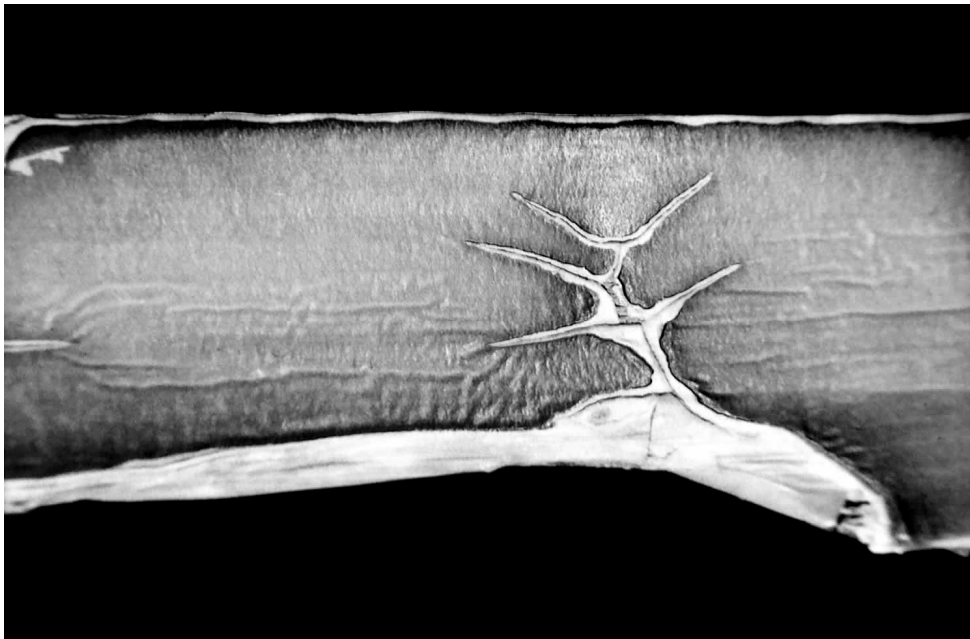


# **YUCAS, RELACIONES ACCIDENTALES**

**FOTOGRAFÍAS**



**DANIELA SILVA**

**Trabajo final de la Licenciatura en Pintura  
Escuela de Artes FFYH-U.N.C.**

## INTRODUCCIÓN

Es sabido que la naturalización de lo existente suele engendrar una inconciencia de su existencia. En efecto, el mundo está constituido por una diversidad de elementos que ingresan a la conciencia por medio del proceso normal de percepción. La conciencia, sostiene Sartre<sup>1</sup>, es siempre intencional. Esto quiere decir que cobramos conciencia de un objeto en el transcurso de una acción para situarlo en nuestra búsqueda del ser. Por otro lado, la facultad de reflexión está relacionada y depende de la posición particular que ocupa el hombre en el universo. La misma está vinculada a la reacción que presenta el organismo frente a su medio ambiente. No se trata de un simple acto reflejo, ya que junto a la asimilación de las cosas exteriores se produce una organización emotiva de lo asimilado. Sin embargo, existen otros factores a tener en cuenta a la hora de analizar el proceso de configuración del mundo. Las experiencias previas del sujeto que percibe; la individualidad que define el ‘gusto’ particular del mismo; las prescripciones socio-culturales que determinan ‘preferencias convencionales’; los deseos, temores, rechazos y afectos que nos involucran. El hombre, al momento de enfrentar una obra lo hace desde la experiencia que lo forma.

*“Encontré una planta de yuca, heridas sus hojas, dibujadas por la violencia, en donde la vulnerabilidad de su posición la condena a la proximidad de un daño.”*

Este primer encuentro funcionó como disparador inicial, dando origen a la posterior evolución de este trabajo. Es en este momento creativo en donde la contemplación y la observación se vuelven herramientas indispensables.

---

<sup>1</sup> H. Read, “Orígenes de la forma en el arte” 1965 p.153

*“un hombre agrede una yuca, unos niños lastíman a otras...”*

Es de la observación reiterada de este tipo de acciones de donde surge la idea de documentar mediante fotografías el producto del impacto del hombre con esta especie vegetal. La cámara fotográfica, por lo tanto, fue el elemento utilizado para recoger, rescatar y documentar esta serie de agresiones accidentales o azarosas producidas en las hojas de la yuca. Las tomas fotográficas fueron realizadas desde un acercamiento que nos permite una sustitución paulatina de la imagen realista por otras formas o dibujos que contienen un poder de atracción y satisfacción visual más intensos.

Una vez realizadas las primeras fotografías surgió una incertidumbre: ¿son estas huellas o cicatrices grabadas en las hojas el producto manifiesto de una agresión? Estos dibujos, ¿delatan agresiones? Es en torno a estas incógnitas que girarán los conceptos que enmarcan el proceso de producción del trabajo escrito, haciendo hincapié en la interacción de las mismas con el producto final fotográfico. Cabe añadir que cada fotografía compartirá la carencia de pretensiones críticas explícitas acerca del comportamiento del hombre frente a la naturaleza, ofreciendo en cambio como objetivo principal la posibilidad de vivenciar una experiencia estética placentera e íntegra.

CONCEPTOS QUE DIALOGAN CON LA PRODUCCIÓN

## Experiencia estética

Clive Bell afirma que “El punto de partida de todos los sistemas estéticos debe ser la experiencia personal de una emoción peculiar”, a la que llama “emoción estética”<sup>2</sup>. Es decir, el hombre va adquiriendo dominio sobre su medio ambiente gracias a una creciente aptitud para discernir entre formas diferentes. Una de las facultades que pueden ser utilizadas es la estética, aquella que consiste en la capacidad de discernir entre el significado relativo de una forma y el significado de esta forma en la esfera de la sensación total. Esta sutil distinción entre existencia y deleite, satisfacción y placer, se alcanza mediante el proceso estético: por el discernimiento de las formas y la aprehensión sensorial, de la coseidad, de aquel ser-en-sí que sobrepasa el ser-para-un-fin.

Henri Bergson ha señalado que existen dos maneras diferentes de percibir algo: darle vueltas alrededor o penetrar en ello. Este segundo método hace referencia a la visión directa, “intuitiva de la naturaleza del objeto”<sup>3</sup>. La experiencia directa del mundo que nos rodea se constituye como otro de los puntos esenciales del proceso creativo –junto con la contemplación y la observación, mencionadas anteriormente. Es esta experiencia la que nos permite reconocer en los objetos que nos atraen un “aura” que les confiere valor agregado, un plus que los hace diferentes y que a su vez nos posibilita sentir un indicio de confluencia entre lo sensible y lo inteligible que opera en nuestra experiencia estética.

La manera que tenemos de percibir los objetos exteriores y reaccionar ante ellos se halla imbuida de nuestros sentimientos, necesidades y actitudes personales, como si el *yo* se expresara más claramente a través de la interacción con el mundo exterior. Es aquí cuando la experiencia nos remite a lo vivido, define el mismo hecho de vivir una presencia y un cierto

---

<sup>2</sup> R. Arnheim, “Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía” 1980 p.279

<sup>3</sup> R. Arnheim, “Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía “ 1980 p.246

modo de percibir que hace justicia a lo percibido. En otras palabras, determina el modo particular en que cada uno se relaciona y percibe su medio ambiente. La experiencia estética, materializada en la experiencia del hacer, nos invita a tomar conciencia de nuestros límites con respecto a lo que queremos representar. Tiene una historia y requiere de un aprendizaje. Este aprendizaje es gobernado por cierta predisposición a ‘captar’ a partir del hacer, del trabajo permanente. De esta manera, lo que determinó el modo de tomar las fotografías es el primer encuentro casual con la yuca herida. Las fotografías constituirían el sedimento de la experiencia directa. Es lo que se obtiene una vez que la misma ha sido asimilada, filtrada, depurada. Es la experiencia elaborada, diferida.

### Contemplación y proceso creativo

A menudo somos arrastrados desde la dimensión del pragmatismo de la cotidianidad sin relieves a la del asombro que nos detiene y nos obliga a reparar en un objeto. Y es precisamente esta instancia que denominamos ‘asombro’ la que nos lleva hacia la contemplación. Según Schopenhauer, “un hombre experimenta esta sensación cuando asume la actitud de espectador, cuando abandona la actitud práctica hacia las cosas, concentrándose solamente en lo que tiene ante él (...) somete los poderes de la mente a la percepción de los objetos, sumergiéndose en ellos (...) el sujeto se convierte en una reflexión del objeto desapareciendo en su conciencia la división entre espectador y lo observado”.<sup>4</sup>

Es sabido que la contemplación requiere un aislamiento del objeto observado por parte del que observa; así como también la completa inmersión de éste en el objeto, el abandono de todos los asuntos personales útiles que tengan una importancia inmediata. En efecto, cuando estamos verdaderamente contemplando nos acercamos al mundo de una forma

---

<sup>4</sup> W.Tatarkiewicz, “Historia de seis ideas” p.368

inquisitiva... Aquel mundo que nos atrae por su misteriosa complejidad y que no ofrece respuestas a quien no pregunta. “La contemplación auténtica (...) es esencialmente activa”<sup>5</sup>. No consiste tan solo en esperar, tomar, seleccionar y reacondicionar lo dado. *Difiere de la búsqueda intencionada en que no es una entrevista al objeto, sino una audiencia concedida por éste*. La contemplación incluye, además, las sensaciones, la memoria. No es una percepción estática, sino un gradual “ir tomando posesión de”<sup>6</sup>.

La contemplación es otro de los factores constituyentes de este trabajo. La misma es vivenciada como un estado de soledad primaria, en donde se abre un espacio íntimo desde el cual la experiencia se torna intransferible. Se trata de una acción donde todo confluye -sensaciones, percepciones, emociones, recuerdos- para luego fundirse y emerger en forma de ideas, de imágenes.... La voluntad se concentra en una sola cosa y desde allí es posible acceder a lugares más profundos de la experiencia. De ahí que, durante el proceso fotográfico, intentara penetrar en la naturaleza de un modo instintivo, dejándome llevar por ese nuevo mundo que emerge con cada aproximación que realizamos a las hojas de la yuca. En efecto, el hecho de contemplar nos permite analizar la potencialidad del elemento que vamos a representar. Lo mismo sucede con la obra en todas sus etapas. Tal inspección siempre pone al descubierto nuevas posibilidades de representación, combinaciones, traslapos... Escribió Cezanne: “el tiempo y la reflexión modifican poco a poco la escena, hasta que llegamos a comprender”<sup>7</sup>.

*Aprender a cerrar los ojos, teniéndolos bien abiertos... Soñar despiertos, abandonarse, flotar en una predisposición total, en una espera propicia... Quizá de eso se trate.*

---

<sup>5</sup> R.Arnhem, “Hacia una psicología del arte. Arte y entropía” 1980 p.274

<sup>6</sup> W. Tatarkiewicks, “Historia de seis ideas”p.367

<sup>7</sup> R.Arnhem, “Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía” 1980 p.275

## Naturaleza

- Esencia y propiedad característica de cada ser.
- Conjunto de los seres creados.

Aristóteles dio una definición general al concepto de naturaleza. Según sus escritos, “la expresión naturaleza se refiere tanto a un proceso natural, como a los productos de ese proceso”<sup>8</sup>. Es decir que el término naturaleza hace referencia tanto a la materia de las cosas como a lo que determinó su forma. Esto es, su esencia, la forma que define la naturaleza que vemos. Así, la naturaleza en cuanto a la primera acepción del término cambia incesantemente y en la segunda, por el contrario, “persiste a pesar de las condiciones cambiantes”. Entonces, naturaleza significaría por una parte la suma de las cosas visibles, pero por otra equivaldría a la fuerza que las habría producido.

Existe por lo tanto una diferencia entre naturaleza creada -que es la suma visible de las cosas- y naturaleza creativa -que es invisible y constituye la esencia de la primera. Es precisamente acerca de la naturaleza visible que tratan las fotografías que pretenden contener –en cuanto se constituye como obra- y traducir –en cuanto se trata de una representación- la fuerza que define lo natural, su vitalidad, su esencia. ¿Pero a qué clase de naturaleza se alude en este trabajo? Se trata de aquella socialmente sometida, esa que el hombre se apropia y a la que agrade consciente o inconcientemente. Se refiere a la naturaleza contenida en los jardines de las casas, en las veredas, parques, calles o plazas públicas. De los espacios verdes grandes o pequeños con los que nos cruzamos a diario en la ciudad y en los que percibimos la mano del hombre. Es en estos espacios donde

---

<sup>8</sup> W.Tatarkiewicz, “ Historia de seis ideas” p.327

puede encontrarse la especie vegetal que constituye el elemento básico de esta producción: la yuca.

## ACERCA DE LA OBRA

El medio elegido para concretar este trabajo es la fotografía “directa” analógica. Intentaré plasmar en estas fotos algo de esa realidad que vivimos cotidianamente, poniendo especial atención en el gesto agresivo que se puede intuir y que será recogido en estas imágenes que tienen algo de documental<sup>9</sup>, de denuncia insuficiente o de simple enunciado en donde las huellas de la agresión grabadas en la superficie de la yuca parecen denunciar algo más. Es hacia ese mensaje silencioso adonde intentaremos acercarnos, preguntándonos qué tipo de relación existe entre la agresión primaria generadora de grafismos y el grafismo mismo.

Ahora bien, de la observación del motivo impreso mediante la herida en la planta de yuca se desprende la selección de imágenes que integran la producción fotográfica. Las hojas de la yuca son capaces de abrirse paso ante el objetivo de la cámara de muy diversas maneras, mostrándonos en algunos casos detalles exquisitos y en otros, extrema sencillez. Al momento de la toma se produce un aislamiento del motivo, una descontextualización de su marco referencial contenido en la propia naturaleza. Esto se ha tomado en cuenta, planificando adecuadamente la toma de acuerdo al producto final esperado. De este modo, el trabajo de copiado se encuentra simplificado en cuanto la fotografía está suficientemente resuelta desde el negativo. No existirá un estricto respeto hacia el formato íntegro del negativo, como tampoco hacia el encuadre original.

***Me agrada la siguiente apreciación de Barthes: “una especie de cordón***

---

<sup>9</sup> La foto, por su valor indicial, implica un rol (virtual o no) de documentación. La palabra documental se cita para hacer una aportación de tipo anecdótica, para suscitar otro tipo de interés o quizás una segunda lectura que despierte en el espectador la incertidumbre acerca de lo que está viendo, y no para ofrecer una ‘certera verdad’ que empequeñezca o empobrezca su imaginación. Se genera así cierta dicotomía entre lo creíble y lo no creíble, lo inverosímil invitando al juego.



*umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz. La foto es literalmente una emanación del referente. La luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquello que ha sido fotografiado.”<sup>10</sup>*

La luz, esas partículas luminosas que irradian o reflejan los cuerpos produce una impresión en la emulsión del negativo que está en directa relación con lo fotografiado, como si se tratara de una huella. La fotografía representa los elementos de la realidad inscriptos en un soporte material –el papel- a través de luces y sombras. La imagen óptica del mundo físico se estampa mecánicamente en la superficie sensibilizada y, más que moldear un material dado, influimos en él mediante el proceso de selección, el control de la luz, el ángulo de toma, etc. La realidad reflejada en las fotos se encuentra modificada no sólo en su escala sino que el encuadre, al quitar el contexto natural, modifica el sentido de la imagen.

*Quisiera producir fotos que ofrezcan algo más de lo que cabría esperar de la esencia técnica de la fotografía.*

### SOBRE EL GESTO AGRESIVO

Las imágenes fotográficas surgen con la finalidad de registrar las cicatrices impresas en hojas de yuca. Si bien estos daños podrían ser producidos por factores meteorológicos, dada la rusticidad de esta planta se supone que en su mayoría son el resultado de la actividad del hombre. Dicha actividad puede ser considerada “agresión”, teniendo en cuenta la intencionalidad del actuante. En torno a este concepto se han encontrado las siguientes definiciones:

---

<sup>10</sup> R. Barthes, “La Cámara Lúcida” p.143

- “(...) reacción que comunica estímulos nocivos a otro organismo” **A. H. Buss, Ambientalistas y conductistas.**<sup>11</sup>
- “Conducta cuya meta es causar daño o dolor” **Elliot Aronson**<sup>12</sup>
- “Juego complejo de propensiones innatas y respuestas aprendidas” **Leonard Berkowitz**<sup>13</sup>
- “Acción violenta, que está fuera de su estado natural”  
(**Diccionario Larousse**)

Podría comenzarse por aquella que alude al concepto de ‘estado natural’, entendiéndolo como aquel que contiene las propiedades características de cada ser, su esencia. Entonces, según la definición del diccionario, no somos naturalmente violentos. Los instintivistas<sup>14</sup>, a tal respecto, todavía no han podido comprobar que la agresión y la destructividad sean impulsos dados biológicamente y de fluir espontáneo. Leonard Berkowitz (definición número tres) cree que los seres humanos son esencialmente distintos de los no humanos, porque el aprendizaje juega un papel más importante en su conducta agresiva. Para este autor, los patrones innatos de la conducta humana son infinitamente modificables y flexibles.

La segunda definición hace referencia a una circunstancia en la cual la meta es causar daño o dolor. La existencia de una meta presupone una intención, una voluntad puesta al servicio de un fin. La voluntad, esa potencia del alma, es la que nos mueve a hacer o no hacer una determinada cosa. Esta elección se realizaría sin precepto o impulso externo. Si la elección voluntaria no necesita de un estímulo exterior, podríamos decir que la segunda definición se opone a la posición de los ambientalistas<sup>15</sup>, cuyos partidarios sostienen que el medio ambiente es un factor excluyente y único modelador del comportamiento del hombre.

---

<sup>11</sup> Erich Fromm, “anatomía de la destructividad humana” p. 57

<sup>12</sup> Elliot Aronson, “El Animal social” p.152

<sup>13</sup> Ibid nota 12 p.156 y ss

<sup>14</sup> E. Fromm, “Anatomía de la destructividad humana” p.31

<sup>15</sup> Ibid nota 11 p.48

¿Pero interviene la conciencia en un acto de voluntad? Parecería indiscutible, dado que la conciencia siempre es intencional. Se trata de un estado dinámico de captación de la realidad, está vinculada al yo, al aquí y ahora. La conciencia es un efecto de la atención selectiva, de modo que actúa como un filtro, dejando pasar ciertos contenidos e ignorando otros. E. Aronson<sup>16</sup> refiere que la agresión puede ser provocada por situaciones desagradables o adversas, como dolor, aburrimiento, frustración, etc. Dichas situaciones, para producirse y desarrollarse, necesitan de un contexto ambiental. Los estímulos están constituidos por los cambios producidos en un medio ambiente y se hallarían situados alrededor de un organismo, de tal modo que este lo capte y consecuentemente sus acciones se modifiquen en cierto grado.

Los ambientalistas<sup>17</sup>, que en su concepción se oponen a los instintivitas, sugieren que el comportamiento del hombre está modelado exclusivamente por la influencia del medio ambiente. Es decir, por los estímulos. De hecho, nos hallamos inmersos en una red entretejida por estímulos de diversas índoles, de realidades sociales y culturales diversas; y la agresión parece ser provocada por situaciones adversas, y las situaciones adversas provienen de ciertas carencias, y estas carencias nos agreden con su presencia, con su existencia. En su libro “Los bebedores de agua”, Dalmiro Sáenz sostiene que la ecología no es la defensa de la naturaleza, sino la convivencia de una de las especies con la naturaleza. De ahí que la moral no tendría que ser la defensa del Bien contra el Mal, sino la convivencia del Bien con el Mal en el verdadero universo de los hombres.<sup>18</sup>

Más allá de todo esto, se podría decir que -aunque la agresividad en el hombre pueda tener un componente instintivo o no, o pueda desatarse en un ambiente con los estímulos adecuados o sin ellos- lo más importante está en el hecho de que la agresión es modificable por factores situacionales.

---

<sup>16</sup>Ibid nota 12 p. 156 y ss

<sup>17</sup> Ibid nota 11 p.48

<sup>18</sup> D. Sáenz “Los bebedores de Agua” 1994 p. 255

Ahora bien, con respecto al comportamiento de la noción ‘agresividad’ en el habla corriente, se observa que es utilizado de maneras muy diversas. De este modo, se considera ‘agresivo’ a:

- Un vendedor audaz y astuto.
- Un jugador de tenis que sube frecuentemente a la red.
- Un niño que defiende obstinadamente sus juguetes en presencia de otros niños.
- Un policía que sin escrúpulos dispara contra una multitud.

En cada caso debería empezarse por hacer una distinción entre la conducta que hiera a otros y la conducta que no hiera. De acuerdo con esta distinción, el vendedor audaz y el jugador de tenis no deberían considerarse agresivos y sí, en cambio, el niño fastidioso y el policía. Pero esta distinción, al concentrarse únicamente en los resultados, ignora la intención del ejecutor del acto (recordemos que este es el aspecto crucial en la segunda definición de agresión).

Si, en consecuencia, se añade al análisis la categoría de agresión voluntaria, se percibirá una distinción adicional: la agresión que es un fin en sí mismo y aquella que es un mero medio para conseguir un fin. En efecto, un jugador de fútbol puede provocar voluntariamente una lesión a un contrario para apartarlo del juego e incrementar así la posibilidad de ganar. Este tipo de conducta representa un ejemplo de agresión instrumental. En una guerra, el bombardeo en puntos estratégicos se considera igualmente agresión instrumental, pero en la misma situación el tiroteo a mujeres y niños indefensos se concibe como un acto en donde la agresión constituye un fin por sí mismo.

### La agresión en la yuca y su resignificación

La anterior exposición sobre agresión nos servirá para hacer un análisis de dos situaciones.

A. Una persona decide ampliar su salón comercial y para tal fin, sin demasiado reparo, se propone extraer las plantas que ocupan el lugar destinado a la ampliación, infligiendo un daño a las mismas, aunque esa no fuera su intención.

La agresión que recibe la vegetación en este acto, aunque conciente (y puede que no querida, pero inevitable), podría considerarse una agresión instrumental, no constituyendo un fin en sí misma. Entre estas plantas se encontraba una yuca, especie rescatada que aún conservo en mi jardín y en base a la cual se produce el primer material fotográfico.

Sin embargo, aunque el primer encuentro con la especie vegetal fue producto del azar y constituyó el elemento base, la escasez de material proporcionado en esta primera instancia obligó a la búsqueda de más plantas. De este modo, aunque el primer encuentro fue casual el segundo resultó producto de la contemplación, de la observación y de una búsqueda intencionada.

B. Desde la ventana de la casa, que da a la calle, uno puede observar a diario a los chicos que deambulan por las calles de tierra. En su lento recorrido, que pareciera no tener dirección determinada, van recogiendo palos o piedras. Así, "armados" con estos elementos, suelen arremeter contra objetos encontrados al azar: plantas, perros, árboles, carteles, palomas, puertas o portones, gatos... cualquiera de estos, indistintamente. Cuerpos orgánicos o inorgánicos, con vida o sin ella. Pareciera darles lo mismo.

Cabría preguntarse si en este último caso tienen conciencia de sus acciones, si existe una finalidad o acción voluntaria, un objetivo o algo parecido. ¿Ante qué clase de agresión nos encontramos? ¿Una que es accidental o inconciente? Según las definiciones citadas con anterioridad, esto sería imposible. Tampoco se vislumbra en las cicatrices de la yuca la intención de dejar asentado por escrito el amor de fulano y sultana o comentarios acerca de la sexualidad de la vecina. Quizás podríamos entrever cierto espíritu de competencia al momento de arrojar piedras, como una prueba de puntería o algo por el estilo, donde los blancos son sólo víctimas circunstanciales. ¿Pero qué hay acerca de la mano del niño armada con un palo que golpea las hojas de una yuca? ¿Hay conciencia en su modo de actuar? ¿Qué hay acerca de este acto destructivo (generador de grafismos), de esta conducta que parece ser producto del ocio o el aburrimiento?

De la observación reiterada de este tipo de accionar se puede extraer material extra para continuar trabajando. Ahora bien, resulta extraño que los dibujos-heridas que se forman en sus hojas no ofrezcan, una vez descontextualizados por la toma fotográfica, una traducción del maltrato al que han sido sometidas.

## EL ROL DE LA EXPERIENCIA PREVIA EN EL PROCESO DE PERCEPCIÓN DE LA OBRA

Aunque no hay pruebas que confirmen la hipótesis de que el fenómeno de la expresión descansa sobre el aprendizaje previo del receptor, en casi todos los casos *la interpretación de la expresión percibida se ve influenciada por lo que el sujeto conoce sobre el objeto en cuestión* y sobre el contexto en el que ambos se insertan. Dichas nociones conducirán a interpretaciones más o menos diferenciadas, tomando en consideración el contexto concreto. A veces estos conocimientos modifican

la interpretación de la expresión, sin interferir directamente con ésta. Las experiencias no se pueden juzgar independientemente de su contexto o espacio temporal global. Es frecuente que el conocimiento se funda con la expresión directamente percibida para dar lugar a una experiencia más compleja.<sup>19</sup>

“Es preciso asumir que la experiencia estética es variable en virtud de la conciencia de la naturaleza orgánica e inorgánica, viva o inerte de lo que presenciamos”<sup>20</sup>. En las fotos realizadas, los datos sensibles son portadores de una expresión evidente en sí misma desde el punto de vista perceptual. Y, a pesar de ser las imágenes el producto manifiesto del choque del hombre con el reino vegetal, estas heridas abiertas en una superficie que no parece vegetal (a menos que sepamos), estas huellas que delatan agresiones... ¿realmente las delatan? Parece que no. Es como si en el intento de traducción de lo real, la ausencia de un marco referencial transformara este producto paradójico en estético, en meros incidentes de la superficie en donde la realidad se desvanece.

*El producto final es paradójico para mí, porque esos dibujos parecen no traducir la violencia que los generó. Para quien desconozca el acto generador, las fotografías se vuelven auto referenciales, hablan de sí mismas en presente sin referirse al pasado, probablemente sin aludir a ninguna agresión y quizá sin delatar siquiera la naturaleza vegetal de lo que ha sido fotografiado.*

Los elementos naturales son portadores de expresión directa, la misma no se limita a organismos vivos que posean una conciencia. La palabra expresión lleva implícita una acción: la de “presionar hacia fuera”. Como todos los perceptos están dominados por tensiones dirigidas (son

---

<sup>19</sup> R. Arnheim “hacia una psicología del arte. Arte y Entropía” 1980 p.68

<sup>20</sup> H. J. Pérez “La naturaleza en el arte posmoderno” 2004 p.51

dinámicos) tienen una propiedad única: al ser fuerzas fenoménicas, encarnan y recuerdan las conductas de las fuerzas en cualquier parte y en general <sup>21</sup> (el sauce llorón es un ejemplo de ello, no es su apariencia sino la ‘actitud’ que encarna la que da la idea de llanto). El trazo agresivo del rayo impresiona al observador en virtud de cualidades perceptuales que, según la psicología de la Gestalt, hay que distinguir teóricamente del efecto -aquello que se conoce sobre la naturaleza de esos sucesos.

Se menciona con anterioridad que el conocimiento con frecuencia se funde con la expresión directamente percibida para dar lugar a una experiencia más compleja. Wolheim<sup>22</sup> supone que el espectador tiene siempre una experiencia menor en complejidad que aquella del propio artista y que la intensidad y la riqueza de la experiencia estética depende de un acercamiento del espectador a la realidad de la creación artística. Ante la posibilidad incierta de que el espectador de esta obra fotográfica se aproxime al discurso verbal que acompaña a la obra o, de una u otra manera, a la realidad inmediata de la creación artística, debiera considerarse que su experiencia receptiva será diferente. No es posible asegurar que sea menos compleja –ya que toda percepción de este tipo es personal e intransferible-, pero sí es distinta. Al abandonar la obra la esfera del significado personal, necesariamente una parte de su contenido estará perdiendo su sentido primigenio.

Dicho en otras palabras: “Nuestra perspectiva diluye las condiciones de trabajo y las intenciones de todos estos fotógrafos y, en la duración en tiempo, solo quedan imágenes, imágenes que se parecen. Los discursos que las justificaban se convierten en espectros que, como el alma, abandonan el cuerpo. La fotografía lo estetiza y cosifica todo por igual, transforma la naturaleza en un trofeo...”<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> R. Arnheim “Hacia una psicología del arte . Arte y Entropía” 1980 p.60

<sup>22</sup> H. J. Pérez “La naturaleza en el arte posmoderno” 2004 p.23

<sup>23</sup> J. Fontcuberta “El Beso de Judas” 1997 p.71

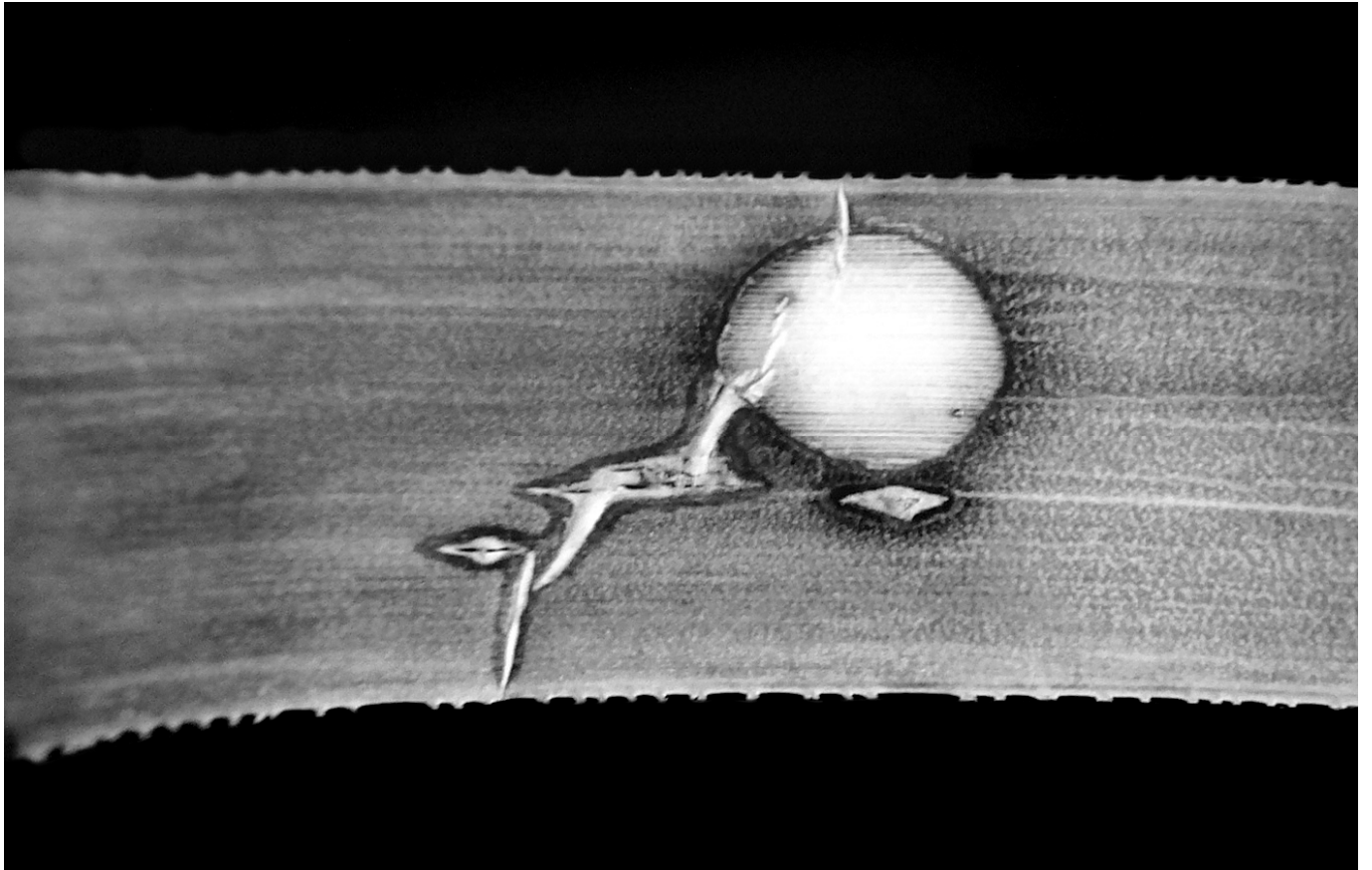


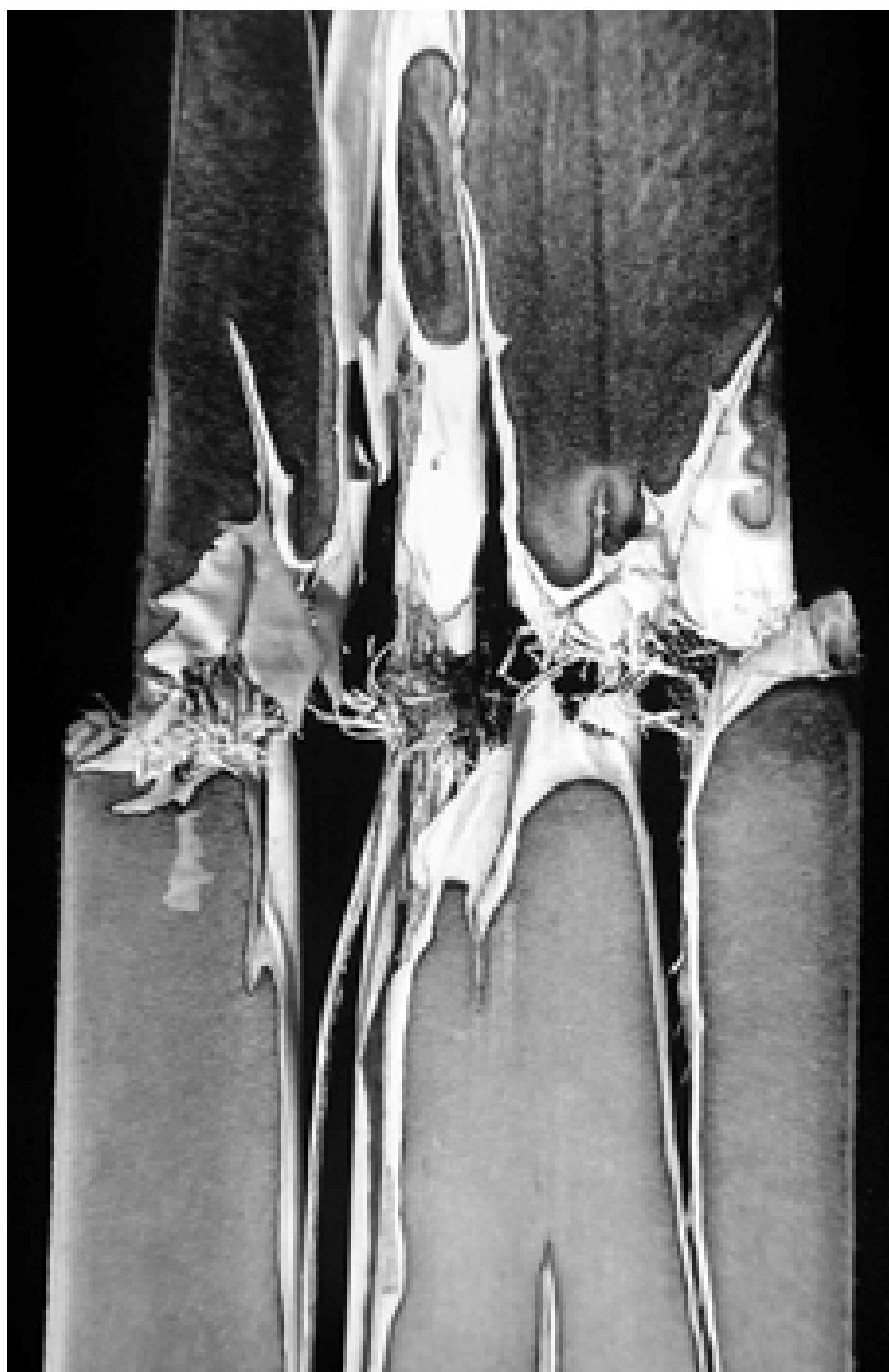
Asumir una posición impropia, teñida de subjetividad, vivencias y conocimientos de los hechos, me impide posicionarme objetivamente para realizar la siguiente conjetura: acaso algún espectador desprevenido o desinformado llegue a relacionar las imágenes fotográficas de este trabajo con algún tipo de agresión. Ese gesto agresivo primario, generador... esa mano-pala-honda-palo-piedra que golpea, lastima... esos movimientos necesarios para la producción de estos dibujos -y que se realizan en un período de tiempo muy corto- quedan alejados de las imágenes que ellos mismos producen y que se resignifican aquí mediante el acto fotográfico. La relación que los une, por lo tanto, es casual. Una relación que no aconteció en virtud de una conexión directa causa-efecto entre las partes implicadas.

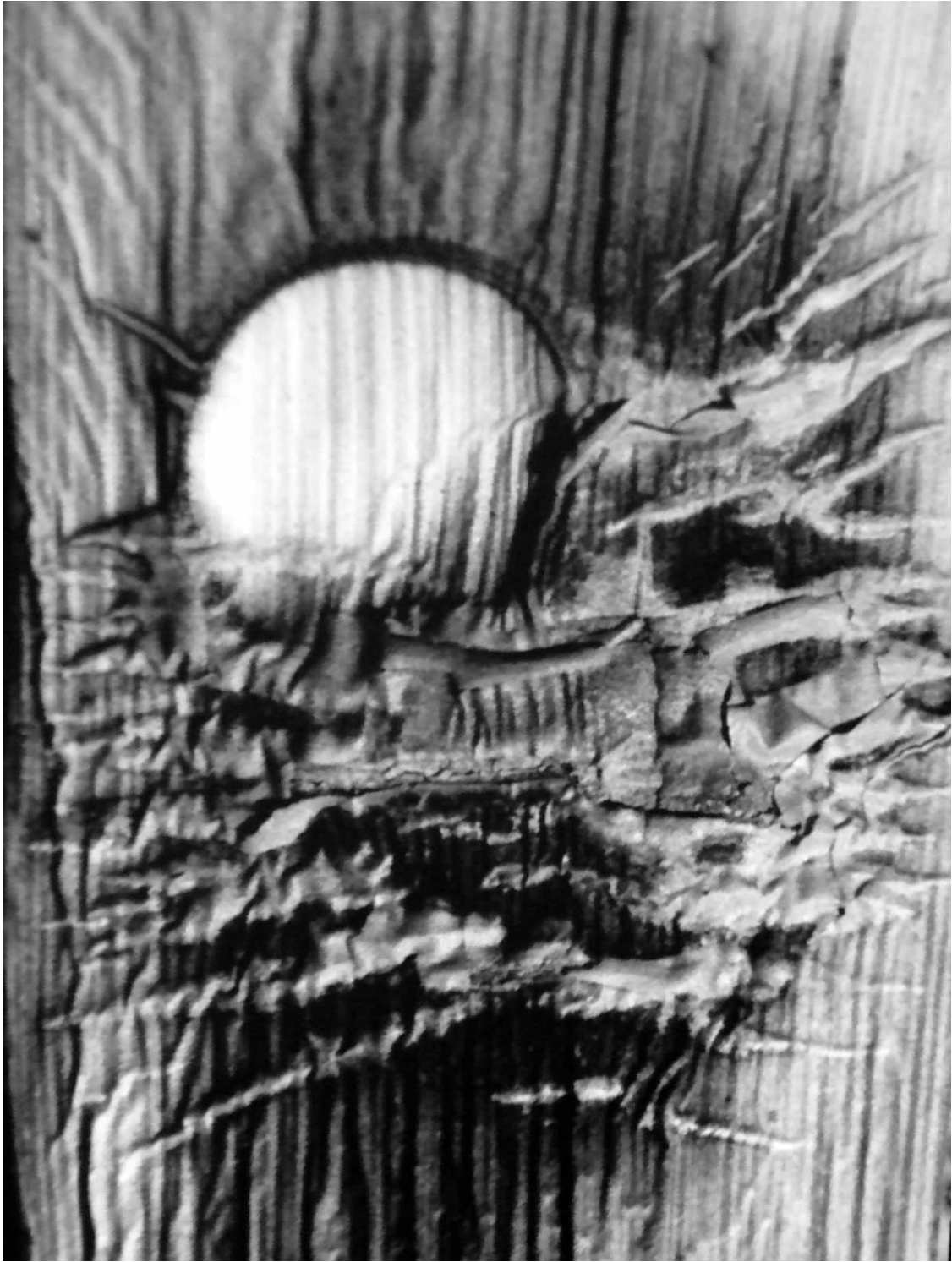
Y es el producto de esta relación casual lo que se encuentra contenido en estas fotografías. Los grafismos o cortes producidos al azar como contenido y como principio formal compositivo. El accidente como un conjunto de propiedades que caracterizan, que dan identidad.

Cada nueva aproximación a las hojas de la yuca añadía pormenores arbitrarios o accidentales, detalles que me posibilitaban una individualización particular y que le proporcionaba a cada imagen una existencia propia y diferenciada.

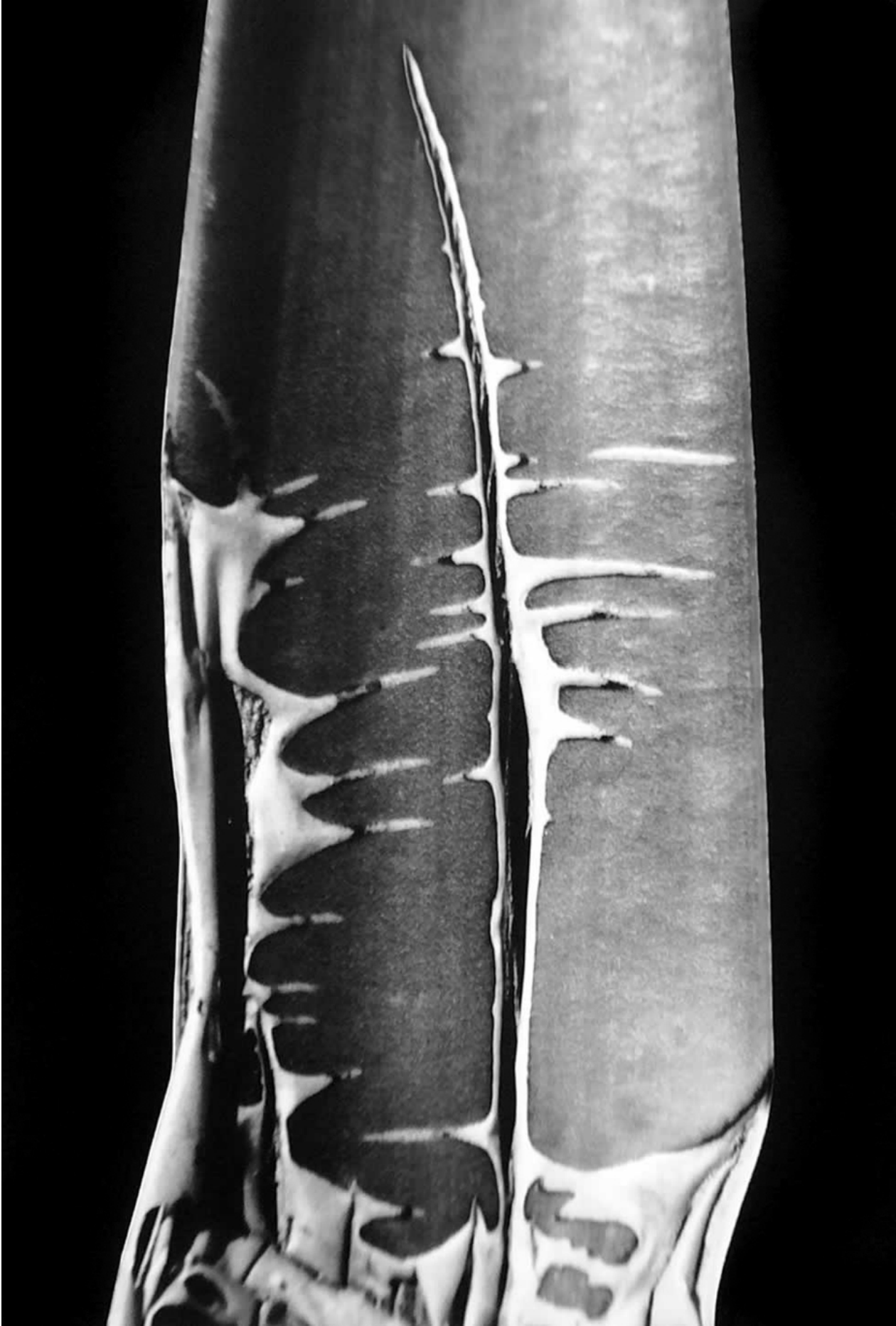
Imágenes de las Yucas:







Detalle



## FICHA TÉCNICA

Cámara: PRAKTICA MTL5B

Lente: Normal (52 mm), utilización invertida.

Película: TMAX ASA 100 forzado a ASA 400.

Papel: Kentmere RC Multigrado.

## BIBLIOGRAFIA

- 1 – Arnheim, Rudolf, *Toward a Psychology of Art y Entropy and Art*, University of California Press, Berkeley, California, 1971 (*Hacia una Psicología del Arte y Arte y entropía* Alianza Editorial, Madrid, 1980).
- 2 – Aronson Elliot, *El Animal Social*. (Apunte de Cátedra de Psicología Social, Licenciatura en Comunicación social, Esc. Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales).
- 3 – Barthes, Roland, *La Chambre Claire* , Seuil, Paris, 1980 (*La Cámara Lúcida*, Paidós, Barcelona, 1994).
- 4 – Fontcuberta, Joan, *El Beso de Judas*, G.G. Barcelona, 1997.
- 5 – Fromm, Erich, *Anatomía de la Destructividad Humana* (Apuntes de Cátedra de Psicología Social, Licenciatura en Comunicación social, Esc. Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales).
- 6 – Pérez, Héctor Julio, *La Naturaleza en el Arte Postmoderno*; Ed. Akal, Madrid, 2004.
- 7 – Read, Herbert, *The Origins of form in Art*, Thames and Hudson, Londres, 1965; (*Orígenes de la forma en el arte*, Ed. Proyección, Buenos Aires).
- 8 – Sáez, Dalmiro, *Los bebedores de agua*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1994.
- 9 – Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de Seis Ideas*, arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética. Ed. Tecnos, Madrid. 1987