que el fotógrafo capta ese tiempo de manera más inmediata. Esto cambia cuando la fotografía se trabaja como decorado en que el fotógrafo ha pensado la disposición de los elementos de antemano, pero, por lo general, se trata de un trabajo más rápido que el pictórico o escultórico.

Otra diferencia fundamental entre artes visuales como la fotografía o el cine y artes plásticas es el azar. Un pintor que copia un paisaje pinta lo que ve o imagina sin que existan elementos externos en la composición. El azar existiría en su obra si, por ejemplo, un chorro de pintura cayera por error en el lienzo y ese error fuera lo que diera valor al cuadro. El azar *ocurre en la propia obra* en ese caso. Otra forma de azar sería que, mientras pinta el paisaje, apareciera una persona en escena y el pintor decidiera incluirla, lo que parte de una intencionalidad del autor. En fotografía, pueden darse dos características de azar:

En la primera, el fotógrafo encuentra un paisaje por casualidad, iluminado por una luz especial y decide fotografiarlo sin que hubiera una intencionalidad previa. Es decir, se encuentra casualmente con la imagen. En la segunda, hace una fotografía de ese mismo paisaje sin advertir que se ha colado en escena una persona. Al revelar o ver después la fotografía, descubre que la presencia de ese elemento es lo que confiere autenticidad a la obra, algo que no tuvo ninguna intencionalidad por su parte.

En este caso, la fotografía *no es artística* porque no había una intencionalidad por parte del autor, la imagen fue casi tomada sin querer. La mirada del fotógrafo no ha tenido nada que ver, por lo que la imagen podría no considerarse una obra legítima o, incluso, el fotógrafo podría no darle importancia o no tener en cuenta su valor artístico debido a este componente de azar. Es necesario, por tanto, una mirada más para dar el valor que merece a esa fotografía: la del espectador.

6.4. Consideración final sobre captar la imagen y la interpretación en la fotografía

La pintura y la escultura pueden copiar la realidad, inspirarse en ella, o pueden imaginar un modelo y plasmarlo. En el último caso, no es necesario que exista un elemento real previo para ser interpretado en una pintura o darle forma en una escultura. La fotografía, por el contrario, sí necesita un elemento real anterior para ser fotografiado, independientemente de si el fotógrafo lo manipula o no. Es decir, la imagen no puede plasmarse en el papel fotográfico si no hay algo tangible que fotografiar, a diferencia de la pintura y la escultura, que pueden surgir directamente de la imaginación del artista al lienzo o material escultórico. Este rasgo fotográfico es compartido por el cine.

La fotografía puede inspirarse en la pintura o la escultura, por ejemplo, con un cuerpo que recuerde a una escultura romana, o bien copiarla directamente, por ejemplo, haciendo una fotografía a una estatua griega. La pintura y la escultura pueden inspirarse en la fotografía. Esto ocurre, por ejemplo, con los cuadros impresionistas inspirados en fotografías de paisajes o retratos de la época, o con los fotógrafos pictorialistas, aunque suele suceder a la inversa.

La excepción en fotografía respecto a la cuestión previa necesaria para su captación es la fotografía digital y el collage, donde la imaginación del autor interviene de manera más directa. Esos elementos, aún así, siguen teniendo una forma previa, sea digital o no, que

el fotógrafo modifica después. Por tanto, la captación de la imagen en fotografía y cine requiere disponer de elementos previos, a diferencia de la pintura y la escultura.

6.5. Los conceptos de clásico/abstracto en el arte y la fotografía

Al hablar de lo clásico en el arte se tiende a pensar en un clasicismo donde las formas están delimitadas, la representación es lo más fiel posible a la realidad y se copia de manera objetiva. En pintura, por ejemplo, hay obras de paisajes que se aproximan a lo real casi de manera *fotográfica*. En música, basta pensar en autores del periodo clásico como Mozart para apreciar la aparente claridad de la estructura en sus composiciones. Ocurre lo mismo en la escultura, con obras que pretenden ser un fiel reflejo de la realidad.

Tras la realización de esta tesis y el estudio de obras artísticas y fotográficas, se ha llegado a la conclusión de que lo clásico o todo aquello considerado arte *realista* es, en realidad, más abstracto que el arte abstracto propiamente dicho. El ejemplo de la música es el más claro: la música concreta desarrollada es, en teoría, música abstracta. No tiene una melodía o estructura definidas de manera tradicional, sino que toma sonidos de la realidad para hacer una composición. Estos sonidos concretos son, en efecto, clásicos, pues no solo muestran la realidad, sino que son la realidad misma.

Una música concreta que graba el canto de los pájaros, por ejemplo, está grabando el sonido real de un modo que las composiciones clásicas no podrían conseguir. Una sinfonía que pretende representar la naturaleza, como la Sinfonía Pastoral de Beethoven, si bien se acerca al concepto de naturaleza, no deja de ser una abstracción, pues los sonidos no son los reales tomados del campo, como sí puede ocurrir en la música concreta. Por tanto, en este caso, la música concreta sería *clásica*, y la clásica *abstracta*.

En el caso de la escultura contemporánea puede ocurrir lo mismo. El espectador puede encontrar en una exposición de arte contemporáneo, por ejemplo, una viga expuesta, lo que a primera vista parece *arte abstracto*. Sin embargo, esta viga ha sido tomada de la realidad, de cualquier obra, por tanto, es *clásica*, mientras que una escultura clásica que representa, por ejemplo, a un dios, es abstracta porque representa la representación personal del escultor. En cualquier caso, tanto en música concreta como en escultura contemporánea también puede darse esta abstracción, pero en este apartado me centro en las obras que siendo consideradas abstractas son clásicas para explicar esta cuestión.

En la pintura, es más difícil que esto ocurra, a no ser que el pintor pegue elementos de la realidad en el cuadro. La fotografía no toma elementos reales, sino que representa la realidad por medio de la abstracción o representación que supone el medio utilizado: la cámara fotográfica. Por tanto, parte de la música concreta y esculturas contemporáneas son análogas respecto a lo clásico, y la pintura y la fotografía en este sentido se parecen más.

6.6. Pintura a color vs fotografía en blanco y negro: una impresión estética

Hay una diferencia en el uso del color en pintura y fotografía. La pintura a color, por ejemplo, una realista de un paisaje, capta una impresión, y eso hace que la obra sea estética y que pueda acercarse a lo bello y verdadero. Puede tratarse de un tono específico que da carácter a la pintura, o de la expresión en el caso de un retrato. La pintura como disciplina técnica desde las que se pintaron en las cuevas, tiene color. La impresión estética suele ser menor cuando se trata de pintura en blanco y negro o de grabados, pues, paradójicamente, esta representación más técnica de la realidad hace que sea, con excepciones, menos estética.

El inicio de la fotografía, al contrario de la pintura, es en blanco y negro debido a cuestiones técnicas más complejas. Esto hace que la impresión estética sea mayor porque la ausencia de color provoca que el fotógrafo capte impresiones más profundas, como el carácter de un paisaje o de unos personajes, algo que se pierde en cierta manera con la fotografía en color.

6.7. Sobre lo apolíneo y lo dionisíaco

Brassaï tiene una mezcla de manifestaciones apolíneas y dionisíacas en sus fotografías. Temas que aparentemente podrían ser más dionisíacos, como las mujeres en los burdeles, se convierten a menudo en formas apolíneas gracias a la belleza de las imágenes y a la armonía en las composiciones. Sus imágenes de monumentos son apolíneas, pero tienen cierto aire dionisíaco debido a la fotografía de noche, a la bruma que envuelve las imágenes y al carácter surrealista que tienen.

F. Woodman hace fotografías que son en su mayor parte dionisiacas. Las imágenes del cuerpo en relación con la naturaleza, con las historias góticas y con los estratos, hacen

que lo dionisíaco defina sus fotografías. Son imágenes de gran belleza, pero, al igual que las esculturas de la Grecia clásica, tienen en su interior formas que emergen a lo exterior.

Si se tiene en cuenta que Helmut Newton es el autor analizado en cuyas fotografías hay una sexualización más explícita y pornográfica, cabría esperar que sus obras fueran las más *dionisíacas*. Resulta, por el contrario, al revés: la mayoría son apolíneas porque, a pesar de los numerosos cuerpos sexualizados, las imágenes se quedan en lo exterior, en esas formas de líneas ideales que rozan la perfección.

Es difícil adentrarse en las modelos de Helmut Newton, ver más allá de sus cuerpos griegos, siempre con algunas excepciones, como varias de las imágenes en que aparecen mujeres en la naturaleza. El elemento dionisíaco existe en estas figuras olímpicas, pero no es tan evidente como el apolíneo.

Las fotografías de Helmut Newton tienen más ethos que pathos, y en este sentido, son las más publicitarias, las más evidentes en lo que a moda se refiere. Quieren convencernos de algo, ya sea de la belleza griega de sus modelos, de su carácter insinuante, o de las firmas y revistas para las que posan. H. Newton es el autor menos artístico de los tres.

6.8. Sobre la materia en la imagen fotográfica

Las tres dimensiones en fotografía, como ocurre en la pintura o en el cine, existen de una manera simbólica, pues el soporte que muestra las obras, papel fotográfico, lienzo o pantalla, es plano, con la excepción de técnicas pictóricas en las que no existen como tal las tres dimensiones, pero sí el relieve que se crea mediante la superposición de materiales, y teniendo en cuenta que, por lo general, la pintura se manifiesta en el cuadro.

Las tres dimensiones en estas disciplinas se dan como abstracción, a diferencia de la escultura, que usa materiales para su construcción, o la performance, que utiliza el cuerpo. El simbolismo o abstracción mayor, por otro lado, se obtiene en lo digital, entendiendo digital como aquello que carece de forma, pero la copia al mismo tiempo.

En la obra de los autores analizados, especialmente en la de Helmut Newton y Francesca Woodman, se da una plasticidad o cuestión material abstracta relevante. En Francesca Woodman, tiene especial relevancia la noción de estrato: parte de su producción la muestra a ella misma confundiéndose con el entorno que la rodea. En una imagen plana, de dos dimensiones como es la fotografía, la autora superpone elementos: su cuerpo, el

papel, la pared, y la propia habitación, creando así obras que pueden considerarse en tres dimensiones si se considera el espacio arquitectónico que además rodea la acción en las imágenes.

El estrato, por tanto, puede entenderse como materia y superposición de capas en el tiempo, lo que se ve con claridad en la obra de Francesca Woodman. Ahora bien, el estrato puede pensarse también como una cuestión *fuera del tiempo*: las fotografías de Brassaï presentan una 'estratificación' de arquetipos que vienen de la antigüedad. De igual modo, en las de Helmut Newton aparecen referencias a Grecia y en las de Francesca Woodman hay motivos clásicos como las cariátides. Aparecen una serie de mitos que se superponen en el tiempo, más allá de la materia misma, con alusiones a aspectos primitivos y de la antigüedad clásica.

6.9. Formas y temas clásicos: Imitación vs supervivencia

Tras haber analizado la obra de los tres autores, se encuentra un aspecto fundamental. Lo que en algunas fotografías es una imitación de las formas clásicas de la antigüedad, en otras es una supervivencia de formas arquetípicas o psíquicas no necesariamente pensadas de antemano por el autor. A la primera cuestión, imitación de la antigüedad, corresponden numerosas imágenes de Helmut Newton, pues él coge motivos clásicos, como Leda y el cisne o la Venus del espejo y los reinterpreta de manera más o menos obvia. Lo mismo hace con referencias al cine o a otras disciplinas, y en este caso, la imitación de la forma es directa.

No ocurre lo mismo en las fotografías de Francesca Woodman: hay también motivos que remiten a lo clásico, pero no de modo tan claro, pues las referencias no son explícitas o evidentes. Sus fotografías tienen un carácter más psíquico y en ellas aparece cierta supervivencia en las formas o modelos expuestos. La obra de Francesca Woodman es más arcaica que la de Helmut Newton y Brassaï, más primigenia, porque en ella aparecen de forma natural cuestiones originarias como el cuerpo mezclado con la naturaleza o la repetición de la historia.

En el caso de Brassaï, antes de compararlo con los dos anteriores, es necesario hacer una diferenciación: Helmut Newton y Francesca Woodman hacen, en general, fotografías preparadas de antemano, mientras que, en general, Brassaï sale a la calle a *descubrir o encontrar esa fotografía*, sin saber o con una idea previa de lo que va a encontrar que no puede ser definitiva. Lo cierto es que, aunque Brassaï descubre fotografías, en ocasiones

también las prepara, hace un montaje con actores o con personajes reales que siguen sus indicaciones.

En las fotografías de Brassaï no hay imitación. Sí puede hablarse de supervivencia arquetípica de personajes y de la propia ciudad de París; personajes y formas arquitectónicas que se dan y se repiten en otros lugares que nada tienen que ver con París.

6.10. Imagen que capta el tiempo vs. quietud vs. movimiento

En la obra de los autores hay una diferencia importante en la representación del movimiento en sus imágenes:

Las fotografías de Brassaï trascienden los conceptos quietud/tiempo y se presentan como obras que *captan el tiempo*. Esto es así porque, muchas veces con carácter documental, como imágenes vivas no preparadas de antemano, se convierten en testimonios temporales de una acción. Incluso cuando las fotografías están preparadas a la manera de montaje, se muestran como fotografías documentales.

Desde el encuentro entre dos personajes en un café al anochecer hasta lo que ocurre en una habitación de un burdel, se trata de imágenes que muestran una acción o fragmento de la misma en el tiempo, que congelan una escena y a la vez nos hacen partícipes. Las imágenes beben del arquetipo que, a partir de la ciudad de París, se desdobla en distintos personajes.

La tendencia general en la obra de Helmut Newton es la de *imagen fija*, cuerpos que parecen presentarse al espectador como esculturas, con excepciones, pues hay obras escultóricas que recalcan el movimiento. Se muestran como esculturas estáticas que a veces sí pueden experimentar movimiento, como la fotografía de las mujeres caminando en un bosque; pero, en general, se prestan a una mirada más detenida, a una contemplación de las formas, de cuerpos aparentemente perfectos, apolíneos.

Helmut Newton presenta el cuerpo de sus modelos como si fueran objetos estáticos para ser mirados y deseados sin que exista reticencia alguna de las modelos que posan ante la cámara. Las imágenes representan una *quietud simplificada* que bebe del ethos, de lo apolíneo en sus formas, y del pathos y de lo dionisíaco en el significado erótico que poseen.

Con la obra de Francesca Woodman ocurre lo contrario: la tendencia general es la *imagen-movimiento.* Su cuerpo, dentro de esa forma fija que es la fotografía como soporte, se mueve y se presenta ante el espectador como una imagen móvil contraria a la escultura fija. Francesca Woodman presenta su propio cuerpo en movimiento, fundido con una pared, elevado hacia el techo, contorsionado, recorriendo una habitación.

La imagen funciona en un sentido cinematográfico, parecido a lo que ocurre en Brassaï porque, en general, en cada fotografía se produce una acción y se da cierta continuidad de tiempo que se superpone a la imagen, podemos pensar en lo que ha ocurrido antes o va a pasar después. Sus fotografías beben del pathos dionisíaco, sin perder por ello la armonía apolínea que aparece representada en las composiciones.

6.11. Eros y los mitos

Los mitos están en la obra de los tres autores. La primera cuestión mitológica está en la mirada de los fotógrafos: en el caso de Francesca Woodman, a menudo se hace fotografías a sí misma, lo que recuerda al mito de Narciso. En el caso de Brassaï y Helmut Newton, hacen fotografías a otros personajes, mujeres especialmente en el caso de H. Newton, es decir, que se trata de una mirada hacia fuera donde está presente el mito del artista y la modelo.

En la obra de Brassaï, los mitos generales están en los personajes que recuerdan a estatuas clásicas, en el circo y el carnaval, en esas referencias al imaginario clásico, de grandes actuaciones que, en París, se dan en los cabarets, y de vestimentas de estilo clásico. Los mitos específicos se ven en la referencia general a las Venus representadas en la pintura, en la arquitectura, en el progreso representado por la Torre Eiffel, el Arco de Triunfo y el pasaje, en el carácter clásico con referencias a Grecia de las esculturas de las Tres Gracias y de la Plaza de la Concordia, en los autómatas y los personajes arquetipo.

Los mitos generales se ven, en las fotografías de Helmut Newton, en las mujeres que recuerdan a estatuas griegas, a la ciencia ficción y al mundo de la técnica, a la pintura, la naturaleza, la moda, el consumo y a las formas clásicas. Los mitos específicos están en las referencias a las ninfas, al mito de Leda y el cisne, a las referencias culturales como el cine de Hitchcock y la pintura de Velázquez, y en personajes mitológicos como los andróginos, los maniquíes y los robots.

En las fotografías de Francesca Woodman, los mitos generales están en los personajes que desaparecen y se muestran, en el fantasma, lo que se consigue con la imagen borrosa, en la naturaleza, en los personajes que parecen esculturas, y en la referencia general al gótico y al surrealismo. Los mitos específicos se ven en las metamorfosis que recuerdan a *Las metamorfosis* de Ovidio, donde los personajes se convierten en parte de la naturaleza, en el mito de Leda y el cisne y en las cariátides.

6.12. Imagen-arquetipo vs. imagen-símbolo vs. imagen-significado

La mayor parte de las fotografías de Brassaï pueden considerarse imágenes-arquetipo; arquetipos que están a medio camino entre lo simbólico y un significado más general. Como en las imágenes de Francesca Woodman, no es necesario descomponer sus partes simbólicamente pero sí se dividen en arquetipos concretos.

La mayoría de las fotografías de Helmut Newton pueden considerarse imagen-símbolo porque, muchas veces, sus elementos remiten a un imaginario simbólico concreto. Por una parte, con referencias culturales explícitas, por ejemplo, la fotografía inspirada en una película de Hitchcock o la de Leda y el cisne. En este último caso, la representación del mito funciona como símbolo explícito. Son imágenes concretas que toman aspectos simbólicos de la realidad y los reinterpretan. Las fotografías de Helmut Newton, en los casos señalados, se prestan más fácilmente a una interpretación que las de Brassaï y Francesca Woodman porque su significado es más claro al presentarse como copias o reinterpretaciones.

Gran parte de las fotografías de Francesca Woodman pueden considerarse imagen-significado; es decir, imágenes que trascienden el símbolo. Esto no quiere decir que los mitos y referencias que aparecen en sus obras no tengan un componente simbólico. Lo tienen, pero se presenta de manera más abstracta que en los otros dos autores. Sus imágenes superan lo concreto y no son fácilmente interpretables. Por este motivo, no sería correcto hablar de una *interpretación* de las obras de la fotógrafa. Más bien debe hablarse de *significado*, pues este concepto supera a su propio simbolismo. Cada imagen de Francesca Woodman funciona como un todo; un *todo simbólico*, por otra parte, pues están formadas por símbolos, abren sus fronteras y se manifiestan en una imagen-significado donde el contenido se comprende o vislumbra sin necesidad de interpretar o descomponer cada una de sus partes.

6.13. La representación de la mujer

En las fotografías de los tres autores hay una representación de la mujer. Se da una mirada distinta en los tres. En el caso de Brassaï y Helmut Newton, cuando retratan a las mujeres lo hacen desde su mirada masculina. Brassaï hace fotografías de carácter más documental mientras que Helmut Newton las sexualiza, si bien es cierto que, en ocasiones, las modelos aparecen como mujeres fuertes. Las modelos de Helmut Newton, a diferencia de las de Brassaï y Francesca Woodman, son esculturales y se representan de manera irreal, con un arquetipo de mujer que se corresponde con una visión mayormente masculina en la que la mujer aparece objetualizada.

En el caso de Francesca Woodman, se hace fotografías a ella misma y a otras modelos sin sexualizarlas, a pesar de que a menudo aparecen desnudos. Sus fotografías están más relacionadas con lo natural y no representa a las mujeres de manera objetualizada sino de una manera más artística y relacionada con la naturaleza.

6.14. Sobre las fotografías de los tres autores de acuerdo a los objetivos

Las fotografías analizadas en la tesis doctoral se muestran como fragmentos narrativos de la realidad, en el sentido de que captan escenas reales, algo que puede cambiar en la representación de la pintura. Muchas de las fotografías de esta tesis cuentan historias, de manera individual o colectiva, en ambientes captados de la realidad o recreándolos, como ocurre en la obra de los tres fotógrafos, especialmente en el caso de Brassaï.

El carácter semiótico de las fotografías crea imágenes míticas, que recrean los mitos de un modo moderno. La narración tiene lugar en varios aspectos: en una sola fotografía, en un conjunto, en la obra de un autor, en la de varios autores, y en la fotografía en general de una época o corriente artística determinada. En la tesis se han encontrado líneas comunes en la obra de los autores seleccionados. Los objetivos de la tesis han dado lugar a las siguientes conclusiones:

- Primer objetivo: estudio de las fotografías de Brassaï: La ciudad de París presenta una serie de personajes arquetípicos, monumentos y narraciones que crean historias. Respecto a los mitos, la mayoría de los personajes son

personajes-arquetipo y se distinguen las imágenes captadas en la ciudad, por azar, y las que son un montaje.

- Segundo objetivo: el estudio de las fotografías de Helmut Newton parte del siguiente tema: la representación de la mujer a mediados del siglo XX cuando es fotografiada por alguien ajeno, los mitos y las narraciones. Se dan similitudes y la inspiración directa de la obra de Helmut Newton en la de Brassaï, en temas como el ambiente lujoso de París y la representación de personajes arquetipo o mitológicos. También hay una similitud en el estilo surrealista que presentan las obras de los dos autores.

- Tercer objetivo: En las fotografías de Francesca Woodman, la mujer representada en las fotografías suele ser la misma que las toma. Se distinguen las imágenes de estudio y las más azarosas. Igual que en los dos fotógrafos anteriores, hay temas que comparten como los mitos clásicos o el estilo surrealista.

6.15. La animalidad y lo humano

En las fotografías de los tres autores se da una relación o distinción entre lo humano y lo animal. En Brassaï, la ciudad de París como naturaleza viviente. En Helmut Newton lo animal está presente en el erotismo explícito de las modelos. Sus fotografías, a pesar de esto, son *menos salvajes* que las de Francesca Woodman porque, en las del autor está más presente lo clásico, la forma definida.

Es en Francesca Woodman donde está más presente esa 'animalidad'. Hay similitudes entre la forma humana y la animal, en aves, serpientes… que remite a formas primitivas, ya sea con alas, con un cráneo en una vitrina o con la naturaleza entendida como lucha . Eros aparece en forma de pulsión dionisiaca donde lo natural, lo salvaje, lucha o se adapta con o a la autora.

El eros es lo que determina el movimiento. Ya sea en los movimientos de las ninfas o las ménades, en las danzas orgiásticas de la antigüedad o en los golpes que las bacantes dan a Orfeo donde se mezclan el deseo y lo terrible, este término implica movimiento. Eros

no puede ser estático. En las fotografías analizadas se ve esta pulsión en la que el cuerpo, con leves o impetuosos movimientos, desde hacer suyo algo de lo que carece, o al menos insinuar. Quiere moverse con un objetivo que empieza a perfilarse o que está dado; desea, incluso, conocer. Eros es el movimiento mismo.

Los personajes fotografiados por Brassaï se mueven llevados por el deseo. Incluso en las de Helmut Newton, más estáticas, siempre hay una insinuación por parte de las modelos, ya sea al espectador, al fotógrafo, o entre ellas mismas. Francesca Woodman se mueve en cada imagen con un propósito que, aunque lo desconocemos, tiene un sentido, un deseo implícito.

En un plano más abstracto, puede decirse que Eros está en las hojas de un árbol agitadas por el viento, en las ondas que se crean en el agua cuando se lanza una piedra a un río, en las capas de pintura desveladas con el paso del tiempo. Eros es energía; es, en definitiva, *lo que nos mueve*.

7. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Las conclusiones anteriores, de acuerdo a los objetivos y a las hipótesis de la tesis doctoral, se discutirán en relación a las referencias más relevantes del marco teórico. Las conclusiones de la tesis concuerdan con los siguientes argumentos expuestos en el marco teórico, especialmente con los autores que hace referencias a la fotografía:

Hipótesis 1: La fotografía es una disciplina, sea artística o no, que sobrepasa la materialidad de la obra. El tiempo de creación en un sentido técnico es menor que en otras artes. *Confirmada*.

La fotografía parte de la técnica y puede convertirse en una obra de carácter artístico. A excepción de las imágenes digitales, la fotografía es una obra material, como la pintura o la escultura, con la diferencia de que capta la realidad independientemente de que exista un carácter ficcional en su representación.

Hipótesis 2: El concepto de representación varía según la naturaleza de la obra, dependiendo si se trata de escultura, fotografía, pintura, una obra musical o literaria. *Confirmada*.

Los autores seleccionados en el marco teórico se centran en las ramas artísticas de manera separada. Por ejemplo, John Berger se centra en la fotografía y la pintura en las obras seleccionadas (Berger, 2000). Las conclusiones de la tesis muestran que el concepto de representación varía según la vertiente artística, aunque lo representado sea similar.

Hipótesis 3: La fotografía puede considerarse artística pero el azar puede influir de manera determinante para que esto ocurra, por ejemplo, cuando un fotógrafo toma una imagen sin intención previa y resulta ser de una calidad extraordinaria. *Refutada*: la mirada del espectador necesaria para que ocurra así.

John Berger plantea la cuestión en ‘Modos de ver’ según una técnica y representación de la fotografía (Berger, 2000). El proceso de creación de una pintura, como se ha visto en las conclusiones, es más lento que el de una fotografía, además de mostrar que en la fotografía la técnica empleada es menor que en la pintura, a pesar de que las características técnicas de la fotografía sean mayores que en la pintura.

La fotografía, como la filosofía, se fundamenta en la contemplación. Antes de apretar el disparador de la cámara, es necesario que el fotógrafo vea o contemple aquello que va a fotografiar. Esto no ocurre necesariamente en otras artes como la pintura o la escultura, donde el objeto a retratar puede existir previamente en la imaginación del autor y no ser un elemento visible. Lo mismo pasa en la música.

Hipótesis 4: En fotografía, es necesario que exista un elemento real previo para ser interpretado, a diferencia de otras artes. *Confirmada*.

Captar la imagen en fotografía y cine requiere disponer de elementos previos, a diferencia de la pintura y la escultura. Los fotógrafos se sirven de la iluminación como técnica para captar la imagen. Campbell (1993), según se ha visto en el marco teórico, considera la iluminación una cuestión mitológica, lo que hacen del mismo modo los fotógrafos.

Hipótesis 5: Las artes consideradas abstractas son, en realidad, clásicas. En fotografía ocurre algo similar. *Refutada*: ocurre lo contrario en fotografía.

La fotografía es el arte más clásico si se considera que capta lo real tal cual es, lo cual rompe con la idea de novedoso que suele aparecer en los estudios previos y presenta a la fotografía como una rama más clásica. Las artes lineales son las que usan la línea como modelo básico: el dibujo, la pintura que dispone de límites entre mancha y color, el grabado, la costura, por ejemplo, los tapices, y la música escrita. Las artes espaciales son aquellas que no están definidas por el trazo o que ocupan un volumen en tres dimensiones: la pintura abstracta o no delimitada por la línea, la escultura, el teatro, la danza la performance y la música.

El rasgo común entre las dos, lineales y espaciales es su abstracción o sentido, que se manifiesta independientemente del trazo mencionado. Es decir, una pintura lineal, por ejemplo, puede crear una abstracción en el espectador que desborde el trazo. La fotografía y el cine desbordan la linealidad-espacialidad pues, como la música, son tiempo lineal en su escritura, y espacial en su abstracción, porque son realidades que no se muestran en directo sino fotografiadas o grabadas y esto hace que exista cierta interpretación del autor.

Hipótesis 6: La pintura colorista y la fotografía en blanco y negro comparten más rasgos comunes y son más estéticas que la fotografía en color. *Confirmada*.

El color en las artes varía según la rama artística. La fotografía se encuentra con la dificultad técnica en sus orígenes y es mucho más posterior que la pintura. Los estudios

previos parten de que la fotografía es la técnica por excelencia en comparación con la pintura, cuando en origen la pintura es técnicamente superior a la fotografía.

Hipótesis 7: El eros y el erotismo están representados en la obra de los tres autores seleccionados, donde confluyen lo apolíneo y lo dionisíaco, siendo las fotografías de Helmut Newton y Brassaï las más dionisiacas y las de Francesca Woodman las más apolíneas. *Refutada*: Brassaï tiene una mezcla de manifestaciones apolíneas y dionisíacas en sus fotografías. F. Woodman hace fotografías que son en su mayor parte dionisiacas. En las fotografías de Helmut Newton la mayoría son apolíneas.

Hipótesis 8: Hay una serie de analogías de temas y estilos en la obra de los tres autores. Helmut Newton se inspira en Brassaï. Los tres tienen influencia del movimiento surrealista. *Confirmada*.

Berger dice que la fotografía es una cuestión directa, de enfoque (Berger, 2014). En fotografía, las dimensiones, como en pintura o en el cine, se dan como abstracción, a diferencia de la escultura, que usa materiales para su construcción, o la performance.

Hipótesis 9: En parte de la obra de los autores hay una imitación de las formas clásicas en la antigüedad. Por otra parte, puede haber una supervivencia de formas arquetípicas. *Confirmada*.

Helmut Newton utiliza motivos clásicos. En Francesca Woodman hay motivos que remiten a lo clásico, pero no de modo tan claro. En las fotografías de Brassaï no hay imitación. Sí puede hablarse de supervivencia arquetípica de personajes y de la propia ciudad de París. Los fotógrafos recopilan imágenes que forman un discurso que puede tener características clásicas.

Hipótesis 10: La representación del movimiento en la producción fotográfica de los autores tiene diferencias notables, siendo las de Brassaï las que captan el tiempo con carácter documental frente a las fotografías de estudio o pensadas de antemano de Helmut Newton y Francesca Woodman. *Refutada*: hay excepciones, por ejemplo, con fotografías pensadas de antemano.

En la obra de los autores hay una diferencia importante en la representación del movimiento en sus imágenes. John Berger define la publicidad como un lenguaje (Berger, 2000). En este lenguaje hay copias, imágenes que forman parte del discurso fotográfico.

Hipótesis 11: El mito está en la obra de los tres. Destaca el de Narciso en las fotografías de Francesca Woodman. *Confirmada*.

Los mitos están en la obra de los tres autores. El arquetipo forma parte del fotógrafo y de la realidad que capta con su cámara, es decir, es individual y colectivo a la vez (Jung, 1970). Las fotografías, como se explica en esta tesis, son individuales y a su vez forman parte de un discurso colectivo.

Hipótesis 12: El arquetipo, el símbolo y el significado varían en la obra de los fotógrafos. *Confirmada*.

Las fotografías de Brassaï pueden considerarse imágenes-arquetipo entre lo simbólico y un significado más general. Como en las imágenes de Francesca Woodman se dividen en arquetipos concretos. La mayoría de las fotografías de Helmut Newton pueden considerarse imagen-símbolo. En el caso de Brassaï la ciudad presenta una serie de personajes arquetípicos, monumentos y narraciones que crean historias. De estas fotografías se hacen copias, y esto permite la circulación de obras (Benjamin, 2003).

Hipótesis 13: La representación de la mujer, en este caso, depende de la mirada masculina o femenina. *Confirmada*.

En las fotografías de los tres autores hay una representación de la mujer. Se da una mirada distinta en los tres. En el marco se ha visto que artistas de todas las épocas han representado a las mujeres. La tesis propone un estudio de esta representación según la mirada de cada fotógrafo.

Hipótesis 14: Las fotografías de los tres autores presentan características comunes como los mitos clásicos o el estilo surrealista. *Confirmada*.

En las fotografías de Brassaï, la ciudad de París se representa como naturaleza viviente. En las de Helmut Newton, esta característica está presente en las modelos. En las fotografías de Francesca Woodman las formas son más primitivas.

Hipótesis 15: La animalidad y lo salvaje está presente en las fotografías seleccionadas. *Confirmada*. Se da en la obra de los tres autores, con distintos puntos de vista en la fotografía.

8. PROSPECTIVAS Y LIMITACIONES

El desarrollo de la tesis doctoral se ha encontrado con las siguientes limitaciones: la bibliografía existente de fotografías acerca del tema tratado en la tesis incluye especialmente libros de fotografías con poco texto, libros fotográficos que reúnen muestras de exposiciones o libros de obras artísticas. Esto resultó ser una dificultad para encontrar estudios previos del tema. Por ello se optó por redactar un marco teórico que partiera de teorías más generales hasta otras más específicas de fotografía. Otra de las dificultades consistió en la consecución de algunos de los objetivos propuestos, como las diferencias en la percepción de la fotografía en blanco y negro y la fotografía en color, debido a la complejidad del tema.

Las fotografías cuentan historias a través de la forma y el contenido de las imágenes. Pueden ser imágenes ficcionadas o reales, contar la historia de otras personas, lugares o situaciones; incluso, el fotógrafo puede contar una historia propia a partir de sus fotografías. Cuando las imágenes son reales, siempre tienen una parte de ficción, pues el hecho de tomar fotografías implica, al menos, una interpretación de la realidad.

Las prospectivas de la tesis doctoral se resumen en los siguientes puntos:

1. La tesis pretende ofrecer un estudio original que combine varias vertientes: la fotografía, el arte, la publicidad, los mitos y la semiótica, que a su vez se desglosan en temas más específicos para hacer un estudio de las fotografías.

2. Los estudios de fotografía previos que se han consultado para redactar esta tesis ofrecen en muchos de los casos un estudio más técnico de las fotografías. Esta tesis se centra en mayor medida en la parte cualitativa de la investigación, y para eso se sirve de teorías artísticas y filosóficas.

3. La tesis presenta un estudio original de las fotografías y las relaciona con otras disciplinas como la semiótica o el arte, especialmente con la pintura.

4. En el caso de las fotografías de Brassaï, la tesis plantea una visión del fotoperiodismo como montaje que puede servir para estudiar el fotorreportaje con este punto de vista. En las fotografías de Helmut Newton se da una visión de la fotografía de estudio y de moda de la que pueden darse nuevas investigaciones acerca de la moda, la publicidad y la representación de la mujer. Hay fotógrafas, especialmente en páginas de redes sociales,

que se han inspirado en las fotografías de Francesca Woodman para hacer sus obras, mezclando la publicidad y lo artístico con otros temas como la naturaleza o la representación de las mujeres, algo que puede servir para estudios novedosos del tema. Las historias fotográficas remiten a los orígenes, a las historias míticas, a los cuentos más primitivos. Llama la atención, y puede utilizarse como punto de partida para nuevos estudios, cómo las fotógrafas actuales utilizan temas que remiten a la naturaleza.

5. A partir de la tesis se pueden plantear estudios como los propuestos a continuación:

-Estudio acerca de la representación de la pintura en la fotografía. La tesis hace una reflexión acerca de las similitudes y las diferencias entre pintura y fotografía. Puede resultar de interés hacer un estudio específico de las pinturas en la fotografía, igual que se ha hecho con los ejemplos de Velázquez y Helmut Newton, a partir de otros fotógrafos seleccionados.

-Estudio acerca de la representación de la escultura en la fotografía. Si bien es un tema menos común que el de la pintura, puede resultar de interés hacer un trabajo que aborde las referencias a la escultura en la obra de otros fotógrafos.

-Estudio acerca de la representación de otras artes en fotografía, como la danza, la performance o el teatro, tomando como punto de partida el trabajo de los fotógrafos de la tesis.

6. Las conclusiones ofrecen una reflexión sobre el tema propuesto, con temas más generales como la materialidad de las obras, el concepto de representación, el arte, la interpretación, y la impresión estética, y otros específicos de los fotógrafos. En la actualidad, se hace tal cantidad de fotografías que quizá resulta más interesante plantear la fotografía desde un punto de vista teórico, y no tanto desde las propias obras fotográficas. Puede resultar interesante hacer estudios fotográficos de temas como los mitos o la naturaleza, a partir de una selección amplia de imágenes de distintos autores y hacer un estudio por temáticas.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sitios web:

RAE “alegoría”: https://dle.rae.es/alegor%C3%ADa

RAE “apolíneo”: https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=apol%C3%ADneo

RAE “Apolo”: https://dle.rae.es/apolo

RAE “arquetipo’: https://dle.rae.es/arquetipo?m=form

RAE “autómata”: https://dle.rae.es/aut%C3%B3mata

RAE “belleza”: https://dle.rae.es/srv/fetch?id=5Jw7ezp

RAE “canónico”: https://dle.rae.es/can%C3%B3nico

RAE “consumo”: https://dle.rae.es/consumo

RAE “contemplar”: https://dle.rae.es/contemplar?m=form

RAE “copia”: https://dle.rae.es/copia

RAE “crimen”:

http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=UZZkwFMLZDXX2W47iFDa

RAE “deseo”: https://dle.rae.es/deseo

RAE “desgarro”: https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=desgarro

RAE “detalle”: https://dle.rae.es/detalle

RAE “dionisíaco”: https://dle.rae.es/?id=Dp4hAto

RAE “eros”: http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=eros

RAE “erotismo”: http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=erotismo

RAE “exposición”: https://dle.rae.es/exposici%C3%B3n?m=form

RAE “fotografía”: https://dle.rae.es/fotograf%C3%ADa

RAE “fotógrafo”: https://dle.rae.es/fot%C3%B3grafo

RAE “fuerza”: https://dle.rae.es/fuerza

RAE “funcional”: https://dle.rae.es/funcional

RAE “iluminación”: https://dle.rae.es/iluminaci%C3%B3n

RAE “interpretar”: https://dle.rae.es/interpretar

RAE “maniquí”: https://dle.rae.es/maniqu%C3%AD?m=form

RAE “mirada”: https://dle.rae.es/mirada

RAE “mito”: https://dle.rae.es/mito

RAE “mitología”: https://dle.rae.es/mitolog%C3%ADa

RAE “moda”: https://dle.rae.es/moda

RAE “modelo”: https://dle.rae.es/modelo

RAE “narración”: https://dle.rae.es/narraci%C3%B3n?m=form

RAE “narrativa”: https://dle.rae.es/narrativo

RAE “olímpico/olímpica”: https://dle.rae.es/ol%C3%ADmpico

RAE “panorama”: https://dle.rae.es/panorama

RAE “pasaje”: https://dle.rae.es/pasaje?m=form

RAE “pintura”: https://dle.rae.es/pintura

RAE “publicitario”: https://dle.rae.es/publicitario

RAE “representación”: https://dle.rae.es/representaci%C3%B3n?m=form

RAE “signo”: https://dle.rae.es/signo

RAE “temporalidad”: https://dle.rae.es/temporalidad

RAE “transgresión": http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=transgredir

Libros, revistas y artículos

Apuleyo, L. y Payro, C. F. (1994). *El asno de oro*. Barcelona: Edicomunicación.

Aristóteles (Ed. de Racionero, Q.) (2007). *Retórica*. Barcelona: RBA.

Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.

Arroyo, L. (2016). La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (13), 125-158. DOI: https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6058

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Bastarrica Mora, B. (2014). En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, *35*(140), 43-69. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292014000400003

Bataille, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.

Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Baudrillard, J. (1997). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, J. (2007). La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras. Madrid: Siglo XXI.

Baudrillard, J. y Jordá, J. (1991). *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.

Benjamin, W. y Tiedemann, R.. (2017). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. y Weikert, A. E. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: ítaca.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, J. (2014). *Apariencia de las cosas: ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bergson, H. e Ires, P. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
Bergson, H. (2012). *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid: Siruela.

Blázquez Ochando, M. (2012). Desarrollo de un sistema de catalogación y gestión de fotografías: Photon. *Scire*, *18*(2), 103-112. Recuperado de http://eprints.rclis.org/19106/1/ibersid2012-manuel-blazquez-ochando.pdf

Borchert, M. (1982). Historical photo-analysis: A research method. *Historical Methods*, *15*(2), 35-44. DOI: https://doi.org/10.1080/01615440.1982.10594079

Brassaï, Gouvion, S.-C. A. & Hôtel de Ville (Paris, France) (2013). *Brassaï: For the love of Paris*. París: Flammarion.

Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

Camarero, E. y Visa, M. (2013). Fotoperiodismo y reporterismo durante la I Guerra Mundial. La Batalla del Somme (1916) a través de las fotografías del diario ABC. *Historia y Comunicación Social*, 18, 87-108. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43416

Campany, D. (2020). *On Photographs*. Cambridge: The MIT Press.

Campbell, J. y Moyers, B. D. (1991). *El Poder del mito*. Barcelona: Emecé.

Carbonell, R. (2019). *La Mirada prohibida: El plano subjetivo en el cine*. Madrid: Fragua.

Cascales, R. y Piñero, R. (2019). *Arte, acción, experiencia*. Madrid: Colección Biblioteca de humanidades Salmanticensis.

Cerveró, E., Ferrer, P. y Capuz, S. (2018) *El diseño basado en analogías en la obra de Leonardo Da Vinci*. Madrid: CIDIP.

Colorado, O. (2013). *Fotografía y semiótica: una introducción mínima*. Consultado en el Blog 'Oscar en Fotos': Recuperado de

https://oscarenfotos.com/2013/03/15/fotografia_y_semiotica_una_introduccio/

Cotton, C. (2020). *The photograph as contemporary art*. Nueva York: Thames and Hudson.

De Freitas, H. J. (2013). Melancolía y Flema (Consideraciones humoralistas en torno a la noción de melancolía en "El origen del Trauerspiel alemán" de Walter Benjamin). *Tópicos Revista De Filosofía*, *45*, 197-234. DOI: https://doi.org/10.21555/top.v45i1.613

De Gouvion Saint-Cyr, A. (2009). Brassaï a propósito del graffiti. *Revista Minerva*, (11), 59-62. Recuperado de https://www.circulobellasartes.com/mediateca/brassai-proposito-graffiti/

De Quincey, T. (2004). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes y otras obras selectas*. Madrid: Valdemar.

Deleuze, G., Guattari, F. y Vázquez, P. J. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, G. y Calatrava, E. J. A. (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. y Mailler, F. (2010). *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Didi-Huberman, G. y Salabert, J. (2005). *Venus rajada: Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Editorial Losada.

Didi-Huberman, G., Arranz, M. y Balzac, H. (2007). *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos.

Dießelmann, A. L. y Hetzer A. (2019). Encuadres visuales en las fotografías de prensa del proceso de paz en Colombia. *Universitas Humanística* (88). DOI: https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh88.evfp

Eco, U. (1975). *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen.

Eguizábal, R. (1998). *Historia de la publicidad*. Madrid: Eresma & Celeste, D.L.

Elvira, M. A. (2008). *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.

Ewen, S. (2007). La Psicología Social a la búsqueda de la Mente Pública. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, *1*(1), 25-40. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0707120025A

Fimiani, F. (2010). Azul pintado de azul. Leyendas de artistas sin obras. *Boletín de arte*, (38), 35-44. DOI: https://doi.org/10.24310/BoLArte.2017.v0i38.3188

Freud, S. (1984). *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión*. Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana.

Funaro, F. (2020). Fotografías de una identidad barrial. *Revista de antropología visual, 28*, 1-11. DOI**:** http://doi.org/10.47725/RAV.028.05

García-Calvente, P. (2017). El maniquí y la pintura en la primera mitad del siglo XX: realidad 'versus' artificio. *Arte, Individuo y Sociedad*, *29*(3), 571-586. DOI: https://doi.org/10.5209/ARIS.56059 García-Calvente, P. (2018). Helmut Newton y el maniquí: la ambigüedad de lo artificial.

Cuadernos de Arte de la Universidad De Granada, (49), 305-320. DOI: https://doi.org/10.30827/caug.v49i0.7778

García de Molero, I. y Farías de Estany, J. (2007). La especificidad semiótica del texto fotográfico. *Opción*, *23*(54), 100-113. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/310/31005407.pdf

Gombrich, E. H. (1999). *La historia del arte*. Ciudad de México: El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Goyarrola, E. (2016). *Autorreferencialidad en la fotografía contemporánea: Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de https://repositori.upf.edu/handle/10230/26195?show=full

Harrison, S. (1994). *El diario de Jack el Destripador*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial.

Hipócrates (Ed. de Hermosín Bono, M. del Á.) (1996). *Tratados hipocráticos*. Madrid: Alianza Editorial.

Hugo, V. (2013). *Nuestra señora de París*. Zaragoza: Luis Vives.

Incorvaia, M. S. (2016). La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (57), 27-38. DOI: https://doi.org/10.18682/cdc.vi57

Jameson, F. (1998). *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

Janeiro Obernyer, J. (2019). Autorretrato femenino: espacios y mentes encarcelados. *Eviterna, Revista de Humanidades, Arte y Cultura Independiente*, (5), 64-73. DOI: https://doi.org/10.24310/Eviternare.v0i5.8088

Jeffrey, I. (2019). *How to read a photograph: Understanding, interpreting and enjoying the great photographers*. Londres: Thames and Hudson.

Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

Kelsey, R. E. (2015). *Photography and the art of chance*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Kòjeve, A. (2007). *Kandinsky*. Madrid: Abada.

Lacan, J. (1964). ¿Qué es un cuadro?. *El seminario de Jacques Lacan (11)*, 9 112-126. Recuperado de https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Seminario-11-Los-Cuatro-Conceptos-Fundamentales-Del-Psicoanalisis-Paidos-BN.pdf

Linhares Sanz, C. y De Souza, F. (2018). Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos. *FronteiraZ*, (20), 98-114. DOI: https://doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p98-114

Machado, A. (2001). La fotografía como expresión del concepto. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (10), 99-110. DOI: https://doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32182

Magdi, R. (2018). Aestheticizing suffering: Evaluative stance in pulitzer-winning photos of refugees' crisis in Europe. *Discourse, Context & Media*, (28), 69-78. DOI: 10.1016/j.dcm.2018.10.001

Mann, T. (2002). *La muerte en Venecia*. Madrid: El País.

Manosso, F. C. y Gândara, J. M. (2016). La materialización de la experiencia en el espacio urbano-turístico a través de las fotografías online. Un Análisis en la Red Social Instagram. *Estudios y Perspectivas en* Turismo, (25), 279-303. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180746305003

Martínez-Millana, E. (2016). Ser cámara: (des) montando el interior. *IV Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura ETSAV-UPV,* 265-271. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Recuperado de https://oa.upm.es/46966/

Mena García, E. (2020). La cultura del autorretrato en su desarrollo histórico. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, *5*(10), 39-67. DOI: https://doi.org/10.46516/inmaterial.v5.89

Mira Pastor, E. (2020). Factores epistemológicos y contextuales en la genealogía de la teoría de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, *196*(798), 1-10. DOI: https://doi.org/10.3989/arbor.2020.798n4008

Moreira, A. (2012). La celebridad de la fotografía. Entrevista con Ron Galella. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 20, 91-94. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4197782

Morillo Santacruz, O. (2015). Arte, cuerpo y racionalismo. *Calle 14: Revista De Investigación En El Campo Del Arte*, *10*(16), 124-135. DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.9568

Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. *Documentos de Trabajo Eutopías*, 2, 364-377. Recuperado de https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf

Newton, H. & Newton, J. (2009). *Helmut Newton: [SUMO]*. Köln: Taschen.

Nietzsche, F. W. (Ed. de Knörr, E. y Navascués, F.) (1998). *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf.

O' Halloran, R. M. & Deale, C. S. (2013). Developing Visual Skills and Powers of Observation: A Pilot Study of Photo Interpretation. *Journal of Hospitality & Tourism Education, 18*(3), 31-43. DOI: 10.1080/10963758.2006.10696862

Panofsky, E. (1996). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

Parra Valencia, J. D. (2014). La imagen y la esfera semiótica. *Iconofacto*, *10*(14), 76-89. DOI: 10.12795/themata.2014.i49.10

Peirce, Ch. S. (2011). *Fundamento, objeto, interpretante*. Pamplona: Universidad de Navarra. Recuperado de https://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html

Peirce, Ch. S. (2011). *¿Qué es un signo?* Pamplona: Universidad de Navarra. Recuperado de http://www.unav.es/gep/Signo.html

Peirce, Ch. S. (2011). *El icono, el índice y el símbolo*. Pamplona: Universidad de Navarra. Recuperado de https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html

Peirce, Ch. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pérez y Pérez, M. (2016). Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (57), 15-25. DOI: https://doi.org/10.18682/cdc.vi57.1357

Platón (Ed. de García, G. C. y García, R. F.) (1999). *El banquete*. Madrid: Alianza.

Platón (Ed. de Gil, L.) (1997). *Fedón: Fedro*. Madrid: Alianza Editorial.

Plinio (Ed. de Torrego, E.) (1998). *Textos de historia del arte*. Madrid: Visor.

Ramos de Robles, S. L. y Feria Cuevas, Y. (2016). La noción de sentido de lugar: una aproximación por medio de textos narrativos y fotografías. *Innovación Educativa*, *16*(71), 83-110. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/pdf/ie/v16n71/1665-2673-ie-16-71-00083.pdf

Rexer, R. A. (2021). *The Fallen Veil: A Literary and Cultural History of the Photographic Nude in Nineteenth-Century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Riego, B. (2005). Mirando las fotografías desde su entorno: la llave del imaginario. El análisis de la imagen fotográfica. *Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales.* Universitat Jaume I. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 19-32. Recuperado de http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/34196

Sánchez Usanos, D. (2007). *Sobre la violencia. A propósito de Hemingway*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Scott, C. (2020). *Street photography: From Atget to Cartier-Bresson*. New York: Routledge.

Shelley, M. W. (Ed. de Torres, O. F.) (2001). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Alianza Editorial.

Simon, J. (2010). An intimate mode of looking: Francesca Woodman's photographs. *Emotion, Space and Society*, (3), 28-35. DOI: https://doi.org/10.1016/j.emospa.2010.01.013

Sultze, K. (2003). Women, Power, and Photography in The New York Times Magazine. *Journal of Communication Inquiry*, *27*(3), 274-290. DOI: https://doi.org/10.1177/0196859903252849

Tenoch Cid Jurado, A. (2014). La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica. *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad Mediatizada, 12,* 97-106. Recuperado de https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3780/3105

Torres, M. A. (2021). Entre literatura y fotografía: el mito de Medusa en «Álbum de familia» de Rosario Castellanos (la condición femenina y la problemática del espejo). *Regiones fronterizas, entre desplazamiento y excepcionalidad*, (23), 161-171. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.773

Vásquez Escalona, A. (2011). *El ensayo fotográfico, otra manera de narrar*. *Quórum académico*, *8*(16), 301-314. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3865249

Vega de la Rosa, C. (2020). Una oscura cámara, una imagen lúcida. Pensando la fotografía como un dibujo. *Cuadernos de Historia del Arte*, *34*(9), 89-124. Recuperado de https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/2922

Wolf, W. (2003). Narrative and narrativity: A narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts. *Word & Image*, *19*(3), 180-197. DOI: DOI: 10.1080/02666286.2003.10406232

Woodman, F. y Tellgren, A. (2019). *Ser un ángel*. Madrid: La Fábrica.

Wyss, B. (2010). *La voluntad de arte: Sobre la mentalidad moderna*. Madrid: Abada Editores.

9.1. Bibliografía

Bibliografía utilizada pero no citada en la tesis

Eco, U. (2013). *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Escobar García-Quirós, I. (2000). Dibutades o el arte de dibujar. *Arte, individuo y sociedad*, (12), 241-271. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110241A

Lázaro Carreter, F. (1997). *El dardo en la palabra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Robledo Estaire, L. (2013). Las contiendas musicales de Apolo. *Imago. Revista De Emblemática y Cultura Visual*, (5), 71-77. DOI: 10.7203/imago.5.2608

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.

10. ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

5.1. Brassai……....152

5.1.1. Personajes griegos: el lujo y la moda en París……...….152

Imagen 1: *Una de las modelos de Antoine's*, 1930, París, Francia. Brassaï.
Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 51.

Imagen 2: *Pavillon d'Armenonville*, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/508343876664250477/

Imagen 3: *Gala en la Ópera, para Harper's Bazaar*, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/100275529180377140/

Imagen 4: *Haute Couture Soirée*, 1935, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Noticias Mapfre, https://noticias.mapfre.com/barcelona-exposicion-completa-obra-brassai/

Imagen 5: *Velada en Maxim's*, 1949, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Moma, https://www.moma.org/collection/works/58862

5.1.2. Personajes pictóricos: de la pintura académica a Montparnasse..……...160

Imagen 6: *Desnudo*, 1930-31, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Shoteby's, http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/photographs-n08841/lot.106.html

Imagen 7: *L'Académie Julian*, 1931, París, Francia. Brassaï.

Fuente: The Metropolitan Museum, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286507?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Brassa%c3%af&offset=20&rpp=20&pos=22

Imagen 8: *Kiki de Montparnasse y amigas, o las Gracias de Montparnasse*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: The Metropolitan Museum, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262716

Imagen 9: *Desnudo*, 1934, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Lot-Art, https://www.lot-art.com/auction-lots/BRASSAI-Nude-Torso-Left/9-brassai_nude-14.11.17-jasper52

Imagen 10: *Matisse y la modelo,* 1939, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Artsy, https://www.artsy.net/artwork/brassai-matisse-and-model

5.1.3. Personajes mitológicos: las máscaras y el carnaval…….167

Imagen 11: *Entre bastidores en el Folies Bergère,* 1930-32, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Moma, https://www.moma.org/collection/works/44364

Imagen 12: *Tres mujeres enmascaradas para el desfile*, 1931, París, Francia. Brassaï.
Fuente: *Un regard oblique*, https://unregardoblique.com/2017/06/27/brassai-three-masked-women-for-the-parade-1931/

Imagen 13: *Chez Suzy*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/brassa%C3%AF/chez-suzy-1932-a-Zkj6g6rPB_CZ7BehnQE39Q2
Imagen 14: *El Folies Bergère*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Ebay, https://www.ebay.co.uk/itm/193295057995

Imagen 15: *Christian Bérard con máscara*, 1946, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/315392780125925946/

5.1.4. Personajes simbólicos: representaciones de una ciudad moderna……....175

Imagen 16: *Adoquines*, 1931, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/324329610635390992/

Imagen 17: *Cabeza de mujer (Marie-Thérèse)*, 1932, Boisgeloup, Francia. Brassaï.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/323696291950333389/

Imagen 18: *Falso cielo*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Mutual Art, https://www.mutualart.com/Artwork/Ciel-Postiche---False-Sky-/AB12AD8A6158361C

Imagen 19: *Grafiti de la serie 'Imágenes primitivas'*, 1935-1950, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/cg5MXrA

Imagen 20: *La mano derecha de Picasso*, 1943, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Wikiart, https://www.wikiart.org/en/brassai/the-right-hand-of-picasso-1943

5.1.5. Ciudad mítica: lo clásico en la ciudad moderna……183

Imagen 21: *Pasaje de Clichy*, 1930-32, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Flashback, https://flashbak.com/a-visual-tour-of-brassais-paris-1930s-420302/passage-de-clichy-1930-32/
Imagen 22: *El Arco de Triunfo visto desde la Avenida Foch*, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Colección de Museos de París, https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/92377

Imagen 23: *Torre Eiffel*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/289497082268907890/

Imagen 24: *Las Tres Gracias en el Louvre*, 1936, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Moma, https://www.moma.org/collection/works/44999

Imagen 25: *Plaza de la Concordia*, 1945, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Colecciones de los Museos de París,
https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/207856

5.1.6. Personajes ficcionados: montajes para fotografías de calle……..190

Imagen 26: Foto para una novela de crimen, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 141.

Imagen 27: Encendiendo las farolas, Plaza de la Concordia, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Wikiart, https://www.wikiart.org/en/brassai/allumeur-de-r-verb-res-place-de-la-concorde-1933

Imagen 28: El mercado de los Carniceros en Les Halles, 1935, París, Francia. Brassaï.
Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 172.

Imagen 29: *El circo Medrano*, 1937, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou,
https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c6bM5r

Imagen 30: *Entre bastidores en la Ópera*, 1937, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/brassa%C3%AF/backstage-at-the-paris-opera-vZ9EK3ZSLAcYbcaMD5PJOw2

5.1.7. Personajes autómatas y feriantes: arquetipos en la ciudad desconocida….197

Imagen 31: *Escaparate en Avenida du Maine*, 1931, París, Francia. Brassaï.
Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 246.

Imagen 32: *Escaparate*, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 247.

Imagen 33: *En la feria*, 1932-1933, París, Francia. Brassaï.
Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 210.

Imagen 34: *Tienda Dummies*, 1937, París, Francia. Brassaï.
Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 246.

Imagen 35: E*l vendedor de periódicos en Denfert-Rochereau*, 1945, París, Francia. Brassaï.
Fuente: De Gouvion Saint-Cyr, 2013, p. 248.

5.1.8. Personajes arquetipo I: primer grupo seleccionado…….……203

Imagen 36: *Madame Bijou*, 1930-1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/brassa%C3%AF/madame-bijou-in-the-bar-de-la-lune-paris-DW5TS1kIL-oHu6gfYTPXCA2

Imagen 37: *Chicos malos*, 1931-1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: The Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265190

Imagen 38: *Pareja en el Quatre Saisons Bal Musette*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Artsy, https://www.artsy.net/artwork/brassai-couple-damoureux-dans-un-petit-cafe-quartier-italie-1

Imagen 39: *Vistiéndose en un hotel de la calle Quincampoix*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: SF MoMa, https://www.sfmoma.org/artwork/84.1732/

Imagen 40: *Prostituta en el Barrio Italia*, 1932-1933. Brassaï.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/leogon/andr%C3%A9-kert%C3%A9z/

5.1.9. Personajes arquetipo II: segundo grupo seleccionado…….211

Imagen 41: *Rue de Rivoli*, 1930, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/375698793903156039/

Imagen 42: *La contadora de la fortuna*, 1930, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Ebay, https://www.ebay.com/itm/203079297777

Imagen 43: *Traje para dos*, 1930, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Ebay, https://www.ebay.com/itm/202874839693

Imagen 44: *El Folies Bergère*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Pinterest: https://www.pinterest.es/pin/134474738846882528/

Imagen 45: *Pareja en el Bal Nègre, Rue Blomet*, 1932, París, Francia. Brassaï.
Fuente: Artsy, https://www.artsy.net/artwork/brassai-gyula-halasz-couple-au-bal-negre-rue-blomet-c-1932

5.2. Helmut Newton……...…….217

5.2.1. Personajes griegos: lo moderno vuelve a lo clásico en forma de estatua.....217

Imagen 46: *Gran desnudo III*, 1980, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/big-nude-iii-paris-BhlwdcWtzFQqn1Pmc3VCWA2

Imagen 47: *Gran desnudo V*, 1980, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Artsy, https://www.artsy.net/artwork/helmut-newton-big-nude-v

Imagen 48: *Mujeres andando, vestidas y desnudas. French Vogue*, 1981, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/walking-women-dressed-and-naked-diptych-french-KR3tOnfZ9oMrzuYpK836Jg2

Imagen 49: *Sie kommen, naked*, 1981, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/sie-kommen-naked-and-dressed-paris-2-works-8ART68s0HwS1hHYpzHJrbA2
Imagen 50: *Desnudo doméstico IX*, 1992, The Redhead, Los Ángeles, Estados Unidos. Helmut Newton.
Fuente: Christie's, https://onlineonly.christies.com/country-restricted/94/228

5.2.2. Personajes musas: la técnica vista mediante la moda……...…….224

Imagen 51: *Fashion Karl Lagerfeld for Chloé, British Vogue*, 1966, Londres, Reino Unido. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 52: *Willi, Fashion Mansfield, British Vogue*, 1967, Londres, Reino Unido. Helmut Newton.
Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/listing/929624937/helmut-newton-willi-fashion-mansfield

Imagen 53: *Fashion Gerald McCann*, Queen, 1967, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/es/listing/915704922/helmut-newton-moda-gerald-mccann-reina

Imagen 54: *Fashion Yves Saint Laurent, Queen*, 1967, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/es/listing/948423851/helmut-newton-estampado-en-colores-moda

Imagen 55: *Fashion Wallis, Queen*, 1968, Londres, Reino Unido. Helmut Newton.
Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/listing/915706538/helmut-newton-fashion-wallis-queen

5.2.3. Personajes pictóricos: Velázquez a través de la televisión……..…...231

Imagen 56: *Roselyne, Chateau d'Arcangues*, 1975, Francia. Helmut Newton.

Fuente: La Fábrica, https://www.lafabrica.com/artistas/helmut-newton/

Imagen 57: *Bergstrom over Paris*, 1976, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Blog *Obssesed with aesthetetic* de Toni Danielle Green,
https://obsessedwithaesthetic.wordpress.com/2016/12/15/bergstrom-over-paris-1976/

Imagen 58: *Fashion Maud Frizon, French Vogue*, 1977, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 59: *After Velázquez, In my apartment, French Vogue*, 1981, París, Francia.
Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 60: *Autorretrato con mujer y modelos*, 1981, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

5.2.4. Personajes naturaleza: ninfas y moda en el bosque……...238

Imagen 61: *Fashion Yves Saint Laurent, Queen*, 1969, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/listing/915712192/helmut-newton-fashion-yves-saint-laurent

Imagen 62: *June*, 1976, Ramatuelle, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Ebay, https://www.ebay.at/itm/Helmut-Newton-Sumo-Photo-Print-50x70cm-June-Newton-Nude-Ramatuelle-France-1976-/233962452298

Imagen 63: *En el Grunewald, German Vogue*, 1979, Berlín, Alemania. Helmut Newton.
Fuente: Artnet, http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/in-the-grunewald-berlin-1979-Fp6TfSmUVS3Wybs_7UVASQ2

Imagen 64: *Henrietta*, 1981, Saint Tropez, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Lot-Art, https://www.lot-art.com/auction-lots/HELMUT-NEWTON-Henrietta-Saint-Tropez-1981/80-helmut_newton-18.12.18-jasper52

Imagen 65: *Villa d'Este*, 1989, Como, Italia. Helmut Newton.
Fuente: LiveAuctioneers, https://www.liveauctioneers.com/item/66040235_helmut-newton-villa-d-este-como-italy-1989

5.2.5. Personajes mitológicos: mujeres, hombres y andróginos……..245

Imagen 66: *Rue Aubriot, Yves Saint Laurent, French Vogue*, 1975, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Etsy, https://www.etsy.com/es/listing/915784208/helmut-newton-rue-aubriot-yves-saint-

Imagen 67: *Villa d'Este*, 1975, Lago Como, Italia. Helmut Newton.
Fuente: LiveAuctioneers, https://www.liveauctioneers.com/item/86214477_helmut-newton-villa-deste-lake-como-italy-1975

Imagen 68: *Château d'Aulnoy*, 1977, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 69: *Nadja, American Vogue*, 1993, Montecarlo, Mónaco. Helmut Newton.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/465841155190893882/

Imagen 70: *Yves Saint Laurent y Pierre Bergé , París Match*, 1996, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

5.2.6. Personajes simbólicos: la imagen de la ostentación……...251

Imagen 71: *Sin título*, 1978, Saint Tropez, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 72: *Debra Wigner*, 1983, Los Ángeles, Estados Unidos. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 73: *Fat hand and dollars*, 1986, Montecarlo, Mónaco. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 74: *Ca' del Bosco*, 1989, Italia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 75: French Vogue, 1994, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Blog *Coquart*, https://coquart.wordpress.com/2012/04/19/le-poulet-dhelmut-newton/

5.2.7. Personajes autómatas: maniquíes y robots……..……...257

Imagen 76: *Jane Kirby, Avenue Kléber*, 1977, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 77: *Bauwelt catalogue*, 1987. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 78: *Fashion X –Ray, French Vogue*, 1994, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 79: *Fashion, American Vogue*, 1996, Bordighera, Italia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 80: *Fashion, 'Going home', American Vogue*, 1997, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

5.2.8. Personajes arquetipo: esculturas y robots……...264

Imagen 81: *Chez Patou*, 1977, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: *Artnet*,
http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/chez-patou-aSdE9iYinibq-fa0wQ9ouA2

Imagen 82: *En mi estudio*, 1978. Helmut Newton.
Fuente: *Artsper*, https://www.artsper.com/au/obras-de-arte-contemporaneo/fotografia/486823/in-my-studio

Imagen 83: *Fashion Yves Saint Laurent, French Vogue*, 1979, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: *El País*, https://elpais.com/elpais/2015/11/26/album/1448540012_766022.html#foto_gal_3

Imagen 84: *Robot descendiendo escaleras*, 1995, Montecarlo, Mónaco. Helmut Newton.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/403705554078344510/

Imagen 85: *Wolford*, 1995, Mónaco. Helmut Newton.
Fuente: *Underlines Magazine*, https://underlinesmagazine.com/2016/05/16/wolford-sponsors-helmut-newton-exhibition/

5.2.9. Personajes moda: las prendas se convierten en narraciones……..……..270

Imagen 86: *Fashion, Hermes, French Vogue*, 1971, Dakar, Senegal. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 87: *Fashion, Stern*, 1976, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 88: *Chez Yves Saint Laurent, French Vogue*, 1977, París, Francia. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 89: *Fashion, German Vogue*, 1979, Berlín, Alemania. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

Imagen 90: *Fashion, Italian Vogue*, 1999, Miami, Estados Unidos. Helmut Newton.
Fuente: Newton, 2009.

5.3. Francesca Woodman……...…….277

5.3.1. Personajes rizoma-estrato: raíces y papeles pintados…...…….277

Fotografía 91: *Sin título*, 1975-78, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Art Selecta, https://artselecta.blogspot.com/2017/10/on-being-angel-francesca-woodman-en-el-finnish-museum-of-photography.html

Fotografía 92: *Desde Space*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: MutualArt, https://www.mutualart.com/Artwork/SPACE2--PROVIDENCE--RHODE-ISLAND/D3099CE0D4D8E5BB

Fotografía 93: *Casa nº 4*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Woodman, 2019, p. 53.

Fotografía 94: Piernas relampagueantes, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/meryanrivers/francesca-woodman/

Fotografía 95: *De Lunares*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: *El País*, https://english.elpais.com/elpais/2012/01/08/inenglish/1326003642_850210.html

5.3.2. Personajes fantasmales: historias decimonónicas……...……...285

Fotografía 96: *Sin título*, 1975-76, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Pinterest, https://id.pinterest.com/pin/3377768456956760/

Fotografía 97: *Casa nº 3*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/463378249162750876/

Fotografía 98: *My house*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/pin/146578162860973943/

Fotografía 99: *Sin título*, 1977-78, Roma, Italia. Francesca Woodman.
Fuente: Victoria Miro, https://www.victoria-miro.com/exhibitions/413/works/da2b3996618b0b/

Fotografía 100: *Sin título*, 1977-78, Roma, Italia. Francesca Woodman.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.es/silvanabritez/fotografia/

5.3.3. Personajes animales: fósiles y otras criaturas……..……...292

Fotografía 101: *Sin título*, 1972-1976, Boulder, Colorado, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: Blog *Sherry Wiggings*, https://sherrywigginsblog.com/2019/03/29/another-heroine-francesca-woodman-posted-in-boulder-co-march-28-2019/

Fotografía 102: *Sin título*, 1975-1978, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Blog *El arte como arte*, http://elartecomoarte.blogspot.com/2014/04/francesca-woodman.html

Fotografía 103: *Space* ², 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: *Artnet*, http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/space-2-providence-rhode-island-p0061-a-UkfDe-6i3J7wDvwQ2878yg2

Fotografía 104: *De la serie Anguilas*, 1978, Venecia, Italia. Francesca Woodman.

Fuente: Fundación Canal, https://www.facebook.com/FundacionCanalMadrid/photos/francesca-woodman-pese-a-lo-prematuro-de-su-muerte-leg%C3%B3-al-mundo-un-completo-leg/3020098024671080/

Fotografía 105: *Sin título*, 1979, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: Twitter, https://twitter.com/souslecielrouge/status/832329742149787648

5.3.4. Personajes naturaleza: bosques y raíces en los cuentos……..…..299

Fotografía 106: *Sin título*, 1972-1974, Andover, Massachusetts, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: Twitter, https://twitter.com/hipst_eria/status/790157766828621824?lang=he

Fotografía 107: *Sin título*, 1972-1974, Andover, Massachusetts, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: Blog *Óscar en fotos*, https://oscarenfotos.com/2016/04/02/francesca-woodman-la-evanescente-informe-especial/francesca-woodman-3-2/

Fotografía 108: *Sin título*, 1972-1975, Boulder, Colorado, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: *ABC*, https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-woodman-grandes-dosis-201703290117_noticia.html

Fotografías 109-110 (serie panel): *Sin título*, 1980, Colonia McDowell, Peterborough, New Hampshire, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: Victoria Miro, Artsy, https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks11920/ https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-untitled-macdowell-colony-peterborough-new-hampshire-2

5.3.5. Personajes mitológicos: las estatuas clásicas en la fotografía……..…….305

Fotografía 111: *Sobre ser mi modelo*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Victoria Miro, https://iass-ais.org/proceedings2014/view_lesson.php?id=84

Fotografía 112: *De la serie Ángel*, 1977, Roma, Italia. Francesca Woodman.
Fuente: Victoria Miro, https://www.victoria-miro.com/exhibitions/529/works/artworks19297/

Fotografía 113: *Sin título*, 1977-1978, Roma, Italia. Francesca Woodman.
Fuente: Victoria Miro, https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks13625/

Fotografía 114: *Sin título (de la serie Canción del cisne)*, 1978, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Francesca Woodman Photo, https://francescawoodmanphoto.wordpress.com/biographie/

Fotografía 115: *Cariátide (estudio para el Proyecto Templo)*, 1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: *Exposiciones que hay en Madrid*, https://exposicionesquehayenmadrid.wordpress.com/2019/12/31/francesca-woodman-ser-un-angel-on-being-an-angel-fundacion-canal-mateo-inurria/006_caryatid/

5.3.6. Personajes simbólicos: el surrealismo en el sueño fotográfico……..…...313

Fotografía 116: *Sin título*, 1975-1978, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Polpettas, http://www.polpettas.com/it/francesca-woodman-photography/

Fotografía 117: *Sin título*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: NY Books, https://www.nybooks.com/daily/2011/01/24/long-exposure-francesca-woodman/

Fotografía 118: *Autoengaño nº 1*, 1978, Roma, Italia. Francesca Woodman.
Fuente: Blog Gbernard, https://gbenard.wordpress.com/2013/01/05/notes-on-the-female-lenses/francesca-woodman-mirror/

Fotografía 119: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: Slate, http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/03/28/is_francesca_woodman_the_sylvia_plath_of_photography_what_her_guggenheim_show_reveals.html?via=gdpr-consent

Fotografía 120: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: WSJ, https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703959104576081753750221130

5.3.7. Personajes góticos: historias en castillos y otros escenarios……..…….320

Fotografía 121: *Depth of field*, 1975-1978, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Blog *Óscar en Fotos*, https://oscarenfotos.com/2016/04/02/francesca-woodman-la-evanescente-informe-especial/

Fotografía 122: *Casa nº 4*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: *Contenthub*, http://www.contenthub.it/la-fotografia-di-francesca-woodman/

Fotografía 123: *Sin título*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: *Artpil*, https://artpil.com/news/francesca-woodman-italian-works/

Fotografía 124: *De la serie 'Ángeles'*, 1977, Roma, Italia. Francesca Woodman.
Fuente: *Invaluable*, https://www.invaluable.com/auction-lot/francesca-woodman-from-her-angels-series-rome-1977-104-c-f764d938b7

Fotografía 125: *Ya no pude interpretar, no pude interpretar por instinto*, 1977, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Art Basel, https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20930/Francesca-Woodman-I-could-no-lo-longer-play-I-could-not-play-by-instinct

5.3.8. Personajes performatizados: lo moderno se hace acción……..327

Fotografía 126: *Vertical*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Art Book, https://www.artbook.com/blog-francesca-woodman-at-sfmoma.html

Fotografía 127: *Sin título*, 1976, Boulder, Colorado, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: Blog *Las nueve musas*, https://www.lasnuevemusas.com/una-mirada-feminista-del-arte-contemporaneo/

Fotografía 128: *Primavera en Providence nº 1-2*, 1976, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.
Fuente: Blog *Óscar en Fotos*, https://i2.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2016/04/francesca-woodman-50-511.jpg?ssl=1

Fotografía 129: *Ángeles*, 1977-1978, Italia. Francesca Woodman.
Fuente: Blog *Óscar en Fotos*, https://i1.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2016/04/francesca-woodman-891.jpg?ssl=1

Fotografía 130: *Sin título*, 1977-1989, Roma, Italia. Francesca Woodman.
Fuente: Blog *Óscar en Fotos*, https://oscarenfotos.com/2016/04/02/francesca-woodman-la-evanescente-informe-especial/#jp-carousel-37259

5.3.9. Personajes moda: narratividad como pretexto a la fotografía de moda…..334

Imagen 131: *I'm trying my hand at fashion photography*, 1977, Providence, Rhode Island, EEUU. Francesca Woodman.

Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.co.kr/pin/82190761920250419/

Imagen 132: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: M. G. Gallery, https://www.mariangoodman.com/exhibitions/84-francesca-woodman-i-m-trying-my-hand-at-fashion-photography/works/artworks32172/

Imagen 133: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: *Another Magazine*, https://www.anothermag.com/art-photography/3866/francesca-woodmans-inspirations

Imagen 134: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: M. G. Gallery, https://www.mariangoodman.com/exhibitions/84-francesca-woodman-i-m-trying-my-hand-at-fashion-photography/works/artworks32165/

Imagen 135: *Sin título*, 1979-1980, Nueva York, Estados Unidos. Francesca Woodman.
Fuente: Pinterest, https://www.pinterest.co.uk/pin/646689446326411157/