



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

La herida fotográfica.

El retrato del tatuaje en la corporalidad femenina

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO
DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
FÉLIX AMILPA CERÓN

DIRECTOR DE TESIS
DR. GERARDO GARCÍA LUNA MARTÍNEZ (FAD)

SINODALES

DR. MIGUEL ANGEL AGUILERA AGUILAR (FAD)
MTRO. LAURO GARFIAS CAMPOS (FAD)
DR. OMAR LEZAMA GALINDO (FAD)
MTRA. ANA MAYORAL MARÍN (FAD)



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La herida fotográfica

El retrato del tatuaje en la
corporalidad femenina

Índice:

Agradecimientos.	7
Capítulo 1. El tatuaje.	13
1.2. Recuento histórico.	14
1.2.1. Los primeros hallazgos.	16
1.2.2. El uso del tatuaje en las sociedades antiguas.	16
1.2.3. Los corsarios y el tatuaje.	19
1.2.4. Etapa circense.	21
1.2.5. El posmodernismo. Acontecimiento que cambió el valor ritual del tatuaje.	24
1.3. Conclusiones capitulares.	29
Capítulo 2. Puntos de encuentro. Fotografía y tatuaje.	33
2.1. Lo fotográfico.	33
2.2. Puntos de encuentro de la Fotografía y el Tatuaje.	36
2.2.1. El autor.	36
2.2.2. La sensibilidad.	41
2.2.3. Relación temporal.	42
2.2.4. Unidad sociocultural.	51
2.3. Relaciones inconexas. Fotomontaje - Tatuaje.	52
2.4. Conclusiones capitulares.	54
Capítulo 3. <i>La herida fotográfica.</i>	57
3.1. El deseo. La apropiación de los cuerpos.	57
3.2. La reproducción.	58
3.2.1. Autores, artistas y obras.	66
3.2.2. Selección de imágenes. Fernando Vicente.	69
3.2.3. Parámetros de selección de modelos.	70
3.2.4. Planeación de la toma.	71
3.3. La producción.	73
3.3.1. Elementos Técnicos.	74
3.4. La Post-producción.	80
3.5. Resultados.	80
3.5.1. Los planos de lectura. La mimesis de las tres mujeres.	84
3.5.2. La re-composición del cuerpo.	88
3.6. Conclusión capitular.	89
Conclusiones generales.	97
Posibles líneas de investigación.	102
Fuentes de consulta.	106

Agradecimientos.

Hago una mención honorífica a mi familia. A mi madre por su paciencia casi infinita. A mi hermano por el temple y carácter. A Manlio por ser ejemplo de la pasión por la profesión y el estudio. A mi padre por otorgarme el motor de la ociosidad.

Agradezco a Violeta por su distinguido y paciente trabajo como correctora de estilo, jueza y verdugo de los errores del presente trabajo.

Muchas gracias a las voluntarias que participaron en la producción y a Juan Daniel por otorgarme un espacio donde crear.

El objeto de consumo crea al sujeto consumidor, la in-trascendencia de la “cosa” volatiliza la corporeidad del individuo, al perder su cuerpo pierde también su conciencia, pues el exterior es la única pantalla para reflejar al interior. Reconquistar la “cosa” es su particularidad y su diferencia requiere “comprenderla con los ojos”, pero resulta que nos hemos quedado ciegos, que ya no sabemos “ver”, pues esto era parte del circuito recursivo, sistemático del ver por el hacer y el hacer por el ver. (Luis Argudín, 2008, p. 13)

Don't look at me like
I am a monster
Frown out your one face
But with the other
Stare like a junkie
Into the TV
Stare like a zombie
While the mother holds up her child,
Watches him die

Hands to the sky crying,
'Why, oh why!'

Cause I need to watch things die
From a distance
Vicariously, I
Live while the whole world dies
You all need it too - don't lie.

Tool, Vicarious¹

1 Tool “Vicarious” (Música Tool / Letra Maynard James Keenan / Pista Disco: 2 / “10 000 Days”, 2006).

Traducción: Abril 20 del 2015, 10: 53 <http://www.traduceletras.net/es/tool/vicarious/141151/>

Es importante destacar que “vicarious” (inglés) es un cognado de “vicario” (español). Sin embargo, por las diferencias en usos y costumbres de cada lengua, en español no existe la utilización de vicario como adverbio, es por eso que lo más cercano a “vicariously” se encuentra en la palabra “indirectamente” aunque no es del todo correcta. Probablemente “a través de” es la expresión más cercana a “vicariously”.

No me mires así
Como si fuera un monstruo
Frunce el ceño de una cara
Pero con la otra
Mira como un drogadicto
A la TV
Mira como un zombi
Mientras que la madre sostiene a su hijo,
Lo ve morir

Manos al cielo llorando,
“¡Por qué, oh por qué!”

Porque necesito ver que las cosas mueren
Desde la distancia
Indirectamente, yo
Vivo mientras que todo el mundo muere
Todo el mundo lo necesita también - no mientan.

El arte, así como la ciencia, son procesos que provienen de la ociosidad humana. La diferencia radica en que el arte es la ociosidad destructiva de una realidad y la ciencia es la ociosidad constructiva. Es absurdo pensar que la ciencia pueda cambiar las vidas de todo ser humano cuando existen comunidades tan apartadas de las concentraciones urbanas. El arte (por ponerle un nombre a la expresión estética propia de una cultura), por otro lado, es una actividad que se lleva a cabo en toda sociedad, con esto no quiere decir que los valores del arte sean homogéneos entre los grupos que lo practican, sino todo lo contrario. La trascendencia del arte occidental radica en un intercambio mercantil, como casi la mayoría de las cosas. Mientras, en la lejanía el arte ni si quiera se conoce como arte, es llamado magia.

Introducción:

El presente documento es una introspección al proceso creativo que dio origen a *La herida fotográfica*, un proyecto que pone de manifiesto la relación entre el tatuaje, la fotografía y sus rasgos comunes. De esta manera, se hace un recorrido breve por la utilización del tatuaje en distintas eras de la humanidad, con el objetivo de aportar un panorama del valor ritual que este conservó en diversas sociedades hasta el empleo de la máquina para tatuar, que le restó valor simbólico a las sesiones de tatuaje por disminuir el dolor y el tiempo requerido de producción. Después de la invención de la máquina, el tatuaje se volvió un medio más comercial de expresión, al mismo tiempo que fue empleado como parte de la identidad juvenil de los años 60 del siglo XX afianzando las relaciones interpersonales dentro de las llamadas tribus urbanas. La utilización del tatuaje al igual que la vestimenta punk fue absorbida por la industria cultural otorgándole un estatus comercial en el mainstream y dando como resultado, una vez más, una devaluación en la ritual del tatuaje. A la par, el cambio económico y político desencadenado por el posmodernismo y con este el neoliberalismo, uno complemento del otro. Caracte-

rizado por la desarticulación de significantes y significados, fragmentos y totalidad, historia y tiempo, el posmodernismo integra al tatuaje y a la fotografía como parte de su amplio abanico de técnicas.

Además de las relaciones estéticas que el posmodernismo pudo haber forjado entre las imágenes de dicha corriente, el tatuaje y la fotografía conservan entre sí muchos más puntos de encuentro que con otras técnicas, por ejemplo: ambas necesitan de una máquina para poder llevarse a cabo; intervienen superficies sensibles (la piel en el caso del tatuaje y la película en el caso de la fotografía); y el autor de ambas interactúa en un campo sensorial al mismo tiempo que lo apropia.

El punto de convergencia más evidente, analizado desde la estética, es el fotomontaje ya que ambas técnicas se valen de la unión de imágenes aparentemente inconexas para formar un nuevo sentido y una imagen nueva. De esta manera se puede apreciar la práctica del tatuaje como una especie de collage hecho en la piel y donde cada tatuaje es un detonador de memoria para el portador. En otras palabras el tatuaje es una especie de diario que identifica al portador con si mismo.

Partiendo de las similitudes expresadas entre ambas técnicas, se origina un proceso de producción donde el objetivo es satisfacer deseos del autor por la posesión de superficies sensibles. Así, el cuerpo de la modelo es intervenido por medio de la proyección de ilustraciones y este evento es registrado por una cámara análoga. El resultado son imágenes que interactúan unas con otras y que brindan tres planos de lectura en el que surge *La herida fotográfica*.

Este documento es un acercamiento a las imágenes que de este proceso se desprenden, ya que originalmente estas piezas no fueron concebidas para exhibirse, sin embargo, e irremediamente, la naturaleza de la fotografía y el tatuaje los somete siempre a una exposición. El presente escrito es la descripción del proceso intelectual y material que *La herida fotográfica* requirió para su producción.

Capítulo 1. El tatuaje.

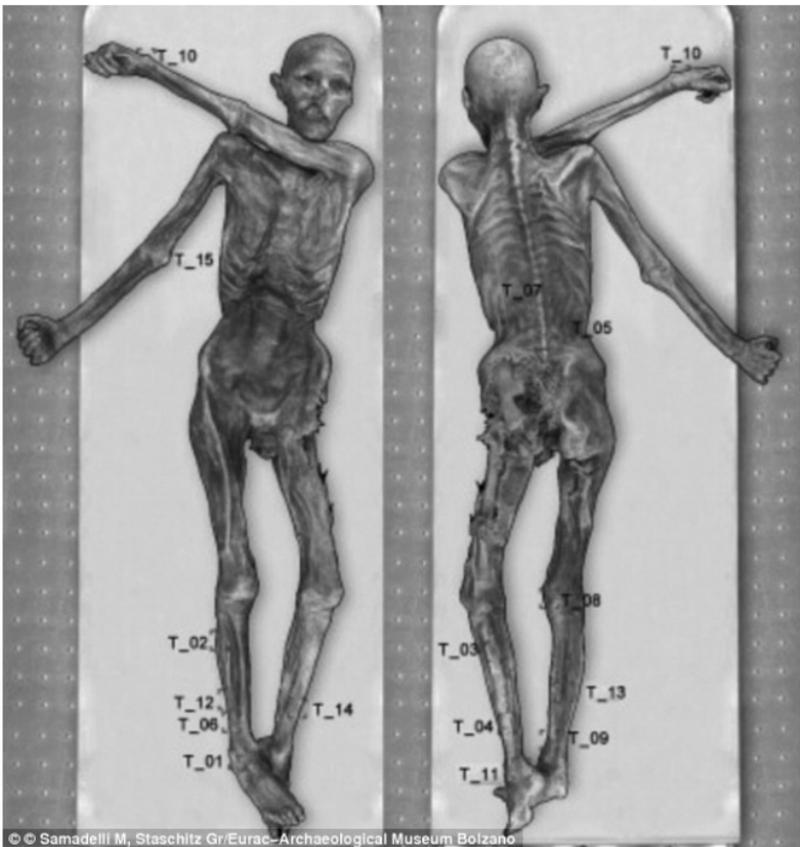
1.2. Recuento histórico.

El tatuaje está muy ligado al maquillaje ya que ambas técnicas son empleadas para la ornamentación del cuerpo humano mediante el uso de sustancias colorantes, pero mientras el maquillaje podría ser definido como pintura sobre la piel, en el tatuaje la pintura se sitúa bajo la piel; es decir, el primero pinta la epidermis y el segundo la dermis. Este hecho lleva consigo la diferencia entre sus métodos de aplicación, así como de los materiales e instrumentos empleados en cada caso. Podríamos hallar otra divergencia en función del tiempo de permanencia en la piel de los dibujos realizados por estos sistemas, ya que aun siendo en ambos casos efímeros, la pintura sobre la piel tiene una duración de pocas horas, mientras que un tatuaje puede mantenerse intacto mientras no se deteriore la piel que lo cubre, lo cual equivale a decir en determinados casos, hasta después de que la persona que lo posee muera; no obstante, la perenidad de un tatuaje depende de muchos factores, como pueden ser la técnica y los colorantes empleados en su realización. (Carles, Javierre y Sabartés, 1988: 235)

Esta descripción del tatuaje plantea los fundamentos físicos de la técnica y hace una diferenciación entre la pintura corporal, aquella que pigmenta la superficie de la piel, y el tatuaje, sustancias colorantes que se colocan “bajo la piel”. Este mismo parámetro define la temporalidad de una y otra técnica, sus herramientas y sus usos.

Las herramientas y los pigmentos para tatuar no siempre fueron productos industrializados. Se cree que el primer tatuaje fue resultado de una casualidad. Probablemente el producto de una herida contaminada por algún mineral como el carbón, común entre los residuos de la combustión de la madera. De esta forma, una herida que normalmente cicatrizaría con una coloración similar a la de la piel, realmente resultó en una marca teñida de negro (en el caso del carbón) con lo que el hombre descubrió un recurso para ornamentar su piel.

Conforme el tiempo transcurrió, la técnica surgió junto con una variedad notoria de utensilios para la pigmentación de la piel según las materias primas de cada región. Comúnmente se utilizaron como punzones: huesos, espinas de plantas y astillas de madera. Mientras que para la fabricación de tintas se usaron óxidos de metales y carbón; y sangre, agua, semen y saliva como diluyentes.



© © Samadelli M, Staschitz Gr/Eurac-Archeological Museum Bolzano

*Fig. 1. Archeological Museum Bolzano
Registro de Ötzi
Año desconocido*

Label	Position	Lines	Groups	Signs	Extent min-max (mm)	Line spacing (mm)	Line thickness (mm)
T_01	Right external ankle-malleolus externus dexter	3	1	≡	17-20	4	3
T_02	Right lower leg outside (lateral-proximal)	4	1	≡≡	37	8	2
T_03	Left lower leg (dorsal proximal)	7	1	≡≡≡≡≡	34-38	5	2
T_04	Left lower leg (dorsal distal)	5	2	≡≡ ≡≡	13-20	3	1
T_05	Right lower back (lumbal)	4	1	≡≡≡≡	22-26	2	2
T_06	Right lower leg outside (lateral distal)	3	1	≡≡≡	20-26	2	3
T_07	Left lower back (lumbal)	14	4	≡≡ ≡≡ ≡≡ ≡≡	15-25	3	3
T_08	Right knee inside (medial)	2	1	+	19-27	-	3
T_09	Right lower leg (medial distal)	3	1	≡≡≡	21-22	3	3
T_10	Left wrist (dorsal)	2	1))	37-40	8	2
T_11	Left Achilles tendon (lateral)	2	1	+ ≡	7-9	-	1
T_12	Right lower leg outside (lateral centre)	3	1	≡≡≡	20-23	2	1
T_13	Right lower leg (dorsal medial centre)	2	1	≡≡	30	2	1
T_14	Left lower leg frontside (frontal medial distal)	3	1	≡≡≡	20-23	4	2
T_15	Right lower thoracic region	4	1	≡≡≡≡	20-25	3	2

© © Samadelli M, Staschitz Gr/Eurac-Archeological Museum Bolzano

*Fig. 2. Archeological Museum Bolzano
Estudio de los tatuajes de Ötzi
Año desconocido*

1.2.1. Los primeros hallazgos.

En cuanto a la forma y la composición de los dibujos tatuados, se puede confirmar que Ötzi (*Fig.1*) es el vestigio más antiguo del tatuaje. Este hombre fue descubierto en los Alpes Italianos en 1991 y trajo consigo el hallazgo de varios tatuajes compuestos por figuras simples trazadas con puntos y líneas. El cadáver data de unos cinco mil quinientos años, poco antes de iniciarse la Edad de Bronce (Dutton, 2010).

Hasta antes de Ötzi (*Fig.2*), la momia llamada Amunet, era el cuerpo tatuado más antiguo. Fechada en el año dos mil a.C., esta sacerdotisa del culto a Amunet, diosa egipcia de la fertilidad (de ahí el nombre), también ostentaba motivos corporales trazados con puntos y líneas en el abdomen, lo que sugiere fue parte de algún rito para fomentar la concepción o, una ornamentación de carácter erótico y simbólico que procura la seducción (Carles, Javierre y Sabartés, 1988).

1.2.2. El uso del tatuaje en las sociedades antiguas.

En algunas sociedades occidentales y orientales, el tatuaje fue utilizado como una forma de castigo marcando a delincuentes y esclavos en zonas del cuerpo fácilmente visibles. Los chinos y los japoneses frecuentemente asignaban marcas en zonas del cuerpo como las manos y la frente para exponer socialmente a los “malhechores”. Otro ejemplo son los griegos y los romanos que identificaban a sus esclavos por medio de tatuajes asignados específicamente (Carles et al., 1988).

Por otro lado, La pigmentación de la piel también funcionó para diferenciar jerarquías militares, hecho que comparten con los caballeros medievales, que fueron de los pocos grupos pertenecientes al mundo occidental y católico a los que se les permitió el tatuaje durante la Edad Media. La temática de las imágenes era religiosa o a la condición de caballero; con frecuencia se presentaba la figura de San Jorge, el santo patrono de la caballería (Carles et al., 1988).

La prohibición católica manifiesta sus bases en un pasaje de la Biblia. En Levíticos 19-28: *Y no haréis rasguños en vuestra carne por un muerto, ni imprimiréis en vosotros señal alguna. Yo soy el SEÑOR.* Sin embargo, este versículo cambia lingüísticamente: *Y no haréis rasguños en vuestro cuerpo por un muerto, ni imprimiréis en vosotros tatuaje alguno: yo Jehová* (año 1569, *Biblia Paralela*, 2012: web). Esta discrepancia entre ambas ediciones, corresponde a la llegada del vocablo en siglo XIX de la palabra *tatao* que significa martillar y proviene de la lengua maorí. La diferencia entre ambas versiones deja un vacío en la interpretación de la marca y el tatuaje; Rossi (2011) afirma que la mayor parte de todas las santas escrituras, se prestan lecturas en las que la importancia radica en la opresión de la libertad del ser humano para mantener las mismas cúpulas de poder esencialmente en el clero, y mucho más profusamente en la iglesia institucionalizada. El catolicismo, no sólo basa su prohibición de la marca cutánea en Levíticos, también establece que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza (Génesis 1-26), por lo tanto ningún mortal debe cambiar tal ser por medio de la modificación corporal.

A diferencia del catolicismo, el judaísmo, según Jean-François Lyotard (citado por Jay, 2007), mantiene una relación distinta con Dios, aboliendo todo simbolismo externo a la cábala judía. Su hermetismo mantiene al Dios Padre como “La voz” omnipresente y omnipotente, que se manifiesta por medio de la palabra (la tradición oral), no la imagen (ni tradición pictórica ni representativa). De esta manera es como el filósofo manifiesta ambas partes de la religión: Dios Padre y Diosa Madre. Los oídos bien abiertos son el principal medio para la recepción de los sagrados conocimientos. La palabra no miente ni distrae de las actividades requeridas por la presencia absoluta del Señor. Así, el pueblo erigido sobre la palabra está alejado, al mismo tiempo, de la imagen que discrepa entre lo verdadero y lo que no lo es.

Este sólido pensamiento dentro del judaísmo capitalizó la figura, simbólica y tangible, de la mujer como impura como lo aborda Blanchot (citado por Jay, 2007); desde el punto de vista en el que la pureza es

una congruencia absoluta de los componentes del ser que es Dios; por lo tanto, la figura femenina es una discrepancia, una incongruencia conformada por lo que es la imagen y lo que realmente quiere decir. En esta fragmentación de la “realidad” religiosa conviven en una aparente segregación: la voz de Dios y las imágenes de la Diosa Madre. Es importante destacar que los practicantes judíos, conservan entre sus mitos que *aquel que ve a Dios muere*.

Sobre este paradigma de ver a Dios, Darren Aronofsky (Director, 1998. Pi [Palícula]) construyó “Pi, el orden del caos”, un filme donde narra la historia de un matemático que en su niñez decide desobedecer la advertencia de su madre y mira directamente al sol. A partir de ese momento su vida cambió y como consecuencia del padecimiento de migrañas intensas, en el clímax de la película descubre que lo que había visto en aquel destello de luz, fue la presencia de Dios que lo cegó de tal manera, que lo obligó a suicidarse para terminar con el dolor recurrente que lo acosaba. El ejemplo del director es claro: el sol conforma la idea del Creador que ilumina la existencia del ser humano y clarifica su camino en el devenir de su vida, pero puede reaccionar lastimosamente en el momento en el que el hombre desafía la prohibición, en este caso, de verlo; ya que para confiar en Dios sólo es necesario escucharlo, la fuente de su voz es irrelevante.

En la ética hebrea la representación está prohibida; los ojos se cierran y los oídos se abren para escuchar la palabra del padre. La figura de la imagen se rechaza para su consumación del deseo y del engaño; se niega su función de verdad [...] Por lo tanto, no se especula, no se ontologiza, como diría Emmanuel Levinas. (Lyotard citado por Jay, 2007: 431)

En la construcción del catolicismo, la Diosa Madre aparece en la representación de los numerosos santos y advocaciones de la virgen María en un intento por reconciliar ambos factores de la religión “mono-teísta”. Estas cuantiosas imágenes conforman una estructura didáctica utilizada para la evangelización de un sinnúmero de culturas y civilizaciones que sucumbieron ante la expansión imperialista proveniente de Europa.

1.2.3. Los corsarios y el tatuaje.

El hallazgo de América significó para las potencias del viejo continente una oportunidad de enriquecer sus imperios y al mismo tiempo, llevar sus culturas a nuevas fronteras, sin imaginar que también serían víctimas de este proceso de influencia llamado transculturalización, donde nuevamente se confrontan: 1) el género masculino como la potencia colonizadora y 2) los pueblos, culturas y civilizaciones como género femenino, receptor de la influencia extranjera².

En este intercambio cultural entre dos entidades queda claro que el tatuaje fue un elemento más ideológico que comercial en el que se manifestó la identificación de los pueblos, para convertirse en una característica distintiva de cada cultura, pues su significado impuso una práctica distinta entre sus portadores: El objetivo de la marcación del cuerpo del corsario es completamente distinto del musulmán, del judío o del maorí, y esta diferencia de objetivos es una característica de la imagen del tatuaje en sí, pues es regida por funciones estéticas, filosóficas y ontológicas completamente distintas.

El tatuaje diseminado por el mundo fue detalle que los excursionistas europeos no pudieron ignorar. Marco Polo comenta, en sus relatos de viajes, personas tatuadas en Yunuán, no siendo así el único testigo de esta práctica. El corsario John Hawkins descubrió nativos tatuados en Florida en el siglo XVI. Pero no fue sino hasta el siglo XVIII cuando el tatuaje se convirtió en una práctica popular gracias a los viajes de piratas, principalmente ingleses, que recorrieron el Océano Pacífico y descubrieron, lo que hoy conocemos como la Polinesia, un conjunto de múltiples islas donde el tatuaje muestra un amplio grado de complejidad.

2 Ortíz (Citado por Rossi, 2011) define la transculturalización como: entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación.

Los cuerpos de los adultos nativos de las islas del Pacífico son ataviados por dibujos geométricos que cubrían la mayor parte de su piel con un complejo sistema de símbolos que era tatuado desde la niñez y retocado constantemente. Esta destreza pintada en la figura humana impresionó tanto a los piratas, que no solo se conformaron con tatuarse, también llevaron prisioneros desde el pacífico hasta Europa con el fin de mostrar sus cuerpos espléndidamente adornados (Rossi, 2011).

La técnica del tatuaje fue tan bien recibida por los marineros ingleses, que para mediados del siglo XVI-II ya había en cada puerto británico algún profesional que se dedicara a tatuar. Es así como surgió la mítica relación entre delincuencia y tatuaje, ya que buena parte de los que se embarcaban por largos periodos eran perseguidos por la ley.

Esta práctica fue introducida lentamente en Europa, comenzando por los estratos más bajos de la sociedad. Según Fernández (1998) a lo largo del siglo XIX se sumaron algunos ejemplos de la aristocracia, que seducidos por el tatuaje no pudieron negarse al misticismo de pintar su cuerpo permanentemente. Así en 1862, el príncipe de Gales, y futuro rey Eduardo VII, fue tatuado en conmemoración de su estancia en Tierra Santa.

Fue a mediados del siglo XIX cuando la medicina legal (criminalista) se interesó en el tatuaje llevando a cabo numerosos estudios científicos, que parten de la hipótesis de que por medio de un tatuaje puede conocerse la personalidad del individuo que lo lleva y, por lo tanto, puede ser de gran utilidad para la investigación criminal.

En 1864, Cesar Lombroso (2006) comenzó sus estudios criminalistas y antropométricos de delincuentes. Le prestó especial atención al tatuaje obsceno de los criminales comparado con el de las personas que no lo eran. Determina que tatuarse es propio de “salvajes” y en su texto “L’uomo delinquente” (1876 “Hombre delincuente”) enumera tribus practicantes

de esta técnica. Pero no solo Lombroso estudió la relación entre criminales y tatuajes.

Lombroso calculó que el 40% de los prisioneros de las cárceles italianas ostentaban tatuajes sugestivos, inclusive pornográficos, en los que se incluían mujeres con los pechos descubiertos, genitales y escenas de alto contenido sexual. Esta iconografía decadente estableció uno más de los tantos estigmas en torno al tatuaje. Es de destacarse que el 10% de las reclusas también ostentaban algún tatuaje.

El tatuaje del marinero, pirata o corsario, simbolizó la libertad proporcionada gracias a la anarquía que los mares otorgaron. Frecuentemente, el tatuaje fue considerado un recuerdo retratado de los lugares visitados por estos personajes, un “mapa corporal”. Debido a esta popularidad, varios puertos de Inglaterra fueron el refugio de entusiastas de esta técnica.

Posteriormente, el desarrollo tecnológico, particularmente la invención de la máquina para tatuar o aguja eléctrica, basada en un mecanismo para la costura de telas creada por Thomas Alba Edison, hizo de las sesiones de tatuaje periodos más cortos y menos dolorosos, lo que dio como resultado un incremento en el número de productores así como de clientes. Este avance tecnológico y la exhibición de numerosos aborígenes resultó en una etapa circense, definida por Atkinson (citado por Rossi, 2011), donde la exposición de mujeres tatuadas fue cada vez más común.

1.2.4. Etapa circense.

Los cuerpos tatuados de los indígenas traídos de otras partes del mundo fomentaron la curiosidad entre la población europea y norteamericana, atrayéndolos a las exhibiciones circenses donde se mostraban “seres” extravagantes o insólitos, personas que salían del parámetro de normalidad y que hacían un énfasis entre el primitivismo y el progreso.

Posteriormente gente como Jean Baptiste Cabris (nacido en 1780) y Jhon Rutherford (supuestamente secuestrado por maorís en 1816) decidieron exhibir

sus cuerpos tatuados mientras divulgaban historias acerca de la convivencia cercana con indígenas practicantes de esta técnica. Gracias al éxito de estos espectáculos, distintos empresarios norteamericanos decidieron invertir aún más y llevaron la exhibición a un nuevo nivel que proporcionó mayor calidad agregando un elemento más, mujeres tatuadas (Rossi, 2011).

La inclusión de las mujeres durante el comienzo del siglo XX, obedece a un carácter voyeurista y por demás *softporn* (pornográfico-suave), otorgándole a este tipo de presentaciones connotaciones eróticas con la finalidad de satisfacer necesidades libidinales. Sin embargo, en la mayor parte de estos espectáculos sólo se podían apreciar los brazos desnudos en posiciones poco eróticas.

La exhibición del cuerpo tatuado fue un excelente negocio durante el periodo entre guerras (1920-1930), pues permitió que personas de escasos recursos subsistieran ante las adversidades de la Primera Gran Guerra además de proporcionar entretenimiento a la población que podía pagarlo. Sin embargo, el público norteamericano fue perdiendo el interés en el tatuaje “circense”, mientras que en Europa, el nazismo prohibía rotundamente la exhibición de tales “monstruosidades”; aunque el verdadero argumento era una segregación de todo aquello que no estaba dentro de los parámetros del Partido Nazi. De esta forma, podemos apreciar cómo es que la cultura predominante rechaza todo aquello que no está dentro de sus parámetros para calificarlo como “monstruoso” como José Miguel Cortés (citado por Rossi, 2011). lo describe:

Las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y lo no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar (y) amenaza la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo, o de género.

Esta “monstruosidad” (tomando la definición anterior) continuó en los años posteriores, especialmente durante las décadas de 1960 y 1970, donde grupos feministas y homosexuales tomaron el arte y sus prácti-

cas poco convencionales para manifestar la opresión de la cultura dominante.

En un retorno a lo primitivo, las prácticas de aquellos años se hicieron notorias a través de la expresión corporal con el fin de evidenciar las políticas opresoras de las minorías (y de las mujeres). Mostrando sus cuerpos al desnudo, marcando la piel con cortes e introduciendo objetos, el performance proyectó a los artistas como *chamanes* que conducían al público por un ritual en un espacio y tiempo que lo caracterizó por ser único e irrepetible. De esta manera el artista dejó las prácticas comunes para producir obras efímeras que difícilmente podían ser adquiridas por museos o galerías manifestándose así en contra de un sistema hegemónico.

Durante estas mismas décadas distintos grupos de jóvenes se identificaron en torno al rechazo del sistema y surgieron las tribus urbanas. *Una tribu urbana se constituye como un conjunto de reglas específicas (diferenciadoras) a las que el joven decide confiar su imagen parcial o global, con diferentes -pero siempre bastante altos- niveles de implicación personal* (Costa, 1996, p. 91). Así pues, distintos grupos juveniles comenzaron a utilizar el tatuaje como una forma de identificación adoptando imágenes de la industria musical de géneros como el punk, rock o metal. En Inglaterra era común ver jóvenes de atuendos llamativos, discrepantes de la moda, visitando lugares exclusivos de la clases más segregadas.

En las décadas de los setenta y ochenta, la estética del *punk* fue adoptada por la cultura y distintas marcas de ropa utilizaron el aspecto rebelde para incluirlo como una estrategia mercadológica que pronto necrotizó su trasfondo combativo. Inclusive el tatuaje se volvió parte de esta comercialización. Para las décadas venideras, la moda, el arte y la comunicación serían afectadas por el neoliberalismo que cambió la percepción de todos estos aspectos culturales para volverlo mercancía.

1.2.5. El posmodernismo. Acontecimiento que cambió el valor ritual del tatuaje.

El neoliberalismo intervino con capital económico todos los parámetros del ser humano. Cada una de las actividades e instituciones están regidas por un valor latente en el mercado de la economía. El arte no ha sido la excepción. En los ochenta se experimentó el más notable cambio económico en la institución del arte a partir de la entrada del capital privado a los museos y galerías. De la mano de Reagan y Thatcher, vino una apertura flagrante al poner a la deriva económica un sin fin de sectores del Estado, propiciando así la entrada del dinero de empresas privadas a estos sectores culturales.

Distintas instituciones pertenecientes al Estado fueron vendidos, subastados o simplemente intervenidos por el capital privado, cambiando las reglas del juego económico. Las instituciones de arte se vieron forzadas a buscar apoyos del sector privado accediendo a ser el nuevo escaparate de la publicidad de estas empresas. Algunas galerías y museos cambiaron sus nombres fusionándolo con el de la identidad que lo subvencionaba.

Cambios menos apreciables pero igualmente drásticos fueron el financiamiento de exposiciones por parte de compañías como Phillip Morris o Absolut que funcionó como publicidad y a lo cual el siguiente fragmento escrito por Andreas Huyssens (citado por Harvey, 2008) describe perfectamente la transformación que se percibía en la sociedad y el arte:

Aquello que aparece en un plano como la última moda, el lanzamiento publicitario y el espectáculo vacío, forma parte de una lenta transformación cultural en las sociedades occidentales; se trata de una transformación en la sensibilidad para la cual el término "posmoderno" resulta, al menos por ahora, totalmente adecuado. La naturaleza y profundidad de este cambio son materia de debate, pero la transformación existe. [...] En un sector importante de nuestra cultura se ha producido un desplazamiento notable en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas, que distingue a un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones posmodernos del que corresponde a un periodo anterior.

Paralelamente al neoliberalismo, el posmodernismo se hace presente en el cambio de la cultura de las so-

ciudades occidentales, siendo la representación de la permuta económica que en esos tiempos se estaba dando. Interesado en la fracción y la individualidad, el posmodernismo es caracterizado por la relevancia de la ontología por encima de la epistemología; del metarelato por encima del relato; y de la irrealidad encima de la realidad. En sí, lo posmoderno es la antítesis del modernismo y el arte, con sus procedimientos alegóricos, funge como participante, por medio del montaje, en esta realidad.

El collage, o montaje, define la forma primaria del discurso posmoderno, declara Jacques Derrida (citado por Harvey, 2008). La heterogeneidad en el arte provoca la producción de una significación que no podría ser unívoca y definitiva. Tanto los consumidores como los productores, colaboran en la creación de significantes y sentidos que disminuyen la autoridad del productor cultural creando oportunidades de participación popular y de maneras democráticas de definir los valores formativos con el riesgo de la manipulación por parte del mercado. El artista crea elementos y deja a los consumidores con la posibilidad de recombinarlos a su manera.

En otras palabras la mentalidad alegórica selecciona arbitrariamente a partir de un material basto y desordenado que está a su disposición. Trata de encajar los distintos elementos para hacerse una idea de si puede o no combinarse: este sentido con aquella imagen, o esta imagen con aquel sentido. El resultado es impredecible, ya que no mantiene ninguna relación orgánica, afirma Walter Benjamin (citado por Buchol, 2004).

El resultado es una reunión de elementos que rompe con la continuidad del discurso y otorga una doble interpretación del fragmento; una, la del contexto original y, otra, la del nuevo conjunto al que pertenece, que es una totalidad completamente diferente. Por ejemplo tenemos los *collages* de Kurt Schwitters (Fig.3) donde las imágenes de la publicidad y el lenguaje se alegorizaban con la ayuda de yuxtaposición de significantes agotados.

F. Jameson emplea la descripción de Lacan de esquizofrenia como un desorden lingüístico que rompe con la cadena de significante creada por una frase. Al romperse un eslabón de la cadena tenemos significantes desvinculados.

Si la identidad personal está formada por una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente que tengo ante mí, y si las frases se mueven siguiendo la misma trayectoria, la incapacidad para unificar el pasado, el presente y el futuro en la frase anuncia una incapacidad semejante para unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica o nuestra vida psíquica declara Jameson. (citado por Harvey, 2008)

Esto da las prioridades del posmodernismo por el significante más que por el significado, por la performance más que por el objeto artístico terminado. El efecto de esta ruptura de significantes reduce la experiencia a una serie de presentes desvinculados en el tiempo.

La ruptura del orden temporal da lugar a un tratamiento especial del pasado. Al evitar el progreso, el posmodernismo abandona toda coherencia histórica utilizando fragmentos del pasado y arrebatándoles todo como si se tratase del presente. Es por esto que los métodos de apropiación, vaciado de la imagen confiscada, elaboración de un segundo texto que duplica o se superpone al texto visual previo y desplazamiento de la atención y la interpretación hacia el dispositivo de enmarcado son tan adecuados para el posmodernismo como su propia operación en la realidad.

Ciertos autores como Sherrie Levine, Martha Rosler, Michael Asher y Dara Birnbaum emplean métodos de apropiación y montaje explícito que consiguen disfrazar auráticamente la mercancía sin estetizarla a través de una ostentación histórica. El mismo contexto histórico le otorga a sus obras una experiencia reconciliadora con el momento (Buchlo, 2004).

El montaje deja intactos los elementos confiscados, de tal manera que el espectador puede reconocer estos fragmentos y al mismo tiempo descentralizarlos para otorgarles un nuevo campo semántico con la unión de todos los "textos" involucrados. De esta manera, y desde 1960, con la incursión de la escultura minimalista que influyó en los artistas de 1970 y en el performance

y el happening, encontramos toda una revolución artística que deja de lado la autoría y el estilo, por un arte en el que espectador prevalece por encima del autor que toma el papel de productor, de hilador de ideas y conceptos para la interpretación, deconstrucción y reflexión, procesos que se generan a tal extremo que ya no se trata de saber si lo que se ve es bello o feo, si el artista domina o no la técnica, se trata de decidir si lo que se ve es o no es arte (López, 2007).

Las secuelas de la teatralidad de la escultura minimalista cambiaron las artes performativas de duración y situación específica que privilegiaban al espectador, no al artista, y que a su vez daban presencia como el aumento de estar ahí. *Surrender* (Robert Longo) y *Dos esgrimistas* (Jack Goldstein) son piezas donde la presencia concreta de la obra se realiza a través de la ausencia y de la distancia insalvable con el original. A tal presencia, Douglas Crimp (2005), le atribuye la actividad fotográfica del posmodernismo.

Contrario al argumento de Walter Benjamin y al aura del original (que puede ser comprobada por la historia del arte); la presencia del artista debe ser perceptible, por eso los museos rechazan las imitaciones, copias o reproducciones. Este fenómeno forma un aura en torno a la obra de arte y al artista. Sin embargo, la autenticidad rebajada en la era mecánica, con la masificación de copias, es el aura de la obra de arte posmoderno; que parece invadir el arte corporal colocando elementos de distintos géneros, corrientes y orígenes en un mismo cuerpo, la originalidad consiste en la memoria que evoca, no en la imagen del presente (Harvey, 2008).

El arte de la década de 1970 aceleró los siguientes aspectos como parte de la producción: la operación del vaciado de sentido, la reducción del aura y la contestación a la unicidad de la obra de arte. Lo que provocó varias crisis en los valores culturales tradicionales y por lo tanto generó distintas depresiones en el museo. La más importante fue el reconocimiento de la fotografía como arte, a la par del resurgimiento de la pintura expresionista. El historiador del arte no tuvo más remedio que otorgarle el aura a la fotografía reconociendo

su objetividad que es manifestada por medio del estilo del fotógrafo, un éxito de la fotografía.

Afirma Crimp (2005): *La posmodernidad constituye un retorno a lo reprimido* (p.37). La modernidad fue sustentada en dos instituciones que le dieron validez a la obra: el museo y la historia del arte que mantuvieron una postura pluralista (la fantasía del arte libre de instituciones y de historia) frente a una posmodernidad que plantea la pluralidad de las copias.

La copia, la reutilización histórica, la múltiple lectura de la imagen, la integración al mainstream y la comercialización de la imagen, son factores fundamentales que intervienen en la pérdida de ritualidad (valores culturales) que le brindan una nueva estética, y sobre todo, un valor comercial.

1.3. Conclusiones capitulares.

La transición al posmodernismo y sus implicaciones sociales y económicas, cambiaron la ontología de tatuar. A finales del siglo XIX con la invención de la aguja eléctrica se obtuvo una reducción de tiempo y de dolor, factores importantes que formaron parte de una ritualidad cultural donde se elige marcar por encima de sólo ornamentar la piel. De esta manera, el dolor tiene una estrecha relación con la perdurabilidad y con la identidad otorgada por el ritual. La íntima relación del tatuaje y la religión se veía inmiscuida en identificar la imagen tatuada como parte de un propósito religioso, cultural (de culto u homenaje), formando una relación con un grupo de personas, ideales y creencias. De la misma manera, la momia Amunet conserva estos valores de identidad con el culto aunado a: 1) el posible factor erótico de tatuar el abdomen y las caderas como un detalle potencialmente seductor; y 2) el factor terapéutico que el tatuaje, probablemente, proporcionó a la fertilidad en esa cultura. Bajo este mismo elemento terapéutico, Ötzi, “El hombre de hielo”, conserva patrones de líneas y puntos donde padeció artritis revelaron estudios hechos a su cadáver. Ötzi utilizó el tatuaje como un remedio médico-mágico.

Todos estos aspectos médico - mágicos, espirituales y ritualistas se vieron disminuidos con el cambio tecnológico a la máquina de tatuar. Los periodos cortos de tiempo, la disminución del dolor y la utilización de tintas con base de agua y minerales, no de sangre orina, semen y otras materias primas, convirtieron la práctica en un proceso menos demandante para el tatuador y el tatuado, alterando su función grupal, social o tribal. De esta manera el único valor que perduró, fue el de la identificación. Desde el tatuaje del corsario hasta el carcelario de los años setenta, la identificación se volvió un papel primordial de esta práctica, no sólo por el estatus que otorga al portador, sino también por la “protección” que este le brinda identificándolo o deslindándolo con tal o cual grupo.

Este factor de identidad es primordial para las tribus urbanas, ya que unifica grupos de individuos, principalmente detractores del sistema, y los expone como “rebeldes”. Paralelamente a este hecho, el arte de los 70 regresa a una trivialidad expresando su inconformidad social y erigen al artista como un *chamán*, un guía espiritual.

Durante las décadas siguientes (1980-2010) todos estos valores de identidad, lucha y protesta fueron absorbidos, digeridos y expuestos como parte del mainstream, de la industria cultural. Así, la imagen del renegado junto con el tatuaje, cambiaron para integrarse en una sociedad posmoderna donde el tatuaje es un producto posmoderno de similitudes fehacientes como: la supremacía del fragmento sobre la totalidad, la yuxtaposición de significados agotados, la ruptura del orden temporal y la autenticidad “disminuida” en la era mecánica.

Debido a los cambios que la práctica de pigmentar la piel ha sufrido, necesita nuevos parámetros que la definen como:

Es una identificación personal en la que se constituye un solo ser. Une distintos planos del ser humano; el espiritual, el ideológico y el físico, sintetizándolos en una imagen asumida como propia. En algunos casos

cuenta con la participación activa del tatuado como figura orientadora de la estética, inclusive del contenido, sin embargo, esta definición de la imagen puede no ser la misma para ambas partes.

La imagen tatuada, al igual que la posmoderna, puede tener muchos significados. A diferencia del trabajo maorí (por dar un ejemplo), la práctica contemporánea incluye imágenes de distintas culturas, regiones o países; también podrían agregarse factores sociales, lingüísticos, religiosos y vivenciales, por lo tanto, es necesaria la explicación de portador para saber el significado de un tatuaje.

Además del plano visual de la imagen tatuada, también existe el factor personal o memorial que el portador asigna a dicho tatuaje. De esta manera el tatuaje se convierte en un “diario” personal y en un detonador de recuerdos. Este diario y detonador es un grado de desnudez aún mayor que el físico, es una exhibición portentosa que las demás personas ignoran.

Estos tres puntos son lo que caracterizan y definen al tatuaje contemporáneo. Apartado de la tribalidad, se convierte en peculiaridad e identidad del individuo. Esta forma de expresión guarda particular parentesco con un medio comúnmente utilizado, la fotografía.

Capítulo 2. Puntos de encuentro. Fotografía y tatuaje.

Antes de destacar los puntos de encuentro entre la fotografía y el tatuaje es importante definir lo fotográfico y la fotografía, ya que son conceptos primordiales para comparación de ambas técnicas.

2.1. Lo fotográfico.

Puede comprenderse como lo fotográfico por la presencia de tres puntos medulares: 1) la manifestación corporal del fotógrafo en un campo sensorial que es registrado por la sensibilidad propia del autor y 2) por la sensibilidad (o fotosensibilidad) del soporte que fija o materializa el instante para ser exhibido posteriormente, lo que a su vez produce 3) la bifurcación temporal y la relación de lo pasado (“aquí-ahora”), momento en el que se capta la imagen, con el presente (“*allí-entonces*”), momento en el que se expone lo fotografiado.

Esta secuencia de sucesos afirma al fotógrafo como productor de la relación de un instante con la aprehensión física que el soporte fotosensible le provee. Posteriormente, durante la exhibición se descontextualiza el instante fijado creando una relación temporal con lo sucedido que al ser explicada (ubicada en espacio, tiempo y condición) de manera textual (o verbal) se convierte en una imagen veraz y acotada.

Partiendo de estos tres elementos: la manifestación corporal del fotógrafo en un campo sensorial, la sensibilidad del soporte que al fijar el instante lo descontextualiza y la relación temporal conforman los elementos de partida para la comparación entre la fotografía y el tatuaje. Claro está que no son factores idénticos en uno y otro campo, sin embargo, sus diferencias se acortan a medida que se reflexiona sobre

éstas. Para comenzar con los puntos de encuentro entre estas disciplinas primero se debe definir lo que es la fotografía.

(De modo que) en términos generales una fotografía es cualquier artefacto obtenido mediante el procedimiento fotográfico, en el entendido de que fotografía como acción no se limita a una toma hecha mediante la cámara oscura o la fotográfica, sino que la define un efecto perenne de la luz: el procedimiento de impresión (por el contacto del negativo con el material de impresión) o por una ampliación es también un proceso plenamente “fotográfico”. Una fotografía necesita de un soporte (papel, vidrio, celuloide o “película”, aunque también pueda imprimirse en madera o tela). Pero el material propio de la imagen fotográfica, constituido por una capa (anteriormente) fotosensible, es variable: una emulsión coloidal (compuesta por coloidón, albúmina, gelatina) que contenga sales de plata (gelatina de bromuro de plata en la fotografía del siglo XX), compuesto coloidal sensible (gelatina bicromatada, gomas bicromatadas) con pigmentos colorantes. La superficie sensible en la fotografía digital, a base de sensores CCD, no es ninguna excepción a esta regla. [...] “Una fotografía” es invariablemente un elemento representativo del sistema que constituye “la fotografía”; en cambio “la fotografía” se refiere a un sistema expansivo, en evolución constante, y que se presenta bajo formas icónicas muy diversas, pero todas son fotografías. (Frizot, 2009, p.25)

Con la intención de facilitar la comprensión y guiar al lector en la comparación de la fotografía y el tatuaje se presenta a continuación una analogía de estas dos disciplinas.

Fig. 4: Tatuaje

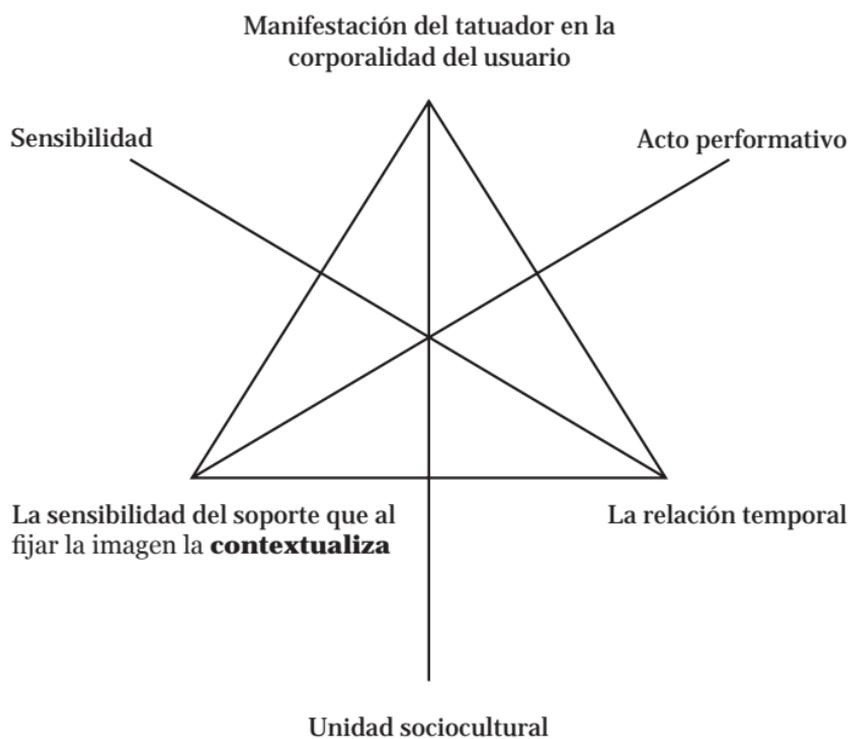
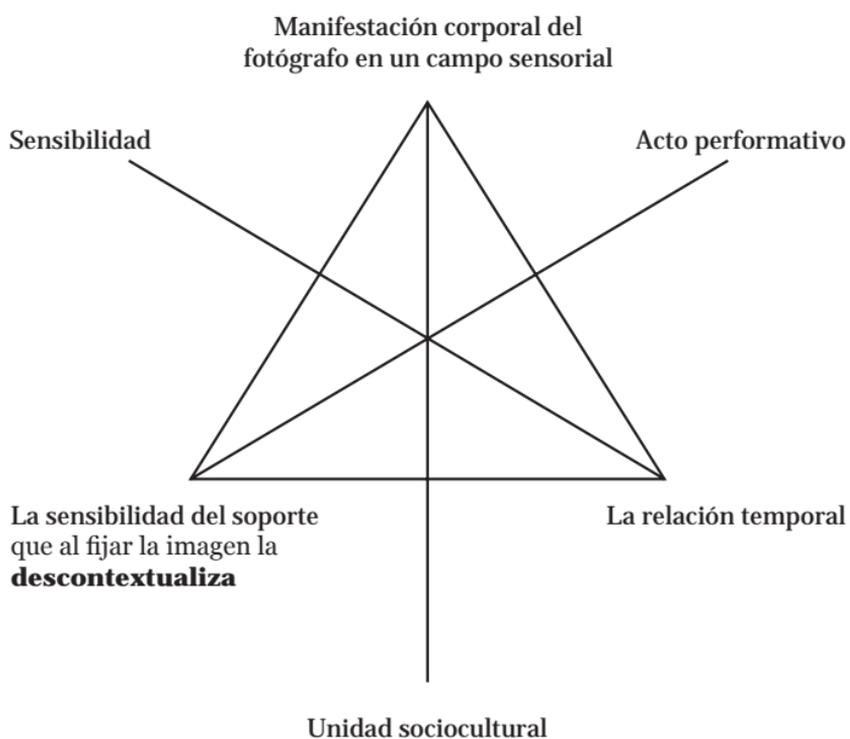


Fig. 5: Fotografía



2.2. Puntos de encuentro de la Fotografía y el Tatuaje.

El autor, la sensibilidad y el tiempo son elementos que conforman el encuentro entre la fotografía y el tatuaje³; los tres se encuentran en ambas disciplinas y que se tratan, en mayor o menor medida, de igual forma por supuesto, también contienen diferencias cruciales entre ambos puntos de abordaje en esencia son dos técnicas en las que la sensibilidad participa crucialmente en la producción; las dos mantienen una relación temporal entre el pasado y el presente; ninguna puede llevarse a cabo sin la aplicación de herramientas externas al cuerpo humano; y el acto performático de realización y de exhibición también muestra una gran similitud. Estos acontecimientos antes mencionados ocurren de manera casi cíclica comenzando por el autor.

2.2.1. El autor.

Definir quién es el autor, en la fotografía, es irrelevante cuando su verdadera importancia radica en “qué” es el autor, de esta manera el autor se convierte en un título meramente nominal. En realidad es aquella persona que oprime el gatillo de la cámara impulsado por la necesidad de sentirse dueño de la parcialidad del momento y el deseo de mantener cautiva dicha parcialidad. *En otras palabras, el autor captura parcialidades del tiempo en una superficie fotosensible: produce fotografía* (Green y Lowry, 2007, p.56).

En el tatuaje ocurre algo similar. El autor también es impulsado por un deseo y una necesidad, el deseo de poseer imágenes y la necesidad de identidad que esta técnica le brinda cuando interviene el cuerpo agregándole distintivos que lo identifican. Por otro lado, el autor del tatuaje se complejiza cuando intervienen dos identidades en la generación de la práctica: por una parte se encuentra el profesional (el tatuador) y por otra el receptor (el tatuado) que interactúan se-

3 Sensibilidad: capacidad de percepción.

Tiempo: dimensión que permite la posibilidad de realización de todo acontecimiento.

gún la producción a realizar. A grandes rasgos la interacción puede darse de las siguientes maneras:

1. Cuando el receptor está convencido de lo que desea y necesita, de esta manera puntualiza la imagen a tatuar y el profesional lleva a cabo el tatuaje sin ninguna aportación intelectual sólo técnica.
2. Cuando el receptor expresa lo que desea y necesita para que el profesional produzca imágenes en relación a los parámetros del tatuado. Este caso podría tomarse como una coautoría.
3. Cuando el tatuador se encarga de la producción total del tatuaje incluido el nivel conceptual y estético, así el tatuado es sólo el lienzo.

Este último caso ocurre cuando el tatuador alcanza cierto grado de dominio de la técnica y el receptor accede a ser marcado por el estilo del profesional, ó cuando el tatuaje se ejecuta como parte del ritual, una identificación con la tribu. Este caso particular está alejado de la práctica comercial ya que el cuerpo es apropiado por el tatuador y el ejercicio de esta se lleva a un nivel donde el receptor poco interviene en la pieza; dicho de otra forma, su cuerpo deja de ser suyo para pertenecer a alguien más; en el caso del ritual, para pertenecerle a la tribu de manera permanente; para el caso del profesional, pertenecerle momentáneamente, específicamente durante la sesión, pero marcado permanentemente por el estilo del profesional, un deseo del receptor más no una imposición de la tribu.

Otra función del autor es validar. Partiendo de la idea que la imagen posmoderna no es suficientemente clara y necesita la interferencia de la palabra para explicar el significado de la misma (1.2.5. El posmodernismo) el autor se asume como responsable de la validación al establecer fecha, hora y título de la obra. En otras palabras el autor responde ¿Cuándo?, ¿Cómo? y ¿Por qué?, esto lo convierte en el único ser que puede dar respuesta fidedigna, las demás son suposiciones y fantasías acerca de la pieza. En la exhibición, de la cual se profundiza más adelante, la apreciación es un proceso fantasioso para el público, no para el autor ya que conoce las respuestas⁴.

4 Cuando se explica ¿Cuándo?, ¿Cómo? y ¿Por qué? es semejante a cuando un mago revela sus trucos; la fantasía se desvanece y la magia se convierte en un suceso irreal abatido por el conocimiento, la apreciación cambia y, en lo personal, se vuelve más placentero pues sin la palabra no se podría disfrutar de la ociosidad del artista: sus piezas.

Esta palabra escrita delimita aun más el instante retratado asignándole un pie de foto que establece una conexión al describir la imagen evitando otras interpretaciones, por ejemplo los periódicos. Esta tarea debe realizarse, preferentemente, por el autor, sin embargo, cuando el autor se deslinda de este proceso abre paso a la fantasía de quien la mira. El autor tiene la posibilidad de utilizar la fotografía como registro o fantasía.

A continuación se presentan dos imágenes, una agrupación de personas (*Fig.6*) y una mujer desnuda (*Fig.7*). La primera imagen (*Fig.6*) posee cinco elementos añadidos: fecha, lugar, autor del artículo, autor de la fotografía y un pie de foto que contextualiza la imagen. En este caso la fotografía es respaldada por un texto que la contextualiza y delimita interpretaciones de quien la mira.

Por otra parte se encuentra la imagen de una mujer desnuda cuyo título se desconoce al igual que el autor sólo se sabe que la fecha aproximada de realización es 1890. Al no tener un texto que la contextualice y un autor que la sustente, la imagen esta abierta a interpretaciones, por ejemplo:

- A Se puede deducir que la mujer se cubre el rostro porque le avergüenza aparecer en una fotografía, le avergüenza compartir su desnudez y prefiere el anonimato que ser juzgada por la sociedad de finales del siglo XIX. En esa misma timidez se puede apreciar la naturalidad de la inexperiencia, ya que no se manifiesta una pose sino un rechazo a la cámara. Esta mujer no es una voluntaria, por el contrario, es una “involuntaria” frente a la cámara que viola su intimidad. Por si fuera poco, tiene el vientre abultado permitiendo el retrato de dos entes que por su ternura y poca disposición a ser fotografiados complejizan la lectura de la fotografía.
- B La imagen fotográfica invita a apreciar la ausencia del hombre enfatizada por la silla del fondo, y que al parecer es el padre de la criatura no-nata. La mujer, en primer plano, llora por el abandono del amante mientras ocupa un lugar incierto sobre el baúl que la sostiene.



Fig. 6. Roberto García Ortiz
René Pérez "Residente", 2014



Fig. 7. Anónimo
Desnudo femenino sentado, 1890

La imagen se convierte en una fantasía cuando abre la posibilidad de interpretación que sólo puede ser acotada por el autor ya que es (fue) el único presente en el campo sensorial de donde la imagen fue capturada y el cual se explicará con mayor detalle más adelante.

La autenticación en el tatuaje puede comprenderse en dos direcciones. La primera, cuando el receptor se siente identificado con el tatuaje, su tatuaje, lo que origina la exhibición del mismo⁵. La segunda se realiza durante el tatuaje y tiene relación con el profesional y el estilo del mismo. Esta diferencia entre un productor y otro es, sobre todo, plástica e involucra cuestiones temáticas y procesuales que definen el estilo de cada productor⁶.

La forma en la que se autentifica la fotografía o el tatuaje es sumamente diferente y radica en la plasticidad de cada uno de estos. En el tatuaje son detalles perceptibles hasta para los ojos inexpertos ya que se basan en temáticas, trazos y *escuelas*, mientras que en la fotografía se aprecia una relación indicial con su modelo, la realidad. Esta validación busca, en realidad, sustentar una intervención en el campo sensorial por parte del autor.

[...]Nos parece que lo que esas imágenes a menudo borrosas, mal enfocadas y compuestas pretenden hacer es, sobre todo, manifestar la presencia corporal del fotógrafo en un campo sensorial y fijar una interpretación de la imagen de acuerdo con una declaración designada con un pronombre personal, para usar una frase de Bertrand Russell (más adecuada y elocuente), con un “detalle egocéntrico” cuya forma reiterada es la palabra “yo”. Así esos ejemplos de actividad fotográfica, con su azarosa fecundidad, no se limitan ya a presentar el mundo, sino a manifestar su existencia. (Green et al., 2007, p.56)

5 Lo que no identifica se ve cubierto por prendas o por otro tatuaje. Esta práctica es una visión contemporánea pues la marcación por medio del tatuaje tenía la intención de poner al descubierto como castigo o recompensa lo que se “es”, o lo que la sociedad dice que se “es”, Para mayor información consúltese: Capítulo 1, apartado 1.2.2. Uso en las sociedades antiguas.

6 Lo que no identifica se ve cubierto por prendas o por otro tatuaje. Esta práctica es una visión contemporánea pues la marcación por medio del tatuaje tenía la intención de poner al descubierto como castigo o recompensa lo que se “es”, o lo que la sociedad dice que se “es”, Para mayor información consúltese: Capítulo 1, apartado 1.2.2. Uso en las sociedades antiguas.

La fotografía es una afirmación del fotógrafo en un campo sensorial, dicho sea de paso, campo sensorial que fue apropiado mediante el registro de la cámara. Ahora esa parte registrada del campo sensorial le pertenece al fotógrafo. La diferencia en el tatuaje es que el soporte no es una superficie propia del tatuador, sin embargo es apropiada por este durante la sesión, además de todo el cuerpo. El propio proceso requiere que el tatuado se someta al productor sediento del cuerpo por un determinado tiempo. Una vez terminado el tatuaje, el cuerpo regresa a su propietario inicial y aunque la parte tatuada también le pertenece, lleva una apropiación explícita del tatuador y por el contrario, ahora el receptor (el tatuado) apropia al tatuador pues posee su marca.

Como se describió anteriormente el autor valida “la pieza” e interviene en un campo sensorial, esto se logra gracias a la aplicación de la sensibilidad, elemento esencial que caracteriza el soporte de ambas técnicas.

2.2.2. La sensibilidad.

El tatuador y el fotógrafo realizan piezas sobre superficies sensibles, literalmente trabajan con soportes, que por sus cualidades físicas (en el caso de la piel, biológicas) son afectadas por condiciones ambientales. Son superficies receptoras de estímulos por sí mismas y tienen la capacidad de registrar sin la necesidad de un autor.

Los términos “superficie sensible” y “sensibilidad” están presentes desde los albores de la fotografía, desde un principio la “sensibilidad”, definida por el impacto fotónico, evoca la del cuerpo y la mente, receptores humanos abiertos a cuanto estímulo les llega del mundo exterior. (Frizot, 2009, p.46)

La sensibilidad puede comprenderse en dos planos: la sensibilidad del productor y la de la superficie sensible. Ambas disertaciones son receptoras de estímulos externos, sensibilidad del soporte es una característica primordial para el productor, pues es gracias a esta que puede materializar la propia sensibilidad.

La piel, por ejemplo, además de ser un órgano con el objetivo de mantener lo externo separado de lo interno del cuerpo, proporciona información debido a la

recepción de estímulos ambientales, de esta manera la sensibilidad de la piel mantiene el cuerpo en estabilidad con el exterior. La película fotosensible es un soporte que al capturar la luz mantiene lo externo separado de lo interno, así su sensibilidad “capturadora” es capaz de guardar y emitir información, pues después del proceso de sujeción nada puede alterar la esencia de lo fotografiado en la fotografía.

Tanto la fotografía como el tatuaje tienen procesos de sujeción de la imagen inherentes a las superficies sensibles: la cicatrización (tatuaje) y el revelado (fotografía). Ambos procesos definen tonos, colores y formas sobre las superficies sensibles, de esta manera marcan física y químicamente el soporte para que las imágenes sean apreciables.

Si bien ambas superficies son capaces de registrar de manera involuntaria, sin necesidad de un productor, la diferencia más notable es el sentido de recepción. En la fotografía no se encuentra un proceso sensorial más privilegiado que la visión, ya sea en el momento de producir o de exhibir siempre se tiene como prioridad el sentido de la vista. Sin embargo, para llevar a cabo el tatuaje el productor, necesariamente, inflige dolor. De esta forma el tatuaje conlleva un proceso sensorial en el que se involucra la vista y el tacto (por nombrar un sentido más próximo a la piel y el dolor). Este hecho se denota, no sólo en la producción de la imagen tatuada, sino también en la exhibición de la misma; se convierte en parte de la apreciación de la imagen. De cierta manera el dolor se comparte en el momento en el que se observa el tatuaje, no en vano el primer cuestionamiento es ¿qué tanto dolió?

Por otra parte, estas circunstancias también tienen una relación fundamental con un factor que las delimita y las transforma. Ambas técnicas se ligan con este para forjar una relación que las erosiona. Ese factor es el tiempo.

2.2.3. Relación temporal.

El tiempo es una dimensión que abre la “posibilidad” para que los hechos ocurran. Define, delimita y erosiona las superficies sensibles, por eso es pertinente

analizarlo en dos planos: 1) desde el soporte y 2) desde la relación conceptual de dos momentos diferentes.

Después del proceso de sujeción de la imagen, las superficies sensibles continúa un proceso de cambio abierto por el tiempo. Al ser soportes en continua exposición, la película y la piel, se prestan como receptoras de alteraciones físicas que perjudican la imagen. Alteraciones como el cambio de coloración ó rasgaduras de la membrana exterior son producto de la erosión que el tiempo abre como posibilidad propia de la superficie expuesta, esto le atribuye valores de temporalidad, como si esa temporalidad le diera una “experiencia” propia a la ontología de esa fotografía o aquel tatuaje en particular. Es como si las superficies sensibles se convirtiesen en entes biológicos con un ciclo de vida determinado por su tiempo útil o de consumo, por ejemplo⁷:

- La película fotosensible es desgastada cada vez que se amplía una fotografía. El resultado, la fotografía, también cambia según sus condiciones de conservación ambiental.
- El tatuaje se distorsiona por un fenómeno de expansión de la tinta en la piel, lo que provoca en la imagen una menor definición y cambios en la tonalidad. La exposición al sol da como resultado la pigmentación de la piel y el desgaste de la tinta.

Esta vida casi “biológica” se basa en primera instancia por los factores ambientales que modifican físicamente la superficie, y en segunda instancia, por los valores conceptuales y técnicos de la fotografía. De esta manera existe la posibilidad de distinguir entre dos fotografías hechas en dos momentos completamente distintos cuando la técnica (en conjunto con la tecnología) y el tema son propios de la época; entonces ocurre un efecto de “momificación” refiriéndose

⁷ Podría pensarse que este desgaste provocado por el tiempo afecta solamente a la fotografía impresa, esta suposición no podría ser más equivocada ya que la exhibición de la fotografía digital es sometida al consumo precipitado que la tecnología contemporánea ha incitado. Computadoras personales, gadgets, buscadores y redes sociales masifican el consumo de la fotografía de aficionados y profesionales. Así la “vida” de la fotografía se “acorta” ante un consumo voraz de una sociedad tecnócrata. Lo que con la película tardaba meses o años en consumirse ahora bastan horas o días con el pixel y el retoque.

al cambio físico y conceptual de la superficie erosionada por el tiempo, y no un efecto de criogenia⁸.

Lo que se encuentra en una superficie sensible seguirá siendo, esencialmente, la misma imagen pero su percepción estética estará bajo el juicio de los individuos que le miran y los valores que la componen estarán determinados por la temporalidad del contexto en el que se aprecie. Por esta razón la analogía con la momificación: cuerpo que al ser embalsamado se le aprecia aún próximo a la vida y que con el pasar del tiempo los tejidos más externos se ven afectados mientras que otros (tejidos) conservan su estructura como los huesos, que alguna vez irguieron el cuerpo.

La fotografía entonces, como la obra de arte, es una unidad ideal. Se mantiene unida por la idea de la "captura" de un fragmento de tiempo; una idea a la que se concede realidad cultural mediante la dependencia de sus funciones hacia el significado-efecto de lo "real". Pero esta singularidad temporal, supuestamente fija, es fantasmática, dado que la temporalidad de la imagen fotográfica es siempre la de una relación entre un "ahora" (en constante cambio) y el "entonces" de la foto, una relación sustentada, como si fuera atemporal, por la continuidad material de la forma fotográfica en cuestión. La limitación espacial de la imagen es la que mantiene la ilusión de objetividad temporal -la idea de que hasta el tiempo debería convertirse en "objeto"-. Una fotografía es una ilusión objetiva de la objetividad temporal. (Green et al., 2007, p.69)

Así la superficie sensible momifica una imagen pues físicamente seguirá su trayectoria "natural" a través del tiempo, mientras su contenido aparentemente intacto sufre cambios complejos de apreciar, pues se encuentra subordinado a una percepción subjetiva y dependiente del contexto. Esta percepción es capaz de distinguir una técnica, un tema y un autor, parámetros que ubican el espacio-tiempo en el que se produce un tatuaje o una fotografía.

Con el fin de hacer más sencillo el entendimiento de este punto en el tatuaje, se presenta la siguiente comparación entre Ötzi, "El hombre de hielo" (Fig.8) y el tatuaje de Hokianga, jefe maorí, (S. XIX, Fig.9)⁹. Los tatuajes en "El hombre de hielo" son reticentes,

8 La "criogenia" podría estar más ligada a la tecnología actual pues la fotografía se almacena de manera virtual y evita el deterioro físico de la imagen.

9 Existe una relación entre la Fig. 8 y la Fig. 1 (p. 13) donde se muestra la disposición de los tatuajes sobre el cuerpo completo del "Hombre de Hielo".

en partes específicas no necesariamente en exhibición y con motivos mágico-medicinales, mientras en el tatuaje maorí, también son conformados por puntos y líneas pero su complejidad es mucho mayor, la ubicación es en partes socialmente expuestas (como el rostro y el pecho) y el tema (o finalidad), es la identidad social que parte de un ritual de iniciación. De esta manera, aunque ambos tatuajes no tienen motivos figurativos (no son ilustraciones de una realidad tangible) se puede apreciar una complejidad distinta en uno y otro que implica cuestiones técnicas (y tecnológicas); involucran un tema o una finalidad; y definen un autor (y al mismo tiempo un receptor).

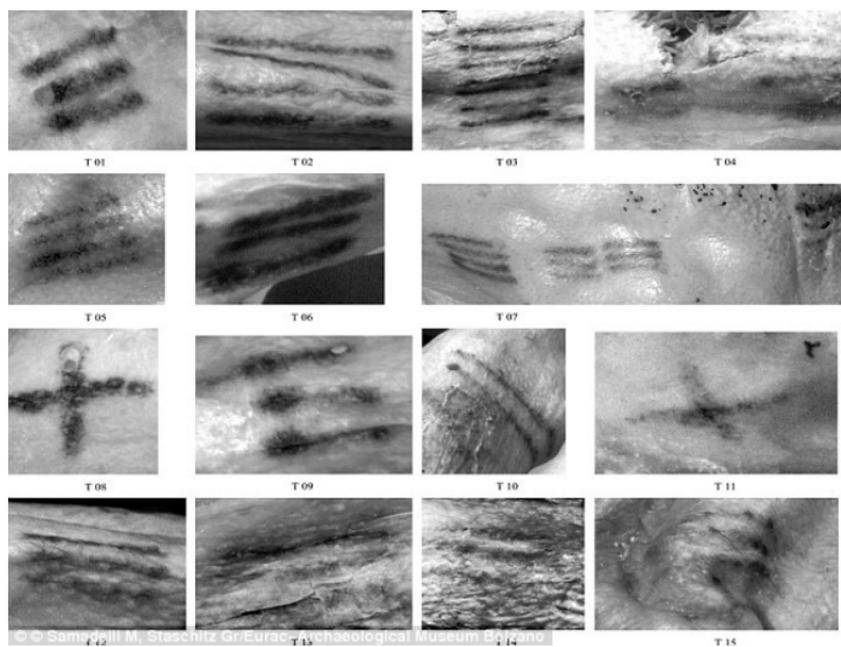


Fig. 8. EURAC/M.
 Samadelli/M.Melis
Detalle tatuajes de Ötzi
 “El hombre de hielo”
 Fecha desconocida



Fig. 9. Elizabeth Pulman
Hokianga, Jefe Maori
1870

Para argumentar lo que sucede en la fotografía se utilizan dos imágenes: La primera es “La odalisca” (Horst Paul Albert Bohrmann, 1943. *Fig.10*) y la segunda “Camas bronceadoras” (David LaChapelle, 2004, *Fig.11*). en primera instancia se aprecia el recurso del color, parte importante que diferencia una imagen de otra. En segundo término se encuentra la “producción” (o dirección de arte), mucho más sobria en “La odalisca”. En tercer término las modelos denotan actitudes completamente distintas: ambas con el erotismo inherente que el cuerpo desnudo implica pero con propósitos distintos; mientras en “Las camas bronceadoras” se aprecia una sátira social, en “La odalisca” se aprecia la sensualidad y el erotismo de la figura femenina. Estos términos definen una técnica, un autor y un tema.





Fig. 11. David LaChapelle
Camas bronceadoras
2004

Página anterior:
Fig. 10. Horst Paul Albert Bohrmann
Odalisque 1
1943

[...] *Man Ray* comentaba ingenuamente que una cámara no puede tomar fotografías por sí sola: “Para tomar una foto se necesita una cámara, un fotógrafo, pero sobre todo, un tema”. Un aparato, un fotógrafo y un tema, es decir: una técnica, un autor y una materia prima son los tres constitutivos de la fotografía [...]. (Chérux, 2009, p.91)

La técnica, el autor y el tema están subordinados al tiempo, factor que modifica la apreciación estética y alienta la comparación temporal (o histórica) entre las obras realizadas. De estas dos superficies sensibles también emerge una relación temporal entre dos momentos distintos que son indispensables de explicar pues difícilmente otro soporte físico y conceptual guarda una relación tan fuerte con el tiempo como el tatuaje y la fotografía.

Para Barthes el enigma (o la magia) de la fotografía reside en nuestra experiencia de ella como algo que existe en dos franjas temporales irreconocibles que, como ha observado Ann Banfield, frustraron cualquier intento de hallar su equivalente en el lenguaje ordinario. Banfield sostiene que la imposibilidad que Barthes afrontaba al intentar reunir lo que él describía como “una ilógica coyuntura entre el aquí-ahora y el allí-entonces debería ser reformado como: ‘Esto estuvo ahora aquí’”. (Green et al., 2007, p.69)

Esta conexión temporal del *aquí-ahora* y *allí-entonces* es un portal para el productor de la fotografía y el tatuaje ya que existe una relación de “detonador” que incita la memoria de este y lo devuelve mágicamente al pasado (*aquí-ahora*). Este proceso memorial sólo ocurre en el productor ya que fue el ejecutor de la experiencia total del desarrollo de la imagen, de otra forma, en el espectador se detonan fantasías, o inclusive recuerdos, que no son parte de la pieza sino producto de la misma. Lo que sucede con el tiempo es que se objetiviza para el productor, pero no necesariamente para el público pues lo que se ve puede no ser parte de la “realidad” en común del autor y espectador¹⁰.

El hecho es que ambas imágenes funcionan como un detonador de memorias, que se mantienen en una relación performativa donde el autor valida el *aquí-ahora* y el *allí-entonces* con la finalidad de esclarecer la intención de la imagen. Por ejemplo en el álbum familiar el autor explica fotografía por foto-

¹⁰ Inclusive, la pieza pudo haber sido manipulada con el propósito de engañar la vista, en cuyo caso, solo el autor lo sabe.

grafía “*allí* sucedió tal cosa, *entonces...*”. Esta compilación de fotografías mantiene relación performativa entre sí ya sea por el autor, estilos o momentos determinados. Sin embargo alguna vez una corriente artística recurrió a cierta técnica de reproducción que tiene especial conexión con el tatuaje contemporáneo, donde la relación inconexa fue parte fundamental de la producción, el fotomontaje. Sin embargo antes de analizar tal similitud debe ser explicada la función sociocultural y el acto performativo en las dos técnicas.

2.2.4. Unidad sociocultural.

Otra característica que vincula al tatuaje y la fotografía es la utilización de máquinas que permiten la generación de imágenes basado en éstas tecnologías. Sin ellas, el tatuaje y la fotografía no serían como se les conoce actualmente. Estas herramientas son tan vitales para la disciplina que inclusive llegan a definir los valores de las imágenes producidas.

En el tatuaje, la utilización de la máquina tatuadora es relativamente nueva en comparación con el tiempo que la humanidad ha practicando esta expresión. Al efectuarse el cambio de herramientas como instrumentos hechos con huesos y espinas a la máquina hecha en metal impulsada por la electricidad, se redujo principalmente el tiempo y el dolor durante la sesión, esto hizo de la práctica algo más común, pero, también, afectó el valor de esta, pues las sociedades que practicaron esta disciplina encontraban especial importancia en el dolor inflingido por la herida (Rossi, 2001: 90).

En el caso de la fotografía, no solo el tiempo de producción se ha visto considerablemente acortado por el avance tecnológico, las redes sociales y el internet fomentan la exhibición inmediata, las fotografías fallidas, los errores, pueden ser expuestos en los medios digitales.

Todas las tecnologías son por definición unidades inestables con una forma material y un uso social: abstracciones de la racionalidad (logos) de los procesos específicos de elaboración (techné) al servicio de la generalización de sus usos, como podemos ver en la misma etimología del término tecnología. (Osborne, 2007, p.75)

La tecnología aplicada en la cámara fotográfica así como en la máquina tatuadora revoluciona la generación de imágenes provenientes de estas disciplinas. Este fenómeno le proporciona tanto al tatuaje como a la fotografía un constante cambio a través del tiempo en el que los valores del ritual, de fotografiar y de tatuar, son afectados en la reducción de tiempo de producción y de procesos de sujeción. La evolución en las máquinas proporciona una reducción en los tiempos (y costos) de producción lo que favorece la proliferación entusiastas de estas disciplinas.

El resultado de la fotografía y el tatuaje es la descontextualización temporal vinculada a una imagen, es decir una imagen producida en circunstancias específicas las cuales no están presentes más. La descontextualización de ese momento es re-vinculada durante la exhibición, donde el autor contextualiza la imagen a través del discurso del *aquí-ahora* y el *allí-entonces*. Esta, es un acto performativo que esclarece la intención del autor sobre su pieza, sin embargo, esta declaración de la intención no es necesaria para la exhibición o apreciación de la misma. Así fantasear se vuelve un proceso donde se privilegia al espectador, no al autor.

2.3. Relaciones inconexas. Fotomontaje - Tatuaje.

Después de los puntos de encuentro entre la fotografía y el tatuaje, el autor, la sensibilidad y la relación temporal, es pertinente encontrar similitudes plásticas de estos dos medios, que concretamente puede hallarse en una técnica como el fotomontaje que dio inicio como forma plástica dentro de la corriente artística dadaísta y que aún se utiliza como un recurso plástico y retórico en la producción contemporánea.

El fotomontaje se entiende como el recurso plástico que parte de la compilación de fragmentos de imágenes que por métodos físicos o virtuales se conjugan para dar origen a una nueva imagen. De esta manera, elementos aparentemente inconexos se encuentran interactuando en un mismo soporte en el que emiten una estética y un sentido distinto al de su concepción original. Las imágenes que fueron en un princi-

pio, provenientes de otras fuentes, con una intención determinada, y de un autor específico dejan de serlo para convertirse en elementos de una nueva imagen y un un nuevo sentido.

La particular ventaja del fotomontaje estriba en el hecho de que todo cuanto se ha recortado conserva su familiar apariencia fotográfica. Primero vemos las partes como cosa, y sólo después vemos los símbolos. (Berger citador por Brown, 2002: 48)

Se conforma un nuevo cuerpo visual en el que se puede apreciar órganos compartiendo un espacio. El tatuaje contemporáneo, por su naturaleza menos ritualista, tiene similitud con el fotomontaje cuando en un mismo cuerpo se encuentran obras de distintas procedencias: autores, técnicas y estilos diferentes compartiendo el mismo cuerpo, el mismo espacio, formando una misma identidad. Las imágenes tatuadas hacen un mismo sentido, el de construir una identidad basada en el poder memorial de la imagen en la piel. A los ojos de los demás es una imagen compleja para el entendimiento, pero para el portador, esas imágenes lo definen porque comparten una intención en común, son un “tejido psicológico”. El portador es autor del collage que se encuentra en su cuerpo y aún cuando estas imágenes inconexas parezcan ajenas a un mismo sentido, es este el que les asigna un espacio de interacción en que sólo les queda participar una con la otra.

Para los corsarios el tatuaje podía comprenderse como un mapa, una analogía adecuada para estos personajes, probablemente correcta para la actualidad. Los mapas indican ubicaciones, mientras el tatuaje de hoy en día señala ausencias, este se convierte en el recordatorio personal de las ausencias que el tiempo no borrará.

2.4. Conclusiones capitulares.

Al pensar en tatuar o fotografiar lo que menos se imagina es la relación que puede haber entre estos. Y es que los productos que aportan tanto uno como el otro, la fotografía o el tatuaje, parecen no tener relación estética, técnica o temática, sin embargo, su mayor parentesco circunda en dos procesos de los que se deriva la comparación aquí presentada: 1) el proceso de realización de ambas actividades y 2) la forma de exhibición.

De esta manera se puede comprender que en el proceso de realización intervine una máquina que marca superficies sensibles por naturaleza. Esta máquina, en primera instancia, es un aparato tecnológico que como tal evoluciona conforme los avances científicos lo permiten hasta el periodo en el que su producto, la marca, se convierte en una imagen ornamental desprovista de la ritualidad que la caracterizó en sus usos privilegiados en épocas anteriores: 1) la forma en la que se producía, 2) el tiempo que este proceso consumía y 3) la abundancia de la producción (tatuajes y fotografía). Así, cuando los tiempos de producción se volvieron más cortos su valor simbólico disminuyó.

En cuanto a la exhibición, se puede afirmar que es un acto performativo en el que el autor vincula su experiencia con la pieza, mientras que el público fantasea y hace sus propias conjeturas de lo que ve. En este fenómeno, de exhibición, es necesaria la acotación del autor para alejarse de las conjeturas y atenerse a la realidad, aunque, claro está que la producción no se apega a una sinceridad por parte del autor sino a una intención proporcionada por su propia sensibilidad.

En resumen, las características que vinculan una disciplina con la otra son:

1. Una máquina. Esta herramienta está vinculada con la tecnología del momento y sin esta no podría realizarse ninguna de estas disciplinas.
2. Un proceso de sujeción. En el tatuaje es la cicatrización mientras que en la fotografía es el revelado.
3. Las superficies sensibles. La piel y la película foto-

gráfica son sensibles por naturaleza. La piel es un órgano que hace de contención manteniendo lo interno separado de lo externo además de poseer la sensibilidad necesaria para emitir la suficiente información ambiental al cerebro. Por otra parte, la película fotosensible, como su nombre lo dice, es capaz de capturar rangos visibles e invisibles de la luz y por lo mismo puede contener instantes formando cuerpos conceptuales vertidos en una imagen cercana a la realidad.

4. La relación temporal. Gracias a los factores de conservación de las superficies sensibles se puede mantener una imagen con relativa facilidad sin que se desgaste. Por otro lado son el indicio de un momento particular del autor.
5. La exhibición. Es necesaria de la intervención del autor que defina lo que se ve, de otra forma sólo fomenta la especulación y la fantasía.
6. La relación estética más evidente del tatuaje y la fotografía se encuentra en el fotomontaje (y el collage) ya que es el soporte conceptual que utiliza la relación de varias imágenes aparentemente inconexas para crear un nuevo entendimiento dejando atrás el sentido original.

Capítulo 3. *La herida fotográfica.*

3.1. El deseo. La apropiación de los cuerpos.

El ciclo de la vida se describe a grosso modo, y desde un enfoque biológico, como: nacer, reproducirse y morir. Estas tres características son necesidades fundamentales que los instintos cumplen con el fin de asegurar la existencia de una especie. Sin embargo, el ser humano, su desarrollo y complejidad puede elegir no reproducirse sin temor a que la especie sufra cambios significantes; su herencia no es indispensable para la continuidad humana, de esta manera, reproducirse es relegado a otro nivel jerárquico de menor importancia, por otra parte; aún cuando engendrar no es más una prioridad, se conserva el instinto sexual; así, alimentarse se puede lograr comiendo brócoli o Ribeye; morir puede ser un hecho o sólo un momento transitorio como dormir, meditar o perderse (al perdersnos, los demás individuos, sobre todo los más cercanos, dejan de percibirnos y aparece la incertidumbre de si el ser querido esta muerto). El deseo es aquella representación de la insatisfacción y este parámetro define tanto al individuo como su creación.

El deseo sexual del hombre puede ser resuelto de dos formas: introyectando (consumiendo) o proyectando (produciendo). Al introyectar, se consumen estímulos externos para cumplir deseos sexuales, ya no de reproducirse sino de satisfacción, en otras palabras, de adquirir placer. Proyectar, por otro lado, es realizar o materializar el placer; llevar a cabo actividades que produzcan placer.

El deseo sexual se convierte en un motor que busca ser consumado, no específicamente a través de coito, sino de la apropiación de la mujer por otros medios como la escultura, la pintura, o la fotografía, como en el caso de este proyecto. Así, con la fotografía como instrumento,

el cuerpo se convierte en propiedad de quien lo mira, no de quien originalmente es.

3.2. La reproducción.

Esta parte del proceso creativo, tiene como principal finalidad encontrar contenido adecuado para el desarrollo de las sesiones, tales como: las imágenes, los modelos y el espacio, todo esto basado en experiencias previas que fueron originadas en “El Libro fotográfico”, proyecto anterior a *La herida fotográfica*.

El origen de *La herida fotográfica* reside en un proyecto anterior que consistió en la producción de imágenes fotográficas basadas en la narración de Charles Bukowsky titulada “15 cm” en la que los ejes rectores de la narración son: la vida en pareja, la ritualidad, la brujería y el placer. La necesidad de retratar estos tres aspectos dieron como resultado una fotografía donde dos cuerpos son retratados con una sola fuente de iluminación, un televisor.

La intención de retratar estos elementos otorga como resultado múltiples exposiciones en un sólo cuadro; una sola fotografía con dos cuerpos retratados varias veces con la emisión de luz de 29.97 cuadros por segundo del televisor. El resultado fue una pieza de 158 mm x 850 mm plegada cada 115 mm y con una cubierta de cartón a la que se denominó “Libro Fotográfico” (Fig.12).

Esta pieza tiene la intención de mostrar las distintas posibilidades de un instante, la vulnerabilidad del hombre frente a la mujer y su deseo por la misma. La imagen está compuesta por una sola fotografía tomada por una cámara análoga para posteriormente revelar la película de 120 mm, digitalizarla y montarla en un orden específico. Esta disposición de los cuerpos está determinada de izquierda a derecha, ubicando en ambos extremos el cuerpo masculino del autor en posición fetal, y una más, justo en el centro de la obra en la que se cubre los genitales; por lo demás, son fragmentos de una misma mujer tomada en múltiples exposiciones en los que aparece en varias posiciones.

El encuadre utilizado para el cuerpo femenino fue enfocado en la parte superior del torso, fotografiando la cintura y los senos principalmente; mientras que el hombre fue retratado de cuerpo completo con especial atención en las extremidades inferiores: la pelvis, los genitales y las piernas.

La exposición para obtener las imágenes varió según la incidencia de la luz del televisor y de la propia imagen que en el momento se emitía. Cuando la emisión de luz fue perpendicular a la cámara los intervalos de exposición fueron menores, alrededor de cinco segundos, y cuando la luz incidió de manera perpendicular al cuerpo enfocado, el tiempo de exposición fue incrementado entre los ocho y diez segundos. Estos intervalos de tiempo fueron determinados por experiencias anteriores pues la cámara utilizada (Holga 120N) no cuenta con instrumentos de medición de luz. También fue necesaria la inclusión de un trípode para evitar el movimiento del aparato.

Las tomas fueron realizadas por la noche, de tal modo que la exposición múltiple y la fuente lumínica no quemaran de más la película y así conforman una imagen donde integrara las sombras profundas con los brillos de la superficie corporal para que a su vez constituyera una sola atmósfera a pesar de estar conformada por varias tomas.

La consecuencia de estos parámetros fue una sola imagen compuesta por varios cuadros que se integran unos con otros mimetizando su inicio y su final individual para actuar como complementos uno del otro. Las imágenes nítidas se complementan con las que no lo son y conforman un “ritmo” visual que comienza en el cuerpo masculino y conforme avanza la vista va centrando su atención en focos luminosos como luciérnagas en medio de la oscuridad. Se puede observar varias veces la luz fría (tonos de azul) del televisor iluminando los pechos del cuerpo femenino. En medio, un varón cubriéndose el sexo ante lo que parece una mirada de un rostro de perfil. Un ombligo masculino aparece como fondo del torso de la mujer que rechaza mirar al espectador. La mano de ella se

apoya en la caja luminosa como queriendo atravesar “el espejo”. Los genitales en escorzo aparecen difuminados antes del cálido final del cuerpo masculino que expone el escroto entre sus piernas como una criatura indefensa para terminar con los pies en primer plano.

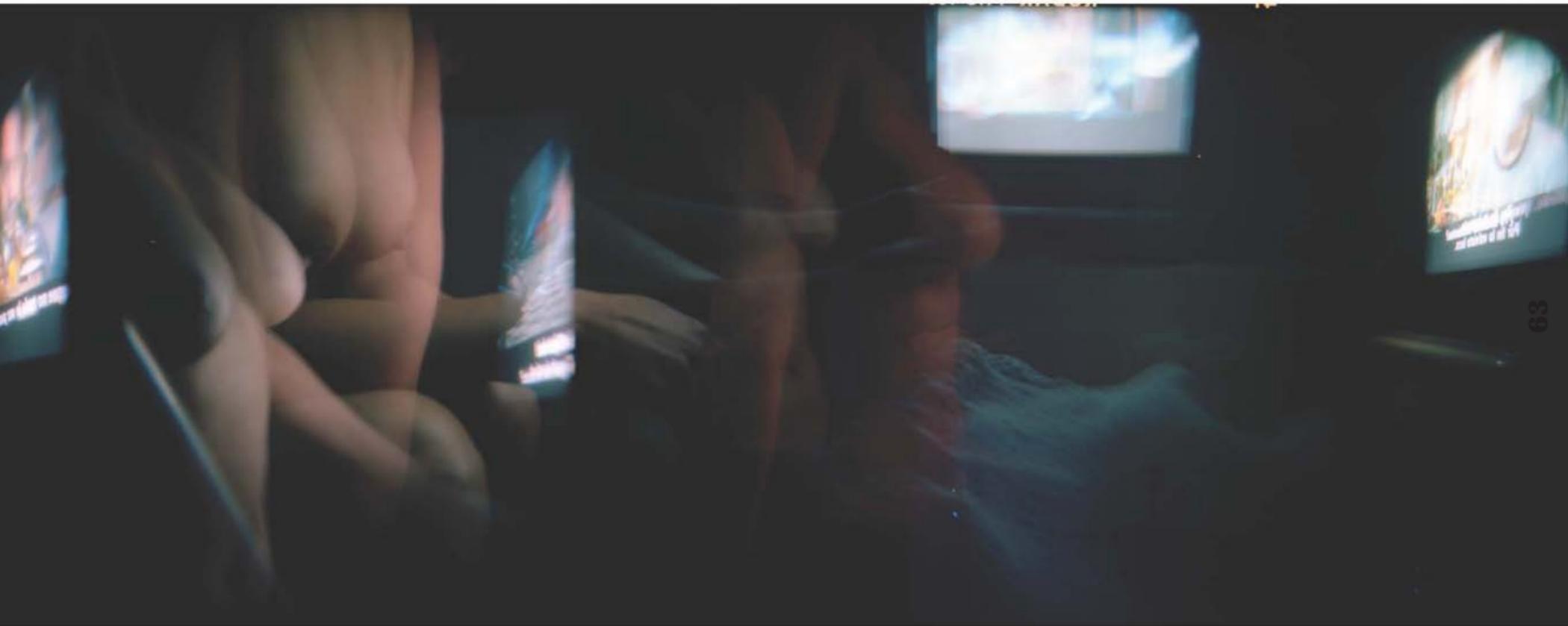
Esta sola imagen tiene una doble lectura, pues el formato permite plegarla para poder apreciarla como un cuadernillo, otorgando al espectador otra posibilidad, de composición y de relación con la pieza. Por otra parte, la superposición de los mismos cuerpos procura conformar una atmósfera onírica a partir de la composición y de la consecutividad de imágenes que no busca la narrativa de un suceso, sino por el contrario, busca las posibilidades de un sólo momento. Así, la pieza comienza y termina en el cuerpo masculino: “entrando” por el rostro y “saliendo” por los pies de este. El televisor funciona como un proyector que “imprime” sus imágenes sobre los cuerpos, de esta manera, lo que vemos es una fotografía difusa sobre la piel del hombre y de la mujer, sin la cual no podría haber registrado visiblemente la imagen de ambos cuerpos. El televisor se vuelve el “tatuador” de imágenes imperceptibles sobre dos superficies sensibles: 1) la piel y 2) la película fotosensible.

Esta construcción de la imagen y sus resultados llevaron el proyecto al análisis del principio del fotomontaje pues las similitud de las composiciones sugieren una relación en el proceso creativo de la composición de nuevas imágenes por medio de la superposición y la doble exposición.

Páginas de 59 a 63
Fig. 12. Félix Amilpa
Libro fotográfico
2012











3.2.1. Autores, artistas y obras.

Aún cuando *La herida fotográfica* es un proyecto mixto que incluye la fotografía análoga y la proyección digital de ilustraciones, su mayor referencia estética se encuentra en autores dedicados al fotomontaje como John Heartfield, Penny Slinger y Jerry Uelsman. Obras como “La justicia” (John Heartfield, 1933, *Fig.13*), Sin título (El retrato de una mujer en el follaje, Jerry Uelsman, 1983, *Fig.14*) y “Lo abismal” (Penny Slinger, 1975, *Fig.15*), influyen en este proyecto al recomponer cuerpos producto de la superposición con otros elementos (la arquitectura y el follaje) o la mutilación (del cuerpo para su reconstrucción posterior). Ambas opciones (la superposición y la mutilación) conforman nuevas superficies donde los elementos se resignifican para dar paso a una nueva noción, la de un cuerpo recompuesto.

Estos tres autores conforman sus obras por medio de la integración de elementos aparentemente inconexos para unirlos entre sí y obtener nuevas imágenes fotográficas, método similar adoptado por Fernando Vicente, con la diferencia del soporte utilizado. En lugar de la imagen fotográfica Fernando ilustra cuerpos recompuestos.

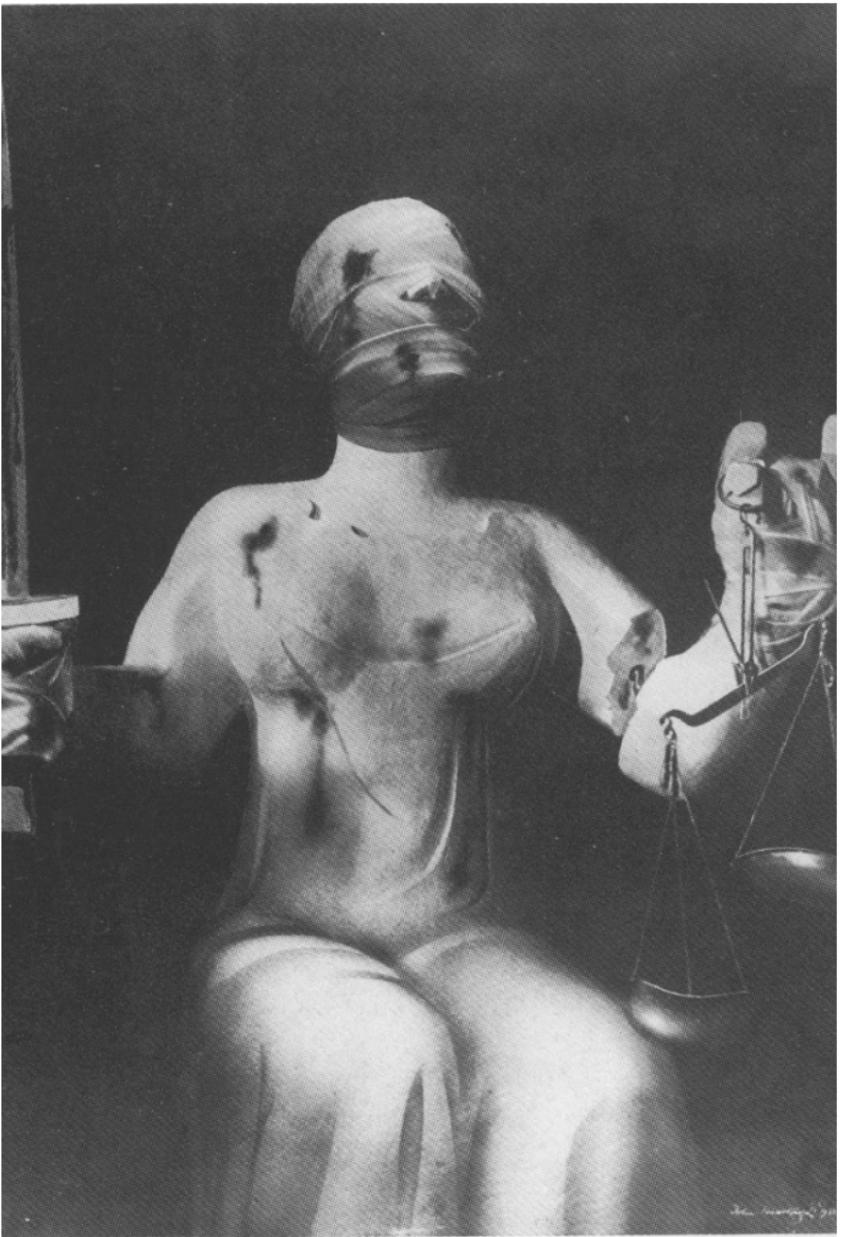


Fig. 13. John Heartfield
La justicia
1933

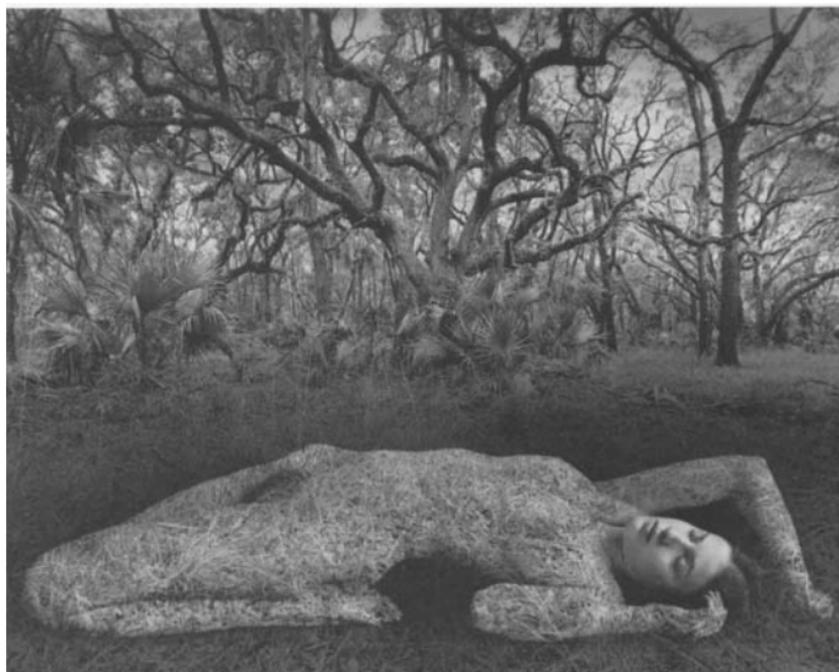


Fig. 14. Jerry Uelsman
Sin título
1983



Fig. 15. Penny Slinger
Lo abismal
1975

3.2.2. Selección de imágenes. Fernando Vicente.

Recortes, composición, superposición (y superposición enmascarada), sobreimpresión, superposición y sobreimpresión combinadas, repetición de un negativo, doble impresión y combinación (Brown, 2002: 17) fueron recursos del Dadá para realizar nuevas imágenes las cuales muestran cierta semejanza con las obras de Fernando Vicente, ilustrador español, que origina cuerpos a partir de la semblanza de campos semánticos supuestamente desvinculados (como la moda y la fisionomía o la sexualidad y el automovilismo) y obtiene como resultado nuevos cuerpos con otro significado.

El nuevo cuerpo, se manifiesta en dos campos, por ejemplo, la moda y la fisiología. Existe relación entre la anatomía de la mujer con su incursión en la moda, sin embargo, su funcionamiento orgánico (fisiológico) no tiene relación aparente con esta industria, cuando en la realidad, esta maquinaria ideológica influye en buena parte de la dieta femenina y la percepción de sí mismas donde integra imágenes y aspiraciones que afectan tanto a hombres como a mujeres de manera psicológica como fisiológica.

Este nivel semántico articulado por estas ilustraciones, manifiesta una relación con el fotomontaje al integrar elementos de distintas procedencias aparentemente inconexos. Por otra parte, mantiene sus diferencias en un nivel plástico ya que el fotomontaje integra elementos de distintas procedencias, mientras la ilustración es producto de una misma "fuente" como lo es el autor. En otras palabras; mientras el fotomontaje se realiza cortando y pegando negativos (por mencionar sólo un proceso de producción), la ilustración proviene de un mismo origen, la mano del productor.

La unión de elementos aparentemente inconexos es determinante para la selección de las imágenes proyectadas sobre los cuerpos de las modelos elegidas con parámetros específicos, ya que estas reafirman visualmente la producción (*Fig.14*).

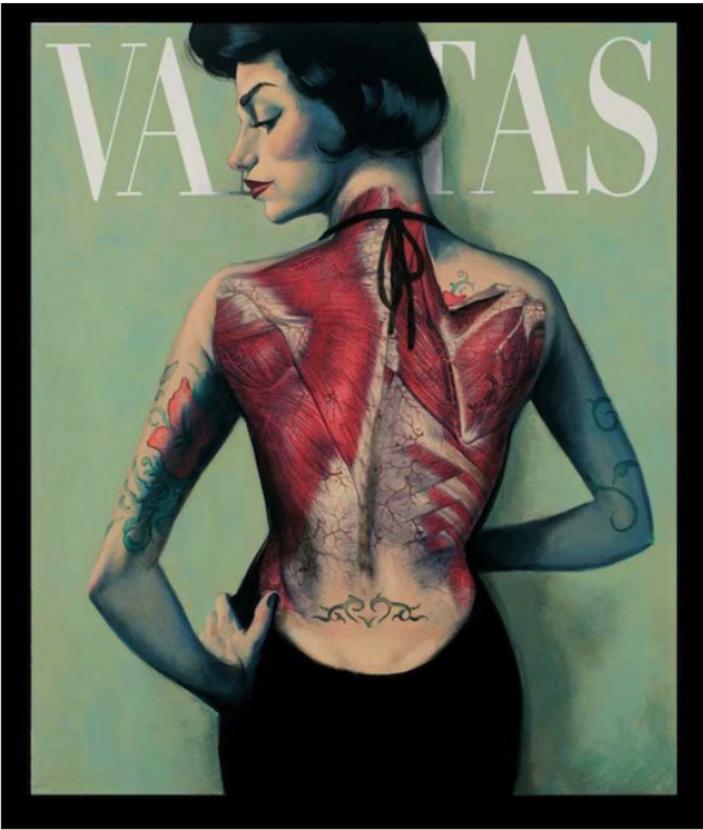


Fig. 14. Fernando Vicente
Vanitas,
fecha desconocida

3.2.3. Parámetros de selección de modelos.

En “*La herida fotográfica*” participaron directamente dos modelos, aunque en su totalidad fueron cuatro mujeres, desde “El libro Fotográfico”, las que participaron en el desarrollo de este proyecto. Para lograr los objetivos de la producción se requirieron voluntarias con parámetros específicos. Los requisitos para estas modelos fueron:

1. No ser modelos profesionales. Este punto es esencial, pues con el objetivo de acercarse a la naturalidad y la “ritualidad” (alejarse de la “superficialidad” o vanalidad): la participante carece de la experiencia de posar; de asumir un papel ficticio en búsqueda del mejor ángulo, sino, por el contrario, la meta es fotografiar el “perfil promedio”, la mujer común, alejada de la teatralidad y el montaje para ser conducida a través del “ri-

- tual fotográfico” donde ella es la objeto del deseo.
2. Tomando en cuenta lo anterior, el cuerpo de la participante es de construcción natural (normal, estándar). No son personas ejercitadas físicamente; no llevan a cabo ningún tipo de ejercicio o dieta fuera de lo común.
 3. Ninguna de las mujeres ha sido sometida a cirugías estéticas como: rinoplastia, implantes de senos, glúteos o alguna otra operación con fines cosmético para alterar su imagen o características sexuales.
 4. Las participantes no fueron remuneradas más que con sus fotografías escaneadas digitalmente y enviadas por correo electrónico. Con este punto se asume que la modelo participó con el afán de ser retratada y no con el objetivo de ser recompensada monetariamente.

3.2.4. Planeación de la toma.

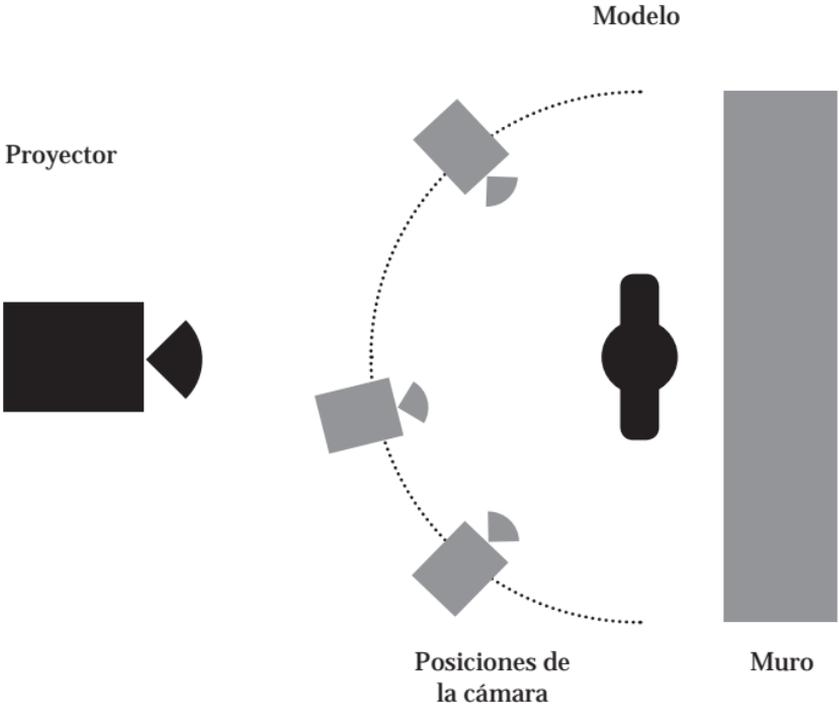
Para lograr el registro de la proyección sobre la piel de las voluntarias se seleccionó un espacio con la posibilidad de alterar la iluminación artificial y natural para mantener el proyector como única fuente de luz, de esta manera los detalles del cuerpo y de la ilustración son captados por la cámara como si se formara un fotograma a escala 1:1.

La ubicación de la cámara, la modelo y la fuente de luz son parámetros a considerar para el registro. (1) El proyector se ubica detrás de la cámara para lograr mayor amplitud en la ilustración, así puede cubrir una mayor superficie en la modelo. (2) La cámara se sitúa entre la fuente de luz y la modelo a una distancia circundante que oscila entre 1m a 2m para capturar el cuerpo completo de la participante. (3) La modelo se dispone casi en contacto con el muro de la habitación para que la imagen proyectada tenga nitidez en su cuerpo y el resto de la ilustración no se distorsione en la pared (*Fig.16*).

La composición de la toma se integra a partir de la ilustración proyectada y la modelo. Esta última, participa de tal forma en la que su cuerpo funciona como un lienzo, no en “blanco” pues su piel ya recibió va-

rios cambios reflejo de su vida, por lo tanto no es necesario que pose para entrar en ficciones que no son requeridas. El cuerpo voluntariamente expuesto se presenta de frente o de espalda de manera que haya el suficiente espacio para la interacción de la ilustración con la piel.

Fig. 16



3.3. La producción.

La finalidad del proceso de producción no sólo radica en la obtención de imágenes relacionadas con el tatuaje y la intervención de la piel, sino también, la experimentación de la semejanza con el tatuaje pre-industrial (antes de la aplicación de la máquina para tatuar) que manifiesta una mayor ritualidad gracias a las características propias de las sesiones de tatuaje. En este proceso de producción convergen los puntos de encuentro entre la fotografía y el tatuaje.

Cada sesión tiene una particularidad principalmente dictada por la mujer a fotografiar, pero todas parten de los mismos paradigmas : un espacio y un tiempo dedicados, una misma fuente de luz que proyecta ilustraciones de Fernando Vicente y un mismo fotógrafo, de esta manera se imita el tatuaje preindustrial al mismo tiempo que contempla y registra el cuerpo femenino intervenido y apropiado.

Enfatizando en las similitudes de la fotografía y el tatuaje, marcar es un parámetro esencial de ambas actividades, aunque en el presente trabajo no se “marca” definitivamente la superficie cutánea, pero si se interviene (se resignifica) convirtiéndola en un lienzo momentáneo que perdura gracias al registro de la cámara fotográfica. De esta manera se obtiene la marcación momentánea de la piel de una mujer en una marcación prolongada (duradera) en una película fotosensible.

El productor también cambia y deja de ser un fotógrafo para convertirse en un guía, no para conducir a la modelo, el proyector o la cámara, sino para compartir su experiencia con el espectador pues aún cuando “*La herida fotográfica*” no contemple en su objetivo obtener una pieza de exhibición, sino de autoconsumo, se sabe que irremediamente estará expuesta a la mirada de otros que no comparten el proceso de experimentación del autor pero que por sí mismos tendrán una experiencia con la obra.

Parte de la realización de un tatuaje es ceder el poder sobre su cuerpo propio para dar paso al tatuado que apropia la piel de distintas maneras: 1) Físicamente pues sus herramientas e inclusive su cuerpo se comporta diferente para poder desempeñar la actividad de mejor manera, por ejemplo en Asia algunos tatuadores montan en sus clientes con el objetivo de obtener mejores resultados en una posición cómoda, y 2) estéticamente ya que el estilo de cada tatuador es un sello particular que inclusive puede diferenciarlo con productores que compartan su misma escuela.

En este caso el autor apropia el cuerpo desnudo en el momento en el que lo introduce en una atmósfera específica, oscura y sin detalles, donde le pertenece por mutuo acuerdo y lo interviene con imágenes, parecido al tatuaje; así busca resignificar la superficie corporal y volcar sentidos distintos dependiendo de la imagen proyectada.

El nuevo significado del cuerpo en cuestión es el de lienzo. La piel deja de ser un órgano protector del ser humano y se convierte en una superficie receptora de información visual. Esta piel resignificada es el deseo consumado del autor y cambia de propiedad, ya no es más de quien la tiene, sino de quien la admira y la conserva en una fotografía¹¹.

3.3.1. Elementos Técnicos.

Las herramientas utilizadas en la producción son elementos “simples” que lejos de buscar la sofisticación de la tecnología giran en torno a una ambición por utilizar mecanismos sencillos donde su limitación tecnológica son parte de la virtud del resultado. De este modo es que se emplea un proyector básico y una cámara análoga sumamente austera en sus características técnicas.

La cámara fotográfica utilizada para el desarrollo de este proyecto es un ejemplar Holga 120N. Es un dispositivo análogo que se decidió utilizar debido a la simpleza del mecanismo, caracterís-

11 Antes, la piel, también fue una superficie receptora, sin embargo, fue receptora de sus propias experiencias, por eso la presencia de las cicatrices, de exposición al sol, de marcas del tiempo.

tica propia de los utensilios del tatuaje antes de la invención de la máquina. A continuación se enlistan las características principales.

- Cámara análoga
- Formato 120 mm
- No cuenta con mecanismos para medir la luz
- Disparo 1/100 s
- Óptica plástica f/8 60mm
- Apertura: f/11 o f/8
- Recorrido manual de la película

Esta economía de funciones permite una decisión total en su manejo, y abre la posibilidad de experimentar en cada uno de los elementos como: la óptica, los tiempos de exposición y el recorrido gradual de la película.

La películas utilizadas fueron:

1. Blanco y Negro: ISO/ASA 100.
2. Color: Fujicolor PRO 400H ISO 400.

El número de exposiciones depende del formato que el autor decida usar. En este caso fueron 12 pues la composición de la imagen busca ser descriptiva y no narrativa, de tal forma que la opción de los 16 cuadros queda apartada pues la rectangularidad puede ser un factor desfavorable para el proyecto (*Fig.17*).

Fig. 17. Esquema de la película.
Escala 1 x 1.

6 x 4.5 cm
16 tomas por rollo



6 x 6 cm
12 tomas por rollo

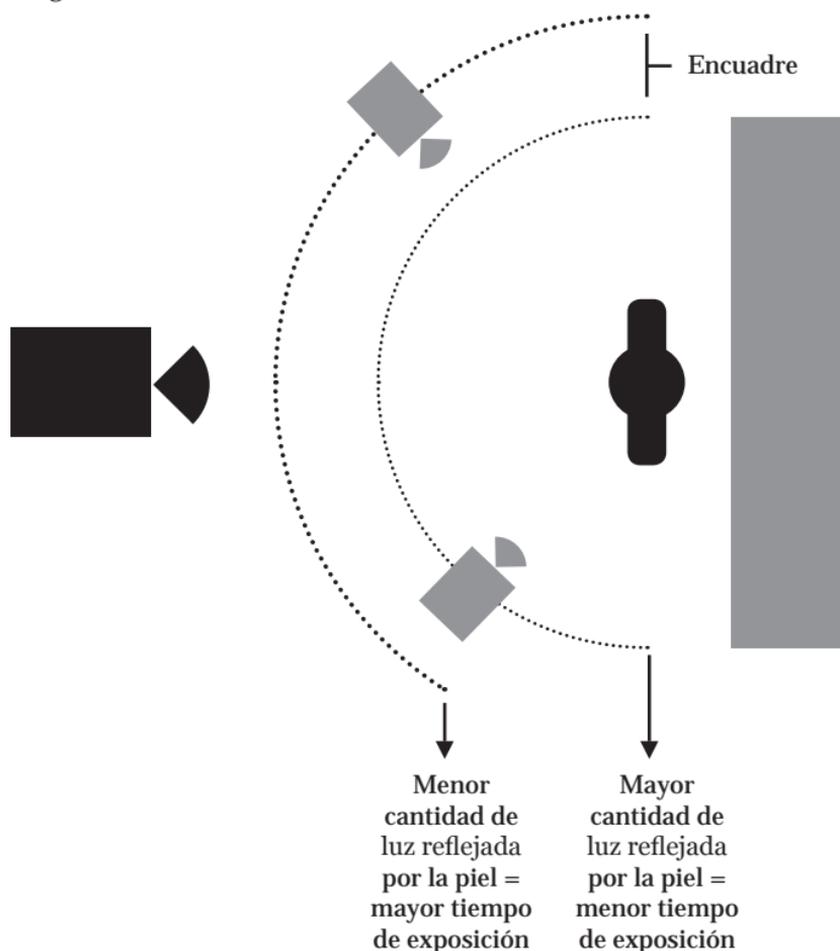


Estos formatos son proporcionados gracias a un aditamento de la cámara llamado "Film Size Mask" (Máscara de Tamaño de Película).



La sensibilidad de la cámara no es apropiada para el uso en espacios con poca luz, de modo que la exposición será efectuada de manera prolongada para obtener una imagen nítida. Para superar este obstáculo, la cámara se monta en un trípode y se utiliza la opción de bulbo en lugar de 1/100 s, velocidad estándar del dispositivo. El tiempo de apertura es correspondiente al encuadre, pues es el factor que determina la cantidad de luz: menor distancia de la cámara con la piel igual a mayor área iluminada a fotografiar; mayor distancia menor área iluminada (Fig.18).

Fig. 18.

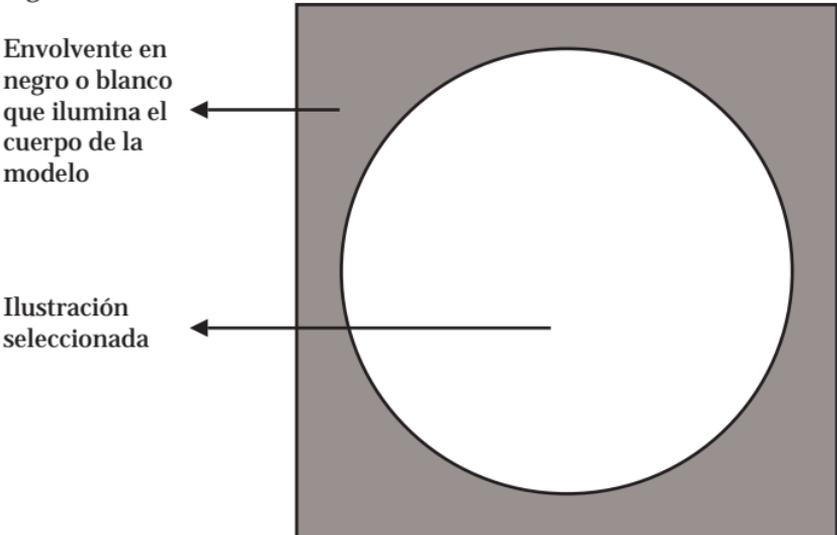


El encuadre determina tanto el tiempo de exposición como la composición de la imagen. Encuadres cerrados (como el close up) crean una atmósfera privada y, en este caso, un menor tiempo de exposición. Debido al objetivo de este proyecto no se busca el plano-detalle, sino por el contrario, correctas proporciones de la imagen donde buena parte del cuerpo se encuentre en el resultado final.

La Iluminación es controlada dentro de una habitación de paredes blancas por medio de un proyector Showcase (320 x 240 ppi), con una amplitud máxima de 60" (45" x 45") y tiene como fuente de luz un sistema LED. Este aparato es la único dispositivo proveedor de luz en la habitación. Las imágenes se guardan dentro del aparato para evitar otro tipo de fuentes lumínicas como pantallas de Desktops o Laptops.

La distancia entre el proyector y la modelo varía entre los dos a tres metros dependiendo de la imagen a enfocar y tomando como referencia la superficie deseada del cuerpo. El proyector se coloca de manera horizontal pues su formato máximo corresponde a la de un cuadrado (no un rectángulo). Las imágenes a proyectar tienen envolventes negras o blancas para iluminar de distinta manera cuando se lo requiera (*Fig.19*).

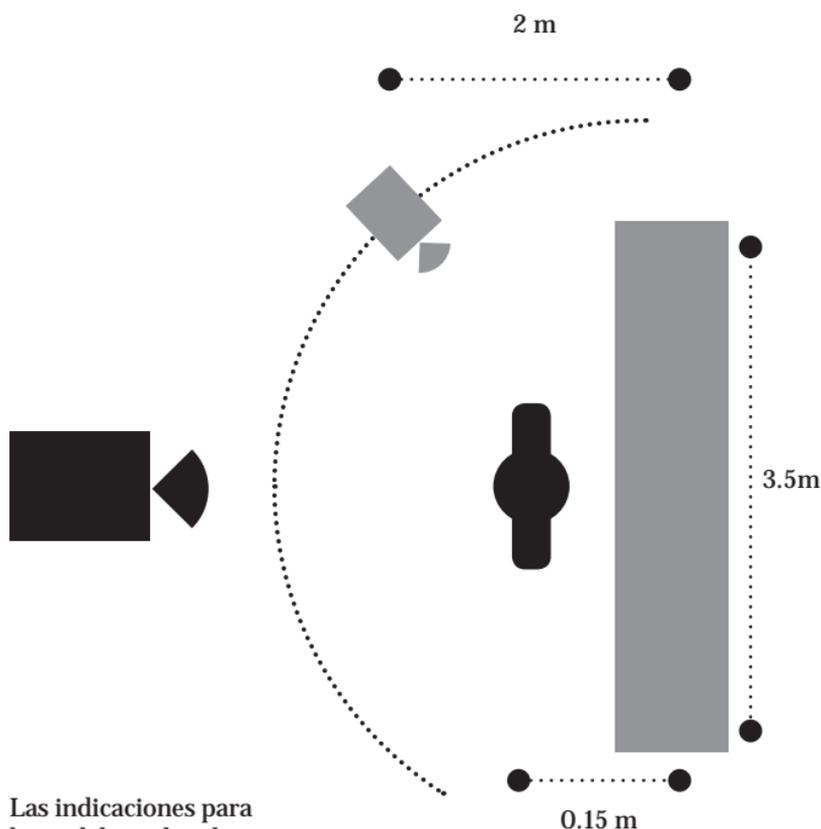
Fig. 19.



La modelo como elemento medular de la toma fotográfica, se mantiene en posiciones alejadas del maniqués, por lo tanto no se hace uso de una “pose”, asumiendo esta como una ficción a la que el cuerpo se somete; en cambio, se adopta una posición adecuada para la conjugación de la piel y la imagen. Frente y vuelta bastan para que la proyección y la voluntaria interactuen en la toma.

La ubicación del cuerpo se hace frente al muro, a unos 10 a 15 cm de distancia con el fin de obtener una imagen del proyector enfocado, principalmente sobre el cuerpo, y de ser posible, también en la pared. La longitud del muro es de 3.5 x 2.5 m, lo que permite la omisión de las esquinas si la modelo permanece en el centro y la cámara no rebasa los 2 m de separación y un ángulo de 90° (Fig.20).

Fig. 20.



Las indicaciones para la modelo se dan de manera verbal ya que su visión se encuentra limitada por la incidencia de la luz del proyector.

El color se divide en dos: el color que capta la película y el color de las ilustraciones proyectadas.

- El color que capta la película: se utilizan películas en blanco y negro así como a color ya que en el tatuaje ambos parámetros cromáticos han sido empleados.
- El color de las ilustraciones proyectadas: en este parámetro interviene la paleta del ilustrador (F. Vicente) así como la tecnología que el proyector posee. Los colores de la ilustración se ven afectados de manera que son menos brillantes.

3.4. La Post-producción.

La interacción de los elementos descritos (dispositivo, encuadre, iluminación, posición de la modelo, composición y color) definen la producción plástica de "*La herida fotográfica*", sin embargo, es importante destacar la nula post-producción que modifique digitalmente la imagen obtenida del negativo, así, "*La herida fotográfica*" se aleja de la manipulación visual, para integrarse a un universo de imágenes obtenidas a través de métodos análogos¹².

"*La herida fotográfica*" no busca alterar imágenes por medios digitales, sino complementar cuerpos que satisfagan un deseo de poseer por medios no físicos. La configuración de todos los factores para satisfacer estos deseos es la que aparta los recursos digitales para sumergirse en una producción de imágenes provenientes de la recombinación de la luz sobre dos superficies sensibles (la película y la piel), y no de la recombinación de algoritmos. Los resultados de esta ritualidad son los siguientes.

3.5. Resultados.

Antes de concretar los resultados de la producción fotográfica, es pertinente resaltar algunos agregados a la propuesta que originalmente se presenta:

¹² Cabe destacar que durante la producción sólo se utilizó imagen digital para poder ser proyectada sobre el cuerpo debido a la ausencia del original.

1. El total de modelos participantes en “*La herida fotográfica*” es de tres, sin embargo, una de ellas, la primera, no se toma como parte del resultado ni de la obra ya que su intervención fue con fines experimentales donde se utilizó fotografía digital y análoga con el fin de establecer los parámetros necesarios como los ya antes mencionados.
2. La posición de la modelo (3.3.2.4) afirma sólo utilizar frente y vuelta de la voluntaria; se tomó la decisión de experimentar con otras posiciones para aumentar las posibilidades de interacción de la proyección.
3. La post-producción (3.4) incluye el revelado de la película, la digitalización de los negativos y su impresión, estos dos últimos como parte de la exhibición pública y no privada del autor.

La exposición y el color son parámetros que ayudan a clasificar las imágenes obtenidas. Escala de grises y color se complementan con una o múltiples exposiciones que conforman una imagen de manera aislada o en conjunto la intervención en el cuerpo registrado fotográficamente. A continuación se presentan dos ejemplos.

Esta interacción cromática, exposición y composición otorgan imágenes más próximas a los fotogramas de la película original que al de la fotografía convencional ya que la proyección de la ilustración delimita el cuerpo visible desarticulando sus partes en la oscuridad y conservando algunos elementos en el marco luminoso. Este juego de luz y oscuridad interviene en la múltiple exposición desmembrando y volviendo a unir las partes a penas reconocibles obteniendo como resultado un nuevo cuerpo. En ambos casos, “Conjunto / Una exposición” (Fig.21) y “Aislada / Múltiple exposición” (Fig.22), se conforman nuevas dimensiones espaciales donde los cuerpos intersectados, además de construir un nuevo elemento dan la impresión de “flotar” en el espacio definido por la iluminación.



Fig. 21. Félix Amilpa
Conjunto / Una exposición
Escala de Grises

Fig. 22. Félix Amilpa
Aislada / Múltiple exposición
Color



La interacción del espacio y los cuerpos flotantes se convierte en una experiencia onírica donde la realidad se mimetiza con la ficción de la ilustración y resulta en un metalenguaje donde el cuerpo femenino es soporte de una mujer artificial que se convierte en imagen durante la toma fotográfica. En otras palabras, la mujer proyectada, proveniente de la ilustración, encarna en el cuerpo de la modelo, sin embargo, esta “posesión” no es definitiva hasta que el registro fotográfico captura a ambas mujeres.

3.5.1. Los planos de lectura. La mimesis de las tres mujeres.

La pieza se conforma en la relación mimética de tres elementos: “La mujer que habita. La ilustración”, “La mujer que se ve. El deseo” y “La mujer simbólica. El soporte”. La convivencia de estos tres cuerpos sólo puede ser experimentada por el productor ya que es el único que cuenta con la experiencia compartida con la ilustración, la modelo y la cámara. Así, el espectador obtiene un acercamiento distinto con la obra pues solo puede percibir el registro de la experiencia.

Los registros (la película) conforman una re-composición del cuerpo pues deja de ser la ilustración, la modelo y el soporte para convertirse en los tres al mismo tiempo y al exponerse excluye el deseo fetichista de posesión del productor para manifestarse como una pieza que posee y es poseída por el espectador. Posee al público al ser vista porque detona un proceso entre la reflexión, la sensibilidad y la memoria que intentan darle sentido a lo que se ve. Es poseída cuando quien la ve vierte sus propios deseos, fantasías y fetiches convirtiéndose en productor de un proceso virtual.

Es una invención, una mujer artificial (creada con arte), es un recipiente de un idealismo hecho por el hombre (Fernando Vicente) en el que se aprecia una representación platónica, una representación de lo “perfecto”: viste a la moda, de cuerpo excepcional, femenina, erótica, despreocupada y siempre en la mejor disposición; una construcción de la mujer “perfecta”. En contraste, se aprecia el interior de su cuerpo, un envase al descubierto que lejos de encontrarse herido

esta en una exhibición anatómica donde lo privado es rebasado y lo que, se supone, debería estar oculto (los órganos) ahora es público y se expone al mismo nivel que los tatuajes de la propia ilustración.

La exposición de los órganos así como la de los tatuajes de *La mujer que habita* (Fig.23) es una similitud de la realidad pues se encuentran al descubierto elementos que naturalmente no deberían estarlo, por un lado los órganos que mantienen el funcionamiento del cuerpo y, por otro, las imágenes detonadores de memorias, (una vez más) el cuerpo se encuentra aun más expuesto que en la desnudez. Es por esa relación entre oculto, privado y público lo que confirma por qué estas imágenes fueron elegidas.



Fig. 23. Félix Amilpa
La herida fotográfica
2013

“La mujer que habita” es una ilustración resultado de las habilidades manuales de un productor, el tatuaje de igual manera requiere de ciertas habilidades para poder llevarse a cabo ya que no hay otra forma de marcar la piel con esta calidad plástica más que con esta técnica. El productor de la “*La herida fotográfica*” retoma este principio e ilumina a la modelo con la finalidad de obtener un resultado plástico, así origina *La mujer que vemos. El objeto del deseo.*

El cuerpo de la modelo es en sí el objeto de deseo, sin embargo, este deseo no puede verse culminado hasta que es intervenido por el autor. Esa intervención es una forma de posesión momentánea donde el cuerpo de la voluntaria es sometido brevemente al deseo de posesión del autor hasta que el registro rompe con ese momento y lo vuelve percedero. Por si sola *La mujer que vemos* es el motor de la producción.

Esta mujer es un individuo producto de un un contexto histórico, económico y social que se encuentra encarnado en un cuerpo receptor de estímulos y que como tal, desde su nacimiento, se desarrolla con características propias que resultan modificadas por el ambiente. Este “recipiente”, originalmente, es un soporte para la conciencia humana y al mismo tiempo tiene la función, entre otras, de reproducirse para recombinarse y originar un nuevo cuerpo y así continuar con el ciclo. Todas estas experiencias marcan el cuerpo de manera permanente, *La herida fotográfica* lo marca momentáneamente al convertirlo en soporte de “La mujer que habita” (cuerpo artificial) y no de la conciencia que originalmente lo ocupa. Es claro que se puede apreciar algo del individuo original en el registro, pero esto se minimiza en la pieza pues no es prioridad ontologizar sobre la modelo, sino apropiarse de ella específicamente por lo que se sabe, lo que la vista ha *dicho*.

El cuerpo intervenido está cerca de satisfacer al autor pero aún no es por completo la resolución del deseo, pues se dispone de él pero por un espacio y un tiempo determinados y no de manera “permanente”. Se requiere del registro para prolongar el momento.

Este plano de la obra se caracteriza por su relación ontológica con el mundo “real” ya que es el soporte tangible (la película fotográfica) y el soporte conceptual ; en otras palabras, es lo que el espectador puede ver de *La herida fotográfica*, el registro. Esta “mujer”, presente en todas las imágenes es la Diosa Madre (apartado 1.2.2) y su manifestación es inherente al mundo de las imágenes.

Al mismo tiempo *La mujer simbólica* es la consumación del deseo ya que el autor posee este cuerpo permanentemente convirtiéndose en la paradoja del deseo-satisfacción; al poseerla no se puede dejar de verla y funciona como un detonante de memoria del proceso creativo. Mientras en el espectador se desencadenan fantasías provenientes de una memoria interna y particular¹³.

La mujer simbólica le pertenece a quien la mira así como la mirada le pertenece a ella. Este tercer plano de la imagen satisface el deseo del autor cuando sustituye el cuerpo de la modelo y abre otras posibilidades de intervención únicas del universo de las imágenes (como el fotomontaje y el collage). Por otra parte, cumple el deseo de posesión y sustituye la presencia de la mujer real, y sus constantes cambios a través del tiempo, por un cuerpo cautivo, firme y sumiso. Se deja de lado la posibilidad de acariciar, tocar y sentir el cuerpo real, por la artificialidad de un cuerpo preso en el soporte, la imagen. “La mujer que habita”, “La mujer que vemos” y la mujer simbólica se convierten en un cuerpo re-compuesto con las siguientes características.

13 Probablemente esta memoria interna no sea tan particular de un espectador a otro, sin embargo, atiende directamente a fetiches individuales. Mientras unos interpretan sometimiento otros contemplan erotismo.

3.5.2. La re-composición del cuerpo.

Yace particularmente en el soporte (“La mujer simbólica”) pues se conjugan los tres planos antes mencionados (“las tres mujeres”). Aclarado el punto, como resultado se tiene un cuerpo re-compuesto:

1. El paso del tiempo altera de manera distinta el cuerpo re-compuesto pues al ser contenido en un soporte inorgánico tiende a perdurar sobre la “longevidad” del cuerpo humano. Mientras el cuerpo humano tiene un promedio de vida, la película fotográfica goza de un tiempo incalculable en óptimas condiciones. Por otra parte, ambas superficies son vulnerables al transcurso del tiempo y se pueden ver alteradas por el contacto con el medio ambiente.
2. La estructura corporal es una interacción entre los tres planos conceptuales (“las tres mujeres”) donde se percibe visualmente un cuerpo heterogéneo, por momentos mutilado, por momentos unificado, a veces colorido y otras monocromático, pero siempre iluminado pues sin esa luz no podría ser apreciado. Así la estructura del cuerpo se organiza en función de su interacción con la luz registrada, esta lo mutila, lo escinde, lo suma y lo reconstruye. Además, le otorga la posibilidad de ser registrado, “inmortalizado”, de prologar su existencia y cambiar su materialización para convertirlo en imagen.
3. El cuerpo re-compuesto invita a fantasear sobre cómo se produjo la imagen y detona memorias, de esta manera sumerge a quien lo ve en un deseo de interacción con la imagen de poseerla sin ser parte de la pieza, mirándola desde un lugar “seguro” donde la fantasía no invada la realidad,
4. El cuerpo re-compuesto conserva en su definición una marca implícita de “La mujer que habita”, sin embargo, esta marca se encuentra abierta a ser intervenida por nuevas posibilidades de interacción con el mundo de la imágenes fotográficas, como lo son el collage, el fotomontaje y el retoque¹⁴.

14 El lector podrá encontrar muchas más posibilidades y características de la obra, estas son las que el autor destaca como más importantes.

Los elementos antes mencionados definen el cuerpo re-compuesto y lo caracterizan. Se pueden encontrar muchas similitudes con “La mujer simbólica” que es soporte de todas las imágenes, el cuerpo re-compuesto no es solo resultado de “*La herida fotográfica*”.

3.6. Conclusión capitular.

“*La herida fotográfica*” es una configuración donde se dispone de un cuerpo (primero) intervenido con luz y (segundo) capturado por la imagen fotográfica, así mismo es fijado en un soporte para ser poseído nuevamente y de manera indefinida por medio de la fotografía. Este rito tiene como objetivo fundamental la satisfacción erótica/fetichista de poseer el cuerpo femenino, primero por la marcación de este a través de las proyecciones de ilustraciones y, segundo, por su contención en el soporte. Esta contención propicia la posesión del cuerpo por parte de quien lo mira y no de quien originalmente pertenece.

La configuración que origina a *La herida fotográfica* es un proceso ceremonial donde la cámara análoga, la visión del autor, la modelo y la ilustración son elementos definitorios de la obra que se complementan conceptualmente con: el tema de las ilustraciones, la naturalidad de la modelo, la intervención (la marcación) y la posesión. Así “*La herida fotográfica*” conjuga dos actividades aparentemente lejanas (el tatuaje y la fotografía) por medio de un proceso donde se crea un “tatuaje luminoso” a partir del registro fotográfico, este soporte es lo que le da perdurabilidad por encima del momento proyectado. Uno no podría ser sin el otro¹⁵.

Esta interacción simbólica entre perdurabilidad, marca y película fotosensible gira en torno a la interacción ritual entre la luz y el cuerpo (de la modelo); la luz le da sentido al cuerpo pues sin ella no podría verse, y al mismo tiempo marca la película fotosensible obteniendo un registro. De esta manera la in-

15 Sin el registro fotográfico, la proyección de las ilustraciones quedaría, por llamarlo de alguna manera, en “pintura luminosa” <<esto con el objetivo de hacer una analogía con la pintura corporal y el tatuaje corporal, donde la diferencia estriba en al perdurabilidad de la marca>>.

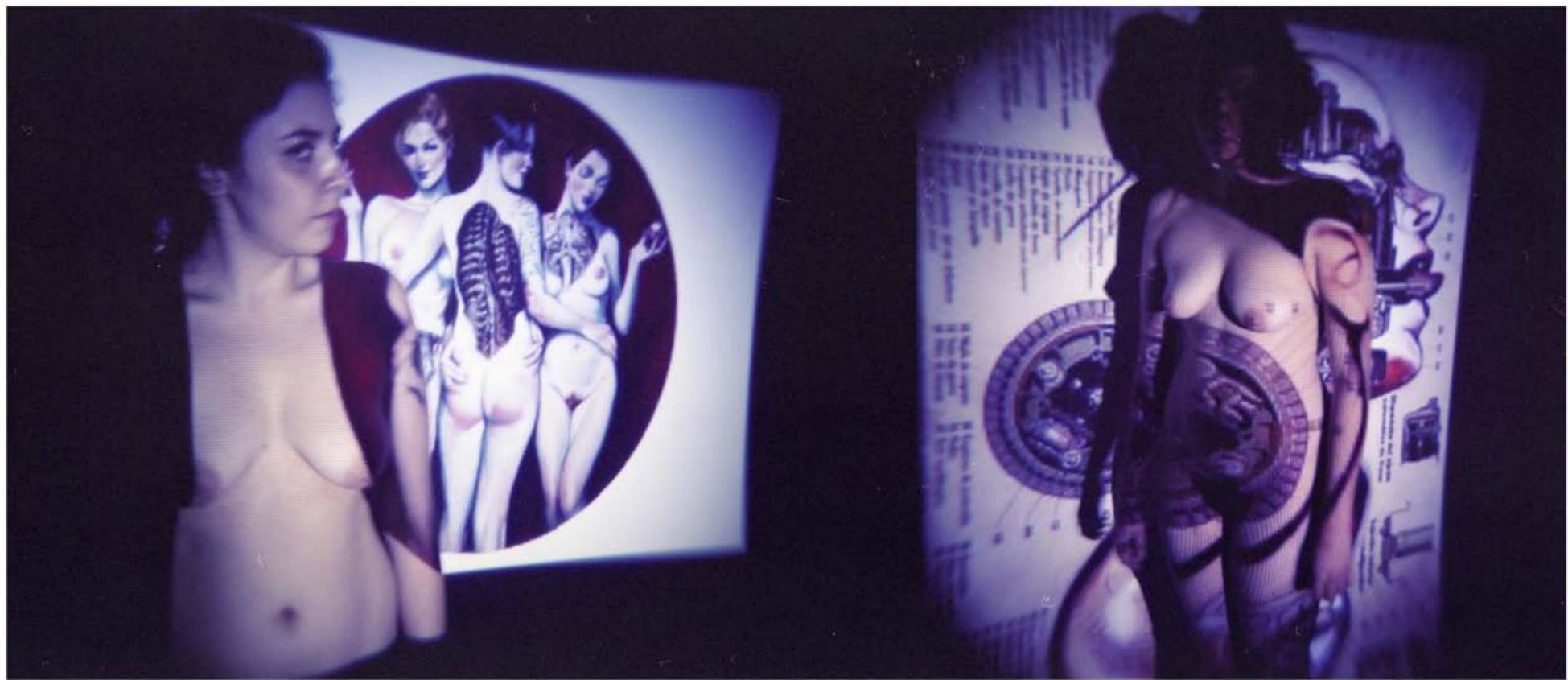
teracción entre luz y cuerpo se da cuando la primera esculpe el cuerpo y le marca con la ilustración provocando la manifestación del “tatuaje luminoso” momentáneo hasta que ocurre el registro fotográfico.

El registro es parte de *La herida fotográfica* y satisface la necesidad del autor por poseer mediante la marcación intencional del cuerpo femenino. En el espectador ocurre un proceso distinto en el que la pieza no remite las memorias del transcurso de producción de “*La herida fotográfica*” sino que al presenciarla incita a la memoria propia del público y lo sumerge en una fantasía individual producto de la detonación de sus propias memorias, posteriormente hace un reflexión donde intenta explicar lo que entre la herida se puede ver.

El espectador sólo puede ver a través de lo que *La herida fotográfica* permite observar. El registro fotográfico es una incisión en el tiempo que otorga la posibilidad de mirar hacia atrás en un cuerpo conceptual que pertenece a quien lo mira, así el espectador se sumerge en una grieta incierta hacia sus recuerdos para construir una explicación de lo que observa siempre desde un lugar que le permita regresar.

El autor dispone de la luz para iluminar el cuerpo que de otra forma no podría ser visto. Al proyectar una imagen sobre este (cuerpo) lo deconstruye y, posteriormente, al registrarlo lo hace suyo definitivamente. Así que se manifiesta un deseo por el cuerpo femenino que se trata mediante: 1) la iluminación de la mujer, 2) la integración de una mujer platónica (la ilustración) “dentro” del cuerpo de la modelo por medio de la proyección donde se decide lo que se ve y lo que no, lo que se mutila con la luz y lo que la luz origina, y 3) el registro de la posesión que desencadena la aparición del cuerpo re-compuesto.











Página 91
Fig. 24. Félix Amilpa
La herida fotográfica
2013

Página 92
Fig. 25. Félix Amilpa
La herida fotográfica
2013

Página 93
Fig. 26. Félix Amilpa
La herida fotográfica
2013

Página 94 Superior
Fig. 27. Félix Amilpa
La herida fotográfica
2013

Página 94 Inferior
Fig. 28. Félix Amilpa
La herida fotográfica
2013

Página 95 Superior
Fig. 29. Félix Amilpa
La herida fotográfica
2013

Página 95 Inferior
Fig. 30. Félix Amilpa
La herida fotográfica
2013

Conclusiones generales.

La posmodernidad es una etapa confusa para el ser humano. Definir lo que se ve, es una tarea compleja en la que el tiempo juega un papel fundamental, sin embargo, mientras se intentó definir la postmodernidad fue sucedida por la “ahistoria” y así sucesivamente los términos aparecen con el afán de explicar el contexto en el que se vive. Lo cierto es que esto de poco funciona para la población que, supuestamente, no es partícipe en la producción de imágenes, o al menos no en las que forman parte de mainstream (como el arte, el diseño o la ilustración), lo cierto es que todas estas imágenes que se encuentran en la conciencia (e inconsciencia) colectiva tienen la peculiaridad de ser producto de la posmodernidad. Son imágenes provenientes de la conjugación de significados inconexos. El tatuaje y la fotografía no son la excepción.

Estos dos, no solo “mutaron” en dos especímenes de imágenes tremendamente influyentes (sobre todo la fotografía), sino que su naturaleza de reproductividad, de marcación, de identificación y de validación, las convierte en un instrumento de veracidad y confirmación del ser humano. Por ejemplo: no se puede constatar que alguien realizó cierta actividad sin el documento visual que confirma como fue el suceso. Lo mismo acontece en el tatuaje. No se puede ser parte de cierta tribu urbana si no se posee la marcación física de la misma. De este modo tanto el tatuaje como la fotografía son validadores del ser humano, sus actividades y su identificación entre sí.

Sin embargo, no todo es tan simple. Esta validación que ambas técnicas manifiestan de manera contemporánea, es la enfermedad y la cura de la interacción del hombre con la posmodernidad (o cualquiera que se llame el periodo en el que vivimos). Al mismo tiempo que condiciona, la imagen también permite una autoidentificación donde el ser humano (común) se vuelve productor de sus propias imágenes. Esta autoidentidad, se lee redundante, pero no es más que una hipérbole para resaltar una pérdida de identidad hacia uno mismo y una identificación posterior con-

secuencia de la producción visual. En este sentido, el tatuaje y la fotografía son, aún más próximos porque son medios disponibles para buena parte de la población mundial. Aún cuando las comunidades más remotas no tienen acceso a una cámara fotográfica, el medio les permite la posibilidad de tatuarse.

Por otro lado, en cuanto a la producción plástica y estética se refiere, el tatuaje tiene una relación muy cercana con el fotomontaje, mucho más que las otras imágenes postmodernas producidas por la pintura, la ilustración, el diseño gráfico, etc., ya que este (el tatuaje), literalmente se produce de manera muy similar al fotomontaje pues: 1) los productores del tatuaje, aún cuando tatúen el mismo cuerpo, son variados; en otras palabras, es complicado encontrar una persona con todos los tatuajes producidos por el mismo tatuador, 2) esto se debe, probablemente, a que el tatuado busque distintas “escuelas”, estilos o técnicas, lo que lleva a pensar en una estética distinta entre tatuados y 3) como resultado un cuerpo visualmente integrado por diferentes estilos y, sobre todo, diferentes temáticas. Así, la piel del tatuado es un collage en el que se percibe la heterogeneidad del gusto estético que convive en un mismo cuerpo que se identifica a sí mismo por medio de este recuerdo y que aún cuando sea parte de la vorágine que el postmodernismo representa también es la cura para no extraviarse ya que se conforma una bitácora personal.

Aún cuando estas imágenes tatuadas no provengan de la misma “fuente” (conceptual y técnica) son un recordatorio permanente en la piel de una circunstancia específica a la que se le asigna un valor personal. Este proceso de asignación y valoración es la conformación que el productor (el tatuado) realiza para componer su propio cuerpo, un cuerpo en el que convergen un ser físico y metafísico a partir de la imagen que los identifica. La imagen tatuada es un recordatorio de circunstancias específicas de la vida de ese ser, que al igual que la foto, se convierte en detonador de la memoria, y al mismo tiempo, esta imagen sufrirá su propio proceso abierto por el tiempo.

La fotografía y el tatuaje son imágenes dispuestas a la intervención temporal. Ambas sufren del desgaste que el tiempo les propicia y esto se debe a la naturaleza de sus soportes, ya que las superficies sensibles en las que se producen continúan siéndolo aún después del proceso de sujeción (el revelado y la cicatrización). La imagen, en fines prácticos, no cambiaría después de la sujeción, o al menos eso es lo que comúnmente se piensa, sin embargo, se encuentra susceptible a procesos propios del soporte como lo es el cambio de pigmentación (por exposición a la luz o por degeneración de la propia superficie), la rasgadura de capas externas y la difuminación de la imagen, por mencionar sólo algunos. De esta manera, debería pensarse en el tatuaje y la fotografía como medios más cercanos a la momificación que a la criogenización ya que en el primer proceso, se percibe un cambio físico entre el cuerpo vivo y el embalsamado (muerto), sin embargo, algunas estructuras que caracterizan este cuerpo continúan presentes (como los huesos), mientras los tejidos más susceptibles evolucionan. Por otro lado, la criogenización es mucho más próxima a la fotografía digital donde el cambio de la imagen por la afectación del tiempo es nulo, esto se debe a que en la criogenización el cuerpo (la imagen) está contenido en un recipiente, en el caso de la fotografía, un recipiente informático (hardware) que la contiene.

Esta producción parte específicamente de la utilización de fotografía análoga para conformar un paralelismo con el tatuaje al momento de intervenir sobre una superficie sensible como la película. De esta manera se redonda en las características del soporte cuando este capta otra superficie sensible intervenida como lo es la piel por la luz del proyector. En este juego de perceptibilidad entre la piel y la película, se obtienen tres planos de lectura conformados por la ilustración proyectada, la modelo retratada y el soporte utilizado. La consecuencia de la producción es un cuerpo reconstruido a partir de la práctica del tatuaje luminoso (la proyección sobre el cuerpo de la modelo) y el registro fotográfico. Así mismo podemos realizar la siguiente analogía:

	Tatuaje resignificado	El cuerpo recontextualizado	El cuerpo reconstruido
Herramienta	Máquina para tatar	Cámara fotográfica	Proyector
Soporte	Piel	Película fotosensible	Modelo
Resultado	Tatuaje	Fotografía	Tatuaje luminoso

El cuerpo reconstruido resulta ser la película, en la que se encuentran “tres planos”: La mujer que habita. La ilustración, La mujer que vemos. El deseo y La mujer simbólica. El soporte. Estos tres planos se conjugan para formar un nuevo cuerpo visual, el registro del proceso y al que se nombra *La herida fotográfica*. Este nombre responde a la relación que existe entre el tatuaje y la fotografía, pues cuando se tatúa o se fotografía, se abre una “herida” en el tiempo, no porque se pueda volver atrás en los sucesos, sino que se convierten en parte importante para detonar la memoria y de esta manera no perderse en la vorágine visual que el posmodernismo representa.

Este cuerpo recompuesto, es, al menos para mi, la finiquitación del deseo que es poseer un cuerpo que nonos pertenece y al mismo tiempo es una expresión física y conceptual de una necesidad por la producción, no enteramente plástica, sino, por mucho más, conceptual. Aún cuando *La herida fotográfica* no se realizó con el objetivo de exhibirse, es ingenuo pensar que no será así, en todo caso, la intención de la pieza es que quien la mire sea dueño de la imagen ... que la imagen será dueña de quien la perciba.

Posibles líneas de investigación.

En su mayoría, la investigación del tatuaje es ejercida por sociólogos, antropólogos, psicólogos e historiadores. Parece ser que el atributo primordial del tatuaje está basado en la práctica y no en el estudio de la imagen desde una perspectiva estética en el que se comprenda las bases formales de esta (simetría, ritmo, color, forma, fondo) y esto puede considerarse normal cuando el gremio del tatuador es tan cerrado. Por otra parte, estas palabras no buscan que el lector pretenda institucionalizar el tatuaje, como se ha intentado hacer con expresiones como el graffiti, sino que el entusiasta de estas investigaciones desarrolle más el estudio formal de este campo así como el de la fotografía de aficionado contemporáneo.

1. Encontramos que la fotografía puede verse desde una perspectiva donde se considere como una expresión efímera dada las consecuencias de la fotografía digital y sus implicaciones dentro de las redes sociales, los gadgets y las computadoras personales, y sobre todo desde una perspectiva estética (y no sólo de manera histórica o antropológica).
2. La intervención del productor en los campos sensoriales es un tema en el que se puede profundizar ya que la expansión tecnológica permite un interacción donde se involucra la multimedia, y por lo tanto varios sentidos a la vez. En la fotografía, el autor interviene y documenta ese campo sensorial que no es visible hasta que se expone la obra. ¿Qué otros campos sensoriales están ahí para ser descubiertos? En este proyecto sólo se exponen dos: la piel y la realidad.
3. Durante este proyecto se abordó el tatuaje en relación con la fotografía, indirectamente es también, el vínculo con el arte. ¿Se puede considerar el tatuaje como arte independientemente de la aplicación posmoderna que el “artista” pueda emplear, ó es sólo el discurso del productor lo que lleva al emparejamiento de esta disciplina con el arte?

4. Una posibilidad abierta en este proyecto, es si es que el tatuaje podría tener relación con otras disciplinas (la arquitectura, la pintura, la escultura). Esta idea no es exclusiva de este proyecto y podría ser un buen punto de inicio para vincular el tatuaje con otras formas de expresión, por llamarlas de algún modo, consolidadas con el arte.
5. ¿Es posible, hacer un compendio donde se puedan catalogar las escuelas del tatuaje, las funciones y estilos que a través del tiempo se han realizado? Y, en este ejercicio de clasificación ¿Se puede predecir el tatuaje del futuro, además de la inminente evolución y automatización y su ejecución por máquinas “autómatas”?
6. Por último, y probablemente más importante, el estudio de la fotografía análoga en la “era” digital, resulta ser un campo de suma importancia pues ¿Qué es lo análogo frente a lo virtual en estos días? ¿La práctica de la fotografía análoga es la cara de la contraposmodernidad¹⁶? ¿Cuándo y cómo pueden interactuar estos medios de producción? ¿Qué diferencias y similitudes hay entre las fotografías digitales y las análogas? ¿Desaparecerá la fotografía análoga?

Mantengo el optimismo que estos señalamientos sean de provecho para investigaciones posteriores y que las sugerencias antes aportadas sean en realidad la tendencia no sólo del tatuaje, sino también de la fotografía, ya que son dos formas de expresión practicadas en casi todo el mundo, claro está, ajustadas a la tecnología y los medios que el entorno proporciona.

16 La “contraposmodernidad” es una idea así como la de Homi Bhabah a cerca de la “separación en la que los valores del centro se han trasladado a la periferia, o al menos se han complicado hasta producir un efecto interesante y potencialmente político” a la que llamó “conramodernidad” y que Geoffrey Batchen (Green et al., 2007, p.29) emplea para definir la práctica artesanal de la decoración con elementos orgánicos, tales como flores o cabello, de retratos fotográficos, esto como una práctica para recordar a los difuntos llevada a cabo en Alemania y Estados Unidos.

No.	Autor	Título	Año
1	Archeological Museum Bolzano	Registro de Ötzi	
2	Archeological Museum Bolzano	Registro de Ötzi	
3	Kurt Schwitters (1887-1948)	Merzbild 158	1920
6	Roberto García Ortiz	René Pérez "Residente"	2014
7	Anónimo	Desnudo femenino sentado	1890
8	EURAC/M.Samade- lli/M.Melis	Detalle tatuajes de Ötzi "El hombre de hielo"	
9	Elizabeth Pulman	Hokianga, Jefe Maorí	1870
10	Horst Paul Albert	Bohrmann Odalisque 1	1943
11	David LaChapelle	Camas bronceadoras	2004
12	Félix Amilpa	Libro fotográfico	2012
13	John Heartfield	La justicia	1933
14	Jerry Uelsman	Sin título	1983
15	Penny Slinger	Lo abismal	1975
21	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
22	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
23	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
24	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
25	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
26	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
27	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
28	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
29	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
30	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013
23	Félix Amilpa	<i>La herida fotográfica</i>	2013

	Técnica	Dimensiones	Fuente	Lugar
	Fotografía	634 x 663 px	http://terraeantiqvae.com/	
	Fotografía	634 x 663 px	http://terraeantiqvae.com/	
	Collage	270 x 195 mm	Brown, Ades. (2002)	
	Fotografía	756 x 486 px	http://www.jornada.unam.mx	
	Fotografía		Uzzani, Geovanna. (2011).	
	Fotografía	634 x 489 px	http://terraeantiqvae.com/	
	Fotografía			
	Fotografía		Uzzani, Geovanna. (2011).	
	Fotografía		Uzzani, Geovanna. (2011).	
	Fotografía	158 x 850 mm		Colección del artista
	Fotomontaje		Brown, Ades. (2002)	Foto Akademie der Künste der DDR, Berlín
	Collage		Brown, Ades. (2002)	Colección del artista
	Fotomontaje	381 x 457 mm	Brown, Ades. (2002)	
	Fotografía	621 x 560 mm		Colección del artista
	Fotografía	1189 x 559 mm		Colección del artista
	Fotografía	493 x 694 mm		Colección del artista
	Fotografía	605 x 281 mm		Colección del artista
	Fotografía	120 x 56 mm		Colección del artista
	Fotografía	52 x 55 mm		Colección del artista
	Fotografía	37 x 55 mm		Colección del artista
	Fotografía	57 x 56 mm		Colección del artista
	Fotografía	42 x 38 mm		Colección del artista
	Fotografía	47 x 53 mm		Colección del artista
	Fotografía	493 x 694 mm		Colección del artista

Fuentes de consulta.

Argudín, Luis (2008): *El arte como profesión*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Buchlo, Benjamin. (2004). *Procedimientos alegórico. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo*. En *Formalismos e historicidad*(87-117). Madrid: Akal.

Brown, Ades. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

Carles Rosa, Javierre Yolanda y Sabartés Mercedes. (1988). *El tatuaje*. En *Arte efímero y espacio estético*(235). Barcelona: Nanthropos.

Chérux, Clement. (2009). *Breve historia del horror fotográfico*. Oaxaca de Juárez: Serie Ve.

Costa, Pere-Oriol. (1996). *Tribus urbanas*. Barcelona: Paidós.

Crimp, Douglas. (2005). *La actividad fotográfica de la posmodernidad*. En *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. (40). Madrid: Akal.

Dutton, Denis. (2010). *El instituto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Barcelona: Paidós.

Frizot, Michael. (2009). *El imaginario fotográfico*. Oaxaca de Juárez: Serie Ve.

Fernández, José. (1998). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Nanthropos.

Green, David y Lowry, Joanna. (2007). *De lo presencial a lo formativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica*. En *¿Qué ha sido de la fotografía?*(56). Barcelona: Gustavo Gili.

Harvey, David. (2008). *Posmodernismo en la ciudad: arquitectura y diseño urbano*. En *La condición de la posmodernidad*(56). Buenos Aires: Amarrortu.

Hiriart, Hugo. (1999). *Los dientes eran el piano*. Ciudad de México: Tusquets.

Jay, Martin. (2007). *La ética de la ceguera y lo sublime posmoderno*. En *Ojos abatidos. La denigración del pensamiento francés dle siglo XX*(409). 2007: Akal.

Lombroso, Cesare . (2006). *El atlas criminal de Lombroso*. Valladolid: Maxtor.

López, Jorge. (2007). *Introducción*. En *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*(8-9). Buenos Aires: Emecé.

Martínez, Sandra. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturalización en el arte contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Osborne, Peter. (2007). *La fotografía en un campo de expansión: unidad distributiva y forma dominante*. En *¿Qué ha sido de la fotografía?(75)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Schniffmacher, Henk. (2005). *1000 Tattoos*. Amsterdam: Taschen.

Uzzani, Geovanna. (2011). Florencia :Scala.

Yehya, Naied. (2007). *Pornografía. Obsesión sexual y tecnología*. Ciudad de México: Tusquets.

Web:

Biblia. (1569). Levíticos 19, 28. 29 febrero 2012, de Biblia Paralela Sitio web: <http://bibliaparalela.com/leviticus/19-28.htm>

Griffiths, Sarah. (2013). Were Ötzi the iceman's tattoos an early form of 'acupuncture'? Scientists believe 5,000-year-old skin etchings were therapeutic. Marzo 23, 2015, de Mail Online Sitio web: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2478420/Were-otzi-icemans-tattoos-early-form-acupuncture-Scientists-believe-5-000-year-old-skin-etchings-therapeutic.html>

Santos, José. (2015). La momia de Ötzi, el Hombre de Hielo, presenta 61 tatuajes. Marzo 23, 2015, de Terrae Antiquae Sitio web: <http://terraeantiquae.com/profiles/blogs/la-momia-de-otzi-el-hombre-de-hielo-presenta-61-tatuajes#.VRBRhDTF9sC>

Traduce Letras. (2009). Vicarious en español. Abril 20, 2015, de Traduce letras Sitio web: <http://www.traduceletras.net/es/tool/vicarious/141151/>

Vicente, F. (2012). Vanitas. 26 Septiembre, 2012, de Fernando Vicente Sitio web: <http://www.fernandovicente.es/>

Films:

Aronofsky, D (Director) (1998). Pi [Película]. Ciudad de México: Zima Entertainment.

Música:

Tool *Vicarious* (Música Tool / Letra Maynard James Keenan / Pista Disco: 2 / "10 000 Days", 2006)