

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS Y FILOSOFÍA



**LA IMAGEN DEL CUERPO
EN LA OBRA DE
LUIS GONZÁLEZ-PALMA Y
DANIEL HERNÁNDEZ-SALAZAR**

TESIS

Presentada al Consejo de la Facultad de Humanidades de la
Universidad Rafael Landívar

por

Miguel Flores Castellanos

Para optar al título y grado académico de
Licenciado en Letras y Filosofía

Guatemala de la Asunción, noviembre del 2000.

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS Y FILOSOFÍA



**LA IMAGEN DEL CUERPO
EN LA OBRA DE
LUIS GONZÁLEZ-PALMA Y
DANIEL HERNÁNDEZ-SALAZAR**

MIGUEL FLORES CASTELLANOS

Guatemala de la Asunción, noviembre del 2000.

**UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS Y FILOSOFÍA**



**LA IMAGEN DEL CUERPO
EN LA OBRA DE
LUIS GONZÁLEZ-PALMA Y
DANIEL HERNÁNDEZ-SALAZAR**

MIGUEL FLORES CASTELLANOS

Guatemala de la Asunción, noviembre del 2000.

AGRADECIMIENTOS

Deseo dejar constancia de mi profundo agradecimiento en la elaboración de la presente investigación a:

Daniel Hernández-Salazar
Luis González-Palma
Ernesto Loukota Soler

Victor Martínez
David Urbina
Guillermo Monsanto
Tasso Hadjidodou
Guillermo Gutiérrez
Ramiro MacDonald

Daniel Borja Rosales

Eugenia Del Carmen Cuadra
Rosina Cazali

Carlos José Mendizábal
Jessica Galindo
Julio Valle Lucero



Universidad Rafael Landívar

Facultad de Humanidades

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

RECTOR	Lic. Gonzalo de Villa, S.J.
VICERRECTORA GENERAL	Licda. Guillermina Herrera Peña
VICERRECTORA ACADÉMICA	Licda. Guillermina Herrera Peña
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO	Dr. Hugo Beteta Mendez-Ruiz
SECRETARIO	Lic. Renzo Lautaro Rosal
DIRECTOR FINANCIERO	Ing. Carlos Vela Ciprés
DIRECTOR ADMINISTRATIVO	Arq. Víctor Paniagua Tomé

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO	Dr. Amílcar Dávila Estrada
VICEDECANA	Licda. María Eugenia Ruiz de Sandoval
SECRETARIA	Licda. Patricia Melgar de López
DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA	Licda. María Eugenia Ruiz de Sandoval
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN	Dr. Bienvenido Argueta
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN	Lic. Silvio René Gramajo Valdés
DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y FILOSOFÍA	Licda. María Eugenia Del Carmen Cuadra
REPRESENTANTE DE CATEDRÁTICOS	Licda. Gloria Patricia Samayoa Azmitia
REPRESENTANTES ESTUDIANTILES	Lic. Jorge Enrique Contreras Navas
	TITULAR Claudia Rodríguez Hernández
	SUPLLENTE Rodolfo Sazo Avendaño

ASESOR DE TESIS

Lic. Ernesto Loukota Soler

TERNA EXAMINADORA

Lic. Dennis Leder, S.J.
Licda. Marta Regina de Fahsen
Licda. Marcia Vásquez de Shwank

Ciudad de Guatemala
29 de septiembre de 2000

Honorables Miembros del Consejo
Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar
Guatemala

Estimado Señores:

Me complace presentar a su consideración el trabajo de tesis del señor Miguel Flores Castellanos titulado: **La imagen del cuerpo en la obra de Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar**, previo a optar al título de Licenciado en Letras y Filosofía.

Debo indicar que por su contenido histórico y referencial, así como por su proyección metodológica al conocimiento del arte fotográfico, este trabajo representa una singular contribución al estudio de la fotografía en Guatemala.

Solicito a ustedes, respetuosamente, se sirvan designar la terna examinadora y señalar la fecha del examen privado correspondiente.

Atentamente,

Lic. Ernesto Loukota Soler
Asesor

RESUMEN

La presente investigación es un estudio basado en la imagen, encaminado a valorar la creación artística de la fotografía del cuerpo en la obra de Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar, a través de un acercamiento fenomenológico y hermenéutico. Se buscó con ello establecer un procedimiento de acercamiento a las obras, para realizar una crítica de arte basada en principios metodológicos.

Para la realización de este estudio se estructuró un proceso de análisis, partiendo de los conceptos expresados por Martín Heidegger en su ensayo “El origen de la obra de arte”, junto al pensamiento de Paul Ricoeur, en relación a la interpretación de signos, estableciendo así un procedimiento teórico de cómo poder preguntar a la obra ¿qué es? y ¿cómo es? En la primera fase se estableció un acercamiento a la obra para definir sus características morfológicas; luego se realizó una aproximación fenomenológica, a través de la descripción, con el fin de permitir la manifestación de potenciales simbologías y significantes, para luego proceder a su interpretación.

El cuerpo es una imagen recurrente en ambos creadores, aunque con enfoques distintos; en su manejo de la imagen ambos coinciden en el hecho de adoptar concepciones propias del arte contemporáneo. González Palma tiende hacia una concepción realista del cuerpo, mientras que Hernández-Salazar fluctúa entre el idealismo y la realidad. Ambos autores registran el dolor, los hechos históricos y la violencia. Hernández llega a plantear el vacío existencial a través del erotismo y transporta al observador a una dimensión que en algunos casos puede causar repulsión o pánico. González-Palma, por su parte, se apoya en la palabra como eje conceptual de su creación.

Con la aproximación metodológica propuesta se demostró la importancia del fundamento filosófico y hermenéutico para un mejor acercamiento a la obra de arte, ya que a través de ella se establecieron los rasgos distintivos de la obra de estos dos artistas en el campo de las artes visuales de Guatemala, con lo cual se pretendió establecer un antecedente para futuras investigaciones.

Durante este estudio se hizo patente la falta de sistematización en el registro del hecho artístico en Guatemala; así también se comprobó que no existen procedimientos para estructurar un registro de producción creadora. La fotografía en Guatemala ha experimentado un proceso evolutivo muy importante desde que surgió en el siglo XIX, y en la actualidad casi llega a fundirse con la pintura e incluso con la escultura. Ahora es muy aventurado hablar únicamente de fotografía, los artistas analizados son una muestra de ello, la fotografía se ha convertido en un medio para emitir mensajes en muy diversas formas.

TESIS

LA IMAGEN DEL CUERPO, EN LA OBRA DE LUIS GONZÁLEZ-PALMA Y DANIEL HERNÁNDEZ-SALAZAR

RESUMEN

La presente investigación está encaminada a valorar la creación de la fotografía del cuerpo en la obra de Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar.

Se estructuró un proceso de análisis, partiendo del pensamiento de Martín Heidegger en su ensayo “El origen de la obra de arte”, y el de Paul Ricoeur, en relación a la interpretación de signos.

El cuerpo es una imagen recurrente en ambos creadores, González Palma tiende hacia una concepción realista, mientras que Hernández-Salazar fluctúa entre el idealismo y la realidad. Hernández llega a plantear el vacío existencial a través del erotismo. González-Palma, se apoya en la palabra como eje conceptual de su creación.

Se hizo patente la falta de sistematización en el registro del hecho artístico en Guatemala. Con la aproximación metodológica propuesta se demostró la importancia del fundamento filosófico y hermenéutico para un mejor acercamiento a la obra de arte.

Autor: Miguel Flores Castellanos
Carné: 6509-74
Carrera: Licenciatura en Letras y Filosofía
Tesis: La imagen del cuerpo, en la obra de Luis González-Palma y
Daniel Hernández-Salazar
Prog. Comp.. Word 2000 para Windows.

INDICE

RESUMEN	3
I. INTRODUCCIÓN	5
II. MARCO TEÓRICO	11
1. La imagen fotográfica.	11
1.1. ¿Qué es la imagen?	11
1.2. Funcionamiento de la imagen en la fotografía.	11
1.3. Historia del concepto fotográfico.	13
1.4. El arte contemporáneo y la fotografía	14
1.5. La fotografía en Guatemala.	15
1.6. Los fotógrafos guatemaltecos contemporáneos.	17
1.7. Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar	18
2. El cuerpo en la fotografía.	20
2.1 La representación del cuerpo en la fotografía	19
2.2 Historia de la representación del cuerpo en la fotografía.	21
2.3 Apuntes para una Historia de la representación de la imagen del cuerpo en la fotografía de Guatemala.	22
3. El pensamiento sobre el cuerpo	25
3.1 Cuerpo-espíritu	25
4. Heidegger y el arte	26
5. Formas de aproximación a la obra fotográfica.	28
5.1 Aproximación fenomenológica	30
5.2 Aproximación hermenéutica	31
III. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	35
1. Finalidad del estudio	36
2. Objetivos	36
2.1 Objetivo general	36
2.2 Objetivos específicos	36
2.3 Los objetos de estudio	36
3. Criterio de selección de las obras	36
3.1 Obras seleccionadas	37
3.1.1 Obras de Luis González-Palma	37
3.1.2 Obras de Daniel Hernández-Salazar	37
4. Definiciones usadas en este estudio	37
5. Alcances y límites	37
6. Aporte	37

IV. MÉTODO	39
1. Los objetos de estudio	40
2. Instrumento	40
3. Procedimiento	40
V. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	41
1. Obras de Luis González-Palma	41
1.1 El infierno	41
1.2 La concepción	43
1.3 INRI	45
1.4 El reflejo	48
1.5 80 mm, f 5.6,	51
2. Obras de Daniel Hernández-Salazar	53
2.1 Siesta de Verano	53
2.2 Sueño	55
2.3 Juan Alberto Noj, contrabajo. Aldea los Atillos Sta. Maria Ixhuatan.	57
2.4 Eros	58
2.5 Ángeles	61
VI. DISCUSIÓN DE RESULTADOS	65
1. Síntesis de resultados de las obras analizadas de Luis González-Palma	65
2. Síntesis de resultados de las obras analizadas de Daniel Hernández Salazar	68
VII. CONCLUSIONES	73
VIII. RECOMENDACIONES	81
IX. BIBLIOGRAFÍA	83
ANEXO I. GLOSARIO	87
ANEXO II. TRAYECTORIA DE LOS ARTISTAS ANALIZADOS.	93
ANEXO III. ILUSTRACIONES	99
ÍNDICE GENERAL DE IMÁGENES	101
IMÁGENES ANALIZADAS	103

I. INTRODUCCIÓN

En Guatemala, la fotografía se manifiesta casi simultáneamente que en Europa, fue vista como una actividad capaz de generar algunos ingresos económicos a más de alguno y con esa intención se instalaron los primeros estudios fotográficos. Surgen nombres como Emilio Herbruger (1808-1894) quien en 1871 instala su estudio Fotografía Central, Juan José de Jesús Yas (1844-1917), Alberto Valdeavellano (1861- 1928), Tomás Zanotti (1867-1958) y Domingo Noriega (1885-1973). Estos personajes fueron los primeros en hacer registros del cuerpo de la gente en Guatemala.

Con el surgimiento de la fotografía la realidad se hizo evidente ante nuestros ojos. Cazali (1998), en el texto de presentación de la exposición **El hombre ilustrado**, de Adriana Calatayud, hace ver que "aún quedan incógnitas por resolver (Fig.1) sobre ese receptáculo de nuestra alma, a pesar de que las noticias sobre clonaciones, los trasplantes, las cirugías estéticas y los niños probeta parecen decimos que ya no existen secretos sobre nuestros cuerpos" (p.1).

Un motivo de análisis, como la investigación sobre temas estéticos en Guatemala es escaso, muy esporádico y, en el campo de la fotografía, esto es más evidente. Puede percibirse que lo único que se escribe sobre este tema en la actualidad se da en forma superficial junto con la pintura, en presentaciones de catálogos y una que otra reseña periodística. Por otra parte,

la fotografía está tomando una posición cada vez más importante dentro del campo de las artes visuales, prueba de ello es que desde la década de los ochenta la fotografía irrumpe de lleno en las galerías de arte y se inicia un mercado que cada vez va mas en aumento.

Certámenes como la Bienal Paiz, han venido a reforzar el interés por captar imágenes al incluir un premio específico en esta rama de las artes visuales; organizaciones como el Club Fotográfico de Guatemala fomentan el interés por la técnica y han mantenido latente el espíritu de la labor fotográfica en los guatemaltecos por mas de 47 años, notables fotógrafos como Luis González Palma y Daniel Hernández irrumpen en el mercado internacional de arte con sus obras fotográficas - muchas de ellas con imágenes del cuerpo -; y las galerías de arte ofrecen en forma cada vez más continua exposiciones de fotógrafos quienes dentro de su repertorio ofrecen frecuentemente impresiones de plata sobre gelatina, una opción muy apetecida dentro del arte contemporáneo. Lamentablemente este fenómeno no ha quedado registrado. Las pocas referencias, además, no están debidamente registradas, siendo notoria la falta de fechas de realización, fuentes no citadas, etc.

La presente investigación pretendió valorar estéticamente la fotografía del cuerpo en la última década del siglo XX en Guatemala, aportar

documentación sobre el tema, además de interpretar, en su contexto artístico, la representación fotográfica del cuerpo humano.

También se quiso demostrar y hacer evidente cuán rica y variada ha sido la representación del cuerpo en la fotografía contemporánea de Guatemala entre los años 1990 y 1999. Al mismo tiempo, intentó someter al análisis la producción de dos de los creadores que a través de la fotografía del cuerpo humano en su obra, verificar su desarrollo histórico y analizar sus posibilidades expresivas.

En el año de 1990 se dio un hecho que pasará a la historia como uno de los momentos difíciles para la producción artística relacionada con la temática del cuerpo. De acuerdo a lo registrado en la revista **Newsweek** del 2 de julio de ese mismo año, en un artículo bajo el título de "Arte u Obscenidad" se hace patente que para las nuevas generaciones hay un cambio de actitud frente al tema del cuerpo, lo cual vincula el arte a la moral y a la política (Fig. 2). El origen de este hecho es la suma de escándalos provocados por la American Family Association (AFA) en contra de la exhibición de la obra fotográfica de Andrés Serrano, Robert Mapplethorpe y la portada del disco "2 Live Crew's" (Fig. 3), en todas estas obras el cuerpo era expuesto con fines estéticos, pero, que fueron incomprensidos por una sociedad que se ufana de abierta y liberada. Lo más interesante es que la obra fotográfica con temática del cuerpo, en Estados Unidos, es la que recibe las más fuertes críticas, tanto de la American Family Association como

del senador Helms, eminente líder del Congreso norteamericano. Argumentos de obscenidad y moral - por la presencia del cuerpo- fueron esgrimidos ante la obra de arte. Según una encuesta, en el mismo artículo de **Newsweek**, el 75% de los consultados querían libertad para ver y oír lo que quisieran, mientras que el 21 % dijo que la sociedad tiene leyes para prohibir material ofensivo para algún segmento de la comunidad.

Los escándalos de ciertos artistas del arte contemporáneo residen en el hecho de que algunas personas parecen tener un gusto enfermizo e irresistible por lo monstruoso (Fig. 4). La imagen del cuerpo es común en la industria que va desde la pornografía hasta el cine. Pero en medio de este negocio, dice Olivares (1997) en la revista **Lápiz**, está el cuerpo, nuestro cuerpo y el cuerpo de los otros, como territorio donde se escenifican, a veces en público a veces en privado, todos nuestros miedos y nuestros deseos más ocultos; además, indica que el problema ha sido siempre saber exactamente que lugar ocupa dentro del cuerpo eso que se llama alma, que se puede llamar psique, karma; es decir, esa parte que no está hecha de carne sino que es inmaterial. Es como la unión entre la Naturaleza y la Idea que según los teóricos más optimistas daba lugar al arte. La unión del cuerpo y del alma (la carne y el espíritu (Fig. 5), lo material y lo inmaterial) es lo que finalmente somos. Esta autora indica que el sector cultural más contemporáneo, se escandaliza frecuentemente ante las creaciones del arte actual a pesar de no hacerlo ante las más sangrientas matanzas en

Argelia, Chile, Argentina y Chiapas, todavía tienen sensibilidad para escandalizarse ante un sexo abierto, ante dos hombres, dos mujeres o cualquier otra variedad posible, que hacen el amor (Fig. 6) o, ante una escultura defecando, o cuerpos de plástico o de bronce, fotografías que nos enfrentan al sexo, a la sangre, a la soledad de la muerte, a la realidad de la vida. Olivares (1997), citando a Octavio Paz, indica, "ahora asistimos a una reversión radicalmente opuesta al platonismo: nuestra época niega el alma y reduce el espíritu humano a un reflejo de las funciones corporales" (p. 54) y "el ocaso de la noción de persona ha sido el principal responsable de los desastres políticos del siglo XX y del envilecimiento general de nuestra civilización" (p.37). Se reitera que todo esto sucede en el cuerpo, con la presencia del alma, eso sí, pero es en el cuerpo donde tienen lugar estos rituales de encuentros y desencuentros. Y el cuerpo, no lo olvidemos, es un lugar sagrado. Para Olivares (1997) el arte actual es un mostrar las vergüenzas y debilidades del ser humano, las llagas de la sociedad, un método que llama doloroso e indica por eso la incompreensión, la burla (Fig. 7) y la duda ante lo que es hoy arte y lo que no lo es, y la doble moral al juzgar sus contenidos. Desde la orientación de género vemos que el hombre actual (y tal vez la mujer todavía no) huye del cuerpo y de todo lo que él conlleva, no refugiándose en el tantrismo, sino en la contemplación del sexo de otros, sublimando, sus impulsos ya bien en el trabajo, o en las reglas sociales (Fig. 8), en la familia, la religión o en el simple miedo que las relaciones conllevan. Olivares suma

que en una sociedad poblada de signos sexuales (Fig. 9), pero en la que se tiende a la abstinencia, un arte que plantea el cuerpo como desastre, el sexo como exhibición, nos ofrece un espejo para vernos nosotros mismos. La abundancia de sexo en el arte, en el cine, en la literatura nos habla de una sociedad sin sexo, con reproducción artificial, que convierte en acoso sexual (Fig. 10), lo que antes, y siempre, es una caricia. Y el arte actual no nos puede gustar porque la imagen que el espejo nos devuelve de nosotros mismos tampoco nos gusta.

En Guatemala el fenómeno del cuerpo en el arte ha causado más de un comentario, desde las ácidas críticas a pintores que planteaban una identidad nacional, basados en el cuerpo del indígena sublimado, hasta las reacciones ante las obras de Daniel Hernández, quien trabaja -en otra temática- cuerpos masculinos desnudos. Rivera (1994), en una publicación de la revista **Domingo de Prensa Libre**, hace evidente que aún hay muchos tabúes en relación a la imagen del cuerpo desnudo, existe una mojigatería evidente que llega en algunos casos a provocar la censura de obras de arte, enfrentado al artista y a la sociedad.

Se percibe el mismo sentimiento en el artículo introductorio a la exposición fotográfica de Leonardo Izaguirre, titulada "La ciudad de los miedos", en la que Monsanto (1995) indica además "los artistas parecen tener miedo de la inclusión del cuerpo en una forma abierta, ya que piensan que el público no está preparado, que los iniciados son muy pocos y que además no existe

una crítica sistemática que oriente al público”.

Pero el tema del cuerpo sí parece ser una constante en la década de los noventa, en la revista **Arteria** No.2, Cazali (1995), comentando las exposiciones de José Antonio Fernández, Guillermo Maldonado y Aníbal López, expresa que durante el fin de siglo el arte ha retomado el tema del cuerpo desde diferentes perspectivas, ahora el cuerpo humano es tratado por el arte actual, la nueva tendencia a retomarlo, es destruyendo por completo su imagen, que de una forma u otra era pretexto para el deleite visual. El cuerpo se ha transformado en vehículo y protagonista de un discurso de fin de siglo, tanto en técnicas tradicionales como en la efervescente invasión de las instalaciones y multimedia. El arte retorna a lo figurativo. Pero ya no es la imagen idealizada (Fig. 11), sino un referente donde parodian su sexo y sus enfermedades, así como los alcances tecnológicos que se logran con el bisturí y la genética. El lenguaje del cuerpo es ahora proyecciones de dolor físico, poniendo de manifiesto cuan frágiles somos. El uso del cuerpo como objeto de culto decimonónico, ha quedado atrás. Esta misma crítica, en 1998, aporta nuevas ideas al concepto del cuerpo al presentar la muestra "El hombre ilustrado" de la artista mexicana Adriana Calatayud, expresa que el tema del cuerpo aún es enigmático para quienes lo observan detenidamente y esta curiosidad ha tenido un gran significado en el resultado de la obra de arte desde el Renacimiento. El cuerpo humano nos acerca a una posible explicación de

nuestra condición común: la de seres llenos de vida y muerte, frágiles y temporales, situados todos en un proceso de deterioro imparable (Fig. 12).

Una evidencia más del uso del cuerpo en el arte de la última década del siglo, es la expresada en una entrevista a Shirin Neshat, ganadora de uno de los premios de ARCO 98 en Madrid, donde el crítico Barragán (1998) le hace ver que maneja varios contrastes que abordan ese desplazamiento de lo privado a lo público, de lo visible a lo invisible y expresa que Neshat en ciertas composiciones ha utilizado su propio cuerpo y su propia imagen, lo que es muy característico del arte de los 90.

La valoración económica de la obra fotográfica es un hecho reciente en el campo de las artes. Sánchez (1997) en la revista **Lápiz** explica que el valor económico de una obra de arte está relacionada directamente con su importancia cultural, la oferta que hay de dichos objetos y la demanda que pueden generar por los mismos. Este movimiento de la fotografía empieza a gestarse hace veinte años y en los últimos 10 años ha sufrido un crecimiento desmesurado. Otro de los puntos que trata, además, es el fenómeno de la especulación, al que le da su lugar como una simple reacción del mercado. Sánchez, estima que los factores que contribuyen a hacer del mercado de la fotografía artística una realidad son: primero, que la pintura contemporánea ha llegado a precios inasequibles para la mayoría de los coleccionistas y que culturalmente la fotografía estaba en proceso de ser

aceptada como una más de las bellas artes. Un segundo factor que acontece paralelamente al primero es la aceptación del soporte fotográfico, por parte de las galerías, de un tipo de artistas que no se definían como fotógrafos, aunque trabajaban en el medio fotográfico. Sánchez, al respecto, explícitamente afirma "Estos fotógrafo/artistas introducen el gran formato, el color y la técnica mixta al mercado y con esto logran la plena aceptación del medio fotográfico". (p.57)

Los conceptos religiosos tendrán una incidencia directa en la forma expresión del cuerpo en la obra de arte, hay que recordar que el Islam, no permite la representación de la figura humana, los protestantes la desterraron de sus templos, la Iglesia Católica debe uno de sus sismas a este hecho. En el catolicismo moderno la palabra cuerpo no es olvidada. En el índice temático del nuevo **Catecismo de la Iglesia Católica**, la palabra cuerpo aparece citada en 19 párrafos, y como cuerpo, templo del Espíritu Santo, en dos. Para este estudio se citarán los siguientes por contener información aplicable al tema de investigación: en el párrafo 2289, en el inciso referente a "El respeto de la salud", que forma parte del capítulo 11, "El respeto de la dignidad de las personas", expresa: "La moral exige el respeto de la vida corporal, pero no hace de ella un valor absoluto. Se opone a una concepción neopagana que tiende a promover el culto al cuerpo, a sacrificar todo a él, a idolatrar la perfección física y el éxito deportivo". El párrafo 2516, en relación a la "Constitución del

cuerpo" expresa "En el hombre, porque es un ser compuesto de espíritu y cuerpo, existe cierta tensión, y se desarrolla una lucha de tendencias entre el 'espíritu' y la 'carne'. Pero en realidad esta lucha pertenece a la herencia del pecado. Es una consecuencia de él, y, al mismo tiempo, confirma su existencia". El párrafo 2523, en relación apartado de "El combate por la pureza", expresa: "Existe un pudor de los sentimientos como también un pudor del cuerpo. Este pudor rechaza, por ejemplo, los exhibicionismos del cuerpo humano propios de cierta publicidad o las incitaciones de algunos medios de comunicación a hacer pública toda confidencia íntima" (Fig. 13). El párrafo 2702, en lo relativo a la oración hace énfasis en que se debe orar con todo nuestro ser y expresa: "Somos cuerpo y espíritu, y experimentamos la necesidad de traducir exteriormente nuestros sentimientos".

La temática del cuerpo es también una constante en la Historia del Arte, desde la antigüedad clásica hasta la época actual y ha cobrado un auge especial en la década de los noventa, lo que ha generado polémica, porque todo lo relacionado a la imagen corpórea trata elementos sensibles de la problemática humana, que muchos no desean ver; pero el artista en su proceso creador -intuitivo-, las hace evidentes, en forma poética, unas veces, o por medio de imágenes donde lo grotesco impera. Por otro lado existe una nueva visión del cuerpo creada por los medios de comunicación, como instrumento de funciones corporales y como elemento publicitario y mercadológico, que nos

crea arquetipos falsos, los que a muchos causan impacto. Se olvidan del precepto de santidad y misterio que envuelve al cuerpo, como el receptáculo del alma. El enfrentamiento y controversia por el uso del cuerpo se da tanto en Estados Unidos de América y España como en Guatemala y seguirá dándose mientras surjan cerca de nosotros éstas imágenes; de igual forma, se puede notar que cualquier escándalo que tenga de referencia éste tema fácilmente puede llevarse al campo de la ética, que tendrá como primer reacción visible, la censura.

El censurar implica muchas acciones conexas e implica una pérdida de libertad. En el campo de la fotografía el recurso del cuerpo -como lo evidencian muchos críticos- es una constante importante en la década de los noventa. Por otro lado, hay que tomar en cuenta que la fotografía tiende a sustituir a la pintura dentro del contexto de las artes visuales. Por esta razón se verá un crecimiento de cultivadores, como de interés de la crítica y especialistas por esta manifestación estética. El arte después de la vertiginosa desconstrucción de las vanguardias de principio de siglo, retorna a lo figurativo y el cuerpo nuevamente está presente (Fig. 14).

La obra de Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar, son en Guatemala, precursoras de cambios en el manejo de la imagen. Es a través de ellos que se da una nueva visión de la fotografía, son quienes por distintos rumbos han llegado a ese campo indefinido del arte contemporáneo que funde las manifestaciones pictóricas

con la técnica fotográfica. Al mismo tiempo, son pioneros en el mercado de la fotografía en las galerías de arte en nuestro país. La obra de estos dos artistas también ha sido motivo de asombro en sus inicios, tanto por sus nuevas propuestas técnicas representativas como por la inclusión de la temática del cuerpo, que también ha causado debate.

Es difícil hablar de la imagen, si no se la muestra, es por eso que fue necesario ilustrar el presente trabajo con las imágenes a que se hace referencia en el texto. Dichas ilustraciones pueden ser consultadas en el Anexo III, al final de este documento.

II. MARCO TEÓRICO

1. La imagen fotográfica.

1 ¿Qué es la imagen?

De acuerdo a lo indicado por el **Diccionario de la Real Academia Española** (DRAE), la palabra imagen viene del latín *imago*, cuyo significado es "figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa". Otra aserción la define como "representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje" (p. 1142). Como se aprecia, el término imagen está íntimamente unido al término representación. En la filosofía griega, indica Arnheim (1986), "la escuela de Leucipo y Demócrito atribuía la vista a ciertas imágenes, de la misma forma que el objeto, que fluían continuamente desde los objetos de visión hacia el ojo. Estos eidola o réplicas, tan físicos como los objetos desde los cuales se habían desprendido, permanecían en el alma como imágenes impresas en la memoria. Eran tan cabales como los objetos originales. La aproximación más cercana a estas réplicas fieles que haya podido descubrir el psicólogo moderno son las llamadas imágenes eidéticas, una especie de memoria fotográfica" (p.134). García (1973) al citar a Platón en su famoso *Mito de la caverna* deja intuir algo del manejo de imágenes, lo que miran los esclavos son sombras que son representaciones de las cosas.

Se puede afirmar que al representar algo surge la imagen. De acuerdo a lo indicado por Arnheim (1986) en su

obra **El pensamiento visual**, citando a Holt, existen varios tipos de imágenes: la imagen pensamiento, que es "una representación débilmente subjetiva de una sensación o percepción sin un adecuado contenido sensorial, presente en la conciencia vigil como parte de un acto de pensamiento. Se incluyen también imágenes de la memoria e imágenes de la imaginación; pueden ser visuales, auditivas, o de cualquier otra modalidad sensorial y, también, puramente verbales" (p. 111).

1.2 Funcionamiento de la imagen en la fotografía.

De acuerdo a lo expresado por Cesares (1996) la fotografía es el "arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes obtenidas en la cámara obscura" (p. 69), de esto se deduce que la imagen o representación de algo queda capturada a través de un proceso químico. Las primeras fotografías corresponden casi literalmente a este concepto. Actualmente esto ha cambiado, porque el soporte de la imagen fotográfica puede ser sobre cualquier material, gracias a los adelantos tecnológicos.

Para Arnheim (1986), en su obra antes citada determina la existencia de tres funciones importantes de las imágenes, "pueden servir como representaciones [pictures], o como símbolos; pueden también utilizarse como meros signos" (p. 149) muchos científicos coinciden

en este aspecto. Los anteriores tres términos, indica Arnheim, — representación, símbolo, signo — no se refieren a tres clases de imágenes, describen mas bien las funciones que cumplen. Una imagen en particular puede utilizarse para cada una de estas funciones y a menudo sirve mas de una al mismo tiempo. En general, la imagen de por sí no indica cuál es su función. Un triángulo puede ser un signo de peligro, la representación de una montaña o un símbolo de jerarquía.

"Una imagen sirve meramente como signo en la medida en que denota un contenido particular sin reflejar sus características visualmente" (p. 132), continúa ampliando Arnheim; un ejemplo de esto lo constituyen las letras del alfabeto utilizadas en el álgebra. Los signos alcanzan su comprensión gracias a conveniencias grupales en una determinada cultura. Las imágenes son representaciones en la medida en que retratan cosas situadas a un nivel de abstracción más bajo de las mismas. Cumplen con su función mediante la captación y evidenciación de alguna cualidad particularmente —forma, color, movimiento— de los objetos o actividades que describen. En una representación puede situarse en los mas variados niveles de abstracción. La abstracción es un medio por el cual la representación interpreta lo que retrata.

La imagen actúa como símbolo -o como metáfora- en la medida en que retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que la cosa misma. Un símbolo concede una forma

particular a tipos de cosas o constelaciones de fuerzas. Toda imagen es, por supuesto, un cosa particular, y al referirse a un tipo determinado de cosa, sirve como símbolo. La función simbólica puede también ser ejercida por imágenes sumamente abstractas, las que pueden simbolizar estados de ánimo, a través de características específicas. Como símbolos las imágenes suficientemente realistas presentan la ventaja de dar sangre y carne a los esqueletos estructurales de las ideas. Transmiten una sensación de presencia viva, a menudo deseable. (p.154).

Según Freedberg (1992) las imágenes están cargadas de poder, "Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas, y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas con ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se trasladan hasta los niveles más altos de la empatía y el miedo" (p. 19). Esta reacción es una constante en sociedades denominadas primitivas o en las sociedades contemporáneas, en los cuatro puntos cardinales del planeta.

Lo anterior lleva la investigación al tema ineludible de la percepción, que de acuerdo a lo establecido en el **DRAE** implica la "sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos" (p. 1571) como se aprecia, la fotografía será la materialización -representación- de las imágenes en un tiempo dado que quedan fijas sobre una superficie o

soporte. Una teoría más amplia de la percepción la podremos encontrar en la psicología de la Gestalt, que de acuerdo a lo indicado por Arnheim (1997), desde sus inicios tuvo un parentesco con el arte (p. 17). Las imágenes serán percibidas a través del sentido de la visión, lo que Arnheim indica que resulta ser una aprehensión de la realidad auténticamente creadora: imaginativa, inventiva, aguda y bella. Para este autor, "todo percibir es también pensar, todo razonamiento también es intuición, toda observación es también invención" (p. 18), también afirma que "la visión no es un registro mecánico de elementos, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos" (p. 18). Arnheim insiste en que existe una analogía científica con el hecho de que las imágenes de la realidad pueden ser válidas aunque estén muy lejos de la semejanza realista (p. 19).

Por lo tanto el funcionamiento de la imagen en la fotografía es igual al que ocurre en cualquier manifestación visual. Esto es evidente en los autores citados. La fotografía inicialmente fue utilizada como un documento de registro de imágenes pero hoy en día los artistas, la utilizan como una técnica más de expresión, utilizada en mayor o menor grado. Al convertirse en arte, asume la categoría de éste y pasa a una nueva concepción. Sobre el tema de arte Pacht (1993) expresa: "El arte sería un procedimiento que acerca al hombre ciertas informaciones embaladas para su transporte, y la misión del receptor sería extraerla nuevamente del envoltorio" (p. 45).

Respecto al funcionamiento de las imágenes, Freedberg (1992), expresa que éstas funcionan a partir de tres planos: el de la obiedad, la intuición y recolección de datos de los espectadores. Estos tres pasos dependerán del grado de formación que una persona posea, condicionamiento cultural y psicológico. Regularmente un hombre común y corriente lo que siente al ver una imagen es una percepción primaria, que depende del entorno donde ha vivido, sus estudios, etc., lo contrario ocurre con la persona formada con cierto nivel educativo, sus reacciones serán diferentes, pero igualmente incluirá los tres planos anteriores.

1.3 Historia del concepto fotográfico.

La fotografía tuvo sus inicios a finales del siglo XIX, cuando los hermanos Niepce lograron fijar imágenes sobre un soporte utilizando plata y gelatina. La fotografía, es el resultado de grandes esfuerzos que se dieron en la Edad Moderna (S. XV-XIX) los que desembocaron en novedosos inventos como la cámara oscura, el telescopio y el microscopio. El hombre del Renacimiento, en su espíritu de búsqueda por dibujar cada vez más rápido y fielmente, llega al descubrimiento de la cámara oscura (Fig. 15), que después se hace portátil y que dadas sus cualidades llegaba a realizar "encuadres" de determinados "campos visuales". Pintores como Vermier y Van Dick realizan obras pictóricas con puntos de vista "especiales" que bien podrían definirse como encuadres fotográficos. Lo que logran los hermanos Niepce (Fig. 16) y más tarde Daguerre, es modificar el

soporte de la proyección en papel, vidrio u otro material. Luego con el transcurrir del tiempo, se descubre el papel fotográfico y el mundo es testigo del despegue de la fotografía como una técnica y como un fenómeno de la industria de consumo. El surgimiento de la cámara fotográfica popular (Fig. 17), fabricada por Eastman Kodak, dio la posibilidad de que cualquier persona pudiera captar imágenes y hacerlas suyas.

La fotografía verá vínculos directos con el Arte, el Diseño Gráfico y la Publicidad. Son evidentes las muestras del uso de la fotografía por muchos de los pintores románticos e impresionistas. En Rusia, según lo indica Hollis (1994) durante la época del Constructivismo, destacan diseñadores como El Lissitzky y Max Bill, que son los primeros en utilizar imágenes recortadas en el diseño de carteles y material publicitario, para dar un efecto de veracidad a las acciones Bolcheviques (Fig. 18). La escuela de la Bauhaus en Alemania, a través de obras de Moholy Nagy, incluyen fotografía en lugar de la tradicional ilustración por medio de dibujo. Es en este momento en que la imagen fotográfica sustituye al grabado, técnica que había servido para ilustrar desde el nacimiento de la imprenta. Con el surgimiento de la publicidad la imagen fotográfica es más empleada, dadas sus cualidades de rapidez y precisión. La revista, como documento, va hacer uso de la fotografía en gran medida, y es en la década de los cuarenta cuando nace la revista **Life**, que hace evidente el concepto popular de que una imagen vale más que mil palabras. Pero la

fotografía experimenta muchas variantes y surgen numerosos géneros como el periodístico, el retrato, el paisaje y la fotografía de arte.

1.4 El arte contemporáneo y la fotografía.

El desarrollo de fotografía fue paralelo al de la pintura (Fig. 19 y 20), muchos pintores hicieron experimentos con la fotografía como Nadar, Stelzner, Octavius Hill entre otros. Ello originó la polémica de si la fotografía es o no es arte. Sougez (1996) en su **Historia de la Fotografía**, expresa: "Al encargarse la fotografía del papel documental de reproducción gráfica, posiblemente abrió a la pintura un campo hasta entonces insospechado, potenciando cualquier expresión plástica alejada cada vez más del cometido de reproducción o de representación de la realidad. En cambio, en los últimos decenios, el arte hiperrealista volvió a unas imágenes más fotográficas que la propia fotografía, mientras ésta pasó por una corriente abstraccionista inspirada en la pintura" (p. 345). Susan Sontag, citada por Sougez, sobre este particular indica que "liberada por la fotografía del trabajo ingrato de una reproducción fiel la pintura podía dedicarse a la tarea más noble de la figuración abstracta" y agrega que "la fotografía ha permitido, también desde sus principios, pretender que la noción misma de arte ya estaba caduca" (pp. 346-347).

Ampliando el tema, Sougez (1996) indica que para Susan Sontag "la pintura y la fotografía no son tan solo dos sistemas de producción y de

reproducción de imágenes que, hallándose en una posición de concurrencia, no tendrían más que delimitar el territorio que les pertenece en propiedad para llegar a un acuerdo de coexistencia. La fotografía es una empresa de orden totalmente distinto. Sin ser específicamente un arte, posee la propiedad de poder transformar en obras de arte todos los sujetos que toma por modelos. Mucho más importante que el problema de saber si la fotografía es o no es un arte auténtico, es el hecho que nos permite conocer las obras de arte, que crea a su vez; influye en las nuevas ambiciones artísticas. Es un ejemplo típico de las direcciones nuevas seguidas tanto por las artes de vanguardia como por arte más comerciales: la transformación en meta-artes o directamente en media." (p. 360).

Hoy en día, de acuerdo a lo indicado por Santos (1994), existe una tendencia al replanteamiento de las cuestiones tradicionales de la fotografía donde, como ejemplo, los hermanos Starn (Fig. 21) dan una función al papel fotográfico. Santos señala que "a mitad de la década de los ochenta, casi en el sesquicentenario de la invención de la fotografía, los gemelos Mike y Doug Starn se propusieron desterrar las barreras entre artista y fotógrafo. Para ello no siguieron el planteamiento pictoralista que utilizó, como sustitución del pincel y la paleta, la cámara fotográfica y la película para componer escenas tomadas de la iconografía victoriana de la época. Pero tampoco cayeron en el renegar modernista que pretende alejar la fotografía del resto de la plástica para elevar y destacar sus

cualidades intrínsecas e inimitables - capacidad de detalle, congelación del movimiento, etc. Lo radical de su procedimiento consiste en utilizar la fotografía más allá de una simple herramienta de dibujo rápido, y comprender cómo las piezas y materiales fotográficos constituyen una nueva paleta a estudiar por el artista del siglo XX (p. 43). Más adelante Santos continúa: "Papel y film fotográficos son considerados en una función similar a la del óleo para el pintor tradicional. El papel puede doblarse, adherirse, adquirir relieve, superponerse etc. Los pigmentos son sustituidos por reveladores, viradores y otros químicos. Cada trozo de la imagen monocromática es revelado en forma individual, y posteriormente teñido de color, salpicando de manchas y arañazos (Fig. 22). La pincelada se hace presente en cada trozo de papel adherido que lleva sobre sí las huellas y factura del artista" (p. 43). Lo indicado por Santos nos sugiere que los signos evidentes del uso de la fotografía, como medio de expresión de los creadores visuales en el arte contemporáneo, hacen que se intuya que hay un retorno a los primeros afanes del Renacimiento (Fig. 23 y 24), el de expresarse en forma rápida y fielmente. Hoy en día existe una libertad total en el uso de la imagen fotográfica con fines artísticos.

1.5 La fotografía en Guatemala.

La fotografía llega a Guatemala gracias al importante flujo comercial de mediados del siglo XIX y principios del Siglo XX entre Europa y Guatemala. Esto da por resultado que se establecieran prestigiosos estudios

fotográficos donde el retrato era el eje de sus producciones. Emilio Herbruger, quien nace en Alemania, después de varias visitas al país se traslada permanentemente a Guatemala en 1871 e inaugura su estudio Fotografía Central. Herbruger fue maestro del más importante fotógrafo de la época, Juan José de Jesús Yas, el primer fotógrafo de origen japonés en Guatemala, quien estableció su estudio, Fotografía Japonesa, en la Ciudad de Guatemala. Otro importante fotógrafo fue Alberto Valdeavellano que se inició con su estudio El siglo XX. Procedente de México, Tomás Zanotti funda Estudio Zanotti en Quetzaltenango. Parte de la historia de la fotografía en Guatemala se deberá a José Domingo Noriega. Como lo indica Monsanto (1995), "Guatemala también contó con visitas de fotógrafos viajeros que sin duda dejaron una huella en los artistas nativos, un ejemplo es el trabajo de Eadweard Muybridge". (p. 1); a esto deberá sumarse la labor de Eduardo Fleishman y Alberto (El canche) Serra Guzmán, Roberto Stein, Carlos Martínez (CARMA), los estudios de Ankerman, Ruano, Zimeri y del de Rodrigo Díaz (Rodí).

Es notorio que las primeras imágenes fotográficas en Guatemala fueron de documentación de personas y de la naturaleza -paisaje-. El uso de la fotografía se extiende hasta su uso comercial, al igual que en el resto del mundo. La presencia de la fotografía hace que en la década de los cincuenta Ricardo Mata, vinculado con Ansel Adams, funde el Club Fotográfico de Guatemala, única entidad que sistemáticamente promueve la

fotografía como una disciplina; casi todos los fotógrafos guatemaltecos han conocido o participado en sus actividades por lo menos una vez. Además del propio Ricardo Mata, destacan fotógrafos como Julio Zadik, Diego Molina (QEPD), Eduardo Lizarralde (QEPD) y Mario Permut.

En la década de los ochenta, Guatemala vio el nacimiento de la fotografía como una forma de arte. En la exposición *Trícono* en el Museo Ixchel (1986), donde participaron Luis González Palma, Daniel Hernández y Mario Rivera Cabrera, el trabajo fotográfico mostró junto a una técnica desarrollada, una fuerte propuesta estética, donde el cuerpo estaba presente en la obra de todos los participantes. Esta década vio también los grandes reportajes documentales de Ricardo Mata y de Diego Molina sobre diferentes temas de Guatemala.

Es en la década de los noventa cuando el público empieza a ver más fotografía en las galerías de arte. Lugares como el Museo Ixchel, Galería Imaginaria, el Attico y Sol del Río son los primeros espacios en fomentar un mercado en el campo de la fotografía como arte. Los fotógrafos de esta década no tendrán límites en el tratamiento de la imagen fotográfica, en ella es posible apreciar diferentes manifestaciones como impresiones sobre diferentes superficies, rompimiento del papel, sobreexposición de imágenes, aplicación de otros materiales (collage), imagen digital, etc.

En 1996, la fotografía se presenta junto a manifestaciones pictóricas, la

exposición “Arqueología del Silencio” (México 1996 – Guatemala 1997), patrocinada por el Museo Universitario del Chopo de la UNAM, el Museo Nacional de Arte Moderno y el Patronato de Bellas Artes, con obras de Luis González-Palma y Enrique Estrada, esta es una muestra más del desarrollo que la obra fotográfica adquiere en esta década

1.6 Los fotógrafos guatemaltecos contemporáneos.

En los últimos cinco años es notorio el auge de la fotografía en Guatemala, como se indicó anteriormente, espacios como las galerías Sol del Río, El Sitio, El Attico, Museo Ixchel y otros han presentado expresiones donde el soporte fotográfico ha estado presente, La Bienal de Arte Paiz, ha sido un estímulo constante que ha promovido este tipo de manifestación artística.

Hay que tomar en cuenta que el trabajo de este conjunto de fotógrafos se lleva a cabo dentro de una sociedad que no da valor suficiente al arte, que no cuenta con estímulos para la creación y que muchos no pueden optar a una formación académica en esta rama. Tuchán (1989), haciendo un estudio analítico sobre las escuelas de arte -específicamente la de teatro- hace ver "hasta la fecha no se ha dado en nuestro país al Arte, como una de las más nobles actividades humanas, la valoración debida como factor fundamental en el desarrollo integral de nuestra sociedad. Por el contrario, ha privado al respecto, la conceptualización del mismo como un artículo suntuario, desechable o

substituible. Lo anterior, como producto de la ignorancia sobre significación y por la confusión provocada por el constante abuso de sus formas, con simples fines de diversión y entretenimiento" (p.12).

Tomando en cuenta la situación de las artes en el país, en 1996 que en la exposición “Arqueología del Silencio” realizada en México y Guatemala es una de las muestras que ya incluye la fotografía junto a otras disciplinas de las artes visuales y además de Luis González-Palma, emerge un nombre a consideración en la fotografía con imágenes del cuerpo, Enrique Estrada, su obra en gran formato causa impacto en ambos países, y más tarde fue publicada en el libro “Eros” de la escritora Carmen Matute.

Durante 1998, en las instalaciones del Museo Nacional de Arte Moderno de Guatemala, se desarrolla el evento **Fotojornada**, organizado por Colloquia y el Patronato de Bellas Artes. En el catálogo de presentación del evento los organizadores expresaban "considerábamos que el público guatemalteco debía familiarizarse con una producción artística que muchas veces se margina y se duda de su validez como miembro del mundo del arte. Segundo, porque insistimos en la necesidad de realizar un proyecto que intentara, precisamente, borrar preconcepciones vertidas sobre la fotografía desde hace mucho tiempo y rescatar su papel fundamental: el de proporcionarnos un medio donde ver nuestras vidas y entorno, tanto como el paso del tiempo y registrar nuestra memoria" (p.3) y más adelante agregan: "Consideramos

que después de tantos años de sutiles exclusiones de la fotografía, ésta merece abarcar nuestra atención tanto como el espacio total del Museo Nacional de Arte Moderno. Nuestra intención no es marcar fronteras. Insistimos en la naturaleza democrática de la fotografía, lo cual incluye distintos campos de investigación y de oficio. Ante todo, sugerimos celebrar en torno a uno de los fenómenos más importantes de este siglo e indagar el papel que ha desempeñado Guatemala” (p. 4).

Fotojornada, ofreció varias actividades, destacaron las exposiciones “*Realidad revelada*”, de las que sus organizadores expresaron: "En la exposición Fotografía actual en Guatemala encontramos reunidos a un grupo de personas que mantienen una relación estrecha con este país, ya sea por nacimiento, o extranjeros que aquí se han establecido. Cualquiera que sea su relación con este región, es a través de su visión que su obra nos coloca ante diferentes situaciones. Al formar parte de un país como Guatemala, es difícil apartarse de lo que diariamente se vive y por ello veremos como algunos de ellos insisten en despertarnos ante una realidad social, o como otros transforman las tradiciones en mundos personales. Varios toman al azar lo que encuentran en su camino o posiblemente el lugar donde habitan. Hay otros que por un momento parecen distanciarse de estas situaciones para traernos recuerdos de un viaje"(p.6). La curadora de esta muestra notó una constante en la presencia del cuerpo lo que determinó otra exposición denominada *Intimo*. En el mismo catálogo Colloquia

expresa: "Hay quienes nos hablan de la sensualidad del cuerpo y por ello es importante mencionar que este tema mereció un salón especial, el cual recibió el nombre de *Intimo*. Aquí podríamos sentirnos tan invadidos de la necesidad de tocar que experimentaremos cómo todos nuestros sentidos corporales se irán activando" (p. 4).

Colloquia recopiló la muestra de cuarenta y tres artistas, de los cuales en ella temática del cuerpo, desde diferentes perspectivas; se encontraron obras de: Allan Benchoam (Fig. 25), Gabriel Arturo Caballeros (Fig. 26), Renato Osoy (Fig. 27), Jaime Permut (Fig. 28), Antonio Tobar (Fig. 29), Leonardo Izaguirre (Fig. 30), Daniel Hernández Salazar, , Anudas, Sergio Espínola, , , Diana Block, María Cristina Orive,

Con *Fotojornada*, la fotografía adquirió una notoriedad importante, reflejo de esto fueron los numerosos comentarios periodísticos y la cantidad de personas que asistieron a sus coloquios y simposios sobre este tema. El Museo Nacional de Arte Moderno de Guatemala se vio visitado constantemente por personas que se interesaron como nunca antes en el tema. Lo más importante es que permitió revelar a nuevos artistas para quienes la técnica fotográfica es parte importante de su forma de expresión.

1.7. Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar.

Nacidos con un año de diferencia, con una similar formación académica los dos estudiaron Arquitectura y recibieron la misma formación

secundaria, de una forma u otra han experimentado la situación político-social-económica y cultural de Guatemala en los últimos treinta años. Ambos artistas se presentan juntos en la muestra colectiva de fotografía denominada “*Trícono*”, en 1986 en el Museo Ixchel, junto a otro fotógrafo, Mario Rivera. Estos dos artistas estuvieron también presentes nuevamente en *Fotojornada*.

Un hecho interesante es que Luis González-Palma y Daniel Hernández en sus inicios colaboran mutuamente en su producción artística. Además del hecho de exponer juntos por primera vez como se indicó anteriormente, se ha descubierto que la obra “*El Infierno*” se funde esta mutua colaboración; la obra es de González-Palma y el modelo fotografiado es Hernández-Salazar. Este hecho es importante por varios aspectos: primero porque evidencia que ambos artistas inician un camino juntos, dándose apoyo mutuamente, es sumamente difícil, en Guatemala, el poder tener acceso a modelos que accedan a posar desnudos y Hernández-Salazar accede a ello; segundo, el hecho de posar desnudo será una prueba, de lo que se siente ser expuesto ante la mirada de los demás y es una experiencia a la que primero se somete para luego pedirla a modelos futuros. A partir de esta obra Hernández-Salazar insistirá en su serie de desnudos masculinos que se materializará en la exposición “*Ecce Homo*” (1995). A partir de esta obra, la cual es emblemática en la producción de González-Palma, y en la que el cuerpo es mediador importante,

ambos artistas, metafóricamente se liberan de “infiernos” personales.

1.7.1 Luis González Palma (1957).

Su actividad artística estuvo vinculada, después de esfuerzos individuales, a la Galería Imaginaria (1987-1991) en La Antigua Guatemala. Esta galería junto a sus otros integrantes dan un impulso a nuevos lenguajes visuales; inaugurando sus instalaciones con una muestra fotográfica de este artista. A partir de 1989 con una muestra individual en el Museum of Contemporary Hispanic Art, de Nueva York, Estados Unidos, se inicia su carrera internacional ascendente que incluirá otros países de América, Europa y Asia. Su último reconocimiento internacional es el premio obtenido en FotoEspaña 99. Su obra ha sido registrada en los libros: **Luis González-Palma** (Edit. La Azotea en Argentina, 1993), **Luis Gonzalez-Palma, poems of sorrow** (Arena Editions, Estados Unidos 1999), y **The silent of gaze** (Peliti Associati Edit., Italia, 1998). En su creación puede identificarse claramente varias etapas, sobre todo marcadas por la forma de expresión y manejo de la técnica. González-Palma ha pasado del formato tradicional y ha llegado a la instalación. En su producción artística claramente pueden verse obras sobre papel fotográfico, sobre papel de acuarela, collages e instalaciones.

1.7.2 Daniel Hernández-Salazar (1956)

Su trabajo artístico ha sido en solitario. No ha pertenecido a grupos artísticos. Sus actividades como fotógrafo

corresponsal de The Associated Press, REUTERS y Agence France Presse, le han perfilado un trabajo impecable a nivel de laboratorio y captura del hecho fotográfico. A partir de la primer exposición, su obra ha sido presentada en Estados Unidos, América del Sur y Europa.

Hernández-Salazar ha sido incluido en importantes publicaciones sobre el desnudo aparecidas en los noventa como son: **Eros** (Stewart, Tabori, & Chang Inc, New York, 1996), **The Male Nude** (Taschen, Alemania, 1998) y **Naked Men Too** (Universe, Editorial, New York, 2000). Ha definido su producción más por aspectos temáticos que por aspectos del uso de una determinada técnica fotográfica. Es hasta en la última etapa que este creador incursiona en la instalación. Sus imágenes siempre hacen referencia al ser humano destacándose temas como retratos, desnudo masculino, registro de la violencia y algunas imágenes para la publicidad.

2. El cuerpo en la fotografía.

2.1 La representación del cuerpo en la fotografía.

¿Por qué el cuerpo es un tema tan en boga en la última década del Siglo XX, en una época en que se tiende a deshumanizar ese delicado receptáculo del alma, cuando se está tan consciente de las grandes posibilidades que representa el poder sustituir órganos por máquinas, cuando la fotografía

científica nos ha dado a conocer en la estructura y funcionamiento del cuerpo?. Ewing (1998), cuando cita a Barbara Kruger, es claro en compartir la frase: "nuestro cuerpo es un campo de batalla" (p.10). Ewing continúa expresando que "la fotografía ha causado un profundo impacto en el cuerpo por más de un siglo" (p.12). Al revisar cualquier Historia de la Fotografía vemos que las primeras imágenes son de personas, mostrando su cuerpo, a la par de importantes registros de paisajes rurales y urbanos.

Pérez (1996) afirma que " desde sus orígenes, la fotografía ha sido aplicada a la clasificación y el control del cuerpo humano. Ya en fecha temprana como 1853, apenas unas cuantas décadas después de las primera heliografías de Joseph Nicéphore Niépce, el doctor Guillaume Benjamín Duchenne de Bolonia, el iniciador de la electroterapia, encargó al fotógrafo Adrien Tournachon una serie de fotografías de expresiones faciales para un trabajo sobre fisonomía humana" . De estas experiencias nacerán todas las ideas de clasificación y registro de personas, iniciándose con reclusos y prostitutas. Para Pérez existen dos razones fundamentales que movieron a los científicos a recurrir a la fotografía. Una la correspondencia de rasgos psicológicos y la morfología del cuerpo, por otra parte "la capacidad de obtener imágenes verosímiles de la realidad" (p. 41). Otra razón "se debe, en buena medida, al éxito de aplicación que la fotografía ha tenido en uno de los sistemas de clasificación más difundidos en las sociedades modernas: el archivo policial, ... la cámara fotográfica es capaz de obtener

imágenes fieles y aparentemente objetivas de las personas y de ahí su utilidad como elemento de control. Todo sujeto fotografiado es, en el fondo, un sujeto expuesto, cuya apariencia externa se libera a la mirada escrutadora de un observador virtual: la fotografía permite constatar el tamaño y color de nuestros labios; hace posible comprobar si tenemos algún defecto físico, una cicatriz, un lunar, una malformación congénita y constatar si guardamos algún parecido con otra persona. En definitiva, la fotografía es eficaz en la medida en que permite un análisis detallado de nuestra apariencia externa" (p. 42).

En la Historia del Arte el cuerpo ha sido un tema que siempre ha sido considerado. En el arte actual, continúa presente el cuerpo especialmente en la fotografía. Contradicciones que conviven paralelas como lo son el conocimiento de los efectos del SIDA y la idealización comercial del cuerpo en el mundo de la publicidad, tal el caso de la publicidad de Calvin Klein y Benetton, han hecho repensar esta temática como un fenómeno del fin de siglo.

Tosto (1998) en su estudio sobre la morfografía humana expresa: "Inexorablemente el aspecto exterior del hombre representa su vida física y sugiere su estado anímico, sentimental, social. Además e independientemente, las formas físicas tienen por sí solas gesto, expresión, que se agranda si se interpreta y exalta acertadamente. Estas expresiones formales, es decir morfográficamente, se intensifican convirtiéndose en atributo universal,

simbólico, solamente por medio de la transformación plástica de la realidad, de manera sobria, sintética, estilizada". (p.198). Para este autor "el plástico debe conocer el cuerpo humano, los otros seres y elementos que utiliza, tanto como el poeta su idioma. Este conocimiento y su aplicación no debe ser anecdótico sino impersonal y universalista". (p.199).

Pérez (1996) nos hace evidente que en la fotografía contemporánea somos testigos de la "reaparición del sujeto, el retrato fotográfico ha experimentado una evolución, desde sus orígenes hasta hoy, que permite atisbar las diversas concepciones de la relación entre sujeto y el mundo en la era contemporánea. Surgen hoy, aquí y allá, miradas hacia el pasado: el progreso técnico no lleva, en absoluto, a un cambio irreversible en la sensibilidad" (p.41).

2.2 Historia de la representación del cuerpo en la fotografía.

Ewing (1994) claramente indica que el cuerpo humano ha tenido un gran impacto en la fotografía por más de un siglo, pero al mismo tiempo los efectos de la imagen pornográfica han degradado el cuerpo, y la publicidad de machos y hembras los ha glorificado, creando falsas expectativas y alienando las mentes sobre el entendimiento del cuerpo y la corporeidad.

Las primeras imágenes fotográficas de cuerpos desnudos surgen en el otoño de 1879, en una serie de artículos aparecidos en **Photographic News**, en Inglaterra sobre las tribus Zulús de

Sudáfrica. La desnudez de estas imágenes causó fascinación y disgustos, pocas veces se había visto al cuerpo humano vivo en tales condiciones, dándose en una época -la victoriana-, en que el vestido era especialmente restrictivo y concedía un conocimiento corporal circunscrito a la manos y el rostro (Fig. 31).

Alrededor de 1860, H.T. Huxley y John Lamprey, crearon un sistema estandarizado de procedimientos para la fotografía etnográfica. Los sujetos desnudos debían posar parados y sentados, en posiciones frontales y de perfil. Una pasión fundamental del siglo XIX fue el movimiento, los científicos trataron de explicarse este fenómeno, la fotografía se constituyó en un arma importante para estos estudios. Dentro de los fotógrafos que trataron este tema se puede mencionar a Eadweard Muybridge (que estuvo en Guatemala a finales del Siglo XIX) quien publicó **Animal Locomotion** (Fig. 32) en 1887 y **The Human Figure in Motion** en 1910.

En 1886 el fotógrafo francés André Rouillé hizo la distinción entre el retrato y el desnudo, en el sujeto y el objeto. En un retrato, el cuerpo específico, la persona es fotografiada como sujeto, él o ella inician una transacción con el observador, donde el fotógrafo es únicamente un facilitador. En la fotografía de desnudo, la transacción es revertida, el fotógrafo inicia el evento, el cuerpo es despersonalizado, como objeto.

En el siglo XIX se dieron los llamados estudios de la naturaleza que eran de dos tipos. Unos donde los cuerpos

estaban desprovistos de toda decoración, con énfasis en la soledad del cuerpo, o el cuerpo era parte del esquema decorativo de cortinajes, alfombras (Fig. 33), instrumentos musicales. Pintores como Delacroix se entusiasmaron con esta nueva propuesta. Los modelos eran principalmente mujeres (Fig. 34).

La publicidad, el diseño gráfico y la fotografía siempre han caminado juntos en el siglo XX, el surgimiento de las revistas como medio de comunicación hizo evidente el uso de la fotografía como medio de expresión, especialmente como forma rápida de ilustración. La vanguardias pictóricas, como indica Honn (1998) incluyeron la expresión fotográfica, pero se dio un paralelismo evidente entre pintura y fotografía como disciplinas diferentes. Es hasta la bienal de Venecia de 1992, cuando se otorga un premio de escultura a una fotografía. Este hecho hace evidente la fusión de la fotografía con las artes plásticas en general.

2.3 Apuntes para una Historia de la representación de la imagen del cuerpo en la fotografía de Guatemala.

Aún no se ha escrito la historia de la fotografía en Guatemala, por lo que incluir el presente tema es un reto para lo cual se toma como punto de partida la más reciente exposición fotográfica **Guatemala ante la lente** de uno de los archivos más importantes de Centro América, la Fototeca de CIRMA - Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica-, presentada durante **Fotojornada** organizadas en abril de 1998 por Colloquia en el Museo de

Arte Moderno. Como una de las pocas referencias se utilizará el catálogo editado para dicha ocasión.

Para Adams y Taracena (1998), "la fotografía en Guatemala comienza con la obra etnográfica de Emilio Herbruger, un fotógrafo alemán ya instalado en el país en la década de 1870. Herbruger trabajó el género de tarjetas de visita ("cartes de visite" de 6 X8 cms), patentado por el fotógrafo francés André Adolph Eugene Disderi" (p. 6). Las imágenes de Herbruger llegaron a cumplir funciones evidentes como lo apuntan estos investigadores: "Como retrato de la sociedad, la tarjeta de visita permitió un testimonio gráfico de las relaciones sociales, en las que la lente trataba de expresar un mensaje de los atributos sociales y económicos del retratado". Otro, uso indican "era el de un testimonio antropológico y etnográfico de los otros . Una mirada clasista, eurocéntrica (Fig. 35), y etnocentrista de las cualidades morales de la gente pobre (artesanos, marineros, campesinos) y marginal (prostitutas, delincuentes, y otras "curiosidades humanas,") y de los pueblos "bárbaros" (africanos, asiáticos, amerindios, etc.). Esta vez la lente buscaba dejar testimonio de la visión del fotógrafo hacia el modelo, remarcando los trazos físicos y la diferenciación económica y cultural". (p. 6.).

A las imágenes de Herbruger le siguen imágenes de Eadweard Muybridge (Fig. 36), y del fotógrafo anónimo del Album Alcain, "luego la visión se torna más romántica, como se observa

en las imágenes de Valdeavellano" (p.6).

Para estos autores, "esta visión de la Guatemala exótica perduraba en la fotografía de los años treinta y cuarenta en el presente siglo, reforzada por el trabajo de campo de los primeros estudios antropológicos nacionales, como lo demuestran la fotografía de los mayas Lacandones tomadas en 1938. Esta imagen aún persiste como una corriente en la fotografía y otros medios de la producción cultural contemporánea, sobre todo en las destinadas al consumo turístico interno y externo..." (p.7).

Adams y Taracena, citando a Poole indican: "Luego son importantes las fotografías de parejas criollas o de familias ladinas tomadas por Yas (Fig. 37 y 38) y Noriega en Antigua, por Zanotti (Fig. 39) en Quetzaltenango o por Valdeavellano y otros fotógrafos en la Ciudad de Guatemala, en las cuales se nota el uso de la modernidad a través del servicio que el fotógrafo prestaba a los individuos o las familias pudientes o emergentes" (p. 7) ..."El peso de la muerte en la cultura guatemalteca no podía escapar al ojo de los fotógrafos que registran imágenes de símbolos mortuorios como la figura sincretizada de San Pascualito Rey o "de seres queridos, que la muerte arrancó naturalmente en la madurez o endémicamente en la niñez. (Fig. 41) Como un aspecto importante en la fotografía del cuerpo lo constituye el género de la fotografía mortuoria infantil merece especial mención" (p. 9).

"La magia fotográfica de este siglo no podía dejar de abarcar el mundo de la política, donde reinaba la divisa liberal de orden y progreso " nos dicen Adams y Taracena, un ejemplo de esto son dos fantásticas fotografías de Yas en posesión de CIRMA. El desarrollo de los periódicos dará un impulso a la fotografía, en especial en el fotorreportaje. Los acontecimientos del derrocamiento de Ubico y "la Revolución de 1944 hacen énfasis en una fotografía política más intimista" (p. 11).

En el curso de las siguientes décadas, la fotografía va recorriendo imágenes que reflejan la creciente tensión y polarización social que dominó el país en los años de la guerra fría. Por ejemplo, el tema de la muerte de estudiantes universitarios, el divorcio entre las altas capas de poder y el resto de la población. Los dedos acusadores señalan a diversas partes de la sociedad. El conflicto armado interno dará como resultado imágenes que dejaron ver uniformes camuflados y botas de hule y de cuero. (p. 11.)

Adams y Taracena plantean una visión particular sobre la historia de la fotografía de los sesenta para la presente fecha de la siguiente forma: "Sin embargo, con los días que nos van distanciando del conflicto armado que vivió el país durante más de tres décadas, la gente comienza a posar sus ojos en otras imágenes de hombres, mujeres, ancianos y niños llenos de vida. Además, la cámara fotográfica retiene cada vez más imágenes de cómo la gente sobrevive a toda costa en los contrastes desgarradores entre lo urbano y lo rural, entre pobreza y

riqueza. De cómo el pueblo guatemalteco, en toda su diversidad, se va adaptando a la integración, muy parcial y distorsionada, de Guatemala dentro de una economía y cultura globales. De cómo, por un lado, diferentes grupos étnicos y culturales comienzan a reivindicar, a nombrar y hasta fotografiar sus propias identidades". (p. 12). Un ejemplo claro de esto lo constituye el proyecto iniciado por Nancy Macgreere con niños del basurero de la zona 3, cuyas fotos se exhibieron más tarde en la Galería Plástica Contemporánea y en varias galerías estadounidenses.

Como se confirma, la imagen del cuerpo siempre, ha estado ligada a los primeros hechos fotográficos. Es obvio que para Adams y Taracena los hechos históricos han marcado la temática y el hacer fotografía en Guatemala, donde el cuerpo de las personas ha sido un protagonista de primer orden tanto por hechos científicos como sociales (Fig. 42).

Si comparamos los hechos citados anteriormente por Cazali (1998) vemos que el tema del cuerpo se hace recurrente en el arte guatemalteco casi al mismo tiempo que en el resto del mundo. Pero habrá que tomar en cuenta que el cuerpo siempre ha sido motivo temático para el quehacer fotográfico. Se puede establecer que la fotografía en Guatemala siempre ha expuesto entre otras temáticas la del cuerpo, tanto de indígenas como de ladinos, y que muchos de los géneros como el retrato, el foto reportaje continúan vigentes hoy en día. Pero se ha sumado la foto documental y la foto-arte, especialmente en los últimos años.

3. El pensamiento sobre el cuerpo.

Sobre este tema la visión es muy amplia tan vasta como el hombre mismo, como un aporte teórico sobre el tema se presenta a continuación algunos apuntes referentes al cuerpo que aportaron una visión importante en la presente investigación.

3.1 Cuerpo - espíritu.

Al abordar el tema del cuerpo, surge instantáneamente las preguntas sobre la conformación del ser humano ¿Es solo materia?, ¿...y el espíritu?. Esta naturaleza especial, ha sido motivo de estudio del hombre desde tiempo muy atrás y una base importante para la explicación de varias religiones.

La dualidad de cuerpo y alma, se presentada como un problema filosófico en la cultura griega, y para quién no profundiza en este tema le parecerá que aún esta dualidad se mantiene. Estudios de Antropología Filosófica y Antropología Teológica han profundizado más sobre este tema. El cuerpo humano es visto desde diferentes perspectivas. Schulte y Ruiz de la Peña (1982) en su estudio "Cuerpo y alma" expresan "todos los intentos por esclarecer y comprender qué son y qué significan la corporeidad y lo psico-espiritual en el ser humano parten de experiencias de la realidad de la vida individual y comunitaria. De estas experiencias surgieron formas de hablar que establecen diferencias y, a la vez, procuran salvaguardar la unidad. El hombre, aunque se concibe como una unidad, advierte en sí mismo procesos biológicos afines a los que

encontramos en el reino vegetal y animal, los cuales se basan, a su vez, en leyes físicas, químicas, etc. Por una parte el hombre tiene conciencia de su yo, que es espíritu, que tiene una autonomía singular y libre en las decisiones personales responsables. Esta unidad plural del ser humano individual es el tema, del problema cuerpo-alma". (p.35)

La fotografía del cuerpo nos mostrará la materialidad de la corporeidad humana. Regularmente, dice Schulte (1982), "hablamos de nuestro cuerpo. Lo percibimos, por ejemplo, cuando recorremos con la mano nuestros miembros, los cogemos y los palpamos. Hablamos de órganos internos y externos. Conocemos exactamente los límites de mi ser en cuanto ser material (p. 35). Más adelante este autor indica: "Ya hemos visto que la unidad que yo represento, mi ser-cuerpo, surge de mi interior. Consiguientemente, el interior es lo que hace que el cuerpo exista como esa extensión espacial concreta. El interior se da o se toma un espacio, que él mismo llena, y hace de él el cuerpo, en cuanto morada de ese interior. Si el interior incluyera de alguna manera lo que junto a otras cosas significa el alma, entonces quedaría patente que es erróneo pensar que el alma está en el cuerpo como en un extraño. Es precisamente ella quien se da ese espacio como su hogar. También es falaz la fórmula, no infrecuente, de que el alma en cuanto forma sólo se realiza como lo que es existiendo fuera de sí" (p.39).

Filósofos contemporáneos consideran al cuerpo no en forma dualista, sino

como una unidad cuerpo-alma, para Lían (1991) en su obra **Cuerpo y alma**, presenta un recorrido histórico en el campo de la filosofía sobre este tema y al referirse específicamente sobre este asunto advierte que se tiene a conceptualizar la unidad Mi cuerpo: yo, hace evidente el hecho de que cuando nos nombramos Yo, también lo hacemos unido a nuestra corporeidad. Lían expresa a conciencia que “los analistas de la percepción del cuerpo propio, desde Husserl y Ortega hasta Sartre y Merleau-Ponty, describen y tratan de comprender filosóficamente el hecho de esa percepción desde la que cada uno ofrece e impone su cuerpo; pero con la tácita o expresa convicción de que los resultados de su análisis podrían hacerlos suyos todos los hombres, si su mente fuese capaz de considerar adecuadamente la realidad de esa percepción”. (p.243). Se encuentran puntos de articulación con lo expresado por Sala-Sanahuja (1989) quien coincide en que “todo lo que desde cualquier ángulo pueda contribuir a interpretar la civilización de nuestro tiempo, se añade la presencia del yo, del sujeto, del alma sensible sometida la mirada de la fotografía” . (p.22).

Para Aragón (2000) en su obra **El Hombre y el Mundo** reitera “Cuerpo, designa el hombre entero, interior y exterior, (cuerpo y alma), en cuanto que es comunidad, unidad; cuerpo es el término más cercano a nuestro concepto de personalidad. En este sentido el hombre no tiene cuerpo, sino **es corporal**” (el subrayado y negrilla es del autor). (p.118). Para este investigador es importante establecer “el cuerpo humano es un

cuerpo que habla, que se expresa en palabras; el tiempo de la existencia se articula en el lenguaje, en el que el cuerpo se vuelve sujeto al decir Yo a otro; lenguaje de intersubjetividad, de interrelación-incorporación al otro. La brecha de la dicotomía, entre el cuerpo y el alma, queda superada y se establece una continuidad entre las realidades corporales y las espirituales”(p.154). Este pensamiento es coincidente con lo expresado por Roland Barthes cuando dice que la esencia de la fotografía es el referente que nunca muere. Ante esto la fotografía adquiere una dimensión particular en la temática del cuerpo, existe una continua resurrección del referente ante nuestros ojos.

4. Heidegger y el arte.

El interés de Heidegger por el arte queda demostrado en su ensayo “El origen de la obra de arte”. Este filósofo parte de la obra teniendo en cuenta la intervención del artista, la obra y el arte. Para develar la esencia se deberá partir de la obra misma y preguntarle cómo es y qué es. Pero al mismo tiempo está consciente de que la obra de arte existe con la misma naturalidad que las demás cosas, por lo que es importante definir primero la constitución física o morfológica, en su calidad de instrumento.

El ser instrumento le da la característica a la obra de arte de ser una obra confeccionada y como tal una obra de arte es alegoría (por alegoría entendemos una ficción que representa un objeto al espíritu de modo que despierte el pensamiento de otro.) “Pero ese uno en la obra que

revela otro, ese uno que se junta con otro, es lo que tiene de cosa la obra de arte” (p. 15). Para Heidegger la cosa es portadora de atributos y los hombres nos hemos olvidado de lo insólito de este hecho y dice “eso insólito es lo que provocó un día extrañeza del hombre y llevó al pensamiento de asombro” (p.19). Para hablar de la cosa, Heidegger enuncia que hay que eliminar todo como comprensión y predicación sobre ella que se interponga entre ella y nosotros. Solo así nos podremos entregar a “su impoluta presencia”, Debemos entregarnos a la cosa sin intermediarios. Heidegger establece diferencia entre “la cosa” y “la obra”, diciendo que para el lenguaje de la filosofía se llama “cosa” a todo lo existente; en tal sentido la obra de arte también es cosa si es algo existente.

Heidegger abarca el tema de “la obra y la verdad”, la obra como tal, por su propio dominio se revela por ella misma, para este autor el ser obra implica instalar un mundo, y aún más, dirá que el ser-obra de la obra de arte consiste en sostener una lucha ente el mundo y la tierra (cultura y natura). La esencia del verdadero arte va a residir en la verdad, la cual debe concebirse en el sentido de lo verdadero, se le piensa como el desocultamiento de lo existente.

En la parte final de su ensayo, Heidegger se vuelve a la relación entre “la verdad y el arte” indicando una vez más que el origen de la obra de arte y del artista es el arte, tomando en cuenta que el origen es la procedencia de su esencia, en que está presente el ser de un ente.

Esto quiere decir que la realidad de la obra se determina por lo que en la obra actúa, es decir lo que físicamente es, su morfología sus aspectos físicos, instalarán un mundo (cultura) y sostendrán una lucha con la tierra (natura).

Para Heidegger, en la obra de arte actúa el acaecer de la verdad, en el sentido en que lo concebían los antiguos griegos. Para ellos el arte designaba un modo de saber, en la más alta acepción de ver: percibir lo presente como tal. Para ellos la esencia del saber descansaba en el desocultamiento de lo existente. Entonces, la verdad se endereza a la obra, la verdad está presente sólo como lucha entre la iluminación y la ocultación, en el antagonismo entre mundo y tierra. Esto último podría entenderse como que en la obra de arte está presente la lucha entre el ser y el objeto en sí y que poniéndole atención por momentos se iluminará y podremos develar su verdad más allá de las simples formas. El antagonismo entre mundo y tierra se entiende como la lucha en ser una cosa y encerrar una verdad diferente.

Respecto a la “tierra”, la verdad (de la obra) sólo se hace presente al instalarse en un ente. Sin embargo, la esencia de la tierra en calidad de lo que se cierra y lo que soporta, se revela solamente en la incorporación de un “mundo”, en el antagonismo de ambos. Esta figura queda fijada en la figura de la obra y se hace patente mediante ésta. Aquí incluirá Heidegger el elemento poético: todo arte es como hacer-sucedir la llegada

de la verdad de lo existente. Y culminará diciendo que el arte es en su esencia un origen y nada más: un modo excelente de cómo la verdad llega a ser existente.

La obra percibida como instrumento representa una cosa, donde se oculta una verdad, imposible el ver a simple vista por su condición de cosa, pero al ver detenidamente en un momento de iluminación se puede apreciar esa esencia a través de su alegoría. De ahí es donde se puede inferir la esencia de la obra misma. Existe una lucha entre el ente que realmente es y la instalación de una verdad que se oculta. La lucha por el ocultamiento y el surgimiento de su verdad alegórica es lo que hace que la cosa se convierta en un ente instalado.

5. Formas de aproximación a la obra fotográfica.

El acto fotográfico es considerado por Flusser (1998) como un acto de cacería, en su ensayo **Hacia una filosofía de la fotografía** plantea que cada hombre con una cámara está en una continua búsqueda, a saltos, que denomina "duda". Para este investigador "el acto fotográfico es entonces un acto de duda fenomenológica, en tanto que intenta acercarse al fenómeno desde tantos puntos de vista como sea posible" (p. 37). Para Flusser, "las fotografías, como todas las imágenes técnicas, son conceptos transcodificados en situaciones; conceptos manifiestos tanto en las intenciones del fotógrafo como en el programa de los aparatos. Esto demuestra que la tarea de la crítica fotográfica consiste en descifrar

aquellas codificaciones mutuamente relacionadas de cada fotografía. El fotógrafo codifica sus conceptos en fotografías y a través de ellas, las cuales informan después a otras, sirven de modelos para otras, y hacen inmortal al fotógrafo en la memoria de otros. La cámara codifica los conceptos contenidos en su programa en y a través de las fotografías, las cuales intentan entonces programar a la sociedad como un mecanismo retroalimentador cuyo fin es el futuro mejoramiento del programa. Cuando la crítica fotográfica logra comprender estas dos intenciones contenidas en cada fotografía, puede considerarse que el mensaje fotográfico ha sido descifrado (p. 37). Flusser, ve la necesidad de una filosofía de la fotografía, donde la imagen, aparato, programa e información son conceptos que deben constituir su fundamento.

Desde otra perspectiva, Costa (1991) en su ensayo **La fotografía entre la sumisión y subversión** pone de manifiesto que la imagen fotográfica está constituida por el fotógrafo, la realidad, y el medio técnico, diciendo: "el universo de la fotografía es un universo triple, y es erróneo privilegiar la realidad en tanto que modelo, como lo sería partir del instrumental técnico, o del propio homo photographicus, que son los tres componentes del hecho fotográfico. El análisis de la imagen debe hacerse a partir de ésta como resultado de la integración entre los estímulos externos, el fotógrafo y el medio fotográfico. (p. 135.) Costa también señala tres tipos de interacciones entre estos tres componentes: a) la "combinatoria" que mezcla en grados relativos los tres

componentes "unas veces predomina en una imagen la idea, la intencionalidad o la sensibilidad del fotógrafo; otras veces predomina la fuerza del modelo; otras la acción visible del utillaje técnico"; b) los "ruidos", al igual que el cualquier proceso de comunicación "interferencias entre el mensaje obtenido y el mensaje imaginado por el fotógrafo, distorsiones, parásitos, etc. y c) el "azar", que en cierto modo interviene, especialmente en la fotografía de creación, haciendo a veces que lo que serían ruidos se conviertan en elementos expresivos o estéticos importantes, y otras veces que incluso el mismo *mensaje* surja de lo inesperado. Para Costa, "en toda obra fotográfica intervienen el fotógrafo, el medio fotográfico y los estímulos externos, y en todos puede discernirse una combinación de estos elementos, cuyo predominio relativo será verificable en las imágenes" (p.135) e insiste "en este entramado se articulan las tres grandes fuerzas: el fotógrafo, la realidad y el medio técnico. Las tendencias estéticas y expresivas del fotógrafo, el peso de lo real y de lo cultural, y, finalmente, la utilización del medio, constituyen un conjunto de variables cuyas tensiones cristalizarán en la imagen." (p. 135). Este investigador formula una definición de lo que es la imagen fotográfica cuando expresa: "la fotografía no es exactamente o necesariamente la aptitud para reproducir la realidad perceptible en imágenes analógicas, sino más precisamente la capacidad de producir imágenes icónicas a partir de la luz por medios técnicos". Es necesario captar esta definición en su exactitud, dice

Costa: "1. No se trata nada más de reproducir, sino también de producir, esto es, de crear. 2. No se trata solamente de reproducir la realidad que ya vemos (esto es obvio en fotografía e inútil en creación), sino de producir imágenes innovadoras (grados diferentes de la analogía, que es algo muy distinto). 3. No se trata de partir de los objetos y las cosas que la luz hace visibles en la realidad, sino de, prescindiendo de lo que ya vemos en el mundo de las cosas, trabajar con la luz directamente en tanto que sustancia visual pura". Costa, finaliza diciendo: "...recordando la frase de Paul Klee adaptada a nuestra propuesta de un lenguaje fotográfico, diríamos que la fotografía creativa que propugnamos no tiene por función reproducir lo visible, sino hacer visible "(p. 137).

Flusser y Costa coinciden al considerar la acción determinante del fotógrafo el hombre, como determinante en la creación de la obra fotográfica, en ambas posturas se intuye la necesidad de llegar a la obra misma para poder comprenderla. Se está consciente que la fotografía conlleva una serie de preceptos técnicos propios de la composición plástica pero que al momento de cumplir el precepto de hacer visible se cuenta con libertad creadora. Sala-Sanahuja en la introducción al libro **La cámara lúcida** de Barthes (1989), expresa que "la búsqueda de la esencia de la fotografía a través de elementos concretos y generalmente puntuales que forman parte de la imagen fotográfica, pero que pueden pasar desapercibidos al examinar su mensaje inmediato, enlaza con los objetivos

últimos de la gran filosofía. Además, dado que lo que se oculta tras la fotografía, lo que se ampara indefectiblemente en la imagen fotográfica es la Muerte" (p.21). y aclara "La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo: la evidencia de esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble de la imagen fotográfica" .(p.21) Para Barthes, continúa Sala-Sanahuja, la fotografía adquiere valor pleno con la desaparición irreversible del referente y expresa "en la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia" (pp.23-24). Según este autor Barthes deduce que "la esencia de la fotografía es precisamente obstinación del referente en estar siempre ahí." (p.24) y más adelante expresa que "la fotografía es la momificación del referente, el referente se encuentra ahí, pero con un tiempo que no le es propio". (p.24).

Dada la condición de la fotografía de un elemento que contiene un mensaje, que la obra fotográfica está entre el fotógrafo y los estímulos exteriores, se ve la pertinencia de conocer la esencia de la obra (fenomenología) y proceder a una interpretación del mensaje (hermenéutica), todo, a través de un acceso sistematizado.

5.1 Aproximación fenomenológica.

González (1973) indica que la Fenomenología surge después de la primigenia intención de Husserl de

oponerse a la afirmación positivista de que la lógica es parte de la psicología y de la preocupación por fundar una filosofía que responda a la vieja inspiración de ser ciencia estricta y la más elevada y rigurosa de todas las ciencias. "La fenomenología, indica González, la nueva filosofía propuesta por Husserl es una ciencia descriptiva del flujo de lo vivido puro, de los fenómenos (mostrarse, aparecer), de lo dado en la conciencia; o también: la ciencia que describe las esencias de la conciencia pura. No es un método deductivo, ni empírico, sino mostrativo, capaz de mostrar (aufkiren), descriptivo, una ciencia 'apriori', una ciencia de las esencias (Eidos), que se da en cada 'vivencia' (Erlebnis). (p. 170, II).

Dartigues (1981), al referirse a la Fenomenología, cita de una forma importante lo referente a las esencias: "una primera tarea de la fenomenología consistirá en elucidar ese puro reino de las esencias" (p. 25). No es nuevo para este autor que "la razón de que la fenomenología, en vez de ser la contemplación de un universo estático de esencias eternas, se convierta en un análisis del dinamismo del espíritu que da su sentido a los objetos del mundo. De ese sentido, puede decirse, a la vez, que depende de la libertad del espíritu que podría no producirlo, y que rebasa sin embargo la contingencia de los actos de conciencia por su universalidad y su necesidad." (p. 27).

De acuerdo a lo expresado por Mejía (1998), citando a Lyotard, la fenomenología "también llamada pura o trascendental es el método propuesto

por Edmund Husserl que busca ir a las cosas mismas, describirlas correctamente y elaborar sobre esa descripción una interpretación objetiva verdadera. Esto se hace mediante la reducción fenomenológica o Epoche, proceso que consiste en un análisis crítico reflexivo, realizado desde la propia conciencia reflexiva de uno mismo." (p. 37).

González (1973), hace ver que "Husserl distingue tres niveles de expresión: uno, sin significación, simple conjunto de sílabas; otro, significativo, pero al cual no corresponde intuición; y un tercero, en el que se da la expresión significativa, con efectuación intuitiva; aquí se produce la intuición de esencias.

Con miras a la aplicación de la filosofía a la crítica de arte es importante tomar en consideración la obra de Heidegger (1960), quien en su ensayo, "El Origen de la obra de arte", del libro **Sendas Perdidas**, esboza la estructura de la obra de arte desde la perspectiva filosófica. Además, deja entrever las posibilidades referenciales de la descripción fenomenológica para intentar llegar a la esencia de la obra. Para Heidegger "El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno de ambos es sin el otro. No obstante, ninguno de ambos sustenta por sí solo al otro. Artista y obra, son cada uno en sí y en su referencia mutua mediante un tercero, que sin duda es lo primero, a saber, aquello donde el artista y la obra de arte tiene su nombre: mediante el arte", (p. 13). Para este filósofo "la obra de arte es una cosa confeccionada", y expresa "pero dice algo más que la

mera cosa es. La obra da a conocer notoriamente otra cosa, revela otra cosa; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta todavía algo más. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo producen la noción de marco en cuya órbita visual se mueve desde hace mucho tiempo la nota característica de la obra de arte", (p. 15).

Con fines prácticos, tendientes a la estructuración de un método para la crítica, es Mejía (1998) quien establece que con el acercamiento mediante la descripción fenomenológica se intenta desocultar ese mundo que el autor pone de manifiesto en su obra, entendido éste como testimonio de vida y de diálogo, a través de una conciencia que la ilumina.

5.2 Aproximación hermenéutica.

La hermenéutica, por su parte, es una disciplina filosófica ampliamente desarrollada por estudiosos que la iniciaron a partir de la exégesis bíblica. Para Caballero (1994) en su obra **Hermeneútica y Biblia**, la hermenéutica es una evolución de la fenomenología, que aparece claramente definida en el segundo Heidegger. Para este autor aplicándola a los textos bíblicos, la hermenéutica, puede realizarse desde varias perspectivas: la histórico-crítica, la estructural o semiótica, la exégesis sociológica, la interpretación materialista o la interpretación psicológica.

En el libro **Exégesis y Hermeneútica**, Paul Ricoeur (1976) destaca la importancia de tres métodos hermenéuticos: 1. **El método**

histórico crítico: sus aporias filosóficas. De acuerdo a Ricoeur este método es el favorito de la mayoría de exegetas, ya que el factor histórico es importante en el conocimiento de "la lengua, el sentido de las palabras, de su empleo -historia de las instituciones sociales, políticas, religiosas, de los modos de vida, de los medio reaccionarios y de los rechazos. La historia tiene un gran peso en el análisis del desarrollo humano.", (p. 24)

2. El método semiológico. Este trata del aspecto estructural del relato, basado en los sucesores franceses de los formalistas rusos, quienes descomponen el relato en unidades para su análisis. Hoy en día, dice Ricoeur se tiende a una integración de funciones donde Barthes en su obra **Introducción al análisis del relato** distingue tres niveles de operaciones:

a) Nivel de funciones, nivel de unidades mínimas núcleos de acción > secuencia > paradigmas de acción. b) Nivel de las acciones, -prometer, encontrar- relación con el personaje, plantear el estatuto del personaje en el relato, como alguien que contribuye al relato, como agente, actor, o mejor dicho "actuante". c) Nivel de la narración o del discurso. El relato considerado en su totalidad desde el punto de vista de la comunicación narrativa. El texto es discurso dirigido por el narrador a un destinatario. Para el estructuralismo estos dos actores no deben ser buscados fuera del texto. Los signos del narrador sólo están contenidos en los signos de la narrativa, y éstos pertenecen a la constitución interna del relato. (pp.1-27).

3. La hermenéutica y el concepto de interpretación. "En esta línea la hermenéutica o teoría de la

interpretación, no mantiene ningún lazo exclusivo con la exégesis. Pretende ser la teoría de lo que es comprender en relación con la explicación de los textos en general" (p. 44). Ricoeur insiste en que la Hermenéutica parte, por el contrario, del hecho inicial de que la frase es una unidad de un tipo irreductible a todas las unidades de la lengua. Desde esta concepción la hermenéutica se funda en ese carácter irreductible del discurso constituido a partir de esas nuevas unidades: las frases.

Ricoeur deja claro que: "Toda interpretación comienza ante todo por una apuesta sobre el sentido. No porque la intención está oculta: no se trata de ella, sino del sentido del texto, y precisamente en tanto que es independiente de la intención de su autor; el sentido del texto constituye problema por que es algo distinto a ésa intención" (p. 46). Finalmente este autor apunta: "Y si se requieren unos procedimientos de validación para someter la solidez de nuestras presunciones de sentidos a una lógica de la probabilidad comparable a la lógica de la verificación empírica, es porque el sentido es una apuesta, una presunción. Es en este tramo de la validación donde la hermenéutica bordea, y eventualmente incorpora a título de etapa metodológica, las consideraciones histórico críticas y las consideraciones estructurales. " (p.47).

El procedimiento hermenéutico en principio es la experiencia vivencial del texto como "interlocutor", porque el texto es un objeto cultural presente; donde puede ocurrir un

desplazamiento de la conciencia sujeto-objeto. La hermenéutica es igual a una interpretación que busca alcanzar la verdad del texto y apoderarse de su sentido totalizante. El fundamento de la hermenéutica es la capacidad de diálogo; se propone “comprender” el texto (universalidad ontológica de la comprensión). Necesitamos comprender el texto para “vivir” (una forma de apoderarse del ser). La hermenéutica busca la comprensión del texto en su verdad objetiva (nunca absoluta). En cada tiempo el público asume la verdad del texto.

La conciencia hermenéutica (la conciencia del texto como texto, es una experiencia interpretativa). La hermenéutica es real e histórica al hombre (nos sitúa dentro del tiempo). Es imposible una totalidad hermenéutica, por lo que no se ubica en el campo de la experiencia científica. Nos interesa el “ser” del cual nos podemos apoderar.

En la Hermeneútica el texto es una “cosa” que significa (es necesario tomar conciencia de la carga emotiva que encierran los elementos simbólicos). El texto como relato permite definir caracteres, y permite introducirse dentro de la totalidad significativa. Para Roland Barthes la exégesis es una búsqueda de la génesis del texto, mientras que la hermenéutica pretende llegar a la experiencia del texto como texto (la verdad del ser del texto).

El método hermenéutico implica tres niveles: primero el lingüístico; segundo, el nivel del discurso; y el

nivel de la experiencia hermenéutica.

En el **primer nivel** se dan tres pasos: El primer paso es el análisis lingüístico del texto que está presente pero que proviene del pasado (se emplea p.v. semiótico, semántico. Semiótico > tipo estructural > descriptivo). Segundo paso, Análisis de las formas simbólicas. La doble o triple significación de cada palabra, frase, etc. (Items, imágenes, alegorías, simetrías, motivaciones, metonimia, similitud y comparación; y sobre todo metáforas). A través de un inventario de metáforas y formas simbólicas y análisis parcial se trata de hacer coincidir los horizontes. El tercer paso, es encontrar un sentido global, de polisemia a polisemia.

Segundo nivel. Nivel del discurso, se analiza el texto dentro de una cultura. Este tipo de acercamiento a un texto deberá hacerse consciente de los diferentes elementos que conforman el marco cultural del texto (o la obra) y su autor. Si no se toma en cuenta estas variables, el acercamiento puede ser errado. Los elementos culturales hacen a los grupos distintos entre sí.

Tercer nivel. Nivel de la experiencia hermenéutica. Apoderarse del ser del texto. En este sentido Gadamer expresa que es imposible unificar los horizontes, Ricoeur, sugiere una aproximación de los mismos.

III. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La representación del cuerpo es una constante en la historia del arte, y Guatemala no ha sido la excepción. Desde la época de la cultura maya, se representaron cuerpos en variados motivos y circunstancias. La época colonial, bajo la gran influencia del Renacimiento y el Barroco, transpuso modelos españoles y los fundió con los indígenas dando imágenes del cuerpo con características peculiares. Durante la época republicana, bajo los aires del Neoclasicismo y del Romanticismo la representación del cuerpo siguió cánones estilísticos importados pero con cierta adaptación al medio.

La irrupción de la fotografía a finales del Siglo XIX, como un invento tecnológico que hacía más fácil la tarea de representación, hizo mella en la sociedad guatemalteca de ese tiempo y como se ha apuntado anteriormente surgieron los estudios fotográficos que se especializaron en la imagen del cuerpo -la gente se hace fotografiar-.

Por otra parte, es innegable el nivel de desarrollo de la fotografía a finales del siglo XX, tanto técnica como temáticamente. Lo que antes se denominaba en arte como pintura, en la actualidad historiadores del arte contemporáneo lo denominan arte visual, que abarca características complejas donde ya no es posible hablar de una sola técnica, lo cual queda demostrado en una de las más recientes recopilaciones de **Arte del Siglo XX**, donde Honnef (1998) presenta un capítulo especial sobre

fotografía en el que se menciona la paradoja de la conquista de la fotografía en el campo del arte y la pérdida de su carácter de arte por ser realizado, por una máquina (p. 406). Esta postura concuerda con lo expresado por Navarrete (1995) años antes: "... ya va quedando atrás, como cosa del pasado, la soledad de la fotografía" (p. 84). A lo anterior se contraponen la opinión de Stolz (1998) quien en un artículo aparecido durante la Feria ARCO 98, expresa: "Entre las galerías, la distinción entre fotografía y arte contemporáneo no ha desaparecido. Destacadas galerías de todo el mundo, que nunca se catalogaron a sí mismas como galerías fotográficas, tienen enormes posibilidades de exhibir una gran cantidad de obras de las que la fotografía es motor esencial o forma parte importante de las mismas" (p. 31).

De acuerdo a lo expresado por Honnef (1998), un cambio significativo en las artes visuales lo constituyó el otorgar el premio de escultura de la Bienal de Venecia de 1993 a Hilla y Bernd Becher al considerar, muchos de los miembros del jurado, que la fotografía era un medio para develar el contenido a través de una técnica. El uso de estrategias estéticas y métodos como el secuencial, las series y los montajes desvió la atención del observador de lo real fotográfico hacia la presentación artística de estos trabajos. Si bien los artistas involucrados que siguieron esta tendencia, vinieron de diferentes direcciones, tienen algo en común, y es

que vieron en la fotografía algo que ellos podían hacer con su intervención artística, transformándola en material estético. Estos artistas no reconocieron únicamente el valor realista, por el contrario lo cuestionaron, simultáneamente se hizo lo mismo en la pintura con igual espíritu crítico y atinadamente vieron sus potencialidades (p. 674). Como podemos ver un hecho importante es que a finales del Siglo XX, ya no podemos hablar de pintores o fotógrafos exclusivamente, ahora debemos hablar de artistas, o creadores.

1. Finalidad del estudio.

El fin del presente estudio es valorar la creación artística de la fotografía del cuerpo en la obra, de Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar, a través del acercamiento fenomenológico y hermenéutico con miras a realizar una crítica más fundamentada.

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo general.

Analizar los significados de la imagen del cuerpo en la obra de Luis González-Palma y Daniel Hernández Salazar.

2.2 Objetivos específicos:

1. Demostrar, la posibilidades del pensamiento filosófico para establecer las esencias de la obra de arte.
2. Establecer las características propias en la obra de arte de Luis González Palma y Daniel Hernández Salazar.
3. Establecer los significados de las propuestas estéticas de los

creadores indicados, en la década de los noventa.

4. Establecer un antecedente en estudios de este tipo.
5. Crear insumos para nuevas propuestas de investigación en el campo de la estética en las artes visuales.

2.3. Los objetos de estudio.

En la obra de ambos artistas han sido definidas varias fases medulares de su producción artística. Se seleccionó una obra de cada una de estas fases de producción. En González-Palma se tomó más en cuenta el uso de técnicas de expresión; mientras que en Daniel Hernández-Salazar se observó especialmente la temática, elección que corresponde a las características propias de ambos artistas.

3.1 Criterio de selección de las obras.

El panorama cultural guatemalteco de los noventa presenta una explosión de creadores que con la técnica fotográfica hacen propuestas estéticas donde el cuerpo es parte esencial del discurso visual. Esto quedó registrado en la muestra “*Íntimo*”, dentro de la exposición “*Fotografía actual en Guatemala*”, realizada en el Museo de Arte Moderno de Guatemala. Pero la imagen del cuerpo no fue exclusiva de la muestra “*Íntimo*”, otra muestra paralela “*Realidad revelada*”, presentó un 80% de temáticas relacionadas con este medio expresivo.

Para la presente investigación se seleccionó a dos creadores, cuyos trabajos han sido exhibidos en muestras individuales en exposiciones fuera de Guatemala, y que además han

sido editados en libros de fotografía o arte con circulación internacional. Las obras corresponden a diferentes fases de producción marcadas regularmente por hechos puntuales como su momento de exposición pública (exposiciones).

3.2 Obras seleccionadas

3.2.1 Obras de Luis González-Palma

3.2.1.1 Etapa de impresión sobre papel de acuarela.

Infierno. (Fig. 43). Ver página 116.

3.2.1.2 Etapa de collage y pintura sobre papel acuarela.

Concepción. (Fig. 44) Ver página 117.

3.2.1.3. Etapa de papel fotográfico y materiales varios.

INRI. (Fig. 45). Ver página 118.

3.2.1.4. **El reflejo.** (Fig. 46). Ver página 119.

3.2.1.5. **80 mm, f 5.6.** (Fig. 47). Ver página 120.

3.2.2 Obras de Daniel Hernández-Salazar

3.2.2.1 **Siesta de verano.** (Fig. 48). Ver página 121.

3.2.2.2 **Sueño.** (Fig. 49). Ver página 122.

3.2.3.3 **Juan Alberto Noj** (Fig. 50). Ver página 123.

3.3.3.4 **Eros.** (Fig. 51). Ver página 124.

3.3.3.5 **Ángeles** (Fig. 52). Ver página 125.

4. Definiciones utilizadas en este estudio.

Este documento presenta algunas palabras propias del mundo fotográfico por esta razón se ha elaborado un anexo donde se explica el significado

de muchos vocablos de esta terminología. (Ver anexo I)

5. Alcances y límites.

El presente estudio pretende ser una aproximación al análisis del trabajo artístico de Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar. La producción fotográfica de ambos creadores es prolífica por lo que se estableció una muestra que evidentemente puede ser ampliada para futuras investigaciones y realizar un estudio más pormenorizado de ellas. Se excluyeron del análisis las instalaciones dado que son obras de carácter efímero y que están condicionadas a un espacio y tiempo. La fotografía tiene la singularidad de que puede repetirse en más de una ocasión con la misma imagen bajo diferentes circunstancias. Una misma imagen puede aparecer más de una vez en la obra de un fotógrafo. Las obras seleccionadas han sido expuestas en Guatemala y algunas aparecen en publicaciones realizadas por editoriales extranjeras.

6. Aporte.

Este estudio pretende contribuir a enriquecer el marco histórico de la fotografía en Guatemala, así como ofrecer formas de acercamiento al desciframiento del discurso visual de la obra fotográfica. Para ello, este trabajo propone también una metodología de análisis, desde los puntos de vista descriptivo y hermenéutico, como sugerencia para fundamentar un estudio sistematizado de la obra de arte que haga viable una crítica de arte más acertada.

IV. MÉTODO

La estrategia metodológica ha sido diseñada de acuerdo a los objetivos que se plantearon en el capítulo anterior. El punto de partida es Heidegger (1960), quien expresara en su ensayo “El origen de la obra de arte” que “para hallar la esencia del arte, que se esconde realmente en la obra, busquemos la obra real y preguntemos a la obra qué es y como es” (p. 13). Además, se refuerza con el enunciado de que “la obra de arte es sin duda una cosa confeccionada, pero dice algo más que mera cosa es”(p. 15). Para Heidegger la obra de arte es símbolo, y la interpretación comienza por una apuesta sobre el sentido.

El pensamiento de Heidegger lleva a la búsqueda de símbolos y sus significados, la interpretación. Para este proceso se ha recurrido a los principios hermenéuticos. Ricoeur (1997), en su texto **Exégesis y hermenéutica** establece que la interpretación es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el significado oculto en un aparente sentido, revelando niveles del significado implícito en el significado literal. Si bien este autor lo expresa en función del análisis de textos, se perciben elementos válidos para la interpretación de la imagen. Ricoeur al igual que Heidegger, apuestan por el sentido al momento de interpretar. Hay que hacer notar que Ricoeur ve en la hermenéutica una continuación del proceso fenomenológico planteado desde Husserl.

También se tomaron en cuenta elementos tales como: el conocimiento del autor y su técnica discursiva, que en este caso fue visual, haciendo las correspondientes adaptaciones al estudio de la imagen.

Con estos fundamentos surgió la necesidad de establecer fases de análisis que primeramente pudieran brindar una descripción de la obra; luego, identificar símbolos, o significantes, para después interpretarlos con el objeto de establecer posibles significaciones.

A partir de lo anterior se establecieron las siguientes fases:

1. **Definición formal.**

Se establecieron las características formales de la obra, utilizando parámetros morfológicos y estilísticos tales como: dimensiones, técnica, año de producción, título.

2. **Aproximación descriptiva.**

Se sometió cada una de las obras objeto de estudio al proceso de descripción detallada, al estilo fenomenológico, para poder lograr un acercamiento a la naturaleza de la obra, siendo éste un acercamiento global y pormenorizado, sin que a este nivel, mediara ningún tipo de interpretación.

3. Aproximación hermenéutica.

Con el producto de la aproximación descriptiva, se procedió al desciframiento e interpretación de los elementos simbólicos o significativos encontrados.

3.1 Los objetos de estudio.

Las obras seleccionadas, que se mencionaron en el planteamiento del problema, deberían ser representativas de períodos específicos de creación en ambos artistas, y además cumplir con el requisito de estar ubicadas en Guatemala (muchas de la obra de estos artistas está en colecciones internacionales). Estos períodos fueron delimitados por el manejo temático, en el caso de Daniel Hernández Salazar; y por el desarrollo de técnicas expresivas en el caso de Luis González Palma. Común denominador en ambos es el uso de la fotografía como soporte a una forma de expresión plástica.

3.2 Instrumento.

Como se mencionó anteriormente para poder llegar a determinar los sentidos de las obras, fue necesario establecer una ruta de acceso a ellas, sobre los fundamentos fenomenológicos y hermenéuticos citados previamente, ruta que, como se indicó, consta de tres niveles: un nivel morfológico o formal; un nivel fenomenológico o descriptivo; y un nivel hermenéutico o interpretativo. Hay que señalar que los fundamentos teóricos en el plano hermenéutico fueron adaptados al discurso visual.

3.3 Procedimiento.

Para la realización de la presente investigación fue necesario ir a las obras mismas. Algunas, de grandes dimensiones, fueron analizadas en sus sitios de exhibición; otras fueron gentilmente prestadas por sus autores. Se partió de la experiencia personal de cada obra, en su sentido visual, experiencia que se repitió una y otra vez para dar lugar a una descripción detallada de las mismas, sin que a este nivel mediara ningún tipo de prejuicio. Posteriormente se trabajó el discurso visual descrito detectando significantes y símbolos, para dar paso a una interpretación de los mismos. Una vez establecido el posible sentido de cada obra se procedió a establecer comparaciones entre ellas y dar paso, así, a la discusión de los resultados.

V. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

1. Obras de Luis González-Palma

1.1. El infierno.

Tamaño: 28 por 35 cms.
Técnica: impresión fotográfica sobre papel de acuarela.
Fecha: 1989.

Aspectos de la composición:

- Planos: el cuerpo como primer plano, los decorados del cuerpo en un segundo plano y el tercer plano se define por su ausencia, el fondo negro.
- Composición asimétrica. La figura se presenta fuera de un eje equidistante.
- Figuras: se reconocen un cuerpo humano desnudo arrodillado, unas alas y lazos.
- Balance a través de la volumetría e iluminación. A la luminosidad del área de las alas, se le contrapone una gran área negra.

Descripción

Sobre una superficie blanca de 28 por 35 centímetros puede verse una figura irregular realizada en color negro, que intenta delinear una superficie cuadrada que tiene los vértices irregulares. Del centro de este semic cuadrado negro surge la figura de un hombre desnudo, de rodillas, con un elemento que simula alas, con la mirada hacia arriba.

El fondo negro donde surge el personaje hincado es irregular en el extremo superior izquierdo no forma el vértice del cuadrado, está incompleto,

finaliza en un borde dentado realizado como por pinceladas. El lado inferior también es irregular, el lado derecho es irregular y muestra un entrante de color blanco en forma de punta, que da la impresión de que el fondo blanco quiere invadir la superficie negra.

Este personaje tiene la cabeza echada hacia atrás, lo que hace visible notoriamente en la garganta la manzana de Adán, el mentón y parte de la oreja izquierda. El tórax iluminado desde el lado izquierdo, aparece con una sombra profunda en el lado derecho desde el cuello hasta la ingle. La piel está presionada por lazos que forman una maraña en el plexo solar, una línea doble de lazos se inicia en la clavícula izquierda y se pierde en la sombra a la altura de la cintura, otro lazo sale debajo de la axila, toca tangencialmente la aureola de la tetilla, llega al plexo solar y se pierde en la sombra de la cadera. A pocos centímetros de la axila izquierda, hacia abajo, surge otro lazo que se dirige a una sombra ubicada a la altura de la ingle. A la altura de la cintura dos grupos de lazos dobles suben al plexo solar y se confunden con los anteriores lazos. Una línea atraviesa el tórax desde la clavícula derecha hasta el plexo solar, pasando sobre el corazón. El hombro derecho se insinúa levemente en medio de sombras.

Es cuerpo es atlético, ancho de hombros, delgado de cintura, guarda proporciones armónicas. Únicamente es perceptible una tetilla y el ombligo,

ambos elementos corporales están presionados por una amarra y los tocan tangencialmente.

El abdomen presenta un área iluminada horizontalmente donde destaca el ombligo, el bajo vientre se funde con el área púbica en una sombra indefinida que se extiende hasta las piernas y la parte interna de los muslos. Únicamente queda expuesto, en semi oscuridad, el pene flácido, que pende de entre las dos piernas.

Las piernas están flexionadas, de rodillas, y forman un triángulo con el tórax, se muestran abiertas. La pierna izquierda muestra la tensión de un músculo del muslo, la pierna derecha apenas es perceptible por una pequeña área iluminada.

De las extremidades superiores únicamente es perceptible el brazo izquierdo, se ve claramente el hombro, antebrazo y parte del brazo. Por efecto de la luz, se nota que el antebrazo muestra un área más clara en un 75% del hombro al codo, el resto es de un tono más oscuro del mismo valor tonal que el brazo.

Tras el brazo izquierdo hay un elemento que simula alas, como de un ángel, las supuestas plumas que lo conforman son gruesas, se notan tiesas, de tamaños irregulares, son de un valor tonal igual al tono de piel del personaje. Entre una gran sombra negra se percibe el extremo derecho de estas supuestas alas, lo que le dan una dimensión tres veces más anchas que los hombros del personaje arrodillado.

Sobre el hombro izquierdo, en su orilla muy cerca del cuerpo, se lee en letras mayúsculas manuscritas el siguiente texto: EL INFIERNO.

Interpretación:

Ante las ataduras y tortura del cuerpo, alguien como burla pretende brindar al personaje el don del vuelo. Las alas no le son propias, ni le sirven para una fugaz elevación, son un simulacro de alas de ángel. Un don que nunca podrá compartir. El personaje, anónimo, lanza un grito sordo como único signo de libertad, ante las ataduras que le mancillan el cuerpo y alma y ante la carga de un don impuesto e ilógico que le hacen caer de rodillas. Hasta su corazón ha quedado atrapado y anulado entre la maraña de ataduras, libre queda su ser masculino, que tendiente a la tierra y junto al esfuerzo del grito, son el eje de soporte de su maltratado ser y a su vez un deseo de liberación.

Este personaje, inmovilizado, sin manos con que ayudarse, se le ha negado la libertad, no tiene más que su grito, y aun éste, queda limitado por el espacio que el propio creador da a la composición.

González Palma muestra un infierno de tinieblas, aparentemente frío, pero avasallante y burlón. Sus límites, son móviles e indefinidos con un movimiento ondulante, no estático.

Este hombre del infierno no tiene una perspectiva, está atrapado por tiempo inmemorial a esta condición de esclavitud, apelando al sentimiento perpetuo de una celda, creándole al

personaje su propio infierno. La única dignidad que le queda al personaje es el símbolo de la virilidad, ya que aún no llegan a la mutilación.

El dolor, la burla, la inmovilidad, el vacío sin frontera limitante son fuerzas que conviven en esta obra que atrae ante lo dramático de la posición y la desnudez torturada de un cuerpo hermoso. Lo erótico apela a la muerte y son dimensiones que se funden, en esta escena.

1.2. La concepción.

Tamaño: 51 por 69.51 cms.
Técnica: Mixta, fotografía sobre papel acuarela, y metal
Fecha: 1989.

Aspectos de la composición

- Planos: debido a que esta obra utiliza varios medios, los planos se ven afectados, en primer plano sobresale una caja de metal con carátulas de relojes. En un segundo plano parte de un torso femenino es estado de gestación sosteniendo una calavera. El tercer plano es difuso, se percibe un gran vacío donde sobresale una línea de horizonte en la parte superior, indicado únicamente por valores tonales.
- Figuras: una caja de metal, con carátulas de relojes, el torso de una mujer en gestación con una calavera en la mano.
- Balance: esta composición logra su balance a través de volúmenes figurativos y de efectos de luz y sombra.

Descripción

De un fondo negro emerge entre manchas pardas, grises y algunas celestes, la figura de perfil de parte de un cuerpo de mujer, el que es notorio únicamente del torso a las caderas. Es una mujer embarazada, a la que no se le ve cabeza ni cuello, tampoco muslos ni piernas.

Del perfil de la espalda surge una mancha blanquecina, a la que se le sobreponen manchas grises y cafés muy claras formando chorretes. La mancha gris y blanca forma una especie de ala, vista de perfil. De esta misma mancha surge un brazo que tiene una apariencia fuerte y tensa, lo hace más evidente las marcas de las venas.

En su mano izquierda, abierta, sostiene una calavera humana, la imagen deja percibir apenas los dedos de la mano derecha, que también sostienen este elemento óseo. Ambos senos son evidentes, puede verse en toda su magnitud el izquierdo, el pezón en erección, con una gran aureola oscura. Un rayo de luz ilumina lateralmente esta área. El seno derecho únicamente se ve de perfil y su pezón es oculto parcialmente por la calavera.

El vientre se muestra abultado, propio de un embarazo avanzado. Bajo la mano -en el lado derecho del vientre abultado- se ve el ombligo y, en la parte inferior, el área púbica con vellos hirsutos.

La calavera que la figura tiene en sus manos se ve de frente, ligeramente girada a la izquierda, el dedo pulgar de la mano izquierda se posa sobre el

hueso parietal, la sien. El área de las cuencas de los ojos muestran su profundidad. En la cuenca del lado derecho aparece una mancha negra. El área que ocupara la nariz es delineada por una mancha negra en forma de gota.

Frente a la figura femenina a la altura de la calavera se ve una mancha color gris, blanco y pardo. En la parte superior se percibe una línea de horizonte, a la altura de lo que podría ser la base del cuello, las manchas blancas y grises parecen formar el horizonte de un paisaje. Bajo la figura femenina se lee con a mano alzada de molde el texto "La concepción" en color blanco sobre una mancha entre blanquecina y gris. Bajo el texto aparece una mancha blanca con tonos pardos, de figura irregular de contorno y figura difícil de determinar. En el área inferior izquierda al texto se ve una caja de metal sin tapadera, se ve oxidada y que fue de color negro, mide 9.5 X 5 cm; en su interior contiene dos carátulas de reloj color blanco con números negros, la más grande, que ocupa todo el ancho de la caja, está bajo la más pequeña que es aproximadamente la mitad de ancho de la anterior. En las carátulas los números aparecen de cabeza. Son visibles tres pestañas afiladas en el borde de la caja, las cuales sirvieron en algún momento de bisagra de la tapadera. Al lado izquierdo de la caja se ve una mancha ascendente de color gris oscuro que se confunde con la mancha negra.

En el vértice inferior derecho, deja entrever la firma del autor en color blanco sobre el fondo negro.

Interpretación

González-Palma hace de la muerte, la vida y el tiempo suspendido un paisaje poético. El autor en esta oportunidad, da nombre a su obra, con el texto "La concepción" con la cual orienta una posible interpretación, queda develar cómo lo hace. González-Palma en esta oportunidad hace uso de varias estrategias que se convierten en signos que encierran un doble sentido. Estos signos actúan metafóricamente pero develan más de un sentido.

El uso del negro como fondo reafirma el misterio en que el acto de la concepción se lleva a cabo, en un marco de oscuridad dentro del cuerpo de una mujer, pero al mismo tiempo el espacio negro que el autor presenta es la nada, una premonición de vacío existencial, para ese ser concebido y que aún está en gestación. El horizonte se convierte en futuro, despejado. La línea de horizonte claro sobre el negro donde el alba despunta parece anunciar que lo ignoto, la noche -lo negro- esta por terminar. Esto hace que el negro sea percibido como un espacio de quietud intemporal tal como lo indican las carátulas de relojes sin agujas, el tiempo no transcurre.

Más que describir la gestación de lo concebido se lee en el vientre de la mujer la vida latente y en sus senos la fuente de alimento futuro ya que se sugieren listos para amamantar.

El cuerpo lleno de vida tiene antepuesto una calavera: símbolo tradicional de muerte. Este elemento en manos del personaje, le imprime a la escena una conciencia de que se nace para la muerte. Como único

vestigio masculino se encuentra la mancha blanquecina bajo la imagen, el liquido seminal, generador de vida.

El tiempo está suspendido, González-Palma recrea la gestación a través de una pequeña caja negra que contiene dos tiempos, tiempos diferentes para la madre y el fruto engendrado. Lo que se enfatiza es que la mujer en gestación tiene su tiempo: la esfera mayor; y el futuro hijo, el propio, representado en la esfera menor. Cada uno de los personajes tiene su propio tiempo, pero están detenidos en un instante donde coinciden pasado, presente y futuro, signados por la muerte.

Esta obra reúne la concepción de un ser, pero va más allá. ¿No es acaso la concepción de un ser, el mismo momento de la concepción de su muerte? y como elemento mediador de esta paradoja se encuentra el cuerpo.

Las manchas imprimen un ambiente de movimiento, de convulsión, a la escena: lo dramático de la concepción y gestación de una vida que lleva implícito el germen de la muerte.

1.3. INRI.

Tamaño: 120 x 40 cms.

Técnica: Plata sobre gelatina con aplicación de pintura.

Fecha: 1994.

Aspectos de la composición

- Planos: esta obra articula la densidad de materiales para definir planos. Se observa en un primer plano el crucifijo, en un segundo plano la imagen del niño y en el tercer plano un fondo difuso entre obscuro y claro.

- Figuras: González-Palma repite y sobrepone las figuras creando un efecto facetado y que tiene a ser reiterativo en ciertas áreas y elementos. Claramente se determinan el crucifijo, a la modalidad del Siglo XVIII. Un niño de aproximadamente seis años, desnudo.
- Balance: esta composición mantiene balance axial a través de un eje vertical, que incluso condiciona el formato de la obra, puede observarse que el eje es doble, pero que esta sobrepuesto uso sobre otro, el eje propio del crucifijo y el del cuerpo del niño.
- Esta obra esta compuesta por la superposición de dos fotografías que coinciden en un área común, lo que da la posibilidad de ver una figura completa, lo que no se puede lograr en un solo encuadre.

Descripción

Esta obra presenta la imagen compuesta de tres elementos que a manera de refracción amplían la imagen de un niño de aproximadamente seis años que sostiene con sus manos un crucifijo casi de su tamaño. Destaca la palabra INRI y los dos ojos blancos del niño sobre una superficie de color ámbar aplicada a una fotografía, que se intuye originalmente en blanco y negro, lo que hace que percibamos la obra como con un filtro totalizador, que deja únicamente los ojos de color blanco.

La obra está formada por tres cuadros alineados verticalmente. La iluminación para esta obra esta ubicada al lado izquierdo del modelo

lo que provoca que todo su lado derecho permanezca en penumbra.

En el cuadro superior, se percibe claramente la cabeza y torso de un niño, con pelo liso que le cae sobre la frente y le llega casi al ojo derecho. La mitad derecha del rostro está en total oscuridad, en el lado izquierdo se ven la oreja, ceja, mejilla y la mitad del tabique de la nariz con su respectiva ventana. Destaca la brillantez de los ojos, especialmente de su esclerótica. Hay que resaltar que los ojos son los únicos elementos que no están sujetos al filtro, de color ámbar. Tapándole la boca, y todo el cuello, en un primer plano, resalta el letrero INRI, remate superior de una cruz -de aproximadamente el siglo XVIII-. Bajo este remate de forma lobulada, decorada en sus bordes por elementos que asemejan hojas talladas en madera, continúa hacia abajo el lado superior del eje central de la cruz. El vértice inferior de este cuadro está dividido en dos partes por el paral de la cruz, en el lado izquierdo se ve parte del resplandor metálico del crucifijo. En el lado derecho se ve el travesaño de la cruz plenamente iluminado, donde se posa la mano del niño, se nota claramente por la posición el dedo pulgar, el dedo índice y el dedo medio. El fondo de esta composición es claro con manchas oscuras, más profundas en el área derecha cerca del hombro y el cuello. El lado izquierdo permanece más iluminado.

El cuadro medio presenta en un primer plano la imagen de un hombre, que en la cabeza muestra una figura de forma semicircular, conformada por líneas gruesas y delgadas, que parecen tener

un centro imaginario en la cabeza del personaje, otra figura similar sólo que más pequeña es la base de las líneas indicadas anteriormente. Ambas figuras van de la sien derecha a la izquierda formando dos arcos, la parte superior frontal de la cabeza, a la altura de la frente, presenta una franja formada por pequeñas líneas, que forman una trama y que se unen en la sien con la figura semicircular antes mencionada. El personaje es un hombre que tiene la cabeza que cae hacia el lado izquierdo, se le percibe barba, y el cabello largo, un mechón cae sobre su hombro izquierdo. Sus brazos están en posición de crucifixión, elevados a los extremos de la composición. El brazo izquierdo se pierde tras la figura metálica antes descrita. Su tórax y abdomen están en tensión, se muestran claramente las costillas y se percibe una línea vertical que hace eje entre la barba y el ombligo. En el costado izquierdo se ve una mancha alargada, fina en sus extremos y ancha en la parte media, algunas otras manchas oscuras se perciben en el tórax. A la altura de las caderas del hombre se percibe una tela muy iluminada, que está sujeta por un cordón, parte de la tela parece desbordarse del cordón haciendo una curva sobre el resto de la tela, esta área está sobre expuesta a la luz lo que hace fundirse con manchas más claras en todo el vértice inferior del cuadro, convirtiéndolo en un vértice lumínico ante un fondo oscuro. En un segundo plano se aprecia la parte inferior del tórax, y el abdomen del niño, el área genital está cubierta por el tórax y el cuerpo de la primera figura descrita del hombre en posición de crucifixión. El lado derecho del cuerpo del niño

permanece en media oscuridad. Tras el brazo derecho del crucificado se percibe en posición frontal el brazo y parte del antebrazo del niño, al igual que la punta del dedo medio y una pequeñísima parte del dedo anular.

El cuadro inferior muestra en primer plano la imagen de un ser humano, del vientre a la parte media de las piernas. Sujeta a la cadera tiene una tela que está sujeta a la cintura por un cordón, la tela parece no alcanzar a cubrir el cuerpo, se nota arrugada con muchos pliegues, denota suavidad; en el lado izquierdo se observa al igual que en la figura de arriba, que la tela parece desbordarse del cordón formando una pequeña protuberancia, en la parte inferior pegada al muslo se ve una porción triangular de tela fruncida que confluye en el cordón que se ve sobre la piel de la cadera izquierda. Sobre el área genital dos triángulos de tela parecen confluir, para formar un rectángulo más arrugas se perciben en penumbra en la cadera derecha. El muslo izquierdo se ve plenamente y la rodilla, de esta misma pierna tiende a ubicarse al lado derecho buscando el eje central. La pierna derecha parece estar unos centímetros atrás de la izquierda y junto al muslo derecho permanece en penumbra. En un segundo plano aparece otra imagen, ahora de un niño, en una tonalidad más clara, es la misma imagen del niño indicada anteriormente, en el cuadro superior, solo que en esta oportunidad se aprecia el área genital cubierta por el torso y vientre del sujeto del primer plano, del niño se perciben sus caderas, sus muslos y el inicio de las rodillas, que también tienden a buscar el eje central de la composición,

formado por la línea del abdomen, un triángulo de tela y la línea de unión de las dos piernas de la escultura. Nuevamente en el vértice inferior se nota una luminosidad que recorre todo el vértice.

Interpretación

La imagen del niño desnudo -símbolo de inocencia y pureza- está antepuesta ante el símbolo más contundente de la religión católica como lo es un crucifijo, con todos sus estigmas, como un signo inequívoco de protección. El INRI, que significa *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, enmarcado en su propio esquema ondulante rivaliza con la mirada expectante del niño, sus ojos son blancos, de una natural pureza. El niño no puede expresar verbalmente nada, estas letras tapan su boca, no tiene otra opción. Este niño al mismo tiempo sostiene el crucifijo y al mismo tiempo se apoya en él se cubre con uno que evidencia haber sufrido. Las dos cuerpos humanos forman un equilibrio de fuerzas ante el observador, lo inanimado con lo animado, lo suave con lo duro. El paralelismo entre la mirada y la palabra INRI, es notoria. La doble presentación del área pélvica en ambos personajes da la idea de dos veces protegido en esa área, existe una doble afirmación del mensaje. El cuadro inferior que no muestra estigmas de pasión o dolor da la idea de un inicio de ponerse a caminar, denota movimiento hacia adelante.

Puede verse que el niño tiene el control de la escena y controla la estabilidad del crucifijo, pero esta acción muestra la omnipresencia de una orden por mantener el equilibrio -

en este caso de la cruz- símbolo de pasión, dolor, una religión, un modo de vida.

El área pélvica que el cuadro del medio parece arder en luz, aparece en el siguiente totalmente en control lumínico, lo que evidencia la sobreposición del orden y la serenidad.

1.4. El reflejo.

Tamaño: 99 X 100 cm.

Técnica: Plata sobre gelatina virada al sepia con acetato

Fecha: 1998.

Aspectos de la composición

- Planos: esta obra presenta cuatro sectores que contienen cada uno sus propios planos. Pero puede observarse que todos cuentan en un primer plano la imagen que contienen, esta cercanía, provoca que la atención del observador se detenga específicamente en la imagen expuesta. Los cuatro sectores de esta obra no tienen segundos planos, únicamente presentan el primero y algunos un tercer plano vacío.
- Figuras: González-Palma contrapone la figura humana a la figura escultórica. La figuración del cuerpo es lograda a través de acercamientos que hacen evidente lo corpóreo del personaje. De igual forma sucede con la escultura. Un elemento que no es propiamente figurativo lo constituye el acetato sobre puesto sobre la figura de la escultura, la distorsión óptica que provoca se

convierte en figuras extras dentro de la composición.

- Balance: la obra adquiere un balance a través de la colocación simétrica y alterna de valores de luz y sombra lo que crean un balance equilibrado de fuerzas tonales y formales.

Descripción

La obra presenta cuatro áreas cuadradas plenamente definidas, dos de un color sepia pálido y dos grises con orillas negras en las partes superiores e inferiores. Dentro de cada cuadro, surgen imágenes de rostros humanos y de esculturas. Las áreas cuadradas están unidas entre sí pero forman campos visuales diferentes. Son perceptibles pequeños segmentos de hilo de color rojo que unen los vértices de los cuadrados. Resaltan las texturas de las superficies, unas lustrosas y brillantes contrapuestas con otras ásperas y mates.

El cuadro superior izquierdo muestra, de perfil, las fosas nasales, el área del bigote -ancha-, los labios gruesos con pequeñas grietas, y parte de la barbilla de un personaje de sexo masculino. Se ven claramente los poros de la piel sobre el labio superior, gracias a la calidad de la fotografía. Esta imagen se encuentra sobre un rectángulo negro del ancho de la imagen con una altura de cuatro centímetros. Dentro del cuadrado aparece el número 14 y un triángulo en que los dos lados más largos señalan la inscripción 14^a. Esta imagen muestra en el lado izquierdo de la nariz las letras mayúsculas CD, tipo Times, de color negro; sobre la barbilla, se ven las letras mayúsculas HI color negro. Se evidencia un óvalo

de luz que enfatiza las partes del rostro y que forman en los vértices del cuadrado cuatro áreas triangulares, cada una, con un vértice semicircular. Por la posición de la nariz y los labios se percibe que la persona está viendo hacia el lado derecho. La imagen es clara y definida, su superficie es mate, sin brillo.

El cuadrado superior derecho muestra una superficie lustrosa, muy brillante, que refleja la luz y dificulta la percepción de la imagen que está abajo, y la cual varía de acuerdo al movimiento del observador. Esta imagen cuenta en el lado superior con un fino rectángulo que forma un bloque sólido de color negro a lo largo de toda la imagen. Dentro del cuadro, también de fondo negro, emerge la silueta de un ser, en color gris, que no se puede identificar si es hombre o mujer, se percibe completamente la nariz fina y recta, la distancia entre las aletas de la nariz y el labio superior es muy corta, pero bien definida. Los labios son finos y delicados. La barbilla es pequeña y redonda. Se percibe el ojo, de párpados bien definidos, emergiendo de las sombras que lo envuelven en un halo gris oscuro, que se hace más intenso en la parte superior, y que termina de delinear la cavidad ocular. Al final de la barbilla se insinúa el volumen del mentón por medio de una tenue sombra gris. De toda la imagen destaca la línea recta que define la nariz. El ser está viendo hacia el lado izquierdo, lo que se define por la posición de la nariz y los ojos.

El cuadro inferior izquierdo al igual que el anterior, se percibe una

superficie muy brillante, sobrepuesta, parece indicar que es un plástico. La imagen es de color gris muy oscuro, cuenta en el lado superior e inferior de dos finos rectángulos negros, con dificultad se percibe un rostro de frente, con un lado izquierdo más oscuro del derecho, en el eje central emerge la mitad inferior de una nariz y una boca con labios finos, con un rictus sereno, con la apariencia de estar a punto de insinuar una sonrisa.

El cuadrado inferior derecho cuenta en el lado superior e inferior de dos finos rectángulos negros, se percibe claramente la posición 3/4 de un rostro humano, con una ceja gruesa, de la cual se observa únicamente la mitad. El ojo rasgado muestra las pestañas del párpado superior, las cuales son escasas e hisurtas, en la orilla del párpado inferior las pestañas son más escasas aún. El volumen que se intuye como la nariz se encuentra desenfocado, se percibe una nariz gruesa. Igualmente desenfocado se insinúa el ojo izquierdo y la otra ceja totalmente desenfocada. Bajo el ojo derecho se nota un lunar en forma de gota, bajo esta mancha aparecen las letras JK. El rabillo del ojo derecho se presenta con una manchas blanquecinas que denotan humedad, en la parte inferior de este surco se ven las letras mayúsculas AB, tipo Times. En el lado izquierdo (del personaje), en el área donde estaría situado el otro ojo, se ven las letras mayúsculas FG tipo Times. El ojo destaca por su brillantez, una circunferencia de un color negro profundo como los rectángulos superiores e inferiores de los demás cuadrados, el reflejo del ojo es un rectángulo blanco, donde se

percibe la silueta del paisaje de un lago. Nuevamente es evidente un óvalo de luz, que también forma cuatro triángulos donde el vértice interior es elipsoide. El personaje parece ver en dirección derecha. Esta imagen cuenta con dos bloques rectangulares de color negro en el límite superior e inferior. En el rectángulo superior se lee la palabra Kodak, en letras mayúsculas y casi invisibles junto a signos parecidos a los números, pero ambas inscripciones muestran un rayón sobre ellos.

Interpretación.

La estructura de esta obra da la posibilidad de diferentes “lecturas” del discurso visual, primero por la posición, ya que dependiendo del orden que se seleccione para una lectura, se brindan varias posibilidades. Además influye en la lectura la textura de la superficie de la obra. La secuencia que se usará en la presente interpretación es de izquierda a derecha de arriba abajo. Al seguir esta secuencia de lectura visual, González Palma establece una narración entre las imágenes contenidas en los recuadros, brinda la posibilidad de ser leída como un cómic.

Uno de los personajes muestra signos de haber sido codificado, medido, mientras que el otro permanece impoluto, sereno, sin marcas sobre la piel, en tanto que el otro se percibe opaco. El creador pone de manifiesto el breve momento del silencio después de un diálogo. Se percibe silencio y diferencias irreconciliables, claramente se hace énfasis del personaje con la boca cerrada, a quien

además no podemos conocerle, mientras que al otro ser se muestra de perfil, sin llegar a conocer su género.

En los siguientes cuadros o viñetas, colocados en la parte inferior, el ser escultórico brinda su mensaje de frente, el cual parece ser recibido por el personaje humano con serenidad, transformándose el mensaje en un horizonte esperanzador que se materializa en sus ojos.

Cuadro uno:

Un hombre, anónimo, no podemos identificar a alguien en especial, puede representar a todos, expresa su deseo de establecer comunicación. Su ambiente es cálido y luminoso. La luz orienta nuestra mirada a su boca y rostro los que han sido marcados por la sed, reflejada en los labios y la aspereza de la piel que revela en la textura propia de esta imagen. Su cuerpo muestra que ha sido analizado y codificado en alguna forma, el conocimiento, desde una perspectiva unilateral, de alguien ha pasado de una forma u otra por su nariz y mentón, no sabemos como se le clasifico o codificó, porque las marcas no nos dicen nada, sólo hacen evidente la existencia de la presencia, de la marca.

Cuadro dos:

La presencia adusta de un rostro en la penumbra, incoloro, transmite serenidad, neutralidad de acciones, la finura de sus rasgos expresan una benevolencia y meditación, este ser está dotado de un brillo mágico, que no tienen los seres humanos, el reflejo es tal que por momentos nos es difícil visualizarle. Pone atención a un llamado su rostro se dirige a quien

trata de establecer comunicación con él, un ser de naturaleza diferente.

Cuadro tres.

El personaje adusto emite un mensaje, la emisión del mensaje puede ser complejo, el reflejo del ser nos impide una visión clara del personaje, lo que produce angustia, pero la intención de éste ser es directa, González-Palma nos lo muestra de frente y sus labios, que ocupan casi todo el recuadro, parecen emitir palabras.

Cuadro cuatro:

El mensaje a pesar de su complejidad es recibido y causa un impacto al mismo tiempo esperanza en el personaje iluminado y áspero, los ojos ,como ventanas del alma, reflejan un nuevo horizonte que antes le había sido negado, paisaje sereno de un lago, queda en los ojos y la mente del receptor.

Estos dos seres de naturaleza diferente, son confrontados a tener un diálogo entre sí. González-Palma presenta el enfrentamiento entre dos dimensiones, por un lado un aspecto subdesarrollado – con un colorido específico, pero con una superficie áspera, sin brillo -; por otro lado presenta a un ser con características del arte clásico occidental, de un color neutral, de apariencia serena con una superficie lisa y brillante, que por momentos hace que todo el que esté frente a él pueda verse a sí mismo.

En el transcurso de este diálogo se enfatiza el área de los labios de ambos personajes, como símbolo inequívoco de la comunicación.

1.5 80 mm, f 5.6.

Tamaño: 100 x 50 cm.

Técnica: Mixta, plata sobre gelatina, tela y bordado

Fecha: 1998.

Aspectos de la composición

- Planos: esta obra está compuesta por dos áreas totalmente diferentes una de otra. Una fotográfica y la otra constituida por la palabra Juan, bordada sobre un fondo de tela. A pesar de la diferencia de materiales ambas presentan un creativo empleo de planos en la composición. El área de la izquierda muestra en primer plano el rostro de un ser anciano, andrógino, no se observa un segundo plano, el tercer plano que lo constituye la luminosidad del fondo. En el área de la derecha, el primer plano lo constituye la palabra Juan, bordada con hilo dorado, en un segundo plano se aprecian flores dispersas de color rojo oscuro. Un tercer plano lo constituye un fondo indefinido color rojo, con un valor tonal menor que el de las flores.
- Figuras: son evidentes en el cuadro de la izquierda el rostro de un ser, que lleva sobre la cabeza una cinta del mismo material que la tela que soporta el bordado de la derecha, con unas letras. En el cuadro de la derecha sobresale la palabra Juan, que debido a su escala, adquiere un carácter figurativo. También puede observarse flores grandes y pequeñas sobre un fondo rojo.
- Balance: el cuadro de la izquierda presenta un balance tonal, a través de un eje vertical que parte de la frente y finaliza en la barbilla del

personaje. Los contrastes tonales monocromos son alternos al eje imaginario, que se hace evidente a través de la luz y sombra. El cuadro de la derecha tiene un balance axial, simétrico, que provoca tal fuerza que la palabra Juan permanece equidistante de los cuatro lados del área cuadrada.

Descripción

Esta obra presenta dos áreas totalmente diferentes, un cuadrado en tono sepia claro, con la imagen de un ser anciano andrógino, con rasgos muy fuertes y junto a esta obra, otro cuadrado rojo de tela de brocado, con rosas y otras flores del mismo color, donde, al centro, bordado con hilo dorado, con letra caligráfica aparece la palabra “Juan”.

La imagen del anciano presenta sobre su frente una cinta, del mismo material del cuadro de la izquierda, que es identificable por coincidir el mismo tipo de diseños y textura porque el cuadro es bicolor (negro y sepia claro), el detalle de una flor que parece una rosa, logra la identificación y conexión de diseños. Sobre la cinta oscura se lee parcialmente un cero y una “n” unida a una “m”, un punto, luego después de un espacio la letra “f” minúscula, un punto, un número cinco, un punto y un número seis. En la misma línea después de un espacio se aprecia un número uno, una línea diagonal y el número treinta; luego después de un espacio en letras minúsculas la abreviatura “sec”. La imagen del personaje recibe la luz desde el lado izquierdo lo que hace que el rostro se divida automáticamente en un área

iluminada y otra en penumbra. De esta área en penumbra lo que destaca es el área del ojo brillante y la mejilla superior derecha próxima al ojo. Los ojos del personaje aparecen encapotados por una gruesa sombra producto de la tensión muscular. La oreja izquierda puede verse en su totalidad, mientras que la derecha está parcialmente pegada al cráneo por la presión que ejerce la cinta contra la cabeza. Su nariz es recta. Las arrugas en el rabo del ojo son notorias, con más claridad en el lado derecho que en el izquierdo. Las cejas se confunden con las cavidades óseas de los ojos, no se perciben. Sus mejillas están hundidas, una gruesa arruga es evidente en la unión del carrillo flácido y la comisura de los labios. Una gruesa sombra bajo el labio inferior iluminado denota su abultamiento. La barba permanece en penumbra, al igual que un lunar, a pocos centímetros debajo del ojo izquierdo. No se ve el cuello, únicamente se ve una masa negra como si lo vistiese una tela negra.

Del rostro destacan los ojos brillantes con su esclerótica blanca, única área no pintada por el autor. En el interior del negro centro del iris se notan pequeñísimas manchas blancas que acentúan el efecto de brillo. La imagen del personaje está sobre un fondo indeterminado color sepia claro.

La palabra Juan, tiene el particular brillo del oro, su bordado es perfecto y su trama en sentido horizontal. Se nota su volumen y espesor. El fondo rojo del brocado muestra principalmente doce rosas abiertas y otro tipo de flores no identificadas en dos tamaños diferentes. El diseño floral está

ubicado en sentido oblicuo, las flores destacan visualmente en una tonalidad más oscura del mismo color, pero en diferente textura. El diseño floral se percibe oblicuamente del vértice inferior izquierdo al vértice superior derecho. Las doce rosas aparecen en la progresión uno, tres, cuatro, tres uno; cada rosa presenta una hoja propia de su especie y todas las flores están conectadas entre sí por finas y largas hojas lanceoladas.

Interpretación

González-Palma presenta de golpe dos realidades y dos seres diferentes, dos discursos que no llegan a confluir, que tienen una existencia simétrica o paralela. Por un lado la austeridad de una imagen impávida, con ojos penetrantes que interrogan al observador, marcado por los símbolos de una cultura que le ha sido sobrepuesta.

Para el personaje, que puede ser un hombre o una mujer, de antemano se presupone que su nombre es Juan. Para este ser no hay color, tanto el color de su piel como el color del fondo son idénticos, únicamente posee el blanco - la unión de todos los colores- en lo más brillante de su ser, los ojos. El brillo de los ojos compite con el brillo de la palabra “Juan” del cuadro de al lado.

El cuadrado paralelo a la imagen del ser humano presentado muestra una lujosa tela roja, propia del poder, la pasión y la seducción. En el centro aparece la palabra “Juan”, que por acción del lenguaje se transforma en otro ser rival, que luce la ostentación de estar bordado en oro. Su línea y

ritmo crean una cadencia visual que relaja y denota orden, claridad y benevolencia. Esta palabra adquiere la categoría de un ser que rivaliza con el otro.

Pero este nuevo ser está sobre un lecho de doce rosas rojas, que junto a otras flores del mismo color forman una red interconectada. Toda esa fuerza sanguínea que puede verse apasionada, suavemente crea una barrera.

El cuadrado de la derecha presenta a un Juan sobre un lecho de rosas, lujosamente elaborado, fuerte; mientras que el cuadrado de la izquierda presenta a un ser marcado, sin horizonte, impenetrable y expectante. El Juan de la derecha aunque tiene su corporeidad vestida de oro, no tiene horizonte; pero el ser de la izquierda tiene el poder en su mirada.

2. Obras de Daniel Hernández-Salazar

2.1 Siesta de verano

Tamaño: 25.50 por 25.50 cm.

Técnica: Plata sobre gelatina, blanco y negro.

Fecha: 1990.

Aspectos de la composición

- Planos: piso de madera primer plano. Cuerpo en un segundo plano. Vacío en un tercer plano.
- Composición asimétrica.
- Figuras: cuerpo de un hombre sobre el piso. Figuras rectangulares –a manera de

ventana- se proyectan sobre el piso y la figura humana.

- Balance: a través de luz y sombra. Uniformidad cromática a través de medios tonos de blanco y negro.

Descripción

Una figura masculina emerge dentro de un cuadrado perfecto - los límites de la obra- el cuerpo está colocado aproximadamente a treinta grados, del vértice inferior. Sobre la mano derecha del personaje descansa la cabeza a la mitad del lado izquierdo de la composición.

El cuerpo descansa sobre el piso de madera, que está formado por duelas horizontales en posición oblicua, donde es claramente perceptible su textura y espacios de unión entre una y otra. Las duelas del primer plano son más grandes que las del fondo que apenas se perciben, por efectos de la perspectiva. El centro de la composición es el torso del cuerpo de donde emerge el brazo que flexionado sirve de soporte a la cabeza, la que se percibe parcialmente, así como el pelo y parte del rostro. El rostro esta volteado a la izquierda, dejando ver únicamente su lado derecho, el que luce parcialmente iluminado. El cuello se ve tenso, son evidentes los tendones y demás músculos.

Del torso fluye el brazo derecho, dejando expuesta la axila, en toda su plenitud. El brazo se ve fuerte, a su vez, proyecta una sombra profundamente negra que se funde con la oscuridad del espacio. El antebrazo derecho esta levemente girado hacia afuera.

La mano derecha no se ve pero se intuye bajo la cabeza del modelo. El brazo izquierdo apenas es perceptible, emerge a la superficie del torso a mitad del mismo. La mano izquierda donde destaca el dedo pulgar, descansa sobre el área púbica. La parte superior de esta mano aparece iluminada, la parte inferior proyecta una sombra profunda. Planos blancos rectangulares se proyectan sobre el torso, brazos y suelo. La posición del cuerpo, con un brazo doblado hacia atrás hace evidente los músculos laterales del hombro y espalda que forman junto a la cadera, un arco.

En el torso es visible la textura fina de la piel, que se dramatiza en la tetilla de forma elíptica, donde el pezón se ve atravesado por una suave línea oblicua. Las clavículas izquierda y derecha junto al tendón derecho del cuerpo forman una especie de punta de flecha que apunta hacia el abdomen. El tendón del lado derecho del cuello y la línea de la clavícula derecha forman una sombra triangular negra que se funde con el piso.

El torso está atravesado por una efímera línea que parte del tendón derecho del cuello pasa por el área del esternón y finaliza en el ombligo. La región púbica está parcialmente insinuada por parte de su vello. La totalidad del torso proyecta una sólida sombra sobre el piso.

Una luz fuerte proviene del fondo (lado superior izquierdo de la composición) y se proyecta sobre el cuerpo y el suelo manchando de luz la oscuridad del espacio. La luz es un

personaje que acompaña al joven y se posa sobre él, proyectando una línea muy fina que pasa del hombro izquierdo, pasa por la axila derecha - claramente expuesta- pasa al piso y finaliza en la mitad del lado inferior de la obra. Una sombra mas gruesa divide el torso en dos partes exactas, entre el final de las costillas y el principio del abdomen, se funde con la sombra lateral del cuerpo para luego emerger en el piso y finalizar el un triángulo equilátero, de sombra ubicado en el vértice derecho del cuadro que forma la obra. Finalmente una fina línea de sombra atraviesa el abdomen por debajo del ombligo, baja por la cintura, se funde con la sobra proyectada del cuerpo y continua por el piso para finalizar en el lado derecho de la obra.

Interpretación:

“Siesta de Verano” es una obra incitante, que a través del ocultamiento de las partes de un todo, mantiene la atención del observador y hace querer ver más. El descubrimiento del objeto del deseo se da gradualmente. A través del encuadre se oculta el área genital, por la posición del modelo existe anonimato del personaje, pero presenta todo el esplendor de un cuerpo humano viviente. Estamos ante una fracción de tiempo de la existencia de un ser hermoso.

Junto al personaje desnudo está la luz que denota la omnipresencia de algo mas allá de los límites del encuadre. Los rayos lumínicos se convierten en otro personaje que acaricia y dialoga con el cuerpo expuesto, incluso permite aproximarnos al calor del verano. Sutilmente, luz y sombras establecen una ruta para manos

invisibles, Éste diálogo logra evocar historias por suceder. El personaje simplemente expone su existencia, pero su mano, fuerte, insinuante, intencionalmente es nuestra guía, y únicamente espera nuestro tacto para romper el encantamiento.

2.2 Sueño.

Tamaño: 11 por 7 cm.

Técnica: Plata sobre gelatina, blanco y negro. Virada al sepia.

Fecha: 1992

Aspectos de la composición

- Planos: promontorio de sábanas primer plano. Cuerpo humano en un segundo plano. Vacío en un tercer plano.
- Estructura de composición: asimétrica.
- Figuras: el eje central del cuerpo hace un arco que atraviesa la obra.
- Balance: a través de luz y sombra. Uniformidad cromática a través de medios tonos de negro, virados al sepia.

Descripción

Un hombre joven, desnudo, de piel blanca y de complexión atlética aparece acostado en forma oblicua del encuadre de la composición formando un arco, que se inicia con la cabeza, del vértice superior izquierdo de la foto al vértice inferior derecho, delimitado por el muslo izquierdo. El cuerpo descansa sobre una superficie blanca que se hace un promontorio en desorden en un primer plano en el vértice inferior izquierdo de la composición. La luz ilumina la escena

desde una posición superior derecha. El joven con cabello corto descansa su cabeza sobre el brazo izquierdo, que esta doblado por detrás de la cabeza. El encuadre no permite ver el codo. El rostro está parcialmente iluminado, se le ve la mejilla derecha y el mentón, así como el lóbulo de la oreja derecha en todo su volumen. La luz deja al descubierto la mitad derecha de su nariz, la cual es afilada. El cuello se dibuja a través de la tensión de los músculos del cuello y forman una línea curva que se une a la hendidura que forman los músculos del pectorales, el esternón, las costillas y el ombligo. Una sombra oscura en forma de triángulo con un lado curvo se forma entre la línea de los músculos del cuello con la orilla de la barba y la base del cuello al nivel de la garganta. La axila izquierda, descansa sobre la superficie blanca, y de ella emerge la punta de la sobrefunda de la almohada que adquiere una brillantez notoria.

El torso descansa tenso sobre la superficie blanca, denota una ligera curvatura hacia arriba. La tetilla derecha es de forma elíptica y plana, color grisáceo, aparece parcialmente iluminada, mientras que la izquierda aparece semioculta, casi sin definirse, al igual que el resto del torso que por efectos de la iluminación aparece en su parte inferior derecha en oscuridad. La luz deja ver el ombligo y la mano derecha que emerge a la altura de la cintura. El cuello, esternón y ombligo marcan una línea recta que coincide con la línea que denota el cuello. La mano derecha con dedos muy finos, descansa sobre el área púbica y posa el dedo pulgar a pocos centímetros del ombligo. Los dedos índice, medio y

anular, con las uñas plenamente iluminadas presionan sutilmente el pene erecto colocándolo en posición horizontal, hacia la derecha, que por efecto de la iluminación queda lumínicamente dividido en un área superior plenamente iluminada y una inferior totalmente oscura en toda su longitud.

El glande apunta directamente al promontorio de sábanas blancas del primer plano. Parcialmente iluminado se ve el escroto que desaparece en la unión de las dos piernas en una área de total oscuridad. En un primer plano se aprecia el muslo derecho flexionado hacia arriba y el izquierdo reposa sobre la superficie blanca. La sombra que proyecta el pene erecto marca una sombra horizontal en el muslo izquierdo.

En un tercer plano es notorio del vacío, color negro profundo que delinea la figura del joven en toda la parte superior de la composición y que inicia en la mitad del brazo, pasa por la cabeza, el cuello, el torso, parte de la muñeca y finaliza en el muslo flexionado en el vértice superior derecho.

Interpretación

Hernández confirma la fuerza de la imagen no importando su tamaño. Esta obra, de pequeño formato, ostenta una acción impactante hacia el observador, que podría ser el detonante de la acción ahí expuesta. Sin duda, desde la pequeñez, se incita al observador a la acción de ver con detenimiento.

Hernández muestra a un personaje joven en la plenitud de su existencia,

enmarcado dentro de los cánones clásicos de belleza, muy bien podrá pasar por un dios Marte o Apolo recostado. Se muestra pleno y vigoroso. La escena no está suspendida en el tiempo, está congelado el "ahí", el personaje que aparente duerme, como por un encantamiento, expresa un deseo por saciar. El personaje tiende una trampa, es provocador e insinuante, ante la quietud y serenidad del reposo otra parte de su cuerpo, está preparada para actuar. Él simplemente espera plácidamente, semioculto, será otro el que rompa el encanto de lo inmóvil. Su existencia es placer y deseo. Las sábanas evocan una historia violenta, pero a su vez el horizonte esta calmo, no se vislumbra nada, el negro del horizonte cae pesado sobre toda la figura casi aplastándole, inmovilizándole como una premonición de vacío y de dolor después de una efímera satisfacción.

2.3 Juan Alberto Noj, contrabajo. Aldea los Atillos Sta. Marta Ixhuatan..

Tamaño: 50.80 por 61.0 cm.

Técnica: Plata sobre gelatina.

Fecha: 1994.

Aspectos de composición:

- Planos: el primer plano esta compartido por la figura del hombre con sombrero que sostiene un contrabajo delineando una misma silueta. No es evidente un segundo plano. El tercer plano lo constituye el fondo negro profundo.

- Tipo de composición: esta obra evidencia el uso de un eje vertical que es interrumpido por el eje del contrabajo, el que coincide con el área pélvica del modelo. La fotografía tiene algunas regiones que son simétricas, otras no.
- Balance: la obra muestra un balance por medio de los ejes que instituye. Esto hace diferir claramente los ejes.

Descripción

Un hombre joven de pie, sostiene entre sus manos un contrabajo, sobre un fondo negro profundo.

La luz proviene del lado superior izquierdo, lo que hace resaltar éste lado del rostro. El personaje lleva un sombrero de paja, de aparente color claro, con una fina cinta oscura - del mismo tono del fondo- las orillas del ala del sombrero, tanto del lado izquierdo, como derecho, se ven dobladas hacia adentro, mientras que en el frente aparece parcialmente plana e inclinada hacia abajo, lo que hace que se oculte parcialmente las cejas y el entrecejo. El ala del sombrero hace una "U" bastante abierta, iniciado y terminando en las orejas pasando por la frente.

El rostro del personaje, muestra levemente un giro de unos grados hacia la izquierda - algo difícil de percibir- a primera vista. De ojos grandes, brillantes, el sombrero únicamente deja ver una parte muy pequeña de la ceja izquierda. Su nariz es recta, los labios gruesos pero finamente delineados, el área del bigote está bien definida y es

perceptible un hundimiento al centro del labio superior. La mejilla muestra algunos lunares y levemente una sombra de ojera. De los lunares destaca uno a la altura de la comisura de la boca. La oreja izquierda se percibe de perfil en toda su dimensión.

Este hombre lleva una camisa a cuadros y líneas - arremangada - en una variedad de grises de varias intensidades. De la camisa destacan los cuadros blancos, agrupados en grupos de cuatro, dos arriba y dos abajo, sin llegar a tocarse. Los separa una profunda línea negra continua. Este diseño se repite en la manga y costado izquierdo.

La abertura de la camisa deja al descubierto parte del tórax desnudo y donde se perciben por efecto de la iluminación sudor en una piel morena, la clavícula izquierda, algunas costillas, el área del esternón y una sombra vertical que parte de la clavícula hasta el final del pecho descubierto, formando un eje vertical que hace que la mirada del observador pose los ojos desde la mirada hasta las uñas de los dedos de la mano izquierda pasando por la nariz, boca, cuello, torso.. El torso se ve fuerte, atlético, cubierto parcialmente. Destacan la sombra vertical del cuello al final de las costillas y dos lunares uno blanco y uno pequeño negro. Un área cuadrada y plana se forma al final del esternón.

El brazo izquierdo no esta totalmente pegado al torso, esta levemente hacia arriba. El antebrazo se apoya sobre la camisa a la altura de la cintura, formando una línea quebrada casi a noventa grados.

La mano izquierda muestra el dedo índice y medio totalmente rectos sobre una cuerda del instrumento y la mano derecha se posan con fuerza sobre la madera oscura del mástil del contrabajo. El instrumento musical muestra que ha perdido algunas capas de pintura. El dedo índice de la mano derecha se ve mas pequeño que el medio. Ambos muestran las uñas blancas pero enmarcada en una leve línea negra en todo su contorno. Otras dos cuerdas pasan por encima de estos dos dedos, produciendo una sombra muy leve. El dedo anular y meñique están levemente flexionados para atrás y se ven parcialmente iluminados dentro de una sombra negra. Por la flexión de la mano saltan los nudillos y se percibe la venas del metacarpo, la muñeca y parte del antebrazo. El antebrazo esta pegado a la camisa y ésta a la cintura. En la mano cada una de las falanges tiene en su parte superior en cada uno de los cuatro dedos expuestos pequeñas arrugas en forma de líneas rectas y curvas.

La mano derecha está colocada en la parte superior de las cuerdas del instrumento y a la vez, es el lugar donde sostiene todo su peso. Esta mano la vemos de perfil logrando ver de abajo para arriba los dedos meñique, anular - por perspectiva el más grande de todos- el dedo medio, parcialmente oculto por la acción de pulsar la cuerda y el índice haciendo presión sobre las cuerdas, en una franca tensión. Se percibe de lado la palma de la mano -iluminada- en su interior. La muñeca y el antebrazo están en penumbra y se funden con el

fondo, únicamente se delinean por la camisa arremangada del brazo.

El contrabajo es perceptible de un tercio de su cuerpo para arriba, se ve que es un instrumento, antiguo, que ha sido poco cuidado, muestra varios rayones en el frente, y en el grueso costado lateral. Posee un mástil fuerte, con unas clavijas toscas, en la unión del mástil y la caja de resonancia pende un lazo bicolor. Sus cuerdas son tres, dos negras lisas, gruesas y una mas fina, se perciben bicolor y ásperas.

Interpretación

El contrabajo es un instrumento necesario para lograr la armonía musical, es éste el que brinda la sonoridad definitiva, es un instrumento de acompañamiento. Pedro Noj se sabe importante en un conjunto, él tiene que estar ahí. Su mirada está puesta en un horizonte, en el cual nosotros nos interponemos. El instrumento y el hombre se funden en un solo personaje. Se saben conocedores de sí mismos y se ofrecen a la vista. Pero Noj es un hombre fuerte, prueba de ello es su sombrero que ha sido hormado, a su gusto, y que ejerce un sentido de protección y símbolo de hombría y tesón. Se ve que es un trabajador nato, con espíritu de aventura. Lo denotan su rostro, manos y actitud expectante.

Es un ser preparado para lo que se presenta, tras de sí existe un gran vacío que lo abarca todo. Pedro se nos ofrece mirándonos a los ojos, con la camisa abierta se ofrece sí mismo y hace evidente su masculinidad, pero pone un alto con la expresión de dos

dedos. Los dos dedos de su mano izquierda -que parecen pulsar las cuerdas del contrabajo- indican - hasta ahí -, su aliado es el contrabajo, sencillo, algo estropeado, parece presto a defender a su ejecutante, su cabeza (la clavija) casi imperceptible contempla la escena con orgullo, tirándose hacia atrás

2.4 Eros

Tamaño: 200 cm. por 150 cm.

Técnica: Plata sobre gelatina

Fecha: 1997.

Aspectos de la composición

- La obra está compuesta por pequeños módulos de papel fotográfico de 30 por 30 cm., unidos por su temática y por la imagen que soporta. La estructura de la composición es simétrica en base de un eje vertical que divide la composición en dos partes iguales.
- Figuras. Se define una figura humana masculina, atlética de la cabeza a la cintura. Una esfera complementa la composición.
- Balance. Se logra a través del eje vertical y a través de contrastes simétricos de iluminación.

Descripción

La imagen fotográfica está atravesada por una retícula de líneas que forman los bordes de las hojas de papel, muestra a un joven atlético de la cabeza a la cintura desnudo en su torso y brazos, que sostiene en sus manos una esfera gris. El fondo es totalmente negro. El personaje recibe una luz cenital que ilumina simétricamente el

rostro, los hombros, pectorales, antebrazos, brazos y parte de las manos, que enfatiza la profundidad de los ojos.

El personaje es atlético y perfectamente simétrico. No se aprecia el contorno del pelo ya que éste se funde con el fondo negro. Sus orejas están perfectamente delineadas y definidas, tanto en su contorno como en el lóbulo. Los ojos son grandes y están semiocultos por la sombra que proyecta la frente amplia y pronunciada. La nariz es recta es vista frontalmente. El área del bigote es fina. Los labios son gruesos pero perfectamente delineados, tienen un rictus recto, y el semblante hierático. La barbilla es pronunciada, lo que provoca una sombra intensa entre ésta y el labio inferior.

El cuello es grueso y está parcialmente iluminado. Son notorios los músculos trapezoidales que se funden con las clavículas. Los hombros son robustos y amplios que hacen notar los músculos pectorales. Ambos brazos son fuertes y muestran el fruto del ejercicio físico, pequeñas venas gruesas se notan a lo largo de ambos brazos. Las áreas laterales del torso están semiocultas entre sombras que se funden con el intenso negro de fondo.

Con las palmas de las manos abiertas y de perfil, sostiene sobre su tórax y abdomen una esfera, que se recibe la iluminación desde arriba. En su superficie - mayormente de un color gris claro- se ven algunas manchas más oscuras. La brillantez de su superficie produce un reflejo en la parte superior y uno en el lado

derecho, lo que hace intuir otro punto de iluminación.

Interpretación

Se está ante la presencia de un universo ordenado, en que cada una de sus piezas son otros universos que encierran mundos insondables. La imagen de un hombre vigoroso hace presente la condición, erótica y existencial. Su composición en pequeños módulos, enfatiza que todo está formado por pequeñas partes que hacen un todo.

Surge el macho de la especie humana en su plenitud. Su escala, mayor que la del observador, evoca la presencia de un ser divino, que atrae por su cuerpo. Impone respeto, pero atrae como los grandes héroes mitológicos. Con la mirada penetrante establece contacto con el observador y le cautiva. Pero al mismo tiempo, este ser, demuestra su lado humano. Este semi-dios nos ofrece su mundo, que él sostiene con fuerza y seguridad. No es una acción de regalo cualquiera, da algo que forma parte de él, con lo que cubre un área íntima que no se ve y que claramente oculta. Es una acción franca, trascendente, ante la cual el observador deberá de interactuar. Su mirada da seguridad intemporal.

El horizonte arroja la escena, es infinito y al mismo tiempo abarcador. No hay límites más que los que el observador desee fijar.

2.5 Ángeles.

Tamaño: 198 cm. por 61 cm.

Técnica: Plata sobre gelatina

Fecha: 1997.

Aspectos de la composición

- Políptico cuatro pliegos de papel fotográfico. Crea en la obra dos secciones diferentes, una al centro vista de planta y dos en los lados, en vista frontal.
- Planos, esta obra incluye varios planos que se presentan simultáneamente. La sección central bidimensional, muestra en primer plano huesos y restos humanos. En segundo plano el fondo de la excavación y en un tercer plano en partes muy aisladas pequeños charcos de agua. Las secciones laterales muestran en un primer plano una reja, en un segundo plano una figura humana de un joven desnudo y el tercer plano lo constituye el fondo negro.
- La estructura de la composición es simétrica, aunque la posición central no lo es.
- Figuras. Se perciben dos figuras humanas laterales, que crean simetría en la composición y en la sección del centro, el resultado de una exhumación.
- Balance. Creado a través de simetría y estructura de la composición a través de la repetición de elementos contrapuestos a manera de espejo. Variedad de valores tonales entre el blanco y el negro.

Descripción

Esta obra presenta dos áreas definidas, al centro una exhumación de dos

cadáveres y en los lados izquierdo y derecho la figura de dos hombres tras una reja. Destaca una escena central en tonos grises vista desde arriba y dos figuras masculinas en posición simétrica al lado de la escena central, que se perciben en posición frontal –de lado- .

El módulo central, muestra la exhumación de dos cadáveres, está definida por dos rectángulos de forma alargada horizontalmente de papel fotográfico. Entre el rectángulo de la izquierda y la derecha se ve a simple vista, casi en el centro de la composición, un cráneo de perfil. En el vértice superior del rectángulo de la derecha, surge otro cráneo más grande que el anterior en posición frontal-lateral, adyacente en la parte superior de éste cráneo puede verse parte de su hueso parietal izquierdo, quebrado por un golpe seco.

Se pueden observar algunos restos de tela, entremezclados con algo que evidentemente es lodo. Especialmente abajo de cada uno de los cráneos. Sobre la tela del rectángulo de la derecha pueden verse restos de huesos de clavícula, costillas, un esternón, un hueso humero, un cúbito y radio. En el cuadro de la izquierda se nota también que la tela cubre huesos, dejando restos de un brazo, en el vértice superior, cercano a un charco de agua en forma horizontal. Toda la superficie es una mezcla de tela mojada y salpicada de pequeñas piedras. Un palo atraviesa el primer rectángulo en forma oblicua de izquierda a derecha de arriba para abajo. Pequeños charcos de agua son evidentes en la parte superior e inferior

de toda la composición. Los pequeños guijarros emergen donde no hay agua estancada.

La composición central cuenta con dos imágenes al lado izquierdo y derecho sobre otros rectángulos verticales. La escena en estas imágenes es oscura casi negra. En las escenas verticales de los lados tanto en la izquierda y la derecha, la luz proviene de la escena central y en ambos lados y deja entrever una reja metálica formada por una barra vertical oscura y tres barras oscuras inclinadas, que se ven en un primer plano. La figura de un joven atlético, totalmente desnudo está atrás, el brazo izquierdo está flexionado y su mano se posa sobre la barra vertical de la reja. El rostro no se percibe, esta semioculto entre sombras, de perfil, su barbilla se posa sobre el hombro izquierdo. El tórax y abdomen son perfectos y armoniosos también están ocultos en las sombras. únicamente se percibe la parte superior del muslo izquierdo, la pierna, que no se ve, se intuye abierta, el área púbica esta oculta por una pesada sombra negra. El fondo es negro y en un tercer plano se ven unas manchas blancas, efecto de la luz sobre objetos fuera de foco. De esta imagen destaca la definición y posición de la mano sobre la barra de metal al igual que la posición de la barbilla sobre el hombro, en actitud reverente.

La imagen de la derecha es semejante a la expuesta anteriormente pero impresa al revés, es decir que todos los elementos descritos aparecen en esta imagen únicamente cambia la posición, lo que está a la derecha está a la izquierda y viceversa. Esto hace

que la composición se transforme en un retablo simétrico, con los dos personajes que custodian la escena.

Interpretación

Esta obra parece transportarnos al espíritu de veneración de los retablos barrocos de Guatemala del Siglo XVII. Una escena de exhumación muestra lo macabro de una muerte forzada, con toda la violencia y dolor que conlleva una ejecución. Pero al mismo tiempo evidencia la lucha de fuerzas entre la verdad y la impunidad.

La posición de dos cuerpos - de un niño y un adulto- parecen flotar en el espacio confuso no determinado. El pequeño parece volar hacia el adulto, blandiendo en su mano una arma mortífera, que jura venganza, mientras que el adulto parece descansar y observar la acción del pequeño que parece volar sobre él. La escena es luminosa, brillante, y hace perfilar a los personajes como seres etéreos, emergiendo del fango de lo impune. Se intuye sangre, golpes, dolor, hasta el cielo ha llorado. Ante esta evidencia, una verdad real de destrucción, dolor y sufrimiento surgen las imágenes reverentes, limpias de culpa, de dos seres gloriosos que abren las puertas para que la verdad ilumine la razón de quién ve. Estos seres de fuerza son custodios permanentes. La luminosidad de la evidencia es tal que se refleja en las imágenes de los jóvenes que se esfuerzan por mantener abiertas las puertas de un mundo de negación. Los jóvenes se mantienen plenos, sin mancha, vigorosos, mantienen una actitud de respeto y veneración ante la evidencia de la

muerte y el dolor. La escena recrea la tensión y fuerza por mantener abiertas las puertas de la luz de la verdad.

Los cementerios clandestinos fueron una verdad en la última década del Siglo XX en Guatemala, fueron hechos innegables que muestran su evidencia a todos los que quieren ver. Hernández hace que una verdad se mantenga custodiada y reverenciada en una particular forma de mantener alerta nuestra memoria.

VI. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

1. Síntesis de resultados de las obras analizadas de Luis González-Palma

El Infierno

Este espacio tan común en la mente del cristiano, es mostrado como frío, insondable, sin llamas, pero a la vez opresor, burlesco. González-Palma aún articula los contenidos de dolor eterno y especialmente el sufrimiento. En esta imagen, de sus primeros años creativos, el cuerpo es presentado oprimido, el dolor y la angustia son transformados por es éste artista en una composición poética, donde se articulan lenguajes eróticos y existenciales de un ser. Esta obra pertenece a un segundo período de este creador, durante esta época y en esta obra misma se nota un afán por experimentar, de ir en busca de un estilo propio, prueba de ello es que esta impresa sobre papel de acuarela, y no en papel fotográfico. Hay una inquietud por establecer una diferencia entre “obra fotográfica” y “obra de arte”. El cuerpo, en esta obra, mostrado por González-Palma es pletórico, idealista, con presentar esta imagen hace patente el hecho de que también un ser ideal es vulnerable. La composición cuenta con los atributos de burla hacia el propio personaje al imponerle unas alas falsas, ésta se convierte en una actitud de burla que se articula con el ansia de libertad de sometimiento del poder autoliberador. El cuerpo mismo es un instrumento de liberación. González-Palma delimita el espacio de acción de su personaje, le

concede una movilidad dentro de un túnel infinito, ondulante y avasallante. La masculinidad del personaje es evidente y se transforma en un símbolo de fuerza y poder que aun ostenta. González-Palma da una importancia especial a la palabra y a su ubicación dentro de ésta, realizada con letra de molde en mayúsculas y con algunos caracteres de carta, el artista nombra la obra, lo que le sirve para orientar o desviar un posible significado real en la imagen. El manejo del espacio es libre, a pesar de contar con un formato rectangular la imagen aparece en un cuadrado torpemente delineado, lo cual añade poesía a la obra. La imagen realizada en blanco y negro flota sobre un universo blanco y calmo. El personaje quiere volar pero no puede a pesar de contar con los atributos impuestos. Se libera a través de un grito sordo. El discurso visual es cuidado y es notorio un esmero en aspectos de composición interna.

La Concepción

González-Palma funde en esta imagen conceptos de tiempo, espacio, vida y muerte, todos flotando en las tinieblas de un sólido bloque de tela satinada negra. En esta imagen se emplean signos claros de vida –mujer embarazada- y muerte –la calavera- y los tiempos propios en el momento de la concepción. El artista capta ese momento en que la vida da inicio, que también es una cuenta regresiva para la muerte. El tiempo contenido como un

viejo relicario presenta su existencia pero lo congela y al mismo tiempo lo relaciona con la mujer, concebida en esta obra como un ser semidivinizado. Esta obra el autor también la nombra y coloca el texto “La Concepción”. Dentro de esta composición tenebrosa, el artista deja un atisbo de esperanza de una promesa, que materializa a través de un amanecer en un lejano horizonte. Un cuerpo de mujer es mostrado en un momento especial, en gestación –el momento de dos seres- y el primer receptáculo de la vida, González-Palma presenta una conceptualización paralela de un relicario –con características corrientes-, que contiene la representación de los dos tiempos, que existen al unísono. En esta obra el cuerpo es un mediador entre la vida y la muerte. Esta obra también es realizada en papel de acuarela, y claramente es una evolución de la serie donde realizó “El Infierno”, aquí se ve el uso de un formato mas grande y la imagen concebida ocupa toda la superficie, González-Palma entra en otra etapa: la del empleo de pigmentos pictóricos junto con elementos fotográficos, los que articula como un solo discurso. La fotografía en “La Concepción” pasa a ser un elemento conceptualizador de las ideas del artista, la visión que da es mas de un dibujo que de una fotografía en sí misma. El espacio que utiliza González-Palma es abarcador y hecha mano de todo el formato de papel acuarela, el cual queda pequeño, por lo que el artista recurre a una nueva experiencia, agrega a la imagen una gran superficie de tela satinada negra con lo que agrega el concepto de lo infinito.

INRI

González-Palma, a través de dos cuerpos antagónicos, pero a su vez complementarios, se sumerge en el tema religioso, con sutileza. El cuerpo humano desarrollado puede causar un efecto equívoco para sus propósito por lo que fiel a la tradición de pureza presenta el cuerpo de un niño, con características somatotípicas definidas. Ahora este creador muestra claramente el rostro y evidencia las características propias que desarrollará más adelante, como mantener blancos los ojos de sus personajes, aún cuando aplica color sobre la obra. Esta imagen es cálida, por la aplicación del betún de judea sobre la superficie fotográfica. La imagen es fragmentada lo que establece una nueva lectura a una misma imagen repetitiva y a la vez fragmentada. Se está ante una obra que aboga más por el mensaje que por una estética fotográfica, la cual ha pasado a un segundo plano. La inclusión del tema religioso, que se marca desde las primeras obras de este autor es delineado con claridad y ésta y en toda una serie de imágenes conexas. La contraposición del mayor símbolo del cristianismo inestable en manos de un niño, se contrapone a la idea de soporte que el niño recibe del crucifijo. El sexo cubierto del personaje humano, coincide con el sexo también cubierto del crucifijo. El sexo es negado al niño ante la religión. González-Palma define un fondo, con un campo de acción para el personaje, aunque el formato de la obra es limitante para la imagen, con estas ideas remarca el sentimiento de limitación que pueden imponer los aspectos religiosos. El uso de la

fotografía en mas complejo que en la serie precedente. La inscripción “INRI” se transforma en un mensaje cifrado, nuevamente surge la palabra en la obra. El recurso de la iluminación también es manipulado a favor del mensaje, creando grandes áreas antagónicas de luz y sombra gravitando sobre los personajes de materia animada e inanimada.

El Reflejo

En esta obra, distanciada cuatro años de la anterior, González-Palma muestra un alto grado de evolución. Es en esta época cuando ha experimentado a tal punto que llega a la instalación. La pieza fue creada dentro del contexto de grandes exposiciones internacionales y de viajes, especialmente a Europa, si vemos con detenimiento sus referentes. Esta obra es vestigio de esa vida viajera del artista. Con esta composición creada a partir de imágenes independientes entre sí, González-Palma articula un mensaje bajo las modalidades del “cómic”, sólo que silente, son las propias imágenes fotográficas las que establecen una comunicación en una dimensión no humana que únicamente llegamos a intuir. Con “El reflejo” el artista explora el universo de la etnicidad y de la comunicación intercultural. La obra presenta pistas de lectura la cual deberá hacerse de derecha a izquierda, de arriba abajo. Como una nueva propuesta, alterna las texturas, algo que se nota desde sus primera obras sobre papel de acuarela, pero en esta obra adquieren una significación que ayuda a la interpretación del mensaje. El artista nombra una vez mas su creación, con el título de “El reflejo” y

lo hace evidente a través de una textura sobrepuesta, como atributo de uno de los personajes, mientras que el otro permanece cálido, pero áspero, en comparación con el otro. González-Palma transporte ese reflejo propio de un ser gris, y lo concentra en el ojo del personaje humano y funda un nuevo mundo existencial para [este personaje. El uso del texto es complejo ya que únicamente aparece la articulación de letras y signos propios del material fotográfico que ha sido utilizado en su estado m[as natural, por lo que no deber[a extrañar al observador el ver la numeración del negativo y su direccionalidad, propia de la fábrica, así como la marca KODAK. La imagen fotográfica en esta obra es dinámica, no estática al formato, da la impresión de un *story board* de cine o televisión, si las imágenes pasaran una a una a una alta velocidad podríamos apreciar un instante de comunicación, no importa qué, pero es evidente que el hecho fue consumado y uno de los personajes lleva algo del otro consigo mismo. Esta obra también hace referencia al tiempo, González-Palma analiza detenidamente el tiempo y lo congela. El tema de la comunicación es evidente, y hacerlo entre seres totalmente diferentes le imprime un carácter poético y fantástico. Toda esta obra es una contraposición de elementos, lo suave contra lo duro, lo cálido ante lo frío, el color ante lo incoloro, lo áspero ante lo liso, lo brillante ante lo opaco, la superficie brillante ante una mate. El reflejo es un atributo que maneja González-Palma y lo brinda a uno de los personajes como símbolo de poder, el reflejo no deja ver claramente la

imagen del personaje escultórico, nos brinda nuestra propia imagen distorsionada.

80 mm. F 5.6, 1998.

La denominación de un tipo de lente, de 80 mm, con foco 5-6, un concepto común para los fotógrafos sirve para designar una de las obras de la era madura de este creador. Esta pieza muestra un alto estado de desarrollo de la obra de éste artista, donde es posible visualizar la aplicación de varios elementos que han sido una constante en obras anteriores. Esta obra presenta dos realidades distintas, que llegan al observador a través de dos discursos visuales totalmente opuestos. Por otro lado la obra emplea en un 50% una fotografía y el otro 50% restante lo constituye un bordado sobre un elegante trozo de tela, haciendo más evidente la libertad del arte contemporáneo. La obra fotográfica reproduce fielmente la realidad de un ser, tanto física como espiritualmente, un ser andrógino, de la etnia indígena que luce como corona de espinas, sobre su frente una banda de tela similar a la textura del bordado, donde se lee parte del texto que da nombre a la obra, lo que a la vista del observador aparece desfigurado, debido al efecto de perspectiva. González-Palma enfatiza a través de la luz brillante el objetivo central de la composición el que llega a su punto máximo en la mirada del personaje, la cual interroga al observador. Esta obra muestra una característica que este creador ha venido manejando desde el principio de los noventa: el pintar la fotografía en blanco y negro con betún de Judea, pero dejando el área de los ojos en blanco, este efecto refuerza la

mirada de sus personajes. Por otro lado González-Palma enfatiza el uso de la palabra en el cuadro de la derecha, un nombre “Juan” bordado en letras de oro hace evidente el poder de la palabra. Tanto el ser “Juan” –el del bordado- como el ser andrógino –el marcado 80 mm F.5.6 1/30 seg.- muestran un grado de existencia equiparada, el artista les otorga atributos diferentes lo que les define y descodifica. Rasgos comunes que comparten ambos seres con su soledad existencial, y un fondo floreado que en uno es soporte y el otro es marca. El referente del “lecho de rosas” fluctúa entre la cabeza de uno a la superficie sobre el cual el otro descansa y viceversa. Uno de los personajes muestra el brillo de sus ojos ¿alma? mientras que el otro muestra el brillo de su corporeidad.

González-Palma en esta obra presenta el cuerpo también en dos dimensiones diferentes, mientras que uno es carne, el otro es idea. El empleo de la palabra, aquí, compite a la par de la imagen.

2. Síntesis de resultados de las obras analizadas de Daniel Hernández-Salazar.

Siesta de verano.

Esta obra concentra ciertos deseos de manipulación a través del erotismo, elemento por medio del cual Hernández-Salazar establece la conexión directa con el observador, esto lo hace a través de una comunicación entre seres anónimos, insinúa rutas de placer y hace que el personaje central de la obra ofrezca su

guía en un viaje que está por iniciarse. Hernández plantea una situación ideal, al presentar al observador un ser con características propias de seres mitológicos difíciles de encontrar. La luz es un recurso, empleado magistralmente, ya que interactúa con el personaje, luz y hombre establecen una comunicación que se percibe por el observador como una comunicación sensorial, la luz acaricia un cuerpo desnudo. No importa el lugar ni el tiempo, la obra queda en el “ahí” herméticamente, pero que dado el realismo de la obra, el propio observador puede romper el encantamiento y ponernos frente a una situación inesperada. Hernández presenta al cuerpo como un objeto de deseo, un cuerpo masculino, lo que en una sociedad como la guatemalteca pueda causar pánico, dado el contexto social. Se percibe una gran definición, realismo y nitidez de la imagen, el cual logra evidenciar detalles de textura, calidad tonal e iluminación.

Sueño

Hernández emplea el tamaño del formato como una estrategia de contacto con el observador, ya que usa deliberadamente una imagen pequeña, la que causa impacto en el observador, un hombre desnudo con el pene erecto. Toda la fuerza que puede concentrar esta imagen, Hernández la condensa en una obra de 11 X 7 centímetros. Esta obra apela al grado de formación del observador de lo contrario la obra puede ser repelida. Es perceptible un acto de incitación burlona, ya que aparentemente ante la placidez del sueño, la intención es otra, la muestra explícita de un deseo por saciar.

Hernández presenta la escena en el anonimato, lo que de una forma u otra alienta al observador a seguir viendo. Esta imagen, además, presenta rasgos de historicidad y de cierto vacío existencial. A través de un promontorio de sabanas desordenadas, el creador deja evidencia de un pasado, una historia que ha sucedido y que continúa sucediendo en ese sitio. Hernández-Salazar presenta la imagen del cuerpo pletórico, dentro del canon actual de belleza promovido por la publicidad, pero llega a presentar situaciones límite de enfrentamiento de esta imagen con el observador. En esta obra, el sueño parece hacerse realidad dado el nivel de acercamiento que se logra con la imagen. Hernández no impone un horizonte, pone en el vacío negro la acción del personaje, el cual es a la vez evidente y envolvente para la imagen. Esta obra muestra una calidez especial, gracias a que está virada al sepia, esto hace que el ambiente general de la escena sea diferente al logrado con una foto blanco y negro. Igual sucede con el manejo de la luz, ya que logra gran énfasis en las texturas, su nivel de enfoque es altamente preciso. Esta imagen muestra al cuerpo como eje temático central.

Juan Alberto Noj, contrabajo. Aldea “Los Atillos” .

Hernández dota a sus personajes de atributos simbólicos, que regularmente corresponden a actitudes de los mismos. En esta imagen no presenta un cuerpo totalmente desnudo, el eje temático se comparte con el instrumento musical, y por momentos puede bifurcar la interpretación.

Hernández elabora un discurso visual donde integra al instrumento y al personaje y los transforma en dos seres unidos por objetivos comunes. Esta imagen presenta el estereotipo del hombre con una visión propia, se muestra al ser que ha forjado su destino, la imagen presenta esta evidencia en elementos como el sombrero, la actitud de presentación del personaje. La abertura de la camisa implica una dosis de erotismo, que podrá ser interpretado por determinadas preferencias de quien lo observe, Hernández-Salazar nuevamente despierta inquietudes al observador. En esta obra se hace énfasis en la calidad fotográfica tanto en captar la imagen como en imprimirla, a simple vista se pueden ver detalles sorprendentes, como el valor tonal de los lazos, las texturas, tanto de la superficie del instrumento como de la camisa y la piel del personaje. La luz cae dando un toque de iluminado a un personaje común. El fondo es negro como un vacío, otra vez Hernández sitúa a su personaje en un vacío. El personaje establece contacto a través de la mirada.

Eros

Con esta obra y varias pertenecientes a la serie Eros y Tánatos, Hernández-Salazar establece un nuevo período en su creación, por primera vez fragmenta la imagen, no lo hace en forma abrupta, como muchos ejemplos de la fotografía contemporánea, sino que el rompimiento de la imagen es medido, deliberadamente calculado. Con esta forma de presentación la imagen multiplica sus posibilidades de interpretación, porque cada pequeño fragmento se transforma en un

universo, le da a cada segmento vida propia, como elementos orgánicos que trabajan integradamente para un propósito. Esta forma de presentación le da la posibilidad técnica de ampliar el formato con lo que brinda un nuevo elemento a decodificar en sus obras, que no se encuentra en su anterior producción. Ante una imagen de dos metros por un metro cincuenta Hernández presenta a un hombre con tipología clásica, y con la característica de ser perfectamente simétrico, es un cuerpo vigoroso, la masculinidad se brinda al observador sutilmente, gracias a un manejo erótico de la imagen, el ocultamiento y la mostración simultánea de detalles de regiones erógenas. En esta obra Hernández, a pesar de presentar un cuerpo desnudo con ocultamientos parciales, hace que la mirada de personaje se concentra en el observador. Hernández hace sentir la mirada, a través del gran formato que presenta ante el observador. Esta imagen tiene un nombre propio, "Eros", dios del amor según la tradición griega, Hernández presenta esta imagen sin el atributo clásico, lo presenta con una esfera terrestre en las manos, la cual oculta el área genital. El concepto amor –tradicionalmente presentado con un corazón– se traspone a la esfera, la cual el personaje brinda al observador, el Eros de Hernández se comparte, se brinda, se da como es, estas actitudes son parte inherente del concepto del amor que regularmente se maneja. El personaje se da al observador compartiendo un elemento que le es inherente y que forma parte de él, al darlo quedará totalmente al descubierto, en este acto el personaje hace una entrega tácita de

sí mismo. El personaje se presenta como un ser iluminado, la iluminación cenital empleada por Hernández hace que en la imagen mostrada se hagan evidentes ciertos rasgos como textura de la piel –de un gran naturalismo- y la presencia que logra transmitir. El personaje está en el vacío –negro-, que le arropa, dejándolo solitario con su poder de iluminado.

Ángeles

En esta obra, Hernández-Salazar presenta simultáneamente dos discursos visuales, con una estructura diferente, para la apreciación ocular. En la parte central esta imagen contiene una fotografía de una vista en planta (desde arriba) de una espeluznante escena de un enterramiento clandestino, al mismo tiempo presenta en los lados dos figuras humanas iguales vistas lateralmente, en los extremos, lo que forma que esas dos imágenes laterales formen una obra simétrica. Hernández ha modificado una vez más la composición de la obra, y presenta simultáneamente dos puntos de vista. Gracias a la articulación de las imágenes logra estructurar un nuevo discurso, donde se abren las puertas del olvido y el oprobio, para dejar que la luz de la verdad brille en medio de la ignominia. La estructura de esta imagen recuerda la estructura de los retablos barrocos con sus calles y diferentes cuerpos. El artista nuevamente utiliza la imagen del cuerpo pletórico para atribuirle misiones épicas, al igual que el mundo clásico le asigna tareas nobles como la custodia a través de la fuerza. Gracias al manejo impecable de la luz logra transmitir este mensaje de

deslumbramiento de la verdad, ya que los rayos de luz coinciden con la iluminación de los personajes de las puertas. Aquí el cuerpo es mostrado en situaciones extremas, los cuerpos pletóricos versus los cuerpos destruidos. Hernández-Salazar articula un mensaje histórico real con uno ideal.

VII. CONCLUSIONES

Las obras de Luis González-Palma y Daniel Hernández-Salazar fueron analizadas de acuerdo a la metodología propuesta que consistió en la enumeración de elementos de composición, la descripción fenomenológica y una interpretación basada en los significantes encontrados después del proceso descriptivo. Desde el punto de vista metodológico se comprobó que las fases propuestas para el análisis de las obras, partiendo de la fenomenología y la hermenéutica, fueron efectivas en la decodificación de cada obra de arte, permitiendo establecer una apreciación más enriquecedora.

Fue notoria la riqueza de elementos que brindó la descripción fenomenológica haciendo evidentes los referentes para una potencial interpretación. Este ejercicio hizo posible desocultar elementos que a simple vista pasarían inadvertidos. El resultado de los análisis de las obras desembocó en la definición de las características particulares de cada uno de los creadores, lo que a su vez define el estilo que los caracteriza.

El análisis permitió descubrir realidades ocultas, esencialidades y sentidos. A simple vista muchas veces dejamos de observar lo que realmente se presenta en una imagen. Ante las obras de estos artistas el observador se ve obligado a participar activamente en su desocultamiento. A continuación se presenta una síntesis de los hallazgos encontrados, tanto en el aspecto formal como de contenido.

González-Palma es incansable en la

búsqueda de nuevas vías de presentación de su obra. Es notorio su cambio constante: inicia con impresiones sobre papel fotográfico, luego utiliza impresiones sobre papel de acuarela, más tarde incluye pigmentos de color azul y ocre, como en “La Concepción”; además, empieza a sobreponer objetos a la impresión fotográfica, y la imagen es fragmentada; y es notoria también la duplicación de imágenes en determinadas áreas, especialmente en los bordes, con lo que remarca el discurso visual, tal como puede apreciarse en “INRI”. En esta etapa González-Palma empieza la aplicación del betún de judea, con lo que logra un color ocre, que lo caracterizará en buena parte de su producción, junto al detalle de dejar los ojos de sus personajes en blanco.

El artista traspasa el umbral de la obra bidimensional para llegar a la instalación, tarea que seguirá paralela a su producción de imágenes planas. “El Reflejo”, por ejemplo, es parte de una instalación que presenta la particularidad de tener sobrepuesta en algunas áreas un trozo de acetato arrugado, lo que dificulta, a propósito, la visión de la imagen de atrás. Con esta técnica logra una articulación original de los significantes de su discurso visual.

González-Palma utiliza diversos materiales y técnicas al instalar. La etapa actual (1999-2000), está marcada por la interacción de fotografías y texturas de telas junto a detalles bordados, esta nueva forma de presentar su propuesta plástica

representa una etapa de maduración tanto técnica como artística. Al momento de finalizar esta investigación, González-Palma sorprendió a todos en la Bienal de Arte Paíz del 2000 con una instalación donde mezcla imágenes y volúmenes en este caso con pasteles de boda, como preámbulo a una instalación donde muestra las relaciones entre parejas. Para González-Palma lo importante es expresarse, lo evidencia su evolución técnica, se intuye que no se ve así mismo solamente como fotógrafo exclusivamente.

La imagen del cuerpo en la obra de González Palma sufre cambios importantes; en sus primeras obras, por ejemplo, se aprecia el interés por el cuerpo femenino y el movimiento, sus primeras imágenes son de danza, tanto clásica como contemporánea. En obras como "El Infierno" incorpora al modelo masculino cuyo cuerpo es bien proporcionado y tiende a la perfección. Luego se nota un giro en sus modelos, es aquí donde emerge el compromiso social y crea un registro poético del guatemalteco olvidado, al cual idealiza y coloca en situaciones inesperadas. La desnudez, entonces, desaparece en casi todas sus obras y se percibe una concentración repetitiva en los rostros, o partes del mismo.

Para González-Palma el cuerpo es el gran mediador entre el momento de la concepción y la muerte, es el interlocutor material del alma y el espíritu que acompaña al hombre desde que nace hasta que fenece y que, sin embargo, pareciera querer mantenerse suspendido en el tiempo, tal y como se observa en "La

Concepción". Esta tendencia es recurrente en otras obras donde la corporeidad también está rodeada de otros elementos naturales como rosas, pétalos de flores o plumas. El cuerpo también es un símbolo de liberación: González-Palma pone en acción a sus personajes a través de sus cuerpos, ellos entonces parecen adoptar una actitud liberadora que los hace trascender el espacio y el tiempo, efecto que también logra a través de la posición corporal, como se aprecia en "Infierno", o colocando alas, como en el caso de "La Concepción", o introduciendo movilidad, como en "INRI", o colocando un paisaje claramente en el iris del ojo del personaje de "El Reflejo", o en la proximidad del rostro en "80 mm. f.5. 1998". La liberación es un anhelo que el artista transmite metafóricamente.

En algunas de sus obras, González-Palma incorpora imágenes eróticas de personajes con atributos sexuales plenamente definidos, como en el caso de "El Infierno", así como otras de la serie "La Lotería", expuestas en el FotoFest de Estados Unidos (1992) en las cuales son recurrentes las imágenes de cuerpos desnudos tanto de hombres como de mujeres. A lo largo de su producción desaparece el desnudo y, por ende, su nexa con lo erótico. Muchos de sus personajes llegan a tener características andróginas, es difícil determinar con exactitud su género tal como se observa en "80mm F. 5-6". Esto puede entenderse como una disolución de la identidad sexual, es decir, la acción que se presenta puede aplicarse indistintamente a un hombre o a una mujer. En la producción actual del año

2000 es donde retoma la temática erótica vinculada a los aspectos de relación de pareja, tal como se aprecia en su última instalación presentada en Costa Rica.

El sentido espacial es un rasgo que González-Palma conoce al detalle, debido a su vocación de arquitecto. Es evidente que en las primeras obras de este artista sus personajes se mueven en un espacio delimitado por el propio autor, para ello usa el soporte de papel fotográfico. En su siguiente etapa, obra sobre papel acuarela, el espacio delimitado es irregular, lo que hace introducir variantes en el concepto espacial, dada la libertad que le permite sensibilizar un espacio irregular sobre el papel. Luego, en la posterior etapa, el espacio es minimizado y queda como el resultado de los encuadres, ahora el espacio se diluye y queda sin definir, como se aprecia en las obras “INRI”, “El Reflejo”, y “80 mm. f.5-6”. El espacio fotográfico, además, sufre modificaciones al sobreponer objetos a la superficie, como en el caso de “La Concepción” donde coloca dentro de una caja de metal la carátula de dos relojes. Es por medio de estos recursos, propios de la instalación, que este artista se libera del espacio bidimensional para pasar al tridimensional. Su actividad como instalador continúa presente en su producción artística hasta el momento.

González-Palma se siente libre de la utilización de cualquier técnica para la creación artística, estos materiales siempre son utilizados con funciones metafóricas. Y este uso de materiales corresponde a su constante búsqueda

en la creación de cosas nuevas. Claramente puede verse el uso de elementos sobrepuestos, listones, alambre espigado, resplandores y ex votos, flores secas, acetatos transparentes, o negativos velados. En otra etapa recurre a las telas brocadas e incluso al bordado en oro y plata.

Sin duda, uno de los aspectos más importantes en la obra de Luis González-Palma es la palabra, el acto de nombrar, una constante en toda su producción artística y la cual transforma en un elemento visual. La palabra representa la llave para acceder al mundo personal de este artista. El hecho de nombrar es en sí un acto creador. Hay que tomar en cuenta que González-Palma nace a la luz pública como artista dentro del grupo de artistas de Galería Imaginaria, donde confluía el pensamiento y obra del poeta Francisco Morales-Santos, además de su vínculo con otros escritores como Francisco Nájera. La palabra, en González-Palma, adquiere las mismas dimensiones que para el poeta al integrarla en sus imágenes. Todas sus obras incorporan palabras y su representación es generalmente lúdica y espontánea como en “El Infierno”, “La Concepción” o “INRI”; aunque también la incluye en forma deliberada y calculada, como se observa en “El Reflejo” y “80 mm. f.5. 1998”, donde la palabra aparece bordada en oro sobre una tela roja; otro uso calculado de la palabra es perceptible también en sus instalaciones. La palabra es motivo de estudio y empleo exhaustivo en su serie de fotografía con aplicaciones de tela brocada y bordados, ya que la reviste de diferentes formas y trazos

dándole nuevas connotaciones. La palabra en esta etapa compite con la fotografía, González-Palma le otorga un mismo rango y la convierte en imagen, un claro ejemplo de esto lo constituye específicamente la obra “ 80 mm. f.5. 1998”.

La expresividad de los ojos en González-Palma es también una constante, la que logra al dejarlos sin aplicación de color, esto es una característica propia que puede apreciarse en obras como “INRI” y varias otras. Este artista crea verdaderos microcosmos en el ojo de sus personajes, la nitidez del enfoque llega a tal punto que logra plasmar un paisaje en tan reducido espacio, tal como sucede en “El Reflejo”. El color blanco remarca el brillo de los ojos donde González-Palma, concentra y resalta la vida del personaje. El concepto de la vida es importante para el artista, y lo manifiesta a través del tratamiento que le da a los ojos de sus personajes: esa superficie luminosa concentra la vida y deja entrever el espíritu. Como lo indica claramente en “La Concepción”, la vida está presente en el cuerpo, pero tanto la vida como la inminencia de la muerte se relacionan y se concentran en la expresividad de la mirada.

Como se apuntó anteriormente, los vínculos con la instalación en González-Palma son evidentes desde el inicio de sus puestas en escena. Luego, en el desarrollo de su producción artística, el acto de instalar va cobrando nuevos visos, casi puede decirse que es un ensamblaje, como cuando coloca pequeños objetos, no a la manera de un collage, sino con la

intencionalidad de modificar el espacio bidimensional; para el efecto González-Palma coloca flores, alambre espigado, ex votos o resplandores de imágenes religiosas. Luego, en su afán de desprenderse de los muros, coloca listones negros o rojos, modifica las superficies con la fragmentación de la imagen, como en el caso de “INRI”; o emplea kodalite, que es una superficie transparente de plástico que manipula a su antojo, como en el caso de “El Reflejo”, hasta llegar a establecer una auténtica instalación, logrando así a desprenderse de la tiranía del muro.

En la obra de González Palma se encuentra un controlado uso del color; el inicio de su producción fue en blanco y negro, esta tendencia se mantiene en algunas de sus primeras impresiones sobre papel de acuarela, como se aprecia en “El Infierno”. En esta etapa inicia la experimentación en la aplicación de pigmentos, tal el caso de “La Concepción” donde pudo apreciarse la aplicación muy tenue de azules y ocres, hay que hacer mención que en algunos bocetos este autor llegó a experimentar desafiantemente con el color azul cobalto, el que luego abandona por el ocre producido por el betún de judea, el que será en buena parte de su carrera una de sus características principales; este color amarillento esparcido manualmente, le da una apariencia apergaminada y de documento antiguo a la obra, como se aprecia en “INRI”, “El Reflejo” y “ 80 mm. f.5. 1998”. El color es utilizado como otro recurso expresivo, el cual se torna más intenso en la producción de finales de la década de los noventa. Esta intensidad es sobre todo tonal, ya que González-Palma maneja bicromías

más que policromías en la mayor parte de su producción.

La comunicación entre los seres humanos es un acto complejo, y González-Palma enfatiza el problema de la incomunicación interétnica, social y sexual en su producción. El artista se sabe incomunicado y trata de obtener la comunicación a través de la presencia cercana y magnificada del rostro de sus personajes, iniciando un proceso que puede no llegar a darse: deja el canal abierto al observador quien tendrá que completar el proceso. Posiblemente es por lo anterior que ha habido dificultad en la aceptación de sus imágenes dentro de la sociedad guatemalteca, la cual aún no está lo suficientemente abierta a la comunicación efectiva a niveles de etnia, de clase social y de género.

Desde las primeras obras de Luis González-Palma, puede detectarse también cómo emerge lentamente la temática religiosa, es evidente el peso que ha tenido sobre él la instrucción religiosa católica, algo común en la sociedad guatemalteca: la sexualidad relacionada con ideas de culpa y de impureza; el castigo inminente ante una desobediencia a Dios, etc. No hay ninguna duda, por ejemplo, que el nombre de su obra “El Infierno” es elocuente y significa, junto a la imagen, un sitio de castigo, dolor y angustia eternos. Esta obra es la ilustración de ese mundo, concebido desde la niñez, que emerge en un lenguaje propio donde él adhiere el germen de su propia liberación. En “El Infierno” González-Palma percibe la religión como opresora, el infierno es el destino final del pecador. Pero se

insiste a nivel gráfico y de composición de la obra un ansia de liberación de esa carga impuesta. En otras obras, González-Palma insistirá sobre el tema, con otra visión. En INRI, por ejemplo, lo religioso está concentrado en un crucifijo barroco, casi del mismo tamaño que el personaje; en esta obra el artista parece reconciliarse con la religión y la ve como una ayuda, como algo que sirve de soporte y auxilio existencial.

Por su parte, Daniel Hernández Salazar se mantiene fiel a la impresión de plata sobre gelatina. Aunque ha realizado instalaciones con gran éxito, el grueso de su producción puede catalogársela más por los contenidos temáticos que por las modificaciones técnicas de sus obras. En Hernández Salazar, pueden apreciarse distintas etapas: su producción de retratos de personajes del mundo cultural, en especial su serie “Músicos tradicionales de Guatemala”, su serie erótica de desnudos masculinos y sus imágenes de registro de la violencia de la guerra en Guatemala. A finales de la década de los noventa se ve como estas dos últimas temáticas se funden. No puede determinarse cuál de las series es primera, ya que las temáticas son realizadas por este artista en forma paralela. Hernández se ha vinculado también con el fotorreportaje, y dio vida a un proyecto personal de postales de Guatemala, donde presenta imágenes turísticas de una gran calidad con encuadres novedosos. Lo anterior, y algunas incursiones en la fotografía publicitaria, le permitió alcanzar un ejercicio visual singular.

Como una constante en su obra,

Hernández Salazar recurre al erotismo como conexión directa con el observador, esto es notorio en todas las imágenes analizadas, incluso en obras donde denuncia el oprobio de la violencia contra campesinos guatemaltecos por medio de imágenes de enterramientos clandestinos. El erotismo fluye en la obra a través de cuerpos desnudos, como es evidente en “Siesta de verano” y “Sueño”, con áreas genitales expuestas, o a través del ocultamiento insinuante, como ocurre con “Juan Alberto Noj, contrabajo”, “Eros” y “Ángeles”. Bataille (1997) dice que el erotismo es una infracción a la regla de las prohibiciones: es una actividad humana. Erotismo es sinónimo de transgresión de lo prohibido como retorno a la naturaleza, cuya expresión es lo animal. Sin embargo, la sexualidad física es al erotismo lo que el cerebro es al pensamiento. En un país como Guatemala, aunque la expresión de la animalidad se ha mostrado crudamente a través de la violencia física, el observador todavía se sorprende ante la expresión de lo erótico. Hernández-Salazar recurre a esta transgresión y se sitúa en el filo de la navaja, actitud con la cual ha despertado polémica y censura.

El cuerpo en la concepción visual de Hernández-Salazar, es casi mítico. En la muestra analizada se comprobó que la imagen corporal es percibida desde un punto de vista idealista: su representación es la de seres hermosos, estéticamente constituidos. En las obras de este artista se encontró, como una constante, la imagen del cuerpo en la plenitud de la vida, aunque esto no se manifiesta en su serie de retratos y

músicos tradicionales de Guatemala. Paralelo a la corporeidad, Hernández-Salazar parece otorgar roles a sus personajes: la intimidad sexual en el caso de “Siesta de verano” y “Sueño”; la interpretación de un instrumento en el caso de “Juan Alberto Noj, contrabajo”; el sostener el mundo como un Atlas en Eros; o la de la apertura de puertas en “Ángeles”.

Es en “Ángeles” donde, además, los cuerpos son presentados en situaciones extremas: en forma pletórica, por una parte, y por otra como cadáveres a manera de restos en un entierro clandestino. Esta contraposición hace evidente lo efímero del cuerpo y su consumación, al mismo tiempo que denuncia el oprobio de la violencia. El uso del desnudo es la estrategia de Hernández-Salazar para convertir el cuerpo en símbolo de vida, pero también de temporalidad y muerte. Para este artista el cuerpo no lo constituye en exclusiva el desnudo, ésta es una tendencia que también se observará en todo el discurso visual postmoderno, es por eso que no es de extrañar las imágenes de calaveras y esqueletos en algunas de las obras de este artista.

Debido a que la obra de Hernández-Salazar se desarrolla en la mayoría de los casos sobre papel fotográfico, sus impresiones, también en su mayoría, son en blanco y negro. Este elemento es determinante para encontrar en este artista un manejo magistral de la luz, la cual convierte en un personaje invisible que interactúa con sus modelos. En todas sus obras, la luz se constituye en una atracción que da forma a sus volúmenes. En el caso de

“Siesta de verano” y “Sueño” la luz dialoga con los sujetos, acaricia el cuerpo desnudo. En la obra “Juan Alberto Noj, contrabajo” la luz cenital es un foco de fuerza que se insufla al personaje, como bendiciéndole, ante la presencia de un ser supremo desde lo alto. Algo similar ocurre con “Eros”. Por su construcción, “Ángeles” presenta dos tipos diferentes de iluminación por tratarse de imágenes que se han hecho articular, la parte central recibe una luz pareja sobre toda la superficie, por estar vista desde arriba; las imágenes de los extremos, por su parte, tienen una luminosidad más elaborada.

Sin duda su formación de arquitecto le dio a Hernández-Salazar un conocimiento de la escala, entendida como las dimensiones de los objetos y su relación entre sí. Este factor es empleado a manera de llamar la atención del observador, adecuándolo a la temática para convertirse en otra de las estrategias empleadas por él para presentar y dialogar con su obra. Por ejemplo, en “Sueño” basta un pequeño espacio para concentrar el poder de la imagen erótica; la obra, colocada sobre un muro llama para ser observada exigiendo proximidad. Por otra parte, la gran dimensión de “Eros” magnifica la elocuencia de la imagen del personaje que adquiere cualidades extraterrenas que impactan al observador. Esta posibilidad del manejo de la escala es una de las ventajas de la fotografía que pocos utilizan, Hernández-Salazar ha llegado a la esforzada y sacrificada labor de crear grandes murales fotográficos ampliando sus imágenes a través de la fragmentación: con un trabajo delicado

de alineación y precisión logra ampliar su obra a grandes formatos, manteniendo la calidad de impresión en forma magistral, guardando sus calidades de enfoque, valores tonales y efectos luminosos. Puede decirse que este artista tiene la versatilidad del manejo micro donde concentra el poder de la imagen en un punto focal, tal es el caso de “Sueño”, y del macro, donde cada una de las piezas celulares que componen la obra adquieren vida propia, como ocurre en el caso de “Eros”.

El concepto de espacio en las obras analizadas de Hernández-Salazar es el vacío, sus imágenes parecen surgir de la nada. Sus obras no presentan un espacio definido, sino más bien aparentan situarse frente a horizontes inconmensurables lo que metafóricamente tiene varios significados, de tipo existencial (dolor, incertidumbre, angustia, etc.)

Hernández-Salazar, no presenta las obras en la forma tradicional, más se podría decir que hace un ensamblaje, ya que escenifica en el mismo momento de fotografiar a sus personajes, por ello se caracteriza al concentrar la fuerza de la imagen en el personaje y obviar excesiva utilería. Cuando el artista se acerca a la modalidad de instalación siempre predomina en él el gran peso de la imagen en detrimento de elementos extraños (muestra de ello es “La destrucción de la semilla” y “CHT-V-7” presentadas en 1998 en una retrospectiva en la Galería Nacional de Arte en San Salvador, El Salvador). Se puede decir que a Hernández-Salazar, le es difícil despegarse del

muro, por lo que juega con las diferentes posibilidades que puede darle el juego de segmentos de papel fotográfico. Una prueba de esto es la obra “Ángeles”, donde Hernández-Salazar articula el tema de la muerte y la figura erótica creando una nueva propuesta. Esta tendencia de Hernández-Salazar se asemeja a la antigua usanza de los retablos barrocos con sus calles y cuerpos. Hay que recordar que este artista continúa fiel a la ortodoxa técnica fotográfica del papel impreso, por lo que su instalar se convierte, reiterativamente, en un ensamblaje matemáticamente articulado de imágenes.

Las obras de Hernández-Salazar parecen llevar un detenido estudio previo de la composición. La simetría es uno de los valores que más sobresale; ésta es lograda al colocar a sus personajes al centro de la composición, como se aprecia en “Eros” y “Ángeles”. El balance tonal es otro aspecto compositivo importante que el artista logra a través de la degradación de la luz, como se puede apreciar en “Siesta de verano” y “Sueño”; mientras que en el caso de “Juan Alberto Noj, contrabajo” aplica tanto la simetría como el balance tonal. Con esto se evidencia que las composiciones de este artista están ampliamente meditadas.

Hernández-Salazar es ortodoxo, se siente fotógrafo y ve en esta disciplina un camino seguro para expresar su creatividad. Toda la técnica fotográfica es de su dominio, tanto en el momento de la toma, como en el resultado final que incluye el proceso de impresión que es calculado en detalle. El

producto es una imagen nítida, sin desenfoces, con la iluminación adecuada a sus intereses expresivos, logrando variedad de texturas y valores tonales. Este completo dominio técnico, hace que no sea necesario para este artista el uso del color. Aunque sí ha utilizado suaves virajes al sepia, lo hace con cautela para imprimir una atmósfera cálida a sus obras, como en el caso de “Sueño” que esta virada al sepia. Hernández-Salazar en su última exposición “Ángel callejero” (Museo Nacional de Arte Moderno, Guatemala, 2000) presentó imágenes a color digitalizadas por lo que no será extraño ver en el futuro el uso del color en su próxima producción.

Los seres que Hernández-Salazar presenta en sus obras siempre brindan algo al observador; esto es una constante, este obsequio puede ser un objeto, como ocurre en “Juan Alberto Noj”, “Eros” o “Ángeles”; o su propio cuerpo como en “Siesta de verano” y “Sueño”. Este acto de dar fluye, el receptor sabrá que hacer con él, es en esta dádiva que radica mucho del impacto que Hernández-Salazar logra con su obra ya que a través de esta acción, sus personajes interactúan con el observador.

En la obra “Siesta de Verano” el acto de insinuación se funde con el dominio técnico; el personaje, a través de su corporeidad, invita al contacto sensorial, que es sugerido por medio de la luminosidad que acaricia el cuerpo. El detalle del cuerpo del personaje invita a la exploración; mientras que en el caso de “Sueño” el artista transgrede la intimidad del personaje, dejándolo al descubierto en

una actividad íntima. En esta obra también la insinuación está presente. Tanto “Siesta de Verano” como “Sueño”, aluden a la soledad, como refugio vinculado al placer. La soledad se vuelve, entonces, inherente a la autosatisfacción.

En la obra “Juan Alberto Noj, contrabajo”, el erotismo es fugaz y se da ante la visión semioculta del tórax del personaje, pero la contundencia del instrumento musical interrumpe la visión erótica. El personaje, es un iluminado, y se sabe en control de la situación y enfrenta al observador a través de la mirada, tal y como ocurre también con “Eros”. Tanto en la obra “Juan Alberto Noj, contrabajo” como en “Eros” los personajes parecen dirigidos por una fuerza sobrenatural.

Hernández-Salazar, presenta en “Eros” la fuerza del macho de la especie; el artista plasma su visión personal del semidiós clásico, presentándolo con una esfera, en lugar de sus atributos tradicionales; este “Eros” evoca libremente la sensualidad del amor carnal. El ocultamiento del área genital, con la esfera, alude a la negación del deseo y a la transgresión de los marcos referenciales del observador; en la esfera se materializa el deseo, que queda entre el observador y el personaje, creando así un momento mágico. La escala de esta obra es un recurso significativo ya que el observador se encuentra ante un ser semejante a él, pero magnificado en imagen, lo que le otorga un poder sobrecogedor.

En “Ángeles”, la vida y la muerte parecen ser articuladas por Hernández-

Salazar con una doble intención: una, la de mostrar cuán efímero es el cuerpo humano y otra, denunciar la ignominia de la guerra en Guatemala. La escena central, con los esqueletos flotando, además de aludir a una muerte violenta, evoca lo inevitable de llegar a esa condición corpórea, mientras que las figuras atléticas de los extremos denotan la plenitud vital del cuerpo. Pero Hernández-Salazar, además, introduce la imagen de puertas que se abren para que lo que allí se evidencia, la muerte violenta, quede a la luz del observador: la escena de los restos humanos se convierte en una verdad que hay que mantener a la vista, como un recuerdo.

Para terminar, se puede indicar que tanto en González-Palma como Hernández-Salazar se notó la adopción de libertades estéticas, propias del arte contemporáneo, que van más allá del ámbito fotográfico. La libertad creadora iniciada por las vanguardias y los movimientos postmodernos se ven reflejados tanto en la temática como en las propuestas de presentación de sus obras. Daniel Hernández incursiona en el arte contemporáneo desde la práctica fotográfica, meditada y purista, mientras que González-Palma lo hace más desde la expresión pictórica, la fotografía para él es un recurso más.

La diez fotografías analizadas tienen como denominador común la mediación visual de la imagen del cuerpo humano, en primer lugar; y en segundo, el que sus asuntos y motivos se enmarcan dentro del contexto guatemalteco; sin embargo, trascienden el contexto local y apuntan

hacia la generalidad de la naturaleza humana y de sus concepciones existenciales. Ambos artistas, en algunas de sus obras, han coincidido en retomar hechos históricos, les preocupa el pasado de violencia de Guatemala y han transformado esas inquietudes en una poética de dolor existencial bajo condiciones de injusticia.

VIII. RECOMENDACIONES

La obra de arte siempre será un enigma, y esta particularidad presenta un desafío para el observador y sus críticos. La presente investigación ha dejado claro varios aspectos, mencionados en las conclusiones, sobre lo observado en las producción de González-Palma y Hernández-Salazar.

Actualmente la crítica de arte en Guatemala no está cumpliendo su función. Tal como lo indica Méndez de la Vega (2000), la década de los sesenta y setenta fue una época dorada de las artes plásticas y el comentario crítico fue importante en la consolidación de varios artistas. Para esta profesional nombres como Josefina Alonso, Lionel Méndez, Edith Recourat, Tasso Haddidodou, Mario Alberto Carrera, Ana María Rodas, entre otros, forjaron una base crítica para este período de la Historia del Arte en Guatemala. Actualmente el panorama es otro, la ausencia de una crítica sistematizada y constante hace necesario el promover espacios idóneos para el intercambio de ideas sobre el arte contemporáneo, desde las diferentes perspectivas académicas. Actualmente el gremio humanista participa muy poco, o casi nunca, de la crítica de arte, en el medio nacional no llegan a cinco los profesionales de las Humanidades que proyectan un trabajo científico en esta materia, casi todo ha quedado a nivel periodístico el cual se transforma en la única fuente de información sobre esta temática. La información de este tipo queda en

lo banal y muchas veces corresponde a intereses económicos de determinadas galerías de arte. Los humanistas, en especial en el campo de la Filosofía y las Letras, deberán de involucrarse en los procesos de creación artística con el objeto de crear un corpus crítico que pueda orientar al público y a nuevas generaciones con miras al fortalecimiento de una identidad a través de las artes plásticas.

Por medio de un programa sistematizado de difusión de la fotografía podría hacerse ver a la comunidad las amplias posibilidades del medio y sus posibles articulaciones con otras disciplinas, no basadas únicamente en el registro histórico de eventos. La fotografía da muchas posibilidades creativas, trascienden lo puramente comercial del registro histórico particular.

Debería de establecerse una instancia en que pueda recopilarse cronológicamente información sobre la producción de arte que incluya la fotografía como soporte o como técnica expresiva. Guatemala no cuenta con registros confiables de ningún hecho artístico. La única fuente la constituyen publicaciones periódicas que no presentan un acucioso estudio de las obras. Se puede recurrir también a los catálogos y hojas de sala que se elaboran en algunas exposiciones, pero lamentablemente no existe una entidad que mantenga un registro actualizado y una recopilación sistemática de estos

materiales. Únicamente se cuenta con la información de la Hemeroteca Nacional y los archivos privados de las Galerías de Arte. Mucha de la información de hechos que están sucediendo se ha perdido y no ha quedado registro.

En el momento en que se realizó la presente investigación, se visualizó una nueva generación de creadores que con el medio fotográfico están haciendo obra de arte, habría que hacerse un registro y análisis de sus obras y así poder al menos establecer una historia del fenómeno fotografía-arte en los últimos 25 años.

Es necesario promover la elaboración de una Historia de la Fotografía en Guatemala, la tarea ya ha sido iniciada por la Fototeca de CIRMA, a través de su exposición “Guatemala ante la lente”, la que se ha perfilado desde la perspectiva sociológica y antropológica, pero se hace también necesario recopilar, actualizar e interpretar un mayor número de obras, especialmente del período contemporáneo. Existen muchos fotógrafos como Julio Zadik (QEPD), Eduardo Lizarralde (QEPD), Eduardo Fleishman, Alberto Serra, entre otros, cuyo trabajo no ha sido reconocido por una Historia del Arte de Guatemala.

Se debería de crear en Guatemala una Fototeca Nacional, o un Archivo General de Fotografía. Actualmente sólo existen archivos fotográficos en los principales medios de comunicación, y la Fototeca de CIRMA. De estos archivos únicamente el de CIRMA cuenta con un proceso metódico de salvamento y registro

histórico.

Se recomienda, finalmente, continuar con la investigación de recursos metodológicos que permitan un mayor y mejor acceso a la apreciación y crítica de las artes en Guatemala.

IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Achaerandio, L. (1993). **Iniciación a la práctica de la investigación**. Guatemala; Universidad Rafael Landívar.
- Arnheim, R. (1986) **El pensamiento visual**. Ediciones Paidós Ibérica.
- (1997) **Arte y percepción visual**. Alianza Forma Editorial, Madrid, España.
- Asociación de Editores del catecismo (1992), **Catecismo de la Iglesia Católica**. Roma, Italia.
- Barragán, J . (1998), Entrevista a Shirin Neshat. **Revista Lápiz**, 142, 56-58.
- Barthes, R (1989). **La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía**. Barcelona España, Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Barthes, R., Beauchamp, P., Bouillard, H., Courtes, J., Haulotte, E., León-Dufour, X., Marin, L., Ricoeur, P., Vergote, A. (1976). **Exégesis y Hermenéutica**. En Ediciones cristiandad (Eds.)
- Bataille, G (1997), **El Erotismo**. Barcelona, España. Tusquets editores, Colección ensayo.
- Cazali, R. (1995), El cuerpo como medida de fin de siglo. **Revista Arteria**, 2, 6.
- Colloquia (1998) **El hombre ilustrado**, Guatemala: R. Cazali.
- (1998). **Fotografía actual en Guatemala**. Guatemala: Castellanos de Ojeda, M D.
- Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (1998), **Calendario 1998**. La Antigua Guatemala.
- Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (1998), **Guatemala ante la lente**. La Antigua Guatemala.
- Costa, J (1991) **La fotografía entre sumisión y subversión**. México DF., Editorial Trillas.
- Ewing, W. (1994). **The Body Photographs of the Human Form**. San Francisco, CA: Chronicle Books.

- Flores, M. (1999), Fotografía guatemalteca en los noventa. **Revista Blackflash** Vol 15, 3-4, 6-17.
- Flusser, V (1998) **Hacia una filosofía de la fotografía**. México D.F., Editorial Trillas.
- Freedberg, D. (1992) **El poder de las imágenes**. Editorial Citedra, Madrid, España.
- Fry, R., (1988). **Visión y diseño**. Barcelona, España. Editorial Paidós.
- Galería El Attico (1995) **La ciudad de los miedos**, Guatemala: G. Monsanto.
- García V., J.L. (1973) **Historia general de la filosofía**, Tomo I y Tomo 11, Editorial Guadalupe.
- Heidegger, M. (1979) **Sendas Perdidas**. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada
- Hollis, R. (1994) **Graphic Design, a Concise History**, Nueva York, Thames and Hudson Inc.
- Laín, P. (1991). **Cuerpo y alma**. Espasa Universidad, Madrid, España.
- Livingtone, J. (1990) The Fairer Sex. **Revista Aperture**, Fall 1990.
- Mejía , A. (1998). **La esencia de la poesía en la obra poética de Humberto Alka'abal**. Tesis, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Méndez de la Vega, L. (2000), Joyce de Guatemala. **Prensa Libre**, p.30 del 25 de abril del 2000.
- Museo Universitario del Chopo (UNAM). **Arqueología del Silencio**. México D.F.: Porraz Fraser, P.
- Navarrete, J.A. (1995) **Ensayos desleales sobre fotografía**. Venezuela. Dirección General Sectorial de Cine, Fotografía y Vídeo / Consejo Nacional de la Cultura (CONAC)- Fundaimagen, Fundación para el desarrollo y la difusión de la fotografía venezolana.
- Olivares, R. (1998) En cuerpo y alma. **Revista Lápiz** 139/140, 77-85.
- Pticht., O. (1993) **Historia del arte y metodología**. Alianza Forma Editorial, Madrid, España
- Panofsky, E. (1995). **El significado en las artes visuales**. Madrid, España. Alianza Editorial.
- Real Academia Española. (1994). **Diccionario de la lengua española**. Espasa Calpe Editores.

- Rivera, E. (1994) Un Adán controvertido. **Revista Domingo**, Prensa Libre, 2 de octubre, 12.
- Romero, J. (1992). **¿Qué es una obra de arte?**, Buenos Aires, Argentina. Editorial Emecé.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C., Honnef, K. (1998). **Art of the 20th Century. [Arte del siglo XX]**. Kbln: Taschen Verlag GmbH.
- Ruiz de la Peña, J.L. (1988). **Imagen de Dios, antropología teológica fundamental**, Santander, España. Editorial Sal Terrae.
- Sánchez, R. (1994) Evolución del mercado fotográfico... más que mil palabras. **Revista Lápiz** 104, 54-59.
- Santos, M. (1994). Tiempos de belleza y decadencia, entrevista con Doug y Mike Starn. **Revista Lápiz** 104, 43.
- Schékel, L.A. y Bravo, J.M. (1994). **Apuntes de hermenéutica**. Madrid, España. Editorial Trotta.
- Schulte, R. y Ruiz de la Peña, J.L. (1985). **Cuerpo y alma**. En SM (Eds.) Fe cristiana y sociedad moderna. (pp. 14-88) Madrid: Ed. SM. Tomo 5.
- Soláns, P. (1999) Cuerpo pantalla e identidad de la estética posmoderna. **Revista Lápiz** 155, 33-47.
- Sougez, M. (1996) **Historia de la fotografía**, Editorial Cátedra, Madrid, España.
- Stolz, G. (1998). El auge de la fotografía. **ARCO Noticias**, 11, 31.
- Tom Mathews (1990) Fine Art of Foul?, **Revista Newsweek**, volumen CXVI, No. 1, 46-52.
- Tuchan, L (1989) Estudio analítico de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Guatemala. ENAD.
- Vance, Carole S. (1990) Photography, Pornography and Sexual Politics, **Revista Aperture**, Fall 1990. pp 52-64.
- Villafañe, J. (1987). **Introducción a la teoría de la imagen**. (2a. ed.) Madrid; Editorial Pirámide.
- Vilches, L. (1984) **La lectura de la imagen, prensa, cine, televisión**. Edit. Paidós Comunicación; Barcelona, España.

ANEXO I

GLOSARIO

TERMINOLOGÍA FOTOGRÁFICA

Se han incluido una serie de terminología técnica propia del campo fotográfico, utilizada en el mundo de los fotógrafos, de las Galerías de Arte. En el caso de la terminología fotográfica tras los nombres populares, separado por una barra, aparece el nombre recomendado en castellano, la fuente de esta información es la revista ARCO (1998).

Abstracción.

Considerar intelectualmente un objeto en su pura esencia o noción.

Academismo. Tendencia a seguir con rigor normas clásicas en un formalismo artístico desprovisto de verdadera virtud creadora.

Arte: Según Fry (1988), "El arte, es una expresión y un estímulo de la vida imaginativa que está separada de la vida real por [a ausencia de acción de respuesta" (p. 40).

Albúmina / plata en albúmina (1850 - 1890)

El proceso positivo más habitual del siglo XIX fue inventado por Luis-Desiré Blanquart-Evrard. Como emulsión se usa una finísima capa de albúmina (clara de huevo), que posteriormente se sensibiliza con sales de plata. La albúmina rellena los poros del papel de manera que la imagen tiene un gran detalle. Sus tonos van desde un pardo violáceo, cuando se encuentra en buen estado, a pardo amarillentos si ha sufrido deterioro. Con aumentos la capa de albúmina se observa cubriendo las fibras del papel, escasamente visibles, también suele apreciarse una fina red de microfracturas. Al usarse un papel muy fino para estos positivos, la forma general es encontrarlos montados sobre un cartón que actúa de soporte secundario.

Bodegón: Pintura o cuadro donde se representan cosas comestibles, vasijas, cacharros y utensilios vulgares. Cuando se representa animales muertos se llama naturaleza muerta, si bien en ocasiones se emplea el vocablo indistintamente.

C-print o copias Tipo-c, Copias cromogénicas / negativo / color tipo - cromogénico (1937-)

El proceso de color más común actualmente es un negativo o positivo con tres emulsiones superpuestas, cada una sensible a un color primario (rojo, verde, azul), que adquiere el color respecto en los baños de revelado. Recientemente ha habido grandes avances dirigidos a su mejor conservación pero duelen aparecer desvanecimientos de color o manchas amarillas. Aunque hay grandes variaciones en los tipos y fabricantes, ninguno de ellos está diseñado para una exposición

prolongada a la luz y deberían conservarse a baja temperatura y humedad siempre que posible.

Calotipo / Papel salado (1839-1855)

Papel salado es el término correcto de uno de los dos procesos pioneros de la fotografía, inventado por Talbot. sus tonos habituales son pardos un poco violáceos o rojizos. La imagen no tiene excesivo detalle, apareciendo los contornos un poco difusos. Al observarse con pocos aumentos, la imagen parece como embebida en las fibras del papel.

Carbón, Gomas bicromatadas, Procesos pigmentarios / Pigmentos en goma arábica o gelatina. (Carbón: 1865-1910). Goma bicromatada: 1894-1830)

Familia de procesos basados en los descubrimientos de Poitevin sobre el endurecimiento por la luz que presentan la gelatina y la goma arábica al contener bicromato potásico. Para hacer más visible la imagen suele añadirse un pigmento en polvo mezclado en la emulsión, por lo que esta puede aparecer en muchos colores. Si el pigmento es carbón y la emulsión es de gelatina, se denomina positivo al carbón. Suele apreciarse un cierto relieve aparente de la emulsión, sobre todo visible en los positivos al carbón, y con algunos aumentos los gránulos del pigmento. Esta técnica tiende a una excelente conservación de todos estos procesos, ya que los pigmentos son más resistentes que la plata.

Cianotipo / Cianotipo (1842-)

Basándose en la sensibilidad de las sales de hierro, Herschel inventó este proceso sencillo que ha sido popular entre artistas, aficionados y para pruebas profesionales. La imagen es azul y está embebida en el papel (no hay emulsión). Bastante resistente en la oscuridad pero delicado a la luz, nunca debe almacenarse en contacto con papeles alcalinos que aceleran su deterioro.

Cibachrome / Color tipo destrucción de colorantes (Cibachrome (1975 –))

Tras la exposición, durante el revelado se elimina de cada capa el color que no existía en el sujeto, formándose por tanto una imagen positiva. La comercialización del Cibachrome en 1975 lo ha convertido en término común en el mundo del arte (otras empresas fabrican papeles de terminología similar). Todos tiene un soporte grueso de poliéster muy resistente, gran brillo (si el papel es brillante) y márgenes negros habitualmente. Sus colores son más resistentes al desvanecimiento que las emulsiones de color tipo C.

Clarooscuro: Conveniente distribución de la luz y las sombras en un cuadro.

Colodión / Plata en colodión [sobre vidrio / papel / ... (1851-1885)

Inventado en 1848 por F.Scott Archer, constituye el proceso común para la mayor parte de negativos del siglo pasado. Frente al negativo de papel, permite recoger detalles mucho más finos. Suele reconocerse por un cierto tono lechoso y tener la emulsión un aspecto irregular en sus bordes, consecuencia de haber sido aplicada

manualmente. En el cambio de siglo aparecen papeles industriales emulsionados con sales de plata en colodión, frecuentemente conservados en mejor estado que sus colegas de época: albúminas o gelatinas.

Collage trabajo de arte bidimensional total o parcialmente, con cosas pegadas sobre una superficie.

Daguerrotipo (1839-1855)

Inventado por Daguerre y considerado el primer éxito público de la Fotografía. Su aspecto es similar a un espejo con una imagen visible sobre él, cuando se observa con un cierto ángulo. Su uso habitual fue para retratos, siendo muy popular en Estados Unidos. Siempre debe estar aislado del aire exterior para evitar la oxidación de la plata, por ello se presenta encapsulado con cristal, sellado por los bordes y dentro de cajas de madera forradas de piel o de plástico.

Estética: Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte". De acuerdo a lo expresado por Romero (1992). La estética no se ocupa solamente de la obra de arte, sino del problema total de la creación, es decir, de todo cuanto se opone a la actitud racional, cognoscitiva, del hombre. La obra de arte para la estética tradicional, no es sino un testimonio, fundamental sin duda, de esa actitud intuitiva del hombre frente a las cosas, de la que surge una nueva manera de conocer, opuesta a la intelectualista.

Encuadre: área de espacio que aparece en el visor de una cámara fotográfica, también existen encuadres en la televisión. Puede decirse que el lo que el lente está en capacidad de enmarcar en un espacio rectangular.

Fotografía: la capacidad de producir imágenes icónicas a partir de la luz por medios técnicos.

Gelatina de plata, Placa seca / Plata en gelatina

[sobre vidrio, papel /... [(1880 —)

La emulsión de gelatina sobre vidrio por Richard Maddox en 1871 permitió comercializar placas secas (otro nombre con el que se conocen). Su aspecto es completamente un producto industrial con presentación de emulsión. Con el nombre del fabricante. Poco tiempo después de su aplicación sobre vidrio, aparecieron también papeles con este tipo de emulsión, siendo desde entonces el proceso habitual de positivo en blanco y negro. Hay dos tipos principales: bromuro de plata, con grises bastante neutros o fríos, y los de cloro-bromuro de plata, de grises más calientes o parduzcos.

Género: Clase o tipo a que pertenecen personas o cosas. En las artes, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido.

Historia: Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o una nación.

Hermenéutica. Schokel y Bravo (1994) definen a esta disciplina como "...la teoría sobre la comprensión e interpretación de los textos literarios" (p.16) y añaden "La hermenéutica es la reflexión teórica sobre la comprensión, explicación e interpretación de textos literarios" (p.18). Se hace notar que en la presente investigación se adapta el análisis hermenéutico de textos al campo del las artes visuales, para interpretar la imagen del cuerpo en las obras de Luis González Palma y Daniel Hernández Salazar.

Iconografía. De acuerdo a lo establecido por Panofsky (1995) "Es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma" (p. 45). También se le conoce como la serie de imágenes, retratos, cuadros y estatuas, principalmente de personajes religiosos, en las obras de arte figurativo.

Impresión sobre papel de acuarela:

Aplicación de una solución que sensibiliza el papel de acuarela, sobre la cual se proyecta la imagen del negativo. Esta técnica da grandes posibilidades de manejo de tonos y formas en forma más libre que sobre papel fotográfico.

Instalación.¹

La instalación busca constituir un cuerpo, es una composición, los artistas siempre instalaron cuando acomodaron sus modelos, o cuando querían pintar una naturaleza muerta, entonces instalaban los objetos previamente, obedeciendo a un esquema mental de lo que intuían sería la obra. Vista la instalación como un cuerpo, es una conjunción de sistemas con distintas funciones:

a. Actividad espacial

Quizás la parte más importante de una instalación, pues en ésta se genera el interés compositivo; una instalación carente de actividad espacial limita la posibilidad de interactuar y de tener una lectura apropiada del sitio. Sería una instalación plana, sin luces, sin sombras, sin "sustancia".

b. Lecturas del sitio

Tener una lectura del sitio significa saber de las esencias, de los espíritus que saben del sitio, que lo conocen y que provocan en el espectador sensaciones que solo en ese lugar específico se tendrán. Son provocadoras de unicidad, belleza, deleite, sensualidad, disfrute erótico por la exaltación de los sentidos. Es como conocer el "genius loci" que sabe y habita un lugar.

c. Selección, búsqueda y utilidad de los materiales.

Actividad espacial interesante y una lectura adecuada del lugar, junto con el dominio de los materiales, darle la mayor expresividad y soltura para que posean una voz no

¹ Texto extractado de una entrevista con el curador costarricense Luis Fernando Quiroz realizada el 2 de septiembre del 2000 vía correo electrónico.

muy disonante en el conjunto compositivo, crearán esa aura tentadora, desafiante que posee la obra de un artista, cuando excita en nosotros los espectadores el impulso del deseo. El arte se convierte en última instancia en la cual el ser humano se reconcilia con su naturaleza y se satisface inmerso en ella.

Obra fotográfica: De acuerdo a las últimas tendencias indicadas anteriormente, para el presente estudio se toma por obra fotográfica, la producción artística que contenga fotografía en cualquiera de sus modalidades. Esta visión es muy de avanzada, ya que en estos momentos estamos viviendo la transformación en que artistas a través de la fotografía como medio de expresión y los creadores están rompiendo los cánones de la fotografía tradicional. De acuerdo a lo indicado por Santos (1994) en la Revista *Lápiz*, se analiza la obra artística que "utilice la fotografía más allá de simplemente una herramienta de dibujo rápido, y comprender cómo las piezas y materiales fotográficos constituyen una nueva paleta..." (p. 43).

**Platino, Platinotipo, Paladio, Paladiotipo / Platino.
(1890-1920's)**

William Wellis inventó este procedimiento en 1873 usando sales de platino y de hierro, estas últimas sensibles solo lo suficiente para obtener positivos. Tienen la imagen embebida en el soporte del papel (por carecer de emulsión), un característico negro neutro con excelente gama de todos en los grises medios, aunque pueden aparecer en otros colores (pardos, verdes, rojos y azules). Debido a la estabilidad de este metal, la conservación de la imagen es excelente, no así del soporte primario o de papeles a su alrededor que suelen encontrarse bañados por el efecto catalizador del platino en reacciones de deterioro. El paladio es un proceso similar.

Performance:

Forma de arte donde se escenifica un hecho, este género de arte visual, incluye algún grado de improvisación, donde el artista funde aspectos de la danza, música, teatro, cine, pintura, fotografía. Esta mezcla de géneros de arte también recibe el nombre de *happenings*, *mixed-means theater*, *action art*, o simplemente *performance* ha llegado a ser considerado como una forma de arte contemporáneo, regularmente usa elementos de agresión y sorpresa al público observador.

Pictum: Según Roland Barthes (1989), en su libro *La cámara lúcida*, lo define como un punto donde se concentra el poder visual de la fotografía y que en sí mismo concentrará el contenido simbólico de la imagen.

Polaroid (1948-)

Permite obtener una imagen positiva directa en la cámara en solo unos minutos. Tienen los bordes blancos característicos, con un lado mayor en los tamaños inferiores a 10 cm. y rastros de los químicos del revelado en las de tamaño superior. Siempre deben protegerse de la luz.

Procesos fotomecánicos: Fototipia, Colotipia, Woodburytipo, Fotograbado, Offset.

Los procesos fotomecánicos usados en imprenta para reproducir fotografías se escapan del ámbito de este glosario básico.

Significar: Ser una cosa por naturaleza, imitación o convenio, representación, indicio o signo de otra. cosa distinta. Ser una palabra o frase, expresión o signo de una idea o de un pensamiento, o de una cosa material.

Signo: (del latín signum.) Objeto, fenómeno o acción material que, natural o convencionalmente, representa o sustituye a otro objeto, fenómeno o acción.

Story board: Historia ilustrada con imágenes, una narración realizada por un locutor y efectos de sonido de un comercial de televisión. Esta es una forma tradicional de presentación de anuncios publicitarios y proyectos cinematográficos.

Sobre expuesto: Alteración de los valores tonales en una fotografía, especialmente cuando en el momento del revelado o toma se aplica mucha luz.

Virajes, Virados / nombre del proceso seguido de (Virado al ...)

Modificaciones químicas del color de la imagen, posteriores al revelado. Habituales: Sulfuro (tonos sepias), Selenio (tonos violáceos) Oro (rojizos), etc.

ANEXO II

TRAYECTORIA DE LOS ARTISTAS ANALIZADOS

Actividad artística de Luis González-Palma (1957)

Exposiciones personales. (selección)

1989

- Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, Estados Unidos

1990

- Fotogalería Teatro San Martín, Buenos Aires, Argentina

1991

- Galería Arte Contemporáneo, México D.F., México
- Galería El Cadejo, Antigua Guatemala, Guatemala

1992

- Art Institute of Chicago, Chicago Ill., Estados Unidos
- V Fotobienal de Vigo, España
- Lowinsky Gallery, New York, Estados Unidos
- Galleri "IMAGE", Arhus, Denmark
- Schneider-Bluhm-Loeb Gallery, Chicago Ill, Estados Unidos
- FOTOFEST International Month of Photography, Houston TX, Estados Unidos
- Sol del Río, Arte Contemporánea, Guatemala, Guatemala

1993

- Moderna Museet, Fotografiska Musset, Stochkhholm, Sweden
- Musee de la Photographie de Charleroi, Belgique
- Lowinsky Gallery, New York, Estados Unidos
- A.B. Galleries, Paris, France
- FOTOFEIS, Scottish International Festival of Photography, Scotland UK
- Schneider-Bluhm-Loeb Gallery, Chicago Ill, Estados Unidos
- Steve Cohen Gallery, Los Angeles CA, Estados Unidos
- Jane Jackson Gallery, Atlanta GA, Estados Unidos

1994

- Royal Festival Hall, London, England
- Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- 25 Recontres de la Photographie, Arles, France
- Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland OH, Estados Unidos
- Month of Photography, Bratislava, Slovaquia
- Steve Cohen Gallery, Los Angeles CA, Estados Unidos
- Galería Visor, Valencia, España

1995

- Galería II Diaframma, Milan, Italia
- The Photographers Gallery, Saskatoon SK, Canada
- Southeast Museum of Photography, Daytona Beach FL, Estados Unidos
- Galería Spectrum, Zaragoza, España
- Mes de la Fotografía, Quito, Ecuador
- Galería Antonio de Barnola, Barcelona, España

1996

- Museo Palacio de Bellas Artes, México D.F., México
- Museo de Guadalajara, México
- Biblioteca Luis Angel Arango, Santafé de Bogotá, Colombia
- Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
- Robert Mc Clain Gallery, Houston TX, Estados Unidos
- Lisa Sette Gallery, Scottsdale AZ, Estados Unidos
- Schneider Gallery, Chicago Ill, Estados Unidos
- Biuro-Wystaw-Artystycznych, Jelenia Gora, Osrodek Kultury, Wroclaw/Lodzki Dom Kultury, Lodz/Centrum Kultury, Katowice, Polonia
- V Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador
- Galería Tomás Andreu, Santiago de Chile, Chile

1997

- Mes de la Fotografía, Sao Paulo, Brasil
- Casa de las Américas, La Habana, Cuba
- MIT List Visual Art Center, Cambridge MASS, Estados Unidos

- Centro de Artes Visuales, Museo del Barro; Asunción, Paraguay
- Steve Cohen Gallery, Los Angeles CA, Estados Unidos
- Weinstein Gallery, Minneapolis MTA, Estados Unidos
- Fondo Nacional para el Arte Contemporáneo, Río de Janeiro, Brasil
- Schneider Gallery, Chicago, Illinois, Estados Unidos
- James Danzinger Gallery, New York, NY, Estados Unidos

1998

- Lissa Sette Gallery, Scottsdale, Arizona, Estados Unidos
- Photo & Co. Torino, Italia
- Galería Pelliti, Roma, Italia
- Museo de Arte y diseño contemporáneo, San José Costa Rica
- James Danziger Gallery, New York, NY, USA
- ArtexArte, Buenos Aires, Argentina.
- Festival de Iverno, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil
- Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte, Brasil
- Galería Observatorio, Recife, Brasil
- Jane Jackson Fine Arts, Atlanta, Ga. USA
- Galería Visor, Valencia, España

1999

- Steve Cohen Gallery, Los Angeles, Ca. U.S.A.
- Sol Del Río, Arte Contemporánea, Guatemala, Guatemala
- Martin Weinstein Gallery, Minneapolis, Minne, Usa
- Museo Ken Damy, Brescia, Italia
- Foto España, Centro cultural la Villa, (Mes de la fotografía en Madrid, España)
- Festival de Invierno, Ouro Preto, Brasil

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

1988

- Angelogía, Galería Imaginaria, Antigua Guatemala, Guatemala
- Refigura, Arte Moderno Gallery, San Antonio TX, Estados Unidos

1989

- “Presencia Imaginaria”, Museo de Arte Moderno de México, Museo de Arte Moderno de Guatemala

1990

- Cents Ans de Photographie au Guatemala, Maison de L’Amerique Latine, Paris, France

1991

- Recontres Internationales de la Photographie, Arles, France
- Fotografía Contemporánea de Latinoamérica, Museo de Huelva, España

1992

- Salón Latinoamericano del Desnudo, Bienal de Sao Paulo, Brasil; Alianza Francesa, Lima, Perú

1993

- Encuentro Latinoamericano de Fotografía, Caracas, Venezuela
- Canto a la Realidad, Fotografía Latinoamericana 1860-1990, Casa de América, Madrid, España (itinerante)

1994

- V Bienal de la Habana
- Ludwig Forum fur International Kunst, Aachen, Alemania
- Image & Memory, Latin American Photography 1880-1992, Akron Art Museum, Meadous Museum of Art, Southern Methodist University, Dallas TX, Estados Unidos
- Schneider Gallery, Chicago Ill, Estados Unidos
- “le Courage”, Chateau Beychevelle, Bordeaux, France
- “Indagaciones”, Sol del Río, Arte Contemporánea, Guatemala, Guatemala
- Encuentro Interamericano de Artistas Plásticos, Museos de las Artes, Guadalajara, México
- Tierra de Tempestades, Nuevo Arte de Guatemala, El Salvador y Nicaragua, Harris Museum, Inglaterra, (itinerante)

1995

- Triangular, Antigua Guatemala (Guatemala), México D.F. (México), Estocolmo (Suecia)

- Arte Contemporáneo Latinoamericano, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania
- Image & Memory, Latin American Photography 1880-1992, Crocker Art Museum, Sacramento CA, Estados Unidos
- Traces: The Body in Contemporary Photography, Bronx Museum, Bronx NY, Estados Unidos
- Cruzando Caminos: 6 fotógrafos latinoamericanos, Museo de Arte de Lima, Perú
- Quest for the Moon, Museum of Fine Arts, Houston TX, Estados Unidos

1996

- Bienal de Sao Paulo, Brasil
- “Relaciones”, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica
- Visión del Arte Contemporáneo en Guatemala, Museo de Arte Moderno, Guatemala
- Image & Memory, Museo del Barrio, New York, Estados Unidos
- “Common Bonds” Photogravure, Spectrum Gallery, New York, Estados Unidos
- Photogravure, A Survey 1903-1996, Marlborough Gallery, New York, Estados Unidos
- “Pushing Image Paradigm: Conceptual Maneuvers in Recent Photography”, Portland Institute of Contemporary Art, Portland ORE, Estados Unidos
- “Arqueología del Silencio”, Museo del Chopo, México D.F., México
- “Figuratively Speaking” 20th. Century, Paintings, Sculptures and works on Paper, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara CA, Estados Unidos
- “Cuerpo”, Galería de Nina Menocal, México D.F., México
- Mesótica II, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica
- Casa de América, Madrid, España

1997

- VI Bienal de la Habana, Cuba
- Festivales de Arte de Lima, Perú
- Festival Internacional de Arte de Medellín, Colombia
- New Realities, Hand Colored Photographs - 1839 to the present, Wyoming Art Museum, Boise Art Museum

- Así está la cosa: Instalación y Arte Objeto de América Latina, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México D.F., México
- Arqueología del Silencio, Museo de Arte Moderno, Guatemala
- Real Maravilloso, Piazza dei Macelli; Prato, Italia

1998

- Center for Latino Art, San José, California, USA
- Galería Nina Menocal, Mexico DF. México
- 1,254KM, Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba
- Lumo triennial, Jyvaskyla Art Museum, Finlandia

1999

- 10 Años de Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte, Brasil
- Lisieres LatinoAmericaines, Strasburg, Francia
- La Cita, Peintura et Sculpture de l'amerique latine, Biarritz, Francia

Publicaciones.

- **Luis González-Palma** (Edit. La Azotea en Argentina, 1993)
- **Luis Gonzalez-Palma, poems of sorrow** Arena Editions, Estados Unidos 1999.
- **The silent of gaze.** Peliti Associati Edit., Italia, 1998).

Actividad artística de Daniel Hernández-Salazar

Muestras Individuales

- Memoria de un ángel*, recuento de la instalación *Angel Callejero*, Museo Nac. de Arte Moderno, Guatemala, 2000.
- Más allá de las armas*, Galería El Attico, Guatemala, 1999.
- Angel Callejero*, instalación pública en calles de la ciudad de Guatemala, 1999.
- Esclarecimiento*, Centro de la Imagen, México, D.F., 1998
- Rostros de la Música*, Sala Nezahualcóyotl, México, D.F. 1998.
- Eros+Thánatos*, Primary Object Gallery, San Antonio Texas, U.S.A. 1998.
- Eros+Thánatos*, Sala Nacional de Exposiciones, San Salvador, El Salvador, 1998.
- Músicos de la Tradición Popular de Guatemala*, Galería virtual ArteBELLO - <http://members.aol.com/artebello/>
- Eros+Thánatos*, Galería Sol del Río, Guatemala, 1997.
- Daniel Hernández: Obra reciente*, Centro Cultural CAM, Alicante, España, 1996.
- Ecce Homo: Ensayo fotográfico sobre el desnudo masculino*, El Sitio, Antigua Guatemala, 1995.
- Visages de la Musique*, Centre National de la Photographie, Lectoure, Francia, 1994.
- Líderes Indígenas del Mundo*, II Cumbre Indígena, Oaxtepec, México, 1993.
- Rostros de la Música*, Galería Sol del Río, Guatemala, 1993.
- Epifanía*, Galería El Attico, Guatemala, 1989.
- Plata Sobre Gelatina*, Instituto Guatemalteco Americano, Guatemala, 1987.

Muestras Colectivas

- Artistas jóvenes guatemaltecos*, Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F., 2000.
- Objects of Passion*, Aldo Castillo Gallery, Chicago, USA. 2000
- Exposición anual de arte*, Leipzig, Alemania, 1999.
- Arte Sin Nombre*, Proyecto de Arte Independiente, Guatemala, 1998.

- El Cuerpo en/de la Fotografía*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José de Costa Rica, 1998.
- Documento*, Galería Forum, en Fotojornada '98, Guatemala, 1998.
- Guatemala: Realidad Revelada*, en Fotojornada '98, Museo de Arte Moderno, Guatemala, 1998.
- Intimo*, en Fotojornada '98, Museo de Arte Moderno, Guatemala, 1998.
- Heads Up, New Faces in Contemporary Art*, Aldo Castillo Gallery, Chicago, USA, 1998
- Cinco Fotógrafos Guatemaltecos*. Galería Arte x Arte, Buenos Aires, Argentina. 1997.
- Caminos de Hierro*, Exposición itinerante organizada por los ferrocarriles españoles, España, 1997.
- Encuentro de Plástica Centroamericana*, Instituto de Cultura, Panama, 1996.
- Summer, an erroneous perception of reality*, Wessel + O'Connor Gallery, New York, 1995
- Cerca del Corazón Salvaje, Fotografía de America Latina*, München, Alemania, 1992.
- Fotografía Latino Americana: Tendencias Actuales*, Huelva, España, 1991.
- Emancipación e Identidad de América Latina: 1492-1992*, Quito, Ecuador, 1990.
- Exposición de Arte Guatemalteco*, Téramo, Italia, 1989.
- Tres Fotógrafos Contemporáneos. de Guatemala*, exposición itinerante, Alabama, USA., 1988.
- Perfil 88, Muestra de Arte Guatemalteco*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, España, 1988.

Publicaciones recientes

- Naked Men, Too*, David Leddick, Rizzoli-Universe, New York, 2000.
- Comparative Peace Processes in Latin America*, Woodrow Wilson Center Press, Stanford University Press, 1999
- The Politics of Civil Society Building*, Kees Biekart, International Books & Transnational Institute, Holland, 1999.
- Visions of Angels*, Smithmark Publications, New York, 1998.

-*Guatemala Nunca Más*, Oficina de Derechos Humanos Arzobispado de Guatemala, Guatemala, 1998.

-*The Male Nude*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1998.

-*Eros*, Stewart, Tabori & Chang, Inc., New York, 1996.

-*Piezas Maestras Mayas*, Fundación G&T, Guatemala, 1996

-70 tarjetas postales, Orfeo Ediciones, Guatemala, 1994 -2000.

-*Arte Mexicano en el Mundo*, Grupo Azabache, México, 1994.

-*Imágenes de Oro*, Fundación G&T, Guatemala, 1994.

-*A Saber*, Revista franco-guatemalteca, Guatemala, 1992.

-*Una Aproximación Crítica a la Fotografía Latino Americana Presente*, Museo Prov., Huelva, España, 1991.

-Revista *América Patria Grande*. Quito, Ecuador, 1990.

Estudios

-**Proceso Blanco & Negro Avanzado**, Estudio Sombra y Luz, Guatemala.

-**Taller con Arnold Newman**, New York, USA.

-**Fotografía Arquitectónica**, International Center of Photography, New York.

-**Fotografía Comercial**, Winona School of Professional Photo, Indiana, USA.

Trabajos

-Fotógrafo corresponsal para **The Associated Press** (AP), 1987-1992.

-Fotógrafo corresponsal para **REUTERS**, 1986.

-Fotógrafo corresponsal para **Agence France Presse** (AFP), 1984.

Otras actividades

-Coordinador General del concierto *Cien campanas para la paz.*, original del músico valenciano Llorenç Barber. Organizado para celebrar el 1er. Aniversario de la firma de los acuerdos de paz en Guatemala. Consejo consultivo del Centro Histórico, Municipalidad de Guatemala, Secretaría de la paz. Diciembre de 1996.

-Coordinador de los *Festivales Internacionales de Organo*. Catedral Metropolitana. Guatemala, 1985, 1987 y 1988.

Reconocimientos.

-*Jonathan Mann Humanitas Award*, otorgado por la **International Association of Physicians in AIDS Care** por el contenido humanista de su trabajo artístico, Chicago, 1998.

-*Réplica de la Medalla del Premio Nóbel de la Paz*, otorgada por la Doctora **Rigoberta Menchú**, Premio Nóbel de la Paz 1992, en reconocimiento a su trabajo como fotoperiodista. Guatemala, 1992.

-*Tercer lugar. Concurso Emancipación e Identidad de América Latina: 1492-1992*. Quito Ecuador, 1990.

-*Primer Premio*, Categoría Blanco & Negro, *VI Bienal Paiz*. Guatemala, 1990.

Sitio Web

<http://www.geocities.com/SoHo/Studios/6656/>

ANEXO III

ILUSTRACIONES

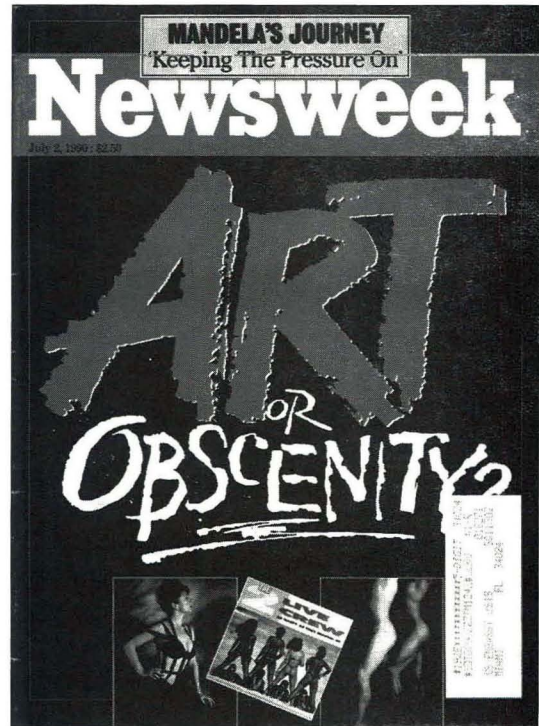
INDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. Hoja de sala de exposición de Adriana Calatayud
Fig. 2. Portada de Revista Newsweek, julio 1990
Fig. 3. Portada de disco 2Live Crew's.
Fig. 4. Cindy Sherman *Untitled*
Fig. 5. Andrés Serrano. *Rat Poison Suicide, II*.
Fig. 6. Anónimo, sin título
Fig. 7. Andrés Serrano, *Memory*.
Fig. 8. Andrés Serrano, *Rat Poison Suicide, II*
Fig. 9. Andrés Serrano, *Budapest (Frida)*
Fig. 10. Andrés Serrano, *Budapest (The Lake)*
Fig. 11. Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester*
Fig. 12. Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*
Fig. 13. Robert Mapplethorpe, *Dennis Speight*
Fig. 14. Robert Mapplethorpe, *Tom*
Fig. 15. Ilustración de la cámara obscura
Fig. 16. Primer fotografía de naturaleza de Joseph Niepce
Fig. 17. Anuncio de cámara Kodak en 1889.
Fig. 18. Obra de Varvara Stepanova
Fig. 19. Estudio fotográfico de Theodore Robinson
Fig. 20. Coubert, *Las bañistas*, detalle.
Fig. 21. Doug & Mike Starn, *Horse and Rider of Artemisian*
Fig. 22. Doug & Mike Starn, *Triple Christ*.
Fig. 23. Doug & Mike Starn, *Rose with Christ*
Fig. 24. Doug & Mike Starn, *Sphere of Influence*
Fig. 25. Alan Benchoam, *Encubierto*
Fig. 26. Gabriel Arturo Caballeros, *Sommeil*
Fig. 27. Renato Osoy, *Nicolás*
Fig. 28. Jaime Permut, *Betsy*
Fig. 29. Antonio Tobar, *Ignacio recordando a la Dama de Cádiz*
Fig. 30. Leonardo Izaguirre, *Poesía*.
Fig. 31. Anónimo, *A Happy New Year (Zuli women)*
Fig. 32. Eadweard Muybridge, *Turning around in Surprise and Running Away*
Fig. 33. Nadar, *Hermafrodita*.
Fig. 34. W.G. Hill, *The combat*
Fig. 35. Emilio Herbruger, *Tarjeta de visita, Cofrades Maya-Kaqchikeles de la región de Chimaltenango*.
Fig. 36. Eadweard Muybridge, *Lago de Atitlán desde el Oriente*
Fig. 37. Juan José de Jesús Yas, *Mujeres Mengalas con niño*.
Fig. 38. Juan José de Jesús Yas, *Triple exposición de un negativo*
Fig. 39. Tomás Zanotti, *Maya-K'ichee's de Quetzaltenango*

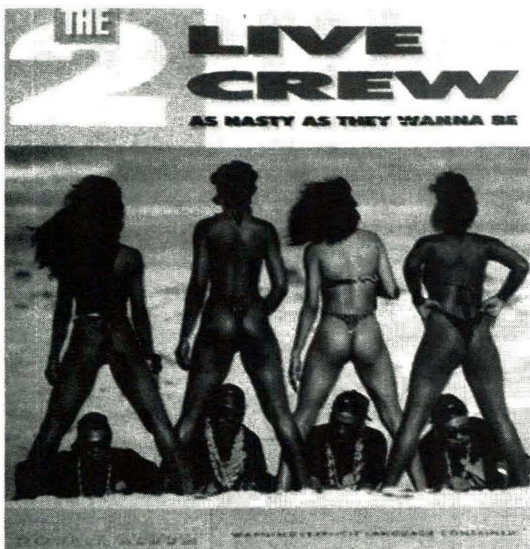
- Fig. 40 Tomás Zanotti, *Maya-Kaqchikeles de Comalapa*
- Fig. 41. Obra del estudio Yas-Noriega, *Retrato mortuario de bebé*
- Fig. 42. Obra anónima del álbum Alcaín, *Maya-Pocomames de Palín*
- Fig. 43. Luis González Palma, *El infierno*.
- Fig. 44. Luis González Palma, *La concepción*.
- Fig. 45. Luis González Palma, *INRI*.
- Fig. 46. Luis González Palma, *El Reflejo*
- Fig. 47. Luis González Palma, *89mm f, 5-6*
- Fig. 48. Daniel Hernández-Salazar, *Siesta de verano*.
- Fig. 49. Daniel Hernández-Salazar, *Sueño*.
- Fig. 50. Daniel Hernández-Salazar, *Juan Alberto Noj, contrabajo. Aldea Los Atillos, Santa Marta Ixhucatán*.
- Fig. 51 Daniel Hernández-Salazar, *Eros*.
- Fig. 52 Daniel Hernández-Salazar, *Ángeles*



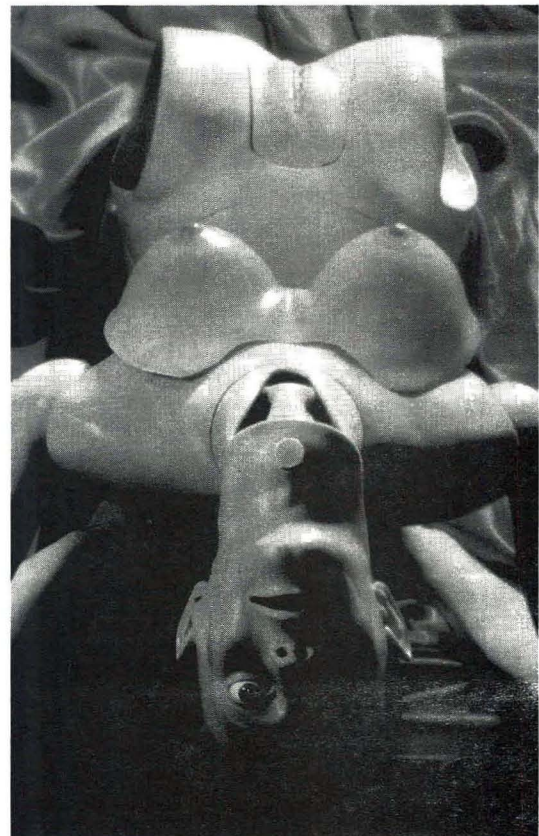
1



2



3



4

Fig.1. Hoja de sala exposición Adriana Calatayud. **Colloquia** (1998)

Fig. 2. Portada de la Revista Newsweek (1990).

Fig. 3. Portada del disco **2 Live Crew's** (s/f)

Fig. 4. Cindy Sherman, **"Untitled"**, fotografía en color, 173 X 114 cms., 1992. Col. F.C. Gundlach, Hamburgo, (Revista Lápiz, N°. 111, Abril 1995).



Fig. 5. Andrés Serrano. *Rat Poison Suicide, II*, cibachrome, 125.5 X 152.5 cms., 1992. Revista Lápiz (1995). N° 111 (p. 64)



Fig. 6. Anónimo, *sin título*, c. 1920. Plata sobre gelatina. Erwin, W (1994) Body Photographs of the human body. Choniele Books, NY. (p. 221)



Fig. 7. Andrés Serrano, *Memory*, 1983. Revista Lápiz (1996) No. 124 (p.34)



Fig. 8. Andrés Serrano, *Rat Poison Suicide, II*. Cibacrome, 125,5 X 152,5 cms., 1992. Revista Lápiz (1995). No. 111 (p.64).



Fig. 9. Andrés Serrano, *Budapest (Frida)*, 1994. Revista Lápiz (1995). No. 111 (p.60).



Fig. 10. Andrés Serrano, *Budapest (The Lake)*, 1994. Revista Lápiz (1995). No. 111 (p.60).



Fig. 11. Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester Suit*, 1983. Ntozake Shange (1986) *Robert Mapplethorpe Black Book* New York, St. Martin's Press. (p.55).

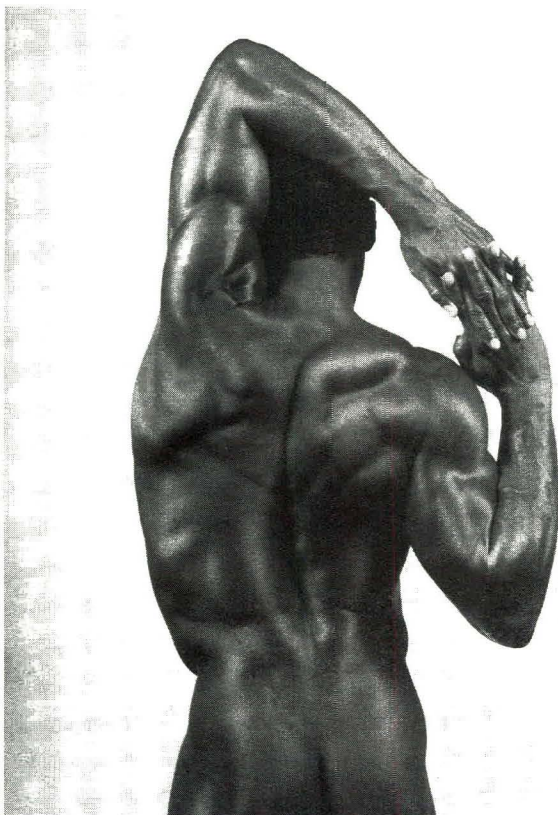


Fig. 12. Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1983. Ntozake Shange (1986) *Robert Mapplethorpe Black Book* New York, St. Martin's Press. (p.60).

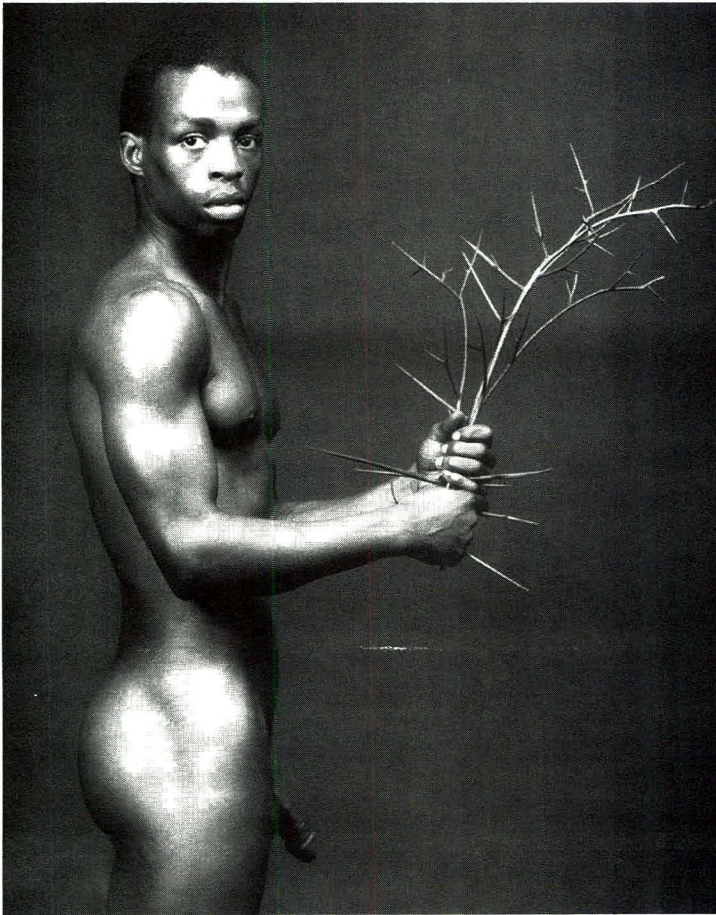


Fig. 13. Robert Mapplethorpe, *Dennis Speight*, 1983. Ntozake Shange
(1986) Robert Mapplethorpe Black Book
New York, St. Martin's Press. (p.44).

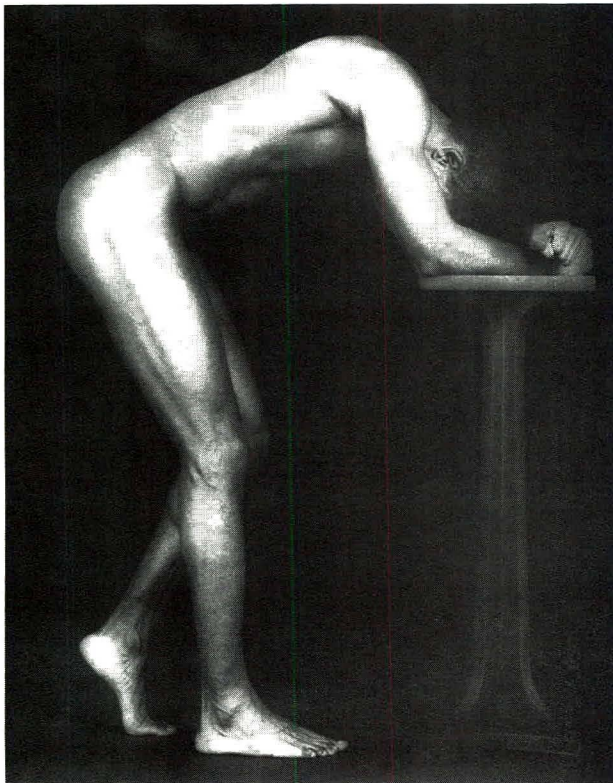


Fig. 14. Robert Mapplethorpe, *Tom*, 1986. Ntozake Shange
(1986) Robert Mapplethorpe Black Book
New York, St. Martin's Press. (p.83).

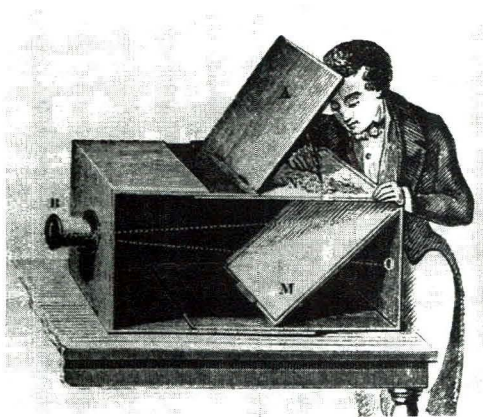


Fig. 15. Cámara obscura portátil utilizada a principios del Siglo XIX como ayuda para dibujar por los artistas de esa época.
Meggs, F (1992) *A history of graphic design*. Nueva York, USA. Van Nostrand Reinhold Ed.(p. 142)

THE KODAK CAMERA

Makes 100 Instantaneous Pictures by simply pressing a button. Anybody can use it who can wind a watch. No focusing. No tripod. Rapid Rectilinear Lens. Photographs moving objects. Can be used indoors.

Division of Labor
Operator can finish his own pictures, or send them to the factory to be finished.
Morocco covered Camera, in handsome sole-leather case, loaded for 100 pictures.

For full description of "Kodak" see SCI. AM., Sept. 15, '88.
Price, \$25.00. Reloading, \$2.00.

The Eastman Dry Plate & Film Co.
Rochester, N. Y. 115 Oxford St., London.
Send for copy of Kodak Primer with Kodak Photograph.

Fig. 17. Anuncio de la cámara Kodak, c. 1889. Eastman Kodak hizo fácil el acceso a la fotografía.
Meggs, F (1992) *A history of graphic design*. Nueva York, USA. Van Nostrand Reinhold Ed.(p. 147)

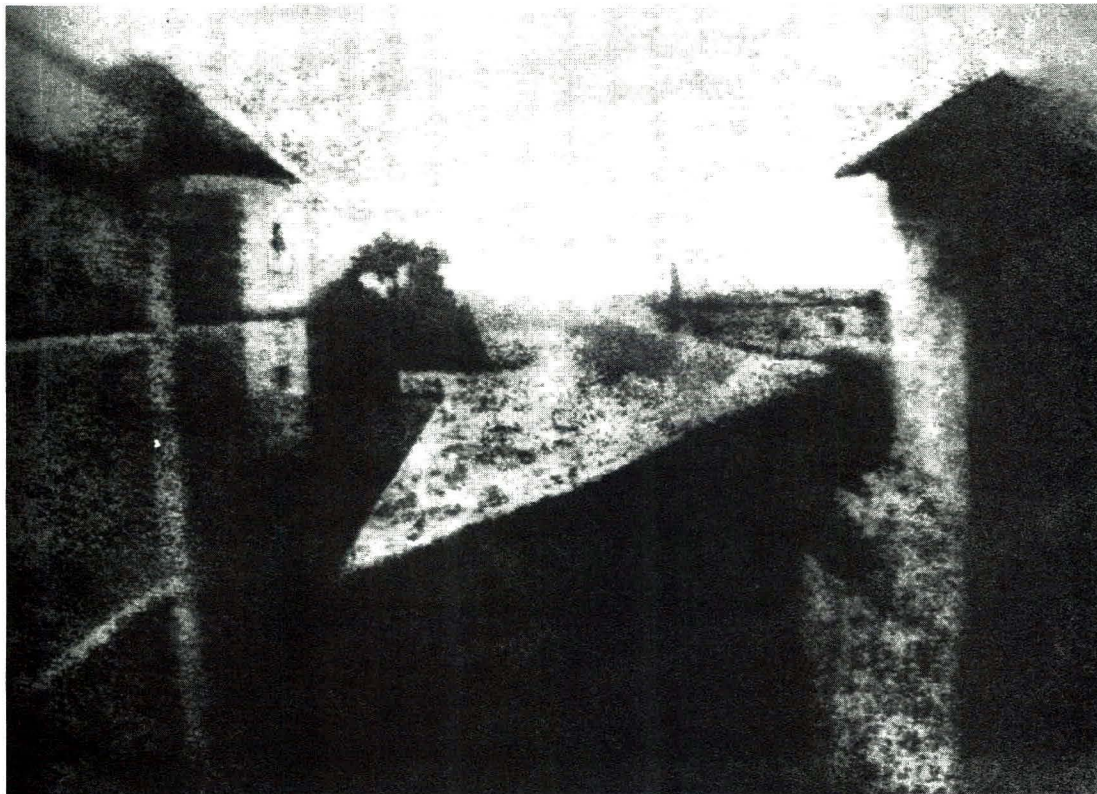


Fig. 16. Primer fotografía de naturaleza, de Joseph Niepce en 1826, en el patio de su hogar.
Meggs, F (1992) *A history of graphic design*. Nueva York, USA. Van Nostrand Reinhold Ed.(p. 143)



Fig. 18. Varvara Stepanova (1932) Portada en fotomontaje en doble página para el informe Plan de los Primeros cinco años. Hollis, R. (1994) *Graphic Design, a concise history*. Nueva York, Thame and Hudson INC. (p.44)



Fig. 19. Izq. Estudio fotográfico utilizado por Theorore Robinson para *La canastilla*. Hacia 1889-90. Drcha. Obra del mismo autor realizada en forma pictórica. Scharf, A. *Arte y fotografía*. Madrid, España Alianza Forma Edit. (p.94)



Fig. 20. Izda., Coubert, Las bañistas. 1853 (detalle). Drcha. Villeneuve, Estudio de desnudo. Fotografía, Bibliothèque Nationale, París. Fecha de adquisición, 1853. Scharf, A. *Arte y fotografía*. Madrid, España. Alianza Forma Edit. (p.94)

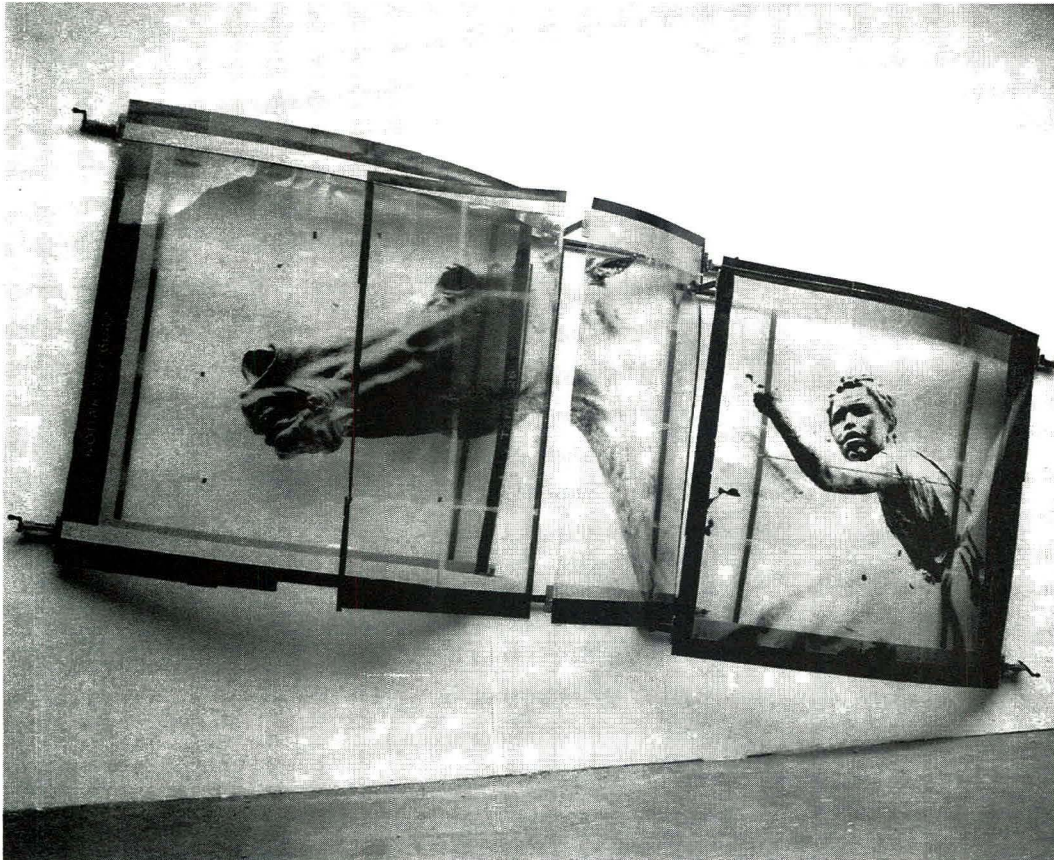


Fig. 21. Doug & Mike Sarn, *Horse and Rider of Artemisian*, 1989-90. Revista Lápis (1994) No. 104, (p.50)

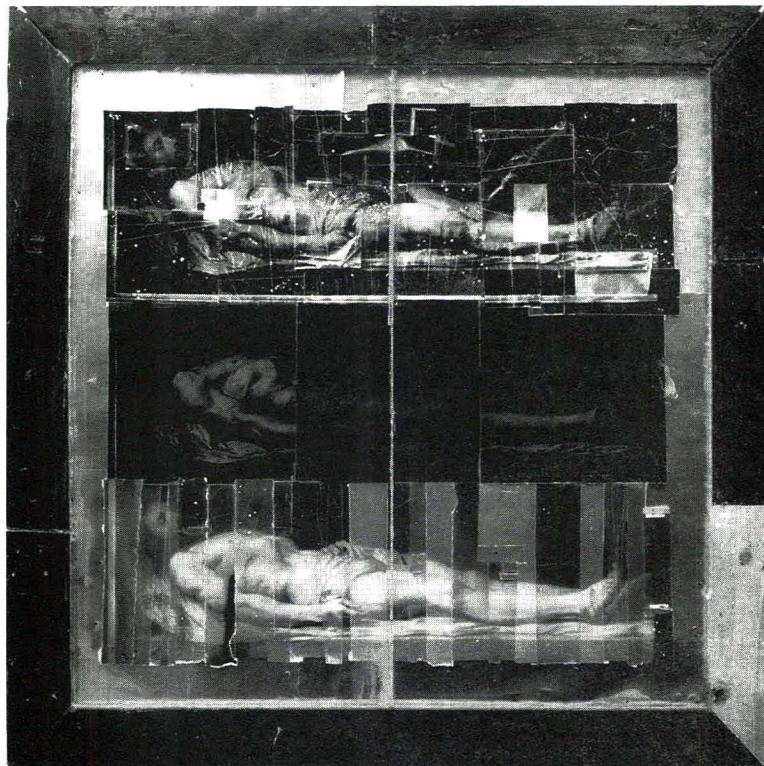


Fig. 22 Doug & Mike Sarn, *Triple Christ*, 1985-86. Revista Lápis (1994) No. 104, (p.49)

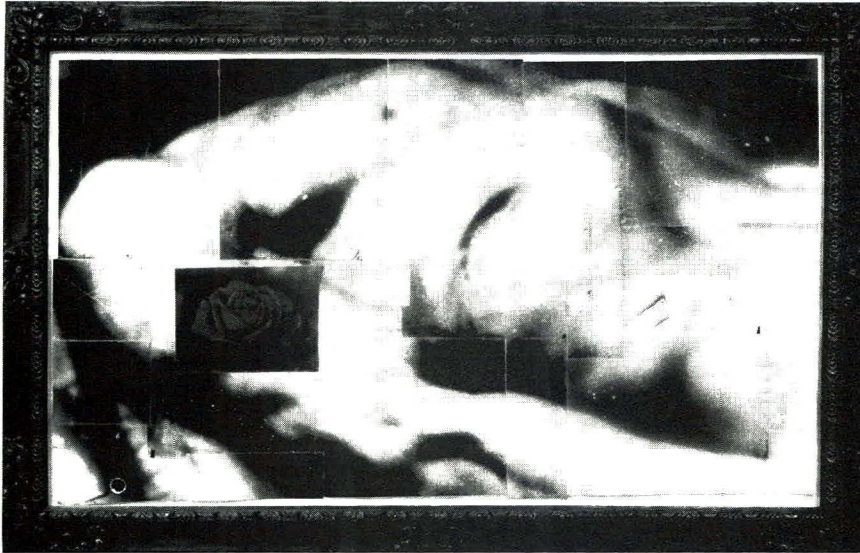


Fig. 23. Doug & Mike Starn, *Rose with Christ*, 1982-86. Revista Lápiz (1994) No. 104, (p.45)

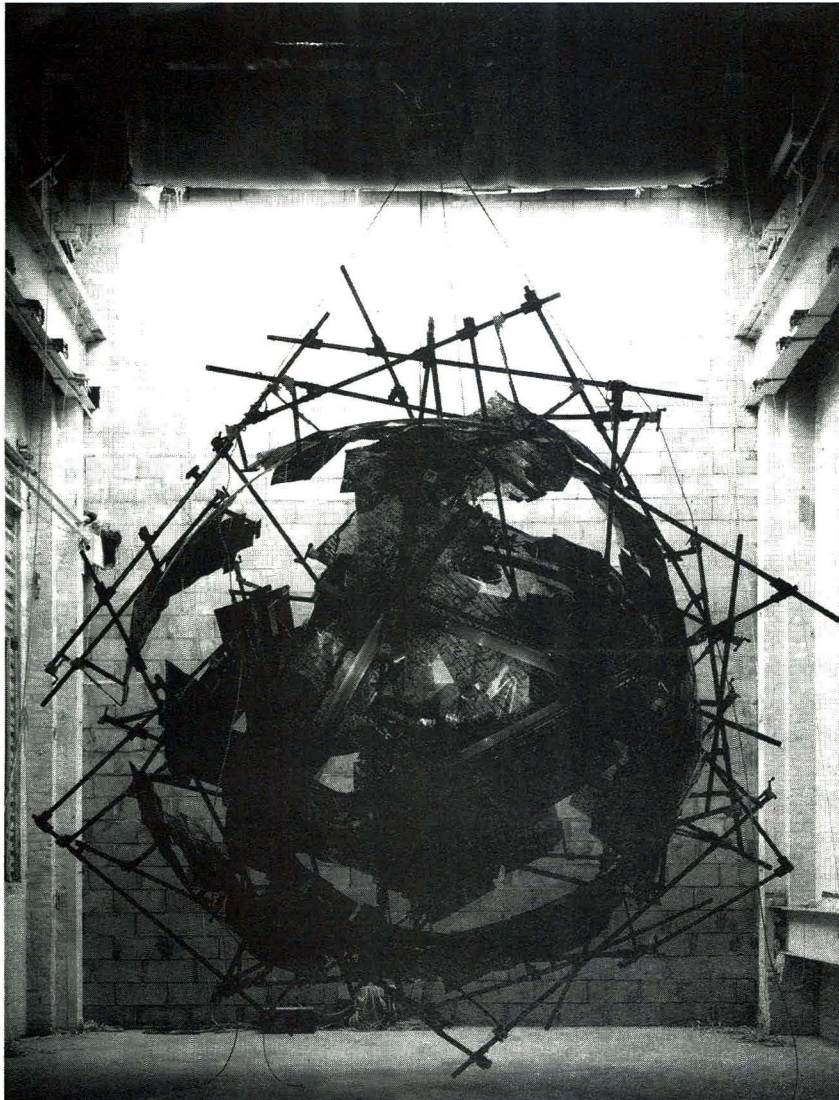


Fig. 24. Doug & Mike Starn, *Sphere of influence*, 1990-92. Revista Lápiz (1994) No. 104, (p.42)

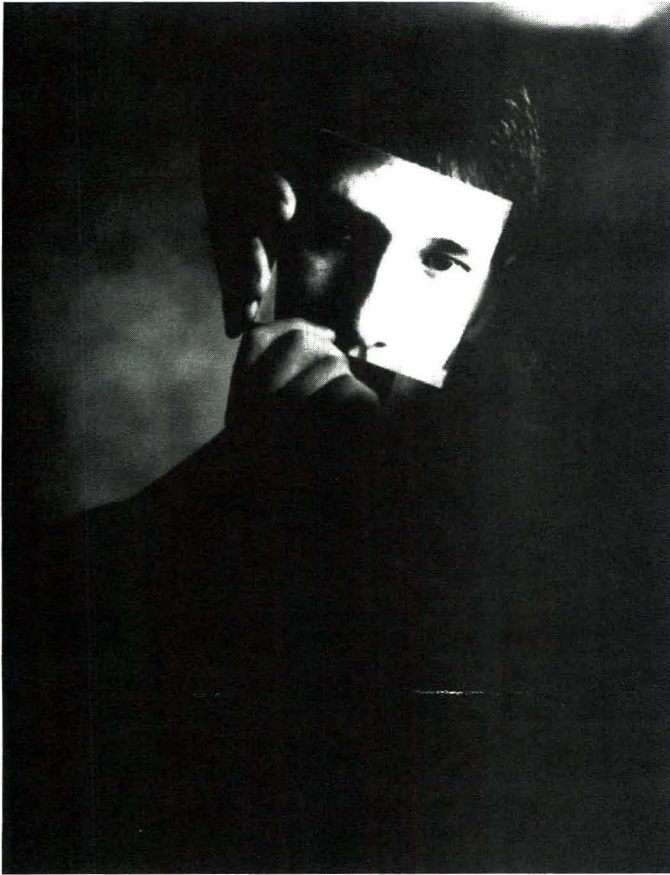


Fig. 25

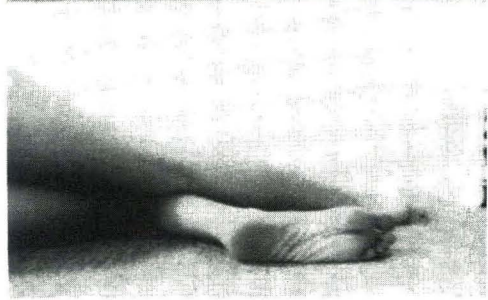
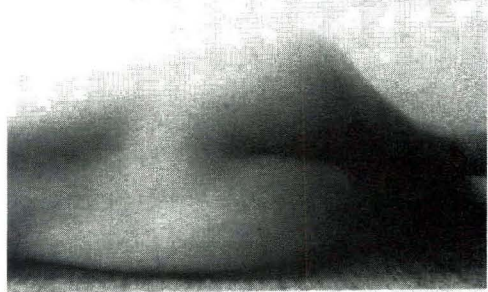


Fig. 26

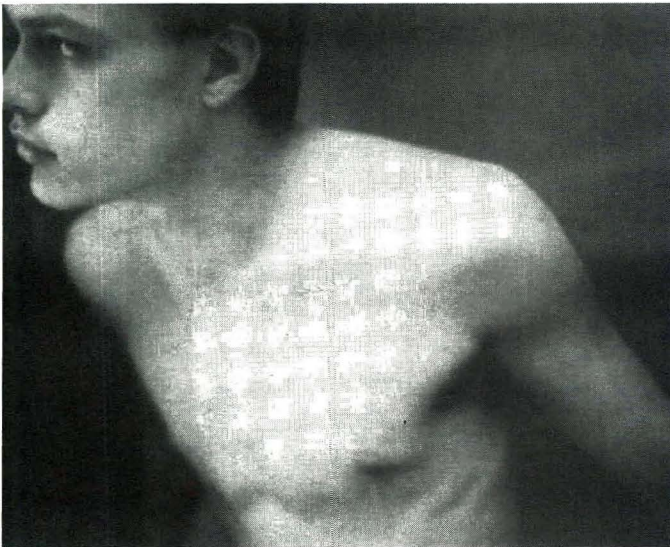


Fig. 27



Fig. 28

Fig. 25. Alan Benchoam, *Encubierto*, 37 X 43 cms. (Tríptico) combinación de blanco y negro con color. Colloquia (1998) Catálogo Fotografía actual en Guatemala. (p.55).

Fig. 26. Gabriel Arturo Caballeros. *Sommeil*, 1996. 175 X 53 cms. Blanco y negro, 400 ASA. Colloquia (1998) Catálogo Fotografía actual en Guatemala. (p.50).

Fig. 27. Renato Osoy. *Nicolás*, 1998. 43 X 54 cms. Ektapress, ASA 1000, luz ambiente. Colloquia (1998) Catálogo Fotografía actual en Guatemala. (p.47).

Fig. 28. Jaime Permuth. *Betsy*, 1996. 40 X 40 cms. Díptico, Plata sobre gelatina. Colloquia (1998) Catálogo Fotografía actual en Guatemala. (p.47).

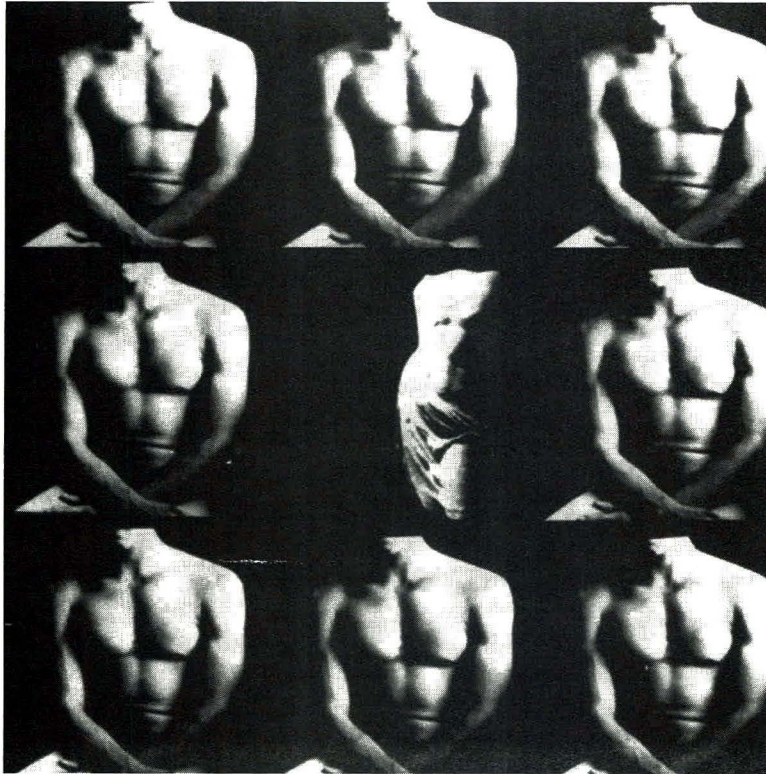


Fig. 29. Antonio Tovar, *Ignacio recordando a la Dama de Cadiz*, 1997. 35 X 35 cms. Collage de fotografías originales. Colloquia (1998) Catálogo Fotografía actual en Guatemala. (p.54).

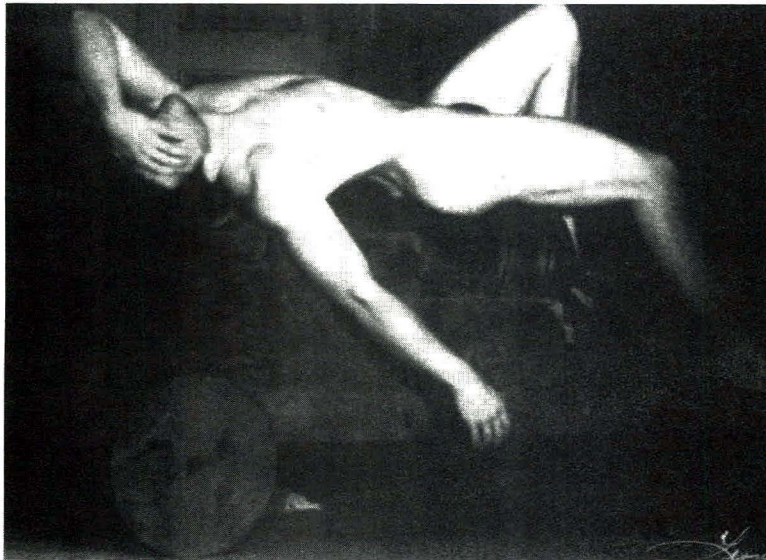


Fig. 30. Leonardo Izaguirre, *Poesía*, 1996. 40 X 50 cms. Blanco y negro. Colloquia (1998) Catálogo Fotografía actual en Guatemala. (p.51).

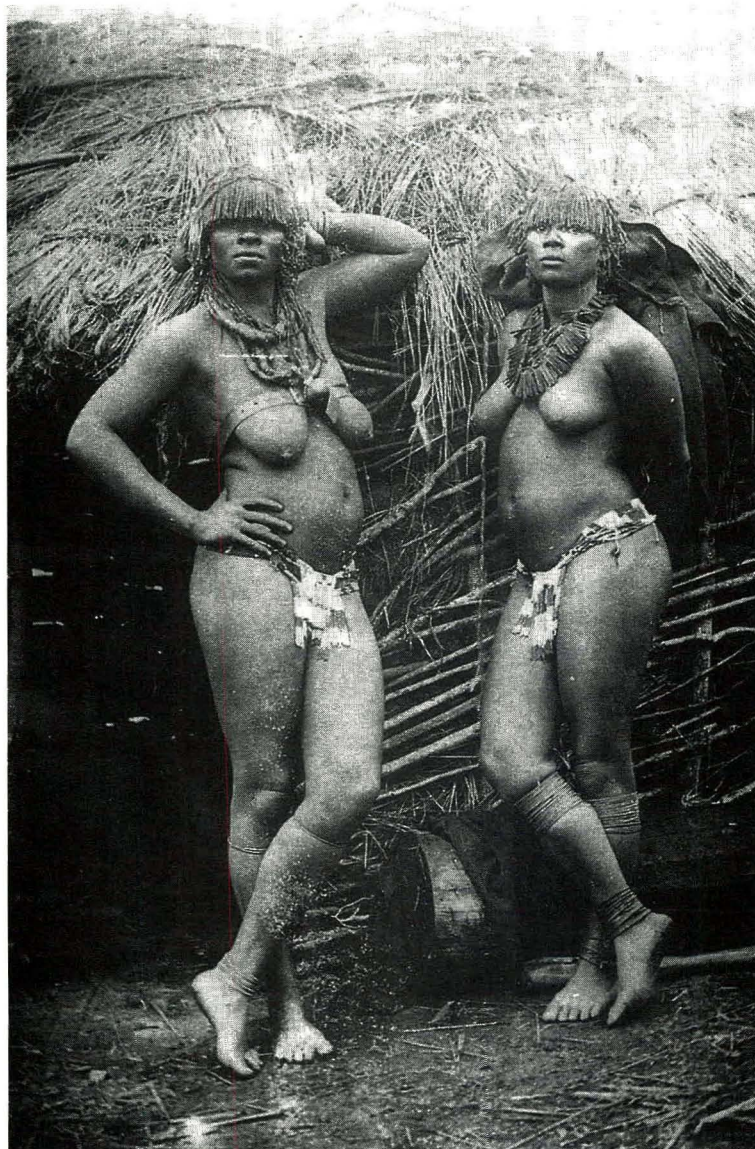


Fig. 31. Anonimo, A Happy New Year (Zuli women) c. 1879.
Modern print. Ewing, W. *The Body, Photographs of the human form*.
San Francisco USA, Chronicle Books. (p.13).

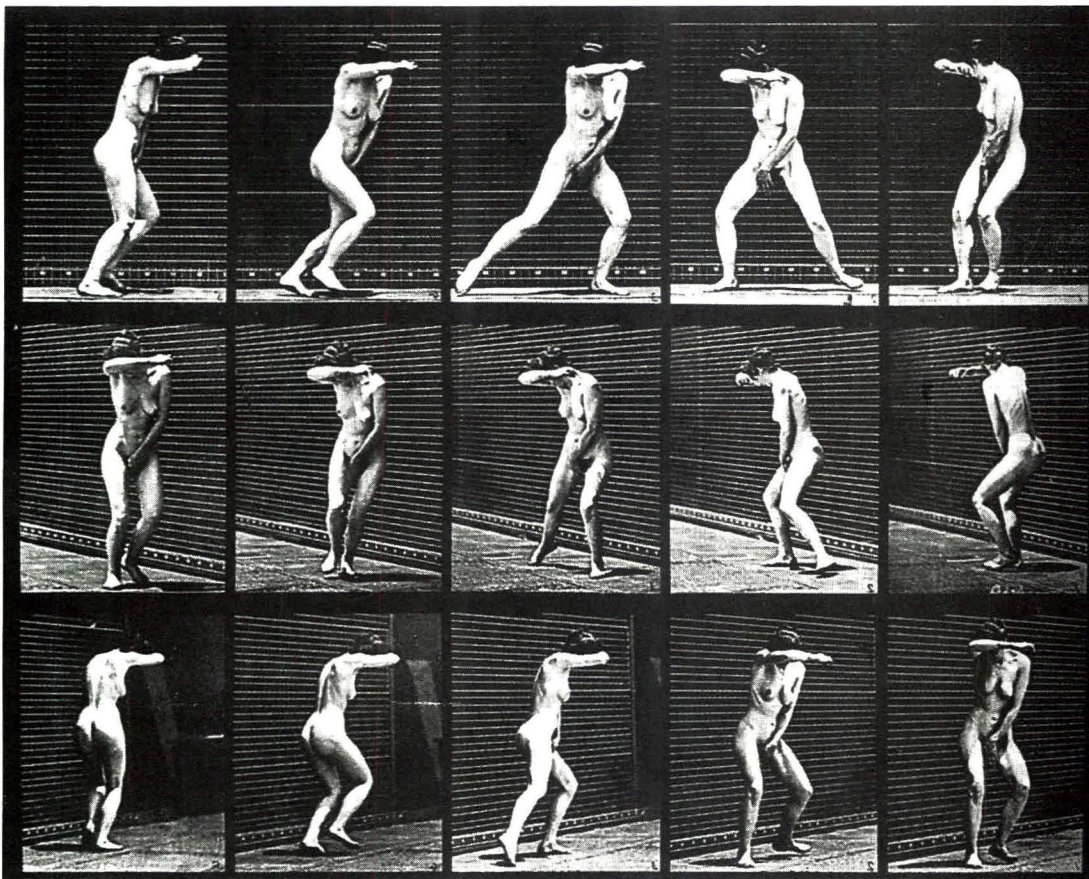


Fig. 32. Eadward Muybridge, *Turning around in Surprise and Running Away*. Plate 73 from *Animal Locomotion*. Erwing, W. *The Body, Photographs of the human form*, 1987. San Francisco USA, Chronicle Books. (p.13).

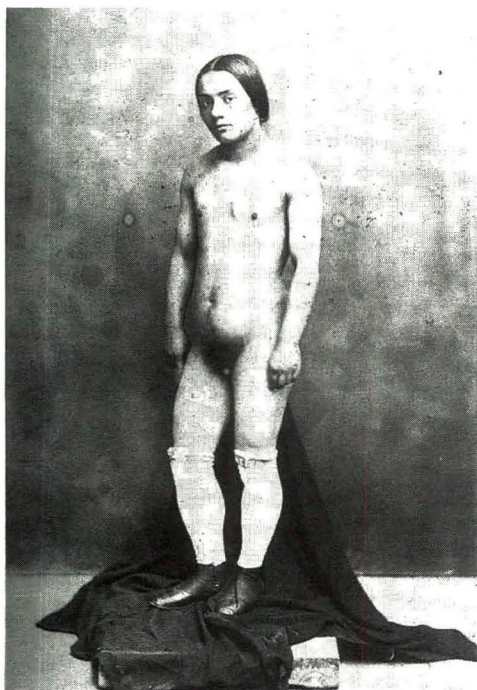


Fig. 33. Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *Hermafrodita*, 1861. Album impreso. 1887. Erwing, W. *The Body, Photographs of the human form*. San Francisco USA, Chronicle Books. (p.243).

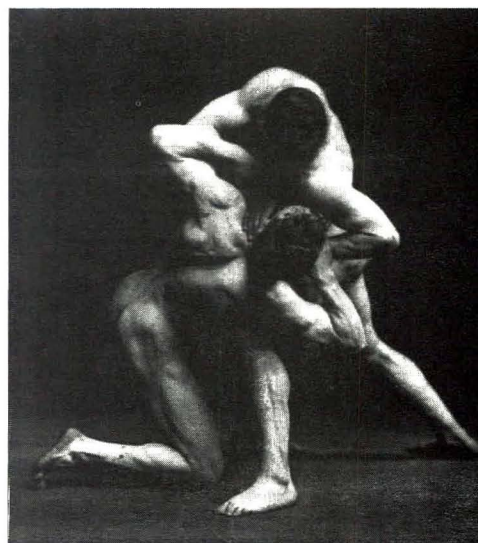


Fig. 34. W.G. Hill, *The combat*, 1918, impresión al carbón. Erwing, W. *The Body, Photographs of the human form*. San Francisco USA, Chronicle Book. (p.174)



Fig. 35. Emilio Herbruger, *Tarjeta de visita, Cofrades Maya-Kaqchikeles de la región de Chimaltenango*, c. 1870. Imagen original de época. Fototeca CIRMA (1998) *Guatemala ante la lente*, (p.15)



Fig. 36. Eadwear Muybridge. *Lago de Atitlán desde el Oriente*, 1875. Colección privada Fototeca CIRMA (1998) *Guatemala ante la lente*. (p.29)



Fig. 37. Juan José de Jesús Yas, *Mujeres mengalas con niño*, s.f./n.d. Fototeca CIRMA (1998) Guatemala ante la lente.



Fig. 38. Juan José de Jesús Yas, *Triple exposición de un negativo*, s.f./n.d. Fototeca CIRMA (1998) Guatemala ante la lente. (p.21).



Fig. 39. Tomás Zanotti. *Maya-K'ichee's de Quetzaltenango*, c. 1940. Fototeca CIRMA (1998) Guatemala ante la lente.



Fig. 40. Tomás Zanotti. *Maya-Kaqchikeles de Comalapa*, s.f.n.d. Fototeca CIRMA (1998) Guatemala ante la lente.



Fig. 41. Estudio Yas-Noriega, Retrato mortuario de bebé
s.f/n.d. Fototeca CIRMA (1998) Guatemala ante la lente.



Fig. 42. Anónimo (Albun Alcain), Maya-Pocomames de Palín. C.1886.
s.f/n.d. Fototeca CIRMA (1998) Guatemala ante la lente. (p.17).



Luis González Palma 88'

Fig. 43.
Luis González Palma
El Infierno. 1988.
28 por 25 centímetros
Impresión fotográfica sobre papel de acuarela.
Modelo: Daniel Hernández-Salazar

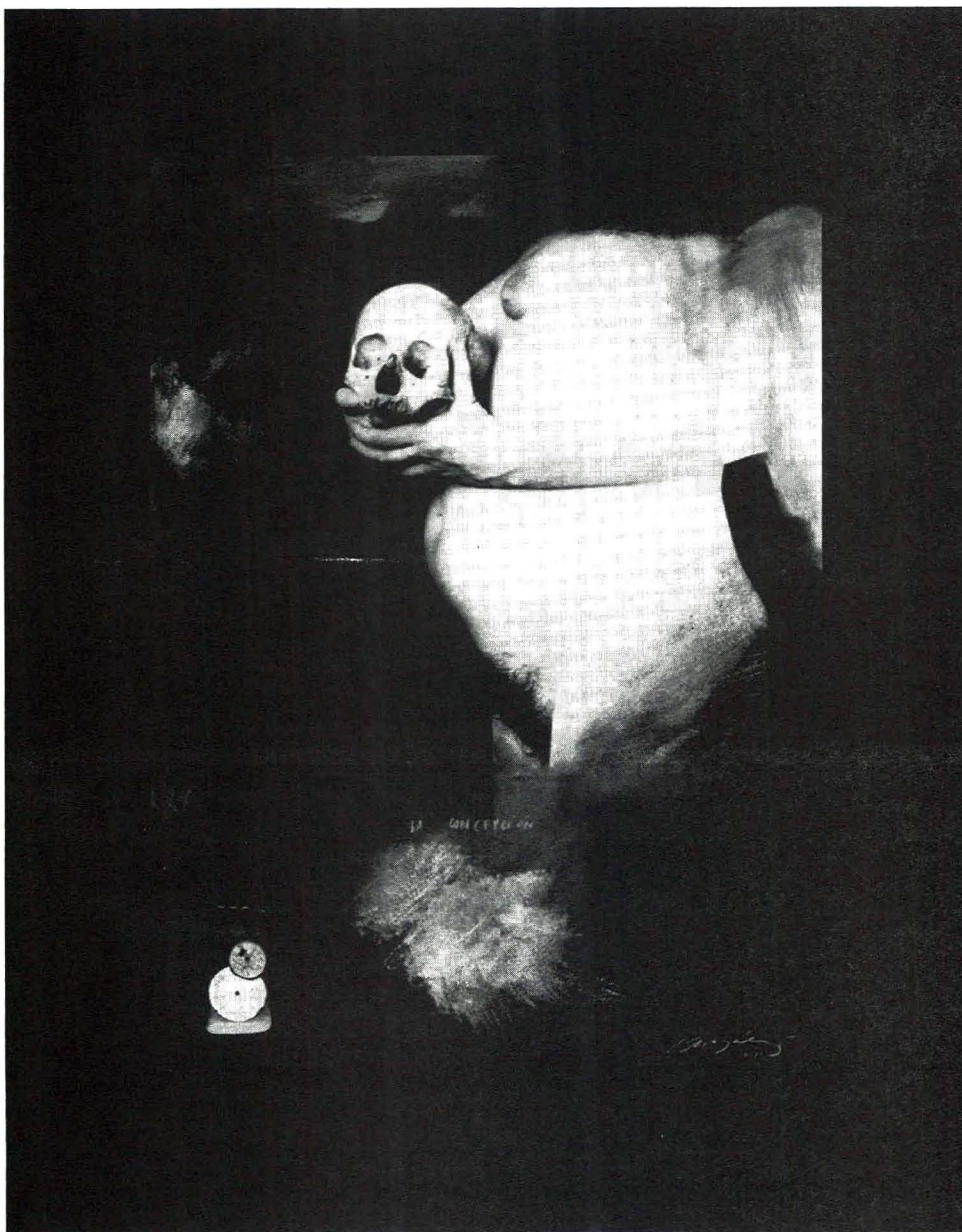


Fig. 44.
Luis González Palma
La Concepción. 1990.
51 por 69.51 centímetros
Acuarela e impresión fotográfica sobre papel de acuarela.



Fig. 45.
Luis González Palma
INRI. 1990.
77 por 40 centímetros
Plata sobre gelatina con aplicación de pintura.

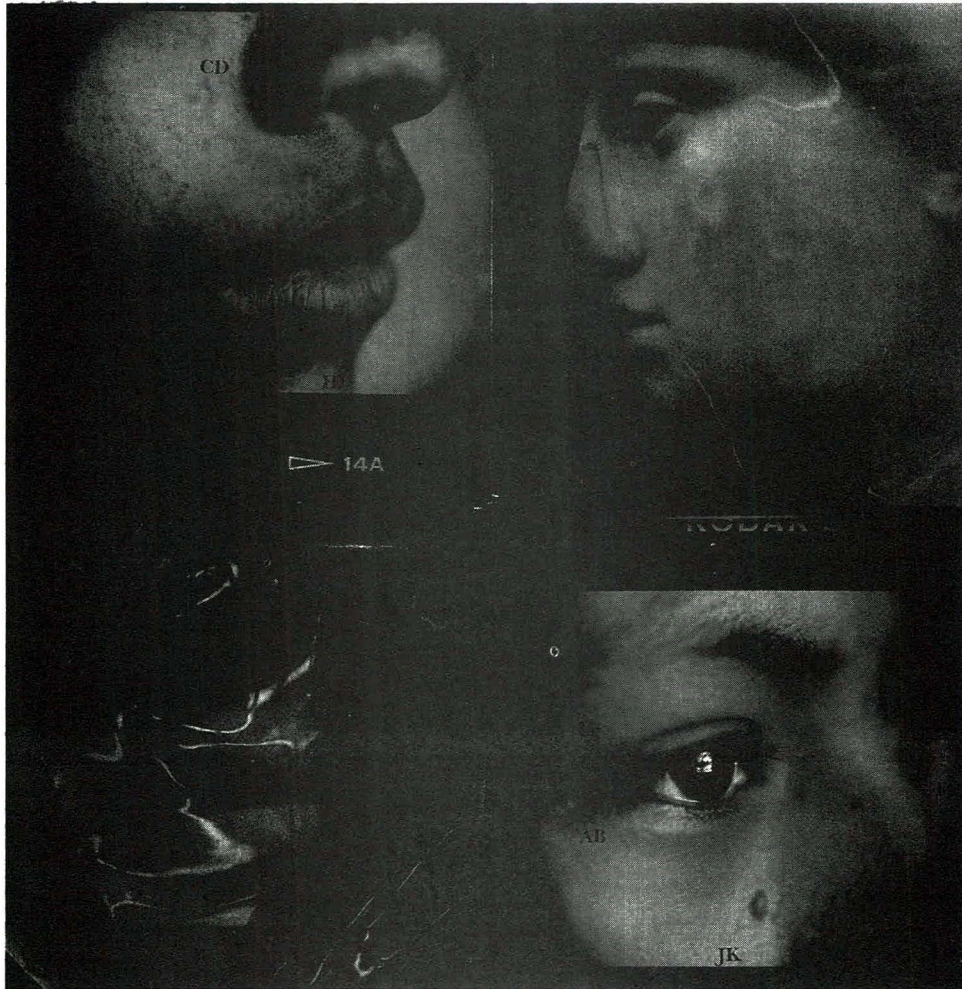


Fig. 46.
Luis González Palma.
El Reflejo. 1998.
99 por 100 centímetros
Plata sobre gelatina, pintura y acetato transparente.



Fig. 47.
Luis González Palma.
80 mm f.5-6, 1998.
1.00 por 75 centímetros
Plata sobre gelatina, tela , pintura.

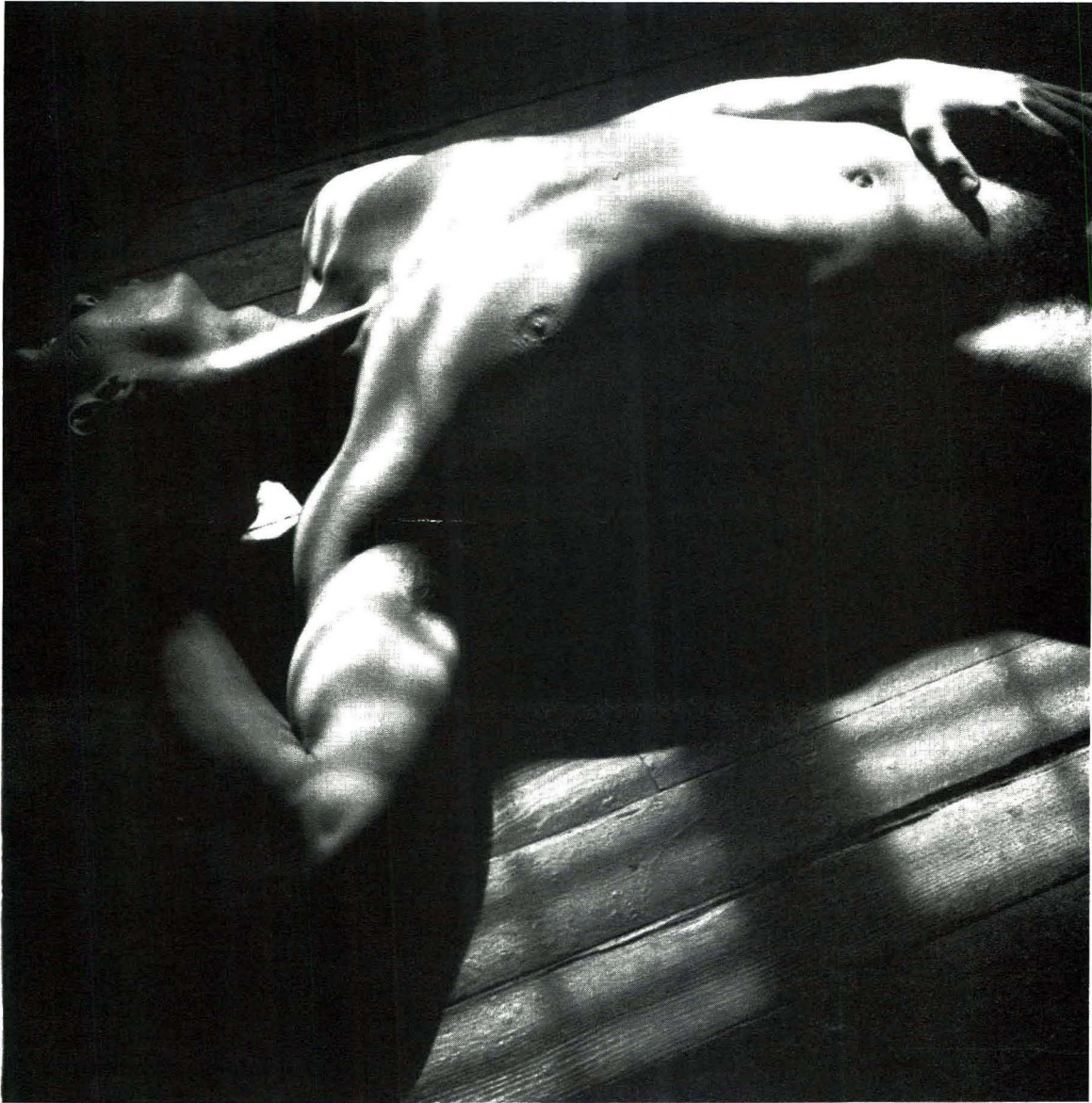


Fig. 48.
Daniel Hernández Salazar.
Siesta de Verano. 1990.
25.50 por 25.50 centímetros
Plata sobre gelatina.



Tamaño Real

Fig. 49.
Daniel Hernández Salazar.
Sueño 1992.
11 por 7 centímetros.
Plata sobre gelatina, virada al sepia.

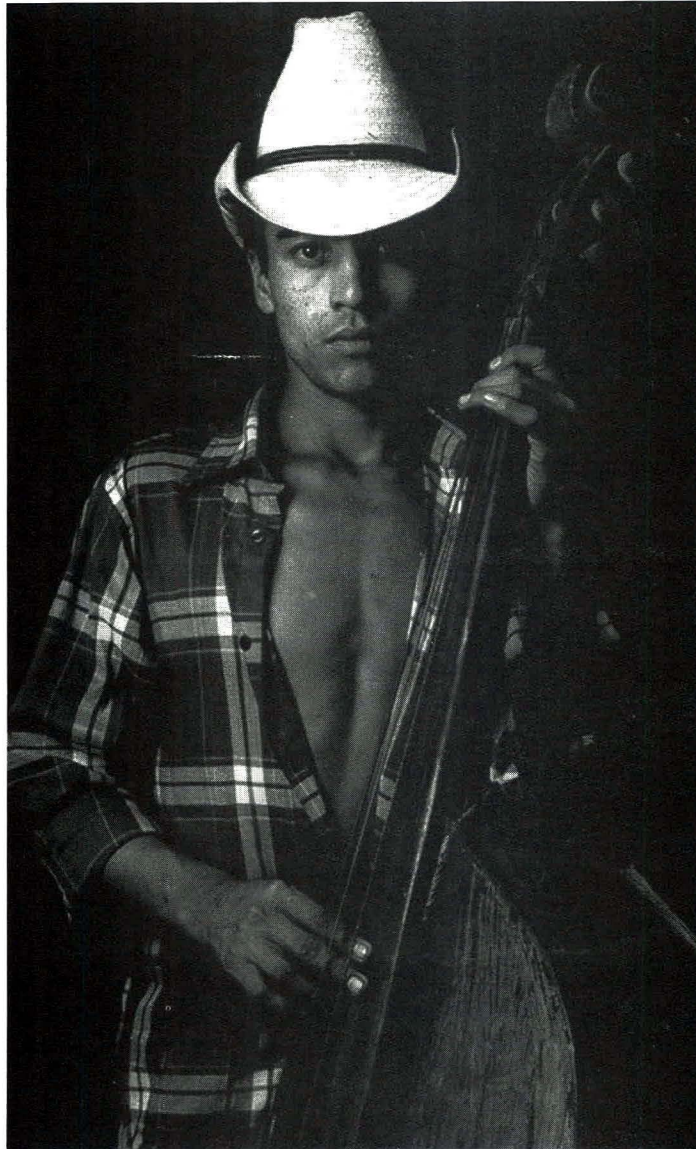


Fig. 50.
Daniel Hernández Salazar.
Juan Alberto Noj, contrabajo. Aldea los Atillos, Santa Marta Ixhuatan. 1994.
50.80 por 61.0 centímetros.
Plata sobre gelatina.

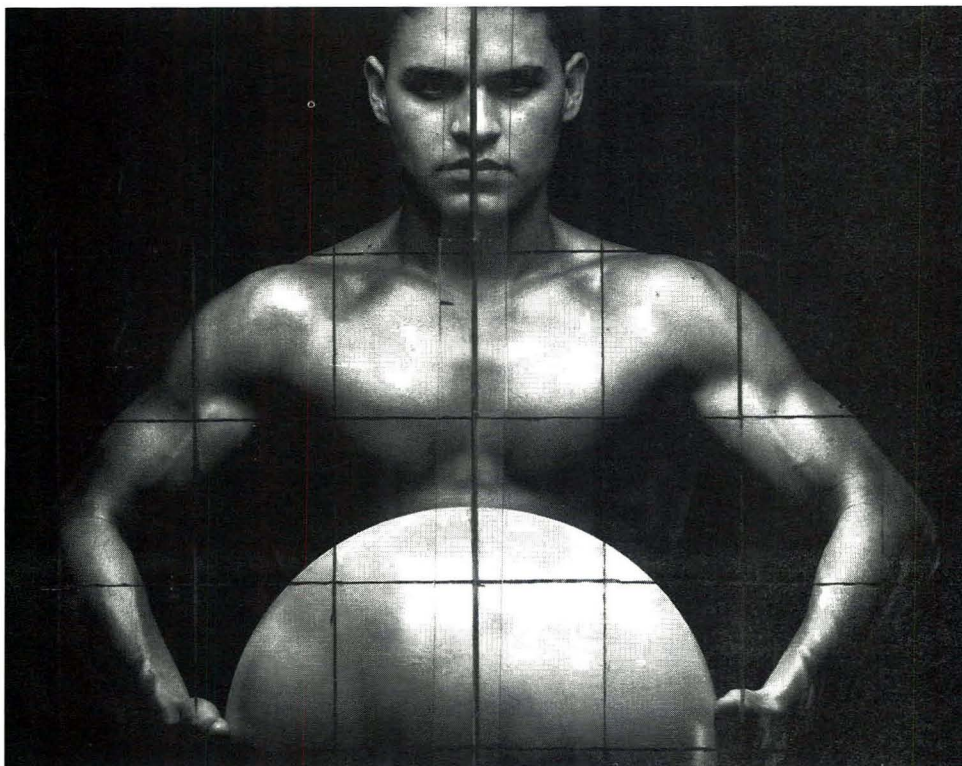


Fig. 51.
Daniel Hernández Salazar
Eros. 1997.
200 por 150 centímetros.
Plata sobre gelatina.

Nota. La presente ilustración es del boceto original de la obra analizada. Debido a sus dimensiones una fotografía de la obra dificultaba su reproducción. La imagen es la misma, uno de los poderes de la imagen es su cambio de escala, el que definitivamente repercute en su interpretación.



Fig. 52.
Daniel Hernández Salazar.
Ángeles 1997.
198 por 61 centímetros,
Plata sobre gelatina.