

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE  
FACULTAD DE BELLAS ARTES



EL RUIDO Y LA FURIA:  
LA FOTOGRAFÍA COMO MODELO DISCURSIVO, ESTÉTICO E  
IDEOLÓGICO EN LOS ENTORNOS JUVENILES MARGINALES

TESIS DOCTORAL  
Leónidas Spinelli Capel

Dirección  
Kosme de Barañano Letamendia  
Pilar Escanero de Miguel

ELCHE 2013



UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE

Programa de Doctorado: Territorios Artísticos  
Contemporáneos

TESIS DOCTORAL

EL RUIDO Y LA FURIA:  
LA FOTOGRAFÍA COMO MODELO DISCURSIVO, ESTÉTICO E  
IDEOLÓGICO EN LOS ENTORNOS JUVENILES MARGINALES

DOCTORANDO: Leónidas Spinelli Capel

DIRECCIÓN: Kosme de Barañano Letamendia  
Pilar Escanero de Miguel

ELCHE 2013



## *AGRADECIMIENTOS*

Deseo expresar mi agradecimiento a todos los que me han acompañado en este recorrido. En primer lugar, a mis directores Kosme de Barañano Letamendia y Pilar Escanero de Miguel. Al grupo de investigación Bernia por su inestimable apoyo y confianza. A la Universidad Miguel Hernández de Elche y a la Generalitat Valenciana por el respaldo institucional y económico. A aquellos profesores que me acompañaron y que, con su ejemplo, me han inspirado a ir un paso más allá. A mis amigos que han hecho que el proceso no resultara tan abrumador. A mi familia por las oportunidades, el cariño y por haber estado siempre donde los necesitaba, a Paloma Carbonell por su apoyo y comprensión y a Alejandro Henchoz y Pedro Coiro por su ayuda y colaboración. Muchas gracias a todos por la motivación, el ejemplo, la ayuda y la confianza que me han dado. Sin vuestro apoyo esta tesis no hubiera sido posible.



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN 15

*OBJETIVOS* 17

*METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA* 18

*INTERÉS CIENTÍFICO Y BENEFICIOS PREVISTOS* 23

## I PARTE: JÓVENES MARGINALES

---

### CAPÍTULO 1

#### LA MARGINALIDAD Y LAS CULTURAS MARGINALES 27

I-1.1 EL MARGEN COMO ESPACIO ETIMOLÓGICO: DEFINICIÓN Y CONTEXTO 27

I-1.2 CONTRADICCIONES: ENTRE LA CULPA Y LA RUPTURA 33

I-1.3 EN UN MARCO RELACIONAL 38

I-1.4 TEORÍAS DE LA DESVIACIÓN 42

I-1.4.1 TEORÍA FUNCIONALISTA O ANÓMICA 44

I-1.4.2 TEORÍA SUBCULTURAL 45

I-1.4.3 TEORÍA DEL ETIQUETAMIENTO 46

I-1.5 HOWARD BECKER: SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA DESVIACIÓN 46

I-1.6 TRASGRESIONES ENTRE EL CENTRO Y MARGEN 50

I-1.7 LA MARGINALIDAD COMO ELEMENTO CULTURAL 52

I-1.8 TRANSFORMACIONES CULTURALES MARGINALES 55

I-1.8.1 SUBCULTURA 57

I-1.8.2 CONTRACULTURA 61

I-1.8.3 TRIBUS URBANAS 63

I-1.9 SUPERVIVENCIA CULTURAL: HACIA LAS CULTURAS DE LO JOVEN 64

### CAPÍTULO 2

#### LO JOVEN: ENTRE LA MARGINALIDAD Y EL ESTILO 67

I-2.1 CATEGORÍAS Y CONCEPTOS DE LO JOVEN 68

I-2.2 LA IDENTIDAD DE LO JOVEN: CONSTRUCCIONES Y CONTRADICCIONES 72

I-2.3 EL GRUPO Y LOS OTROS: DE LA BIOGRAFÍA AL ESTILO 77

I-2.4 JUVENTUDES CONTEMPORÁNEAS 79

I-2.5 LAS CULTURAS JUVENILES 84

I-2.5.1 FACTORES ESTRUCTURALES 87

I-2.5.1.1 *SOBRE LO GENERACIONAL* 88

I-2.5.1.2 *SOBRE LA CLASE SOCIAL* 89

I-2.5.1.3 *SOBRE EL TERRITORIO* 91

I-2.5.2 IMÁGENES CULTURALES Y ESTILO 92

I-2.5.2.1 *INTEGRACIÓN Y ESTILO* 95

I-2.5.2.2 *LA COMUNICACIÓN DEL ESTILO* 96

I-2.5.2.3 *ELEMENTOS CULTURALES QUE CONSTITUYEN EL ESTILO* 97

I-2.6 CONSUMOS CULTURALES 99

### CAPÍTULO 3

#### CONSTRUCCIONES MARGINALES JUVENILES: DE JÓVENES ROMÁNTICOS A JÓVENES POSMODERNOS 105

I-3.1 LO ROMÁNTICO: ENTRE LO SENSIBLE Y LO SUBJETIVO 105

I-3.2 LOS PRINCIPIOS ROMÁNTICOS 111

I-3.3 DE ROMÁNTICOS, JÓVENES Y MITOS 114

I-3.4 ENTRE LO MODERNO Y POSMODERNO 115

I-3.5 LA LLAMA POSMODERNA	117
I-3.6 JOVEN POSMODERNO: REALIDADES Y SIMULACIONES	121
I-3.7 LEGADOS CONTEMPORANEOS	123

## **II PARTE: LA FOTOGRAFÍA**

---

### **CAPÍTULO 4 LA FOTOGRAFÍA Y EL REFERENTE** 129

II-4.1. EL MEDIO FOTOGRÁFICO	130
II-4.2 ENTRE EL CÓDIGO Y EL LENGUAJE	137
II-4.3 DE LA SIGNIFICACIÓN A LA COMUNICACIÓN	143
II-4.4 LA FOTOGRAFÍA ENTRE LA HUELLA Y LA MEMORIA	145
II-4.4.1 LA HUELLA	147
II-4.4.2 TIEMPO Y ESPACIO	153
II-4.4.3 EL FUERA DE CAMPO	155
II-4.4.4 DE LA AUSENCIA A LA MEMORIA	157
II-4.5 ENTRE LA EVIDENCIA Y EL RELATO	161
II-4.6 HACIA LA PÉRDIDA DEL REFERENTE	162

### **CAPÍTULO 5 LA FOTOGRAFÍA: ENTRE EL DOCUMENTAL, LO ARTÍSTICO Y LO POSMODERNO** 167

II-5.1 EL DOCUMENTO Y LO DOCUMENTAL	168
II-5.1.1 LO DOCUMENTAL	170
II-5.1.2 EL FALLO DOCUMENTAL: LA ACTITUD DEL FOTÓGRAFO	173
II-5.2 FOTOGRAFÍA: ENTRE EL DOCUMENTAL Y EL ARTE	179
II-5.3 FOTOGRAFÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO	184
II-5.4 FOTOGRAFÍA Y POSMODERNIDAD	190

## **III PARTE: ESTUDIOS DE CASO**

---

### **CAPÍTULO 6 LA FOTOGRAFÍA DE POSGUERRA, EL DESENCANTO JUVENIL Y LA BÚSQUEDA DEL MUNDO MÁRGINAL** 197

III-6.1 LA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO DE POSGUERRA	198
III-6.2 ROBERT FRANK	203
III-6.2.1. THE AMERICANS	204
III-6.2.2. FOTÓGRAFO CONTRACULTURAL	210
III-6.2.3 LO NEGRO	222
III-6.3 WILLIAM KLEIN: IMÁGENES DEL PAISAJE URBANO	227
III-6.4 ED VAN DER ELSKEN: <i>LOVE ON THE LEFT BANK</i>	235
III-6.5. DIANE ARBUS	238
III-6.5.1 UN CONTEXTO PERSONAL	239
III-6.5.2 LA FOTOGRAFÍA DE LA JOVEN DIANE	242
III-6.5.3 EL RETRATO	245
III-6.5.4 EN BUSCA DE LO JOVEN MARGINAL	247
III-6.6 ENTRE LA INFLUENCIA Y LOS NUEVOS MODELOS	258



## **CAPÍTULO 7**

### **UN CAMBIO PARARIGMÁTICO SOCIAL, FOTOGRÁFICO Y JUVENIL 269**

<b>III-7.1 LOS JÓVENES Y EL FÍN DE LA UTOPIA: BREVÍSIMO RESUMEN</b>	<b>269</b>
<b>III-7.2 NUEVAS INTENCIONES FOTOGRÁFICAS</b>	<b>273</b>
<b>III-7.3 LARRY CLARK</b>	<b>287</b>
III-7.3.1 LOS AÑOS FUERA DE LA LEY	288
III-7.3.2 TULSA	290
III-7.3.2.1 <i>DAVID ROPER Y BILLY MANN</i>	295
III-7.3.2.2 <i>CRONOLOGÍA</i>	297
III-7.3.3 TEENAGE LUST Y 1992	301
III-7.3.4 SKATERS Y LOS ANGELES 2003-2006	306
III-7.3.5 KIDS	310
III-7.3.6 SIEMPRE JOVEN	313
<b>III-7.4 NAN GOLDIN</b>	<b>314</b>
III-7.4.1 JOVEN AMERICANA	314
III-7.4.2 TRES HISTORIAS EN UNA	317
III-7.4.2.1 THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY	317
III-7.4.2.2 COOKIE'S PORTFOLIO	326
III-7.4.2.3 THE OTHER SIDE	333
III-7.4.3 SUBCULTURAS DEL GÉNERO	337
<b>III-7.5 EL MODELO ESPAÑOL: ALBERTO GARCÍA-ALIX</b>	<b>342</b>
III-7.5.1 JOVEN ESPAÑOL	343
III-7.5.2 EN EL PRECISO MOMENTO DEL LUGAR INDICADO	344
III-7.5.3 6X4.5 Y 6X6	349
III-7.5.4 NARRATIVAS Y POÉTICAS	354
III-7.5.5 ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE	356
III-7.5.6 VOLVIENDO UNA Y OTRA VEZ	361
<b>III-7.6 VISIONES DE LAS IDENTIDADES JUVENILES</b>	<b>364</b>

## **CAPÍTULO 8**

### **LA ESCENIFICACIÓN DE LAS JUVENTUDES MARGINALES 367**

<b>III-8.1 LA REBELIÓN PERDIDA: LOS NOVENTA</b>	<b>368</b>
<b>III-8.2 LA FOTOGRAFÍA: ENTRE CLÁSICOS Y ESTEREOTIPOS</b>	<b>370</b>
III-8.2.1 LA EVOLUCIÓN DE LOS CLÁSICOS	370
III-8.2.2 UN PLURALISMO SALUDABLE	377
<b>III-8.3 EL ESPECTÁCULO DE LO MARGINAL</b>	<b>386</b>
III-8.3.1 LOS ANTECEDENTES: AVEDON & ARAKI	386
III-8.3.2 LO JOVEN Y LO MARGINAL COMO FICCIÓN	392
<b>III-8.4 ESTÉTICAS DE LO MARGINAL: PUBLICIDAD Y CONSUMO</b>	<b>399</b>

## **CONCLUSIONES 405**

## **BIBLIOGRAFÍA 415**

<b>ARTÍCULOS, CATÁLOGOS Y ENSAYOS</b>	<b>424</b>
<b>WEB- ARTÍCULOS, ENTREVISTAS Y ENSAYOS</b>	<b>425</b>
<b>TESIS CONSULTADAS</b>	<b>427</b>



*Debo crear mi sistema o ser esclavo del de otro hombre. No quiero razonar ni comparar, lo mío es crear*

**William Blake**



*A Luis Angel Abad*



## INTRODUCCIÓN

La experiencia estética intrínseca al arte y la cultura han marcado siempre un momento, un deseo, un sentido de insatisfacción no cumplido, que ha movilizadado todas sus capacidades en busca de algo irresoluble e inalcanzable. A partir de esta situación se han liberado una serie de nuevas fuerzas productivas que proponen un comportamiento social diferente, en el que destaca lo joven y marginal como un movimiento expresivo y creativo de grandes dimensiones. De esta manera –y determinadas por las estructuras sociales, políticas y psicológicas– las culturas e identidades juveniles marginales se construyen mediante experiencias y relaciones sociales temporalmente situadas en el imaginario social.

Lo joven ha respondido y responde a diferentes instituciones que han canalizado las acciones individuales y grupales hacia diferentes justificaciones simbólicas que se producen dentro de los procesos plurales, sociales y culturales. Por este motivo, las reivindicaciones identitarias juveniles se manifiestan cuando las relaciones sociales e históricas entran en crisis, y utilizan para manifestarse los medios que son contemporáneos a la época en que éstas se producen, en nuestro caso el medio fotográfico.

Generalmente, las expresiones juveniles marginales se encuentran desplazadas de los patrones socio-económicos elementales del capitalismo, por lo que pasan a ocupar una nueva dimensión dentro del reconocimiento colectivo. Estas expresiones se apoyan (en el contexto de esta investigación) en el protagonismo de los diversos fotógrafos/as y artistas que de manera individual o grupal, posibilitaron la transformación de las formas marginales en procesos artísticos y culturales. De esta manera, los rasgos opositores son encauzados a través de las subculturas y contraculturas dentro de los sistemas culturales “normales” conservando sus capacidades críticas y antagónicas.

Al analizar los diferentes comportamientos juveniles, comprendimos que la construcción identitaria y estilística de las culturas juveniles se encuentra íntimamente ligada tanto a los pensamientos modernos y románticos como a los diferentes modelos de posguerra consumistas y posmodernos. La evolución de las sociedades occidentales ha establecido lo juvenil como un movimiento estético, político e ideológico que ha logrado incrustarse y prevalecer en los imaginarios y rituales colectivos. Por este motivo, el margen y lo joven no deben ser entendidos como una problemática social, sino como una opción, una especie de tragedia crítico/práctica que se apodera de la cultura juvenil hasta convertirla en una ideología con un profundo contenido estético.

Esta suerte de “ideología estética” es la que nos ha llevado a profundizar en las fotografías de los jóvenes marginales como un elemento representativo entre las perspectivas de los espacios sociales referenciales y el análisis dentro del ámbito de las manifestaciones culturales. Así –y desde una opción cultural y pedagógicamente abierta– nos hemos centrado en la visión positiva del arte como representación y en la dimensión social genuina que nos ofrece la fotografía como medio.

Dentro del campo de las artes visuales y especialmente dentro de la fotografía, hemos observado que la creación de imágenes es un elemento fundamental en la construcción de identidades individuales y colectivas, tanto desde el punto de vista del observador (como receptor social e influenciado) como desde el punto de vista del artista y su obra. Sin embargo, y pese a distinguir este proceso desde un punto de vista teórico general, es preciso advertir las características elementales de esta situación y hacer notar algunos de los fenómenos en los que se desarrolla. Siguiendo este planteamiento surgen preguntas tales como: ¿por qué la fotografía de los espacios marginales es objeto de desprecio y rechazo, pero a la vez ha sido y es tan consumida y solicitada en el mercado cultural y artístico? o ¿cómo estos jóvenes que practican sexo descontrolado, que están devastados por las drogas y que no comulgan con ninguna de las reglas socialmente establecidas, pueden producir arte?



Para responder a estas preguntas hemos procurado acotar una descripción teórica de las marginalidades juveniles dentro de los aspectos fotográficos y también de sus modos de producción simbólica. Por lo que es imprescindible dar a conocer las conexiones que establece esta marginalidad juvenil con el campo del arte y la fotografía en el contexto de crisis estructural a partir de la segunda mitad del siglo XX.

## **OBJETIVOS**

Como punto de partida, a la hora de fijarnos los objetivos de esta tesis doctoral, creíamos necesario reconsiderar el espacio que los investigadores en territorios artísticos han de tener en el estudio sobre las artes, la cultura y la sociedad en que se inscribe. Situándonos dentro de estos territorios, estimamos que debemos establecer nuestro objeto de estudio y reflexión en los modelos transdisciplinares, siendo este el camino para lograr un auténtico y profundo acceso a la riqueza y pluralidad cultural. Indudablemente, no pretendemos abarcar en su totalidad las implicaciones de lo marginal, lo joven o disciplinas tan extensas como la fotografía. Por el contrario, nuestro trabajo de investigación intenta definir y delimitar los conceptos y teorías sobre las temáticas propuestas que hagan de nuestra investigación un trabajo original, concreto y contemporáneo.

Los objetivos representan la finalidad del proyecto, lo que de manera importante condiciona la esencia del trabajo. Por ello, el objetivo general de esta tesis doctoral consiste en trazar un mapa interdisciplinar que nos posibilite reflexionar y comprender las diferentes posturas fotográficas/artísticas en las que se reflejan los estilos, actitudes e ideologías de los jóvenes en terrenos marginales.

A partir de este objetivo general hemos establecido los siguientes objetivos específicos:

–En primera instancia, será necesario acotar las formas marginales y las variaciones culturales en las que se encuadran las identidades juveniles. Para

esto deberemos definir lo joven desde los orígenes del término hasta su acepción formal en la actualidad, evidenciando los factores estilísticos, estéticos e ideológicos que se dan en los diferentes momentos históricos.

–Por otro lado habrá que distinguir y comparar las diferentes teorías y planteamientos que se producen a partir del medio fotográfico y que nos permiten establecer su función discursiva.

–También será necesario interpretar la imagen fotográfica como un elemento portador de significados, por lo que analizaremos el arte fotográfico como medio expresivo y comunicativo en los contextos planteados.

– A través de los autores y sus imágenes valoraremos las posibilidades que la fotografía y las estéticas marginales poseen dentro de los discursos artísticos contemporáneos. Esto nos permitirá comprender la relación que se establece entre la fotografía y mercado del arte.

## ***METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA***

Teniendo en cuenta la naturaleza transdisciplinar de este trabajo, se han requerido diferentes tratamientos metodológicos entroncados con los procedimientos de investigación.

Sin duda, la clave metodológica para construir el discurso y acotar el corpus conceptual de este trabajo se ha dado en primera instancia a partir de la experiencia personal. Por un lado nuestros estudios en Bellas Artes habían sido precedidos en una temprana edad (18 años) por estudios en fotografía y fotoperiodismo, lo que motivó nuestro interés estético y discursivo por la imagen fotográfica.

Partiendo de estas premisas, nuestra curiosidad artística se interesó por la producción de imágenes fotográficas, lo que nos llevó a desarrollar nuestro trabajo dentro del medio fotográfico a la vez que visualizábamos los diferentes momentos y autores que participaban de los circuitos artísticos y periodísticos

contemporáneos. Es por eso que desde un primer momento la elección del tema surge desde la experiencia personal y la autocrítica.

Por otro lado, esta investigación se llevó a cabo de un modo teórico-práctico a partir del análisis individual y comparativo de la bibliografía y las obras artísticas. De este modo hemos podido establecer una metodología que contemple en una primera instancia el estudio de las fuentes escritas, visuales y páginas *webs* en disciplinas como la historia y teoría del arte, la sociología, la antropología o la psicología. De igual modo hemos recurrido a tratados y estudios sobre la modernidad y la posmodernidad, sobre medios de comunicación y tecnología, libros propios de teoría y obra fotográfica o la revisión de catálogos de exposiciones y eventos artísticos. Todo esto ha aportado visiones divergentes que han resultado enriquecedoras y de un profundo valor para la investigación.

La búsqueda hemerográfica también ha facilitado –a través de la actualización permanente– el análisis del comportamiento social, cultural y artístico de los autores y su repercusión global en las distintas artes. Además, en este apartado están incluidas otras fuentes que permiten la aproximación al estado de la cuestión del tema, utilizando para ello artículos de prensa y revistas, ponencias y/o comunicaciones que se hayan publicado sobre el mismo.

Conscientes de las implicaciones de nuestra investigación recurrimos a la bibliografía desde diferentes lugares. Así, las fuentes utilizadas (teniendo en cuenta el carácter multidisciplinar de este trabajo) es muy extensa, pero el criterio seguido ha sido la reducción de números de registro, en consonancia con el propio trabajo. Aclaremos que nuestras citas se harán siguiendo el modelo alemán actual (más que el anglosajón), ya que es el que se utiliza en las últimas publicaciones en materia de investigación y arte.

Por otro lado, la búsqueda de información a través de la experiencia *in situ* nos ha permitido relacionarnos (tanto a nivel local, nacional o internacional) con artistas, críticos, galeristas, expositores y los diferentes jóvenes fotógrafos que

se mueven en los terrenos generacionalmente cercanos. Este tipo de fuente nos lleva a formular un análisis más participativo y crítico, a la vez que personal. De igual manera, la búsqueda de información nos ha llevado a compartir experiencias con jóvenes *skaters*, *b-boys*, *graffiteros*, etc., que transitan en los espacios juveniles subculturales y marginales. En este último paso, hemos potenciado el contacto personal y el trabajo de campo a través de entrevistas, experiencias u otra acción participativa que nos aproxime, aporte, ratifique o desmienta cualquier apreciación sobre el tema citado. Por supuesto no podemos olvidar nuestros años juveniles que se caracterizaban por una actitud subcultural y que hoy podemos entender de otra manera.

A partir de la metodología establecida y atendiendo a los contenidos y los campos de actuación para poder cumplir con nuestros objetivos, hemos estimado oportuno estructurar esta tesis doctoral en tres partes:

– En una primera parte hemos delimitado los modelos conceptuales e históricos sobre la marginalidad. Los hemos contemplado principalmente a través de las diferentes teorías de la desviación que se producen entre los sectores de poder y marginación; utilizamos para ello las propuestas que desde la sociología nos ofrecen autores como Howard Becker, Norbert Elías o Pierre Bourdieu. Del mismo modo, hemos definido las derivaciones culturales en subculturas, contraculturas y tribus urbanas en donde lo marginal y lo juvenil juegan un papel fundamental. A través de los estudios de Dick Hedbige, Carles Feixa o Rossana Reguillo, hemos visto cómo lo joven y las culturas juveniles se establecen como participantes activos en los modelos sociales, estilísticos e ideológicos de los entornos del margen. Por último y apoyándonos en teóricos como Gilles Lipovetsky, Jean F. Lyotard, Alfredo Paz, Isahia Berlin o Rafael Argullol, hemos situado las actitudes e ideologías de las juventudes marginales con los pensamientos modernos y románticos y su posterior derivación en tiempos contemporáneos y posmodernos.

– Situado nuestro modelo marginal y juvenil estableceremos una segunda parte donde nos metemos de lleno en el campo de la fotografía. En una primera instancia hemos definido los modelos teóricos de la fotografía desde su

etapa modernista como medio, como máquina creadora de realidades. Hemos indagado también en la fotografía como referente de la realidad, la pérdida del aura propuesta por Walter Benjamin o algunas de las apreciaciones que Roland Barthes o Umberto Eco hacen sobre los valores semióticos de la imagen fotográfica. Del mismo modo Philippe Dubois, Susan Sontag, Joan Foncuberta o Jorge Ribalta nos han llevado a asociar la imagen fotográfica con conceptos como la memoria, la huella, la ausencia o la verdad, asociaciones que nos han ayudado a abordar cuestiones claves dentro de la fotografía y nuestra investigación como pueden ser: la pérdida del referente, las implicaciones de la fotografía como documento y su posterior transformación en obra de arte o las opciones discursivas de la imagen, con los valores posmodernos y su valor como objeto de consumo.

– Si bien la primera y la segunda parte pueden ser entendidas de una manera más bien diacrónica, y aunque la perspectiva de este trabajo no pretende ser historicista, en la tercera parte de esta investigación hemos establecido cierta cronología a través de los autores, sus obras y los diferentes modelos culturales juveniles que se han dado en los últimos 60 años. Por otro lado, la descripción biográfica de ciertos autores ha tomado un especial protagonismo, ya que ha sido de vital importancia contextualizar las imágenes dentro de los espacios de sociabilización. Por este motivo hemos debido analizar los diferentes movimientos de los cuales los autores formaron parte y en los que podemos encontrar: la Generación *Beat*, el *hippismo*, el *punk*, la *new wave*, la movida madrileña o el *grunge*.

Para esta tercera parte hemos tenido que visualizar y analizar las imágenes de más de quinientos autores, en los que hemos podido reconocer, a partir de la fotografía, diferentes grupos de interacción con los fenómenos juveniles y marginales.

Un primer grupo es el que posee una ideología marginal manifestada por un carácter juvenil contracultural o subcultural, y que intenta reflejar en sus imágenes su visión del mundo. En este grupo podemos situar a fotógrafos como Robert Frank o William Klein.

En un segundo grupo ubicamos a autores que personalmente y en un principio no poseen características particulares marginales pero que sienten una profunda atracción por los comportamientos, actitudes y estilos del mundo marginal. En este lugar podemos situar a artistas como Diane Arbus o Karlheinz Weinberger.

Hemos podido reconocer también un tercer grupo (el que nos resulta más interesante) en el que el joven fotógrafo pertenece por convicción al entorno marginal y desarrolla las imágenes dentro de su “tribu”. Los ejemplos más reconocibles los encontramos en fotógrafos como Larry Clark, Nan Goldin o Alberto García-Alix.

Existe también un cuarto grupo que explota a través de la fotografía los tópicos posmodernos de lo juvenil, estableciendo lo joven y marginal dentro de los modelos de consumo. Estas características las podemos encontrar en las obras de Jurgen Teller, Terry Richardson o Phillip Lorca Dicorsia.

Cabe destacar que también hemos expuesto innumerables autores que hibridan entre un modelo y otro explorando aspectos raciales, psicológicos (como enfermedades mentales), clasistas o de género que no configuran la base de nuestra investigación pero que hemos considerado oportuno citar puntualmente. De igual modo, a través de los autores hemos podido desarrollar disciplinas dentro de lo fotográfico como el retrato, el paisaje o la abstracción.

En definitiva lo que hemos buscado dentro de los estudios visuales, afectados en nuestro caso por los aspectos formales y discursivos de lo fotográfico, es un instrumento que nos permita construir y adquirir elementos conceptuales, analíticos y reflexivos para hacer de nuestra investigación una herramienta que pueda obtener de las obras un significado estético en un ámbito concreto. De igual manera, con los estudios de perspectiva transdisciplinar, hemos intentado expandir y diversificar las fronteras de la investigación hacia terrenos menos encasillables.

## ***INTERÉS CIENTÍFICO Y BENEFICIOS PREVISTOS***

El interés científico de este trabajo se apoya en la integración multidisciplinar y la contemporaneidad del tema que desarrollamos, que si bien está orientado en el terreno del arte nos ha permitido trabajar y sacar conclusiones en otras ciencias y disciplinas.

En primer lugar (y siendo el terreno que más nos compete) nos remitimos al campo artístico y cultural, en donde hemos investigado y descubierto un modelo que relaciona la creación artística con las nuevas tendencias y espacios de creación.

En segundo lugar, nos ha permitido acercarnos a ciencias como la sociología, lo que nos proporcionó herramientas para el entendimiento de los comportamientos sociales en los que se incluyen los jóvenes, quienes representan un colectivo vital dentro de las sociedades capitalistas y occidentales y son el principal motor dentro de nuestro espacio de investigación: las universidades.

Esto nos ha remitido también a la antropología que –como ciencia integradora– estudia al hombre en el marco de la sociedad y la cultura a la que pertenece y, al mismo tiempo, como producto de las mismas.

Dentro de los beneficios esperados en el desarrollo de un trabajo de estas características, hemos encontrado un patrón, una línea de actuación de las nuevas conductas juveniles en el campo estético y artístico, como también en el campo de la fotografía y su evolución como medio comunicativo; así pudimos descubrir los intereses y el desarrollo de los jóvenes en la sociedad y su entorno. Esto nos permitirá potenciar y establecer modelos más eficaces, tanto en el terreno de la educación y la enseñanza como también en el de la producción artística y cultural.

A través de este estudio, hemos logrado aproximarnos a las intenciones y las nuevas ideologías de los colectivos que en el proyecto mencionamos, por lo

que podemos adelantarnos a las nuevas tendencias y nuevos comportamientos que puedan evitar una ruptura generacional y de intereses, atendiendo a lo que en lenguaje médico sería una “profilaxis de la enfermedad” o –lo que es lo mismo– la prevención de una situación no deseada.

Si bien somos conscientes de que lo joven, lo marginal, la fotografía y algunos de los autores que hemos tratado han sido analizados desde diferentes ámbitos y puntos de vista, no hemos encontrado ninguna referencia o trabajo de investigación que trate estas temáticas en su conjunto. Esto nos permite pensar que nuestra investigación posee un carácter original e innovador dentro de una temática que se encuentra en auge en los espacios artísticos contemporáneos, al ver el exponencial crecimiento de autores que hoy día trabajan en lo marginal. Esta realidad de interconexión sociológica, antropológica y artística nos convierte en una suerte de agentes sociales que intentan repensar y mejorar constantemente nuestras prácticas profesionales en busca de nuevos y mejores horizontes.

Las diferentes perspectivas que hemos utilizado en este trabajo buscan analizar y describir los autores que, a través del medio y la imagen fotográfica, incluyen en su discurso el estilo, las ideologías, las actitudes y las experiencias de las juventudes marginales.



## **I PARTE: JÓVENES MARGINALES**



### LA MARGINALIDAD Y LAS CULTURAS MARGINALES

*Si la sociedad quiere que me salte las normas,  
pues lo haré y no habrá quien me gane.<sup>1</sup>*

Disciplinas como la antropología y la sociología han desarrollado a través de los años, infinidad de trabajos y enfoques que categorizan distintos grupos y personas según cómo entiendan su vínculo y relación con el resto de la sociedad. Por lo que a grandes rasgos, el concepto de marginalidad o exclusión es interpretado desde las ciencias sociales como la permanencia de un individuo o un grupo de individuos al margen de una cultura, los cuales no poseen un sentido de pertenencia a una sociedad determinada.

A partir de estos conceptos se producen en las relaciones sociales, una serie de representaciones que agrupan en una zona limítrofe a quienes son categorizados como marginales. Esta idea de límite establece categorías alternativas entre las pautas sociales, las relaciones individuales o los estatutos sociales que dan cuenta de la existencia de vínculos no reconocidos, entre lo categorizado y concebido socialmente como marginal, y quienes poseen la legitimación del discurso para categorizar como tal a los grupos al margen. Podríamos entender entonces, la marginalidad como un espacio de relaciones simbólicas creado por discursos -legitimados o no- constructores de subjetividades.

#### I-1.1 EL MARGEN COMO ESPACIO ETIMOLÓGICO: DEFINICIÓN Y CONTEXTO

Son innumerables los conceptos, términos y categorías que definen, relacionan y utilizan el límite -o la frontera de la norma- para designar y categorizar los espacios marginales.<sup>2</sup> Esa frontera que establece todas las

---

<sup>1</sup> Ken KESEY en Barry MILES, *Hippie*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2003, p.36

<sup>2</sup> Podríamos ejemplificar esta afirmación con el concepto *border*, concepto designado a límites relacionados con la inteligencia o de la estructura psíquica.

categorías sociales es la que determina según su posición, lo denominado *marginal*. Por este motivo, y para comenzar a definir lo marginal, tomaremos una de las definiciones de la Real Academia Española:

**MARGINAL.**4.// Adj. Dicho de una persona o de un grupo: Que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas.

Términos como *marginado* o *excluido* poseen en origen la misma etimología, siendo utilizados por lo general para referenciar a las personas que se encuentran en la línea más extrema de los espacios sociales. Así, el objeto o sujeto marginal remite muchas veces a un lugar secundario en el que crece una representación que descalifica a quienes habitan el campo simbólico de la marginalidad.

Para el filósofo francés Michel Foucault existe la posibilidad de reubicar el espacio marginal en el interior de los diferentes márgenes sociales que no se encuentran ubicados en el “afuera”, ya que estos se producen mediante descartes internos. De esta manera, la exclusión y la inclusión surgen como ideas opuestas que representan una imagen simbólica del espacio en donde deambulan los efectos negativos y positivos de los mecanismos de poder.<sup>3</sup> Éstos, sin embargo, no deben plantearse en una relación de oposición entre ellos, debido a que margen y centro son parte de un circuito donde los efectos se combinan y suceden. Esta vinculación está interiorizada dentro de la realidad de los territorios sociales, haciendo que el espacio externo de lo marginal sea una *heterotopía*. Desarrollado por Foucault, el término *heterotopía* es -en su forma más básica-, un concepto dentro de la geografía humana que se utiliza para describir lugares y espacios que funcionan fuera de las condiciones hegemónicas. Se trata de espacios de alteridad de características físicas y mentales que no poseen un lugar concreto, como por ejemplo una llamada telefónica o el momento en que uno se refleja en un espejo. En estos territorios virtuales, el margen posee singularidades que corresponden a proyecciones que en su interior la sociedad rechaza.

---

<sup>3</sup> Michel FOUCAULT, *El cuerpo utópico: Las Heterotopías*, Nueva visión Argentina, Buenos Aires, 2010. p 75-105.

Por otro lado, Marc Augé estima que los espacios que se delimitan son contractuales, ya que a través de estos se construye una experiencia permanente que discurre entre opiniones y acuerdos por parte de los individuos que ocupan un territorio, por lo que los participantes serán siempre contruidos como un “otro” a partir de oposiciones.<sup>4</sup> El mismo Marc Augé afirma que dentro de estos espacios existen los denominados lugares y no lugares<sup>5</sup>, donde estos últimos serían los lugares que no poseen identidad o historia, y por lo que de algún modo carecen de memoria. Ejemplo pueden ser: los aeropuertos, los centros comerciales o los medios de transporte.

Tanto la sociología, la antropología y la psicología incluyen en sus investigaciones a aquellos que desde el establecimiento de las redes de poder son posicionados como los que conviven, integran o desarrollan sus actividades *al margen*. Lamentablemente, este proceso en la designación suele establecerse desde la descalificación, propiciando acciones que no deberíamos pasar por alto en nuestra reflexión. Desde nuestro ámbito en el mundo de las artes, deberíamos preocuparnos por el espacio que destinamos a quienes nuestro discurso descalifica, siendo necesario reflexionar sobre la inclusión y la resignificación de los espacios y símbolos dejados a los marginales. Por tanto, la marginalidad no reside en espacios externos, secundarios, o inferiores; ella se asienta en lugares *otros* y siempre vinculados a una sociedad.

A partir de aquí, y para desarrollar un análisis estético e ideológico dentro de las estructuras de las juventudes marginales debemos, en primera instancia acotar el concepto con el que definiremos el margen -y dentro de éste-, el individuo considerado marginal, excluido o *outsider*<sup>6</sup>.

En 1974 René Lenoir, con su libro *Les exclus. Un Français sur dix* (influenciado por Oscar Lewis y su estudio de 1964 sobre la “*cultura de la*

---

<sup>4</sup> Marc AUGÉ, *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, Gedisa, Barcelona, 2002, p.78-79

<sup>5</sup> Marc AUGÉ, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2001.

<sup>6</sup> Debemos entender que existen innumerables formas de llamar a el individuo marginal. Dependiendo del sociólogo que haya realizado el estudio la terminología varia, por lo que tomaremos como símil los términos “marginal”, “excluido”, “*outsider*”, “foráneo”, “desviado”, etc. Asimismo usaremos de igual manera pero en el sentido puesto los términos “inclusión”, “establecidos”, “normales”, “incluidos”, “integrados”, etc.

*pobreza*)<sup>7</sup> fue uno de los primeros en implementar el término *exclusión* para referirse a las personas que se encuentran en situaciones socialmente desfavorecidas. En él se establecen las características básicas de la marginalidad como un elemento multidimensional e intercultural, alejado de cuestiones como la pobreza y disfunciones psicológicas relacionadas con enfermedades mentales.

El discurso sobre el margen consolidó a la exclusión social como un fenómeno de distintas dimensiones, producido por los diferentes factores que participaban en su desarrollo. Los estudios asumieron un enfoque más sistémico, comprensivo y constructivista, incluyendo variables culturales, relacionales, simbólicas y políticas que en un principio resultaban inusuales. Entre los estudios realizados destacaron los estudios empíricos de corte cualitativo, pasando a una fase de transición en la que disminuyó la fuerza del concepto *pobreza* como gran categoría. En estos contextos integraron algunas de las investigaciones que marcaron el paradigma sobre modelos de exclusión, como los estudios sobre el capital social de Pierre Bourdieu y James S. Coleman, el modelo relacional de Norbert Elias y John L. Scotson o las teorías de etiquetamiento de Howard Becker.

Los diferentes autores que hemos citado coincidían en que, tanto en los estudios teóricos, como en los estudios empíricos sobre cuestiones marginales, es necesario definir desde un principio una cuestión central: ¿se debe analizar a los colectivos de excluidos como si se tratara de un segmento fuera de la sociedad, sin que sus relaciones con los incluidos tuvieran nada que ver en la situación, o todo lo contrario?.

El concepto de exclusión es en sí mismo ambiguo, polisémico y surge, en primera instancia, como un preconcepto de la visión dominante en política social -resultado directo de la *ingeniería social*<sup>8</sup> dominada por una ideología neoliberal- poniendo el acento en las carencias individuales de la persona

---

<sup>7</sup> Oscar Lewis consideraba que existía un conjunto de normas y valores propios de los pobres, que de alguna forma ataban a estas personas en círculos viciosos que les impedía salir de la marginalidad.

<sup>8</sup> El término ingeniería social define el conjunto de técnicas psicológicas y habilidades sociales utilizadas de forma consciente y muchas veces premeditada para la obtención de información.

excluida como responsable de su situación. La atención de los poderes dominantes centrada en los problemas de conducta como causantes de las espirales negativas de la marginación es un ejemplo de cómo se ha derivado del análisis social de las características estructurales que generaban la exclusión a los comportamientos individuales. Para Pierre Bourdieu la combinación de los factores o la existencia de condiciones objetivas para un aumento de la vulnerabilidad de la estructura social, y la intención por fijar la atención en los comportamientos individuales de las personas excluidas en los modelos de intervención, han contribuido a penetrar cada vez más en la idea (explícita o implícita), de que un marginal se enmarca e implica dentro de un desorden moral y en un comportamiento antisocial.<sup>9</sup>

Dentro de las diferentes identidades sociales se establecen diversos tipos de grupos y comunidades con características e ideas autónomas. Estas identidades sociales de grupo se regulan por normas, valores y un número de reglas que consagradas por la tradición o también por la ley, se establecen en momentos y circunstancias determinadas. Las clases dominantes en cada uno de los periodos históricos, constituyendo las acciones y los comportamientos que el grupo considera correctos, equivocados, permitidos o prohibidos. De esta manera, los que siguen estas normas están integrados sintiéndose partícipes de una identidad colectiva.

El concepto de exclusión se establecerá definitivamente en los años noventa<sup>10</sup> defendiendo la idea de la existencia de una clase al margen. En EE.UU. y Gran Bretaña destacaban colectivos tales como las madres jóvenes y solteras o los jóvenes pandilleros, grupos que tenían en común un déficit de adaptación moral.<sup>11</sup> Desde una perspectiva estructuralista, un marginal es percibido como una víctima, un ser incapaz y problemático que no puede adaptarse al sistema capitalista. Por este motivo raramente es visto como

---

<sup>9</sup> Patrice BONNEWITZ, *La sociología de Pierre Bourdieu*, Nueva visión Argentina, Bs As, 2003 p.75-76.

<sup>10</sup> Dos estudios importantes sobre el tema fueron, Charles MURRAY, *The Emerging British Underclass, the Developing Debate*, Institute of Economic Affairs, Londres, 1996. y Richard J. HERRNSTEIN- Charles MURRAY, *The Bell Curve: Intelligence and Class Structure in American Life*, The Free Press, New York, 1994.

<sup>11</sup> La adaptación moral dentro de la construcción social entiende que el primer elemento en la formación de la identidad moral, son aquellos conflictos o problemas a los que se enfrenta cada sujeto a lo largo de su vida.

agente activo de cambio, ya que no posee ninguna relación con el ámbito productivo, por lo que no pueden entenderse sus relaciones con los espacios de poder en términos de explotación aunque sí de dominación. Como consecuencia de esta realidad deriva la consideración de los colectivos marginales como clases peligrosas o clases inadaptadas. Esta visión ha hecho que la investigación social haya sido orientada mayoritariamente por las preguntas sobre cómo se produce la exclusión y cuales son los mecanismos que se ponen en funcionamiento para producirla.

Las diferentes lógicas de los grupos desviados suelen contener un repudio generalizado contra las normas morales convencionales, las instituciones y las convenciones en general. Sin embargo debemos entender la marginalidad como un conjunto de relaciones lineales y causales; es decir, relaciones que creen incidir en una causa determinada que conlleva una consecuencia esperada. La causalidad lineal parte del supuesto de que la intervención social se diagnostica, se planifica y se ejecuta para solucionar un problema; en dicha argumentación -y suponiendo que todos los pasos se realicen adecuadamente- se obvia la imprevisibilidad y la libre voluntad del sujeto. Este tipo de catalogación del margen posee los rasgos característicos de los grupos o individuos marginales que hemos relacionado en torno a la creación artística y -en nuestro caso- a la fotografía.

El cambio social no se encadena en una dinámica de desarrollo sustentable, por lo que lo constante es la existencia de lo antagónico. La población marginal vacila entre éxito y fracaso, entre el progreso y el repliegue, entre la ilusión y la frustración o entre la integración y la marginalidad. Debemos comprender entonces, que un elemento central para definir los grupos marginales es su posición en términos de contradicción, el comportamiento del individuo al margen suele estar marcado por la contradicción que lo originó socialmente, haciendo que el análisis de las marginalidades en el conjunto de las sociedades dependientes debería llevarse a cabo en términos de conflictos y no de participación.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Alain TOURAINE, *Las sociedades dependientes*, Siglo XXI, México, 1978. p.65-68



## I-1.2 CONTRADICCIONES: ENTRE LA CULPA Y LA RUPTURA

Como hemos visto, la exclusión se manifiesta originalmente como el resultado de las relaciones sociales que se establecen en las relaciones de poder entre los individuos. Y como sabemos, el proceso de sociabilización del individuo -principalmente en los procesos de aprendizaje- es inducido constantemente por estructuras sociales, ideológicas y religiosas que mediante la creación de convicciones y estereotipos, influyen y poseen un papel fundamental en el desarrollo de la identidad personal. Esto se desarrolla íntimamente ligado a elementos sociales establecidos por un entorno cercano, amigo y familiar, inmerso en lo que podríamos denominar comportamiento social normal. De esta manera, el carácter personal del individuo, suscripto en los parámetros anteriormente mencionados, se transforma y sufre diferentes mutaciones debido a las nuevas experiencias que registra tanto en el consciente como en el subconsciente del individuo. Esto produce un constante viaje entre el ser y el deseo de ser, entre el hacer y el hecho en sí, creando y recreando conductas y situaciones preconcebidas por una forma determinada. El deseo de ruptura de esa lógica vivencial es una de las características fundamentales dentro de lo que consideraremos *personalidad marginal*<sup>13</sup> y el ambiente en el que esta personalidad se desarrolla continuamente.

Esta evolución y ruptura -o intento de ruptura-, se alimenta en mayor o menor grado dependiendo del proceso relacional con el entorno. La influencia producida por el entorno cercano, y la proyección que en forma de acciones se realizan al exterior y que se devuelven proyectadas a modo de espejo revelador de identidades, producen grandes incógnitas y nuevos despertares de cuestiones involuntariamente arraigadas. Sin embargo, existen ciertos factores de condición que están íntimamente ligados a las formas en que un individuo se relaciona socialmente.

Lo que configura el contenido de la conciencia es todo lo que de niño nos exigieron las personas que venerábamos y temíamos... La fe en la autoridad es la fuente de la

---

<sup>13</sup> David RIESMAN, *Individualismo, marginalidad y cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 1974, p. 189-280.

conciencia: esta no esta voz de Dios en el corazón del hombre, sino la del hombre dentro del hombre.<sup>14</sup>

Y si hablamos de los factores de condición, la culpa se establece como un factor determinante en la ruptura de la norma.<sup>15</sup>

La sociedad mantiene su férula sobre el individuo por miedo al sentimiento de culpa. El sentimiento de culpa tiene su origen en el miedo de verse rechazado o castigado. Originariamente esta culpa estaba vinculada a los padres. No olvidemos pues que la infancia y adolescencia son hechos culturales y en cierto modo invenciones del siglo XIX y XX.

La culpabilidad del niño funciona en un lapso mucho mas largo que en el pasado de ahí la mayor intensidad e interiorización del sentimiento. Y es esta interiorización la que explica que cuanto mas alto es el nivel cultural, mas fuerte será el sentimiento de culpa.<sup>16</sup>

La interiorización prohibitiva y el sentimiento de culpa, forman parte de un proceso normal de transformación civilizatorio. El trabajo que la cultura ejerce como elemento represor aniquila formas vírgenes y primitivas de goce que la sociedad repudia hasta la censura. Es por esto que las emociones resultan más contenidas: la ira, el odio, la alegría, el dolor o la rabia, se aparcan en el plano civilizatorio, mientras que la calma y la paz crecen de igual forma que la uniformidad y la mediocridad.

Ni las marginalidades activas o pasivas, ni las contra-sociedades activas o pasivas, ni las sectas que se creen superiores, ni los poderes y sus impugnaciones cambian en nada el destino del hombre medio. Convertirse con medios mediocres en señores del planeta... El hombre de esta humanidad pendúla entre el egoísmo individualizado y el egoísmo socializado, es decir entre el sedicente altruismo (puesto que egoísmo y altruismo remiten a idénticos móviles) y el resto profundamente mediocres.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro*, Alianza, Madrid, 1997, p.153.

<sup>15</sup> El término que establecemos como "norma" definirá las diferentes reglas que prescriben a individuos o grupos dentro de los comportamientos adecuados en determinadas situaciones, o bien aquellas acciones que deben evitar. Pueden ser clasificadas según diversos criterios, pero el más habitual dentro de los estudios sociológicos de la desviación, es agruparlas dentro de sistemas normativos según el grado de la sanción que se aplica al infractor y que pueden ser, Normas penales, Normas jurídicas, Normas sociales y Moral individual.

<sup>16</sup> Sigmund FREUD en Agustín LÓPEZ . *La Psicología de las clases populares*. Grijalbo, México D.F., 2000. p.23.

<sup>17</sup> Kostas AXELOS En Rolan JACARD, *El exilio interior*, Azul editorial, Barcelona, 1999, p.52

Si este tipo de cuestiones las trasladamos al entorno artístico, hay ciertos resultados o parámetros a los que el arte y las creaciones de hechos artísticos deben llegar y ciertos modelos a los cuales adherirse. La preocupación por la forma, la idea y el concepto, reducen todo a un proceso intelectual y cultural que en algunos casos, hace perder la espontaneidad y la intención misma de la obra o la idea. Lo que podemos llamar *libertad creativa* se oprime bajo el propio yugo censor del artista con la intención de encajar en unos cánones a los que muchas veces la obra pretende dismantelar.<sup>18</sup> Esta contradicción que es cotidiana en el campo artístico, encuentra diferentes autores que establecen una nueva visión o una nueva forma de expresión que en un principio han roto con el discurso común y normalizado. Estos terrenos o estos movimientos entran dentro del análisis que estableceremos como movimiento de artistas marginales o artistas *outsiders*, artistas con estéticas contestatarias y revolucionarias que tratan de expresar el espíritu salvaje o primario del que hemos hablado anteriormente.

La consciencia marcada por la voz de otro hombre en lucha con la propia voz obliga a una transformación, un cambio de las líneas que diferencian lo aceptable de lo repudiable, lo expresable de lo censurable. La voz metódica de aburrimiento y la normalidad como sistema de integración acentuada por el miedo y la culpa, encuentran un enemigo poderoso en el estilo marginal. “Hay una bestia en cada persona que debería ser ejercitada y no exorcizada”<sup>19</sup>

Metafóricamente podríamos decir que un marginal es un animal. El hombre mismo es un animal al que la cultura moldea y sociabiliza. Y la cultura se establece como la mediación simbólica que el hombre crea para cubrir la distancia que lo separa de la naturaleza. En el *Lobo estepario*, Herman Hesse hace una reflexión sobre esta dualidad:

---

<sup>18</sup> Como ejemplo, si tomamos las diferentes expresiones psicológicas (Freud y el psicoanálisis en general), La doctrina psicoanalítica, se muestra distante de las variantes antropológicas y sociológicas que colaboran en la construcción de la obra de arte, sin embargo reafirma toda su convicción al determinarla como diversos discursos y proyecciones inconscientes (sublimación), o como un ejercicio consciente, donde se imponen las represiones dentro de la creación artística. Freud intuía que el acto de creación, o la creación en sí, era una iniciativa de sublimación.

<sup>19</sup> Antón LAVEY en Luis RACIONERO, *Filosofías del Underground*, Anagrama, Barcelona, 2000 p.54

Hay bastantes personas de índole parecida a como era Harry; muchos artistas principalmente pertenecen a esta especie. Estos hombres tienen dentro de sí dos almas, dos naturalezas; en ellos existe lo divino y lo demoníaco, la sangre materna y la paterna, la capacidad de ventura y la capacidad de sufrimiento, tan hostiles y confusos lo uno junto y dentro del otro, como estaban en Harry el lobo y el hombre. Y estas personas, cuya existencia es muy agitada, viven a veces en sus raros momentos de felicidad algo tan fuerte y tan indeciblemente hermoso, la espuma de la dicha momentánea salta con frecuencia tan alta y deslumbrante por encima del mar de sufrimiento, que este breve relámpago de ventura alcanza y encanta radiante también a otras personas. Así se producen, como preciosa fugitiva espuma de felicidad sobre el mar de sufrimiento, todas aquellas obras de arte en las cuales un solo hombre atormentado se eleva por un momento tan alto sobre su propio destino, que su dicha luce como una estrella, y a todos aquellos que la ven les parece algo eterno y como su propio sueño de felicidad. Todos estos hombres llámense como se quieran sus hechos y sus obras, o tienen por lo general, una verdadera vida; es decir, su vida no es ninguna esencia, no tiene forma, no son héroes o artistas o pensadores a la manera como otros jueces, médicos zapateros o maestros, sino que su existencia es un movimiento flujo y reflujo eternos y penosos, está infeliz y dolorosamente desgarrada, es terrible y no tiene sentido, si no se está dispuesto a ver dicho sentido precisamente en aquellos escasos sucesos, hechos ideas y obras que irradian por encima del caos de una vida así.

Entre los hombres de esta especie ha surgido el pensamiento peligroso y horrible de que acaso toda la vida humana no sea sino un tremendo error, un aborto violento y desgraciado de la madre universal, un ensayo salvaje y horriblemente desafortunado de la naturaleza. Pero también entre ellos es donde ha surgido la otra idea de que el hombre acaso no sea sólo un animal medio razonable, sino un hijo de los dioses y destinado a la inmortalidad.<sup>20</sup>

El artista al margen intenta en su existencia vivir ambas vidas con igual intensidad y producir un hecho artístico. Partiendo de la premisa de que una obra de arte que no se muestra o que no es vista no existe como tal, podemos concluir que arte y artista lo que intentan producir es, en definitiva, una acción comunicativa con el mundo en el que se inscribe.

Es verdad que el artista puede, como dice Hesse, poseer dos personalidades, Sin embargo, no es oportuno en nuestro análisis mencionar la existencia de una parte divina y una terrenal, sino por el contrario deberíamos postular la diferencia entre una parte socialmente normalizada y una parte al margen de esta sociabilización.

---

<sup>20</sup> Herman HESSE, *El lobo estepario*, Alianza, Madrid, 2001 p.53-54.

Por otro lado, el proceso de desviación es determinado en mayor o menor medida por el control social,<sup>21</sup> pudiéndose estipular como la presión que la sociedad ejerce sobre sus miembros para que interioricen y asuman reglas de convivencia. El control social se configura como la puesta en marcha de una serie de reglas, normas y mecanismos mediante los cuales los grupos sociales inducen a los individuos a regirse por las directrices culturales predominantes. José Miguel G. Cortés estima que: “Todo sistema social se denota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado. Un orden basado en muy diversas formas coercitivas, necesitadas de elementos sociológicos y culturales que justifiquen dicha coerción.”<sup>22</sup> De esta manera y para imponer un determinado orden, los diferentes reguladores sociales han creado y recreado diferentes metodologías encargadas de mantener la “estabilidad del orden social” correspondiendo a las instituciones la instrumentalización de dicho orden.

Las sociedades socio-culturales poseen un complejo sistema de instituciones que regula el accionar dentro de la organización social. Por un lado vemos que se trata de un fenómeno de la cultura, correspondiente a los significados que comparten y actúan en el ejercicio en forma de presión sobre las acciones, gestos y palabras de un individuo o grupo. Y por otro lado, se trata de un fenómeno que institucionaliza mecanismos que abarcan a toda la sociedad buscando mantener el orden social.

El control social es un proceso en virtud del cual se consigue el tránsito a la conformidad social o a la permanencia en la misma. Por lo que la desviación será un estado progresivo en el que las personas llegan a estar “fuera de control”. En este sentido los miembros “normales” de la sociedad son aquellos que se rigen por modelos de conducta comunes mientras que los desviados son los que se alejan de estos modelos. Por este motivo los factores de control interno están íntimamente ligados con la subjetividad de las personas.

---

<sup>21</sup> El término Control Social nace en la segunda mitad del Siglo XIX en los EE. UU.; y se asocia a la necesidad de integrar en un mismo marco social las grandes masas de inmigrantes que como mano de obra acudieron Norteamericana por el proceso de la naciente potencia industrializada.

<sup>22</sup> José Miguel G. CORTÉS, *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 2003, p. 17

El control social se establece dentro de parámetros mucho más extensos a las instituciones que generalmente se asocia (policías, juzgados, manicomios, cárceles, etc) ya que además de los agentes institucionalizados, el control social es ejercido en gran medida por mecanismos informales y difusos como la familia. El proceso de interiorización de la norma -producido básicamente por la familia y el sistema educativo- permite que no se incumpla, aun cuando ningún factor externo lo impida.<sup>23</sup> En definitiva, el control social refiere básicamente a las acciones de un grupo social por la autorregulación, por lo que nos encontramos frente a un proceso socio-cultural.

### I-1.3 EN UN MARCO RELACIONAL

Al principio de este capítulo mencionábamos que la se establecía en el marco de las relaciones sociales o lo que podríamos denominar “un marco relacional.” El enfoque sobre marginalidad en términos relacionales fue desarrollado en 1965 por los sociólogos Norbert Elias y John L. Scotson en *The Established and the Outsiders. A Sociological Enquiry into Community Problems*<sup>24</sup> La investigación de los autores propone conocer las estructuras sociales debiendo, obligatoriamente, pensar en los procesos que se desarrollan en la misma dentro de marcos temporales a largo plazo; por eso aplican a sus investigaciones una mirada *sociológica procesual*,<sup>25</sup> ya sea cuando estudian los procesos de civilización, la determinación del tiempo o el tipo de interrelación que se produce en una figuración del tipo establecidos-marginados.

El objeto de estudio fue el pueblo Wiston Parva (nombre ficticio del pueblo estudiado), situado en una pequeña comunidad industrial de Midlands, Inglaterra. No poseía ningún mérito en particular, sólo era una comunidad más dedicada al proceso industrial y su entorno. En Wiston Parva existían tres barrios, un primer barrio estaba habitado por las familias que llevaban ya

---

<sup>23</sup> Existen diferentes experimentos de psicología social en este sentido que han estudiado de forma experimental distintos mecanismos interiorizados del control social, como por ejemplo El experimento de *Milgram*, el experimento de la *Cárcel de Stanford*, el experimento de *Robber's Cave*, o los experimentos de *Sherif y Asch*.

<sup>24</sup> Este trabajo fue el resultado de un estudio sociológico sobre la situación de violencia juvenil en uno de los barrios industriales.

<sup>25</sup> Norbert Elías acuñó este término para una sociología de largo alcance, debido al estudio de los flujos y reflujos históricos de largo plazo.

instaladas mucho tiempo, donde abundaban los trabajadores cualificados, encargados, etc. Un segundo barrio poseía un carácter más heterogéneo, de transición, con familias de trabajadores llegados por lo general con posterioridad a los del primer barrio. Por último, un tercer barrio integrado por los recién llegados: trabajadores que ocupan los niveles de menor cualificación, y que -en general- apenas se relacionaban con la comunidad y con los miembros de los anteriores barrios. Será este último en donde se percibían y se concentran las problemáticas juveniles que motivaron el estudio de análisis.

Curiosamente en la comunidad no se evidenciaban grandes distinciones entre los tres barrios considerados para el estudio; en ellos no existían considerables diferencias religiosas, raciales o económicas. Todos los habitantes de la comunidad establecían contacto entre sí, trabajaban juntos, todos (los más antiguos y los nuevos residentes) se encontraban bajo las mismas normas de la fábrica, mismos horarios y sueldos similares. Sin embargo, los primeros excluían de la vida en comunidad a los segundos, y a su vez los dos primeros a los terceros condenando a estos a la exclusión, ya que no compartían los bares habituales, no formaban parte de la comunidad parroquial, de las asociaciones, etc. Existían por lo tanto grandes diferencias en los procesos de sociabilización aunque no se tratara de clases sociales distintas.

Bajo este punto de partida se plantea en la investigación que las relaciones en la comunidad no son una traducción de las relaciones de producción. De esta manera lo que en primera instancia se puede manifestar como una proyección en el barrio de las relaciones de producción, no se produce de igual manera en el espacio urbano. La exclusión que padecen los forasteros debido a que son nuevos es de una naturaleza distinta a la dominación y explotación que todos conocen en la fábrica. Lo que permite concluir que la exclusión se produce como resultado de una dinámica y un proceso de *estigmatización*.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> El conjunto de estas interacciones entre desviados y no desviados, entre marginales y normales, excluidos e integrados, construye un estigma, a través del cual estos colectivos periféricos son percibidos como anómalos (estigmatización primaria), a la vez que esos mismos grupos aceptan o rechazan esta etiqueta (estigmatización secundaria). Por lo que el estigma es el resultado de los diferentes procesos sociales de identificación e interacción.

Este ejemplo le sirve a los autores para profundizar en que no se requiere racismo, xenofobia o conflicto de clase para que se produzca un fenómeno de exclusión. En su sentido más amplio, la exclusión se inscribe en las relaciones sociales de poder; por lo que existe un grupo que excluye a otro. Las relaciones de los diferentes comportamientos individuales en el grupo son fundamentales para poder explicar este proceso. No puede producirse la estigmatización respecto al otro, al forastero, sin que al mismo tiempo se cree en “el nosotros”, en los establecidos, lo que los autores denominan “carisma de grupo” puesto que la participación en un grupo con superioridad recompensa la sumisión a las normas específicas de este grupo.<sup>27</sup>

El comportamiento y la imagen individual y la colectiva se idealizan dentro de un mismo movimiento, el carisma de grupo se alimenta a través de la imagen estigmatizada de los otros. Es por eso que la estigmatización no sólo forma las identidades colectivas sino también las identidades personales. Cuanto más coercitivo y totalitario es el sistema establecido, se producen más desigualdades de poder que revierten en el carisma del grupo como mecanismo de adhesión colectiva frente a la identidad estigmatizante. Por lo que si la norma se manifiesta más estricta, se establece un carisma colectivo por oposición a los que no son reconocidos como miembros del colectivo de integrados, incitando al grupo a intentar evitar el contacto con el grupo foráneo.

El grupo de los integrados en Winston Parva retroalimenta constantemente su poder al mantener las otredades al margen. El grupo de establecidos posee una mayor cohesión social, las familias se conocen, el grupo controla las organizaciones de base, la parroquia, el polideportivo, etc.; lo que estigmatiza aún más la figura del *otro*. Mientras tanto los excluidos reconocen en sí una imagen social creada por los integrados que alimenta el estigma y establece en los foráneos los rasgos más negativos, tendiendo el grupo a actuar y relacionarse como los integrados los ven. Esta diferenciación produce en los excluidos una exposición constante a la humillación por el sentimiento de pertenencia a un grupo inferior, obligando a los diferentes actores a poseer

---

<sup>27</sup> Norbert ELIAS, “Ensayo acerca de las relaciones entre establecidos y foráneos”, [En línea] Revista Reis, Madrid, 2003, N°104. p.222-223. URL: [www.scribd.com/doc/23191812](http://www.scribd.com/doc/23191812) [Consulta: 10 de febrero 2011]



actitudes hostiles respecto a la autoridad, valorizando a su vez esta hostilidad como reacción y seña de identidad.<sup>28</sup> Así, la exclusión incapacita y fabrica individuos y grupos alienados, produciendo la interiorización del estigma y la incapacidad para contrarrestar las acusaciones falsas y excesivas.

El estigma social reconocido en primera instancia por los grupos dominantes se convierte en un estigma material y de alienación, estableciendo la situación de exclusión como un aspecto propio del excluido. El comportamiento, la religión, la ideología o incluso los rasgos físicos, buscan detectar símbolos para la materialización de la distinción, como por ejemplo, las forma de vestir, acentos al hablar, la piel y todo lo que pueda referirse a un colectivo específico.<sup>29</sup> Por el contrario los integrados tienden a tomar como modelo dominante la minoría de los mejores, produciendo así un modelo de idealización, estableciendo el carisma del grupo como una representación, entre el bueno y el malo o el noble y el villano donde los dominantes pasan a representar una sociedad superior.

Según nuestra perspectiva deberíamos descartar cuestiones como el racismo que incluyen los autores, ya que posee una particular relación entre integrados y excluidos. Lo importante para nuestro caso es la naturaleza misma de la relación integrados-excluidos, pudiendo encontrar en las relaciones de poder las afinidades y desigualdades cambiantes dentro de una perspectiva dinámica. Debemos tener siempre presentes estas variaciones para comprender las diferentes mutaciones que establecen las distinciones entre “nosotros” y los “otros”. La perspectiva relacional y procesual no es un enfoque predominante ni frecuente en los estudios sobre exclusión, sin embargo, permite relacionar a gran y menor escala la estructura del margen centrando la atención en el estudio de las relaciones de poder y sus consecuencias.

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 223.

<sup>29</sup> Podríamos ejemplificar con el judaísmo y su estrella de David para la identificación de los judíos por parte del ejército nazi.

## I-1.4 TEORÍAS DE LA DESVIACIÓN

Los diferentes modelos dentro de los procesos de socialización hacen que el individuo asimile las diferentes normas o reglas de conducta socialmente aceptadas. Estas reglas sociales definen las situaciones y comportamientos considerados apropiados, diferenciando las acciones correctas de las equivocadas y prohibidas. No obstante, no todas las personas o grupos hacen caso de estas reglas y a aquel que no acata las normas sociales se le llama “asocial” o “desviado social”. Esto establece diferentes tipos de comportamiento y en consecuencia teorías sobre los comportamientos desviados.

Al estudiar los comportamientos desviados nos encontramos con el sociólogo estadounidense Robert Merton,<sup>30</sup> quien marcó la distinción existente entre los objetivos que la sociedad establece, lo que sus miembros pretenden conseguir y los medios que estos desarrollan para alcanzarlos, resultando que la elección del camino a seguir estaría condicionada por el grado de socialización. La presión de la estructura social sobre el individuo propicia diversos tipos de comportamiento dentro del modelo de desviación.

Un primer modelo es el conformista; en él podemos observar individuos que se conforman con las metas culturales y los medios institucionalizados. Representan la adaptación que propone la mayoría, ya que, si no fuese así, la sociedad no podría conservar su estabilidad y continuidad. Utiliza los cauces establecidos por la sociedad para alcanzar las metas y no persigue aquéllas para las cuales no está capacitado. El conformista, en realidad, en raras ocasiones coincide con una conducta desviada por lo que, bajo nuestra estimación, no es válido definirlo como un desviado social.

El segundo modelo es el que el autor denomina modelo de innovación. Los individuos que pertenecen a este grupo persiguen y aceptan las metas culturales (poder, riqueza, consumo, éxito, etc.) pero no los medios, lo que lo lleva a desarrollar sus acciones mediante fines no institucionales (trampa,

---

<sup>30</sup> Robert MERTON, *Teoría y Estructura Sociales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p.141-183.

delito, etc.). Aquí podríamos encuadrar la delincuencia, esto es, aquellas personas que causando perjuicio al resto de los ciudadanos y a la sociedad desobedecen el ordenamiento legal de la sociedad en la que viven. Podríamos catalogar dos clases de delincuentes: los *habituales* que pueden ser profesionales y asociales, y los *ocasionales* que actúan en periodos determinados.

El modelo ritualista es fácilmente reconocible ya que implica la reducción, a veces llegando al abandono, de los altos objetivos culturales y la medida en que uno pueda satisfacer sus aspiraciones. Este rechazo o reducción de los objetivos culturales se acompaña de un respeto casi compulsivo a las normas institucionales. Rechaza las metas pero acepta los medios. Es el empleado medio que mantiene una actitud conformista, se considera bien como está y no tiene ambiciones.

El retraimiento es un modelo que rechaza las metas culturales y los medios institucionales; los individuos que manifiestan este rechazo son generalmente considerados como *inadaptados*. A esta categoría pertenecen los drogadictos, vagabundos, los parias, los proscritos, los errabundos, los vagos, los borrachos crónicos, etc. Este último modelo propuesto por Robert Merton es postulado en términos de rebelión y rechazado para la adaptación por considerarlo inadecuado para el desarrollo humano, ya que pretenden modificar las metas institucionales y los medios institucionales para lograrlo.

Generalmente, las investigaciones existentes sobre la desviación suelen ser estudios en ámbitos criminales que se circunscriben a una época o espacio determinado, haciendo que el estudio sobre la desviación sea un trabajo difícil e incompleto. El origen de las teorías y conductas es variable, de ahí que la aproximación a los casos se realice desde distintos puntos de vista. Por esta razón daremos una breve aproximación a las diferentes teorías sobre los tipos de conducta desviada en las que los sociólogos trabajan. Es por eso que los aspectos sociales que por su complejidad requieren una instrumentación teórica capaz de abarcar el fenómeno en sus líneas más

generales y comunes.<sup>31</sup>

Diferentes sociólogos han propuesto distintas teorías y aproximaciones con miras a explicar las causas de la conducta desviada en términos de una sociabilización impropia. Dentro de estas teorías comentaremos tres que son las que más se ajustan a nuestra investigación: la teoría funcionalista o anómica, la teoría subcultural y la teoría del etiquetaje.

#### I-1.4.1 TEORÍA FUNCIONALISTA O ANÓMICA

El origen del funcionalismo en términos sociológicos corresponde, en gran medida, al teórico social francés Émile Durkheim (1858-1917), quien puntualizaba que los hechos sociales deben ser tratados como “cosas”, estando el individuo funcionalmente y socialmente relacionado por una tipología solidaria dependiente de la división social del trabajo. Las teorías funcionalistas se encontraron con la necesidad de hallar una respuesta al incumplimiento por parte de algunos individuos de las reglas socialmente establecidas. Émile Durkheim estimaría que los procesos de desviación contribuyen a la consolidación de los valores y normas culturales, ya que son parte indispensable en el proceso de creación y mantenimiento del consenso sobre las mismas. Esta idea surge de la base de que sin delito no hay justicia y –por lo tanto– es imposible el consenso sobre las ideas del bien y el mal.<sup>32</sup>

Dentro de la teoría de la desviación funcional, el fomento de la unidad social sería la respuesta unitaria frente a las acciones extremas de desviación fortaleciendo el lazo de los individuos sociales. A su vez, se busca la contribución dentro de los cambios sociales, ya que el transgredir una norma propone la reflexión sobre ésta.

---

<sup>31</sup> Existen teorías que se enmarcan fuera del ámbito sociológico, teorías clásicas, teorías biológicas, teorías psicológicas, la tipología de Kretschmer, la tipología de Sheldon. Sin embargo, nos centraremos en las teorías dentro de los estudios sociológicos.

<sup>32</sup> Por el contrario si se definieran algunos elementos como desviados el resto de la sociedad puede observar claramente el límite entre el bien y el mal. En este sentido la desviación contribuiría a definir los límites morales.

Otro concepto formulado por Durkheim dentro del funcionalismo es el de anomia<sup>33</sup> que se inscribe dentro de la ausencia de norma o ley, lo que conlleva a la ausencia de normas en el individuo. Sociológicamente es un conflicto de normas, de manera que la persona no sabe a qué atenerse. La sociedad propone al individuo objetivos para su realización personal, sin embargo la sociedad no le proporciona los medios ni la igualdad de oportunidades para alcanzar esa meta social, por lo que el individuo se verá abocado a aislarse y a replantearse si las normas son correctas.

#### I-1.4.2 TEORÍA SUBCULTURAL

La teoría subcultural fue desarrollada por los estudios etnográficos realizados por la Escuela de Chicago durante los años veinte y actualizada en los años sesenta por Clifford Shaw y Henry Mckay en *Juvenile Delinquency and Urban Areas*. Esta teoría estima que los individuos que conviven en un entorno urbano son capaces de crear un sentido de comunidad a pesar del anonimato y la enajenación reinante. La práctica del estudio original se elaboró dividiendo la ciudad de Chicago en cinco zonas, realizando círculos concéntricos y comparando la tasa de delincuencia, la relación entre el número de delincuentes y el total de la población de cada zona. Los datos evidenciaron que el valor de la tasa disminuía conforme se alejaba del centro. Por lo tanto, la subcultura desviada formaba parte de la idiosincrasia de algunos barrios y se transmitía generacionalmente. Como conclusión defiende la idea de que la conducta marginal se aprende en el ambiente en donde se construye la identidad. Los actos desviados serían por consecuencia, actos de socialización en ambientes con valores y normas distintos a los de la sociedad en general. Es común que los individuos que rompen la norma pertenezcan a grupos en los que estas conductas son permitidas y prescritas, por lo que tal conducta sólo podría juzgarse como marginal respecto a las normas y valores de la sociedad, pero no respecto a las de su grupo de referencia.

---

<sup>33</sup> Existe otra teoría de la Anomia que es la manifestada por Robert Merton, quien establece que la anomia no es una situación espiritual o psicológico-social, de pérdida individual de contacto con las normas, sino una forma específica de adaptación personal a ciertas circunstancias externas, caracterizadas por una fuerte discrepancia entre las aspiraciones y metas sociales señaladas por la cultura, por lo general sancionadas por los objetivos de éxito económico y gratificaciones personales de lo que se llamó el "sueño americano".

### I-1.4.3 TEORÍA DEL ETIQUETAMIENTO

A principio de los años sesenta desde el interaccionismo simbólico<sup>34</sup> se empiezan a desarrollar nuevas teorías sobre la desviación. Los estudios no se centran tanto en las posibles causas de la conducta desviada, sino en las formas de control e interacción social por las que se definen a ciertos individuos como desviados. La teoría del etiquetaje propuesta por Howard Becker en su libro *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, de 1963, advierte que una vez que se ha etiquetado a alguien como un desviado, la probabilidad de que su conducta social se ajuste a la etiqueta aumenta significativamente. De esta manera, el proceso de “aprendizaje de la desviación” viene acentuado por las mismas organizaciones que tratan de combatir este proceso, siendo éste proceso, la interacción constante entre individuos desviados y no desviados en el seno de una sociedad y un tiempo dado.<sup>35</sup>

Para esta teoría no existen conductas que sean intrínsecamente desviadas, dado que las etiquetas provienen de los sectores de poder. Es por esto, que el estudio del proceso de etiquetado dará a conocer la estructura de poder social, dado que los que etiquetan en una sociedad son aquellos que poseen tanto el poder político como el religioso o el policial.

### I-1.5 HOWARD BECKER: SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA DESVIACIÓN.

Cuando tratamos el tema de la marginalidad un término afín es el concepto de desviación. Uno de los sociólogos destacados a la hora de desarrollar este concepto, y que hemos mencionado anteriormente, es Howard Becker.

Howard Becker establece que los grupos o individuos considerados al margen no siempre comulgan con las reglas a las que deberían suscribir, es por eso que formulan un nuevo número de recientes estructuras y vínculos como reglas, teorías y normas que el grupo adquiere como propias y dispares,

---

<sup>34</sup> El interaccionismo simbólico es una corriente de pensamiento macrosociológico que privilegia la acción como interacción comunicativa, como proceso interpersonal y al mismo tiempo auto-reflexivo.

<sup>35</sup> Howad BECKER, *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.

que no son aceptadas por el resto de la sociedad a la que este subgrupo pertenece.<sup>36</sup> Así, el “forastero” que Norbert Elias y John L. Scotson promulgaba se vuelve *insider* en su nuevo grupo, promulgando un estado de autoexclusión o nuevo grupo excluyente.

Howard Becker ofrece a través de estudios sociológicos anteriores diferentes formas de concebir o de categorizar el proceso *outsider*. Una de ellas es la relación estadística. En este sentido cualquier cosa que escape del común genérico o que se aleje del parámetro común se puede considerar excluido. Por ejemplo, bajo esta premisa, en España un pelirrojo podría catalogarse al margen ya que la mayoría de los españoles poseen cabello oscuro. La categorización estadística reduce la incertidumbre descartando muchas preguntas que se discuten en la naturaleza esencial del *margen* ya que no especifica planteamientos en el comportamiento o voluntades. Dentro de la estadística podrían coincidir un asesino o un infractor de tránsito ya que los dos rompen la norma, por lo que corresponde para nuestro análisis catalogar la estadística como un punto de vista vano y limitado.

Una identificación más generalista del *margen* tiene que ver con cuestiones patológicas inscritas en el campo de la enfermedad mental y psíquica. A veces el común denominador social utiliza esta analogía de manera más estricta, creyendo que la desviación es un producto del desorden mental.<sup>37</sup> Esta opción limita nuestra visión tanto como la estadística y no nos resulta útil en nuestra intención de definir la marginalidad dentro de parámetros ideológicos y estéticos.

Otro modelo de análisis que se establece de lo marginal etiqueta los procesos de desviación como síntomas de un desarreglo social y discierne entre rasgos que fomentan la estabilidad social y que poseen por tanto un sistema funcional. Mientras por otro lado existen otros que buscan interrumpir esa funcionalidad y que por tanto son disfuncionales. Puede resultar fácil en

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>37</sup> Podríamos definir en términos artísticos y bajo esta catalogación el término arte marginal, que fue desarrollado en 1972 por el crítico de Roger Cardinal proviene del *Art Brut*. El *Art Brut* fue un arte propuesto por el artista francés Jean Dubuffet, quién dirigía especialmente su interés hacia las manifestaciones artísticas llevadas a cabo por pacientes de hospitales psiquiátricos.

teoría discernir entre funcional y disfuncional, pero en la práctica no resulta tan sencillo para el común social. Encontrar el propósito o la función de un grupo y –en consecuencia– qué cosas posibilita o impide su funcionalidad suele contener un cierto carácter político. Por consiguiente la función de un grupo resulta de una serie de confrontaciones políticas y no de algo intrínseco a la naturaleza de la organización.

Por último, la perspectiva sociológica que contiene un carácter más relativista define el Margen como el grupo o individuo que fracasa al ajustarse a las normas grupales sociales normales.

Establecidas una vez las normas dentro del grupo, se puede señalar con precisión si un individuo o subgrupo ha violado la norma, denominándose dentro del grupo dominante un desviado u *outsider*. Las ambigüedades dentro de una sociedad en la que conviven muchos grupos en el que cada uno posee sus reglas, y donde los individuos pertenecen a diversos grupos simultáneamente,<sup>38</sup> hacen que la aplicación de la norma posea un carácter de marca o etiqueta. La desviación ya no es una cualidad del acto que la persona o individuo realiza, sino una consecuencia (como señalan los todos los casos que hemos visto anteriormente) de las reglas y sanciones sobre el infractor.

Es un desviado, un excluido, un marginal, quien ha sido etiquetado exitosamente como tal. Sin embargo, en ciertos casos, un acto desviado puede ser tomado como correcto cuando el individuo que en otra situación se ajustaría a la norma social predominante puede sentir que el acto de rebeldía o al margen es necesario o inevitable frente a los intereses dominantes legítimos. Bastaría decir que muchos tipos de actividad desviada surgen de motivos socialmente aprendidos y consensuados como justos.

Un último paso en el individuo posicionado (por voluntad o imposición) al margen es la integración en un grupo desviado. Esto –que vuelve a sociabilizar al individuo en un entorno– potencia su figura de marginal y, como apreciaban Norbert Elias y John Scotson, el *carisma del grupo* (que será en este caso el

---

<sup>38</sup> Podríamos poner como ejemplo la cultura gitana que convive entre dos normas definidas.



del marginal). A esto Howard Becker señala: “Una drogadicta me dijo una vez que el momento en que sintió que realmente estaba “enganchada” fue cuando cayó en la cuenta de que ya no tenía amigos que no fueran drogadictos”.<sup>39</sup>

Por otro lado, Becker define cuatro tipos de actitudes o conductas marginales contempladas desde la visión “social normal” y las reglas que esta sociedad propone. Este, quizá, sea uno de los pasos cruciales en el proceso de construcción de un patrón que establezca el reconocimiento del comportamiento desviado.

	<b>Comportamiento Obediente</b>	<b>Comportamiento que Rompe la Regla</b>
<b>Percibido como marginal</b>	Falsa Acusación	Marginal Puro
<b>No percibido como marginal</b>	Conforme	Marginal Secreto

Si bien el cuadro es claro y no necesita mayor explicación, centramos nuestra atención en lo que define Becker como *marginal puro* y en la figura del *marginal secreto*. A partir de estas figuras podremos establecer un parámetro idóneo para nuestro estudio definiendo qué factores o qué reglas comparten quienes llevan la denominación de marginales.

El *marginal puro* se caracteriza por ser un grupo o un individuo en el que podemos encontrar comportamientos que, de alguna forma, tuvieron los románticos y que actualmente poseen las subculturas o contraculturas. Esta conducta que desobedece la norma y se percibe como infracción debe ser siempre vista desde un conjunto de reglas dado reflejándose en las acciones de las personas o grupos que las realizan. Sin embargo, en el *margen* es importante establecer que una conducta *marginal pura* no siempre debe ir en

---

<sup>39</sup> BECKER., op. cit., p.57.

contra a la norma, a veces alguna de las acciones realizadas por el *margen* pueden escapar a esa norma y otras no.<sup>40</sup>

Pero un comportamiento todavía más interesante es el del *marginal secreto*. Este tipo de marginal es el que, por llamarlo de alguna manera, trabaja en la sombra. El conjunto social y el entorno no distinguen al marginal, y nadie percibe con qué frecuencia, qué norma y cómo ésta se rompe. Con una breve observación podríamos ver que este tipo de conducta es practicada por la mayoría de los individuos establecidos dentro de lo socialmente “normal”.

Las diferentes formas de los grupos marginales suelen incluir distintas visiones y formas de aplicación, como también comportamientos y tipos de accionar. Es de destacar el profundo arraigo que posee el margen en la vida de los individuos que optan por este tipo de acciones.

## **I-1.6 TRASGRESIONES ENTRE EL CENTRO Y MARGEN**

El Margen se puede entender como un nuevo comportamiento, valorándose como una actitud de madurez social e individual de cierto carácter insumiso, que lleva a reinterpretar las reglas democráticas y desplazar los códigos sociales, legales y culturales que expulsan al individuo en beneficio de los intereses particulares, ya sean de poder, de clase, de raza, de género, etc. De esta manera, las transgresiones marginales pueden ser un signo de la ruptura de la ley o reglas sociales pronunciadas por la ideología dominante.<sup>41</sup>

Comparativamente, el grupo que se posiciona en el centro y funciona como emisor del discurso predominante, establece al mismo tiempo un discurso separatista, por lo que el disentimiento es parte de la tradición del actual

---

<sup>40</sup> Los marginales puros si bien se oponen a las normas conviven con los aspectos de la sociedad normal debiendo cumplir muchas de las reglas establecidas, ya que la ruptura de la ley trae consecuencias severas, por ejemplo, el ir a prisión.

<sup>41</sup> “Las ideas de la clase dominante son, en época, las ideas dominantes, es decir la clase que es la fuerza material dominante de la sociedad es al mismo tiempo en su fuerza intelectual dominante... Las ideas dominantes no son más que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes vertidas en forma de ideas; las relaciones materiales que hace de una clase la clase dominante son las mismas que hacen dominantes sus ideas.” Karl MARX y Friedrich ENGELS en Dick HEBDIGE. *Subcultura, el significado del estilo*, Paidós, Barcelona, 2004, p.31.

sistema hegemónico<sup>42</sup>. Podríamos decir que el centro es el principal productor de legitimaciones, lo que lo hace el redactor del discurso ético predominante. Sin embargo, este discurso necesita de un discurso antagónico, y no es otro que el encontrado en el *margen*. Los integrados deben combatir el surgimiento ético y contestatario del margen, pero nunca destruirlo completamente: sin el peligro y la amenaza no podría existir una dominación ideológica efectiva. Es por esto que una de las fuerzas más destacadas del centro consiste en mantener una clara relación ético-simbólica en relación con lo excluido. Un ejemplo claro lo podríamos comprender a partir de la proliferación de los grupos llamados “terroristas” y las estrategias de las estructuras de influencia y dominación social que establecen el discurso característico de las sociedades dominantes. Esa relación perversa que se alimenta de antagonismos también ha sido una constante dentro de los discursos artísticos contemporáneos como, por ejemplo, el modelo del *street art* y *grafitti*.

Una parte fundamental de la ideología dominante consiste en asociar al margen con diferentes descalificativos de nivel ético, pudiendo ser de orden social, sexual o de producción. El *margen* se muestra improductivo, peligroso para el orden, inseguro, sexualmente desviado, impúdico o contra natura, inmaduro, etc.

La ideología abarca todos los espacios sociales, parte de la educación y llega a la cultura, oprime en el trabajo y se exhibe en televisión, se lee en la prensa y se reproduce en el diálogo callejero, todo teñido por el discurso dominante. Así, no sólo el individuo se comporta como objeto de dominio y de opresión ideológica sino que, además, se convierte en el *sujeto de propagación* de la misma ideología dominante. Es necesario entender que, por lo general, cuando los márgenes no logran convertirse en un gran movimiento revolucionario que cambie su entorno cultural o se destruya la estructura de dominio social, terminan integrándose a una tradición aún más perversa que opera como justificación del dominio de los poderes políticos, culturales,

---

<sup>42</sup> “El término hegemonía alude a la situación en la que una alianza provisional de determinados grupos sociales puede ejercer una autoridad social total sobre otros grupos determinados, no sólo por coerción o imposición directa de la idea dominante, sino ganándose y configurando la aceptación de manera tal que el poder de las clases dominantes parezca a la vez legítimo y natural”. Stuart HALL en HEBDIGE., op. cit., p.31.

religiosos y militares.

### I-1.7 LA MARGINALIDAD COMO ELEMENTO CULTURAL

Una vez acotados los *contextos marginales* se intuyen los espacios donde las identidades al margen se accionan y pugnan por la inclusión, así como la proyección de sus historias y sentidos. Estos espacios se entienden como aquellos escenarios culturales, sociales o políticos, donde se establecen y dinamizan las actividades de los colectivos al margen o excluidos, colocándolas, muchas veces, en contradicción a los procesos hegemónicos. La dinamización de las actividades se priorizan articulando los “sentidos” colectivos que manifiestan los grupos identificados al margen. Es entonces cuando se constituyen los campos específicos de acción, donde inclusión y equidad adquieren en la disputa un carácter más filosófico, poniendo en juego la viabilidad de las formas de vida alternas que luchan por la heterogeneidad cultural frente a la homogenización que conllevan los contextos normales.

Llegados a este punto y dentro de nuestras competencias, debemos identificar la función que la “cultura” cumple en los llamados países occidentales. Esto no sólo pondrá en evidencia que muchas de las prácticas culturales y artísticas nacen de las capas más profundas de la sociedad, sino que nos permitirá rastrear ciertas manifestaciones que continuamente son enterradas y olvidadas por las capas socialmente superiores. En la búsqueda de esta heterogeneidad cultural debemos centrarnos en uno de los términos más debatidos dentro de las ciencias sociales y que ha sido sin lugar a dudas el término de “cultura”. Las discusiones sobre temas que conciernen a “lo cultural” han tocado ya diversos campos de estudio, que poseen un difícil acceso en la comprensión de los procesos simbólicos como práctica y perspectiva esencial para el entendimiento de los comportamientos sociales.<sup>44</sup>

Para un primer análisis de la cultura del margen debemos definir dentro de un mar de definiciones el término *cultura*. Concebimos a la cultura en el plano

---

<sup>44</sup> Ya sea la economía, las ciencias empresariales, los estudios agrarios, la psicología, la medicina o el derecho entre otros conocimientos, han desarrollado y expandido los límites en sus análisis para dar cabida al “elemento cultural” como referente para la reflexión y la acción.

de la significación: las significaciones compartidas y el caudal simbólico que se manifiesta en los mensajes y acciones, por medio de los cuales los miembros de un grupo social piensan y se representan a sí mismos dentro de los contextos sociales del mundo que los rodea. La cultura sería entonces el conjunto interrelacionado de códigos de significación, históricamente constituidos, compartidos por el grupo social, que hacen posible la identificación, la comunicación y la interacción.

Cuando hablamos de cultura nos referimos a los acuerdos convencionales que caracterizan las sociedades y que se manifiestan en actos y artefactos. Los “acuerdos” son los significados atribuidos a esas acciones y objetos. Los significados son convencionales y por lo tanto culturales, en tanto se han convertido en típicos de esa sociedad como consecuencia de la interacción entre sus miembros. Una cultura, entonces, es una abstracción: es la tipología que tienden a conformar los significados que tiene una misma acción o un mismo objeto para los diferentes miembros de la sociedad. Los significados se expresan a través de las acciones y sus efectos, a partir de los cuales inferimos esos significados. Así que también podríamos definir “cultura” como el grado en que los comportamientos convencionales de los miembros de una sociedad son iguales para todos.<sup>43</sup>

En una primera instancia, para precisar e identificar más concretamente estos fenómenos y movimientos, debemos decir que las prácticas artísticas y culturales suelen producirse mediante un cambio de posicionamiento importante. Entendemos que estos términos –arte y cultura– se manifiestan como aquellas formas y actividades cuyas raíces se encuentran en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases sociales que han quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares.

Las culturas y diferentes entornos artísticos tienden, en líneas generales, a cruzarse y coincidir en el mismo terreno de acción, constituyendo alianzas, contactos e interacciones conflictivas de clases y fuerzas. Si nos posicionamos del lado opuesto, es decir, del lugar de la ideología dominante, en la cultura no existe otra clase específica y absolutamente aislada, sino que es otra alianza de clases, estratos y fuerzas sociales que constituye lo que podemos

---

<sup>43</sup> Robert REDFIELD en BECKER., op. cit., p. 99-100.

denominar la *cultura del poder*. Podríamos deducir entonces que la cultura del *margen* está organizada en torno a esta contradicción: las fuerzas excluidas en constante lucha contra el bloqueo de poder propician una batalla que se percibe como un choque cultural persistente.

Las sociedades y culturas se componen y establecen mediante diferentes estrategias y formas de obtener conocimientos, aceptando que todos los sistemas cognoscitivos, éticos y morales son inconmensurables. Esto quiere decir que no es posible hacer una evaluación de ellos bajo un grupo único de elementos comunes. Esta posición sostiene que los sujetos de diferentes culturas interactúan y se entienden en una especie de *feed back* constante a pesar de las distintas concepciones de su entorno. Es también posible que las visiones del mundo y el entorno de las diversas culturas posean una gran magnitud y que sus miembros vivan en ámbitos completamente distintos. Esto, sin embargo, no impide que sean racionales y que lleguen a acuerdos actuando de forma cooperativa y beneficiosa para todos.

Los hechos demuestran que a gran escala y en un determinado espacio social han de convivir personas identificadas con diferentes culturas. Esto ocurre en ciudades como Nueva York, Londres, París o Madrid donde encontramos una cultura central, que sin embargo, convive constantemente con otros grupos que se sienten marginados, y que exigen el reconocimiento y el respeto a su entorno. Desde este punto de vista, podemos establecer un modelo multicultural significando que una cultura determinada no puede constituir el núcleo al que las demás buscan asimilarse sino que hay diversos núcleos culturales relacionados entre sí.<sup>44</sup>

Por otro lado, un término que nos resulta también interesante es el interculturalismo. El interculturalismo parte del respeto a nuevas expresiones y propugna el encuentro entre las diferentes culturas de manera igualitaria. Se propone como objetivos reconocer y comprender lo diferente, promoviendo la convivencia de una sociedad pluralista y entendiendo que la

---

<sup>44</sup> Existen diferentes modelos en los cuales no nos detendremos pero si estimamos oportuno mencionar como el *multinacionalismo*, *polietnicidad* o el *relativismo cultural*.

diversidad es una fuente de enriquecimiento y una actitud vital dentro del desarrollo social. La relación entre las culturas se determina a partir de este interculturalismo, pero las posibilidades son inmensas, ya que –como dijimos– los sistemas morales, éticos y cognoscitivos son inconmensurables.

### **I-1.8 TRANSFORMACIONES CULTURALES MARGINALES**

A partir de las distintas líneas de investigaciones sociológicas, antropológicas y etnográficas realizadas sobre las culturas, se han entrecruzado diferentes teorías que tienen por objetivo reconocer y profundizar el lugar desde el cual se define, se ubica y percibe a los otros, a los que van por fuera. Así han surgido términos tales como subcultura, contracultura, tribu urbana o culturas juveniles. De esta manera, estos términos son utilizados por las diferentes disciplinas de investigación como conceptos que contienen cargas ideológicas, históricas y paradigmáticas que intentan explicar tanto su surgimiento como su razón de ser. Es de destacar cómo los diferentes agentes e individuos de estos grupos utilizan estas catalogaciones para recalcar su diferencia hacia el otro.

Los diferentes conceptos del fenómeno en la búsqueda de identidades y de pares han llevado a la estigmatización de propuestas claramente diferenciadas tanto ideológica como contextualmente<sup>45</sup>. Por lo que si quisiéramos entender cómo se desarrolla un proceso cultural y cómo son sus transformaciones, antes deberíamos postular cuáles son sus herramientas y funciones dentro de los ámbitos sociales en donde se produce y desarrolla.

Para su funcionamiento y desarrollo, todo ser o grupo social debe mantener una estructura relativamente estable dentro de un entorno sociable y en constante cambio; la condición de individuo sociable obliga a una serie de intercambios con el entorno mutable. La posibilidad de que dichos intercambios se realicen sin destruir a la persona depende de que ésta pueda regularlos. Para que esa regulación sea posible, es necesario que el individuo forme

---

<sup>45</sup> Estas visiones han sido generadas por diferentes corrientes de la sociología. Por un lado, desde las escuelas de Chicago y Birmingham; por otro, desde la Sociología francesa y la Antropología ibérica y mexicana.

dentro de sí una imagen parcial de su entorno, rigiendo su organización y sus procesos internos por esa imagen, lo que constituye un modelo del ambiente en el cual se dan los procesos vitales. La persona está sólo afectada por un lugar y un tiempo específico del entorno, por lo que tal modelo ha de ser parcial; si además se dispone de escasos elementos para construir dicho modelo del entorno, tal modelo ha de ser necesariamente resumido. Si –por último– el medio cambia, tal modelo ha de ser, a corto o largo plazo, modificable.

Los diferentes ambientes sociales constan de un gran número de elementos que están permanentemente animando una gran cantidad de fuerzas diversas. Ambos se modifican constantemente y, por ello, la utilidad cultural depende en mayor o menor medida de su capacidad de adaptación para construir modelos adecuados y transformables a partir de los cuales se rige la conducta de los organismos sociales. Sin embargo, estos organismos sociales se definen por su capacidad de mantener una cierta constancia dentro de su estructura y conducta. Es por eso que la cultura debiera ser capaz de mantener una cierta estabilidad o inercia frente a la modificación del entorno y las fuerzas antrópicas del propio organismo social, lo que define su identidad y en cierta forma su existencia.

La cultura pues, debería propiciar una tensión dialéctica ideal entre la adaptación del individuo al entorno y el mantenimiento de determinada estabilidad estructural en dicho individuo. Si la cultura cediese rápidamente sin ofrecer resistencia a cualquier intrusión o modificación interna o externa, provocaría la ruptura y posterior ausencia de los rasgos reconocibles del organismo social. Si –por el contrario– los elementos culturales poseen características estáticas dentro de su foro interno, y pierden su versatilidad para la adaptación dentro de las modificaciones del ambiente y del propio entorno social, serán ineptos y no podrán regir las respuestas de este entorno y variar su conducta. La cultura en este caso se instrumentará como un bucle cada vez más contradictorio hasta que la acumulación de tensiones entre la respuesta inadecuada y la nueva realidad haga colapsar el sistema. Un estudio cultural ha de ser por ello, una indagación sobre las relaciones entre las



tendencias opuestas y dialécticas que determinan la estabilidad del modelo y su variabilidad. Si el organismo social selecciona los elementos menos variables del modelo cultural y aquellos componentes más esenciales e inmodificables de su entorno sin descartar la organización y conductas diseñadas para responder al mismo, podría definir en cierta forma su estabilidad. Sobre esta base estable la cultura tiene el poder de determinar respuestas activas, y ha de permitir un modelo variable para hacer frente a las diversas transformaciones internas o externas.<sup>46</sup>

Si la cultura se sustenta y mantiene en las diversas memorias individuales de los integrantes del grupo social y trasciende a través de las redes simbólicas mediante las cuales éstos se comunican, y por proximidad en los objetos de la naturaleza que modifican, dicho modelo no es homogéneo, por lo que tampoco lo serán los organismos sociales. De hecho, toda conciencia y toda memoria de grupo advierte heterogeneidades y discontinuidades.

Dentro de un entorno social que se diferencia en clases, estilos, razas, ideología o grupos, existirán culturas clasistas, estilísticas, raciales, ideológicas o grupales. Esto se puede propagar a todos los niveles: género, sexo, geográficos, religiosos, etc. Estas discontinuidades, fraccionamientos o divergencias de condiciones dentro del grupo social, corresponden a un fraccionamiento o una parcialidad del modelo, que podemos llamar subcultura, o si llegamos a un caso extremo de fraccionamiento, contracultura.

#### I-1.8.1 SUBCULTURA

Podríamos decir que una cultura ideal es la que reúne normas, valores, actitudes y/o percepciones necesarias para el mantenimiento de un orden social determinado, implicando una legitimación y aceptación de éste, lo que constituiría un núcleo de referencia potenciado por la cultura dominante. Pero si toda cultura es parcial, a toda parcialidad se le puede asignar una cultura o lo

---

<sup>46</sup> Luis BRITTO GARCÍA, "El imperio contracultural. Del Rock a la posmodernidad", [en línea], Nueva Sociedad, 1999, p.3 <<http://es.scribd.com/doc/36807207/-El-Imperio-Contracultural-Del-Rock-a-la-Postmodernidad-Luis-Britto-Garcia>> [Consulta: 5 de septiembre de 2009].

que podremos denominar como mencionamos anteriormente subcultura.<sup>47</sup> Podríamos decir que las subculturas poseen en su identidad instrumentos que las hacen una cultura de adaptación y de supervivencia dentro de la cultura dominante.

Las subculturas se posicionan cercanas a la cultura ideal y constituirían una derivación del sistema cultural. Esta relación generalmente se enmarcaría dentro de términos no conflictivos, ya que los lazos no se rompen y su variante es sólo una ramificación de la cultura dominante. La estructura de las subculturas está compuesta por un núcleo subcultural determinado y fuerzas que lo atraen y lo repelen. Este núcleo lo comprenden diferentes normas, valores y actitudes por lo general jerarquizadas y determinadas por elementos identificativos particulares, como los diferentes modelos de estilo.<sup>48</sup>

Pierre Bourdieu señala que las diferencias que se dan dentro del núcleo cultural responden muchas veces a la forma de uso de los bienes materiales y su transformación en objetos simbólicos, en donde las prácticas culturales son un conjunto de “características auxiliares” que a modo de exigencias tácitas funcionan como principios de selección o de exclusión real, ya sea por el gusto, el vestir o los cortes de pelo entre otras cosas.<sup>49</sup> El poder de atracción hacia ese núcleo subcultural es el propiciado por el control social interno generado por el propio grupo; mientras que las fuerzas que repelen provienen de otros grupos subculturales o contraculturales.<sup>50</sup> Una sociedad que genera particularidades desarrollará asimismo subculturas que corresponden a sus diversos núcleos que definirán asimismo la identidad de éstos. Sólo basta que exista un grupo definido para que se desarrolle una subcultura del mismo, por ello

---

<sup>47</sup> En los inicios sobre las teorías de la subcultura estuvieron involucrados como hemos visto varios teóricos asociados con lo que se conoce como la Escuela de Chicago. Los sociólogos de la American Chicago School en los que destacaron Clifford Shaw, Henry Mckay, Albert K. Cohen, E. Franklin Frazier y Howard Becker. Por otra parte, en Inglaterra, a mediados de los años setenta, surge el Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), donde el sociólogo, Dick Hedbigge y el teórico cultural inglés Stuart Hall proponen un nuevo modelo para estudiar a los jóvenes a través del término subcultura, entendida como una operación de resistencia de los jóvenes de la clase trabajadora, heredera de la posguerra, siendo el más responsable de la asociación de la subcultura con las agrupaciones en torno a estilos como *teds*, *mods*, *punks*, *skins* y sucesivos.

<sup>48</sup> Esto lo desarrollaremos en el capítulo donde definiremos el estilo del margen.

<sup>49</sup> Pierre BOURDIEU, “Los modos de dominación” en *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

pueden existir subculturas de un clan, de una familia, de una profesión, o dentro de los mismos grupos marginales.

De igual manera cada subcultura, añorando la cultura “normal”, crea una imagen del entorno que comprende una imagen del subgrupo frente a ese entorno. Así, se produce una red de símbolos particulares que definen los elementos que constituirán su estabilidad estructural. Una subcultura posee la capacidad de análisis y propone diversas vías de relación con un aspecto parcial y posiblemente nuevo de la realidad ambiental o social.

Las subculturas, en tal sentido, son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad. Constituyen el mecanismo natural de modificación de ésta, y el reservorio para el tanteo de soluciones que oponer al cambio del entorno y del propio organismo social.<sup>51</sup>

El crecimiento de la subcultura se produce en la misma medida que un grupo o sector se identifica con el grupo de referencia, el cual le sirve de insignia identitaria. En caso de producirse esta victoria absoluta y convertirse en el grupo cultural dominante, éste pretende someter a su denominador común las restantes parcialidades culturales. Esto, en procesos culturales resulta por lo menos peligroso, ya que la declinación de una civilización empieza cuando sus poderes de dominación cultural se perfeccionan tanto que todas las demás alternativas son censuradas, por lo que a partir de ese momento se extiende y asimila una especie incapaz de transformarse.

Como describía Howard Becker, la adquisición de estatus dentro de la subcultura implica ser etiquetado y, por tanto, excluido del resto de la sociedad, ya que el grupo responde mediante la hostilidad al extranjero, al diferente. A medida que la subcultura se vuelve más distintiva e independiente sus miembros son cada vez más dependientes unos de otros, ya sea para el contacto social como para el modo de vida.

---

<sup>51</sup> BRITTO GARCÍA., op. cit, p. 4.

Pero existe un carácter distintivo consistente en las diferentes significaciones, simbologías y funciones, dentro del ambiente subcultural, que es susceptible de variar según los diferentes individuos participantes y sus circunstancias. Sin embargo, no significa que no exista una correlación de los estilos y valores de las agrupaciones contemporáneas o que éstos no sean socialmente significativos. Si bien en los grupos se acepta la inevitabilidad de cierto grado de diferencia interna cambiante con el tiempo, el primer indicador de la sustancia subcultural comprende la existencia de un conjunto de gustos y valores compartidos, que es distintivo y consistente de manera razonable al de los otros grupos con que interactúa. Podemos entender entonces que sería excesivo buscar la eliminación total de las nociones de resistencia simbólica y las contradicciones estructurales de los análisis culturales, ya que ninguna de estas características debe considerarse como una parte esencial que defina el término subcultura.

Desde el compromiso las subculturas son capaces de influir ampliamente en la vida cotidiana de los participantes. En la práctica, la participación del individuo tendrá una duración de años (cuando no una vida) dependiendo de la naturaleza del grupo en cuestión. Así, las subculturas son susceptibles de dar cuenta de una proporción considerable de tiempo libre, los patrones de amistad, las rutas de ocio, las colecciones de los productos básicos, los hábitos, etc.

El indicador final del proceso subcultural es que la agrupación en cuestión (mientras inevitablemente esté conectada al sistema de la sociedad y a su vida político-económico de la cual es una faceta importante) retiene un nivel relativamente alto de autonomía. En particular, una buena parte de las actividades productivas u organizativas que lo sustentan son susceptibles de ser llevadas a cabo por y para los integrantes del grupo. Las operaciones en algunos casos con fines de lucro, se ejecutarán junto con las extensas actividades semicomerciales y voluntarias, lo que indica niveles particularmente altos de participación en la producción cultural. Podríamos concluir entonces en que las subculturas poseen en su identidad instrumentos que las hacen una cultura de adaptación y de supervivencia, dentro de la cultura

dominante y de los organismos sociales. De aquí surge nuestra consideración al establecer los sectores juveniles y marginales como creadores de subculturas.

#### I-1.8.2 CONTRACULTURA

Dick Hebdige define la contracultura<sup>52</sup> como una enredadera de culturas juveniles alternativas que se distinguen por su postura ideológica y política opuesta a la cultura o clase dominante.<sup>53</sup> La importancia de diferenciar entre una subcultura y una contracultura fundamentalmente radica en que, al generar una ideología y pensamiento político alternativo propio, la contracultura es más apta para desviarse de la cultura dominante que una subcultura.

La radicalización de los conceptos ideológicos alternativos diverge de la subcultura en dos aspectos vitales. Como primer punto, las contraculturas, a diferencia de las subculturas, crean formaciones alternativas con las que demuestran y/o promueven su ideología. Y en segundo lugar, las contraculturas generalmente transforman la transición entre adolescencia y madurez en una experiencia más duradera.

La contracultura se define por una guerra entre modelos, como una ruptura marcada por el reflejo de la discordia de grupos e individuos que no encuentran lugar ni protección dentro del conjunto del grupo social. Surge como reacción negativa del sistema cultural, primando una relación antagónica y conflictiva que posee la misma o una estructura similar que las subculturas. Pero a diferencia de éstas, supone un núcleo mucho más definido y con mayor control social interno, produciendo una mayor cohesión e identificación del grupo. De esta manera las contraculturas representan fuertes contradicciones dentro de las sociedades contemporáneas, debiéndose entender como producto de la misma estructuración social que, de ningún modo, se establece como fenómeno aislado o generado de forma autónoma. La podríamos definir

---

<sup>52</sup> El término contracultura fue creado y popularizado por Theodore ROSZACK en su libro de 1969 *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* para referirse a la actividad rebelde de la juventud de los años 60 y sus mentores ideológicos.

<sup>53</sup> HEBDIGE., op. cit, p. 200-201.

también dentro de una guerra de modelos, una batalla entre concepciones, un reflejo del conflicto de grupos que ya no se encuentran ni integrados, ni protegidos dentro del cuerpo social.

Las contraculturas son vitales para analizar los diferentes fenómenos espaciales y temporales bajo una nueva visión al interior de una formación cultural determinada. Si una práctica es denominada contracultural en otro momento y lugar tal vez no lo sea, y en este nuevo estadio tal vez sea dominante. Una contracultura no lo es por poseer determinados rasgos culturales, sino por su posición de fuerza frente a las otras culturas de la formación. Así, ningún estudio inmanente que aísle la cultura de su entorno próximo nos permitirá saber si es contracultural, subcultural, marginal o dominante.

Finalmente, el término contracultura suele ser utilizado en referencia a determinados momentos históricos en que algunos sectores juveniles expresaron de manera explícita una voluntad impugnadora de la cultura hegemónica, trabajando subterráneamente en la creación de instituciones que se pretenden alternativas.<sup>54</sup> En la lucha contra las contraculturas, las culturas dominantes actuales parecen apostar a una táctica distinta. La visibilización y creación de otredades internas, de oposiciones activas al interior de su propia formación cultural sirven a la cultura dominante para justificar los fracasos de una sociedad. En este proceso las subculturas son puestas de manifiesto como contraculturas que son necesarias erradicar, lo que produce tantos espejismos contraculturales como a su vez contraculturas reales<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Carles FEIXA, *De jóvenes bandas y tribus. Antropología de la Juventud*, Ariel, Barcelona, 1999, p.87.

<sup>55</sup> Síntoma de esto es la diferenciación que se establece en el enfoque aplicado en los centros urbanos y su contrapartida en la periferia, diferencia reconocible en sus respectivas formaciones culturales que, lejos de ser eliminadas, a menudo son exacerbadas por la presencia en ambas de elementos comunes. Así, movimientos que en una formación cultural metropolitana son puramente contraculturales en la periferia pueden adquirir un significado distinto.

### I-1.8.3 TRIBUS URBANAS

Además de subcultura y contracultura podríamos destacar el término *tribus urbanas*<sup>56</sup> como un nuevo modelo que se ha establecido al abordar las dinámicas sociales en contextos posmodernos. Según Michel Maffesoli, no es correcto explicar realidades sociales inscritas en categorías que nacieron en la modernidad y que se caracterizan por su construcción en un entorno y momento histórico. En las tribus urbanas se pueden encontrar nuevas vías para explicar los modelos sociales a partir de un modelo estético que, en oposición al modelo racional, propone un modelo de conocimiento intuitivo y emocional. La propuesta de Michel Maffesoli se apoya en una serie de pequeños conceptos<sup>57</sup> con los que describe contornos en los cuales se desarrollan los individuos.

El neotribalismo<sup>58</sup>, por ejemplo, es una de las características fundamentales de los grupos sociales posmodernos contemporáneos. Esta premisa nos da una herramienta para el entendimiento del individuo y su construcción social bajo la identificación de diversos estilos de vida. Así, si el concepto de modernidad fomentaba un discurso de identidad y la supresión del otro, en la posmodernidad el discurso pasa por integrarlo, por una relación sujeto-masa, en donde el individuo se une a un nuevo concepto como el de *rol*. De esta manera, en las sociedades posmodernas, la persona realiza un proceso constante de identificación más que de identidad. Esto le permite ser nómada y transitar por varios grupos, identificándose con cada uno y adoptando roles diferenciados según los territorios que transite. Maffesoli señala que la persona se identifica con un nuevo rol y se define por múltiples procesos de identificación, que suelen ser abiertos, fluctuantes y modificables.<sup>59</sup>

Estas formas emergentes de sociabilización pueden leerse claramente en los rasgos de las culturas juveniles donde se plasman las modificaciones y

---

<sup>56</sup> El término fue acuñado por Michael MAFFESOLI en *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*, Icaria, Barcelona, 1990.

<sup>57</sup> Podríamos hablar de tribalismo, proxemia, comunidad emocional, etc.

<sup>58</sup> Neotribalismo es la ideología y el intento del argumento a favor de unidades pequeñas de seres humanos en oposición a las grandes sociedades.

<sup>59</sup> MAFFESOLI., op. cit., p. 14-17.

transformaciones que se producen en la sociedad en la que estas culturas se suscriben, constituyendo culturas nómadas en las cuales los individuos transitan por diferentes grupos unidos por códigos, intereses y valores comunes.

Por último, podríamos situar las *subculturas urbanas* que describen el flujo de significados y valores manejados por pequeños grupos de jóvenes en la vida cotidiana, atendiendo a situaciones locales concretas. En este sentido, la “banda” sería una forma de subcultura emergente en sectores urbano-populares. Evitando el uso tradicional asociado a determinadas actividades marginales, el término haría referencia a los grupos informales localizados de jóvenes de las clases subalternas que utilizan el espacio urbano para construir su identidad social y que corresponden a agrupaciones emergentes en otros sectores sociales (cuadrillas de clase media, fraternidades estudiantiles, etc.). Cabe destacar que cada grupo puede caracterizarse por un determinado estilo, aunque también puede ser producto de la mezcla de varios estilos existentes en su medio social.

### **I-1.9 SUPERVIVENCIA CULTURAL: HACIA LAS CULTURAS DE LO JOVEN**

Las capacidades de supervivencia de las culturas se definen por la posibilidad de aprender de las subculturas sin ser destruidas. La subcultura, en efecto, anuncia una radical modificación de las condiciones del entorno o del bienestar social, representando por un lado la amenaza del cambio y por el otro el potencial beneficio de las posibilidades que posee el organismo social en los procesos de adaptación.

Dentro de las sociedades es de vital importancia mantener el *statu quo*, situando a los diferentes grupos socioculturales en el plano del consenso social. Como hemos visto, la cultura dominante propondrá a las subculturas y contraculturas cierto acuerdo buscando minimizar las diferencias culturales para homogenizarlas con la cultura “ideal”. Así, y desde la perspectiva dominante, la crisis o la desviación es definida como un evento que da cuenta



de un fallo en el funcionamiento del sistema, que debe ser corregido y controlado, permitiendo su estabilización.

La cultura del sector marginado creada o mediatizada por el sector marginante, lejos de ser un símbolo de afirmación de la diferencia y un factor de oposición a lo establecido, termina por consistir en un conjunto de satisfacciones sustitutivas mediante las cuales el marginado encuentra suavizado su desacuerdo con la cultura oficial y, en última instancia, halla posible su adaptación a la misma y su funcionamiento dentro del campo de ésta. Así el propio sistema asume el papel de crear y de dirigir la cultura del grupo disidente a los fines de dotarlo de una personalidad para hacerla manejable y rentable.

Pero en la medida en que el centro inmoviliza su estructura, los márgenes asumen cada vez más la tarea de la innovación cultural, fabricando cada grupo su propia identidad. Podemos destacar el papel que poseen los sectores marginados como creadores de símbolos subculturales y contraculturales que encarnan el producto y el emblema de las culturas marginales. Los márgenes de un sistema son –de alguna manera– el punto de contacto superficial por donde éste se comunica con el exterior.

Si aceptamos que el gran valor de una cultura se define por la posibilidad de crear en su seno nuevas formas de interacción ciudadana, debemos asumir que esta fecundidad de nuevas formas culturales comienza a cerrarse en el momento en que se establecen de manera definitiva las estructuras esenciales que configuran la identidad del sistema. Así, su agotamiento se produce de forma más vertiginosa en el instante en que la realidad exterior al sistema (su marginalidad geográfica, económica, social, política o cultural) deja de plantearle desafíos, o cuando la estructura del centro pierde su capacidad de responder adecuadamente a éstos.

La corriente de los estudios culturales propone ver a los grupos marginales como una subcultura que tiene por objetivo ser una resistencia de la cultura dominante. Por otro lado, los estudios posculturales ven a esta subcultura

como un grupo con expresiones efímeras pero estables. No debemos pensar entonces en la marginalidad como una problemática planteada y referida exclusivamente a las formas de penetración "externas". Las parcialidades culturales demuestran que las mismas dependen no sólo de nuestro ser como entidades diferenciadas, sino de la posibilidad del desarrollo de nuevas soluciones, nuevas formas de vida y nuevas alternativas para la crisis del hombre contemporáneo.

Los sistemas sociales y los mecanismos de conformación y recuperación de estos sistemas aprovechan los más superficiales símbolos de las subculturas y contraculturas para construir con ellos las mascararas de consolidación de lo marginal. Por su letal capacidad para paralizar el cambio invocando versiones deformadas de lo ético, lo normal o lo aceptado, las diferentes disidencias culturales convierten a las sociedades donde se producen las mortíferas condiciones de inflexibilidad, rigidez y vulnerabilidad en sociedades poderosas pero con escasas perspectivas de futuro.

En síntesis, y para concluir, la estructura social y el universo simbólico que media en la fragilidad de los vínculos sociales dan lugar al surgimiento de grupos juveniles al Margen que construyen sus propias culturas. Culturas que funcionan de forma coherente y bajo una estructura psicosocial que se manifiesta, generalmente, en forma de tensiones y conflictos.

### LO JOVEN: ENTRE LA MARGINALIDAD Y EL ESTILO

Si en algo ha devenido el estudio de la cultura, ha sido en la estructura entre mitos y signos desarrollada por Roland Barthes. A Barthes no le preocupa distinguir entre bienes y males dentro de la cultura contemporánea y de masas, sino que pretende mostrar que todas las formas y rituales de las sociedades contemporáneas están sujetas a una sistemática distorsión, siempre susceptibles de verse naturalizadas y convertidas en mito. Para Barthes la idea de cultura traspasa todo marco convencional para calar en la vida cotidiana.<sup>1</sup> De esta manera y adentrados ya en territorios marginales, debemos visualizar el concepto de juventud dentro de una construcción teórica de *lo joven*, como una visión holística de los procesos juveniles que signifiquen y elaboren un punto de partida conceptual para la interpretación del término.

Es por todos sabido que los procesos y acciones juveniles son cruciales en la vida de todo individuo. El periodo vivencial que se establece como la fase de transición experimentada entre la niñez y la vida adulta, se establece como una etapa crítica que busca mayor independencia y autonomía de las normas institucionales y familiares. El individuo en su etapa juvenil asume nuevos roles y funciones que contribuyen a la construcción de una identidad personal y social. Debemos destacar que estas transiciones, roles y funciones, son para el joven tareas difíciles de asumir, ya que alcanzar una integración en un contexto adulto –de mayores restricciones e incertidumbres– no es del todo sencillo. Este proceso en la formación de la identidad del individuo nos permite negar cualquier suscripción de lo joven a una juventud homogénea; debiendo considerar que hay tantas juventudes como procesos y transiciones se den en las experiencias individuales.

---

<sup>1</sup> HEBDIGE., op cit. p.22

En líneas generales, los procesos juveniles suelen ser advertidos con intranquilidad en las sociedades adultas normales. Ya sea por su conformación como grupo que ejerce cierta presión social, por su carácter pasional o por ser un grupo representativo dentro de la población de consumo, se suele posicionar a *lo joven* como un objeto de preocupación para las instituciones sociales, políticas o económicas. Por este motivo y para que una sociedad prospere de forma natural y estable, será necesario que la juventud participe y se relacione con los procesos hegemónicos de sociabilización en un contexto de transformación cultural constante.<sup>2</sup>

### I-2.1 CATEGORÍAS Y CONCEPTOS DE LO JOVEN

En el estudio sobre el concepto referido a *lo joven* o *juventud* resulta necesario pluralizar sobre los colectivos sociales, o lo que es decir, sobre la necesidad de determinar diferentes “juventudes” según las heterogeneidades que los individuos posean.

Culturalmente ha existido y existe (ya que es un proceso mutable y siempre vigente) la necesidad de definir la juventud. Esto responde a la noción ambigua que se tiene de los espacios de interacción social, que no se adhieren normativamente a los parámetros y exigencias fomentados por las estructuras sociales. La construcción de la juventud es determinada por una estructura significativa en la cual se aglutinan muchas de las diversas identidades juveniles.<sup>3</sup> Bajo esta afirmación debiéramos considerar los procesos juveniles dentro de parámetros universales que excluirían muchas de sus particularidades, sociales, familiares, culturales, etc.

---

<sup>2</sup> Enrique CARDOZO, <et al>, *Jóvenes revolucionarios. Estigmas y particularidades de las juventudes latinoamericanas*, Facultad de Sociología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 1996. p.35

<sup>3</sup> Nateras DOMÍNGUEZ; Agustina SAVORINI, *Jóvenes Anónimos. Arqueología de una generación perdida*, Biblos, Buenos Aires, 1993. p.17

Como concepto *lo joven* resulta tan arbitrario como plural. Sin embargo, es necesario definirlo y situarlo en diferentes construcciones semánticas, en una suerte de identificación y entendimiento con la realidad en la cual se suscribe. Para Juan Pablo Zebadúa: “Los jóvenes son una especie de personajes creados para fantasear en su auto-negación pero que, al mismo tiempo, también son sujetos que hacen suya la apropiación de sus acciones, lenguajes, comunicaciones, como vínculo con el mundo inmediato.”<sup>4</sup>

En los ámbitos culturales *lo joven* actúa impulsado por su propia dinámica, confrontando y desestabilizando en muchas medidas el cuerpo de lo social y siendo imposible definir de forma “universal” el concepto juventud. La auto-referencia a lo juvenil se establece desde un conjunto de símbolos y lenguajes que no se manifiestan de forma estática, por lo que resulta realmente difícil para el modelo adulto sentar las reglas y las bases para acabar con el conflicto generacional.

A partir de la modernidad la juventud corresponde conceptualmente a una construcción social, histórica, cultural y relacional que, a través del tiempo y los procesos históricos y sociales, ha ido adquiriendo denotaciones y delimitaciones diferentes.<sup>5</sup> Pierre Bourdieu le daba un gran impulso a la sociología de la juventud cuando declaraba que: “la juventud no es más que una palabra”<sup>6</sup> que recae sobre la naturalización sociológica de un grupo de edad tan arbitrario como volátil. Las versiones más superficiales y comerciales del concepto sociológico de juventud aparecían como una diversidad de juventudes concretas, con desiguales capitales, culturales y simbólicas, y con trayectorias, sentidos y prácticas más conflictivas y

---

<sup>4</sup> Juan Pablo ZEBADÚA, *Culturas juveniles en contextos globales: estudio sobre la construcción de los procesos identitarios de las juventudes contemporáneas*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, departamento de Antropología social, Granada. 2008. p.46

<sup>5</sup> En el sentido biológico del término *lo joven* siempre ha existido. Los investigadores han podido rastrear la existencia de grupos de jóvenes desde las sociedades primitivas a las primeras civilizaciones como Grecia y Roma. Pero se tiende a considerar la juventud como un grupo social definido a partir de la importancia que se le dio en la modernidad, ya que en las sociedades europeas preindustriales no se establecía una categoría intermedia entre la niñez y lo adulto. El Estado moderno creó instituciones y reglamentaciones que delinearon la figura del joven.

<sup>6</sup> Pierre BOURDIEU. *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990. p.119-127

divergentes que unificadoras, previsibles y armónicas.<sup>7</sup>

La juventud en términos contemporáneos surge en la posguerra, donde a partir del surgimiento de un nuevo orden los agentes sociales reivindicaron la existencia de niños y jóvenes como sujetos de derecho<sup>8</sup>. En este orden debemos considerar el concepto de *juventud* dentro del proceso histórico y un orden social que produjo la emergencia del capitalismo y *espacio simbólico* para el surgimiento de una nueva juventud.<sup>9</sup>

Pero si quisiéramos conceptualizar el mundo juvenil como una identidad, surgirían diversos factores que nos posicionarían en una situación problemática al asociar dicho concepto. En primera instancia, si intentáramos homologar a los distintos jóvenes bajo una identidad común que establezca un patrón en el análisis del estudio, nos resultaría complicado reconocer algún tipo de relación o comportamiento que sea universalmente común entre ellos, ya que no podríamos postular de la misma forma un joven trabajador de zonas rurales, un joven que vive en ámbitos industriales o un estudiante universitario en las capitales de ciudad.<sup>10</sup> Por este motivo debemos observar cierta falta de objetividad en el tratamiento de los enfoques particularmente sesgados en los que por ejemplo, podemos encontrar los estudios estadísticos que tratan lo joven en un sentido trivial. Esto establece un promedio inexacto que excluye las numerosas realidades

---

<sup>7</sup> Ibídem.

<sup>8</sup> Rossana REGUILLO CRUZ, *Emergencias de cultura juveniles; Estrategias del desencanto*, Norma, Bogota, 2007 p.23.

<sup>9</sup> Sven MØRCH, "Sobre el desarrollo y los problemas de la juventud, el surgimiento de la juventud como concepción socio-histórica" en Victoria E. PINILLA SEPÚLVEDA; Nelvia V. LUGO AGUDELO, "Juventud, narrativa y conflicto: Una aproximación al estado del arte de su relación." [En línea] Rev. latinoamericana de ciencia sociedad, niñez, juventud, 2011, p.37 URL:<http://revistaumanizales.cinde.org.co/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/519/288> [Consulta:12 de Noviembre de 2011]

<sup>10</sup> Incluso los estudiantes universitarios no son un sector homogéneo, debiendo considerarse su procedencia a fin de darles una identidad.

sociales juveniles, haciendo -como en lo marginal- que los datos cuantitativos sean ineficientes.<sup>11</sup>

En segundo lugar, las edades utilizadas convencionalmente en los estudios sobre juventudes se establecen entre los 15 y 29 años de edad. Sin embargo, en ciertos contextos y formulaciones de políticas públicas dirigidos al sector juvenil, el rango se extiende entre los 12 a los 35 años. Generalmente el término juventud es variable y se refiere más al desarrollo del individuo en cuestiones físicas, psicológicas y sociales, que a cuestiones numéricas.

El tiempo en sus contenidos y significados sociales es relativo y depende de la sociedad en que el individuo se inscriba. Un joven en un espacio rural no posee en términos temporales el mismo rango que un joven de la ciudad, siendo diferente también entre los sectores marginados y las clases dominantes. La juventud debe establecerse dentro de directrices sociales y con las cualidades específicas que se manifiestan según las características históricas y sociales de cada individuo, no siendo posible establecer un criterio de edad universal en el estudio juvenil que sea riguroso para todos los sectores.

La conceptualización de lo joven nos lleva también a encontrar claras deficiencias al intentar encontrar un punto de anclaje en sus distintas realidades y contextos. Un ejemplo claro de esto lo podemos encontrar en lo referente al *género*. Obviamente, ser una joven mujer o un joven hombre no es lo mismo, ya que podemos distinguir los atributos, expectativas y formas de ser asignados en cada sociedad a cada uno de los sexos.

No podemos obviar otro factor que incide en la conceptualización juvenil y que viene dado por la pertenencia geográfica. Como hemos mencionado, si hablamos de las diferentes categorías no resultan ser lo mismo las juventudes de las

---

<sup>11</sup> Esta idea ya la hemos visto planteada por Howard Becker, cuando considera lo marginal como un dato estadístico, igualmente el mismo autor plantea la inutilidad del planteamiento.

ciudades o de las zonas turísticas que las campesinas o de zonas industriales. Por este motivo sería incorrecto e impreciso homologar sus realidades, ya que por las circunstancias que les toca vivir deben asumir una posición en el plano social completamente diferente.

En definitiva, la juventud no es sólo un privilegio que se pierde con el tiempo, sino una condición social que se manifiesta de diferentes maneras según las características histórico-sociales que determinan y condicionan a los individuos.

## **I-2.2 LA IDENTIDAD DE LO JOVEN: CONSTRUCCIONES Y CONTRADICCIONES**

Para definir las identidades juveniles debemos dar alguna noción básica dentro del concepto de identidad. Por esto tomaremos prestadas algunas perspectivas que reconocen la existencia de ciertas propiedades y atributos específicos que definen la identidad de un individuo.

Para Carles Feixa la identidad -como concepto- resulta importante para comprender el conjunto de las dinámicas acciones e interrelaciones constituidas por los actores sociales.<sup>12</sup> De esta manera, se convierte en la extensión de las acciones del individuo dentro del entorno social que se manifiesta en tres instancias. En una primera, como una cuestión situacional de las formas sociales interiorizadas por los factores culturales. En una segunda, la identidad es el resultado de un proceso de identificación en el seno de una situación relacional existiendo para los actores sociales y sus espacios en de relación. Y por último, como una construcción social propia de los marcos sociales que determinan la posición, acción y orientación de los individuos y sus representaciones.

Definir la identidad de un actor social -ya sea en su carácter individual o

---

<sup>12</sup> Carles FEIXA. "Las Culturas juveniles y los espacios de representación globales" en CARDOZO., op. cit. p 127-129



colectivo- es el resultado de la articulación de una tensión-negociación, entre la autoafirmación y la identidad atribuida.<sup>13</sup> La posibilidad de que aparezcan diferencias entre la representación por parte de los actores, hace comprensible las tensiones en las construcciones juveniles de las imágenes culturales. La identidad juvenil será entonces, un objeto de lucha y tensión social que persigue una clasificación real y legítima, en donde no todos los grupos y actores poseen el mismo poder de identificación (ya que sólo algunos disponen del poder legitimador) para imponer una definición de sí mismos y de los demás.<sup>14</sup>

Analizar los procesos por los cuales se construye la identidad, significa hablar de interacciones y representaciones de lo individual y lo colectivo, es decir que la identidad juvenil es un proceso interrelacional situado en un marco histórico y espacial. Y si bien existen identidades perdurables como la etnia, la nacionalidad o el género, las identidades juveniles –en su manera genérica- suponen una recomposición constante. Por este motivo no podemos hablar de juventudes inmóviles o invariables, sino dar a lo joven y a su identidad un carácter transitorio.

Esta transición suele posicionar a los actores en los campos de acción juvenil en el que se inscriben. Las identificaciones juveniles reconocen y establecen relaciones más importantes cuanto mayores afinidades en los procesos vivenciales reconozcan. De igual manera, es necesario identificar con qué objetos se definen y representan socialmente los jóvenes, ya que muchos de ellos participan en la constante redefinición de los espacios sociales y prácticas expresivas. La agresión que sufre lo juvenil desde lo social, produce un sentimiento contradictorio el cual reacciona contra el entorno en forma de resistencia creativa, convirtiéndose en una de las prácticas principales de las

---

<sup>13</sup> REGUILLO., op. cit. p.45

<sup>14</sup> Existen otros valores que condicionan la identidad, de los cuales, sólo mencionaremos su capacidad relacional con el proceso histórico y espacial, su capacidad de transformación, el valor atribuido en términos de positividad o negatividad, o la identidad como la búsqueda de un fin. Debemos destacar también, como las identidades juveniles reproducen cuestiones asignadas a las identidades marginales, por lo que podríamos hablar de juventud y margen en términos similares.

culturas juveniles contemporáneas.

El reconocimiento de la insuficiencia de perspectivas que han “parcializado” al joven mostrándolo de manera excluyente como alternativo o integrado, ha representado una fractura en los discursos comprensivos sobre estos actores sociales y, al mismo tiempo, ha inaugurado un modo de acercamiento que intenta mostrar que sin “perder” la centralidad del Gente, de la etnia, del territorio y, manteniendo en tensión productiva las relación entre estructuras y sujetos.<sup>15</sup>

En las identidades juveniles los procesos de integración, exclusión o afinidad, se producen por una praxis que responde más a lugares de distancia que de proximidad. Por tanto, la construcción de estas identidades se propone como una práctica problemática y conceptual que no identifican los valores dominantes a favor de la propia relevancia social juvenil, diferenciadas principalmente en el terreno cultural y simbólico.<sup>16</sup>

Históricamente los jóvenes se han caracterizado más por sus procesos divergentes que convergentes. Mediante la divergencia han adquirido mayor significación y distinción social en tanto son sujetos sociales diferentes a otros. Sin embargo, en las últimas décadas y en cuestiones territoriales, la apropiación del espacio posee características más simbólicas que físicas que no se circunscriben a un espacio delimitado, sino más bien a un espacio global. La apropiación del espacio se sublima a un imaginario colectivo para lograr mayor relevancia en el reconocimiento de su existencia, y en busca de la diferencia de sus pares y otros grupos sociales.

No podemos olvidar que la juventud es un campo de cultivo de pasiones, subjetividades y un medio donde se produce un doble lenguaje cargado de discursos institucionales. Un espacio vacío dentro de las catalogaciones de la

---

<sup>15</sup> REGUILLO., op.cit. p.45-46.

<sup>16</sup> DOMÍNGUEZ, SAVORINI., op. cit. p 75

improductividad social donde lo joven es un elemento ajeno dentro del mundo adulto. Un mundo que segrega y margina a la juventud a otra esfera, en donde no se poseen ni el estatus, ni las garantías de los organismos del sistema de tradiciones.<sup>17</sup>

Las expresiones juveniles suelen ser vistas desde un espacio festivo cargado de libertades expresivas, emocionales, sexuales y adictivas que permiten un estado de *felicidad inconsciente*. Adoptando simpática y generosamente los estereotipos modélicos de hombres y mujeres bellos, sanos, aventureros y valientes, *lo joven* se encuentra en un estado que es ajeno al individuo y a cualquier atisbo de responsabilidad y compromiso que pueda desarrollar en un entorno social. Es por eso, que en este caso la juventud es percibida como un sector de la población que ha de agradecer (en su escasa o nula disposición para la crítica ante lo hegemónico) el haberse nutrido de las ventajas de un espacio mitificado. Un espacio que hace olvidar las responsabilidades que les serán exigidas cuando lleguen a la madurez como individuos adaptados y dóciles, o como ciudadanos que se puedan integrar en las estructuras sociales normales.<sup>18</sup>

Mario Margulis y Marcelo Urresti proponen que existen -dentro de un marco de gran heterogeneidad- diferentes comportamientos y formas en el ser joven que se manifiestan en todos los ámbitos sociales y culturales. No existe una juventud, las juventudes son múltiples.<sup>19</sup> A la juventud se la inventa adjudicándole un nombre, roles y papeles que la mantienen ocupada y contenida, negando su promoción y cualquier fractura que esta pueda producir en lo profundo de la estructura social. Es por esto que nadie repara en explicar su presencia, haciéndola invisible y encasillándola comúnmente en los márgenes sociales. En la superficie, pareciera ser joven conllevara no poseer ni voz ni discurso, pretendiendo que se encuadre su condición, en los modelos y mecanismos reunidos en un sólo espacio social,

---

<sup>17</sup> Ibídem p. 87.

<sup>18</sup> ZEBADÚA., op. cit. p.46.

<sup>19</sup> Mario MARGULIS; Marcelo URRESTI, "La construcción social de la condición de juventud" en María Cristina LAVERDE... <et al> *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Siglo del Hombre. Bogotá, 1998. p.3

generacional y semántico que busque una separación individual y colectiva de su propia construcción.

Los jóvenes son un elemento de manipulación constante a los cuales se les intenta transformar en su esencia. Una manipulación que intenta que lo joven se adhiera a los círculos de lo inmutable en la visión conformista del joven oficial,<sup>20</sup> ya que al no ser un ámbito cercano al resto de lo social, se transforma en un territorio por donde pasan los temores y prevenciones de su entorno adulto. La juventud se establece entonces, como un imaginario donde el pasado, el presente y el futuro del orden social e institucional deben quedar protegidos.

Lo joven se presenta por las instituciones como un proceso construido en forma de concepto o discurso impositivo, que intenta la contención de un grupo que ya no necesita ser protegido como en la niñez, pero que tampoco llega a ser un grupo adulto adaptado, construyendo una especie de balanza en donde se comparan los criterios que rodean a la conciencia moral de la sociedad. Podríamos considerar entonces lo joven como una metáfora, ya que sirve como garantía de la conciencia moral pero que al mismo tiempo es marginada. Esa doble función del discurso magnifica y mitifica la juventud como un mito vivencialpreciado, un espacio vital en donde se canalizan discursos, modas y estilos exentos de preocupaciones; afirmando comportamientos que ponderan y magnifican los valores dentro de los cuales deben comportarse. Sin embargo, en contraposición y con la misma fuerza se manifiesta su estigmatización como espacio donde no tienen cabida los lenguajes y modelos de interacción individual y grupal, donde las manifestaciones estéticas y estilísticas son creadas y consideradas como un elementos de quiebra y lucha contra la institución y los factores generacionales que los distancian del mundo adulto. Esta suerte de independencia venerada estéticamente en la construcción de discursos propios rompe, de muchas maneras, la escena de mediación y contención social a la que los jóvenes están sujetos.

---

<sup>20</sup> Ibídem. p.17

La juventud pone al día la contradicción central que estructura la relación de la sociedad con ella misma... se convierte en una metáfora críptica en la cual los conflictos sociales escamoteados resurgen bajo formas muy ritualizadas, pero cada vez es un sector diferente de la juventud el que toma el relevo... El orden de las subculturas juveniles más “alarmante” hacia las cuales la sociedad se gira con sorpresa como un espejo demasiado verdadero de misma no es el fruto del azar sino el producto de una óptica según la cual la sociedad expresa sus contradicciones e intenta suprimirlas en sectores localizados, y los ve resurgir en otros lados bajo nuevas formas.<sup>21</sup>

En definitiva, lo juvenil logra su especificidad a través de la diferencia, adquiriendo relevancia en un espacio de significación que el imaginario colectivo se apropia. De igual manera, la construcción de conceptos contrarios a la sociedad “normal,” dan sentido a la identidad juvenil, siendo la diferenciación cultural una condición fundamental en su existencia. Desde la discrepancia y el margen, los jóvenes han hecho posible el reconocimiento y la identificación social del grupo mismo, pudiendo reclamar el reconocimiento de su existencia como actores autónomos con estilos particulares.

### **I-2.3 EL GRUPO Y LOS OTROS: DE LA BIOGRAFÍA AL ESTILO**

El primer referente que nos permite detectar la identidad grupal dentro del mundo juvenil, es la interacción que se produce entre el joven y el mundo a través de las vinculaciones sociales, de género y territoriales que los jóvenes realizan con su entorno.

Para contextualizar la agregación juvenil dentro de los conjuntos juveniles, se ha recurrido a términos como contraculturas, subculturas o las tribus urbanas propuestas por Maffesoli. Estas son el centro de referencia preferente en el desempeño social de la existencia juvenil; siendo allí, en el grupo, donde se

---

<sup>21</sup> Jean MONOD en FEIXA (1999)., op. cit. p. 69

resuelven algunas cuestiones cruciales del desarrollo social e individual.<sup>22</sup>

En este marco de referencia es donde se ocupan y potencian las vías hacia la inclusión o la exclusión dentro de un tiempo y un espacio vital en los procesos relacionales,<sup>23</sup> y en un marco común definido por las relaciones intergrupales en las cuales se construye y socializa una cultura. Pero dentro de este contexto destacan determinados atributos que se convierten en un “ideal” perseguido por los jóvenes que se posicionan en el margen. Este “ideal” que transcurre entre los jóvenes y sus grupos de sociabilización, desarrolla y afirma cuestiones significantes en las dinámicas grupales, regula los compromisos con el grupo y los roles de liderazgo, y aumenta la cohesión gracias a la atracción que se establece entre quienes asumen y protegen las fronteras de dicho grupo. Las características prescritas por el “ideal” en valores como la solidaridad o el apoyo y respaldo a los pares, son evaluados como valores intensos y atractivos en la relación de los unos para con los otros, por lo que cuando la adhesión a estos atributos son convertidos en valores propios de las identidades juveniles, aumentan paralelamente los compromisos individuales hacia el grupo al que se pertenece, potenciando así, el *carisma de grupo*.

Esta conciencia de pertenencia con el grupo se posiciona al servicio de las conductas al margen en las que se implican los sujetos, intentando mantener en el margen las consecuencias simbólicas esperadas. De esta manera se intentarán evitar las consecuencias reales temidas como las actitudes violentas, el consumo de drogas, las conductas sexuales inseguras, etc. Esta idea de grupo permite una reconstrucción categórica de “lo bueno” o “lo malo” en la realidad del individuo, soportando y validando el “ideal” que habilita los estándares de autoevaluación y autorrealización.

---

<sup>22</sup> Algunas de las cuestiones cruciales pueden ser: construir y ensayar su identidad personal y de género; desarrollar habilidades y competencias sociales; definir un sistema de valores y creencias, cuando no una ideología.

<sup>23</sup> Teniendo en cuenta que las víctimas de algunas de las conductas desviadas de estos grupos son mayoritariamente jóvenes pertenecientes a otros grupos, parece evidente que comparten un marco común que “legítima” por ambas partes tales acciones.

Por otro lado y mediante el aprendizaje social, el individuo asegura su adhesión al sistema de normas que conserva el grupo para la realización de sus actividades y cometidos. Esto se desarrolla a través de la selección e incorporación de las metas importantes que lleguen a las consecuencias esperadas. El joven al ser parte integrante de las conductas grupales asegura la mayoría de los logros que parece perseguir, evitando las repercusiones más perjudiciales. De esta manera, el interés que desprenden las juventudes marginales en cuestiones artísticas esta dado principal-mente por su génesis, ya que los jóvenes al margen conforman un sector importante de la población. Es por este motivo, que la investigación enfocada hacia el comportamiento de los jóvenes refleja las condiciones bajo las cuales se lleva a cabo la reproducción de todos los sectores de la sociedad.

#### **I-2.4 JUVENTUDES CONTEMPORÁNEAS**

Las reflexiones generadas en torno a lo marginal plantean diferentes cuestiones en el análisis juvenil. Las juventudes se construyen en un proceso dinámico y constante, cargado de tensiones y contradicciones que hacen de la experiencia un proceso cada vez más difícil y complejo. Entender lo joven como un proceso de transición que se construye en un amplio espacio, acerca la condición marginal a conceptos innovadores, ya que ambos son procesos que corren de manera similar y en los que podemos observar una experiencia liberadora y creativa. Inmersos en los procesos creativos, los jóvenes han construido sus experiencias narrativas privilegiando la experiencia personal y la construcción de las biografías. Biografías que serán entendidas en un contexto más amplio en el que se desarrolla la cotidianidad de los jóvenes sujetos, donde será clave en el rumbo que tomen las historias individuales. Dicho de otro modo, la biografía personal de cada uno de los jóvenes debe entenderse como el resultado de aquello que sucede en su grupo y en su entorno.

La vida cotidiana de los jóvenes marginales contemporáneos nos obliga a transitar los espacios en los que expresan sus acciones vivenciales y actividades culturales. La imagen de los jóvenes actuales se inserta en mundos de significados, sentidos e identidades culturales propias, en donde las relaciones sociales se ven reunidas en las transformaciones y valores emergentes de una sociedad interconectada y multicultural.

Es innegable que las industrias culturales, los procesos de consumo y las redes de comunicación son fundamentales en la producción de las subjetividades juveniles contemporáneas capaces de desarrollar modos de existencia, marcos de referencia, saberes e incluso arte. Desde este marco debemos abordar ambientes donde los jóvenes muestran sus formas de resistencia simbólicas, luchas contra las hegemonías y la defensa de espacios culturales con relativa autonomía. Esto posiciona aún más lo joven desde la diferencia, en la frontera de la norma, la exclusión, la delincuencia o la bohemia, en coherencia con el estilo y la radicalidad creativa de sus vidas. Por este motivo, debemos entender que el estilo en las subculturas, viene cargado de significación, intentando romper el proceso de normalización social –a través de gestos y movimientos– que se encamina hacia un discurso ofensivo que pone en jaque el principio de unidad y cohesión dados por el consenso social. Frente a esto Carles Feixa opina: “El significado de la subcultura siempre es centro y disputa, y el estilo el área donde el conflicto reviste mayor dramatismo. Por esa razón se debe describir el proceso mediante el cual a los objetos se les atribuye significado dentro de la subcultura y se les hace significar en forma de «estilo»”.<sup>24</sup>

A partir de la escuela de Chicago y con la aparición de estudios e investigaciones académicas de las bandas juveniles en los barrios marginales de las grandes urbes, lo juvenil se inscribió en un ámbito de investigación y discusión desde la perspectiva subcultural. A partir de aquí comenzó el proceso de adjudicación “intelectual” que se percibían como un conjunto de respuestas a la

---

<sup>24</sup> FEIXA., op. cit. 15-16



desorganización social. Este proceso estuvo dividido en dos grandes vertientes de análisis. Una primera que estudiaba los jóvenes de clases populares, y una segunda y subcultural que se dedicaba a los jóvenes estudiantes y de clase media.<sup>25</sup>

Sin embargo, serán los estudios culturales de la escuela de Birmingham, los que ofrezcan una óptica analítica que de forma a los discursos juveniles como construcción propia y permanente. Esta revaloración de las miradas con que se establecían criterios y referencias para la comprensión de la juventud, abrieron nuevas esferas de conocimiento sobre la temática.

La noción de culturas juveniles -en sus formas expresivas- remiten a las subculturas, culturas subalternas, contraculturas o tribus urbanas que reflexionan, protestan y combaten las actitudes y modelos que intentan diluirlas o convencerlas de su maleabilidad como un sector social vulnerable. Por este motivo, las identidades juveniles surgen como un discurso de acción en una perspectiva opuesta a un contexto igualmente disímil. Podríamos hablar sobre las culturas juveniles o subculturas en un sentido holístico, refiriéndonos a las experiencias sociales vividas colectivamente por los jóvenes, mediante la construcción de identidades y estilos de vida desarrollados, fundamentalmente, en los momentos de ocio (deportivos, culturales, artísticos, etc..) o en los espacios comunes de la vida institucional.

Si restringiéramos aún más el sentido, podríamos definir las culturas juveniles dentro de la aparición de pequeñas sociedades juveniles con diferentes grados significativos y de autonomía con respecto a las instituciones adultas, dotándose de espacios y tiempos específicos y configurándose de manera histórica en los países occidentales tras la Segunda Guerra Mundial. A partir de aquí y coincidiendo con los grandes procesos de cambio social que trajo la guerra en el

---

<sup>25</sup> Enrique MARTIN CRIADO, *Producir la juventud. Crítica de la sociología de la juventud*, Istmo, Madrid, 1998 p.24

terreno económico, educativo, laboral e ideológico, podríamos tratar los diferentes grupos juveniles subculturales subrayando la heterogeneidad interna de los mismos. Esto implica un cambio en la manera de objetualizar el fenómeno, transfiriendo el énfasis de la marginación a la identidad, de las apariencias a las estrategias, de lo espectacular a la vida cotidiana, de la delincuencia al ocio, o de las imágenes a los actores.<sup>26</sup>

La juventud forma parte de una *visión interpretativa* de la cultura, postulando la *resistencia* la actitud juvenil frente al control representado por los campos hegemónicos y de poder, situación marcada, como hemos visto, por los mecanismos de exclusión. En otras palabras, por una situación enmarcada dentro del proceso de producción del sentido que establece una relación con las *condiciones objetivas* de las estructuras sociales, al igual que las relaciones en términos simbólicos que las mantienen.<sup>27</sup> Esta resistencia juvenil se plantea por lo general en *prácticas culturales* donde conviven muchas maneras de reinterpretar la realidad.

La visión institucional de las culturas juveniles pasa por situar a un grupo o colectivo en cierto sector generacional que, pese a su exclusión, define siempre sus propios caminos y lenguajes. A ese conjunto de personas que tiene en común tan sólo una edad específica, se les asigna una definición impuesta y cometida desde una normatividad que promueve los discursos y políticas que encausan, dentro de un carácter universal, a los integrantes de ese colectivo de edad. Así, y desde la perspectiva del orden hegemónico, se promueve el prototipo de la juventud oficial que con sus valores y representaciones determinan la estructura del significado dentro de la cual deberán caber “todos” los jóvenes. Esto definirá los roles y los estatus que dan forma a una especie de reunión abstracta en donde se margina a los jóvenes que no participan de ella. “La lucha entre diferentes discursos, diferentes definiciones y significados dentro de la ideología es siempre,

---

<sup>26</sup> FEIXA (1999)., op. cit. p.84-105.

<sup>27</sup> José Antonio PEREZ ISLAS, “Memorias y olvidos: una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil” en LAVERDE., op. cit. p.47

por consiguiente y al mismo tiempo, una lucha dentro de la significación: una lucha por la posesión del signo que se extiende hasta las áreas más triviales de la vida cotidiana.”<sup>28</sup>

Si la juventud se plantea desde lo hegemónico, la juventud universal excluye a los integrantes de otras clases sociales y sus consecuentes historias familiares, colectivas, laborales y culturales. Dentro de esta construcción se percibe a la juventud según planteamientos y referencias propias de quienes revisan el comportamiento juvenil a partir de un estado de las cosas invariable. En una palabra, desde el orden.

Las diferentes expresiones juveniles son generalmente presentadas como mediaciones en términos políticos y de participación. Sin embargo, los modelos de contención social que influyen en los ámbitos juveniles también estarán presentes como una constante supresión de su posición ciudadana. Aun cuando poseen todos los derechos civiles y políticos, la condición juvenil posiciona al individuo dentro de un grupo que se escapa de las propuestas y contenidos de participación política y ciudadana. Esto propicia que el carácter de *lo joven* sea eliminado y suprimido, ya que los niveles de confrontación representan el peligro de quiebre normativo e institucional.

Como respuesta a esta marginación los jóvenes se proponen como individuos que redefinen constantemente sus lenguajes, estilos, discursos y experiencias en terrenos culturales. La juventud por tanto, participa en este esquema excluyente destacando como parte de lo oculto, de lo que *no se ve* o *no se quiere ver*.<sup>29</sup> Las culturas juveniles construyen sus propios espacios, inventando y definiendo al mismo tiempo su capacidad de diálogo entre sus pares. En tanto se les niega a los jóvenes el derecho de participación como sujetos sociales, éstos crean, construyen y edifican, pautas innovadoras de conducción y comunicación con la

---

<sup>28</sup> HEBDIGE., op. cit. p.33

<sup>29</sup> DOMÍNGUEZ; SAVORINI., op. cit. p 24

realidad.

Los juicios valorativos desarrollados en torno a las culturas juveniles vienen dados por la propia subjetividad con que ésta se valora. Desde el poder hegemónico, un joven no es visto como un sujeto de transición que ejerce niveles indistintos de construcción e identidad cultural colectiva, sino como un ser áspero, molesto y siempre cercano a la exclusión.

## **I-2.5 LAS CULTURAS JUVENILES**

Resulta curioso ver como los espacios institucionales siempre tratan de frenar las formas de desviación y rebeldía juvenil, ya que el ser joven aparece como un modelo temporal que posee forma y sentido en la convivencia con el entorno social. No obstante, vemos la necesidad de analizar nuevos contextos y reflexiones en los lugares comunes donde se sitúa la juventud y en donde se han ido descubriendo diversas sugerencias epistemológicas para los procesos juveniles.

Como hemos visto al principio de este capítulo, al conceptualizar el término juventud podemos entrever que las definiciones no están del todo claras. Definir a la juventud dentro de un grupo representado por la edad biológica carece de sentido, ya que por sus características, la juventud es un sector escurridizo que no existe como grupo específico. Por este motivo debemos definir lo joven desde otras ópticas conceptuales como la clase social, lo generacional, el género, la escolaridad, etc.

La inexistencia de una sola condición de la juventud, indica la diversidad de universos en donde los jóvenes dinamizan su cotidianidad individual y grupal, formando parte de una construcción cultural colectiva propia que se pronuncia -en muchos de los casos- en contra del orden de los distintos discursos hegemónicos. Sin olvidar sus símbolos, prácticas identitarias y sus estrategias de interpelación, es necesario observar y reflexionar (en nuestro caso desde el arte y la fotografía),

sobre los discursos que surgen desde el interior de las comunidades y sus individuos.<sup>30</sup> Las alteridades artísticas de las juventudes son en todo caso, propuestas discursivas que pretenden colocar en los espacios sociales, estéticos y de identificación, a una juventud que se compromete activamente con las sociedades contemporáneas.

Las denominadas *culturas juveniles*<sup>31</sup> en sus formas subculturales o contraculturales, han inscrito sus prácticas en grandes aspectos simbólicos, como formas distintivas de la cultura y la construcción identitaria juvenil. El término *culturas juveniles* tal vez sea demasiado pretencioso ya que intenta incluir en el concepto a todas las prácticas juveniles ya sean de clase social, género, etnia, estilo, territorio, etc. Es importante subrayar la utilidad del concepto como recurso teórico para lograr aprehender toda la dimensión discursiva de lo juvenil, incorporando referencias cognitivas que puedan definir las prácticas de los colectivos confluentes en la construcción y afirmación de identidades, lenguajes y discursos. En este sentido, una de las propuestas conceptuales de las *culturas juveniles* está sujeta a las llamadas redes de significación, considerando estas redes como un espacio interactivo social e individual. Esto puede ser entendido como el entramado de un conjunto de significados creados por los jóvenes, para estructurar un nuevo conjunto de expresiones simbólicas.<sup>32</sup>

Un aspecto destacado en la condición juvenil es que se trata de una condición efímera y pasajera. Este carácter transitorio, ha sido utilizado a menudo para menospreciar los discursos culturales de los jóvenes. A pesar de ello y en condiciones desiguales de poder y recursos, determinados grupos o individuos enmarcados en los procesos juveniles han sido capaces de mantener niveles de

---

<sup>30</sup> Es importante señalar que no toda práctica juvenil es construida frontalmente y de forma contestataria ante el estado de cosas. Las prácticas juveniles también comprenden a los “jóvenes oficiales” o la “juventud ideal” de esos mismos espacios hegemónicos.

<sup>31</sup> Carles Feixa hablará en términos de “culturas juveniles” prefiriendo evitar el términos subculturas (aunque técnicamente sabe que poseen las mismas características) para evitar los usos desviacionistas que predominan en el segundo término. Sin embargo, Stuart Hall y Tony Jefferson proponen reemplazar el término “Cultura Juvenil” por el concepto más estructural de “subcultura”, En esta investigación y en nuestra asociación con lo marginal estimaremos homólogos los términos culturas juveniles y subculturas.

<sup>32</sup> Clifford GEERTZ, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Ed.Gedisa, 1987 p.124-138

autoafirmación considerables.<sup>33</sup>

En este contexto Stuart Hall y Tony Jefferson establecen que la articulación social de las culturas juveniles puede abordarse desde diferentes escenarios.<sup>34</sup> El primero es la cultura hegemónica que refleja la distribución del poder cultural a grandes escalas. Las relaciones que se establecen entre los jóvenes y la cultura dominante es mediada por las diversas instancias en las cuales este poder se transmite y negocia, ya sea en la escuela, la familia, los medios de comunicación etc. Otro escenario es el que se plantea a través de las culturas parentales, las cuales suponen el seno donde se desarrollan las culturas juveniles. Podemos considerar esto como las grandes estructuras culturales definidas, fundamentalmente, por las identidades étnicas y de clase que constituyen nuevos subconjuntos y en definitiva subculturas.<sup>35</sup> Las conductas y valores vigentes en los medios juveniles sociales no se limitan a la relación directa entre padres e hijos, sino que establece un conjunto más amplio de interacciones cotidianas entre miembros con diferentes características ya sean generacionales, familiares o con su entorno social más cercano. Mediante esta socialización primaria, el joven interioriza elementos culturales básicos como la lengua, la ética o simplemente diferentes gestos sociales que luego utilizará en la elaboración de los diferentes estilos. El último escenario planteado es el de las culturas generacionales. Este escenario nos refiere específicamente a las experiencias que los jóvenes adquieren en el seno de espacios institucionales y hegemónicos, ya sea en los espacios parentales o en los espacios de ocio. En estos ámbitos el joven y sus símiles se identifican en valores y actitudes que suelen ser diferentes a los vigentes en el sistema adulto.

---

<sup>33</sup> En términos artísticos, la juventud se establece como uno de los factores más destacados y valorados del artista.

<sup>34</sup> Stuart HALL; Toni JEFFERSON, *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*, Ed. Univ. Nac de la Plata. Buenos Aires. 2010 p. 69-92.

<sup>35</sup> *Ibidem.* p. 73

Es destacable una fuerte tendencia que prevaleció al dirigir los discursos juveniles hacia la llamada “espectacularidad”<sup>36</sup> o lo que es decir, aquellos colectivos juveniles que en sus convivencias y a través de sus rasgos distintivos se enfrentan a los espacios hegemónicos, a las normas de convivencia socialmente establecidas y levantando banderas de lucha y crítica social como por ejemplo los *punks*, *hippies* o *rastafaris*. La valía del concepto de *culturas juveniles* permite apreciar que no existe únicamente un análisis de los procesos juveniles en donde lo contracultural fuese una característica general y universal de la juventud contemporánea; sino que, por su carácter heterogéneo, el concepto de *culturas juveniles* se dispersa a través de una gran cantidad de lenguajes culturales que introducen a los jóvenes en el contexto en que se desarrollan.

Los jóvenes no acostumbran a identificarse siempre con un mismo estilo, sino que constantemente reconstruyen un estilo propio del cual suelen depender los diferentes gustos estéticos. Un nuevo nivel estético que para Carles Feixa puede analizarse desde dos puntos de vista.<sup>37</sup> En primer lugar se puede establecer desde el punto de vista de las condiciones sociales, las que podemos entender como el conjunto de derechos y obligaciones que definen la identidad del joven en el seno de una estructura social determinada. Y en segundo lugar desde las imágenes culturales, entendidas como el conjunto de los diferentes atributos ideológicos y simbólicos asignados y/o apropiados por los jóvenes para construir su propia subcultura.

### I-2.5.1 FACTORES ESTRUCTURALES

Carles Feixa estima que las culturas juveniles o subculturas se construyen con materiales provenientes de las identidades generacionales, de clase y territoriales.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> FEIXA(1999),, op. cit. p 84

<sup>37</sup> Ibídem. p. 87

<sup>38</sup> Existe también la categorización sobre elementos como la etnia o el género. Esta categorías no las analizaremos en este capítulo ya que las consideraremos específicamente en los estudios de caso.

### *I-2.5.1.1 SOBRE LO GENERACIONAL*

Podemos asegurar que la condición generacional de ser joven, constituye un valor significativo dentro de los factores que moldean las culturas juveniles. Esta clasificación provee de un sentimiento de pertenencia a los grupos sociales que por edad biológica, son remitidos a una historia común procesada culturalmente por las estructuras e historias de los jóvenes. Al compartir los individuos un momento clave en el proceso de socialización, las experiencias compartidas perduran en el tiempo enmarcándose en la biografía de los protagonistas. La generación nos remite a un momento histórico que define las diferentes características de los jóvenes en el proceso civilizatorio, incorporando los códigos culturales que imperan en la época a la que el individuo se suscribe. Ser participe de una generación implica haber nacido y crecido en un determinado tiempo histórico, con sus particularidades territoriales, sentimentales y conflictivas.<sup>39</sup>

Las fronteras generacionales corresponden sobre todo a factores históricos y estructurales. Sin embargo, los diferentes espacios generacionales se identifican por la incorporación subjetiva de los protagonistas en el recuerdo común.<sup>40</sup> La conciencia que manifiestan los jóvenes al pertenecer a una misma generación, se refleja en los diferentes acontecimientos históricos en los cuales el joven participa, ya sea en una guerra, en un movimiento político o cultural, en alguna experiencia deportiva, etc. Por supuesto, no podemos tratar estas agrupaciones como homogéneas, ni que afecten de la misma manera a todos los individuos que participan en ella, sino que tienden a convertirse en subjetividades personales que con el tiempo pasan a pertenecer a las biografías individuales.

Es importante destacar que lo generacional es parte de un contexto cultural específico compartido, pero que no adjudica ningún estatus a los grupos que se afincan en esas peculiaridades históricas y culturales. Los discursos

---

<sup>39</sup> MARGULIS, URRESTI., op. cit. p.5-6

<sup>40</sup> Marc AUGÉ en FEIXA(1999)., op. cit. 88



generacionales son ambiguos y marcan las narraciones en los distintos modos de ser joven según la posición que se devenga en la estructura social.

Deberíamos concluir que la proximidad cronológica no es un elemento definitorio en la pertenencia a una generación; por lo que no debemos olvidar las condiciones materiales y sociales a partir de las cuales se desarrolla un individuo. Es por esto que no es factible hablar de homogeneización generacional, ya que habría que analizar el rol que juegan en el esquema social los sujetos y sus historias culturales particulares.

#### *I-2.5.1.2 SOBRE LA CLASE SOCIAL*

Una categoría central en el entendimiento del concepto de juventud a partir de una construcción histórica, social y culturalmente definida es la *clase social*. Sería preciso observar que a partir de la clase social, al concepto de juventud (en las sociedades complejas industriales y capitalistas) se le adjudican distintos niveles que tienen que dirimirse en un marco de disputa más amplio.

Pierre Bourdieu señala que el concepto de juventud se construye a partir de una relación de poder.<sup>41</sup> Sólo así se puede entender el discurso de temor y precaución que se promueven en las sociedades actuales frente a las cuestiones juveniles. En esta estructura de poder hay dos clases de jóvenes: los que estudian y los que trabajan. Entre estas dos juventudes existen diversos y variados discursos que van de la creación de ídolos, modas y tendencias estilísticas, hasta llegar a ser los nuevos espacios de consumo de los medios de comunicación masivos.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> BOURDIEU (1990), op. cit. 127

<sup>42</sup> Esto es más visible en las dimensiones de las culturas juveniles contemporáneas (y de manera mas notoria en las últimas dos décadas), ya que su desarrollo pertenece a la emergencia protagónica de las industrias culturales en el ámbito mundial, en donde el consumo cultural juvenil forma parte de las estrategias de captación entregando una nueva visión del mundo, íntimamente ligada al nuevo mercado en campos culturales.

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, hubo una fuerte popularización de las diversas teorías (sobre todo la escuela de Chicago y la escuela de Birmingham) que manifestaban cierto apuro en identificar la cultura juvenil como homogénea e interclasista, proponiendo el factor generacional como factor sustitutivo del factor de clase en la explicación del conflicto y del cambio social. Sin embargo en occidente, por la escolarización masiva, la “democracia” del consumo, la moda o el gusto generacional por el *rock* o el posterior *pop*, era posible justificar dichas teorías.

Para los autores de la escuela de Birmingham, lo que ocultaba el conocimiento de las diferencias entre los diferentes estratos juveniles era más importante de lo que revelaba. Stuart Hall y Tony Jefferson por ejemplo, postulaban que la *clase*, en contra de los factores generacionales, era el factor estructurante de las culturas juveniles británicas de posguerra, tanto la de raíz obrera diferenciada en los *teds*, *mods*, *skins* como las de clase media manifestada en los *hippies* o *freaks*.<sup>43</sup> Las culturas juveniles por tanto, son interpretadas como un intento de afrontar las cuestiones y contradicciones que son resueltas por la cultura parental –como fábrica simbólica de la identidad clasista- generada por los jóvenes.

Los diferentes cambios relacionales entre las culturas juveniles parentales y dominantes, explican la coexistencia en cada momento histórico de la diversidad del estilo juvenil.<sup>44</sup> Así, recolocar a la juventud dentro de las variadas formaciones de clase, no da una respuesta unidimensional a lo subcultural, volviendo la investigación aún más compleja.

La mayor cantidad de estudios de posguerra sobre cuestión de clases se centran en los estudios de clase obrera, considerando a los jóvenes de las clases medias o altas sólo cuando han participado en movimientos disidentes o

---

<sup>43</sup> HALL; JEFFERSON., op. cit. 93-101.

<sup>44</sup> FEIXA (1999), op. cit. p.92

contraculturales.<sup>45</sup> Generalmente, los jóvenes de clase media no poseen características o comportamientos que se manifiesten como un problema para el conjunto de la sociedad, y si bien poseen ciertos privilegios frente a sus pares obreros o trabajadores de clase baja no siempre se sienten complacidos, siendo justamente allí donde reside su carácter marginal. Los jóvenes marginales de clase media poseen ciertos recursos a nivel institucional a los que no siempre pueden acceder los de la clase obrera. Esto es muy destacable en nuestro proceso de acercar la figura del fotógrafo a un ámbito marginal, ya que como veremos, los diferentes ejemplos que estableceremos en nuestro análisis suelen ser jóvenes de clase media o acomodada.

### *I-2.5.1.3 SOBRE EL TERRITORIO*

La permanente y mutante creación de espacios propios ha sido un factor inequívoco dentro de los discursos e identidades juveniles. Los espacios donde los jóvenes se desarrollan culturalmente se definen y delimitan en territorios físicos que resignificaban los límites identitarios juveniles. El límite impuesto por una calle, esquina, manzana, parque, etc., es parte del grupo y se identifica con los rituales y el manejo de códigos simbólicos, creados a partir de vivencias dentro de este territorio. De esta manera la territorialidad se establece como un proceso por el cual las fronteras pasan a significar los límites en donde el grupo posee su mayor subculturalidad.

Las necesidades de los grupos juveniles se han traducido en una redefinición de las ciudades en los diferentes espacios y momentos. La memoria individual y colectiva de cada generación de jóvenes evoca determinados lugares físicos, y las acciones juveniles en cuestiones territoriales redescubren territorios urbanos que dotan de nuevos significados a los espacios determinados. Distintas generaciones de jóvenes han recuperado, y recuperan actualmente, espacios públicos que se

---

<sup>45</sup> Los jóvenes de clase media o los que trabajan para serlo comparten modas, músicas y símbolos que a menudo se traducen en determinadas etiquetas usadas en la interacción social de la vida cotidiana.

habían convertido en invisibles, cuestionando los discursos dominantes sobre la ciudad.

La calle, el barrio, en definitiva el territorio continúan siendo muy importantes para el desarrollo juvenil. Sin embargo, es aún más importante la capacidad innovadora y de movimiento que poseen los individuos y grupos juveniles que defienden y demarcan los espacios simbólicos que van más allá de los espacios físicos. Espacios que sirven y funcionan como escaparates de los diferentes valores en torno a la convivencia de los estilos juveniles. Esto constituye el territorio como un espacio privilegiado y cercado para la reproducción de los mensajes juveniles.

Cabe destacar que lo territorial se presenta como un elemento débil ante otros factores que inciden en la formación de las identidades, como pueden ser los medios de comunicación y las tecnologías de información. Esto se manifiesta como una constante que no sólo puede ser observada sobre los espacios físicos, sino en la reelaboración de las referencias sociales, como la familia, las instituciones educativas, el estado, etc.<sup>46</sup> En definitiva la territorialidad no es sólo un espacio donde los jóvenes viven el proceso subcultural, sino que a través de un proceso colectivo, lo subcultural encuentra cabida dentro de una situación y un entorno comunitario y sociable.

#### I-2.5.2 IMÁGENES CULTURALES Y ESTILO

Dick Hebdige afirma: “El estilo provoca socialmente una doble respuesta, en una es alternativamente venerado (en la moda y en los productos culturales de consumo) y en otra atacado y ridiculizado (cuando se trata a las subculturas y los jóvenes por problemas sociales).”<sup>47</sup> Por este motivo podríamos suscribir a las culturas juveniles en lo que Carles Feixa ha llamado las *imágenes culturales*, a las

---

<sup>46</sup> FEIXA., op. cit. 95

<sup>47</sup> HEBDIGE., op.cit. p 129

que considera el conjunto de atributos ideológicos y simbólicos asignados y/o apropiados por los jóvenes<sup>48</sup>. Estas imágenes culturales sirven para visualizar el grado de producción cultural de los jóvenes y su posible planteamiento hacia una propuesta de inserción cultural, ya que por sí solo, el joven no construye un discurso excepto, cuando la significación de los símbolos culturales a los que adhiere se manifiestan en la escena pública. De esta manera, todo lo conseguido por las diferentes identidades juveniles posee mayor trascendencia que la permanencia de los diversos tipos de jóvenes, que las diferencias en su concepción de clase social o que cierta interpretación ideológica. Incluso se puede estimar que la juventud se ha convertido en una clase que se identifica exclusivamente con aspectos de la cultura juvenil como la música, estilos, consumo y ocio.<sup>49</sup>

Si analizáramos las condiciones sociales que sirven en la construcción y la organización de la subcultura del grupo, sería necesario reconocer las diferentes imágenes culturales con que éstas se presentan en sociedad. Para Carles Feixa se puede entender como “la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo”.<sup>50</sup>

Dentro de una apreciación genérica, los grupos juveniles comparten ciertos estilos aunque éstos no siempre sean espectaculares ni permanentes. Esto corresponde a las características particulares de los grupos juveniles, su configuración como un nuevo sujeto social, la difusión que posee lo juvenil en los grandes medios de comunicación, la cultura de masas y el mercado de consumo.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Carles FEIXA, *El reloj de arena. Culturas juveniles*, Ed. Causa Joven ,México,1998 p.62

<sup>49</sup> HALL; JEFFERSON, op. cit. 93

<sup>50</sup> FEIXA, (1999)., op. cit. p.97

<sup>51</sup> Podríamos establecer también un estilo individual en la medida que cada joven manifiesta determinados gustos estéticos y musicales construyendo su propia imagen pública.

La generación de un “estilo” no debería entenderse como un fenómeno dentro de la moda o la consecuencia de las campañas publicitarias. ya que este estilo es tratado activa y selectivamente en su apropiación, modificación y reorganización y es sometido constantemente a procesos de resignificación.<sup>52</sup> De esta manera, los diferentes objetos materiales apropiados por las culturas juveniles no crean el estilo, ya que lo que verdaderamente lo produce es la organización activa de objetos con actividades y valores que organizan la identidad del grupo. A partir de esa organización activa e identitaria es como las subcultras se dan a conocer ante el resto de la sociedad, ya no solamente como jóvenes marginales, ricos, estudiantes, rockeros, etc, sino como diferentes *universos vivenciales* creados para plantear infinidad de visiones en el interés juvenil colectivo.<sup>53</sup>

La construcción del estilo juvenil pasa por una ordenación serial de los elementos simbólicos y materiales que en primera instancia resultan inconexos, pero que luego son reconvertidos por el grupo en lenguajes estructurados. Así, la percepción de un movimiento continuo en la cual se sumergen las culturas juveniles, no generan un único lenguaje o estilo a través del tiempo, por el contrario, se involucran en la redefinición y resignificación constante.

#### *I-2.5.2.1 INTEGRACIÓN Y ESTILO*

Las culturas juveniles abren una brecha en nuestras expectativas y representan diferentes desafíos de orden simbólico. Pero sea cual sea el tipo de estilo que amplificará estas expectativas, éste cumplirá un ciclo que se desarrollará entre el descubrimiento, la difusión y su posterior desactivación. De esta manera y a medida que el modelo subcultural comienza a construir un lenguaje comercializable, se pone de manifiesto un contexto referencial en el que se estudia como es más conveniente reinsertar o recuperar dicho modelo. Dick Hebdige establece que el proceso de *recuperación* de una subcultura adopta dos

---

<sup>52</sup> John CLARKE, “*style*” en FEIXA (1999)., op. cit. p.97

<sup>53</sup> FEIXA(1999)., op. cit. p. 68-69

formas características.<sup>54</sup> La primera forma, marca la conversión de signos culturales (música, vestuario, peinado) en objetos de producción en masa y en su forma mercantil, mientras que el segundo se establece por el *etiquetamiento* y la redefinición de conductas desviadas por parte de los grupos dominantes en su forma ideológica.

En su forma mercantil, una subcultura se comunica a través del consumo y opera casi en su totalidad en los espacios de ocio. El dialogo se manifiesta mediante objetos cuyos significados se han abolido o distorsionado. Dick Hebdige por tanto, manifiesta que resulta muy complicado mantener una distinción absoluta entre la explotación comercial, la creatividad y la originalidad, ya que estas categorías suelen quedar enfáticamente enfrentadas en los sistemas de valores de prácticamente todas las subculturas. Del mismo modo, la creación de nuevos estilos está ligada al proceso de producción, publicidad e imagen, lo que conducirá a la desactivación del poder subversivo de la subcultura.<sup>55</sup> Por este motivo, cuando las innovaciones y revoluciones que se manifiestan y significan en lo subcultural se producen y ponen al alcance de las mayorías, quedan paralizadas y desactivadas.

En su forma ideológica, Dick Hebdige nos muestra dos modos en que los grupos hegemónicos afrontan la “amenaza” de las culturas juveniles, por un lado se trivializa al *otro* hasta desnaturalizarlo y domesticarlo, negando la diferencia y reduciéndola a lo común y lo natural. Mientras que por otro lado, lo distinto se transforma en algo exótico y carente de significado y sentido, la diferencia es desterrada a un lugar lejano e inalcanzable para el análisis, siendo de esta manera como se definen las *subculturas espectaculares*.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> HEBDIGE. op. cit. p. 130-137.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.131

<sup>56</sup> *Ibidem*, p.134.

### I-2.5.2.2 LA COMUNICACIÓN DEL ESTILO

Las culturas juveniles transforman y recontextualizan los objetos cotidianos y mercancías al resignificar su uso. Esta diferencia significativa es la clave oculta tras el estilo de las *subculturas espectaculares*. El análisis de esta comunicación del estilo depende o puede analizarse desde dos conceptos semióticos: el estilo como bricolaje y el estilo como homología.<sup>57</sup>

Las subculturas (aunque muchas se opongan y rechacen su significado) son culturas ostensiblemente consumistas, y es a través de los distintos rituales de consumo manifestados en estilo, como lo subcultural revela su identidad y significado oculto. De esta manera, el concepto bricolaje utilizado por primera vez por Lévi-Strauss en su libro *La pensée sauvage* (1962), se utiliza para comprender la manera en que los objetos y símbolos inconexos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significados.

Objeto y significado constituyen, conjuntamente un signo, y en el seno de cualquier cultura esos signos son ensamblados, repetidamente, en formas características del discurso. No obstante, cuando el bricolador cambia el objeto significante de lugar y lo emplaza en una posición distinta dentro de ese discurso, empleando el mismo repertorio global de signos, o cuando el objeto es resituado en un conjunto totalmente distinto se crea un nuevo discurso, un mensaje nuevo se transmite.<sup>58</sup>

Los estilos juveniles consiguen alcanzar esta resignificación por medios diversos. Uno consiste en invertir los significados estipulados de objetos tomados prestados de un sistema previo de significación, modificando objetos producidos anteriormente por otros grupos sociales o exagerando su uso. No debemos olvidar que dentro de la subcultura se produce una nueva combinación de las formas de acuerdo con un lenguaje o código “secreto”, sabiendo que la clave para descifrarlo sólo la poseen los componentes del grupo al cual el símbolo pertenece.

---

<sup>57</sup> Ibidem, p.142-157

<sup>58</sup> John CLARKE en Ibidem, p144.



El otro concepto, el de homología, nos remite a la simbiosis que se establece para cada subcultura particular entre los objetos, el estilo y la identidad de grupo. El principio generativo de creación estilística nace del efecto recíproco que sucede entre los objetos que un grupo utiliza, sus diferentes puntos de vista y las actividades que estructuran y definen su uso. Esta reciprocidad identifica a los participantes del grupo con los objetos particulares que son, o pueden hacerse homólogos con sus intereses focales. Los significados surgen porque los fragmentos dispersos se componen y se integran en un universo estilístico nuevo, que vincula los objetos y símbolos a una determinada identidad de grupo.<sup>59</sup>

Al contrario de la creencia popular donde las subculturas son vistas como formas anárquicas e improducen, las estructuras internas de la mayoría poseen un alto grado de orden y cada parte se relaciona orgánicamente con el resto.<sup>60</sup> En la descripción simbólica entre los valores, los estilos de vida, la experiencia subjetiva y las diferentes manifestaciones estilísticas que un grupo emplea para expresar sus inquietudes, se establecen diferentes formas de creatividad simbólica que los grupos juveniles utilizan en la vida cotidiana. De igual manera se revelan diversas e imaginativas vías mediante las cuales los jóvenes usan, decoran y dotan de sentido a sus espacios vivenciales y prácticas sociales. Lejos de cualquier arbitrariedad, la búsqueda de la expresividad cultural puede ser crucial en la recreación de las identidades individuales y colectivas de los jóvenes, resaltando su papel como activos productores de cultura.

### *I-2.5.2.3 ELEMENTOS CULTURALES QUE CONSTITUYEN EL ESTILO*

Los estilos de las culturas juveniles son materializados y objetivados en prácticas relacionadas con el lenguaje y el discurso. No obstante, Carles Feixa estima que el estilo constituye una combinación de elementos culturales, en los que pueden destacarse la música, la estética, el lenguaje, las producciones

---

<sup>59</sup> HALL; JEFFERSON., op. cit. p.137

<sup>60</sup> Paul WILLIS en HEBDIGE., op. cit. p. 158

culturales y las producciones focales<sup>61</sup>.

El *rock*, el *pop*, el *heavy*, el *punk* y los diferentes estilos desarrollados en las producciones musicales son elementos centrales en la mayoría de estilos juveniles. La música, la idolatría y la proximidad generada por los músicos, hacen que los diferentes estilos que despierten el imaginario de los jóvenes subculturales. Es por eso que la música -tratada de forma genérica- es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo. La música está en la base de la conciencia, creatividad y arrogancia de las culturas juveniles. Las tendencias musicales son indisolubles de la evolución de las subculturas, por ejemplo, *The Beatles* y el *hippismo*; David Bowie y el *glam*; *Sex Pistols* y el *punk* o Nirvana y el *grunge*.

Por otro lado, la mayor parte de los estilos juveniles se han identificado a partir de algún elemento estético visible, indumentaria, accesorios, pelo, etc. Las camisas anchas y bermudas del *grunge*, el maquillaje del *glam*, las crestas *punks*, el tupé de los *rockes*, los accesorios *hippies*, el color negro en los *heavys*, hacen los estilos pero no los modelos, ya que raramente el uniforme es un estándar, sino más bien, un amplio repertorio utilizado por cada individuo y por cada grupo de manera creativa e intuitiva.

No podemos obviar que la mayoría de estos estilos busca a través de elementos comunes marcar las diferencias con otros grupos juveniles y sobre todo con el mundo adulto. Y si bien son minoría los jóvenes que adoptan en su estilo el uniforme completo, son muy numerosos los que utilizan algunos elementos y les atribuyen sus propios significados. Cabe destacar que algunos estilos subculturales como el *punk* en Londres o el *hippismo* en San Francisco han poseído tal peso en los jóvenes que se convierten en la inspiración de toda una generación, marcando la moda y tendencia de toda una época.

---

<sup>61</sup> FEIXA (1999), op. cit. 100-104

Otra consecuencia del estilo juvenil como sujeto social, es la aparición de nuevas formas de expresión oral características del grupo subcultural. Si bien, los jóvenes participan en el proceso de creación de lenguaje, utilizando modismos y particularidades de sus afines, también toman prestados elementos de otros grupos sociales como los manifestados en los ambientes de delincuencia o el de las minorías étnicas. También el uso de metáforas, la inversión semántica y los juegos lingüísticos son procedimientos habituales.

Para Carles Feixa los estilos son también receptores activos de innumerables producciones culturales que se manifiestan públicamente en televisión, periódicos, revistas, *fanzines*, murales, tatuajes, cine, etc. Estas producciones culturales tienen la función interna de reafirmar las fronteras de grupo pero sin descuidar las externas, esto promueve el diálogo del grupo con otras instancias tanto sociales como juveniles. Precisamente estas funciones intentan invertir la valoración negativa que se asigna socialmente a determinados estilos, transformando los estigmas en emblema. Las marcas del grupo encontradas a través del estudio de los diferentes productos comunicacionales se constituyen en una resistencia a la descalificación, siendo el ejemplo más clarificador el *graffiti*.

Finalmente, Feixa estima que la identificación subcultural se concreta a menudo en la participación en determinados rituales y actividades focales propias de cada banda o estilo.<sup>62</sup> Los góticos y el espiritismo, los *hippies* y las drogas alucinógenas o la pasión por las *scooter* de los *mods*. También la asistencia a determinados locales de ocio o rutas urbanas pueden determinar las fronteras estilísticas.

## **I-2.6 CONSUMOS CULTURALES.**

Como ya hemos visto, los jóvenes como parte activa y fundamental de la sociedad de consumo transforman bajo una resignificación constante los objetos

---

<sup>62</sup> FEIXA, 1999, Op. Cit. 103

comunes en símbolos identitarios. Esto significa que los objetos son portadores de una significación social para el sujeto que los posee. De esta manera los objetos no agotan jamás sus posibilidades, siendo en este exceso donde adquieren su significación y su prestigio, designando no ya el mundo sino el ser y la categoría social de su poseedor.<sup>63</sup>

El objeto-signo sirve para reproducir las desigualdades y las clasificaciones sociales sobre las que se sustenta la sociedad de consumo. Los elementos comercializados de la cultura popular o cultura de masas, proporcionan los elementos con los que los jóvenes trabajan para crear nuevas formas culturales que, ya sean acotadas o modificadas, son propias de la juventud y las subculturas juveniles que surgen de éstas.

En una espiral de deseos y aspiraciones, marcada por el imaginario juvenil y su tendencia a identificarse con figuras destacadas, se trata de presentar a los jóvenes nuevos modelos que proyecten una imagen desafiante y con cierto grado de irreverencia, donde el uso del lenguaje es primordial y poderoso. Por este motivo no debemos olvidar una cuestión importante dentro de la identidad juvenil que se encuentra íntimamente relacionada con el *consumo cultural*.

La seducción cultural opera generando necesidades y deseos llama a los individuos a singularizarse a través del consumo, por el parecer y el tener, incita a cada uno a consumir la variedad de los productos y servicios disponibles, siempre mejores y más baratos. En esto, lo cultural no es solamente una dimensión secundaria, sino la característica central, el motor del proceso. Es posible pensar que ya no se trata más de un capitalismo de producción, sino de consumo, caracterizado por lógicas de seducción cultural (“¿le gusta? ¡Lléveselo!”). Se puede hablar de una economía del signo. hay que adquirir los signos de la modernidad sin relación con el valor de uso. En este sentido, es difícil establecer una distinción entre los bienes culturales y los otros. Todos los bienes son culturales en la medida en la cual tienen un valor simbólico.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Jean BAUDRILLARD, *La sociedad de consumo*, Ed Plaza & Janés, Barcelona, 1974, p.100.

<sup>64</sup> Álvaro SALINAS; Abraham FRANSSSEN, *El zoológico y la selva: La experiencia cultural de los jóvenes de fin de siglo*, Centro de investigación y desarrollo de la educación CIDE. Santiago de Chile. 1997 p.8

Las subculturas, como caso inmerso dentro de las culturas juveniles, podrían no haber existido o su relevancia no habría sido tal, si no se hubiera desarrollado un mercado de consumo específico. Estos mercados donde duermen las industrias destinadas al consumo juvenil, han aportado el material y los bienes pero no pudieron, o cuando lo intentaron fracasaron, producir en su sentido más profundo “estilos” auténticos.

Por otro lado y dentro de los consumos culturales, deberíamos entender la relación entre los jóvenes y las drogas. Muchos de los procesos juveniles y sus construcciones subculturales y contraculturales serían incompletos sin comentar siquiera su relación con el consumo de drogas. Imposible sería definir el *hippismo* de los años sesenta sin el L.S.D., la movida madrileña de los ochenta sin la heroína o los rastafaris sin la marihuana.

En nuestro análisis es sistemático también el proceso de identificación de la fotografía del margen y su relación con las drogas. Sería imposible por ejemplo, concebir la construcción en el relato y el estilo estético de la fotografía de Larry Clark sin ligar su persona y la de su grupo afín a la adicción y el consumo de las sustancias prohibidas. Sin embargo, creemos oportuno acotar nuestra aproximación al estilo, donde indagaremos cómo surge la figura simbólica del drogadicto y cómo se configura en el imaginario social.

La legitimidad del estado como institución social, produce transformaciones en la percepción social de determinadas prácticas que conllevan a la configuración y modelaje de las prácticas mismas y por ende, del grupo social y juvenil en su conjunto. A partir de aquí, es notable cómo a través de las instituciones de control social se establecen y reproducen los fenómenos de la drogadicción y del drogadicto como una enfermedad social

Al abordar la dinámica de la percepción social sobre el consumo de drogas, podemos centrarnos en el individuo que consume, como el actor principal que

potencia y recodifica el conjunto de prácticas asociadas al consumo de sustancias ilegales.<sup>65</sup> Este actor se sitúa en los diversos campos sociales y homologa las prácticas y figuras heterogéneas como una figura mítica pero familiarmente desconocida. Así, pierde su singularidad y adquiere rasgos negativos asignados como causa de la desintegración social e individual.

La asociación que se hace de las adicciones con estados negativos reside en determinadas sustancias que se vuelven irrefrenables para la voluntad del individuo. Estas sustancias se enmarcan dentro de un placer desmedido, dentro de una voluptuosidad desenfrenada que provoca el irresistible deseo de experimentar una vez más lo carnal, lo pasional y lo *auténtico* de la experiencia. El placer, la muerte y los aspectos irracionales se hallarían cercanos a los aspectos asociados con lo natural, concebidos como un estado salvaje al que vuelve el adicto.<sup>66</sup> Por el contrario la voluntad, los aspectos vivenciales y familiares se encuentran del lado de la cultura. En estas asociaciones, el placer se asimila en nuestra sociedad (dada por nuestra tradición cristiana) con la culpa, así el drogadicto es culpable de rendirse ante el pecaminoso y transgresor placer de la droga, y al igual que el criminal, es un desviado que transgrede los valores de la familia, las costumbres sociales y las leyes del estado. Por tanto lo que se encuentra en juego es el orden social, por lo que el drogadicto es una especie de chivo expiatorio donde se depositan masivamente un conjunto de peligros y amenazas. Para que la asociación exclusión-drogadicción tenga tanto peso (ya que dicha figura trae consigo la figura de la caótica desmesura de las pasiones, así como de la imposibilidad en el manejo de las emociones y la frustración), debemos dejar en evidencia la figura de la víctima-victimario en donde la figura del drogadicto va más allá de una existencia real y de unas características reales.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Nuestro análisis siempre está dirigido a las subculturas y la relación con las drogas de carácter ilegal.

<sup>66</sup> Esto en cierto aspecto lo podríamos relacionar con el pensamiento romántico, del cual desarrollaremos su similitud con lo joven en el próximo capítulo.

<sup>67</sup> Ismael APUD, "La estigmatización en el consumo de drogas ilegales", [En línea] H enciclopedia, 2010. URL: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Apud%20Ismael/DrogasIlegales.htm> [Consulta 10-4-2010]

La figura representada por el drogadicto y los diversos lugares comunes en que cae, llevan asociadas un conjunto heterogéneo de prácticas socioculturales donde la adicción se encuentra estigmatizada y vinculada negativamente a drogas legales o aquellas usadas de forma ilegal. Sin embargo cabría destacar la importancia de la cualidad simbólica que posee el consumo de drogas en las subculturas, ya que trascienden la práctica y nos remite a las condiciones sociales e históricas que constituyen y configuran sus condiciones de uso. Esto nos lleva a producir nuevos territorios de visibilidad en la temática, permitiéndonos establecer un análisis de cómo los distintos grupos o subculturas realizan determinadas actividades vinculadas al uso de tal o cual sustancia. En todos los casos se trata de una forma de vivir un territorio, de navegarlo a través de un viaje al interior del espacio del grupo y de su identidad.<sup>68</sup>

Psicológicamente el consumo de drogas estaría íntimamente asociado al consumo y el narcisismo posmoderno. El individuo como un *yo* actúa sin compromisos, ya que no existe un *nosotros* que demande lealtad o solidaridad alguna. De esta manera, el narciso opera dentro y fuera de la cadena simbólico-cultural transmitida por generaciones mediante leyes simbólicas. Esto se produce por la falla del control social dado por los medios culturales, que caen bajo el desenfreno del goce y que insta al individuo a la exigencia de un consumo trivial y fetichista.<sup>69</sup>

No existe un sólo espacio, sino múltiples espacios teniendo en cuenta que el lugar (ya sea, un espacio, un territorio o una ciudad) se define por los modos de apropiación de acuerdo a las distintas inscripciones que en éste se trazan. Las relaciones con determinados estilos de vivir la ciudad -o el *hábitus* señalado por Pierre Bourdieu- se conforma no sólo por sistemas productores de prácticas, sino también como sistemas de percepción y apreciación de los mismos, ya sea por el “gusto” o la estética propia de cada subcultura. Es entonces, cuando se

---

<sup>68</sup> Claro ejemplo de esto es la movida madrileña que hizo de Madrid su lugar y espacio de identificación.

<sup>69</sup> Gilles LIPOVETSKY, *La era del vacío, ensayos sobre individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2000 p.105-119.

desarrollan y establecen los consumos socio-culturales mediante los bienes o capitales (culturales o económicos), que buscan la legitimidad para adquirir una posición o status que reconozcan al grupo o y su estilo de vida.

El consumo cultural es un aspecto específico de los estilos juveniles. Los bienes culturales se distinguen básicamente de otras mercancías debido a que su valor simbólico predomina sobre su valor de uso o económico. Por este motivo, deberíamos poner entre paréntesis los objetos culturales y su utilidad práctica a la hora de establecer la función esencial del consumo de estos objetos.

Para concluir, no podemos hablar de un estado auténtico en que la creación estilística no esté contaminada, puesto que desde su origen el estilo como elemento de consumo posee un carácter abierto y multifacético. Deberíamos posicionarlo ante todo como una forma de rechazo, una manifestación simbólica de resistencia que refleja todos los contenidos, huellas y raíces de las principales subculturas juveniles



### CONSTRUCCIONES MARGINALES JUVENILES: DE JÓVENES ROMÁNTICOS A JÓVENES POSMODERNOS

*De la destrucción nacerá la primavera.*<sup>1</sup>

Si el dadaísmo fue el marco de una revolución artística, psicológica y desestructurante que maduró en la insatisfacción de los artistas, para las juventudes marginales que trabajan en los campos culturales y artísticos, es complicado aceptar el mundo y sus procesos hegemónicos después de negar sus normas. Desde un principio de oposición y creciendo paralelamente a revoluciones y contra-revoluciones, las subculturas y contraculturas se engendran como un movimiento por encima de protestas banales, para trascender en el acto de lucha como acción vital que doblega las reglas de convivencia. Por este motivo, el joven marginal -y por extensión el artista marginal- se manifiesta dentro de una reflexión que entiende la dificultad de trasladar al terreno material, los sueños y quimeras que los hombres y mujeres levantan sobre el frágil territorio de las revoluciones personales.

#### I-3.1 LO ROMÁNTICO: ENTRE LO SENSIBLE Y LO SUBJETIVO

Como hemos visto en capítulos anteriores, la existencia de la juventud, su forma, contenido y duración, son construcciones sociales e históricas.<sup>2</sup> Del mismo modo, la dualidad existente entre la modernidad y posmodernidad se encuentra presente en la comprensión de las construcciones juveniles.

---

<sup>1</sup> Friederich HÖDERLIN en Rafael ARGULLOL, *El Héroe y el Único, el espíritu trágico del romanticismo*, Taurus, Madrid, 1999, p.36

<sup>2</sup> La juventud como construcción social ha transitado de la modernidad a la posmodernidad bajo distintas distinciones: en los siglos XVIII y XIX, como la capa social que gozaba de privilegios en un período de permisividad entre la madurez biológica y la madurez social; en el siglo XX se convierte en un concepto negativo, la juventud es vista como sinónimo de problemas y malestares sociales y es marcada la criminalización de su figura social; y en el siglo XXI, tiende a florecer la tribalización de los procesos juveniles. Rene PEDROZA, Guadalupe VILLALOBOS, "Entre la modernidad y la posmodernidad: Juventud y educación superior", [En línea], Revista Educere, Año 10, N° 034 Venezuela, Universidad de los Andes, 2006 p.405-414 URL:<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35603402> [Consulta: 5 de octubre de 2011]

En un vaivén de intenciones, lo joven se ha concebido a través de los años en términos positivos y negativos. Bajo la herencia de la modernidad y en su faceta positiva, al joven se le ha otorgado la opción de buscar la “felicidad”, mientras que en su antítesis, la juventud es referida y relacionada en una posición negativista con el desencanto de la posmodernidad.<sup>3</sup> Pero en ambos casos el joven recibe el rechazo social de forma generalizada, ya que como joven moderno o como desencantado -en el caso posmoderno-, se pretende su exclusión. Una exclusión que surge de la sociedad normal, adulta y hegemónica, y que no entiende la cabida en el mundo sin la integración social en forma de ley y orden.

En nuestro trabajo hemos analizando las diferentes investigaciones y estudios sobre la juventud y sus relaciones culturales, así hemos podido comprender que las relaciones culturales juveniles son inseparables de los factores clasistas, étnicos, territoriales, etc. Sin embargo y en líneas generales, no existen en las investigaciones espacios que postulen las diferentes categorías y conceptos que se han asimilado de otras disciplinas y perspectivas (ya sean sociales o políticas), que intenten explicar o interpretar los procesos de proliferación de identidades, y el desorden cultural colectivo catalizado por las juventudes.

Las ideas que hacen referencia a lo joven como el estilo, la identidad de grupo, el consumo de drogas o la exclusión, se manifiestan como conceptos que la mayoría de las subculturas o culturas juveniles al margen posicionan dentro de una ideología propia de identificación y justificación. La persona o grupos que logran apagar sus dudas adhiriéndose a las lógicas propuestas por esta ideología, se establecen desde un tipo de desviación más consistente y normativo. Por tanto, la ideología aporta al individuo los argumentos necesarios para continuar la línea de acción que ha tomado.

Debemos recordar que para cualquier análisis en los proceso artísticos juveniles, resulta imperioso comprender la situación de posguerra y la invasión de los nuevos valores de consumo en las culturas juveniles. Del mismo modo,

---

<sup>3</sup> PEDROZA; VILLALOBOS., op. cit. p. 408

los estudios sobre las condiciones sociales, estéticas y políticas, instauraron una nueva comprensión social sobre lo joven. Deberíamos destacar entonces, el génesis de estas manifestaciones que recaen en una de las más importantes revoluciones juveniles y estéticas de la historia: El Romanticismo.

En este capítulo hemos analizado la influencia que ha tenido el pensamiento romántico en las culturas juveniles. No hemos analizado en profundidad el romanticismo como un período en el tiempo o como una “evocación del pasado”, por el contrario hemos centrado nuestra atención en lo romántico como actitud, como una visión del mundo y como conducta vital. Y aunque sea una tarea complicada, hemos configurado y delimitado el concepto asumiendo el romanticismo como parte destacada de las filosofías, ideologías y estéticas, que han logrado incrustarse y prevalecer en las prácticas culturales de los jóvenes contemporáneos.

El romanticismo es un neologismo que comenzó a utilizarse sobre la segunda parte del siglo XVII refiriéndose al ámbito creativo y pasional.<sup>4</sup> Sin embargo, se puede establecer su génesis cuando los artistas y filósofos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX definieron la expresión para designar un nuevo espíritu, una nueva sensibilidad y forma de pensamiento que se posiciona en la antítesis del pensamiento puramente racionalista. No sorprende entonces, que al destramar las distintas líneas de pensamiento de las filosofías románticas se encuentren contradicciones, paradojas y toda clase de interconexiones y cuestiones que se asemejan a los procesos de pensamiento y subjetivación de los jóvenes. Las tendencias y presupuestos generales del romanticismo, nos ofrecen una mirada que nos permite entender y analizar en perspectiva, la filosofía e ideología romántica como un momento histórico en el que se gestó el carácter de lo juvenil.

Jean-Jacques Rousseau en el capítulo cuarto de su libro “*Émil ou de L'éducation*” (1762), examina los procesos juveniles como un nuevo nacimiento, como una transformación interior en donde encuentra aspectos

---

<sup>4</sup> Alfredo DE PAZ, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Madrid, 1992. p.34

contradictorios sobre si mismo.<sup>5</sup> La crisis existencial que esto le produce, lo invita a descubrir nuevos aspectos del yo que lo separa de sus pares y del mundo adulto, entendiendo la supremacía de las pasiones sobre la razón.<sup>6</sup>

La fuente de nuestras pasiones, el origen y principio de todas las demás, la única que nace con el hombre y mientras vive nunca le abandona, es el amor de si mismo: pasión primitiva, innata, anterior a cualquier otra, de la cual se derivan en cierto modo y a manera de modificaciones todas las demás. Todas son en este sentido, si queremos, naturales. Pero la mayor parte de estas modificaciones tienen causas extrañas, sin las cuales nunca existirían, y estas modificaciones, lejos de sernos provechosas, nos son perjudiciales, pues mudan su primer objetivo y luchan con su principio; entonces se encuentra el hombre fuera de la naturaleza y se pone en contradicción consigo mismo.<sup>7</sup>

En la descripción y delimitación de lo joven planteado por Rousseau, se introducen los principios y rasgos fundamentales del romanticismo, y el origen de la subjetividad moderna.<sup>8</sup> El romanticismo es por lo tanto, el germen de lo moderno encarnando los valores e ideales entendibles o defendidos por las culturas juveniles, en una lucha por la pasión y la creación, y en un debate infinito contra el iluminismo y las pretensiones universalistas de la razón.

Para Luis Racionero, el romanticismo como propuesta subjetiva intentará liberarse de las normas de la razón y las instituciones, rechazando y rebelándose contra toda tradición, posibilitando el surgimiento del “ser joven” y proponiendo una nueva forma de estar en el mundo, llegando a imponerse hoy en día como culto, como norma y como estilo.

El primer derecho de hombre es el derecho a imaginar. Quienes no imaginan amputan la parte creativa del cuerpo. Es mas fácil pensar racionalmente que imaginar, porque razonar es repetir, mientras que imaginar es crear. En un mundo de cambio, sólo se sienten a gusto los hombres que crean. La esencia de la realidad es cambio, el cambio es energía, gozo eterno. Pensando no se goza porque el racionalismo es antierótico, abstracto,

---

<sup>5</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emilio, o La educación*, EDAF, Madrid, 2008 p 241-410

<sup>6</sup> Sobre la pasión y la razón Rousseau desarrollará el tema más ampliamente en *Julia, o la Nueva Eloisa* en donde realiza un análisis intenso sobre los sentimientos humanos: la pasión amorosa, el deber, el honor, el amor filial, la virtud, la amistad o la lealtad en el matrimonio.

<sup>7</sup> ROUSSEAU., op. cit. p. 243-244.

<sup>8</sup> A grandes rasgos entenderemos como subjetividad moderna, una subjetividad que se vuelca sobre sí misma, que descrea de la infalibilidad de la razón y apuesta por la sensibilidad y los sentimientos en una permanente tensión con el otro.

jeroglífico.<sup>9</sup>

En consecuencia, las nuevas expresiones de las culturas juveniles a diferencia de los aportes de los primeros románticos, se caracterizan por una posibilidad en términos de radicalización, concreción y una libre y total expresión del individuo. Para esto será necesario imponer el desorden de los sentidos, una reconstrucción constante de las identidades, la hibridación cultural y la dislocación del yo. Dentro del mundo globalizado los jóvenes exacerbaban la sensibilidad como reafirmación del ser. Por este motivo, será imprescindible identificar los rasgos, principios y tendencias principales de la revolución romántica que nos den las claves artísticas que subyacen en las subjetividades juveniles.

Para Friederich Schlegel la primera caracterización que se da de lo romántico viene dada por su carácter poético, por la fantasía que la poesía en una dinámica íntima, profunda y vitalista introduce en el pensamiento humanista, y que incluso en las circunstancias más desfavorables continúan desarrollándose en su modo más natural y salvaje.<sup>10</sup> Friederich Schlegel también estima que la novela de Goethe *Wilhelm Meister's Journeyman years* (1796), tuvo un efecto profundo en los poetas románticos, ya que Goethe propone un hombre formado a sí mismo por el ejercicio de la voluntad y el empeño de un proceso autodidacta perseverante y audaz para llegar a ser "alguien". Estas transiciones fueron para Schlegel la daga que utilizaron los románticos para romper las reglas por las que se establecía el arte, liberando los comportamientos canónicos, las simetrías sociales y los patrones de comunicación instituidos.<sup>11</sup>

Albert Béguin haciéndose eco de Schlegel señala que el nacimiento del movimiento romántico se produce a partir de la Revolución Francesa y la teoría del conocimiento (o de las ciencias) postuladas por Johann Fichte en 1794.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> RACIONERO., op. cit. p.31

<sup>10</sup> Friedrich SCHLEGEL, *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid. 1994. p. 134

<sup>11</sup> *Ibidem.* p. 235-237

<sup>12</sup> Albert BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de cultura Económica (FCE), México DF, 1978. p 17.

El surgimiento del romanticismo en su faceta política no habría existido sin la revolución francesa. La asimilación romántica de los principios de la revolución: *libertad, fraternidad e igualdad*, estimuló en los románticos una poesía y estética de acción con una profunda vocación individualista y redentora, en el que el héroe es uno mismo al asumir la vida como una obra de arte.

Por otro lado la teoría de Johann Fichte destaca el *yo* como el sujeto absoluto. La sentimentalidad que la realidad produce en el individuo, se vuelve a manifestar entre la eterna contradicción del *soy* y *el quiero ser*, y como una categoría fundamental en el conocimiento de ese *yo* total. A partir de aquí, una visión que prevalecerá aún en nuestros jóvenes contemporáneos, es la visión y la subjetivación con la que Fichte influirá en la imaginación romántica, y en la que lo único valioso es la importancia del *yo* y su penetración en otras cuestiones como la actividad creativa, en la creación de valores o en su consagración a éstos.

El *genio* –forjado en el Renacimiento, recuperado por el neoplatonismo, exacerbado ahora– el artista genial, adquiere la clara conciencia de su total independencia de las reglas y de las normas. Un arte que deberá basarse no en la *imitación*, sino en la inspiración, deja de considerar la realidad exterior como un modelo digno de reproducir y se vuelca, en busca de materia prima, hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interioridad, su *Yo*.<sup>13</sup>

Debemos señalar que la temática central dentro del romanticismo y de la fotografía (en los términos que desarrollamos nuestro análisis), se manifiesta en términos generales dentro de las concepciones individualistas de este *yo*. En el *yo* como elemento central del discurso y como fin de toda historia. Sólo el *yo* es real y absoluto, siendo el arte el elemento sensible y comunicativo que hace de la experiencia la representación heroica del alma y el mundo.

La comprensión de lo limitado de la condición humana deviene en resignación o nihilismo si no esta acompañada por la voluntad heroica de lo ilimitado. El *Yo* romántico posee hasta la saciedad esa voluntad y aquella comprensión: su arte, su poesía, se nutre de la

---

<sup>13</sup> ARGULLOL., op. cit. p27-28

contradicción entre una y otra.<sup>14</sup>

A partir de Friedrich Schelling una nueva temática que sería fundamental en lo romántico es la libertad. Schelling con su filosofía de la naturaleza (lo que hoy conocemos como física) propone en contra de Fichte y su yo absoluto, un nuevo mundo que se abre al yo y su soledad, manifestada en la existencia de un mundo exterior opuesto al mundo interior. A partir de Schelling, el sujeto cree en algo más, algo que está más allá y que se puede percibir por una intuición esencial en un ámbito de libertad.<sup>15</sup>

Por último destacaremos dos temas como el amor y la muerte, asociados al relato que Goethe hace del joven Werther en “*Die Leiden des jungen Werthers*” (1774). El amor es para los románticos la vía hacia el conocimiento como sentimiento puro, fe en la vida y cima del arte y la belleza que acrecientan la sed infinita del romántico. El amor empuja al hombre hacia la muerte, descubriendo en ella el principio de la vida. Esto posibilita la conversión de la muerte en vida, ya que la muerte del amor es la vida, y la vida sin el amor es la muerte. En un extracto del libro Goethe expresa: “Siento tantas cosas..., y mi pasión por ella lo devora todo! Tantas cosas!...Y, sin ella, todo se reduce a nada”.<sup>16</sup>

### I-3.2 LOS PRINCIPIOS ROMÁNTICOS

Si acercáramos el romanticismo al mundo de las artes, lo podríamos posicionar como un movimiento reaccionario que buscaba la libertad tanto en las imágenes, en las ideas y en los sentimientos. Un movimiento que se aproxima al ser y a lo humano, cercano a lo divino, lo heroico y lo extraordinario, y en contra de las formas rígidas del clasicismo y del neoclasicismo. Del mismo modo, podríamos encontrar algunas características que determinan la similitud entre los románticos y los jóvenes artistas que analizaremos en los próximos capítulos de este trabajo de investigación. La

---

<sup>14</sup> ARGULLOL., op. cit. p.10

<sup>15</sup> BÉGUIN., op. cit. p. 74

<sup>16</sup> Johann W. Von GOETHE, *Werther*, Salvat, Navarra, 1970 p.120.

búsqueda constante de la originalidad ya no sólo en lo artístico, sino también en sus formas de vestir, en el léxico, en sus actitudes frente a la vida, en sus relaciones sociales, políticas o filosóficas, repercuten en individuos de temperamentos nerviosos, en espíritus intrépidos y sensibles y en aptitudes que comunican -desde la fotografía y la estética- mensajes más brillantes que profundos.

Por otro lado, política y socialmente, podríamos identificar el romanticismo con el liberalismo enfrentado al absolutismo monárquico. Pero un liberalismo combativo con la anarquía revolucionaria, ya que el ser romántico lucha por las libertades personales pero persiguiendo una sociedad estable. Evidentemente el romántico es un individuo que se opone a los conceptos económicos proclamados por la burguesía, poniendo a los autores del romanticismo en el lado del margen y del rechazo por parte de las élites. Del mismo modo, es un individuo soñador, desadaptado, vago y por tanto improductivo. Así, lo que en un principio encontraba un discurso entre el yo y lo social, expresará posteriormente la oposición entre el yo y la burguesía.

Filosóficamente el movimiento romántico se establece -en su génesis- como defensor de lo sentimental e imaginativo frente a lo analítico, lo razonable y lo especulativo. Se presenta como una serie de movimientos intelectuales que filosóficamente persiguen: el fracaso de la razón en la construcción de la totalidad del ser y, como hemos mencionado, el protagonismo del yo como valor supremo.

El individuo era para los románticos el elemento central desde el cual el mundo debía ser considerado. Esto posiciona al romanticismo como un movimiento fundamentalmente introspectivo. Al igual que la fotografía marginal, el arte romántico no suele poseer temas externos o ajenos a la vida del autor, sino que promueve en la intimidad un espacio psíquico y personal que es cada vez más profundo y abismal. De esta postura determinadamente individualista surge un nuevo universo que reflejaba el sujeto individual. El artista romántico define, crea y transforma en su obra la realidad y da vida al yo como ente absoluto y creativo. Rafael Argullol opina que: “Esta confianza, esta casi



obsesión, en el subjetivismo es totalmente característica de la nueva sensibilidad. El artista héroe tiende a identificarse con su héroe-protagonista hasta tal punto que se puede distinguir lo que es el pensamiento del uno y del otro.”<sup>17</sup> De esta manera, la conciencia como centro dominante de las voluntades, construye la subjetividad de la obra artística como una imagen del deseo proyectada en la misma obra.

En este yo representado por la obra romántica, podemos visualizar al artista en un proceso de construcción individual que sobrepasa los condicionantes de la conciencia mediante los poderes de la imaginación. Por tanto, la obra romántica confunde al espectador proponiendo en un mismo plano al artista ejecutor, al narrador y al el sujeto creado o retratado por la obra. Esto que es también característico en la narrativa de la fotografía de los jóvenes al margen, debería leerse como el reflejo del deseo colectivo de una subjetividad generalizada, y no sólo como la autorepresentación de un individuo.

Aunque hoy día algunos opinen lo contrario, el romanticismo, no sólo fue un estilo lírico de expresión individual, sino también un movimiento cargado de intencionalidad de cambio social, un cambio a conseguir tanto por la modificación de las condiciones materiales, como por la alteración de las condiciones mentales. En este sentido el romanticismo fue un intento de revolución cultural.<sup>18</sup>

No es gratuito que en la primera mitad del siglo XIX el romanticismo marque un punto de quiebre en la conciencia europea y posteriormente en el pensamiento juvenil. Motivado y constituido principalmente por el desgaste y la insatisfacción del mundo contemporáneo (marcado por el racionalismo y el neoclasicismo), el romántico se posiciona con una tristeza inmotivada, como una nueva inquietud vital. Por esta razón Goethe acuñará el término "mal de siglo" para señalar el padecimiento de todos los hombres románticos. Lo romántico y lo joven marginal no se encuentran conformes con lo que les rodea y aspiran a algo mejor. La razón como inspiración y modelo desaparece a favor de un nuevo espacio de imaginación y sensibilidad.

---

<sup>17</sup> ARGULLOL., op. cit. p.28

<sup>18</sup> RACIONERO., op. cit. p.29

### I-3.3 DE ROMÁNTICOS, JÓVENES Y MITOS

A veces la intención de comunicar es tan compleja como la de no comunicar. Pero de la aceptación formal de no comunicar, de la acentuación de la negación de las palabras, gestos o signos, nace un fenómeno moderno que para el mundo occidental comenzó hace poco más de un siglo, ya que el silencio y la contemplación se han convertido en elementos necesarios para acercarse al anhelo que se desvela en la experiencia artística.

La imposibilidad de decir, ha sido paradójicamente para el mundo de los jóvenes marginales el motor de toda necesidad de expresión artística, adquiriendo además un sentido aún más profundo. Las palabras, las imágenes y los conceptos se descubren como símbolos de las cosas, como convenciones inventadas por los jóvenes que deben comprender y dominar el mundo en que se suscriben. Si nos remontamos históricamente, el romanticismo es una lucha por expresar lo inexpressable, ocupando dentro de la historia un momento crucial en el que el hombre moderno se establece como dueño y señor del mundo gracias a su razón. Pero esto no significa que el romanticismo -en contrapartida al racionalismo y a la ilustración- sea un movimiento que busca lo irracional. De hecho intentará ir más allá de los límites de la racionalidad, ya que buscará en la experiencia estética un nuevo espacio de acción.

Podríamos decir que la época romántica coincide con términos que podríamos encontrar en las crisis juveniles. Una energía manifestada en comportamientos rebeldes que transitan, por una especie de puente, hacia una toma de conciencia, hacia una forma de emancipación personal y nacional.<sup>19</sup> Esta suerte de puente hacia la emancipación personal fue atendida por los llamados románticos universales o románticos de Jena,<sup>20</sup> quienes dieron al mito uno de los aspectos más relevantes en sus teorías, y cuya forma de entender el mundo prevalece en el imaginario juvenil de nuestros días.

---

<sup>19</sup> DE PAZ., op. cit. p.89

<sup>20</sup> En 1789 por iniciativa de Goethe, Schiller consigue una cátedra en Jena lo que hará su identificación con este grupo. Luego junto a Herder, Hölderlin, Wilhelm y Alexander von Humboldt, Fichte, Schelling, Hegel y Goethe conformarán el llamado "Romanticismo Universal".

August Schlegel (hermano de Friedrich Schlegel) afirmaría que la fantasía se establece en los marcos del instinto, por lo que un impulso espontáneo -por su carácter no premeditado- debe suscribirse en el plano de las sensaciones y de lo auténtico.<sup>21</sup> La autenticidad se manifiesta generalmente en término de lo real, mientras que el mito se encuentra dentro de lo verdadero, deduciendo por tanto la representación del mito, como un proceso racional alternativo donde los mitos carecen de verdad o falsedad.<sup>22</sup> Si como señalaba Roland Barthes, el mito se encuentra dentro del uso social con la función para dar sentido a nuestra realidad y ordenar el caos, dando un patrón narrativo que cada sociedad utiliza para respaldar sus creencias y dar significado a la existencia,<sup>23</sup> podemos entender el mito como una transformación dual mito-ficción, ficción-mito que puede ser asociada a términos que caben en conceptos como auténtico, espontáneo o verídico. Por este motivo podremos establecer lo auténtico como la idea básica que prevalece en los jóvenes y las culturas juveniles del siglo XX y en la construcción de sus mitos.

### **I-3.4 ENTRE LO MODERNO Y POSMODERNO**

La juventud como “invento” moderno es identificada como una visión progresista, donde el joven es conducido por los canales de la superación personal en pos del prestigio y realización social. Por este motivo, si el joven se aparta de ese canon, es considerado un ente negativo y de valores ausentes. Frente a esa ausencia de valores, al joven se le brindaba una nueva identidad acorde a la fractura de la norma, considerando lo joven en iguales parámetros que lo marginal.

Junto a esta idea de juventud una idea clara y típicamente modernista es la idea de revolución, que tal y como la conocemos hoy día, responde a un modelo lineal y progresivo que se gesta en la conciencia ciudadana a partir de la ilustración. Esta idea de revolución asociada a lo moderno, implica un modelo radical y original con carácter de emergencia vinculada al futuro. Así,

---

<sup>21</sup> August SCHLEGEL en BERLIN. op. cit. p.125

<sup>22</sup> Alfonso GALINDO HERVÁS, “Los mitos. Sobre la falsedad de los mitos”, Revista Murciana de Antropología N°3, Murcia, 1996, p. 45.

<sup>23</sup> Roland BARTHES, *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 2000.

no sólo lo pasado carece de sentido, sino el presente mismo también es viejo. Lo moderno se posiciona entonces como la idea de futuro y como la mejor de las opciones; situando precisamente a los jóvenes como protagonistas de este porvenir.

Estas valoraciones modernistas que se pueden detectar en el pensamiento romántico, continuaron siendo sociológicamente válidas hasta mediados del siglo XX. Herbert Marcuse afirmaría en 1968 que la meta viene dada por el final de la utopía,<sup>24</sup> pero no en el sentido de su desaparición, sino en el de su efectiva realización, llegando por lo tanto, al cese de su carácter utópico. En los años setenta y desde una línea cercana al marxismo más clásico, se entiende que la utopía se llevará a cabo por la abundancia de bienes, lo que producirá un consumismo hedonista ligado a la liberación sexual y una crisis ética de los valores tradicionales.

Las líneas generales en la investigación juvenil a partir de la crisis de posguerra (donde no hemos descartado ningún grupo de investigación, ya sean revolucionarios o conservadores), se propicia la idea de lo joven como modelo de lo moderno. Pero si estimamos autores como William Blake, John Keats, George G. Byron, Johann W. Von Goethe; las filosofías propuestas por Karl Marx y Friedrich Nietzsche; o por ejemplo los artistas surrealistas, Joseph M. W. Turner o Eugéne Delacroix, deberíamos preguntarnos ¿Existe realmente dentro de los comportamientos juveniles algún factor nuevo que valga la pena destacar?. Para responder a esta pregunta no podemos abstraernos y pasar por alto las expresiones estéticas, éticas y políticas marcadas por el romanticismo, y que adquieren diferentes formas y estructuras según el contexto cultural y social en donde se manifiesten. No podemos obviar tampoco, las múltiples formas asociadas a estos conceptos que los jóvenes asimilan para reinterpretar las características y rasgos fundamentales de las subjetividades exaltadas por los cambios de época, o bien por las nuevas formas en los procesos individuales. En el culto al cuerpo, la interiorización del yo o la transformación de los modelos de valores tradicionales por ejemplo, se

---

<sup>24</sup> Hebert MARCUSE, *EL final de la Utopía*, Planeta, Barcelona, 1986.

han promovido y reconfigurado las subjetividades juveniles hacia nuevos lugares cada vez más carentes de sentido.

Se acabó la gran fase del modernismo, la que fue testigo de los escándalos de vanguardia. Hoy la vanguardia ha perdido su virtud provocativa, ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público porque ya nadie defiende el orden y la tradición. La masa cultural ha institucionalizado la rebelión modernista<sup>25</sup>

### I-3.5 LA LLAMA POSMODERNA

Con el advenimiento de la posguerra, los jóvenes se establecen como un nuevo sujeto social que abandona la imagen que los posicionaba como un futuro promisorio. Lo joven se adentra en un mundo social dotado de una personalidad propia del “ser joven” gestando dentro del discurso social y el imaginario colectivo un lugar generoso y nostálgico, en donde valores como la valentía, la espontaneidad o la pasión se ven como valores positivos asociados a lo juvenil. Sin embargo, este discurso que fomenta y exalta los valores de lo joven, se vuelve censor frente a las actitudes que puedan atentar contra el orden establecido.

La posmodernidad no es una época que se halle después de la modernidad como etapa de la historia. El “post” de la posmodernidad, a juicio de Gianni Vattimo, es “espacial” antes que “temporal”<sup>26</sup>, lo que quiere decir que estamos sobre la modernidad. Sin embargo, Jean F. Lyotard en su libro *La condición postmoderna*, insinúa que la posmodernidad no se encuentra en ningún tiempo concreto de los procesos históricos o del pensamiento, sino que se establece como una condición humana determinada.<sup>27</sup> Para Lyotard la posmodernidad es una edad dentro de la cultura, es una época de desencanto y declinación de los ideales modernos; es el fin, la muerte anunciada de la idea de progreso y donde el conocimiento y la información se constituyen en medios de poder. Lyotard denomina negativamente los “grandes relatos”<sup>28</sup> cuya finalidad era

---

<sup>25</sup> LIPOVETSKY., op. cit. 105

<sup>26</sup> Gianni VATTIMO y otros, *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990.

<sup>27</sup> Jean F. LYOTARD, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1989.

<sup>28</sup> Los “grandes relatos” -hoy todos derribados-, parten de las filosofías Hegelianas las cuales concebían la historia humana como un despliegue espiritual, todo lo que sucede históricamente contribuye al

legitimar, las instituciones y las prácticas sociales, políticas, éticas, y las maneras de pensar de la modernidad. Estas diferentes maneras de contar una historia universal de la humanidad y que conducen a la emancipación de la misma han fracasado, y ante este fracaso los ideales de la modernidad han declinado. Es cierto que la modernidad ha dado paso a un nuevo proceso, debiendo preguntarnos cómo es el mundo posmoderno. Ante esto Lyotard propone una posmodernidad que no se establece como un nuevo proyecto o un ideal más, sino por el contrario, se produce por el fin de estos "grandes relatos".<sup>29</sup>

Contrariamente al fin de las utopía propuesta por Marcuse, para Lyotard lo posmoderno se produce porque los ideales de la modernidad no se han cumplido, y menos aun si estos ideales eran considerados en términos universales. El proyecto de la modernidad en términos iluministas apostaba por el progreso creyendo que la ciencia avanzaría hacia la verdad, que el arte se expandiría como forma de vida y que la ética encontraría la universalidad de normas fundamentadas racionalmente. No obstante, las conmociones sociales y culturales de los últimos decenios parecen contradecir estos ideales modernos.

A partir de esta situación y en las últimas décadas (sobre todo a partir de los años ochenta y principios de los años noventa) lo joven se aproxima a un nuevo modelo de identidad y participación social. Las identidades juveniles revelan algunas características particulares asociadas con la posmodernidad. Las sociedades contemporáneas se enfrentan a un ciclo de desencanto e incertidumbre permanente que obliga a los jóvenes a producir nuevas formas de supervivencia social y cultural. El desencanto político, el desgaste de los discursos dominantes y la caída de emblemas y estandartes unificadores, posicionarán a las culturas juveniles a una nueva recodificación del entorno marcado principalmente por las crisis estructurales de las sociedades

---

progreso del espíritu. El saber y lo social están legitimados en función del espíritu. Otro "gran relato" es el de la emancipación de los trabajadores y la lucha por la sociedad sin clases, obviamente, de origen marxista. Un tercer "gran relato", es positivista y promete el bienestar del hombre a través del desarrollo dado científica e industrialmente. *Ibíd.* p.63-71

<sup>29</sup> *Ibíd.*

occidentales, y por la dualidad entre el escepticismo y el idealismo que se reflejaba en los movimientos contestatarios y revolucionarios de las décadas del sesenta y el setenta.<sup>30</sup>

En el curso de los años sesenta el posmodernismo revela sus características más importantes con su radicalismo cultural y político, su hedonismo exacerbado; revuelta estudiantil, contracultura, moda de la marihuana y del L.S.D., liberación sexual, pero también películas y publicaciones pornopop, aumento de violencia y de crueldad en los espectáculos, la cultura cotidiana incorpora la liberación, el placer y el sexo.<sup>31</sup>

En este contexto los jóvenes no poseen una identidad clara que afirme su condición de ser. Por lo que un rasgo característico de estos grupos juveniles se manifestará en una tensión y pasión mucho mayor que la desarrollada habitualmente por su entorno social. Las nuevas subculturas y contraculturas conectan e influyen con las sensibilidades, las pasiones, las tensiones y las expresiones que nacen de las facetas más primitivas y ocultas de la sociedad. Facetas que se encuentran alejadas de los sistemas de organización y tradición, por lo que pasarán de la organización política y económica al estilo de vida; de lo individual a lo personal y de los grupos contractuales a las tribus.<sup>32</sup>

Frente a las organizaciones burocráticas y principios generalistas que rigen las sociedades contemporáneas, en lo joven posmoderno se alzarán las ideas tribalistas y neotribalistas dentro de las tribus propuestas por Maffesoli. Esto dará un valor prioritario a la pertenencia como territorio común y a lo comunitario en términos de nosotros. Esto supone que los jóvenes comparten similitudes que favorecen el surgimiento de grupos -o tribus- que tienden a posicionarse al margen de las rutinas sociales y de las culturas consideradas oficiales, en una abierta oposición al modelo individualista marcado por la modernidad. Cabría señalar que esto produce diversas identidades que se anclan en estilos de vida emergentes, replegándose a una identidad social

---

<sup>30</sup> Rossana REGUILLO (2000)., op. cit. 123-125.

<sup>31</sup> LIPOVETZKY., op. cit. p. 105

<sup>32</sup> José Manuel PÉREZ TORNERO; Pere-Oriol COSTA; Fabio TROPEA, *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Paidós ibérica, Barcelona, 1997. 12-14.

establecida dentro de la anomia y la marginalidad, y producidas por la incapacidad de cohesión social. De esta manera, “la pérdida de la capacidad cohesiva de una sociedad cada vez más abstracta y aislacionista, despeja el campo a la emergencia de unos grupos cada vez más apasionados por los lazos primitivos de la identidad.”<sup>33</sup>

Desde la posguerra se producen nuevas pautas culturales -en las figuras cotidianas sociales occidentales- que afectaron principalmente los núcleos vivenciales juveniles. El existencialismo, la crítica a la alienación moderna y el posmodernismo, han marcado y afirmado las formas de experiencia vital y cultural de lo joven.

En una llamada de atención sobre la condición social y cultural de nuestro tiempo, Ágnes Heller y Ferenc Fehér situaron la cultura posmoderna como el producto de la influencia de tres generaciones.<sup>34</sup> Los autores definen una primera generación que se establece mediante la rebelión de la subjetividad, la cual combinó la politización de la libertad y la relativización cultural. A partir de aquí se sucede una segunda generación que se desarrolló con una creciente economía y encontró razones para la rebelión contra la ideología de la abundancia, el derroche y la opulencia occidental, colectivizando la apuesta por la libertad, la paz, la liberación sexual y la sencillez como momentos cruciales para el desarrollo de lo juvenil. Por último Heller y Fehér proponen una tercera generación que surge a partir de 1968, y que se caracteriza por la expansión y predominio de las dos experiencias anteriores, lo que da forma a todos los movimientos juveniles ya sean políticos, artísticos o culturales. Se daría entonces la configuración de una nueva forma social que afectaría a los jóvenes en sus percepciones y valores. Es por ello que la circunstancia de lo joven resulta en ciertos términos paradójica, produciendo un repliegue de los sistemas normativos y de la sociedad; mientras se cultiva una nueva sensibilidad tensa, vital y apasionada.

---

<sup>33</sup> *Ibidem* p.32

<sup>34</sup> Ágnes HELLER; Ferenc FEHÉR, *Políticas de la Posmodernidad: ensayos de crítica cultural*, Península, Barcelona. 1989.



En términos generales, las juventudes marginales no se producen bajo procesos en términos de ruptura, sino más bien en un cambio de percepciones, valores y apuestas sociales que han mudado y cambiado su naturaleza, convirtiendo las acciones sociales y los objetivos personales en desafíos más intuitivos que racionales.

### **I-3.6 JOVEN POSMODERNO: REALIDADES Y SIMULACIONES**

Junto con Lyotard uno de los autores destacados de la posmodernidad es Jean Baudrillard quien establece diferentes criterios entre el disimular y simular. Para Baudrillard el disimular pasa por fingir no tener lo que se tiene; quien disimula intenta ocultar o pasar desapercibido, por lo que la realidad no cambia sólo se oculta o enmascara. Sin embargo quien simula aparenta, definiéndose por quien no es o por poseer lo que no tiene; buscando crear una imagen de algo inexistente y mostrando como verdadero, algo que no lo es. Baudrillard estima que el simulacro produce una disociación entre lo que se muestra y la realidad, entre el ser y el parecer.<sup>35</sup>

Jean Baudrillard ubica el exceso expresivo en los *mass-media* como el núcleo principal del sobre exceso de realidad.<sup>36</sup> La ilusión, el sueño, la locura o las drogas ya no son los factores evasivos de la realidad y han perdido gran parte de su energía, como si hubieran sido infectados por una enfermedad incurable. De esta manera, Baudrillard anticipa un mundo en el que paulatinamente toda posibilidad de imaginar ha sido abolida, dominada por un entorno que sofoca, absorbe y anula las fuerzas de creación singulares. Es así como la simulación es la encargada de fagocitar lentamente todos los atisbos de realidad.

El enfoque posmoderno cambia la noción de tiempo en favor de la cultura de la imagen, dando prioridad al objeto espectacularizado y posicionando la “realidad” con carácter difuso e incierto, como uno de los temas básicos de lo

---

<sup>35</sup> Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2002.

<sup>36</sup> Son precisamente los *mass-media* los que han asumido ahora la transmisión de los valores que en otro tiempo fueron privilegio absoluto del arte y la herencia romántica como la imaginación, el sueño, el viaje, la pasión o el erotismo.

posmoderno. En la posmodernidad lo *real* del acontecimiento se desvanece y se torna irrelevante frente a lo que realmente importa, y que no es otra cosa que el efecto producido por su exhibición. En el contexto de la cultura de la imagen en la cual estamos sumidos, la realidad es más virtual que real.

Los modelos de simulación son infinitos en política, publicidad, moda, cultura, arte y en todas las cosas que hacen parecer al individuo diferente de lo que es. Los estilos de lo joven, *punks, skaters, rastas, emo's*, etc, se muestran exagerados y exaltados en público, dejando para la intimidad los espacios más auténticos y personales. El simulacro produce entonces, una disociación entre lo que se muestra y la realidad, entre el ser y el parecer. Ya no existe la necesidad de imaginarse nada ni pensar en nada, todo se encuentra al alcance de la vista.

Si Baudrillard sitúa una de las características de lo posmoderno entre el ser y el parecer, para Gilles Lipovetzky la posmodernidad acentúa un individualismo extremo, un *proceso de personalización* que comprende la gran mayoría de los aspectos vivenciales de los individuos que, por un lado significan la ruptura de las disciplinas sociales, mientras que por otro, elaboran una sociedad flexible basada en la información y la estimulación de necesidades.<sup>37</sup> Pero esta *sociedad flexible* es entendida como una sociedad anómica en donde los valores tradicionales han quedado obsoletos.

Dentro del orden posmoderno y en la búsqueda de satisfacer los deseos propios se fomenta la *estimulación de la necesidad*. Esto es potenciado por la sociedad consumista sumada a un individualismo hedonista y narcisista. El individuo se autodefine como un cuerpo que irremediamente se consume, teniendo necesidades que debe satisfacer de manera rápida y constante.

El hedonismo y narcisismo propio del joven posmoderno, hace de su posición joven el máspreciado de sus valores. Al exaltar la belleza y el culto al cuerpo, el sentir posmoderno hace de la desnudez corporal un comportamiento

---

<sup>37</sup> LIPOVETZKY., op. cit. p. 105-126

habitual y natural, encontrando en el nudismo un valor discursivo. Para Lipovetzky, las culturas juveniles han impuesto su rechazo al comportamiento rígido y al orden moral, resultando ser trascendente en la vida del joven la diversión, el relax, el goce y el ocio, declinando las responsabilidades, la austeridad y las grandes virtudes del pasado.

Gilles Lipovetzky estima que lo posmoderno vacía progresivamente al joven de grandes valores como la libertad, la verdad, la humanidad o lo religioso, y lo dota de otros nuevos -todos unidos por el materialismo- como el consumismo, hedonismo, relativismo y permisividad. Para los jóvenes posmodernos no hay lugar para la revolución, ni para fuertes compromisos políticos, la sociedad existe como es y un cambio radical ya no existe en el imaginario colectivo. Por este motivo, la posmodernidad como proceso de descubrimiento establece un cambio constante en las formas de comprender la realidad, suponiendo un giro de la conciencia del modo de ver y del ser, hacia el sentir y el hacer. Los sucesos pasan y transcurren a una velocidad feroz, los ídolos se reducen y su valor más importante es el estético. Los tabúes desaparecen y no existen ni tragedias ni apocalipsis, no se estudia ni se trabaja y el “no hay drama” o “pásatelo bien” serán las expresiones más representativas del joven posmoderno.<sup>38</sup>

La Posmodernidad por lo tanto, sería ese tiempo continuo en el que las categorías se han volatilizado por ausencia de determinación. Cumplida la ambición racional de occidente, la nulidad del mundo ha acabado por llevarnos a la indiferencia.

### **I-3.7 LEGADOS CONTEMPORANEOS**

En tiempos posmodernos las actitudes filosóficas e ideológicas del romanticismo continúan manifestándose en las culturas juveniles y en el arte que desarrollan. De alguna manera, la “libertad” romántica se ha convertido y evolucionado hacia un proceso libertador genérico que lleva al individuo a

---

<sup>38</sup> Ibídem.

revelarse frente a la norma social, de lo joven frente a lo adulto, de lo excluido en contra de lo integrado, de lo regional frente a lo nacional o de la periferia frente a lo central.

Podríamos decir que el romanticismo produjo desde una estética emancipadora e individualista, un giro en el conocimiento y en la historia social de las ideas, ya que en su faceta estética y filosófica se ha encargado de criticar y oponerse al reduccionismo de la razón. El romanticismo no sólo ha aumentado las posibilidades cognoscitivas y reflexivas sobre el individuo, sino también otras formas de subjetivación más allá de las puramente instituidas y aceptadas por la sociedad. El giro epistemológico realizado por los románticos y plasmado a través de las expresiones individuales, ha alcanzado sus mayores niveles de realización en las culturas juveniles contemporáneas, en donde las codificaciones subculturales de las vidas sociales juveniles (en términos de clasificaciones y significaciones), conservan los principios básicos propuestos por los románticos.

Del mismo modo, en lo posmoderno podemos explicar como románticas o herederas del romanticismo las estéticas del *punks*, *hippies* o góticas, las imágenes producidas por el cine *underground* de los años cincuenta y setenta que determinaron las posteriores configuraciones de las culturas juveniles, o estilos musicales como el *reggae*, el *rock* o el *grunge*, que se establecieron y mantuvieron como resistencia romántica a una vida vacía y banal que se apaga con la juventud sin poder llegar a entender su significado.

Para concluir cabe destacar que todas estas expresiones parecen haber tenido un precio, ya que los jóvenes a través de su individualidad (aunque establezca vínculos con otros semejantes) se hallan fundamentalmente solos entre otros actores que persiguen su propia satisfacción. Aislados, viven su existencia como un perpetuo presente, entre un pasado que es un tenue recuerdo de satisfacciones y frustraciones, y un futuro que es concebido como un juego de nuevos deseos en el que se aparcan sus facetas más sociales. Esto conduce a los jóvenes marginales a diferentes sentimientos que deambulan entre la soledad, el vacío, la angustia y la melancolía. Sentimientos

que se manifiesta en la posmodernidad como una insatisfacción imposible de colmar.



## **II PARTE: LA FOTOGRAFÍA**





### LA FOTOGRAFÍA Y EL REFERENTE

La experiencia estética intrínseca al arte y la cultura ha marcado siempre un momento, un deseo, un sentimiento de insatisfacción no cumplido que ha movilizadado todas sus capacidades en busca de algo irresoluble e inalcanzable. Los movimientos, revoluciones silenciosas y otras manifestaciones de gran calado, han llegado a superar hoy en día -a través de los jóvenes marginales-, el límite que mantenían los grupos de poder y gestión.

De esta situación se han liberado una serie de nuevas fuerzas productivas que se suscriben en la desmaterialización, la hiperdifusión de la cultura y demás útiles de conocimiento, que proponen una nueva opción en la que hemos destacado las marginalidades juveniles como un movimiento expresivamente auténtico. De esta manera, y a partir de las nuevas culturas juveniles, surgen nuevos estilos creativos que, junto con disciplinas como la fotografía, transforman y renuevan los antiguos modelos estéticos y culturales.

En el transcurso de las últimas décadas, la fotografía se ha hecho eco de la crisis general de los modelos de representación, dentro de un proceso que se ha orientado hacia la consecución de una definición conceptual propia y exclusiva de la creación fotográfica. En los procesos fotográficos -ya sean técnicos, conceptuales o discursivos-, se han experimentado diferentes prácticas subversivas y disgregadoras de la fotografía moderna, teniendo como consecuencia una enorme apertura de sus límites teóricos, técnicos y conceptuales.

La fotografía contemporánea es una acción comunicativa, estructurada en forma y significado por lo que no suele poseer un carácter inocente. El autor establece un discurso para que su sentido y su valor adquieran relevancia. Sin embargo, la imagen fotográfica se conforma en plenitud en la medida en que

cuenta con un espectador que la interpreta. Este discurso entre autor y observador a través de la obra opera como una escritura y re-escritura constante. Por tanto los espectadores de los jóvenes marginales establecen un diálogo con lo desconocido, con un mundo aparentemente ajeno al cual no pueden acceder si no por medio del vínculo que los autores producen.

En su forma contemporánea, la fotografía tiene que ver tanto con la imagen como con la idea, con la invención de discursos como de recursos y técnicas, sin dejar de lado el aprovechamiento de las imágenes existentes. En definitiva nos remite a establecer una conversación con el mundo, con sus individuos, sus lugares y sus particularidades.

#### **II-4.1. EL MEDIO FOTOGRÁFICO**

El proyecto de modernidad llevaba a cuestas la idea del progreso, la ciencia y la emancipación individual, lo que produjo la aparición de las diferentes vanguardias artísticas. En este proyecto, lo fotográfico parecía ser el medio más idóneo para sintetizar muy bien las ideas científicas de la época, justificando los cambios en la percepción y la representación de las realidades ópticas que se planteaban los artistas de principios del siglo XX. Sin embargo, es curioso cómo el medio fotográfico que había generado un importante discurso dentro de la vanguardia no había sido considerado por dicha vanguardia como tal, ya que no poseía la legitimación necesaria para ser considerado como elemento productor de arte. En gran medida, esto es debido a que en la modernidad la propuesta fotográfica no llegó a creerse a sí misma, y no llegaría al lugar donde otros medios artísticos sí habían llegado.

En las primeras décadas del siglo XX las imágenes fotográficas eran pensadas más desde el medio que desde el propio resultado, eran consideradas como imágenes mecánicas y en muchos casos producidas desde la automatización de un nuevo aparato tecnológico. El tecnicismo se convirtió en el estigma de la modernidad y los artistas se centraron en lo perceptivo del medio, en lo que podían observar de lo real y lo que podía ser visto por estos nuevos medios ópticos. Es por esto que las bases teóricas de la imagen

fotográfica han arrastrado hasta nuestros días diversos análisis que entendían que las imágenes se generaban solas. Esto condujo a diferentes posicionamientos que se hacían de las imágenes y su carácter objetivo, centrando el análisis en los medios productivos y tecnológicos.

El medio fotográfico fue entendido por la ausencia de intervención y la imagen fotográfica por la ausencia de interpretación. Las fotografías pertenecían al mudo material ya que eran postuladas como objetos y abandonaron el mundo de las ideas. Para Charles Baudelaire la repartición de las artes quedaría manifiesta, para la fotografía quedaba la labor documental, la referencia, lo concreto, el contenido; y para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario.<sup>1</sup> Sin embargo y contrariamente a los discursos de Baudelaire y otros pensadores del siglo XIX, habría toda clase de manifestaciones y afirmaciones positivistas que proclaman la liberación del arte por la fotografía.<sup>2</sup>

Es por eso que desde su nacimiento, la fotografía se establece como un malentendido producido por su doble naturaleza. Una como arte mecánico, como un instrumento preciso e infalible más cercano a la ciencia, y otra por la inexactitud y falsedad de su arte. La fotografía representaría una forma híbrida entre un *arte concreto* y un conjunto de la *ciencia del arte*, que no tiene paralelo en la historia del pensamiento de occidente.<sup>3</sup> La noción “fotografía” llevaba implícita la necesidad de un referente real, siendo ésta necesidad la que la llevo a configurarse como un medio y una imagen objetiva. De igual manera, la formación de una imagen de forma automática fue lo que llevo a la fotografía a consolidarse como un medio *veraz*.

Detrás de esta propuesta entre *arte concreto* o *ciencia del arte* asociados a la fotografía, y para llegar posteriormente a nuestro tiempo y nuestro objeto de estudio, debemos revisar brevemente algunos autores que analizaban la fotografía desde una posición formalista.

---

<sup>1</sup> Philippe DUBOIS, *El Acto fotográfico: De la representación a la Recepción*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994 p.25

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> Francesca ALINOVI., *La fotografía. Illusione o rivelazione?*, Ed. Il Mulino, Bologna, 1981, p.15.

Tal vez, Walter Benjamin sea uno de los pioneros en el análisis en torno a la fotografía como medio, creyendo en el potencial de “esa nueva tecnología” como un medio que modificaba la estética imperante, y que se posicionaba como el principal motor tecnológico en la generación de imágenes. Por este motivo Benjamin analizará las imágenes pensando en la tecnología que ha sido utilizada para su creación.<sup>4</sup> Citando a Paul Valéry es necesario reconocer que Walter Benjamin acepta que con el nacimiento de una nueva tecnología se transformarán las técnicas tradicionales de las artes, influyendo en la inventiva misma del medio y llegando seguramente a modificar la propia noción del arte.<sup>5</sup>

Walter Benjamín observará que la tecnología posee cierta fuerza autónoma capaz de generar nuevas formas de ver y observar,<sup>6</sup> por lo que los nuevos medios de construcción de imágenes -como su uso y fines- deben ser replanteados.<sup>7</sup>

Las imágenes cambiaron y afectaron a los autores y las reglas de producción, estableciéndose un nuevo sistema de selección que interferiría rápidamente en todos los órdenes de la vida social. Las imágenes cambiaron de estatuto porque cambió la forma en que eran producidas, surgieron nuevas categorías en la percepción de la imagen, lo que produjo un cambio en la naturaleza del arte y en la base de representación establecidas por el renacimiento. Es por esto, que el nacimiento de la fotografía y el pensamiento moderno fueron de la mano; la forma de entender el mundo cambió gracias al nacimiento de las nuevas posibilidades que ofrecían los sistemas de reproducción mecánica. La reproductibilidad y la exponencial multiplicación de imágenes cambió la forma de ver el entorno próximo y el mundo.

---

<sup>4</sup> Al margen de que hoy se pueda estar en acuerdo o en desacuerdo con algunas de sus ideas, es innegable que el análisis de Benjamín es producto de su tiempo, ya que como contemporáneo de la revolución industrial y como integrante del mundo moderno su planteamiento surge de la era mecánica, de los cambios acontecidos y la nueva forma en que se construyen y distribuyen las imágenes en ese momento determinado.

<sup>5</sup> Paul VALÉRY. “La conquista de la ubicuidad” en Walter BENJAMÍN, *Sobre la fotografía*, pre-textos, Valencia, 2005 p. 49

<sup>6</sup> Gracias a la fotografía Walter Benjamín apunta hacia un cambio en la concepción de la pintura. Con un nuevo medio capaz de generar imágenes, lo pictórico conceptualmente debe librarse de la referencialidad, y esta liberación sólo podía realizarse observando y reabsorbiendo lo que fotográficamente se estaba produciendo a nivel material y perceptivo.

<sup>7</sup> No podemos obviar que hoy en día, el paradigma de lo digital como nuevo medio de producción replantea todos los conceptos construidos en torno a la imagen fotográfica.

Las ideas de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad y la multiplicidad, en cierta manera, cambiaron la historia del medio fotográfico, haciendo que la fotografía produzca un tipo de imágenes diferentes a las existentes. Benjamin estima que: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta a la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana.”<sup>8</sup>

Walter Benjamín no pensaría en las imágenes fotográficas, sino más bien en la fotografía de forma genérica, en imágenes como productos de máquinas. Esto era lo que básicamente hacía pensar que las fotografías sólo surgen como productos específicos de un medio lo que descarta su valor expositivo, lo que niega la posibilidad a la imagen fotográfica de llegar a ser una obra de arte. Esto propició que las fotografías fueran asociadas a su “valor cultural” y su valor de multiplicación, llevando estos valores a imponer imágenes de acuerdo con el pensamiento dominante sobre la fotografía y su valor como elemento documental.

La multiplicación de las imágenes es un tema que concierne a la difusión de éstas y no a la generación de la imagen, ya que el momento en el que todos los elementos mecánicos actúan en la creación de la imagen, suele ser único e irrepetible. Es aquí donde nos encontramos con el problema más grande que para Walter Benjamin tenía la fotografía a la hora de establecerla como obra artística, y que no es otro que su muy bien conocido concepto de *aura*.

La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que a partir de su origen puede transmitirse en ella, abarcando desde su duración material hasta su valor testimonialmente histórico... Pero lo que así se viene abajo es la autoridad misma de la cosa. Podríamos incluir en el concepto de *aura* todo aquello cuya mengua estamos señalando, y afirmar: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el *aura* de ésta.<sup>9</sup>

Si bien hoy día puede resultar discutible lo concerniente a la pérdida del *aura* por la reproductibilidad -podríamos discutir hoy hasta el término de *aura* mismo-, debemos acercarnos culturalmente a la época en la que surgían y

---

<sup>8</sup> BENJAMIN., op. cit. p.26

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 97

asentaban los sistemas de producción, reproducción y distribución de imágenes.

Guido Indij estima que el *aura* de Walter Benjamín es originaria de las ideas de Baudelaire, quien partía de la idea romántica de que un objeto dependiendo de la situación, desprende una aureola que lo circunda alegóricamente. Es por esto que Walter Benjamin al adjudicar un conocimiento técnico al fenómeno del “aura” le supone una decadencia, y cuando este fenómeno se opone a esa evolución tecnológica dada, se conquista el sentimiento de modernidad llegando a la disolución del *aura* a través de la experiencia.<sup>10</sup>

En términos artísticos suele confundirse el valor expositivo de la fotografía con su valor cultural, lo que lleva a no definir el marco entre fotografía documental, artística, periodística, turística, etc., entendiendo la fotografía como un saco común dónde caben los diferentes tipos de imágenes. Por este motivo, pensamos que la fotografía no sólo se establece en términos de las posibilidades de los medios de reproducción en que serán difundidas, sino en la finalidad para la que son creadas, por lo que hoy el concepto estático de *aura* concebido por Walter Benjamin carece de sentido.

El tiempo es lo que transforma una fotografía en obra de arte o en documento. La noción de aura siempre necesita ser actualizada, repensada en función de las transformaciones que afectan al campo de la representación... El aura no cesa de construirse al hilo del tiempo, al hilo de la re-sacralización relativa de las obras en el museo, al hilo de las transformaciones que afectan el campo de las imágenes.<sup>11</sup>

Entendiendo que un artista es alguien que en una constante búsqueda intenta comprender el mundo y su vínculo con él, debemos necesariamente pensar que el concepto de *aura* se encuentra en constante evolución y cambio. Y si pensamos que este constante cambio viene supeditado por las nuevas tecnologías de cada uno de los periodos, deberíamos -como propuesta dialéctica- preguntarnos donde reside este *aura*. Será entonces quizá, cuando

---

<sup>10</sup> Guido INDIJ., <et al>, *En busca del aura perdida*. en “Clic! El sonido de la muerte”, La Marca Editora, Buenos Aires, 1992. p. 34-35

<sup>11</sup> Regis DURÁN. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998, p. 25

podamos descubrir que es lo que realmente muta en nuestra percepción, y que modificaciones se producirán en nuestro sentido de la realidad. El valor de las tecnologías no es innato, sino que se modifica y determina por las formas en que es movilizado. Lo importante para los avances tecnológicos es el significado que estos adquieren a través de los usos sociales para los que se emplea.

Concebir la fotografía y su *aura* como una propuesta dialéctica no sólo significa analizar las ideas, autoría, medio, técnica, mercado, etc., de las obras a las que se había asociado dicho concepto, sino que también significa entender las nuevas imágenes como nuevas formas de cultura que revisan, potencian o anulan los códigos establecidos. La fotografía en primera instancia se definió como un medio en el que no era necesario analizar sus fines, sino simplemente su existencia. Así su capacidad como automatismo proponía una imagen objetiva, sin cuestionar las mediaciones de la representación de la realidad. Bajo este entendimiento de lo fotográfico, poco margen quedaba para cuestionarse la pluralidad en sus usos y manipulaciones.

Pero si entendemos la fotografía como una imagen producida por una máquina, concebirla como un medio en cierta forma abstracto, que envuelve la totalidad de las imágenes generadas a partir del mismo medio sin replantearse siquiera su uso o finalidad, es minimizarla. Esto hará que las imágenes pierdan significado para el fotógrafo y el espectador, sin pensar en quién, cómo, cuándo, dónde y por qué se ha formado y realizado la fotografía. Esta idea de automatismo junto con la objetividad que siempre se ha asociado a las imágenes, han llevado durante mucho tiempo -y hasta hace muy pocos años, sobre todo antes del boom de la fotografía digital y *photoshop*- a concebir las fotografías como la realidad o como un espejo de ésta.

La minimización de “lo fotográfico” era básicamente la postura de los autores modernos que centraban el análisis de la imagen fotográfica en su capacidad referencial. Lo importante de la imagen fotográfica era lo que había delante de la cámara cuando se disparaba el obturador, fomentando el pensamiento que la realidad -en tanto imagen mostrada-, era cierta, por tanto

se consideraba entonces, que esta fotografía no había sido mediada por ningún agente externo. La fotografía entendida por su naturaleza como el producto de una máquina, se definió como un instrumento que no debía ser analizado por su fin, sino simplemente por su propia existencia.

La fotografía, ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta de la realidad, y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma “automática”, “objetiva”, casi “natural” (según las únicas leyes de la óptica y de la química) sin que intervenga directamente la mano del artista.<sup>12</sup>

La imagen fotográfica se construye gracias a la luz reflejada por los objetos, siendo necesario un referente para que la imagen se forme. La aparición del concepto de fotografía como medio mecánico dejó paso a una causalidad natural entre la realidad y la imagen, confundiendo poco a poco la realidad con su representación.<sup>13</sup> Y no sólo porque ésta fuera la única y auténtica naturaleza de dicho medio, sino porque en el modernismo aún existía un concepto de realidad única, medible, narrable e incuestionable.

Todo elemento tecnológico, máquina o herramienta, es construido en un principio con un fin, sin embargo su uso cambia los modos de vida produciendo la mutación de estos instrumentos. Ya sea por su evolución o por la transformación en su uso, se consiguen en ellos nuevas formas y nuevos recursos que varían considerablemente los fines para los que fueron creados. Estas nuevas formas o reconfiguraciones de uso, integran ruido y crean códigos nuevos para una reinterpretación de la realidad.<sup>14</sup> Entender única y exclusivamente el referente como un referente de luz, fue lo que propició la idea generalizada de la utilización del medio fotográfico para documentar,

---

<sup>12</sup> DUBOIS., op.cit. p.22.

<sup>13</sup> Si bien durante el modernismo muchas de las fotografías de la época eran construidas o retocadas mediante atrezos, poses o ambientaciones, esto no suponía un cambio de concepto en el modo en que eran entendidas las imágenes.

<sup>14</sup> Lyotard en *La condición posmoderna* centra su análisis en la aparición de nuevos lenguajes surgidos por la multiplicación de las máquinas de información y por los nuevos modos de circulación de conocimientos. Partiendo de la base de que las transformaciones tecnológicas median la naturaleza del saber, las nuevas investigaciones han de estar adecuadas a la traducibilidad de dicho saber, a la comprensión del lenguaje de la máquina. El saber será producido para ser vendido y consumido, por tanto deja de ser un fin perdiendo su valor de uso.



testimoniar o describir la existencia de una realidad, llevando a los espectadores a pensar que la fotografía no era más que una imagen de la realidad misma, por encima de cualquier convención o manipulación a la que pudiera estar sujeta.

Si los cambios en los usos de la herramienta -en nuestro caso la cámara- son producidos intencionalmente por el fotógrafo, estos aportan un nuevo significado. Sin embargo para que este forme parte del código comunicativo, su uso ha de estar bajo las convenciones aceptadas por el entorno, generalizando nuevos modos o prácticas en la producción de imágenes, siendo allí donde cambia nuestra idea de representación en términos de realidad.

Hoy en día y a través de muchos años, las imágenes fotográficas han pasado de ser imágenes mecánicas y producidas por máquinas a considerarse como imágenes realizadas por cámaras, por herramientas. El uso del medio fotográfico como máquina de reproducción de la realidad, al de herramienta de creación de nuevas apariencias, ha sido sin duda, el hecho que legitimará a la imagen fotográfica dentro del mercado artístico.

#### **II-4.2 ENTRE EL CÓDIGO Y EL LENGUAJE.**

Si bien Walter Benjamin era pesimista al relacionar la fotografía con el arte, reconocería que ésta podría ser un medio que transformaría la forma de entender el mundo. Sin embargo, Roland Barthes nunca se planteó esta idea ya que para él la fotografía es inclasificable y nunca podría ser planteada sin su referente; la fotografía es el referente mismo y no la representación de este referente a través de la imagen.

La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el particular y el absoluto... Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Roland BARTHES, *La cámara lucida: Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1999. p. 31-33.

La lectura de una imagen fotográfica como referencial o no, como lectura de un sujeto que se encuentra representado en ella, o como lectura de la imagen misma como objeto, no depende de otra cosa que de la institución de las codificaciones necesarias para su lectura, es decir de un código entre el fotógrafo y el espectador.

Para Basil Berstein el concepto de código se refiere a la transmisión de una estructura profunda del significado de una cultura, que puede establecerse en códigos restringidos o códigos elaborados.<sup>16</sup> Los códigos restringidos -en alto grado redundantes-, pertenecen a las expresiones grupales antes que a las diferencias individuales. Corresponden también a los códigos de la comunicación no verbal y requieren de la experiencia social o antecedentes sociales compartidos, posicionando estos códigos como elementos altamente pragmáticos que buscan la urgencia en la respuesta.

Por otro lado, los códigos elaborados se utilizan para las relaciones sociales en donde existen las diferencias individuales. Esto alimenta la expresión de los sentidos exigiendo que el emisor se extienda en su vocabulario y pueda expresarse de forma compleja. Un código elaborado posee un bajo nivel de redundancia, es independiente del contexto inmediato y posee abstracciones, ausencias y generalizaciones. Es por eso que Basil Berstein le atribuye a nuestra sociedad un código elaborado.

Podríamos estimar que comprendemos la fotografía entre los dos tipos de codificaciones. En los códigos restringidos entendemos que la fotografía como codificación no verbal debe suscribirse a la experiencia de los participantes, y que los discursos poseen una codificación a fin a los mediadores del mensaje. Pero son necesarios también códigos elaborados en los que los participantes del mensaje no aceptan o comparten los supuestos fundamentales del otro, siendo la función del lenguaje necesaria para hacer explícitas las percepciones individuales y singulares, y tendiendo un puente para el entendimiento de los supuestos iniciales.

---

<sup>16</sup> Basil BERSTEIN, *Clases, Códigos y control, I Estudios teóricos para la sociología del lenguaje*, Ed. Akal, Madrid, 1989. p. 201-203

Umberto Eco manifiesta que para el establecimiento de un código son necesarios cuatro fenómenos diferentes.<sup>17</sup>

- El primer fenómeno está dado por *una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas* donde dichas señales no se encuentran necesariamente conectadas con las respuestas del destinatario, o lo que es decir, que podrían transmitir hechos diferentes para los que han sido programadas. Esto posiciona estas señales con la constitución del sistema sintáctico.

- El segundo fenómeno es *una serie de estados del agua* a los que el autor considera como una serie de “naciones” convertidas en diferentes contenidos de una posible comunicación, y que pueden ser transmitidos por cualquier otro tipo de señal como banderas, silbidos, etc. A esta serie de contenidos se les puede llamar sistema semántico.

- Como tercer fenómeno menciona una *serie de posibles respuestas de comportamiento por parte del destinatario*. Estas respuestas son independientes del sistema anterior pudiendo ser estimuladas por un sistema distinto como por ejemplo el primero. Este fenómeno corresponde al sistema pragmático.

- Como último fenómeno *una regla que asocia algunos elementos del primer sistema con elementos del segundo sistema o del tercer sistema*. Esta regla establece que una serie de señales sintácticas se refieren a una determinada segmentación del sistema semántico; o bien establece que las unidades del sistema semántico como las del sistema sintáctico, una vez asociadas, corresponden a determinada respuesta. Sólo a este tipo de regla puede llamarse con propiedad *código*.

Instrumentando el último fenómeno de codificación, no podemos creer que lo que organiza o pueda organizar lo expresivo en una imagen fotográfica sea únicamente el referente, ya que excluimos la base del contenido cultural y el significado que este ofrece.

---

<sup>17</sup> Umberto ECO, *Tratado de semiótica General*, Lumen, Barcelona, 2000 p. 64-65

Como hemos visto en capítulos anteriores, la cultura y sobre todo las subculturas dependen de su entorno y a los campos semánticos de la propia cultura. De esta manera una fotografía sería imposible en su lectura sino se construyera alrededor de un sistema heterogéneo de códigos. Para Schneider “En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como una unidad distinta a otras y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, una idea.”<sup>18</sup>

En las identidades culturales existen rasgos que dependen mucho de las codificaciones de las experiencias perceptivas pasadas. En fotografía podríamos hablar –como estipulan los semiólogos- de un *código icónico*, puesto que responde a un sistema de técnicas, unidades perceptivas y culturales codificadas. Esta *condición icónica* dentro de los códigos culturales que posee la fotografía, es la causa por la cual debemos negar el término lenguaje fotográfico, deberíamos más bien referirnos a un sistema comunicativo mediante códigos delimitados por un contexto cultural determinado. Por lo que, siguiendo estas ideas lo que transmitiría una imagen fotográfica poseería siempre un contenido cultural.

Deberíamos entender entonces que no existe una fotografía como lenguaje y mucho menos como uno específico, ya que para que exista un lenguaje tienen que existir signos que como entidades formales tengan significado por si solos. Esta homologación de la fotografía con el lenguaje encontró su punto débil al especificar qué tipo de signo debía caracterizar a cada uno de los lenguajes -pictórico, cinematográfico, fotográfico, televisivo, etc.- ya que todos poseían elementos comunes como la iluminación, composición o el cromatismo y que por tanto, no podían ser reconocibles como signos pero que si se mostraban como portadores de significación.

Todos estos nuevos “lenguajes” (en lo que se incluye la fotografía) que fueron aceptados en el ámbito de la investigación semiótica, lo fueron tan sólo de manera provisional, como hipótesis de trabajo en el abordaje semiótico en el territorio de la imagen; pero en rigor no han sido nunca validados... ya que sólo puede afirmarse de manera científicamente

---

<sup>18</sup> David SCHNEIDER, “*American Kinship: A Cultural Account*” en ECO., op. cit. 112.

convinciente que un lenguaje existe cuando sus signos son finitos y pueden ser listados, y cuando puede ser construido el sistema de reglas que rige su articulación discursiva.<sup>19</sup>

Los teóricos de los inicios de la semiología cuando se planteaban la noción de lenguaje fotográfico, lo hacían desde una indisoluble analogía entre la imagen y el referente. Así, los signos no podían ser reconocidos ni considerados específicos. No debemos olvidar que la semiótica (o semiología) tiene por objeto estudiar no sólo qué son los signos, su naturaleza, sus clases y tipos, sino también y muy especialmente, la función del signo como instaurador de sentido, facilitador de relaciones comunicativas y como configurador de cultura.

Para Charles Morris el signo es una fase intermedia en la representación de algo, una interfase que es el vehículo del consciente a la realidad de algún observador que intentó comunicar sus pensamientos y sentimientos. El signo permite al intérprete hacer crítica a un objeto del mundo físico o del mundo de las ideas en ausencia del propio objeto.<sup>20</sup>

Existen otros avances en cuanto a semiótica se refiere, que han profundizado en la naturaleza del *signo icónico*. Desde una perspectiva fenomenológica el poder de autenticación de una imagen está por encima de su carácter representativo.

Las fotografías parecen revelar sus secretos. Su alto grado icónico les permite un carácter de verdad que hace suponer que no será necesario un adiestramiento en su lectura. Falsa suposición, pues las señales son reconocibles, pero, miremos desde el ángulo que miremos, no sabemos o que indican.<sup>21</sup>

Según el tipo de relación existente entre el signo y su objeto, es importante destacar la división del signo establecida por Charles S. Peirce quien lo valoraba como una tríada entre icono, símbolo e *index* (o índice). El icono representa al objeto mediante la semejanza y analogía, el símbolo neutralizaría

---

<sup>19</sup> Jesús GONZÁLEZ REQUENA, "Lenguaje audiovisual" en Ignacio H. MOTA, *Diccionario de la Comunicación*, Tomo I, Paraninfo, Madrid 1988, p 231.

<sup>20</sup> Charles, MORRIS. *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós, Barcelona, 1985. p. 23-69.

<sup>21</sup> Jana LEO, "La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte" en David PÉREZ „<et al> *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. p. 209.

el modelo, sustituyendo a éste y a su propia imagen por pura arbitrariedad o convención mediante un signo comunicativo óptimo, siendo una marca temporal de la imagen siempre diferente del modelo, y el *index* como signos que mantienen o han mantenido algún tiempo o momento con su referente, estableciendo una relación real y de continuidad física.<sup>22</sup> A partir de la esta triada de Charles Peirce, la imagen no correspondería a un lenguaje codificado como el oral o el escrito, ya que existen una cantidad de signos infinitos en su seno. Para Philippe Dubois el signo fotográfico pertenece de lleno a la categoría del *index*,<sup>23</sup> distinguiendo a la fotografía de otros medios de representación, debido a que su dimensión pragmática es previa a la constitución de la misma.

Roland Barthes destacaba la analogía existente entre el *lenguaje natural* -habla y escritura- y el *lenguaje visual* -el que se da en lo percibido por los ojos. Debemos destacar que en este periodo el análisis semiótico se centraba en los códigos analógicos mediante los cuales la fotografía denota objetos del mundo.<sup>24</sup>

Para Barthes.. el análisis semiótico demostró que no existe un “lenguaje” fotográfico como tal, ni un solo sistema de significación (opuesto al aparato técnico del que dependan todas las fotografías... Se trata exactamente de un complejo heterogéneo de códigos sobre los que gira la fotografía. Cada fotografía significa en función de esa pluralidad de códigos, cuyo número y tipología varía de una imagen a otra.<sup>25</sup>

Umberto Eco al igual que Roland Barthes rechazaría la noción de analogía en la reflexión sobre el estatuto de los signos icónicos, descartando la idea de la existencia de un lenguaje específicamente fotográfico. Sin embargo, no descartan la idea de que un nuevo medio puede generar elementos visuales nuevos, o cuestionar los establecidos. De esta manera las nuevas tecnologías pueden crear nuevos tipos discursivos, nuevos textos visuales o nuevos códigos que los organicen. Jesús González Requena entiende que Umberto

---

<sup>22</sup> DUBOIS., op.cit. p. 54-57.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>24</sup> Víctor BURGÍN, “Mirar Fotografías” en Gloria PICAZO; Jorge RIBALTA ., <et al>, *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Libres de recerca Art, Consorci del Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997, p. 32

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Eco “supo demostrar de manera convincente la posibilidad de establecer relaciones de semejanza o de analogía entre las imágenes y los objetos que éstas designaban.”<sup>26</sup>

La fotografía como lenguaje sólo pertenecería al nivel simbólico, dicho de otra manera lo que se articula como lenguaje en la fotografía es únicamente lo comunicable de la imagen. Lo que se puede comunicar en la fotografía estaría dado por la connotación cultural, social, artística, histórica, etc. La connotación es lo que conforma la mayor parte del sentido de la imagen fotográfica, pero hay algo que se escapa, esa imagen pura de la que habla Roland Barthes, el instante en que efectivamente el mensaje no posee un código, el tiempo perecedero en que la foto es simplemente huella y nada más.

La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se cortan, como la leche. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, un foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.<sup>27</sup>

#### **II-4.3. DE LA SIGNIFICACIÓN A LA COMUNICACIÓN**

Como hemos visto, la fotografía ha ido de la mano del modernismo. El modernismo al “representar” el mundo con nuevos materiales, suponía en algunos casos descubrirlo desde un nuevo punto de vista, mientras que en otros se producía un redescubrimiento por completo. Así, Durante mucho tiempo -y aún hoy en ciertos ámbitos sigue ocurriendo-, ha existido una carencia en el entendimiento de la imagen. Los teóricos leían las imágenes olvidándose en muchos casos en los procesos de construcción, y los fotógrafos sólo se encargaban de generarlas olvidando quiénes y cómo las leían. De esta manera los que querían comunicar descartaban un factor importante, confirmar que el mensaje que como emisores querían transmitir llegara de forma correcta

---

<sup>26</sup> GONZALEZ REQUENA., op. cit. p.239.

<sup>27</sup> BARTHES., op. cit. p. 34

a los receptores. Y los receptores que intentaban comprender el análisis teórico de las imágenes olvidaban que estas no existen por fuerza divina, sino que han sido construidas y consolidadas por un medio que ofrece las posibilidades necesarias para su formación.

La idea de máquina de realidades situó en un principio a lo fotográfico dentro de las teorías de la información, siendo posteriormente heredadas por las teorías de la significación. La fotografía en su génesis y como forma documental e informativa, estimaba principalmente el modo más eficaz de transmisión de mensaje, a esto le sucedió el modelo semiótico que introdujo en el modelo anterior el problema de la significación y el estudio de los procesos de codificación y descodificación de los mensajes. Es por esto que no se puede entender el medio fotográfico en su forma comunicativa sin ser apartado de su carácter tecnológico, ya que el significado de un mensaje no se construye únicamente con el sistema de generación de la misma, produciendo sólo un paso de información.

Para que un mensaje posea significado, éste debe ser entendido por su receptor, debiendo ser descodificado. Para que la imagen fotográfica llegue a poseer ese significado, es importante entender y cuestionarse el uso del medio como una herramienta que sirva para construir discursos y no como máquina que por sí sola construya significados. Esto hace que las fotografías puedan transitar de las teorías de la significación a las teorías de la comunicación.

En un proceso entre una máquina y otra, la señal no tiene capacidad significante alguna... En tal caso no hay comunicación, aun cuando se pueda decir efectivamente que hay un paso de información.

En cambio, cuando el destinatario es un ser humano (y no es necesario que la fuente sea también un ser humano, con tal que emita una señal de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano), estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta interpretativa del destinatario.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> ECO., op. cit. p. 24-25



A lo largo de su *Tratado General de Semiótica*, Umberto Eco engloba su teoría sobre el “signo” a partir de una diferencia destacada entre la *semiótica de la significación* y la *semiótica de la comunicación* indicando de manera manifiesta que no quiere que se considere a la primera como semántica y a la segunda como pragmática. La novedad de su planteamiento reside precisamente en introducir en la *semiótica de la significación* aspectos semánticos, y pragmáticos tales como los contextos y las circunstancias, elementos importantes en la configuración de su propio modelo semántico. Con esto deja entrever la idea de que cuando se utiliza una tecnología o una herramienta para la producción de imágenes, se produce la creación de significados sin necesariamente comunicar. Para que se produzca un proceso comunicativo no sólo es necesario dominar o establecer nuevas funciones de la herramienta, sino que también se tienen que establecer las formas y los usos de la información que circulará por dicha herramienta. Siempre que se produce comunicación existe la significación, cosa que no resulta equivalente en el sentido inverso.

Desligando *lo fotográfico* de un sistema de significación (ya que lo único que conseguiríamos es enmarcarnos en los procesos técnicos y los signos que estos generan, nombrando posibilidades técnicas atemporales y desligadas de cualquier significado cultural), lo que nos interesa es entender las connotaciones necesarias para la conformación de códigos culturales que deben constituir la comunicación dentro de los sistemas visuales. Por este motivo nuestro análisis de las fotografías en terrenos jóvenes y marginales priorizará el sistema comunicativo al significativo, encontrando en el contexto y no en la superficie de las fotografías lo que articula el mensaje.

#### **II-4.4. LA FOTOGRAFIA ENTRE LA HUELLA Y LA MEMORIA**

En una primera mirada sobre la fotografía, podemos ver un símil -como ya lo hacía Susan Sontag- con la caverna Platónica y la proyección de sombras en una de sus paredes. Sin embargo no encontramos la misma similitud de las imágenes con lo “real”, ya que en la forma de la puesta en escena y en su proyección de las figuras por medio de luz; las sombras se comportarían como

una primera percepción en términos de realidad. Las sombras se relacionan directamente con el objeto, sin el cual la sombra no existiría. La fotografía sería entendida entonces, como la imitación de la apariencia logrando el ideal de la copia. La luz impresiona sobre el elemento sensitivo -ya sea película en el pasado o sensor digital en nuestros días- el reflejo del objeto en forma de luz.

Dentro de los conceptos de naturalidad, exactitud y tecnología, lo fotográfico se conforma como un elemento epistémico, por sus características la fotografía produce nuevas y variopintas forma de representación dirigiéndose a temas y géneros que no se encontraban presentes en las artes visuales. La lógica fotográfica es tanto técnica -como elemento tecnológico- como semántica –al elaborar sus propios significados-, y establece la imagen fotográfica como la realidad en su más amplia expresión. Podemos establecer entonces la fotografía en su carácter más generalista, como todos los aspectos que conforman la lógica fotográfica o que son consecuencia de esta.

La fidelidad de la fotografía respecto a su referente supuso toda una serie de planteamientos, valorando la subjetividad en el medio fotográfico lo que Philippe Dubois denominó *Doxa*<sup>29</sup> (el punto de vista común, o el saber trivial de la fotografía), o lo que es decir el comportamiento autónomo de la máquina fotográfica. De igual manera, los aspectos que conformaban la lógica fotográfica moderna nos remiten a la idea de que una imagen producida por este medio sólo existe con la presencia anterior del referente. Esto hace que el referente de la imagen fotográfica sea representado en la superación espacio-temporal de su existencia, encontrando aquí la mimesis donde la *marca o huella* se hace referencia.<sup>30</sup> Esta marca o huella es una consecuencia de la lógica fotográfica, en donde por el fenómeno físico se produce la fijación de la imagen. Pero esta huella permanece mientras el referente desaparece en su concepción espacio temporal, esto hace que desaparezca el referente mientras la huella se hace presente. Sin embargo, el sentido representacional de la fotografía, la huella producida por el referente en forma de imagen, se

---

<sup>29</sup> DUBOIS., op. cit. p. 27

<sup>30</sup> Ibidem p. 143-187

desvanece y pierde forma cada vez que es observada y reinterpretada por el espectador.

Ni la tradición, ni la codificación, ni su gramática, ni la retórica pueden detener los círculos interpretativos y la expansión que posee la misma imagen. Podríamos decir que la búsqueda del arte en la fotografía ha sido la de poner toda referencialidad en ella, o lo que es decir, poner en juego su génesis como proceso mecánico y tecnológico que lentamente se fue transformando hacia una estética propiamente creada por lo fotográfico.

A través de la representación el objeto no mira desde su ausencia, ya que no vemos una imagen, “ni a un sujeto, ni un objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto”<sup>31</sup> pero el cual ya no se encuentra en la realidad de su momento. Así, la fotografía crea una imagen previamente construida por el objeto, construyéndose la forma como una representación social o cultural por el medio mismo y en su forma más representativa posible.

Ya sea por sus características técnicas, la fotografía hace que el objeto representado lo haga con la mayor fidelidad, así podríamos establecer que la imagen fotográfica es la imagen visual más representativa de un objeto. La fotografía como referente abstracto -en cuanto a contraste y tonalidades abstrae la impresión lumínica- representa el objeto del cual deviene su propia idea. La fotografía se posiciona también como concepto de dicho objeto encontrando en ella, muchos elementos característicos en los discursos artísticos actuales.

#### II-4.4.1. LA HUELLA

Actualmente nos encontramos con una nueva forma de concepción de la fotografía, una fotografía que ha traspuesto sus propios límites en torno a la representación. Reconocer actualmente la dicotomía entre lo que es real y lo que no lo es, pone un nuevo punto de partida en los relatos por los que ha pasado la imagen fotográfica, o bien la imagen como tal. Tenemos además el

---

<sup>31</sup> BARHES (1999)., op. cit. 46

problema de los estados de significación en su interior, pues lo que denota está en entredicho incluso desde sus comienzos.

En este sentido existe una larga discusión respecto de si la imagen es un reflejo de la realidad, o si bien es una representación, una forma contigua de un objeto “real” que estaría por fuera, en un exterior. Esta visión amparada en la concepción de que el aparato técnico media en la factura de la imagen, y que por su pura condición mecánica no habría mediación entre el sujeto operador y la producción de la imagen, sería la extrapolación del carácter mimético de la imagen fotográfica hacia una manipulación absoluta de la fotografía en términos de su producción. Siendo por lo tanto lo que existe, una arbitrariedad absoluta.

Desterrando las visiones anteriores, hoy nos dispondríamos a mirar la fotografía como una producción que contiene en si una cierta huella de la realidad, esto implica que no es mimesis ni es símbolo, sino más bien un *index* que comporta las señales de una exterioridad. De esta manera para plantear las huellas fotográficas debemos volver al *index*, cuya condición de unión indisoluble con el objeto la presenta como un signo físico y particular.

La forma física se debe a la existencia y particularidades del objeto representado cuya relación conjunta depende de la materialidad de ambos. Para entenderlo mejor, podemos proponer como ejemplo el mordisco de una manzana, la falta del trozo significa que alguien ha participado en esa huella, resultando ser una marca física al igual que la boca que la mordió. Tampoco podemos negar su particularidad ya que el mordisco se produce en condiciones únicas e irrepetibles según el contexto y los objetos que entren en juego. Lo sustancial en el *index* es que el objeto al cual representa sea “real” y contiguo al signo que origina, quien no demanda como el icono una similitud entre el signo y el objeto. Para Joan Fontcuberta la fotografía entendida como *index* funcionaría como un elemento equivalente, físico y material de la memoria.

La fotografía es un signo que, efectivamente, requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: Un rastro almacenado, un rastro-memoria.<sup>32</sup>

Debemos detenernos en el proceso técnico y químico compositivo de una fotografía y en el porqué de su importancia. Nos centramos en este punto por dos cuestiones importantes: la primera es entender la relación física entre el objeto fotografiado y la imagen, y una segunda es la que nos remite a los referentes que veremos en nuestros estudios de casos sobre la fotografía juvenil marginal, y que corresponden en su inmensa mayoría al proceso analógico para capturar la imagen.

Químicamente es indispensable destacar el elemento que posee la capacidad de capturar la luz, las sales de plata (AgBr).<sup>33</sup> Las sales de plata son un elemento químico que posee la característica de ser fotosensible, esto junto con el soporte de acetato de celulosa componen la película fotográfica, quien al recibir una cantidad de luz -regulada por la exposición- se encarga de capturar la imagen en forma de imagen latente y que luego del proceso de revelado, detenido y fijado pasa a convertirse en imagen. De esta manera aquel objeto que reflejaba luz queda atrapado por la película. La culminación del proceso suele terminar con el positivado en papel que también posee sales de plata y que al recibir la luz que procede del negativo la captura para después de unos baños químicos transformarla en la imagen papel.

Identificar la fotografía como una impresión lumínica, implica desde un punto de vista técnico, que no sea necesario ningún elemento mecánico o tecnológico para la obtención de una imagen. Es cierto que las imágenes se suelen obtener mediante el medio fotográfico, pero no podemos olvidar que las primeras imágenes -y aún en las universidades se sigue utilizando como metodología de estudio- se capturaban a través de la cámara oscura, donde la

---

<sup>32</sup> Joan FONCUBERTA. *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*, Gustavo Gili, Barcelona. 2004. p.78

<sup>33</sup> En una pequeña aproximación al proceso fotográfico -en cuanto a los procesos químicos involucrados en el revelado y la toma fotográfica- nos centraremos en las fotografías, como ya mencionamos, analógicas y para las fotografías blanco y negro, ya que la fotografía color presenta una complicada y engorrosa descripción.

imagen se construye por simple acción de la luz. Este proceso desligado del medio desemboca directamente en una pieza única en forma de imagen latente negativa.

Pero esta imagen captada por la cámara oscura puede resultar ambigua ante la percepción del receptor de dicha imagen, ya que muchas veces reconocer el objeto fotografiado no resulta sencillo. El objeto “real” se transforma en una nueva forma dissociada e irreconocible de ese objeto, pudiendo calificar a las imágenes procedentes de las cámaras oscuras difíciles de identificar y cercanas a la abstracción. Estas fotografías acaban representado una especie de huella fantasmagórica de objetos inexistentes que no existen más allá de una forma inmaterial.<sup>34</sup>

Esta imagen producida por la cámara oscura demuestra que la imagen obtenida no siempre tiene características miméticas y no posee necesariamente una condición con el objeto del cual produce la huella. Por el contrario se produce explícitamente como una huella lumínica “real” por contacto. La cámara oscura y su imagen generada, se constituyen como la ontología de la fotografía que lleva al límite lo que es verdadero en toda fotografía: *la huella*.<sup>35</sup>

Los referentes que en el momento del disparo fotográfico poseían luces, sombras y colores fueron capturados en función de los niveles lumínicos sobre el material sensible por lo que de forma real realza en la fotografía su valor de *index*.

Las teorías que consideran la foto como perteneciente al orden del *index* (representación por contigüidad física del signo con su referente)... se distingue claramente de sus dos precedentes (ícono y símbolo), especialmente porque implica que la imagen indicial está dotada de un valor *absolutamente singular o particular*, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: Huella de *una* realidad.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Esta calidad de imagen suele ser conseguida con las cámaras oscuras en imágenes que requieren exposiciones rápidas. De igual forma, este tipo de imágenes puede ser conseguida fácilmente con las cámaras en velocidades de obturación lenta.

<sup>35</sup> Rosalind KRAUSS, *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.15

<sup>36</sup> DUBOIS., op. cit. p 42-43

Esto lo que viene a demostrar es que lo fotografiado -ya sea por la cámara tecnológica o la cámara oscura- siempre posee en su construcción elementos reales que han existido alguna vez, estableciendo a la fotografía como prueba infalible de su existencia, más allá de interpretaciones o manipulaciones.

La fotografía asociada al concepto de *index* a través de la relación física que establece con el objeto que representa -por los procesos químicos que requiere-, no mantiene una relación de igualdad absoluta, sino más bien posee características semejantes a las reales. Pero sí exige que el objeto que representa exista y que sea contiguo al signo que desprende. En este aspecto la técnica fotográfica es considerada relevante, ya que en el caso del icono lo que resulta importante es el producto de dicha técnica y la relación de semejanza. En definitiva lo importante en el *index*, es el proceso productivo del objeto fotográfico, el momento de la captura en donde los rayos de luz dan fe de la existencia del objeto.

Asociados al *index* existen tres principios que para Phillippe Dubois se fundamentan a partir de la configuración del espacio y tiempo: *singularidad*, *atestiguamiento* y *designación*.

A partir de la relación del *index* con la huella es evidente que la marca en principio es única. La huella fotográfica no puede ser en el fondo más que singular ya que remite sólo a un referente particular en espacio y tiempo. Para Roland Barthes esta indivisibilidad es incuestionable ya que la fotografía repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente, o lo que es lo mismo, que la naturaleza o el referente de la fotografía es único.<sup>37</sup>

Bajo este principio de singularidad Philippe Dubois señala que la unicidad recae sobre la relación de cada uno de los signos con el objeto denotado.<sup>38</sup> Mientras que Walter Benjamin señalaba que la fotografía era un medio reproducible serial y múltiple, Dubois alude que esa reproductibilidad sólo

---

<sup>37</sup> BARTHES (1999), op. cit. p. 31

<sup>38</sup> DUBOIS., op. cit. p. 66. Debemos entender el negativo como la foto propiamente y como reflejo del referente, y recordar que descartaremos del análisis cualquier medio de reproducción digital o imagen digital incluyendo las reproducciones de negativos que poco tienen que ver con el acto fotográfico.

opera entre signos, por lo que si una foto es reproducible no lo es su negativo, y sólo puede haber uno, de un mismo objeto, en un momento dado.<sup>39</sup> Podríamos entender entonces, que el negativo es la matriz, la génesis teórica del *index* fotográfico, que postula la distancia espacio-temporal entre el objeto y su signo.

Si acercamos la imagen fotográfica al *index*, a una huella física de un referente único, ésta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede. La fotografía atestigua, certifica, ratifica y autentifica la existencia de lo que se ve, “en calidad de *index*, la fotografía es, por naturaleza, un testimonio irrefutable de la existencia de ciertas realidades”.<sup>40</sup> De igual forma Roland Barthes manifiesta: “No puedo negar en la fotografía que la cosa *Haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como esencia misma, el noema de la fotografía.”<sup>41</sup> La huella como *índex*, además de atestiguar, designa, señala y dirige nuestra mirada y nuestra atención sobre su referente y sólo sobre él.

La propuesta de Phillippe Dubois también nos remite a Roland Barthes y su *punctum*, cuya función o sentido es indicar, subrayar, mostrar su relación singular con una situación referencial determinada con el “detalle”. La fotografía, consiste en un poder metonímico que se expande sólo al indicar o designar, y nada tiene que ver con el reconocimiento de cualidades o de significados.

Estos principios propuestos por Phillippe Dubois hacen de la fotografía un medio inseparable de su referente y dentro del mismo acto que la hace ser una especie de imagen-acto absoluto. De esta manera, el autor ratifica que esencialmente lo fotográfico en su forma pragmática, y distinguiéndose de todos los demás medios de comunicación, configura una dimensión previa a la constitución de toda semántica o significación.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*

<sup>40</sup> *Ibidem* p. 68.

<sup>41</sup> BARTHES (1999),, op.cit p. 136.



#### II-4.4.2. TIEMPO Y ESPACIO

Una vez capturada la imagen, las concepciones del tiempo para la fotografía dan un vuelco, el tiempo se disuelve y ya no se encuentra dentro de ningún parámetro establecido. La imagen fotográfica se define como un tiempo y espacio paralizado y retenido, como una parte mínima del devenir que ha sido extraída de la continuidad espacial y temporal en la que estamos suscritos.

Cuando se produce la captura de la imagen estamos en presencia de un pacto espacio-temporal estático y absoluto. El objeto no perece, los espacios no mutan y todo se atrapa en forma de tiempo paralizado. Para Phillippe Dubois tanto tiempo como espacio se dan como un *corte* (*córtex*) que implica que no sólo se establece como un gesto en la continuidad de lo real, sino que también convive en él la idea de un paso, de un salto irreductible. El acto fotográfico al realizar un corte, nos posiciona en el otro lado de un tiempo evolutivo a uno fijado, de la luz a las tinieblas, del movimiento a lo inmóvil, de la inmensidad a la parcialidad.<sup>42</sup>

Para Jean-Marie Schaeffer la carga temporal que posee la fotografía no la ofrece ningún otro sistema de representación, porque dicha carga proviene de la relación que mantiene la fotografía con su referente, y de cómo se inscribe en el tiempo y en el espacio. Es indudable que mientras otros medios visuales, como el cine y sobre todo la televisión, poseen la fantasía de un tiempo presente, lo fotográfico se posiciona o se presenta ante el espectador como un pasado inapelable.<sup>43</sup> Esto produce una distancia y un quiebre en la continuidad temporal y espacial en el momento en el que el espectador observa la imagen. A lo que Dubois nos dice: "En el tiempo, esta escisión también es manifiesta. La distinción del aquí y el allí se superpone a la del ahora y el entonces: cada uno sabe en efecto que lo que se nos muestra en una imagen remite a una realidad no sólo exterior sino también y sobre todo anterior."<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> DUBOIS., op. cit. p. 148.

<sup>43</sup> Jean- Marie SCHAEFFER. La imagen precaria del dispositivo fotográfico, Cátedra. Madrid, 1990. p 49.

<sup>44</sup> DUBOIS., op.cit. p. 86.

En el momento que el espectador visiona una imagen fotográfica, aquello que fuera objeto y referente desaparece en su forma espacial y temporal. De esta manera, el espectador de la imagen fotográfica establece un juego doble y simultáneo entre el tiempo y espacio, asociándose nuevamente la imagen con el pasado y en una nueva forma con lo ausente, en donde la fotografía revelará la ausencia existencial del referente.

Es indudable entonces, que el momento de la captura de la imagen y el momento de visionado de una fotografía realzan dos aspectos distintos. Por un lado su condición de *index*, ya que el momento de la toma mediante el medio fotográfico y la luz reflejada por el referente produce una huella, una marca. Pero en el momento del visionado de la imagen, donde ya se ha abierto una grieta temporal, podemos entrever su condición icónica de lo fotográfico por la retención visual del ícono. Pero Jean-Marie Schaeffer determina que la iconicidad de la imagen fotográfica asegura también su carácter *indexal*, ya que no sólo permanece como una imagen grabada en la memoria como momento pasado, sino que también se establece como una marca inequívoca del paso del tiempo.<sup>45</sup>

A la vez que sucede esta lógica temporal, la fotografía se establece como una imagen bidimensional que participa en una lógica espacial, debido a que en su génesis, y recordando las *heterotopias* de Michel Foucault, se busca la captura de un espacio donde conviven diversos espacios: un primer espacio, el que ocupa el objeto, un segundo lugar el que se establece entre la fotografía y el objeto al que se fotografía y un tercero en que la imagen se percibe y es interpretada.

Si consideramos el tiempo algo intangible, hablar del espacio no nos acerca más a lo palpable o a lo material, debido a que es siempre móvil y marcado por las mutaciones que sufre por el factor temporal. El espacio de lo fotográfico se concibe como elemento esencial de la imagen fotográfica, trabajando con lo "real" del mundo que lo rodea. Un lugar que al contrario que la pintura no se construye sino que viene dado, es entonces cuando en contra de la tradición

---

<sup>45</sup> SCHAEFFER., op. cit. p. 49.

pictórica de construcción aditiva, la imagen fotográfica se convierte en una labor sustractiva. El espacio capturado por la imagen siempre será parcial en oposición al ilimitado espacio del referente, haciendo de la fotografía un medio de amputación.

Bajo esta premisa, la imagen fotográfica forma parte de una elección que reside en lo que se ha capturado, o todo lo contrario lo que se ha dejado fuera del encuadre deseado. Para Walter Benjamin el sentido del *aura* descansa en una definición que demuestra con bastante exactitud el doble principio que constituye todo el juego del acto fotográfico: el principio de *distancia* y *proximidad*. De esta manera y bajo este principio de distancia y proximidad la fotografía ingresa en la duda de algunas certezas, ya que a partir del *corte* temporal aparece una suerte de asombro manifestado por un estado de fascinación o angustia. El *aura* para Benjamin no es otra cosa que una trama singular de espacio y tiempo, definida “como la aparición irreplicable de la lejanía, por cerca que pueda hallarse.”<sup>46</sup>

#### II-4.4.3. EL FUERA DE CAMPO

La fotografía implica un corte, una selección, una separación temporal y espacial de lo “real” ejercido dentro de una continuidad imparables e inabarcable. La imagen selecciona, recorta y paraliza lo observado, dejando que todo lo que queda fuera de esa visión provista por la cámara, quede relegado como un residuo, un objeto marginal o lo que se denomina el *fuera de campo*.<sup>47</sup>

La presencia virtual del residuo constituye un valor constructivo que forma parte de la propia esencia fotográfica. Podríamos decir que el valor más significativo de *fuera de campo* se establece en aquello que el espectador analizando lo que ve dentro de la imagen, percibe que existe fuera del cuadro, constituyéndose así como un espacio visible que es robado de uno invisible.

---

<sup>46</sup> BENAJMIN., op. cit. p. 99

<sup>47</sup> DUBOIS., op. cit. p. 159.

Existen ciertos elementos del fuera de campo, invisibles pero designados más o menos explícitamente por las carencias del campo, que deberán ser tomados en cuenta en la interpretación de la imagen.... y a menudo, mediante el fuera de campo la imagen suscita el deseo que va a tomar en lo que a la narración se refiere, una importancia considerable.<sup>48</sup>

En ese espacio invisible continua el tiempo y el espacio como la vida de los objetos ausentes. El *fuera de campo* casi nunca es neutro, siempre tiene una función y una significación, puede ser negado por censura o disolución -por ejemplo los fondos blancos de Richard Avedon- o paradójicamente se lo hace destacar poniéndolo en relieve por omisión u ocultamiento para generar en el espectador curiosidad o interés.<sup>49</sup>

No debemos olvidar que en el campo -y por tanto fuera de él- la disposición de los elementos, objetos y personajes constituyen espacios potenciales que se integran en la dinámica de la narración. Los espacios invisibles permiten al receptor de la imagen fotográfica un valor narrativo de gran potencial; logrando que participe activamente en la recreación de la experiencia.

Generalmente lo que el *fuera de campo* sugiere, puede ser más expresivo que lo que se muestra, pudiendo presentar indicios de una realidad inexistente según la intención del emisor. Esto que puede ser tomado como una prueba o un indicio de una realidad sugerida por el fotógrafo, marca un recurso creativo y manipulador que en la experiencia artística puede crear discursos paralelos para la interpretación del espectador.

Es incuestionable que el fuera de campo (como elemento espacial y temporal y diferente al fuera de campo cinematográfico), predispone a pensar la fotografía en términos de ausencia y conjeturar sobre lo que está y lo que no ha sido abarcado por la imagen. El fuera de campo se establece literalmente de forma tajante y definitiva, lo que no se ve no está y no existe posibilidad de encontrarlo en otro momento, y su relato al no transcurrir temporalmente se

---

<sup>48</sup> Guy GAUTHIER, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid 1996. p. 19

<sup>49</sup> Un ejemplo claro del fuera de campo se produce cuando interactúan personajes en la imagen y la relación que se produce por las miradas que organizan el espacio de representación.

debe en primerísima instancia, a lo encuadrado y capturado en el momento del disparo. No existe precisión entre lo que existe antes o después, sólo existe la imagen con sus particularidades y singularidades.

En la imagen hay un ausente que se encuentra presente pero fuera, por detrás, a la derecha, a la izquierda, al frente, escondido pero siempre latente y de una participación activa en la imagen. Existe por ejemplo en los autorretratos en donde los límites de lo ausente y lo presente no están tan definidos, debido a que esos límites se han establecido previamente. Entonces deberíamos preguntarnos ¿qué ocurre cuando las presencias se vuelven ausencias? Es aquí donde asistimos a un punto clave y característico de la narración de la fotografía de los jóvenes marginales, ya que esta ausencia no se encuentra latente ni es parte del fuera de campo, sino que es concreta y verdadera en forma de pérdida y muerte.<sup>50</sup> Las ausencias no establecen un discurso ocasional o desde una posible presencia, lo narrativo no se encuentra en el descubrimiento de esa presencia virtual, ni del quien, ni del como, sino más bien en tener la certeza de que lo que no está no existe, y que nunca más volverá. Es por esto que el fuera de campo posee su dinámica más interesante en términos de ausencia.

#### II-4.4.4. DE LA AUSENCIA A LA MEMORIA

Si nos centráramos en la eficacia y efectividad -propia o atribuida- de la imagen fotográfica, deberíamos describir no sólo lo que el observador de la imagen descubre como consecuencia de su relación con la forma representada en la imagen, sino también lo que esperan de esa forma, y por qué se tiene tal expectativa sobre ella. Esto supone considerar también la noción de *huella* y la impresión dejada, entendida como un vestigio, como lo que queda del pasado, como el efecto y la impresión de una cosa que deja su marca en otra remitiéndonos a un *fuera de campo* recordado en el *campo*.

---

<sup>50</sup> En muchos de los ejemplos de caso que veremos cómo Diane Arbus, Nan Goldin, Larry Clark, Alberto García-Alix, Richard Billingham etc. destaca la pérdida manifestada por el autorretrato de los rasgos de juventud por otros más duros y maduros. De igual manera la ausencia en forma de muerte se manifiesta en la desaparición de personajes y lugares que desaparecen de las historias dejando grietas irreparables.

Una imagen fotográfica, como elemento archivador de un momento pasado, asociada al *index* y al *córtex*, funciona como una suerte de memoria externa que renueva recuerdos pasados de forma tangible y transportable. Sin embargo y paradójicamente, esta función memorial de lo fotográfico, sobrevive sólo como un recordatorio limitado, ya que sustituye la necesidad de recordar una memoria pasada y con ello una identidad individual. Es así como las fotografías responden a la necesidad de al menos una ilusión de la memoria.

Esta ilusión de memoria es ejemplificada claramente en 1982 en la película de Ridley Scott, *Blade Runner*,<sup>51</sup> donde se nos muestra un mundo futuro en el que los humanos conviven con los replicantes -androides prácticamente idénticos a los humanos-. Los replicantes coleccionan fotos debido a que necesitan poseer recuerdos para sentirse humanos. Una necesidad generada por su sistema que establece las imágenes fotográficas como realidades, como verdaderos recuerdos de un pasado existente. En la ficción futurista la fotografía ha perdido su razón de referencia en el pasado, debido a que un suplente asume la mirada y la fuerza de lo real. Los falsos recuerdos fotográficos ya no se presentan como pura nostalgia, sino que son símbolos de una vida ya vivida, un sueño de ser humano que persiste en el mundo de los replicantes. Y es aquí es donde encontramos la primera instancia clarividente sobre cuestiones de memoria: la fotografía como nacimiento de una falsa memoria.

Bajo esta idea de falsa memoria, el punto principal radica en que la falsedad se establece en el uso, títulos, textos, relatos o las ficciones que falsamente las identifican como recuerdos de un pasado que nunca existió. Muchas de las imágenes que utilizan los replicantes parecen realizadas por los propios replicantes, aparecen sus habitaciones y retratados los unos con los otros, lo que produce el apego a las cosas y las personas representando un pasado tangible. Bajo esta premisa, la película acepta la idea -propia de la época en que se filmó- que la fotografía es una prueba fehaciente y real del referente.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Basada en la novela de Philip K. Dick: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de 1968

<sup>52</sup> La fe que profesa la película en la confiabilidad de las fotografías como elemento real es de primer

La creencia de que las imágenes fotográficas como imágenes reales del pasado corresponden a la apariencia entre el reflejo de la imagen y las imágenes retenidas en la mente son los restos, en el sentido visual, de lo que nuestros ojos han percibido y grabado posteriormente en nuestros cerebros. La captura y preservación de las imágenes fotográficas, parten de la noción y la creencia de que las fotografías son restos de experiencias pasadas o restos visuales de sentimientos del pasado. El instante capturado atestigua de forma incuestionable el paso del tiempo, posicionándolo al instante siguiente como un objeto de memoria. A partir de esta cualidad es explicable o entendible que la fotografía pueda cambiar, y ya no sólo ganando en significado, sino a veces llegando a cambiar su sentido. Es por eso que la imagen presenta en relación con la memoria algunas características contrapuestas, que se manifiestan entre una fijación transformable y una frágil solidez.<sup>53</sup>

Es importante para el instante fotográfico el paso del tiempo, y su resignificación en algo más que la pura imagen. Podemos entender la fotografía como un espacio temporal similar al que establecemos en nuestra memoria, al que entendemos como un tiempo en el que se reviven cuestiones intensas. Cuestiones alejadas del sentido cronológico, dado que nuestro recuerdo no se dispone en un sentido exclusivo sino que suele converger en un único lugar, y que esta precisamente donde se le encuentra. De igual modo, la conexión de distintas imágenes fotográficas con su tiempo, sugiere un proceso elíptico y discontinuo comparable con la selectividad de la memoria; en este sentido lo fotográfico corresponde o mejor dicho reproduce, ciertas condiciones similares a la selección de la memoria, privilegiando los instantes decisivos y dejando de lado los momentos que significativamente resultan más estériles. Por tanto, dentro del relato fotográfico se puede crear un tiempo narrativo que recurre constantemente a la forma en la que construimos nuestros recuerdos, estableciendo las diferentes conexiones de momentos que elaboran una

---

orden, ya que las fotografías son utilizadas por un escáner digital en una de las imágenes para requisar e identificar a uno de los androides rebeldes que se van destruir. En la película los escáneres digitales sirven para deconstruir las imágenes, para ver más de lo que está allí en lugar de reconstruir una imagen de algo que es nada más que en la imagen. En este sentido, parece que se enmarcan claramente en el horizonte de la fotografía convencional, incluso prevé los límites de ese horizonte, el fin de la era de la fotografía como memoria en el sentido antiguo y familiar.

<sup>53</sup> Mario DIÁZ BARRADO, "La fotografía y los nuevos soportes para la información, Imagen e Historia," (En Línea) Revista Ayer, N°24 , España, 1996 Url: [http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer24\\_08.pdf](http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer24_08.pdf) (Consulta 12 de noviembre de 2011)

narración más concreta.

El instante fotográfico es irrecuperable y en este sentido decisivo. Ese instante posee una dualidad en su concepción procesual comenzando y finalizando prácticamente al mismo tiempo y en un momento privilegiado. Por un lado la fotografía como corte y huella contiene cualidades únicas que forman un proceso más amplio, reforzando la representación fotográfica como un objeto realista y creador de verdades. Pero al mismo tiempo el instante posee la capacidad de recrear todo un relato compuesto por instantes que, interrelacionados, permiten conjeturar un sentido más coherente sobre el mensaje de los registros fotográficos. Mediante esta cualidad del instante fotográfico, podemos pasar de un instante a un momento que activa los procesos de la memoria mediante el recuerdo. La fotografía además del córtex estimula un proceso memorial más amplio que evoca cuestiones más profundas y sentimentales.

La fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo. Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia, embrollando las distinciones morales y desmantelando los juicios históricos mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos.<sup>54</sup>

Deberemos por tanto desde la memoria analizar las fotografías más allá de imágenes simples y aisladas, ya que como documento las fotografías son capaces de configurar un discurso. Las imágenes fotográficas poseen un rol activo en la articulación de los recuerdos y por lo tanto de la memoria individual y colectiva. Analizar una imagen fotográfica lleva consigo discernir entre lo que *ha sido* propuesto por Roland Barthes<sup>55</sup> y lo que *está siendo* en el momento de su visionado. Esto supone comprender su dimensión temporal, la vinculación con el pasado y el recuerdo que puede suscitar el hecho de observarla. En definitiva la fotografía permite preservar, recordar, recobrar o hasta algunas veces crear un fragmento del pasado.

---

<sup>54</sup> Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*, De bolsillo, Barcelona, 2010.p. 76.

<sup>55</sup> BARTHES., op cit. p.137



## II-4.5. ENTRE LA EVIDENCIA Y EL RELATO

A partir del referente y del *index* podemos entender que lo fotográfico se postula como un vestigio, un testimonio o una evidencia de lo que existió. Si hay una imagen fotográfica existe la certeza de que aquello que refleja alguna vez fue “real”. Al fin y al cabo, una fotografía al poseer una información extinta contiene cierto poder.

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto un poder... Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudábamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía.<sup>56</sup>

El poder en forma de evidencia que las fotografías poseen, reside básicamente en el contexto que las rodea y los discursos que estos contextos desarrollan en la apreciación del espectador. Existe entonces una dependencia entre la fotografía y su contexto, puesto que sin éste la fotografía como evidencia perdería su mensaje.

Un ejemplo de la importancia del contexto lo podemos ver en las fotografías de Nan Goldin -autora que analizaremos en los próximos capítulos- quien expone un relato biográfico que lógicamente es indivisible del contexto. El relato corre junto a la imagen manifestando la historia de los protagonistas, quienes son los que poseen ese poder testimonial y sentimental. De la misma manera, aquellos receptores que no conciben el relato, quienes no lo entienden o no lo interpretan, hacen que las imágenes carezcan de su mayor valor, desviando toda la importancia a valores estéticos de los que en ocasiones carecen este tipo de fotografías. Es así como las imágenes de por ejemplo Nan Goldin, se convierten por su contexto discursivo en una biografía.

Este contexto discursivo debe poseer además cierto conocimiento pre-establecido sobre la temática relatada por parte del grupo social en el cual se inserta. Relatar con imágenes la vida marginal exige que el espectador conciba

---

<sup>56</sup> SONTAG., op. cit14-15.

que dicha vida exista y le sea visualmente reconocible. Por lo que sin un marco social en el que el mensaje no pueda ser entendido, la fuerza testimonial de este tipo de imágenes perdería todo su poder. Resulta vital entonces, para el análisis e interpretación de la imagen fotográfica, contextualizarla. Philippe Dubois entenderá que la fotografía en una forma esencialmente pragmática, dependerá en buena medida del contexto discursivo en el que esté inmersa.

La lógica del *index* que hoy reconocemos en el interior del mensaje fotográfico goza plenamente de la distinción entre sentido y existencia: la foto-index afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el “eso a sido” de Barthes), pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación, no nos dice “esto quiere decir tal cosa”. El referente es presentado por la foto como una realidad empírica, pero “blanca”: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen.<sup>57</sup>

Las imágenes fuera del relato, presentadas de manera única e independiente sin comprender la historia que se produce fuera del campo, convertirían a las fotografías en un detalle ajeno al todo, lo que les haría perder cierta identidad. Si bien es cierto que las fotografías de por ejemplo Diane Arbus, Alberto García-Alix o Nan Goldin son fácilmente reconocibles expuestas de manera individual –debido en gran medida a su gran popularidad–, es también verdad, que esto surge a partir de una estética y forma única de relato donde se puede reconocer en lo individual, ese guiño en su manera conjunta en la que todas las imágenes forman el verdadero estilo e historia del autor.

#### **II-4.6. HACIA LA PÉRDIDA DEL REFERENTE**

Si bien es cierto que la mayor parte de la historia de la fotografía se ha construido y ha puesto su fuerza representativa y su constatación de existencia al servicio de la realidad, actualmente ese paradigma se ha desvanecido. La imagen fotográfica como instrumento o disciplina artística sirve como una nueva ilusión creativa, algunas veces visualizando lo invisible, otras creando lo inexistente, o en ocasiones simplemente modificando los fantasmas culturales.

---

<sup>57</sup> DUBOIS., op. cit. p 50-51

La fotografía como ficción, ilusión, artificio o simplemente la no representación de la realidad, hacen que categorizar “lo fotográfico” solamente en términos de su referente parezca escaso. Sin embargo, habría que destacar el error que significaría generalizar diferentes disciplinas o técnicas en un lado u otro de la referencialidad, puesto que tomar únicamente cualquiera de los planteamientos volvería a posicionar a la fotografía fuera de los contextos culturales.

Actualmente las reacciones pragmáticas que se producen ante las imágenes fotográficas están cambiando y por esto se ha abolido la idea de documento asociada a la imagen fotográfica. De igual manera, analizar esta imagen dándole prioridad a su referente, significa olvidarse de que un público informado y cualificado puede leer en las imágenes las implicaciones culturales que estas poseen.

Umberto Eco estima que siempre que exista una mentira hay significación y viceversa. Por esto, y si luego entendemos que una imagen fotográfica posee posibilidades comunicativas, no es correcto que pensemos la significación como sinónimo de verdad, ya que la significación está codificada por pura convención, por lo que decir que un significado corresponde a un objeto real, constituye una actitud ingenua. "La falacia referencial consiste en suponer que el significado de un significante tiene que ver con el objeto correspondiente".<sup>58</sup>

Nunca encontraremos significado en una imagen fotográfica fuera de un contexto cultural y aislado de nuestra experiencia perceptiva, por tanto lo “verdadero” u objetivo surge a partir de donde era construida. Leída y entendida, la imagen fotográfica comienza a tambalearse cuando los análisis se realizan desde la perspectiva culturalista, lo que es decir que el significado sólo lo puede dar la unidad cultural y nunca como un enunciado aislado. Admitir que la objetividad o la capacidad para representar un referente real que tiene la imagen fotográfica no es más que una capacidad social y culturalmente construida, ha llevado a desplazar la importancia de la sintáctica y de la

---

<sup>58</sup> ECO., op. cit. p.104

semántica hacía un lugar más pragmático.

La fotografía como imagen referencial o como realidad fue perdiendo protagonismo. Los caminos teóricos en fotografía fueron transitando y evolucionando desde las teorías de la información y de la significación hacia las teorías de la comunicación. Esta evolución en gran medida fue potenciada por los estudios de la fotografía sobre la cultura, los cuales manifestaron que el significado de cualquier enunciado nunca puede construirse en base a las meras relaciones entre el significante y el significado; lo que organiza con sentido o sin él dicha significación, no es simplemente el modo o la forma de presentación de un enunciado, sino los valores sociales y culturales del momento y lugar dónde el enunciado es presentado.<sup>59</sup>

No podemos obviar que este tránsito de la significación a la comunicación se ha potenciado exponencialmente por el uso de los medios digitales, ya que dichos medios nos proponen la creación de ficciones. La mentalidad digital parte del uso del medio con indiferencia de la verdad o falsedad de los enunciados. Las nuevas imágenes digitales parecen abolir la noción de realismo, objetividad y verdad que hasta ahora venía asociada a la imagen fotográfica, suprimiendo no sólo la forma de cómo se construyen las imágenes, sino la forma en que ésta es pensada y difundida.

La veracidad de un enunciado no es un simple problema del uso de un medio sino que es una adscripción a una determinada corriente de pensamiento. Pero esto no significa que todas las imágenes fotográficas tengan que ser construidas y leídas como representaciones de la realidad, ni que todas las imágenes digitales tengan que ser construidas y leídas como imágenes manipuladas o inverosímiles; su condición objetiva no está unida al carácter de ninguno de estos medios, sino que está construida por el entorno y momento en donde los medios o tecnologías nacen y evolucionan.

---

<sup>59</sup> Analizar la imagen fotográfica junto al medio fotográfico, es pensar que la construcción de las imágenes no está sujeta a los cambios culturales. Por lo tanto es pensar que un medio no evoluciona si los esquemas culturales cambian, es estar al lado de los que creen que todas las reacciones pragmáticas ante todas las imágenes fotográficas son iguales.

En definitiva, en el momento en que se empiezan a producir imágenes fotográficas alejadas de un referente específico, el concepto de fotografía como representación de la realidad comienza a debilitarse. Quizás la tan mencionada "muerte de la fotografía" solamente se refiera a la muerte de la veracidad del documento. En este caso el morir será también para aquellos que empuñan la cámara y capturan imágenes que intenten ser objetivas, pero nunca para aquellos que ilustren, que expresen su punto de vista y que cuenten algo más que el propio referente.



### LA FOTOGRAFÍA ENTRE EL DOCUMENTAL, LO ARTÍSTICO Y LO POSMODERN

*La cámara es ese medio fluido de encontrar esa otra realidad.*<sup>1</sup>

No se puede negar el interés que ha despertado desde sus inicios la imagen fotográfica, ya que una gran parte de los procesos comunicativos y del intercambio cultural del último siglo se producen con, o a través de ella.

Históricamente, ha principios del siglo XX, no se comprendía el hecho de que la fotografía pudiera servir al mundo de lo sensible, de las ideas, del arte, ésta sólo disponía de un pequeño campo de acción sometido a los perpetuos cambios en los ámbitos comunicativos. Pero en las últimas décadas, la magnitud en el crecimiento de la fotografía debe entenderse a partir de la proliferación exponencial de las teorías que la tienen por objeto. En la última parte del siglo XX la fotografía se inmiscuía en el mundo del arte desmoronando su propia tradición de medio mecánico, anclado en su personal historia por ser incapaz de establecer cualquier tipo de dialéctica con las artes dominantes.

La fotografía hoy en día, ha dejado la visión moderna y se ha establecido como una mediación entre los sujetos. Los objetos o conceptos representados en las imágenes, y la sociedad que las percibe, más que intentar definir qué es la fotografía intentará comprender su uso social en el entramado de significados culturales. La intención de este capítulo consiste en valorar cómo se construye la imagen fotográfica, más allá de la técnica o la práctica.

---

<sup>1</sup> Jerry N. UELSMANN en SONTAG., op. cit. p. 196

## II-5.1 EL DOCUMENTO Y LO DOCUMENTAL

Desde la referencialidad fotográfica podríamos afirmar que toda imagen producida por el medio es un documento. Y si bien esta afirmación puede ser rebatible por lo categórica que resulta, es del todo inevitable por la naturaleza específica de la captura de la imagen.

En el capítulo anterior concebíamos la imagen como un *index*, como una huella. Desde un punto vista ontológico, si toda huella informa del agente físico que la ha causado y registra materialmente algún tipo de información, toda fotografía es índice y todo indicio registrado es un documento. Esto es evidente aun cuando la información del referente sea imperceptible, debido a que el rastro siempre queda registrado. Por consiguiente, hasta la fotografía abstracta participa de lo documental por asociación a una vivencia material.<sup>2</sup>

La historia de la fotografía basa prácticamente su existencia en su historia documental, debido en gran parte a la construcción y la naturaleza misma. Como hemos visto, la confusión creada por la imagen mecánica -potenciada por la objetividad del medio- ha llevado durante muchos años a confundir la imagen con su referente, pensando la fotografía como retazos de memoria, como un medio entendido para designar el objeto al cual se hacía referencia o como representación de “la realidad”. Queda claro entonces, que el concepto moderno y tradicional posiciona a la fotografía como una imagen de lo *real*, como una imagen ligada a su referente: “La fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacedera, de las artes miméticas”.<sup>3</sup>

Genéricamente podríamos definir como documento cualquier elemento que nos sirva para probar o ilustrar algún hecho, elemento o circunstancia. Así, cualquier documento y especialmente el documento fotográfico, describe una síntesis exacta entre la ilustración y la prueba.

---

<sup>2</sup> Francisco ALONSO, *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*, UOC, Barcelona, 2007. p.23.

<sup>3</sup> SONTAG., op.cit. p. 57.



En la modernidad, el documento fotográfico como prueba ejercía un peso moral que parecía incuestionable e infalsificable. En este contexto, el análisis sobre el contenido de una imagen fotográfica fue generalizado, ya que la mayor parte de las fotografías se consideraron o fueron seleccionadas para construcciones históricas que pertenecían al ámbito de la documentación. En el ámbito de la documentación, lo fotográfico es indisoluble de la premisa referencial, siendo vital que en lo fotografiado exista una mimesis entre el referente y la imagen.

Pero existe también el contexto documental de una fotografía el cual puede ser identificado de dos modos: uno primero en el que se coloca la cámara y la toma fotográfica de forma directa, en el que el fotógrafo puede hacer sus propias decisiones subjetivas. Y el segundo, donde la fotografía se reproduce o muestra para un propósito completamente diferente y donde el contexto original no puede ser recreado. En tal caso, el contexto ha mutado y cambiando el significado de la imagen haciendo que muchas interpretaciones sean posibles.

Si nos planteáramos de manera genérica cómo es posible identificar la imagen en términos realistas, y de cómo esta se distingue de otras formas de expresión artística, sólo la podríamos hacer coincidir con ciertas articulaciones del lenguaje, pero nunca con el lenguaje mismo, nunca con el medio y nunca con la sintáctica y la semántica aisladas de sus relaciones pragmáticas.

El objetivo de una imagen realista se concibe a partir de la documentación de lo real, por tanto el registro de los hechos debe darse con la mayor convencionalidad posible. Por este motivo, cuando el receptor de la imagen documental intenta su lectura, ésta siempre se produce bajo su carácter semántico.

Para Roland Barthes el primer mensaje de una fotografía es su referente, mientras que el segundo sería el dado o aportado por el medio. Por este motivo la referencialidad anula lo que el medio y el fotógrafo son capaces de aportar o contar. La amplia difusión de la fotografía documental y periodística hizo de su

principal objetivo el “documentar”, porque el medio fotográfico era incapaz de construir nuevos significados. Es por eso que Barthes piensa que “En la medida en que la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia y, en cierto modo, no hay lugar para el desarrollo del segundo mensaje.”<sup>4</sup>

#### II-5.1.1. LO DOCUMENTAL

En contra del pensamiento Barthesiano, según el cual no existía en la fotografía otro espacio que no fuera el de la documentación, la fotografía manifiesta algo que se encuentra distante, imponiendo cierta visibilidad de lo ajeno. La imagen que recoge el medio mecánico reduce la responsabilidad que se tiene sobre ella. Así, toda fotografía posee en la captura, un grado de irrealidad que produce una transformación hacia lo creativo e imaginario. La fotografía como producto del medio no copia lo *real*, sino que lo traspone en un ámbito que transforma el referente.

Esta observación nos permite comprender que la lógica del *índex* que hoy conocemos en el interior del mensaje fotográfico goza plenamente de la distinción entre *sentido y existencia*: La foto-índex afirma ante nuestros ojos la *existencia* de aquello que representa ( el “eso ha sido” de Barthes), pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; no nos dice nada de “esto quiere decir tal cosa”.<sup>5</sup>

La imagen fotográfica como documento induce a debatir cuestiones que afectan a contenidos culturales en cuanto al mantenimiento y circulación de información. El documento se posicionará en un lugar de lo *real* pero visualizado en forma diferida, una manifestación de los hechos carentes -en teoría- de juicio y crítica. El carácter dado a la imagen de realismo y autenticidad por el medio fotográfico, produce en la imagen un valor testimonial que la introduce en el discurso documental.<sup>6</sup> Podríamos entonces llamar documental -en el campo de la fotografía-, a aquellas imágenes que ofrecen

---

<sup>4</sup> Roland BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Paidós Comunicación, Barcelona. 2002 p.14.

<sup>5</sup> DUBOIS., op. cit. p. 50.

<sup>6</sup> Beaumont NEWHALL, *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983. p. 234- 235

dentro del medio fotográfico una información original sobre una temática específica.

El propósito inicial de la imagen fotográfica como documento, contiene indisolublemente una relación contemporánea con la fotografía documental que prevé en un proceso anterior a la producción, el estudio de las posibilidades del objeto a ser fotografiado. Si bien todas las posibilidades del objeto poseen cosas en común, la intención comunicativa, informativa o narrativa, contiene diversas formas expresivas que pueda influir en la imagen final. De esta manera, podemos encontrar diferentes tipos de documentos fotográficos: Existen los documentos *puros* que buscan la mayor objetividad a la hora de representar un objeto o un lugar. Los documentos *mixtos* en los que vemos el lugar y los individuos que participan, los históricos que contienen las fotos de archivo y los humanistas, los sociales, los deportivos o los editoriales que se permiten algunas licencias a la hora de posicionar el mensaje. Evidentemente estos tipos de documentos poseen características particulares y muchas se entrelazan entre sí, pudiendo un documento tener características de más de uno de ellos al mismo tiempo. Por lo tanto esta parcelación de tipos de documento no puede ofrecer divisiones demasiado rígidas.

La imagen como documento difiere de la fotografía documental principalmente en el mensaje que transmite, puede ser tan asequible como una ilustración en una revista de gran tirada, o tan privada como la última visión de un ser querido en un álbum de familia. Examinada superficialmente, una fotografía documental puede parecer poco más que una instantánea, pero si la analizamos conscientemente, suele revelarse como una representación visual de un momento profundamente sentido, como una experiencia personal con una intensa carga emocional y psicológica.

Es verdad que el término "documental" es en cierta manera contradictorio y no fue utilizado en fotografía hasta la década de los 30. Sin embargo, podemos ver pruebas de lo documental en fotografía casi desde los inicios del medio. En un primer momento las imágenes fotográficas se caracterizaban por el retrato familiar, que en su forma documental plasmaban de manera objetiva -más allá

de los atrezos- el mundo real. A mediados del siglo XIX y para el pensamiento popular, la fotografía ofrecía de forma inequívoca la representación de lo que el ojo humano percibía. La confianza en que "la cámara no miente", otorgó a la fotografía documental su mayor fuerza psicológica y su mayor atractivo. Los pioneros de esta fase fueron: John Thomson (1837-1921), Jaques-Henri Lartigue (1896-1986), Benjamin Stone (1838- 1914), Jean Eugène August Atget (1856-1927).

Podemos situar un segundo momento marcado por el comienzo del siglo XX en el que la fotografía documental es entendida como espejo de lo social, mostrando a la sociedad su propio reflejo. La Gran Guerra, la gran depresión de los años treinta en EE.UU. y la Segunda Guerra Mundial, fueron momentos donde los fotógrafos documentalistas recorrieron el mundo con el fin de captar el sentido y el lugar creado por cada sociedad en un momento dado de su historia. Los fotógrafos eran la conciencia social de la época. Jacob Riis (1849-1914) y Lewis Hine (1879-1940) son considerados los primeros "documentalistas sociales" y por los que la fotografía documental se convirtió en un estudio de la condición humana.

Siguiendo a Jacob Riis y Lewis Hine en los años treinta, los fotógrafos de la F.S.A. (*Farm Security Administration*)<sup>7</sup> encontraron en la imagen fotográfica un nuevo medio para el comentario y la conciencia social con propósitos reformistas. Independientemente de la escena o de la emoción representada, ellos consiguieron documentar el sentimiento y la apariencia de una sociedad en un momento y lugar concreto. Estos fotógrafos describieron la desesperación y el sufrimiento humano al mismo tiempo que recogían la dignidad y la esperanza. De esta manera muchos de los fotógrafos de la F.S.A. creyeron -al igual que los poetas y artistas románticos del siglo XIX-, que cuando el hombre contemplase sus locuras se vería impulsado a corregirlas. Sin embargo, en los años cincuenta este tipo de documentalidad si bien había despertado algunas conciencias, no alcanzó el éxito en su tarea de reformar a la sociedad. Entre estos fotógrafos podemos destacar a Walker Evans (1903-

---

<sup>7</sup> La *Farm Security Administration* (Administración para la seguridad agraria) era un organismo encargado de enviar ayuda a los granjeros empobrecidos por la mecanización del campo, la sequía y las consecuencias de la depresión de 1929.

1975), Russell Lee (1903-1986), Ben Shahn (1898-1969), Dorothea Lange (1895-1965) y Margaret Bourke-White (1904-1971).

La fotografía documental ha recorrido un largo camino en una constante y continua espiral, intentando comprender a la sociedad y al hombre. La relación entre el documento fotográfico y la fotografía documental dependerá de forma general o específica del contenido y significado del mensaje. Tanto documento como documental pueden reflejar carácter o emoción, pero si existiese una significación social que sobrepase la descripción de la fotografía como medio, esta debería ser entendida como documental.

Las consideraciones sobre lo fiable o verdadero de los soportes que atañan lo documental, tendrían su mayor problemática en las cuestiones estéticas, y su comprensión como producto se traduce en gran medida por la historia del medio y su aplicación en el mundo del arte. Pero no toda fotografía puede ser reducida a su dualidad documental, de una u otra manera el modelo documental fotográfico es un modelo recurrente en los grandes temas de la historia contemporánea, ya que su característica mecánica ha recogido y resuelto muchos de los problemas de la transmisión de información.

## II-5.1.2. EL FALLO DOCUMENTAL: LA ACTITUD DEL FOTÓGRAFO

Las nuevas generaciones de fotógrafos documentalistas herederos de los fotógrafos de la F.S.A. desencantados y desilusionados de los pocos resultados que habían conseguido sus predecesores, adoptaron un nuevo enfoque retratando el mundo desde un nuevo punto de vista. A partir de las imágenes de William Eugene Smith y sobre todo de Robert Frank y su libro *The Americans* de 1958, la fotografía documental entró en la fase contemporánea de su evolución, al encontrar un nuevo marco y concepto. Los fotógrafos adoptaron visiones más personales alejándose de grandes discursos y centrando sus imágenes en las experiencias propias, llevando a los autores a la introspección y problemas existenciales. La experiencia vivencial y la emotividad del fotógrafo resultaron ser más interesantes que la transmisión de realidad visual o social. Esta generación de fotógrafos estaba representada

fundamentalmente por Robert Frank (1924), William Klein (1928), Diane Arbus (1923-1971), Lee Friedlander (1934-2005) o Garry Winogrand (1928-1984) .<sup>8</sup>

Indudablemente la fotografía documental debe ser considerada como un estilo fotográfico con características propias, de las cuales la más importante tiene que ver con su comportamiento en lo social. Sin embargo, los fotógrafos documentalistas desde los principios de la década del cincuenta preocupados por la concepción, producción y divulgación de sus imágenes, de manera consciente o no, abandonaron la idea de representar sólo lo que ante sus ojos se presentaba. De este modo, el documental abandonó su condición de imagen fidedigna de la realidad en beneficio de una mayor expresividad. Resulta indispensable introducir esta propuesta “documental” de la fotografía dentro de las fronteras definidas por el referente, para luego ir más allá en el encuentro con nuevas esferas como las del arte o la ciencia. Esto manifestará una nueva intención entre el sujeto-cámara-observador que permita al fotógrafo aproximarse a la existencia de “otras realidades” manifestando ciertas invisibilidades.

La posibilidad documental del medio fotográfico depende, en líneas generales, de la voluntad del fotógrafo y de los límites del mismo medio. El documento fotográfico no es infalible en su capacidad de registro de la realidad, ya que la pérdida de información entre la imagen y el referente es notoria. Se sobrentiende que la fotografía no es igual al objeto, pero si permite identificarlo a través de una semejanza que puede ser mayor o menor dependiendo de las características de cada imagen. Así se establecen distintos grados de semejanza o de iconicidad, por lo que cuanto mayor sea este grado de iconicidad, mayor será su capacidad informativa.

Hasta no hace mucho, se creía que la fotografía documental no podía incorporar ningún comentario crítico a partir de una realidad concreta, siendo la única capacidad de la imagen como documento el constatar con mayor o menor acierto la referencialidad del objeto. El fotógrafo que evidencia las

---

<sup>8</sup> A todos estos fotógrafos los analizaremos en los siguiente capítulos.

realidades ocultas, hace que sea incuestionable la expresividad de la fotografía documental. Esta intencionalidad ya sea por acercamiento o alejamiento, por encuadre o por cualquiera de los recursos técnicos que posea, existe con anterioridad en el objeto a fotografiar. Es por esto que muchas imágenes corresponden en cierta manera -o muchas veces así se entiende-, al “oportunismo” que posee el fotógrafo al captar el instante concreto en que la realidad circundante obtiene su máxima expresión.

Por parte del fotógrafo documental y ante la banalización de su función se producen en líneas generales dos actitudes bien delimitadas. Por un lado, un fotógrafo productor de imágenes que captura de forma casi “posesiva” la mayor cantidad de imágenes que el entorno le proporcione. Mientras que por otro lado, existen aquellos que analizan y reflexionan sobre lo que ocurre, e intentan realizar un comentario crítico y personal del suceso. Podemos reconocer entonces, dos manifestaciones dispares: en el primer caso próxima a la imagen que busca el registro y la gráfica documental -muy propia de las imágenes en periódicos o prensa rutinaria- y en el segundo una imagen que posee un comentario crítico y un sentido comunicativo cercano a la fotografía de autor.<sup>9</sup>

Frente al *instante decisivo* que postula Henry Cartier-Bresson<sup>10</sup> -muy propio de disciplinas como el fotoperiodismo- podemos encontrar la obra de Robert Frank quien desprestigia el *instante decisivo* en favor de un tiempo más analítico y pausado. Sus fotografías no requieren la búsqueda incisiva del momento mágico e irreplicable, ya que la tensión producida en el momento de la captura despliega en el espectador diferentes relatos producidos en la calles, los personajes y ciudades que el autor inmortaliza.

La fotografía documental manifiesta básicamente y a través de la imagen *el querer que se mire* o *el hacer querer ver*. Sin embargo, esta manifestación esta mediada por dos posturas: una primera dada por la mirada y otra por la

---

<sup>9</sup> La noción de fotografía de autor ligada al documental, la establecemos por un estilo particular, tanto en su estética como en la forma de narrar. Podemos incluir en estos casos a fotógrafos como Sebastiao Salgado o Steve Mc Curry.

<sup>10</sup> Henry CARTIER- BRESSON. “El Instante decisivo” en Joan FONCUBERTA (et.al). *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003. P. 221-236.

posición del fotógrafo y el medio. La primera postura relacionada con la mirada incide sobre los aspectos que relacionan lo fotográfico con lo objetivo y lo subjetivo, relacionado básicamente con lo interior y lo personal o bien con lo exterior, con lo otro y sus experiencias. Desde la mirada, la subjetividad describiría lo que le pasa al sujeto al realizar la imagen, mientras que objetivamente la relación se establecería con lo que le pasa al otro, o que es lo que pasa en el entorno. La segunda postura, relaciona la posición del sujeto y su cámara con dos esferas, lo público y lo privado. La esfera pública se desarrolla en el encuentro del sujeto y su cámara con las otredades y en un campo de intercambio simbólico, mientras que en el ámbito privado el fotógrafo y el medio se encuentran en el ámbito de las ideas y los conceptos. Lo privado pensaría lo que pasa, mientras que lo público se preocuparía de la interacción con el otro.

Algunos fotógrafos se erigen en científicos, otros en moralistas. Los científicos hacen un inventario del mundo, los moralistas se concentran en casos concretos...Todos sus modelos son representativos, igualmente representativos, de una realidad social determinada: la propia.<sup>11</sup>

Deberíamos precisar que los extremos de estas posturas, siempre están presentes en el acto fotográfico. Sin embargo, la intención del *querer que se mire* establece que la mirada, la postura del fotógrafo y el medio, se posicionen en uno de los dos polos más que encontrarse en el centro de ambos.

A partir de cómo el sujeto se relaciona con la cámara y con una u otra disciplina, dependerá su enfoque y la intención de lo que *quiera hacer ver*. Es por eso que el uso de la fotografía documental va más allá de la relación con su referente y la veracidad del documento para convertirse en una *acción práctica* inmersa entre las posturas señaladas. Las imágenes documentales que tuvieron su génesis en la búsqueda de lo cotidiano, pretenden incorporar un discurso que esté por encima del referente, que vaya más allá del reconocimiento del objeto fotografiado, planteando la reflexión mediante una actitud crítica y la comprensión del fotógrafo y el medio.

---

<sup>11</sup> SONTAG., op. cit. p. 65.



Esta división de la imagen fotográfica que busca o se posiciona entre la búsqueda del referente y la pérdida de este, ha sido a grandes rasgos, lo que ha dividido a los fotógrafos contemporáneos: entre los que pertenecen al medio documental -sobre todo relacionado con la prensa- y los que pertenecen al mundo del arte. Y es justamente aquí donde debemos detenernos, ya que las fotografías y autores que analizaremos transitan justamente entre la documentalidad y la expresión artística, buscando en el referente y en lo cotidiano un nuevo enfoque y un nuevo punto de vista que busque la reflexión y la crítica.

La mirada, la posición del fotógrafo y el medio producen imágenes interpretativas sobre lo que le pasa al autor y a los demás. El fotógrafo en su entendimiento de los sucesos percibidos y su interacción con los otros establecerá más que un medio documental, un campo de *lo documental*.

La subjetividad ofrecida por el fotógrafo hace imposible definir la imagen fotográfica como una *realidad absoluta* puesto que cada época y cada cultura tiene su propia noción de lo *real*. Por tanto habrá tantas verdades como culturas e individuos capaces de sostener y legalizar esta noción. Una vez abolida la mimesis entre realidad e imagen fotográfica es muy fácil que la noción de fotografía objetiva, realista o documentalista sea puesta en tela juicio.

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a que intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es que miente bien la verdad.<sup>12</sup>

La fotografía confirma ante el espectador la existencia de aquello que representa. Sin embargo, este principio característico de lo fotográfico sólo podemos considerarlo como una parte del proceso, ya que antes o después el

---

<sup>12</sup> FONCUBERTA (1977)., op. cit. 15

fotógrafo y el entorno -como elementos enunciadores- serán quienes decidan la mayor parte de las cuestiones relacionadas con el mensaje y su sentido representativo. Epistemológicamente el concepto realista de la fotografía, establece claramente que en la imagen fotográfica no existen posibilidades de que ésta sea un reflejo transparente e inequívoco de lo real, debido a que no puede revelar ninguna verdad.

Un ánimo razonablemente escéptico nos impele a deducir que creer que la fotografía testimonia alguna cosa implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe. El realismo fotográfico y sus valores subyacentes son una cuestión de fe. Porque no hay ningún indicio racional convincente que garantice que la fotografía, por su propia naturaleza, tenga más valor como recordatorio que el lazo hecho en un dedo o la reliquia.<sup>13</sup>

Hoy más que nunca esta cuestión de fe se encuentra en crisis, la fotografía se postula siendo lo que no es, e intenta poseer lo que en realidad no posee. La fotografía más que cualquier otra forma de imagen es esencialmente, icono y sentido de ausencia. Este juego entre ausencias y presencias -forma indisoluble a la imagen fotográfica- produce ciertos errores, ya que la idea de imagen objetiva y su idea realista olvida, como hemos visto, la subjetividad y el artificio producido por la visión del fotógrafo y el objetivo fotográfico.

Las imágenes producidas por los fotógrafos -fuera en los ámbitos que fueren, con o sin referentes- son las que dan legitimidad al relato, soliendo ser propuestas mucho más cercana a la fotografía documental, que a la experimentalidad y la innovación propuestas por las artes. La fotografía como elemento participativo dentro del mundo artístico, produce nuevos y diferentes recursos que enriquecen los discursos que desde lo fotográfico se propone. Será entonces el fotógrafo quien posea una actitud y un planteamiento organizado formal y conceptual sobre la imagen, formando parte de su discurso comunicativo y expresivo, e interiorizando lo fotografiado como parte de un universo propio.

---

<sup>13</sup> *Ibidem.* p. 67.

Para poder distinguir los tipos de fotografía no tradicional a través de su imaginaria y estilo, deberíamos tener también una idea sobre la naturaleza de la fotografía, tanto con respecto a sus limitaciones reconocidas como a sus potenciales inexplorados, cuyo aprovechamiento por fotógrafos creativos permite romper la tradición.<sup>14</sup>

Aunque actualmente el documento fotográfico se integra de forma natural en el ámbito de lo imaginario, no deja de ser un modelo ligado a alguno de los nuevos discursos del arte. A través del documento y la mirada del fotógrafo se pueden percibir, bajo el aspecto documental, una serie de relatos enlazados de tiempos pasados, resultando incuestionable que el arte pueda, asuma y aplique el contenido propuesto por el documental.

## II-5.2. FOTOGRAFÍA: ENTRE EL DOCUMENTAL Y EL ARTE

Los fotógrafos documentalistas a partir de los años cincuenta, apartaron sus objetivos del tumultuoso mundo que les rodeaba y trataron de hallar las verdades elementales en la experiencia de los momentos privados, documentando sus espacios personales y dando un enfoque totalmente subjetivo. La relación de la imagen con el medio, es una relación cada vez menos necesaria y profunda, por lo que la imagen fotográfica y las artes pasan a establecer entre sí un sistema de intercambios que profundizan el sentido estético, analítico y artístico de las obras. “El documento y el arte dejan de ser considerados como irreconciliables a medida que la imagen fotográfica demuestra ser menos una copia exacta que una metáfora”.<sup>15</sup>

Ya hemos visto que una fotografía no se establece en términos de verdades o falsedades ya que lo que en ella se refleja es una representación de la huella, un registro de una realidad que ya no existe.<sup>16</sup> La fotografía documental contemporánea se posiciona por tanto, como una memoria colectiva que se manifiesta dentro de los parámetros definidos como lo *real*. El individuo y su

---

<sup>14</sup> Henry HOLMES SMITH, “La fotografía en nuestro tiempo: Prospecciones para la séptima década (1961)” en Jorge RIBALTA (et.al), *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. p. 263.

<sup>15</sup> Jean-Claude LEMAGNY, André, ROUILLÉ, *Historia de la Fotografía*, Martínez Roca, Barcelona, 1988. p. 225.

<sup>16</sup> Debemos recordar que nuestra investigación se basa en líneas generales, en la imagen fotográfica como una imagen construida a partir de un referente lumínico.

entorno social se establecen para la fotografía como fuente de inspiración y estilo, dualizando de manera simultánea entre su forma artística -de la que obtiene la noción estética y conceptual-, y su forma documental de la que posee el carácter informativo y memorial.

Si bien para Pierre Bourdieu la fotografía es *un arte medio*<sup>17</sup> que se apoya o toma prestados elementos de otras artes, la fotografía como disciplina artística se ha manifestado estéticamente como una bisagra dentro del arte del siglo XX. La imagen fotográfica se suscribe también dentro de las estéticas documentales, desarrollando un espacio donde el arte y la fotografía se han influido mutuamente. La imagen fotográfica ha sabido traducir coherentemente lo que la suscribe, tanto en su entorno cercano como en lo cotidiano, teniendo la inmediatez como medio crítico y en cierta forma infalible. Posiblemente uno de los grandes retos de la fotografía, ha sido la lucha que ha establecido críticamente como parte del mercado cultural con las formas de arte tradicionales institucionalizadas e instrumentalizadas.

Por su condición, la fotografía ha estado desde sus comienzos ligada a diferentes procesos en la apreciación estética, aunque estas apreciaciones estuvieran basadas en la disminución de sus potencialidades, ya sea por su condición dependiente de la técnica o por su relación reproductible asociada a la comunicación de masas. Desde este punto de vista, habría que destacar el cambio en la actitud que asumieron los autores en consideración del arte y el medio, un discurso caracterizado por las matizaciones que diferencian entre el arte fotográfico y el uso que se hace de la fotografía bajo un contexto artístico. Una actitud que será rastreable desde las vanguardias y que no será claramente manifiesta hasta finales de los años cincuenta y principio de los años sesenta, cuando se empiezan a borrar las diferencias dentro del arte tradicional. Si en siglo XIX lo fotográfico mostraba una intención manifiesta por convertirse en disciplina artística, en las décadas finales del siglo XX será el arte quien buscará a la fotografía para encontrar en ella ciertos rasgos de

---

<sup>17</sup> Pierre BOURDIEU, *Un arte medio*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2003.

interés, ya sean conceptuales, formales, ideológicos o sociales.

Históricamente la propuesta modernista ha intentado proteger la obra de arte, su *aura*, autonomía y originalidad de la contaminación de los medios mecánicos y tecnológicos. Sin embargo y como hemos dicho, desde la década del cincuenta y sobre todo en los años ochenta la propuesta moderna quedó obsoleta ya que la fotografía se convirtió como medio de masas en uno de los factores más importantes en la deconstrucción de las mitologías modernistas.<sup>18</sup> Pero hasta su entrada definitiva en el mundo del arte, la fotografía se movió por diferentes caminos y motivaciones. Por un lado existen los fotógrafos que desde la experimentación, cuestionaron la definición purista del medio fotográfico y el estricto formalismo de la imagen, pero desde un planteamiento entroncado con la tradición propia de la fotografía. Por otro lado podemos reconocer aquellos artistas/fotógrafos que utilizan la imagen fotográfica como un medio que procesa el acto y la idea de creación de la obra, siendo en este punto donde la fotografía como medio se encuentra con el arte conceptual.

Inicialmente el uso de la imagen es exclusivamente documental, pero adoptará un carácter interpretativo del documento y una integración material, conceptual como simbólica dentro de la obra. Sin embargo, ya sea por la fabricación de la imagen y la influencia de Jeff Wall, o por la abstracción de objetos o la propiedad del *índex* y su carácter de huella relacionada con el *Land Art*, la fotografía como arte no conseguirá una línea clara donde posicionarse. Sobre esto Chevrier y Lingwood estiman que: “En gran medida, el mejor arte producido hacia 1970 deriva precisamente de esta convergencia entre una disciplina conceptual y una experiencia fotográfica determinada por el entorno y los datos visuales de la cultura vernácula.”<sup>19</sup>

Mientras que la fotografía estuviera supeditada a su propia naturaleza como medio, el arte conceptual la aprovecharía como tal y como una posibilidad más para la realización de arte. La fotografía reconocida por su capacidad

---

<sup>18</sup> Dominique BAQUÉ, *La fotografía plástica*, Ed Gustavo Gili, Barcelona, 2003. P 225.

<sup>19</sup> Jean-Francois CHEVRIER, James LINGWOOD, “Otra objetividad” en Jorge RIBALTA (2004)., op. cit. p. 245.

conceptual y técnica daba a los artistas la posibilidad de moverse entre varios medios, haciendo que progresivamente -en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX-, se enfatizaran sus logros en cuanto a situaciones sensibles. Incluso se acercaría a la pintura por su capacidad de extracción, atribuyéndole en alguna de sus formas fragmentadas, las virtudes del todo al que se refería. Y si bien la pintura también en su fragmentación intenta transmitir la esencia de un todo, lo hace por caminos diferentes, ya que necesitaba reemplazar su referente.

Walter Benjamin criticaba la imagen fotográfica por su falta de aura, por la pérdida del gran valor que la obra podía transmitir desde su génesis, aislada de su transformación simbólica. Pero también, dudaba del proceso técnico en cuanto fabricante de símbolos inertes para transformar los procesos sociales en la búsqueda de los sueños inacabados, rechazando ese nuevo mundo de técnicas vanguardistas alejadas de las aspiraciones sociales por lo que cita a Charles Baudelaire.

La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo y, cuando se cruzan en el mismo camino, es preciso que uno de los dos se ponga al servicio del otro. Si se permite a la fotografía sustituir al arte en alguna de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido enteramente, gracias al aliado natural que encontrará en la estupidez de las masas.<sup>20</sup>

Para las vanguardias y como disciplina artística, la fotografía se encontraba con algunos cuestionamientos que se enfrentaba a las nociones tradicionales de la historia del arte ya sea por su reproducibilidad, por sus formas y contenidos o por la jerarquía de las disciplinas en donde no podemos olvidar la relación prácticamente indisoluble que existía con la pintura. Las objeciones y paradojas presentadas por los teóricos de principios del siglo pasado, fueron quedando descartadas, ya que desde el retrato más esencialista y estereotipado hasta la fotografía más espontánea y directa, se pudo dilucidar cierta manifestación estética y fotográfica dada mayormente por el uso

---

<sup>20</sup> Charles BAUDELAIRE, *Salón de 1859. El público moderno y la fotografía* en BENAJAMIN., op. cit. p. 143.

simbólico de la imagen. A partir de aquí cierto formalismo fotográfico desarrollado por los grandes fotógrafos de las vanguardias vieron potenciados sus trabajos por la aceptación de la Academia. Al ser su técnica más visible, los artistas pudieron exponer sus obras en museos, galerías y en los espacios sociales de los medios de comunicación y la moda, quedando la fotografía artística absorbida y legitimada por la tendencia masiva de la época.

Si bien es cierto que las nociones de referencialidad u objeto mecánico y las problemáticas que centraron los debates sobre las posibilidades artísticas del medio fotográfico han quedado olvidadas, es importante comprender la “voluntad” artística de la disciplina fotográfica y su largo recorrido para ser considerada un arte de pleno derecho. Establecer el lugar que ocupa la imagen fotográfica dentro de los ámbitos artísticos en las últimas décadas, nos obliga a reconocer y diferenciar diferentes prácticas -muchas ya anticuadas- en donde se proclama lo fotográfico.

La fotografía se ha manifestado en terrenos teóricos con ciertas ambigüedades pero que podríamos sintetizar o distinguir en dos grandes situaciones: la primera dada por su referencialidad y su carácter documental y la segunda por su no vinculación con el referente, lo que desarrolló su posición como forma artística. Sin embargo en nuestro caso, debemos hablar de una fotografía referencial y artística, ya que las imágenes de los jóvenes marginales se apoyan fundamentalmente en los referentes y en la luz que desprenden.

Evidentemente la producción de un objeto con carácter expresivo y comunicativo se enmarca dentro de los discursos del arte. La existencia en una imagen fotográfica con cierta transformación del referente, implica que no podamos reconocer el reflejo del modelo, por lo que estaríamos en presencia de algo no visto, un nuevo producto. A la vez y en nuevas circunstancias, el medio fotográfico captará de manera fiel el referente exterior, de modo que más que un nuevo producto se establecería como un reflejo de la huella del referente. En el extremo constituido por la reproducción fotográfica -en el que el margen de la creatividad es reducida-, esta queda asegurada por la selección misma del referente que se ha de reproducir. De esta manera, toda imagen, ya

sea como una invención o como una selección expresiva, hace que la fotografía desde un punto de vista ontológico sea concebida como arte.<sup>21</sup>

### **II-5.3 FOTOGRAFÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO**

Resulta complicado encasillar la fotografía contemporánea dentro de una u otra disciplina sea artística, tecnología, documental, etc. Sobre los años sesenta el arte contemporáneo sufrió una serie de transformaciones que las podríamos enmarcar dentro de lo que anteriormente hemos visto como posmodernismo. Este proceso madurará durante la década de los setenta, donde se producirá un cambio radical que no intentará enfatizar las imágenes técnicamente destacadas, sino que utilizará la fotografía en su modo conceptual y material de manera diferente a como había sido entendida hasta el momento. En estas transformaciones se apoyaron los cimientos de las nuevas prácticas artísticas que marcarían el mundo del arte hasta nuestros días. La posmodernidad marca una nueva etapa que cuestiona los fundamentos modernos estableciendo nuevas conductas y modelos tanto sociales como culturales, y si bien anteriormente definíamos brevemente los terrenos posmodernos en la sociología, ahora veremos la relación que ha tenido con los procesos artísticos y fotográficos.

La apuesta del arte contemporáneo por la fotografía, no se postula dentro de una fotografía creativa, documental o aplicada exclusivamente a la utilización de la imagen por medio de los artistas. La fotografía en términos contemporáneos y artísticos no se inscribe únicamente en la historia de un medio autónomo y diferenciado, de hecho participa de un cruce generalizado de las diferentes prácticas, haciendo que la extinción entre los diferentes campos productivos (arte, prensa, documental) hayan prácticamente desaparecido. Dentro del entorno artístico y lejos de simplificar y extinguir una fotografía plural y heterogénea, se ha apostado por potenciar sus articulaciones, exponenciando sus líneas de fuerza y polos de intensidad.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Nelson GOODMAN, "Los lenguajes del arte" en ALONSO., op. cit. p.44.

<sup>22</sup> BAQUÉ., op.cit. p. 9



La fotografía contemporánea postulada como arte a la vez que documento, se apropia de diversos géneros fotográficos como el paisaje o el retrato. El fotógrafo busca en lo sucesos que lo rodean, los ingredientes para la composición o la organización de los elementos visuales de la imagen. En términos artísticos puede y debe ser analizada como cualquier otra obra de arte, valorando tanto sus aspectos formales como los conceptuales. Esta idea de pluralidad y mestizaje entre las diferentes prácticas, no debería considerarse como la simple disolución de las cuestiones específicas de las técnicas utilizadas, sino más bien por la búsqueda de una dialéctica entre los elementos que conforman la práctica de lo fotográfico, cuando otro medio la utiliza y desarrolla.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial a mediados de los años cincuenta, se produjo un fuerte incremento en los símbolos de origen y estructura fotográfica, siendo de hecho en 1955 cuando hace su entrada en los museos. Sin embargo Dominique Baqué insiste en que la fotografía entra en el mundo del arte a finales de la década del sesenta, recuperando algunos canales prometedores que la relacionaban con las vanguardias históricas y con la fotografía de los orígenes, haciendo hincapié en el receptor y en su apertura creativa y espacio-temporal a través de una imagen ontológicamente precaria; pero siempre en calidad testimonial, lo que la llevará a convertirse definitivamente en los años ochenta, en la obra misma.<sup>23</sup>

La fotografía, al perder su papel central en el campo de la representación, se orienta hacia la conquista de una cierta autonomía en tanto que práctica artística- una autonomía que la aislaría (y la salvaría) de sus otras funciones que estén a punto de volverse obsoletas. El acceso al estatuto de arte de pleno derecho conllevaría entonces la pérdida de las funciones de uso, y manifestaría todos los síntomas del repliegue sobre sí misma, de las luchas intestinas, de las escisiones y de la melancolía que caracterizan los campos en vía de automatización.<sup>24</sup>

Aunque para Roland Barthes el debate debe centrarse en la ambigüedad que presenta la imagen fotográfica, en el sentido de lo fotográfico como

---

<sup>23</sup> Ibídem, p.42

<sup>24</sup> DURÁN., op cit. p. 96

testimonio de lo real, muchos artistas arriesgarán este prejuicio al poner en juego el falseamiento de lo fotográfico como representación de realidades, siendo lo que Barthes denominará como la *paradoja fotográfica*.<sup>25</sup> De esta manera, la fotografía comienza a participar de manera activa en la obra de los artistas, rompiendo el anclaje que poseía lo fotográfico como un medio incapaz de establecer una dialéctica con cualquiera de las artes dominantes. Inmediatamente después de la aceptación académica, la fotografía no sólo pudo independizarse de los medios de comunicación y su relación con lo referencial, sino que también lo hizo de la subordinación a las otras artes.

Si nos enfrentáramos a ciertos tópicos entre la fotografía y la pintura, debiéramos volver al espacio estético y cognitivo que la imagen adquirió sobre los años sesenta en el campo de la semiología, lo que llevó a la idea de que una fotografía como pintura sólo podía entenderse a partir de la influencia íntima que la imagen estableció con su límite. Planteada la ambigüedad referencial y documental fotográfica, el medio en el campo de lo artístico no queda exento de ciertas cuestiones contrapuestas que transfieren esa ambigüedad al estatus mismo de la obra.<sup>26</sup>

La fotografía como obra de arte supera la vulgaridad del acto fotográfico para aludir a una instancia superior de la reproducción de una escena. Esto hace que la mirada del espectador se posicione más allá de lo que contiene la imagen, debiendo evaluar las luchas internas que se producen en lo fotográfico. Se suelen producir en estas luchas dos tipos de postura: una primera que busca la esencia del medio más clásica y purista, que se intenta situar un campo autónomo de la práctica fotográfica. Mientras que por el contrario se persigue un modelo en el que lo fotográfico interviene sólo como medio y nunca como fin en sí mismo. Tomando en cuenta la búsqueda de la fotografía como un modelo autónomo, se construye la hipótesis por la cual la imagen fotográfica se provee de una auténtica profundidad de ser, dejando de lado cualquier comentario reduccionista.

---

<sup>25</sup> BARTHES (2002). op cit. p. 15

<sup>26</sup> Victor del RÍO, "La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría", en Lápiz. Revista internacional de arte., Año XIX, nº 166. 2000. p. 58

Podríamos considerar que la fotografía como disciplina artística dentro del arte contemporáneo, hace una apuesta destacada por la recuperación del *aura* que Walter Benjamín creía perdida.<sup>27</sup> La fotografía como elemento creativo pretende recobrar la obra de arte en sus determinaciones clásicas manteniendo la particularidad del medio. Por esa misma razón, resulta razonable que pueda existir una esencia y una lógica que sea histórica y autónomamente propias al medio fotográfico.

Recurriendo a lo emotivo y sensorial la fotografía reconstruye la relación sentimental con el mundo, los seres y las cosas. Mirando hacia el pasado y revolviendo en la desorientación que produjo en el mundo de las bellas artes en la entrada de la fotografía como disciplina legitimada, podemos entrever ciertas curiosidades en las que destacan sobre todo el reconocimiento de elementos documentales como arte.

Si el arte figurativo se ha regenerado a través de la forma y del color puro, del mismo modo la fotografía, si pretende ser algo más que una simple copia de la naturaleza, debe acordarse de sus medios de creación elementales, para de este modo encontrar en ellos una forma de expresión *específicamente fotográfica* adaptada a la época.<sup>28</sup>

Aunque la fotografía como forma de arte haya estado distanciada de otras disciplinas dentro del propio medio, sobre todo en su estilo documental y periodístico, hoy día podemos asegurar que esta idea está caduca, ya que el “instinto estético” del fotógrafo documental se ha desviado hacia una nueva propuesta, buscando en lo diferente y lo extraño una nueva estructura de la imagen.

En el arte contemporáneo existe un proceso de apropiación y estatización del documento fotográfico. La inclusión de fotografías científicas, periodísticas o documentales ha abierto en las fotografías artísticas un nuevo campo de significaciones. El paso de la objetividad absoluta a la subjetividad llevan para

---

<sup>27</sup> BAQUÉ., op. cit. p. 45.

<sup>28</sup> Otto STEINERT., “Sobre las posibilidades de creación en fotografía (1965)” en FONCUBERTA (2004)., op. cit. p. 277.

Allan Sekula al modelo de *autorismo*.<sup>29</sup> El autor estima que la atención del espectador se vuelve hacia lo sensible, hacia los peligros tanto físicos como emocionales que ha protagonizado el artista. Esto produce en la opinión general, que cuando el artista con su obra trasciende de su referencia a lo cotidiano, y cuando ante todo se encuentra la autoexpresión del artista, se transite del documental al arte. Así cuando el culto a la autoría llega a la imagen, se produce una separación de las condiciones sociales que ponen de manifiesto la multitud de los usos proletarios a los cuales normalmente se adscribe la imagen fotográfica.

La fotografía, como hemos visto, no pertenece a situaciones aisladas sino que forma parte de un contexto que intenta contener todas las posibilidades del referente, por lo que el aporte de la fotografía no se reduce sólo a un nuevo medio en la creación de imágenes. En un principio, tanto el referente como la imagen poseían una asociación funcional con el lugar del que procedían. Sin embargo, la creación de un nuevo espacio expositivo para las imágenes, sugieren nuevos espacios sensoriales y nuevas estéticas que producen a su vez nuevas percepciones.

Una de las características históricas y específicas del campo fotográfico se manifiesta en términos de fractura entre los fotógrafos “puristas”, y los fotógrafos que utilizan las imágenes fotográficas para otros términos. Pero existen también otras divergencias que se encuentran arraigadas dentro de lo fotográfico, como por ejemplo lo que divide una imagen subjetiva auto-referencial a modo de relato personal y relacionada con la fotografía creativa, y una fotografía plástica que se muestra objetiva, que no implica ninguna relación personal y destinada a restaurar los hechos. Podríamos estimar que este tipo de distinciones no son del todo reales, pero sería contraproducente afirmar con la entrada de la imagen digital, que el estatuto de la fotografía se ha estabilizado, y que se ha terminado con los antiguos conceptos de la fotografía como medio precario y frágil de las artes.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Allan SEKULA, “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación” en RIBALTA (2004)., op. cit. 43.

<sup>30</sup> BAQUÉ., Op. Cit. p.47.

Dentro del arte contemporáneo y llegados a este punto, nos vemos obligados a negar cualquier distinción que se encuentre fundada en la visión de una fotografía subjetiva y autobiográfica de aquella imagen que se requiera artística y rechace el documento. Los efectos en términos artísticos de ambas son similares, más o menos inspirados o con mejores o peores resultados según el talento del fotógrafo.

Jean-Francois Chevrier y James Lingwood entienden la fotografía como la transformación y asimilación personal de una historia individual y colectiva, se establece evidentemente como un medio que transforma las experiencias.<sup>31</sup> No podemos rechazar dentro de lo fotográfico el criterio de experiencia, ya que estructura el proceso que posibilita a los artistas realizar algo perdurable que supere la dialéctica momentánea establecida entre el éxito y su respuesta. En este sentido la objetividad de la imagen fotográfica mantiene su relevancia, pero ya no puede poseer el mismo significado ni mantener la misma función que a principios del siglo XX. Por lo que debemos reevaluar este criterio y ofrecer una nueva definición que corresponda a la historia de la fotografía en el arte contemporáneo.

La objetividad resultante de la experiencia -más que de la percepción-, es la consecuencia del desarrollo de la fotografía, no sólo en un nuevo contexto cultural, sino que es redefinida por la actitud del artista. De alguna manera, la imagen ya no se entiende únicamente como un *index*, como una mera huella de la experiencia vivida sino que transforma esa experiencia en una nueva realidad objetiva: la realidad de la imagen como cuadro. Del mismo modo la representación muta hacia la presentación.<sup>32</sup>

Es indudable que consideramos la fotografía como una forma de arte contemporáneo, ya que en una dualidad constante el modelo comunicativo del arte ha transformado, después de haberse beneficiado de los logros estéticos

---

<sup>31</sup> Jean-Francois CHEVRIER, James LINGWOOD en Gloria PICAZO; Jorge RIBALTA «et.al». *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Llibres de recerca Art, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997, p. 240-274.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 263.

conseguidos por la fotografía, la apreciación crítica de lo fotográfico como un incuestionable instrumento artístico.<sup>33</sup>

#### II-5.4. FOTOGRAFÍA Y POSMODERNIDAD

Existen diversos factores por los que podríamos considerar una obra de arte como posmoderna. Sin embargo, uno de los temas más destacados ha sido la constatación del giro epistemológico que ha operado sobre la representación de la realidad y el valor que ha sido otorgado a la experiencia del consumo en la cultura contemporánea.

Volviendo a la idea de *aura* de Walter Benjamin y el intento obstinado del modernismo por proteger la obra de arte de la contaminación mediática, podemos ver cómo los años ochenta significaron un punto final de estas ideas, ya que la entrada de la fotografía en el campo artístico como medio de masas, marcó un punto de partida en la deconstrucción de las mitologías modernistas.<sup>34</sup> En la actividad fotográfica posmoderna cabe la modalidad de fotografía como arte, pero en contra del aura modernista busca un nuevo aura que esté en la copia y no sólo en el original. De igual manera que el discurso moderno intentaba reprimir la evidencia de que la fotografía refundaba las teorías sobre el arte, podemos decir que el posmodernismo restituye estos aspectos reprimidos. La fotografía se constituye así, como uno de los medios privilegiados del arte contemporáneo y posmoderno debido a su capacidad de reproducción, repetición y serialización, al igual que fortaleza para hacer vacilar las nociones de autor, obra y originalidad.<sup>35</sup>

La gran cantidad de fotografías que se exhiben diariamente, son una muestra inequívoca de la importancia que las imágenes poseen en la formación de los comportamientos individuales y sociales. La fotografía ha adquirido una nueva función como herramienta produciendo nuevos horizontes significativos. Y aunque como herramienta se muestra opuesta a las

---

<sup>33</sup> Jean-Francois CHEVRIER., *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Ed Gustavo Gili, Barcelona 2007. p.207.

<sup>34</sup> BAQUÉ., op cit. p. 225.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

características posmodernas que defienden la eliminación de toda lógica utilitaria, también es planteada como elemento emancipador, enriquecedor y esclarecedor. En su función constructiva, la fotografía se caracterizará como un medio que otorga significado al sujeto, un elemento narrativo que rescata al individuo posmoderno de la carencia de sentido que encuentra en su entorno.<sup>36</sup> De igual manera constituye una imagen identitaria de individuos que intervienen en una comunidad significativa. Las imágenes participan de la vida ciudadana constantemente, reclamando un protagonismo cada vez mayor y manifestándose en cada espacio vital como la articulación que existe en el individuo contemporáneo entre significado e imagen.

Al mismo tiempo se le otorga a la imagen fotográfica una nueva ocupación que enriquece el pensamiento posmoderno, democratizando las experiencias afrontadas de una manera inocente y franca. De mirada perspicaz pero faltante de prejuicio puede establecerse como un medio que construye un nuevo pensamiento, haciendo que el impacto de la imagen se establezca justamente en la capacidad que posee para intervenir y afectar en el presente. Esta fuerza que no decrece y que se rehace a cada momento reclama un sentimiento constante y finito que se vuelve reversible ante la mirada del espectador.

Dentro del proyecto posmoderno la fotografía se ha hecho un lugar. En su construcción accede a otro modelo de narrativo, otra forma de contar historias y la propia historia, creando un estilo distinto en cada decisión. Esto aleja lo fotográfico de los relatos superiores a los que llegaba por ejemplo la pintura, acerca la imagen fotográfica a un objeto modesto, cercano e imprescindible para los individuos, forma parte de lo que se es y por lo tanto de lo que se puede llegar a ser.

Las imágenes fotográficas, son una acumulación fuerte de sentido, al tiempo que vacuidad monstruosa, aglomeración feroz; se dejan manosear e interpretar, ensalzar y censurar, se viven como un hermoso misterio y también como fuente de sinceridad. Son desgarros de espacio y tiempo que solicitan interrupción, que exigen calma para su contemplación, son

---

<sup>36</sup> Rocío MARTÍN- CRESPO, "Posmodernidad: capítulo culminante de la Historia del ojo", [En línea] Revista A Parte Rei 63. 2009. Url: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/crespo63.pdf> [Consulta: 23 de enero de 2012]

intromisiones imposibles que transmiten movimiento desde la quietud.<sup>37</sup>

En *Un Arte medio* Pierre Bourdieu establece que el medio fotográfico no posee una objetividad clara, ya que transmite diferentes estereotipos sociales adoleciendo de valores estéticos propios como el de la originalidad, y para quien el juicio fotográfico más común no se refiere a su valor sino a su identidad.<sup>38</sup> Del mismo modo podríamos destacar el análisis que Rosalind Krauss ha desarrollado sobre el medio fotográfico y lo posmoderno quien manifiesta el carácter crítico que la fotografía posee sobre los comportamientos cerrados de los antiguos discursos estéticos.

Dado su poder para llevar a cabo este cuestionamiento del conjunto del concepto de unicidad del objeto de arte, de la originalidad de su autor, de la coherencia de la obra y de la individualidad de la susodicha expresión personal, debemos señalar que, con todo el respeto que se merece Bourdieu, existe realmente un discurso propio de la fotografía, pero tendríamos que añadir que no se trata de un discurso estético. Estamos frente a un vasto proyecto de deconstrucción en el que el arte se halla distanciado y separado de sí mismo.<sup>39</sup>

Haciendo constante referencia a la fotografía de Cindy Sherman, Krauss entiende que la fotografía como instancia crítica funciona como el *otro* del arte, como: “un metalenguaje con el que es posible actuar en el plano mitogramático del arte explorando simultáneamente el mito de la creatividad y de la visión artística, así como la inocencia, la primacía y la autonomía del “soporte” de las imagen estética.”<sup>40</sup>

Por otro lado, y desde una visión posmoderna de la imagen, los retratos y primeros planos característicos de las imágenes del margen parecen indicar a partir de la evidencia, la persistencia y fuerza de la visión personal en oposición al desorden y la confusión del mundo. La imagen fotográfica intentaría recapturar bajo el simulacro el déficit posmoderno de lo real. Sin embargo si legitimamos este gesto no será sino a condición de ofrecerle un valor ideal y utópico o lo que es lo mismo, que en la obra de estos artistas la naturaleza del

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*

<sup>38</sup> Pierre BOURDIEU. *Un arte medio*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2003

<sup>39</sup> KRAUSS., *op. cit.* 226.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 229.



medio fotográfico no reside tanto en su calidad referencial-objetiva sino más bien en su condición ambigua y paradójica, concediendo a estas obras un lugar intermedio entre la realidad, el simulacro y lo artificial. La imagen fotográfica actuaría como ilusión pura que pretende poseer la presencia de la imagen como objeto, por el solo embrujo de lo que representa. La fotografía sería por tanto, y como estima Susan Sontag un “objeto melancólico”.<sup>41</sup>

Allan Sekula reflexiona sobre la obra de Diane Arbus que oscila -la mayor parte de ella- entre dos extremos, el realismo y el expresionismo. Sekula estima que por un lado sus retratos son “vehículos metonímicos transparentes” de una verdad social o psicológica de los individuos, ya que Arbus destripa el significado de sus retratados. Pero por otro lado se manifiesta una proyección metafórica que expresa la visión trágica y marginal de la artista, por lo que cada imagen es un autorretrato de ella.

En mi opinión, la atracción estética generalizada que despierta la obra de Arbus, así como la mayor parte de la fotografía artística, tiene que ver con esta indeterminación de su lectura, con la idea de que navega a la deriva entre un conocimiento profundo de lo social y un solipsismo refinado.<sup>42</sup>

Por último Jorge Ribalta plantea que la fotografía posmoderna se identifica a partir de la segunda mitad de la década del setenta, siendo aquí donde se producen los debates que redefinen la fotografía en el arte y en la cultura moderna. Así establece tres premisas para definir la actividad fotográfica posmoderna.<sup>43</sup>

La primera premisa hace de la fotografía posmoderna una categoría ambigua. En ella conviven prácticas antagónicas que no dejan claro la ruptura con la fotografía moderna, posicionándose como un discurso neo-vanguardista afín a los principios originales de la modernidad fotográfica en un contexto tardío y capitalista. A partir de aquí la “oposición a la hegemonía del canon tardo-moderno de la *straight photography* no es suficiente para configurar una

---

<sup>41</sup> SONTAG., op. cit. p. 64-66

<sup>42</sup> SEKULA., op. cit. p. 43.

<sup>43</sup> PICAZO; RIBALTA (1997)., op. cit. p. 23-25.

categoría crítica, litográfica y epistemológica de suficiente entidad”.<sup>44</sup> Una segunda premisa posiciona la fotografía en términos de posmodernidad, como una articulación anglo-americana de las cuales algunas manifestaciones europeas se harán reflejo en los años ochenta en busca de un modelo crítico y auténtico. En una última premisa, Jorge Ribalta establece que la actividad fotográfica es un fenómeno inseparable del mercado del arte y particularmente de la nueva hegemonía que la fotografía posee de ese mercado a partir de la década de los ochenta, llevándola a ocupar el lugar que poseía la fotografía en el contexto tardo-moderno. En esta cuestión mercantil posiciona el debate, en donde por un lado se encuentra la discusión sobre el conflicto de la representación fotográfica, mientras por otro, su legitimidad como arte.

Indudablemente la fotografía como disciplina dentro del mundo del arte, ha arrastrado al interior del universo del mercado sus propias imágenes creativas. Esto ha dado lugar a un sinfín de imágenes cada vez más suavizadas y ficcionales, haciendo que la domesticación de la imagen fotográfica constituya el paradigma de la fotografía contemporánea.

---

<sup>44</sup> *Ibíd*em, p.23

### **III PARTE: ESTUDIOS DE CASOS**



### LA FOTOGRAFÍA DE POSGUERRA, EL DESENCANTO JUVENIL Y LA BÚSQUEDA DEL MUNDO MÁRGINAL.

*I was an outsider, following my instincts.*<sup>1</sup>

Una vez analizados los campos de la fotografía necesarios para poder describir las imágenes de los artistas que definiremos dentro de lo joven y lo marginal, queremos aclarar, que las fotografías y los autores que hemos expuesto son una parte importante dentro de la comprensión documental e histórica que transitó por su subjetividad el mundo del arte fotográfico.

Las fotografías de los jóvenes marginales pertenecen sin duda, al cambio radical que, a mediados del siglo XX, se dio en la representación fotográfica sobre el estilo documental. Del mismo modo, las imágenes de los autores desafiaron las nociones tradicionales de lo artístico al indicar el surgimiento de un nuevo sujeto de percepción. Ya no es ni el individuo ni la masa, sino algo que movido por la reflexión del entorno y del yo, dan un nuevo carácter social a las imágenes que los fotógrafos producen. En el contexto de posguerra y con una herencia muy ligada al fotoperiodismo, un nuevo estilo cargado de subjetividad establecerá una relación cercana entre el arquetipo del documental intimista y existencial, las expresiones juveniles marginales y algunos aspectos clásicos dentro de los valores y discursos fotográficos.

Las experiencias visuales cargadas de ideología y mensaje político, encontraron en la fotografía un gesto formal -fundamentalmente introspectivo- que formaba parte importante de la retórica de las subculturas y contraculturas. La espontaneidad gestual, la energía, la ironía o la reflexión, tienden a manifestar la ansiedad y consternación que existe por debajo del mensaje

---

<sup>1</sup> “Yo era un marginal siguiendo mis instintos”. William KLEIN en Sean O’HAGAN, “*William Klein I was an outsider, following my instincts*”, (En línea) The Guardian, Londres, 2012.  
Url:<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/apr/28/william-klein-interview-sony-photography>  
(consulta:10 de mayo 2012)

fotográfico, encontrando en esta potente combinación de exuberancia y desesperación, un gesto claramente romántico.

### III-6.1 LA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO DE POSGUERRA

Mientras los Estados Unidos de Norteamérica se consolidaba como la primera potencia económica mundial y el continente Europeo se recuperaba de los avatares de la guerra, la batalla en las trincheras fue sustituida por el frío de una nueva guerra sin balas que amenazaba constantemente con la aniquilación nuclear. Desde 1945 un clima de miedo, paranoia y desconfianza afectaba a las artes, ya que el *H.U.A.C. (House Un-American Activities Committee)* y el Macartismo,<sup>2</sup> se establecían en EE.UU. para erradicar actividades subversivas, comunistas y anti-americanas<sup>3</sup>. Del mismo modo, los altos niveles de empleo producidos por la entrada en la Segunda Guerra Mundial, dieron lugar a un auge consumista del cual el mundo del arte también supo aprovecharse. Mientras que en los años veinte los Estados Unidos veía a Europa como el lugar de toda innovación, en los cuarenta y cincuenta será Europa quien mire a los Estados Unidos. En estos años Nueva York sustituirá a París como el epicentro del mercado internacional del arte. El expresionismo abstracto por ejemplo, un estilo de pintura gestual, informalista y matérico - considerado el primer movimiento artístico genuinamente estadounidense- no sólo sustituyó el realismo social de la década del treinta, sino que superó en EE.UU. a cualquier otro movimiento Europeo.

El expresionismo abstracto surge bajo la influencia del dadaísmo, el cubismo y el surrealismo, y en parte derivado de los refugiados europeos que llegaron a Nueva York huyendo del nazismo. Este tipo de expresionismo buscará -en su época temprana- un giro hacia lo interior. Se centrará en el individualismo del subconsciente y la intuición, situándose lejos de la expansión

---

<sup>2</sup> El Macartismo es un momento político que entendido por una serie de acciones desarrolladas por el Senador Republicano Joseph MacCarthy, lo que desencadenó entre 1950 y 1956 una serie de acusaciones, denuncias e interrogatorios que se utilizaban para perseguir individuos sospechados de ser comunistas. De igual manera el *House Un-American Activities Committee* (HUAC) fue un comité de investigaciones anti-comunistas sobre la sociedad de Estados Unidos entre los años 1945 y 1975.

<sup>3</sup> Cuando nos refiramos a "Norteamérica", "Los americanos" o "América" nos referiremos exclusivamente a los aspectos pertenecientes a los Estados Unidos de Norteamérica. De no ser así especificaremos oportunamente.

social y psicológica del realismo. Esto no quiere decir que los artistas de Nueva York en la década del cuarenta y el cincuenta estaban menos preocupados por el estado del mundo, pero sí que lo expresaban de forma diferente. Los *grandes relatos* comenzaban a desvanecerse en favor de las experiencias personales y una gran cantidad de estos artistas se sentían al margen de la sociedad burguesa. Esto llevará al arte de los años cincuenta a un lugar más frenético, crudo, agresivo, individualista e incomprensible si se lo compara con lo que inmediatamente le precedió.<sup>4</sup>

Con el fin de aprovechar las experiencias personales el arte se convirtió en un proceso. El concepto surrealista del dibujo o la escritura automática fue tomado muy en cuenta por los artistas americanos y en sus acciones al momento de realizar sus obras. Trabajando rápidamente a través de actos intuitivos y espontáneos, la acción sobre la obra se convirtió en algo más importante que la propia obra.<sup>5</sup>

Las acciones de Jackson Pollock encontraban una actitud similar en la Generación *Beat*. Una generación –o movimiento- que a través de la poesía y la narración sería una de las manifestaciones más influyentes en las costumbres sociales y artísticas de los jóvenes rebeldes y marginales norteamericanos. La fotografía -al igual que el cine- experimentaría una época de crecimiento que en gran parte correspondería al apogeo de la revista *Life*.

En este escenario sombrío apareció el existencialista americano -el inconformista-, el hombre que sabe que nuestra condición colectiva es vivir con la muerte instantánea por la bomba atómica... ¿por qué entonces la única vida que puede dar respuesta es la de aceptar los términos de la muerte tan inmediata? El inconformista debe, divorciarse de la sociedad, existir sin raíces, emprender ese viaje desconocido en los imperativos rebeldes del coche.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Charles HARRISON, "Expresionismo Abstracto", en Nikos STANGOS. *Conceptos de Arte moderno*, Destino, Barcelona, 2000. p.173-204

<sup>5</sup> No podemos olvidar la imagen arquetípica del arte americano de la década del 50 sobre Jackson Pollock y su *action painting* reflejado en la película de Hans Namuth

<sup>6</sup> Norman MAILER, *El Negro Blanco*, Tusquets, Barcelona, 1973 p. 297.

La experiencia del sufrimiento colectivo que había sido patente en la Segunda Guerra Mundial, daría paso a un nuevo deseo de libertad individual que era manifiesto entre los fotógrafos de la época. Sin embargo, muchos de los autores ya no compartían las normas autoritarias de las revistas ilustradas, por lo que en 1947 el fotógrafo de guerra Robert Capa (1913-1954) junto al francés Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y al fotógrafo David “Chim” Seuymor (1911-1956) fundaron la agencia *Magnum*.

A *Magnum* llegaría –después de su paso por la revista *Life*– el fotógrafo estadounidense William Eugene Smith (1918-1978), un autor independiente y con un estilo fundamentalmente narrativo. Eugene Smith con una estética cuidada y coherente intentaba, lejos de cualquier influencia, ser fiel a la ética de la verdad fotográfica. Sin embargo, sería al mismo tiempo el creador de un nuevo universo fotográfico cargado de subjetividades y con un carácter manifiestamente artístico. Un ejemplo de esto, son sus trabajos *Country Doctor* (1946) o *Spanish Village* (1950).



Eugene Smith., *The Country Doctor*, 1948



Eugene Smith se entregaba por completo al objeto de sus reportajes, sus imágenes contenían un análisis íntimo y profundo del mundo que se presentaba ante su lente. Su interés por los aspectos formales de la fotografía, se intuían en la opinión que el autor construía a través de sus historias. Este aspecto subjetivo produjo un fuerte arraigo en los autores del momento, que ya no sólo se dedicarían a reflejar lo “verdadero” sino que comenzarían a expresar sus ideas.

En la República Federal Alemana, Otto Steinert (1915-1978) agrupó este tipo de aspiraciones bajo el término genérico de *fotografía subjetiva*. A través de este tipo de fotografía reflejaría la capacidad que tenía lo subjetivo para captar la atmosfera general. Los fotógrafos a quienes se atribuía esta nueva visión, no hacían otra cosa que adaptar los logros estéticos de la *nueva objetividad*<sup>7</sup> para experimentar en los procesos de vanguardia que ya resultaban agotados. Mientras tanto, en la República Democrática Alemana se mantuvo intacta la fotografía social comprometida de carácter realista. Los autores intentaban no sólo comprender las apariencias externas, sino descubrir también los mecanismos internos de la sociedad. Un ejemplo de esto lo podemos ver en las imágenes de Erich Höhne (1912-1999), Arno Fischer (1927-2011) o Evelyn Richter (1930).

En los Estados Unidos de Norteamérica los espacios marginales no eran un territorio virgen para la mirada de los fotógrafos documentalistas. Las fotografías comprometidas de Jacob Riis (1849-1914) o Lewis Hine (1874-1949); los retratos de Doris Ulmann (1882-1934); las imágenes de Margaret Bourke-White (1904-1071) sobre la sociedad Rusa o las imágenes de Walker Evans (1903-1975) y de Dorothea Lange (1895-1965) acerca de la gran depresión americana de los años veinte, se establecían como un lugar expresivo para la denuncia y la reforma. Por este motivo y por su magnitud e importancia dentro de los acontecimientos sociales del siglo XX, la fotografía

---

<sup>7</sup> Surgida en Alemania a comienzos de la década del veinte, la “nueva objetividad” fue un movimiento artístico que rechazaba muchas de las manifestaciones expresionistas de la época. En fotografía la “nueva objetividad” está íntimamente ligada con el reportaje gráfico y con el carácter realista -más cercano al medio- que buscaba nuevos criterios en la ejecución. Entre los autores destacados podemos ver a Albert Renger-Patzsch (1897-1966) August Sander (1876-1964) o Karl Blossfeldt (1865-1932).

documental se abrirá un hueco dentro del espíritu realista del arte.



Walker Evans., *America - 'Sharecropper's Family, Hale County, Alabama,'* - 1936

Dentro de los territorios artísticos la fotografía recibirá un impulso definitivo cuando en 1947 Edward Steichen (1879-1973) asume como director del departamento del arte del M.O.M.A (*Museum Of Modern Art* de Nueva York). La famosísima exposición *The Family of Man* realizada en el mismo museo en 1955, reunía 51 fotógrafos entre los que se encontraban los más renombrados del momento como Ansel Adams, Robert Frank, Edward Weston, Gary Winogrand, Diane Arbus o August Sander. La exposición resultó ser un gran momento para la fotografía ya que por primera vez se podía ver una fotografía expuesta en un museo.

Si el “realismo” de la imagen fotográfica justificó el avance del arte contemporáneo hacia la abstracción y nuevas disciplinas, *The Family of Man* significó que las paredes de museos y galerías se convirtieran para muchos

fotógrafos, en un nuevo marco expresivo para exponer sus imágenes al margen de los medios de comunicación. Por este motivo, los grandes fotógrafos de la época sólo trabajarán en la prensa ilustrada de forma esporádica. Los autores centrarán su atención en proyectos personales que podían controlar tanto en su manera expositiva como editorial. Esto propulsó la carrera de un innumerable número de fotógrafos que cuestionaron muchos de los valores que hasta entonces se conocían.

### III-6.2 ROBERT FRANK

Robert Frank nace en Zurich (Suiza) el 9 de noviembre de 1924. En el seno de una familia judía acomodada, estudió fotografía en su ciudad natal y en 1946 autopublicó su primer libro de 40 imágenes que no tuvo ninguna distinción ni reconocimiento. En búsqueda de nuevas experiencias y a la edad de 23 años se trasladará a Nueva York y encontrará trabajo como fotógrafo de moda en la revista *Harper's Bazaar*. Un año después –en 1948- viaja a Perú, Bolivia, Francia y España. En 1950 vuelve a Nueva York, se casa con la artista plástica Mary Lockspeiser, y conoce a Edward Steichen. Este encuentro con Steichen sería crucial en su carrera como fotógrafo ya que participará en la exposición *The Family of Man*. A partir de aquí comienza a adquirir cierto prestigio como fotógrafo comercial y su trabajo se publica en revistas como *Fortune*, *Life* o *Look*.

Robert Frank continuará viajando y en 1953 publicará sus fotografías como *free lance* en revistas como *McCall's* y *Vogue*. En 1955 recibe una beca de la Fundación *John Simon Guggenheim Memorial* de Nueva York y sin demasiados recursos económicos, embarca a su familia –su esposa y sus dos hijos– en un proyecto amplio y difuso en el que pretende durante los siguientes dos años, fotografiar los rincones de Estados Unidos en todas sus dimensiones. Por esta época Frank ya es un fotógrafo profesional que se relaciona con la elite intelectual judía afincada en la costa noreste de EE.UU.

El viaje de Robert Frank y sus imágenes no sólo significaron la ruptura con sus composiciones fotográficas anteriores, sino también su descubrimiento de

los Estados Unidos. Frank no registró imágenes pasivamente, sus fotografías se acercan -desde ciertas suposiciones e infinidad de preguntas- a una nueva estética en cuanto a sus preferencias visuales. Su personalidad descrita como una mezcla de "austeridad Europea e ingenio pesimista"<sup>8</sup> colaboró sin duda a enfocar la visión fotográfica del autor.

A la vuelta de su viaje en 1957 y con 28.000 fotografías, la Fundación Guggenheim decidió no publicar ni exponer sus fotos ya que le resultaban impropias y anti-americanas. Sin embargo, este trabajo al que Robert Frank denominó *The Americans*, será una de las obras más representativas y referenciales dentro de la fotografía contemporánea.

### III-6.2.1. THE AMERICANS

Lejos de buscar el *momento decisivo* propuesto por los autores europeos Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y Robert Doisneau (1912-1994), *The Americans* persigue la creación de esos momentos haciendo caso omiso de las estéticas y normas aceptadas por el buen gusto fotográfico. Tal era la espontaneidad y la cualidad intuitiva de las imágenes de Robert Frank, que su fotografía fue considerada el equivalente visual de la escritura y la literatura de los jóvenes escritores de la Generación *Beat*. De hecho, en las fotografías de Robert Frank podemos entrever el carácter capitalista, absurdo y culturalmente alienante que habían comenzado a desarrollar en la década del cincuenta estos escritores existencialistas. En estos años la cultura estadounidense convivía con el *jazz bebop*, el *action painting* de Jackson Pollock, los expresionistas abstractos, y el cine de Hollywood que presentaba a jóvenes rebeldes y marginales. Es por esto que *The Americans* exige un espectador sofisticado, ya que este tipo de trabajo se reconoce como arte cuando -alejado de su objetivo original- la imagen sigue siendo una experiencia en sí misma.

Al igual que las fotografías documentales de Lewis Hine o Walker Evans encontraban en el espíritu realista del arte una respuesta directa a la Gran

---

<sup>8</sup> Joyce JOHNSON, *Personajes secundarios*, Estrada, Buenos Aires, 2003 p. 121-123

Depresión, las fotografías de Robert Frank eran una respuesta directa a la sociedad estadounidense de la década del cincuenta. La visión sombría de la obra de Robert Frank es la caracterización crítica de la sociedad por parte de las culturas juveniles norteamericanas de posguerra.

Esencialmente, el autor se interesó desde el principio por cuestiones que no eran sólo peculiares a los Estados Unidos, buscaba documentar el dilema del hombre moderno, siendo ese dilema el que transferiría a la toma fotográfica. Algunos de los temas y asuntos comunes relacionados con *The Americans* son anteriores al viaje de Frank por EE.UU., el carácter sociológico de las imágenes, las formas de culturas descritas, los paisajes urbanos, la violencia, la muerte o las metáforas como carretera y el automóvil, también las podemos encontrar en las fotografías que Frank tomó en Brasil, Inglaterra y España entre 1947 y 1952.

Con *The Americans* comprendemos que la originalidad nace de la experiencia, ya que a partir de los saltos y reorganizaciones constantes que se manifiestan de una experiencia particular, cabe la posibilidad de reconstruir -a través de la fotografía- una o varias historias. De esta manera, el trabajo del autor transcurre entre procesos temporales y múltiples relaciones.

A partir de Robert Frank el espectador aprecia el testimonio de un estado de las cosas particularmente denso pero especialmente fluido a la vez.<sup>9</sup> La obra va más allá de la documentación en imágenes de varios hechos, ya que rechaza el estilo educado y previsible del fotoperiodismo de la época. Un fotoperiodismo al cual Frank se manifestó contrario de manera radical al remover con *The Americans* la intención primitiva de la visión y el estilo.

La obra de presentada como un reservorio sin fecha que critica de forma consciente la relación entre la verdad y el medio, sugiere una doble crítica: una sobre la estructura social y la otra sobre el estilo. Esto nos lleva a pensar que la edición específica de las imágenes puede ser reconocida por la disección foto

---

<sup>9</sup> DURÁN., op. cit. p. 60.

a foto de los Estados Unidos.

*The Americans* fue publicado por primera vez en París en 1958 como *Les Américains*, contaba en esta primera edición con sólo ochenta y tres fotografías y tuvo que esperar hasta 1959 para ser publicado en EE.UU. A pesar de la ventaja de la introducción realizada por Jack Kerouac y la propia edición de Frank, el libro tuvo un período inicial marcado por la indiferencia y cierta hostilidad. Sin embargo, en la década de los sesenta encontró un público dispuesto a aceptar el mensaje y la calidad de las imágenes.



Robert Frank- Contactos-1955/56.

La Influencia estética del libro de Walker Evans *America* (1938) nos muestra sorprendentes coincidencias tanto en la composición y el contenido de las imágenes, como en el plano puramente formal de la edición. Existen similitudes básicas como el tamaño del libro, la estética de la cubierta o el diseño de las páginas, pero a pesar de estas similitudes ambos libros poseen posturas conceptuales antagónicas. La principal diferencia se manifiesta en la actitud del

fotógrafo a través de la cual se presenta el tema. Por un lado las imágenes de Walker Evans se encuentran en un espacio positivista y particularmente moralista, remitiéndonos su obra a una cultura americana amable donde aun las imágenes de la depresión en los años veinte poseen cierta ternura. En cambio Robert Frank se pone en otro lado, un lado parco y concentrado en la búsqueda del paria. Su visión es una vuelta de tuerca en la intención fotográfica basada fundamentalmente en la simplicidad de los objetos, la búsqueda de la ironía y la capacidad de extraer un momento que trascienda los tiempos.

Gran parte del vuelco en las fotografía del autor se da por el cambio de lo idílico a lo cotidiano. *The Americans* en repetidas ocasiones destaca por los resultados antitéticos que han hecho de las imágenes algo socialmente significativo. La presentación de las fotografías, en las antípodas de lo que se había convertido el modelo de representación, convirtió la obra de Robert Frank en un símbolo profético para los jóvenes rebeldes y marginales que pretendían, a través de una conciencia crítica, una reconstrucción del país que hasta entonces conocían.

El estilo fotográfico de *The Americans*, es un estilo afín a golpes efectistas y compositivos. Fotografías con las líneas del horizonte inclinadas y de una calidad brumosa en las impresiones, que no sólo sirvieron para aumentar la sensación de movimiento, sino que colaboraron en la construcción del clima del momento. Un estilo que iba en contra de los límites definidos por la revista *Life* (que seguía como referente de los fotógrafos de la época), y que posicionaría a Robert Frank como un nuevo modelo a seguir.

Cada herramienta ofrece una posibilidad distinta, y del mismo modo que las *Rollei-Flex* o las *Hasselblad* con su visor y su formato 6x6 determinaban la fotografía de Diane Arbus o la cámara de placa (18cm x 24cm) de la fotografía de Richard Avedon, las imágenes de Robert Frank eran capturadas por una cámara ligera, una Leica de 35 mm que le ofrecía un mayor movimiento y velocidad para la toma. En esos años los grandes fotógrafos de exteriores como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Eugene Smith o William Klein

trabajan en blanco y negro y con estas famosas cámaras. La maniobrabilidad de la Leica le permitió a Robert Frank fotografiar con una sola mano y colarse en lugares que sólo un aparato tan silencioso y discreto como las cámaras de visor directo pueden permitir.



Robert Frank., *The Americans*  
-Bar. Gallup, Nuevo México- 1955/56.

Resuelto el formato de la imagen, es curioso el uso que Robert Frank hace de la luz y por la cual parece no poseer ningún interés. En cierto sentido, la descripción de Baudelaire del *flâneur*, interpretadas por Benjamin y Sontag, captan a la perfección el estilo modernista y existencial de Frank. “El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el



infierno urbano, el caminante *voyerista* que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos”.<sup>10</sup>

Para comprender las imágenes de Robert Frank debemos entender *The Americans* como una parodia en oposición directa a su objetivo.<sup>11</sup> Y si bien para Sontag la fotografía de Frank como la de sus contemporáneos es mostrar que los EE.UU. se manifiesta como la tumba de occidente,<sup>12</sup> el paralelo que la autora establece con esta crítica sería para contrarrestar la premisa que establece a la fotografía dentro de un lenguaje universal. En 1957 Frank expresó su desacuerdo con la propuesta de que la fotografía debe ser entendida por el común social,<sup>13</sup> por lo que resulta evidente que el argumento de *The Americans* sea generalmente malinterpretado. La prueba de esto radica en la falta de armonía en la edición del libro, establecida como un tejido de intrincadas conexiones que sumergen la intelectualidad del discurso en una superficie estética y sombría.

En sus aspectos formales *The Americans* no deriva de la parodia sino de una tradición clásica de su propia anatomía, ya que en su formulación posee ciertas afinidades con la sátira y la crítica social al trascender su actualidad.<sup>14</sup> Su objetivo es el fomento de un sentido del ser, pero esto no se logra a través del uso de la razón, por el contrario, se manifiesta mediante la exageración de las pruebas, del desprecio de las convenciones estilísticas y la opción ideológica al proponer ciertas respuestas. Indudablemente, la lección extraída de la obra no es su contenido o significado, sino la enorme fuerza de la actitud juvenil y contracultural que hay detrás del autor.

Detrás de estos métodos existe una actitud que rechaza los objetivos inmediatos en favor de un objetivo final que intente reflejar la mediocridad cultural, las actitudes insensibles, y las preocupaciones pretenciosas de los que poseen el poder. La fuerza discursiva se encuentra en las convicciones de los

---

<sup>10</sup> SONTAG., op.cit. p.61

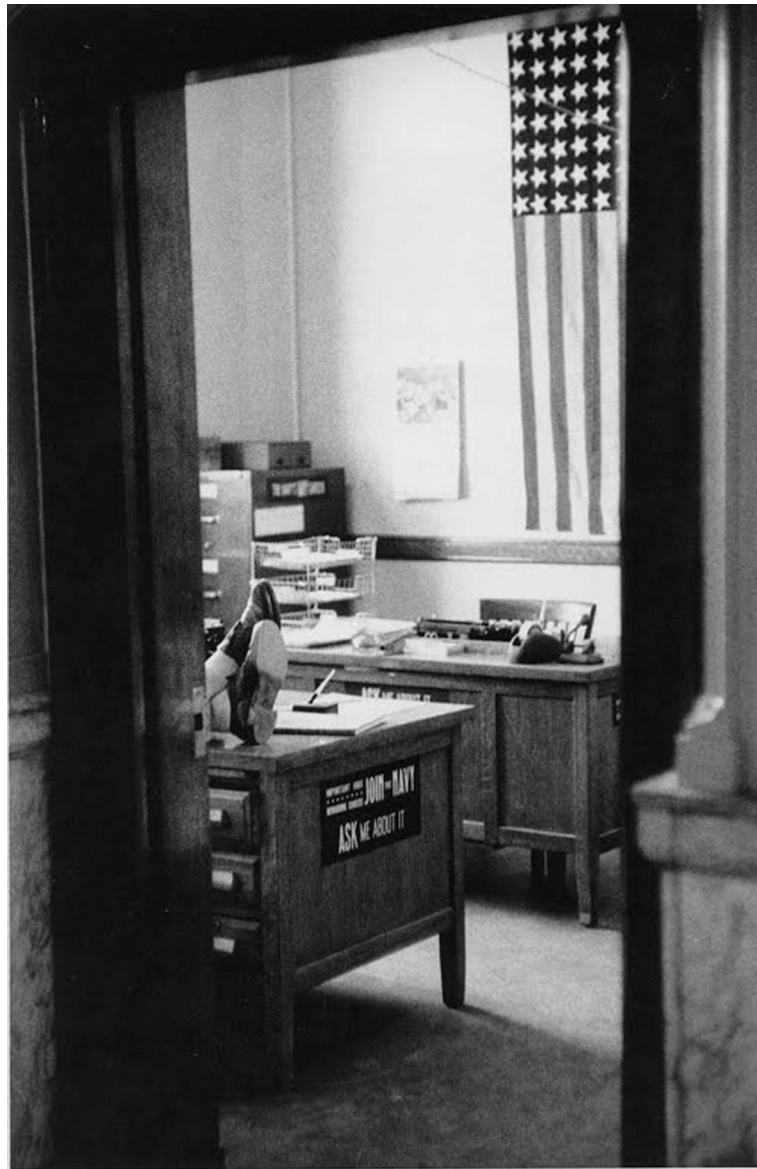
<sup>11</sup> José Carlos POVERA, “El ojo de América”, Rev. Zoom, N° 21 año VI, Perfil, Buenos Aires, 1989 p. 34.

<sup>12</sup> Sontag., op. cit.55

<sup>13</sup> José CALDERÓN, “La imagen como lugar social” en Rafael CONNUT, *La fotografía y los espacios de representación*, Anteria, Venezuela, 1975. p. 235

<sup>14</sup> *Ibidem.*, p. 238.

artistas y su capacidad para seleccionar entre los segmentos de la realidad cotidiana, debiendo poseer tanto el talento para hacer estas distinciones como el valor para presentarlas. Es por esto que el resultado siempre se manifiesta en polémica, ya que es imposible mantener la pasión al margen de una visión radical.



Robert Frank., *The Americans*  
-Navy Recruiting Station, Post Office - Butte, Montana. 1956

### III-6.2.2. FOTÓGRAFO CONTRACULTURAL

Robert Frank a través de su *The Americans* logró captar las tensiones,

ironías y contradicciones de la cultura norteamericana de los años cincuenta. Sin embargo, en la “América” de Frank no parece haber lugar para el brillo de la música, la literatura, el arte o el cine que ha influenciado a muchas de las culturas juveniles occidentales del siglo XX. Por el contrario, existe una representación de los estadounidenses como una clase inferior, como una sociedad estática e intrascendente que pone de manifiesto un desierto intelectual y pretencioso anclado en el efectismo en los automóviles nuevos y las edificaciones suburbanas.

Si bien a primera vista *The Americans* puede parecer otro documento en la larga tradición de relatos de viajeros extranjeros dentro de la sociedad y la cultura estadounidense, podemos ver que la postura y características existenciales y subculturales de las imágenes del autor van más allá de la mirada de viajero. Las fotografías poseen un cercano y arraigado lugar interior marcado por la esencia de la poesía y narraciones de la Generación *Beat*<sup>15</sup> y las actitudes *hipster* americanas de la década del cincuenta. Esto será sin duda, el principal atractivo que poseerá el autor y su obra en comparación con otros muchos fotógrafos de la época.

Lo *beat* fue un movimiento desarrollado por un grupo de escritores norteamericanos surgidos en los últimos años de la década del cuarenta y que tuvieron su máximo apogeo en los años cincuenta. Entre los escritos y poetas podemos destacar en una primera línea a Jack Kerouac, Gregory Corso, Allen Ginsberg, y en un segundo lugar a autores como Gary Snyder, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti.

Los *beats* ejemplificaban el sentido juvenil contra el conformismo y la alienación social del EE.UU. de la posguerra. En busca de sí mismos y de una “verdad oculta” por las convenciones asfixiantes de la cultura de clase media, se identificaban con los marginados y extravagantes, con la música negra representada por el jazz, y las drogas utilizadas para “la expansión de la

---

<sup>15</sup> El término *Beat* significa golpear o abatir, fue un término acuñado por Jack Kerouac y asociado a la “beatitud” ya que el movimiento estaba relacionado con el pensamiento religioso occidental. La Generación *Beat* o también conoció como Movimiento *Beat* nace bajo la influencia del romanticismo y de poetas como William Blake o Walt Whitman.

consciencia” que recorrían los Estados Unidos a finales de la década del cuarenta y principios de los años cincuenta.<sup>16</sup> De igual manera no sólo representaron la plasmación del genio norteamericano (basado en la individualidad y siempre reacio a las normas impuestas por las grandes organizaciones superiores), sino también la realización de un inconformismo que entendían debería ser consustancial a la juventud. Si en los años veinte los surrealistas buscaban en la escritura automática un método para llegar a la poesía, los *beats* indagaban dentro de la poesía y el relato una nueva forma de expresión que consiguiera un modelo creativo, honesto y directo.

Los *Beats* adquirieron una importancia considerable en la década de los 50's, pues enseguida fueron considerados como una amenaza ya que ponían en tela de juicio los valores suburbanos, conservadores y corporativos ensalzados tan ampliamente. Los *Beats* no sólo cuestionaron esos valores, sino que también los desafiaron y pronto fueron ampliamente promocionados como rebeldes contra el sistema.<sup>17</sup>

Los textos claves de la generación *beat* fueron *Howl and other poems* (1956) de Allen Ginsberg, *Naked Lunch* (1959) de William Burroughs y *On The Road*, publicado en 1957 por Jack Kerouac. Será precisamente Jack Kerouac quién introducirá una de las ideas fundamentales dentro de la fotografía de Robert Frank y la contracultura de los años sesenta, la idea del viaje constante al interior de la mente como fuera de ella. *On The Road* trata sobre las aventuras de dos amigos que viajan a lo largo y ancho de toda norteamérica, a bordo de automóviles derruidos, subidos en buses o a pie, y a quienes la travesía les ofrece la oportunidad de sobrepasar la lúgubre rutina cotidiana. A través de la velocidad, el conocimiento de gente distinta, el simple vagabundeo, la ingestión de sustancias, y la práctica de un amor más abierto y libertario, el relato de Kerouac manifiesta las bases de una generación que desea conservar su individualidad al margen del sin sentido de la sociedad.

Lo *beat* y sus ideas de liberación sexual y de las drogas, su profundo ecologismo y sus manifestaciones religiosas de oriente, no fueron bien vistas

---

<sup>16</sup> Bruce COOK, *La Generación Beat, Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*, Ariel, Barcelona. 2011.

<sup>17</sup> *Ibidem*. p.9

por los intelectuales de los dos grupos que dominaban en EE.UU. el ambiente cultural de aquellos años: el grupo de los *New Criticism* y el grupo de *Partisan Review*. La revista *Life* publicaría a finales de la década del cincuenta un artículo de Paul O'Neil quien describiría a la Generación *Beat* como “el culto de los parias”, y a los que Harold Rosenberg llamaría “la chusma de cerebros independientes”<sup>18</sup>

En 1958 surgió el término *Beatnik*, resultado de la unión del término *beat* con el nombre del satélite ruso *Sputnik*. Mientras que lo *beat* reflejaba una actitud y un proceso literario, lo *beatnik* se utilizaba para estereotipar los aspectos superficiales de la cultura *beat* como una distorsión de la vida marginal tendente a la violencia. Lo *beatnik* representaba también un aspecto mercantil relacionado con la moda. De lo *beatnik* surgirán por ejemplo los *mods* en Inglaterra y el *ye-ye* en España y Francia. Pero la distorsión *beat-beatniks* se manifestó principalmente en el cine, donde se muestra una imagen lejana de los personajes recreados en la literatura de Jack Kerouak<sup>19</sup>. Las películas *The beat generation* (1959), *The rebel set* (1959), *High School Confidential* (1958) o *The Beat Girl* (1960) entre otras, explotan en mayor o menor medida el estereotipo *beatnik* al hacerlo deambular por los recovecos de la criminalidad. Esta concepción fue ampliamente criticada por los integrantes originales de una generación que consideraba lo *beat* como un modo de ser.

El movimiento osciló también hacia otros lugares de mayor arraigo. En ambientes intelectuales y universitarios el estereotipo *beat* adquiere formas distintas dependiendo del campo cultural en el que se inserte. Se vale de referencias complejas y difíciles de asimilar en su estado original, haciendo que sólo pueda existir como superficie, como una simplificación de aquello que quiere representar. Así, el referente más destacado del arquetipo *beat* será el *hipster*.

*El hipster* es individuo surgido a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta que cuestionaba -igual que lo *beat*- el modelo americano de la

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 8

época. El *hipster* nace a partir del trabajo de Norman Mailer *The White Negro* (1957) que sentaba las bases de la filosofía *hip*.<sup>20</sup> El *hipster* de Norman Mailer presenta un nuevo ideal de aventurero urbano que se movía por las noches en busca de acción. Fumadores de marihuana, consumidores jazz y con situación económica precaria, los *hipster* se establecieron como una subcultura juvenil que buscaba en las ideas de lo *beat* el principio de toda manifestación. Violentos, adictos y con una clara predilección por la acción se posicionaron al margen de su entorno y lucharon contra él.

Lo que más le atraía a Mailer de la cultura *Hipster* era la violencia que veía en ella. Y en efecto, si los dos grupos existían verdaderamente separados, la diferencia entre los *Hipster* y los *Beats* yacía en su actitud ante la violencia. Consideren a los *Hipster* como el ala derecha de la generación *Beat*... la violencia le otorga al *Hipster* su sentido de identidad, su sensación más pura de la realidad en este mundo completamente irreal.<sup>21</sup>

Las imágenes de *The Americans* comparten estrategias y estilos que discurren entre la violencia del *hipster* y el pacifismo de los artistas de la Generación *Beat*. Robert Frank desarrolla un trabajo vivencial que tiene como objetivo encontrar los elementos afines a las dos corrientes, buscando en la vida siempre un estado de inestabilidad en donde el cambio, el movimiento y la velocidad son parte de la esencia contracultural.

La poesía *beat* y las actitudes *hipster* recreadas por Jack Kerouac en *On the Road* o por Norman Mailer en *The White Negro*, captaban perfectamente las cualidades cinéticas de la vida moderna donde transitaban los automóviles rápidos, las anfetaminas y las carreteras abiertas. Lo *beat* y lo *hipster* fueron subculturas abiertas a la experimentación donde se vivía o trataba de vivir la plenitud intrínseca de cada momento.

Por su parte, Robert Frank se involucraba a través de la imagen como la búsqueda a través del *otro*, de su auténtico ser. Intentaba construir una voz válida que pueda contar -como Kerouac- su propia historia. Robert Lifton

---

<sup>20</sup> EL “*hip*” procede directamente del “*hep*” del mundo del jazz y lleva consigo muchas de las connotaciones asociadas a este tipo de músicos.

<sup>21</sup> *Ibidem* p. 109

entendería que esto respondía a cierto conformismo existencial que anhelaba "la trascendencia de la experiencia con tal intensidad que el tiempo y la muerte son un efecto limitado".<sup>22</sup> La expresión de tales posibilidades vivenciales magnificada por el aliciente de las drogas, fueron desarrolladas por la adhesión de los *hipster* a los héroes culturales, manifestados en los *outsiders* en los cuales entraban por ejemplo: los músicos de jazz, los vagabundos, la raza negra, los criminales, los locos, las prostitutas o los adictos a las drogas. Esta actitud daba a Frank la libertad de salir a la carretera o formar parte de la población urbana independientemente de las convenciones sociales y las expectativas que éstas imponían a los jóvenes norteamericanos.

Al mismo tiempo Hollywood y el mundo del cine también colaboraba con la imagen del joven rebelde que deseaba romper con el aburrimiento y el hastío de las sociedades tradicionales. No debemos olvidar el fenómeno que Marlon Brando en *The wild one*, (1953) o posteriormente James Dean en *Rebel without a cause* (1955) habían producido en la cultura juvenil norteamericana. Marlon Brando y James Dean hicieron que el modelo rebelde y marginal fuera irresistible para los jóvenes de su tiempo. La Frase *Live fast, die young and leave a good-looking corpse*<sup>23</sup> dicho por el actor John Derek en la película *Knock on Any Door* (1949) pero popularizada por James Dean, descubría el estado melancólico y nihilista que existía en la cultura juvenil norteamericana de la década del cincuenta y que poco tenía que ver con la imagen alegre y despreocupada que se intentaba transmitir. La explosión que supuso la imagen del rebelde, del pandillero y del *outsider* que conquistó la cultura juvenil de los años cincuenta, no se vio reflejada en ningún trabajo documental relevante de esa realidad. Así, el estilo documental que habían renovado la norteamericana de los años treinta, no supo reflejar la realidad de una nueva actitud juvenil.

Al igual que Hollywood, lo *beat* y lo *hipster* poseían un lugar importante dentro de la crítica de la sociedad y la cultura estadounidense. A pesar de lo subversivo de los mensajes y el desafío constante al orden establecido, lo

---

<sup>22</sup> Robert J. LIFTON, "Hombre proteico" en Leo HAMALIAN y Frederick R. KARL, (et.al), *La Visión radical: Ensayos para la década de los setenta*, Ankara, México, 1983. p. 53

<sup>23</sup> "Vive rápido, muere joven y deja un bonito cadáver"

*hipster* no contenía grandes rasgos políticos, por el contrario poseía un carácter autónomo que ocupaba el modelo de hombre existencial. Ajeno a los valores de la sociedad dominante, sus protestas eran diseñadas para evocar el absurdo de la vida a través de la expresión artística teñida de ironía y personalidad.

La conexión de Robert Frank con la mentalidad *hipster-beat* se hace palpable por la estrecha relación y colaboración que el autor tiene con Jack Kerouac quien recordemos, escribiría la introducción de *The Americans*. Así Robert Frank, Jack Kerouac y Allen Ginsberg (poeta *beat* y amigo íntimo de Kerouac) compartían valores y frustraciones similares. La visión fotográfica y personal de Frank estaba en perfecta afinidad con el ideal existencialista de Allen Ginsberg y Jack Kerouac. Sin embargo a Robert Frank la fotografía le permitió permanecer fuera de cualquier actividad grupal, ya que su arte no requería -al momento de producirlo- ninguna comunicación o conexión con los demás. "Yo no tengo que hablar con nadie... No soy más que un observador".<sup>24</sup>

La visión de Robert Frank era una mirada personal romántica en la que destacaba lo pasional frente al raciocinio del medio. Al igual que los *beats*, el fotógrafo no se encontraba anclado en un solo lugar ni a ninguno de sus modelos, sino que se embarcó en una búsqueda frenética de nuevas experiencias. Bajo la actitud de un estilo inquieto y pasional, se pueden evidenciar en Robert Frank muchas de las características de la poesía *beat*, pudiendo entender también que su actitud artística (reconocible en el meta-discurso que poseen sus fotografías) corresponde de lleno con el carácter *hipster*

Algunos términos y frases muy utilizadas por los *beats* y los *hipster* como: *Crazy Feeling, Music, Jukebox, Coffin, the funeral, Age used car, the secret, the genius o the sandez*,<sup>25</sup> son elementos esenciales de la imaginación y la liturgia subcultural. Todos componen la introducción de *The Americans* y figuran

---

<sup>24</sup> Robert FRANK en POVERA., op.cit. 37

<sup>25</sup> "Sentimiento loco, música, máquina de discos, el funeral, el ataúd, en el camino, edad de automóviles usados, el secreto, el genio, la tristeza".



de forma visible en el texto y en las imágenes. Las fotografías de carreteras abiertas que se dividen por las líneas blancas, las máquinas de discos y las escenas del funeral (donde la muerte está relacionada con la cultura del automóvil omnipresente) son parte de las imágenes que Frank ofrece a los espectadores.

En una imagen tan americana –las caras no manipulan ni critican nada excepto «Así es como somos en la vida real y si no te gusta no me importa porque vivo mi vida a mi manera y que Dios bendiga a todos a la vez»...Que poema, qué poemas podría escribir sobre este libro de fotos algún día algún joven nuevo escritor a la luz de una lámpara inclinándose para describir cada misterioso detalle gris, la película gris que captó el verdadero jugo rosado de la humanidad. O si era la leche de la bondad humana, como lo quiso Shakespeare, al contemplar estas imágenes da igual.<sup>26</sup>

Los datos de los poetas *beats* y los monumentos que estos construyen con palabras, obtienen en la fotografía de Frank la interpretación y materialización necesaria. Una materialización que se puede visualizar en algunas de las fotografías que tratamos en este trabajo. De las 83 imágenes destacaremos cinco en las que se mezclan el volumen de la vida y la muerte propuestas en el pensamiento *beat*. Así, en la lógica de estas fotografías podremos obtener la visión poética de todo el trabajo.

Como primera imagen debemos destacar la de apertura *Parade-Hoboken, New Jersey* (1955) que es sin duda una de las imágenes más famosas y representativas del autor. En ella la sugestión simbólica de la bandera estadounidense en la escena resulta ambivalente. La mirada del fotógrafo se aleja de la pomposidad del desfile y recae en el retrato de los americanos ocultos lo que marca sin duda una declaración de intenciones. La composición establecida por las formas geométricas logra equilibrar la imagen mientras que la simetría de las ventanas actúa como un marco para las dos figuras que se revelan ante el objetivo. De esta manera, la visión de Frank está sesgada por la intrusión de personajes a los que resulta imposible reconocer. Y mientras que la mujer de la izquierda permanece en las sombras, la expresión de su vecino se pierde para siempre.

---

<sup>26</sup> Jack KEROUAC en Robert FRANK, *Los Americanos*, La fábrica, Madrid, 2008 p. 9

En otro orden, la bandera se convierte en elemento ocultista que niega la fotografía su función más básica, la del retrato. Pero al mismo tiempo se convierte en una amenaza, ya que la figura oculta parece ser decapitada por ella. La bandera, que aparece en cinco imágenes más dentro del trabajo, parece esconder las “vergüenzas de América” bajo la mirada sombría y oscura de aquellos que desea ocultar.



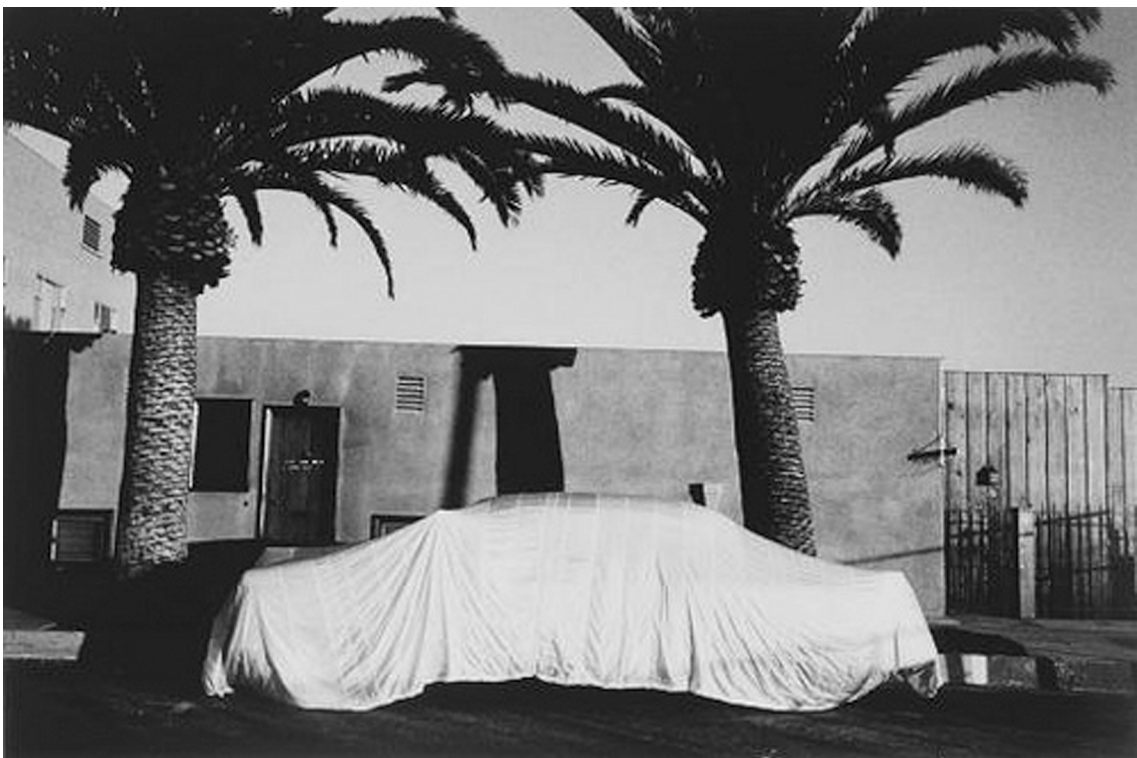
Robert Frank., *The Americans -Pared - Hoboken, New jersey - 1955.*

En *U.S. 91, leaving Blackfoot, Idaho, 1956* Frank captura en el interior de un automóvil la ansiedad de dos jóvenes que aparentemente participan del viaje. Los rostros serios y con un encuadre dramático parecen resumir las intenciones de Frank y de Kerouac de que la vida transcurre en la carretera. Del mismo modo como tercera imagen centramos nuestra atención en *Covered Car -Long Beach, California (1956)*, una imagen que parece servir como epílogo del movimiento juvenil. En la imagen que bien podría significar un cadáver cubierto, debemos tener en cuenta la fuerte carga simbólica que presentaba el automóvil en la concepción *hipster*, por lo que deseamos que la cubierta pueda ser levantada y el coche vuelva a nacer. De todos modos la imagen adquiere una mayor relevancia cuando en la imagen contigua se presenta la escena de

un cuerpo cubierto tras un accidente. Esto nos devuelve a la carretera, abriéndose una vez más, un conjunto de posibilidades.



Robert Frank., *The Americans* -U.S. 91, leaving Blackfoot, Idaho-1956



Robert Frank., *The Americans* -Covered Car, Long Beach, California-1956

Las últimas dos imágenes de 1956 *EE.UU. U.S 285, New México* y *Crosses on Scene of Highway Accident, U.S. 91, Idaho* formulan una relación poética entre la vida y la muerte. Las dos imágenes sirven como testimonio de las observaciones de Barthes quien pensaba que “Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la muerte: con la excusa denegadora de lo locamente vivo.”<sup>27</sup>

Las imágenes funcionan de manera contrapuesta mientras que en *EE.UU. U.S 285, New México* la carretera se extiende para siempre en el cielo nocturno y las líneas de pase parecen indicar la velocidad de escape evocando el peligro de lo que vendrá. En *Crosses on...* todo parece acabado.



Robert Frank., *The Americans*  
-EE.UU. U.S 285 , New México -1956



Robert Frank., *The Americans*  
-Crosses on Scene of Highway Accident -  
1956

Pero en *The Americans* no podemos obviar el momento que los artistas vivían por el *Macartismo*. Las fotografías expresan el paisaje político de Estados Unidos; la obra está cargada de representaciones del poder político

---

<sup>27</sup> BARTHES (1999), op. cit. p.160.

que capturan la supresión de un bostezo, banderas rotas o signos de campaña pasadas.

El trasfondo omnipresente de violencia también hace acto de presencia en la imagen *Bar gallup, Nuevo México*, donde bajo una atmosfera densa se puede percibir la tensión previa a una futura confrontación. El autor también nos muestra a los trabajadores como unos individuos tristes y alienados que se mueven entre los bares, ascensores, autobuses, cuartos de baño o puestos de trabajo. Ejemplo de esto son las imágenes *Assembly line, Detroit* (1956) donde los rostros de trabajadores indistintos, análogos y borrosos observan la línea de montaje o en *Bar-Las Vegas, Nevada* (1955) donde Frank captura la soledad desnuda de la vida, mostrando a un joven acercándose a una máquina de discos, y donde el malestar espiritual de los estadounidenses se ve amplificado por la vivacidad en los contrastes de los objetos materiales que los rodean. De alguna manera, las imágenes de Robert Frank incursionan metafóricamente en las expresiones *beat* sugiriendo un anhelo de libertad siempre vinculado a la muerte.



Robert Frank., *The Americans -Bar-Las Vegas, Nevada.1955*

Un trabajo como *The Americans* nos muestra las infinitas posibilidades de una vida que transcurre entre un viaje existencial y la inercia del momento, y su opuesto manifestado en la inmovilidad y la vejez de una “América” demasiado anclada en el tedio y las costumbres.

### III-6.2.3. LO NEGRO

Dentro de la corriente de ideas de lo *hipster* y lo *beat*, Robert Frank manifestará su fascinación por la raza negra. El valor subcultural del jazz, las expresiones sexuales desinhibidas, el desprecio por las convenciones sociales y la búsqueda de la libertad en una época de dominación, llevaron al autor a entender que lo negro estaba en profunda consonancia con los pensamientos contraculturales.

Tuve la oportunidad de publicar *The Americans* cuando era aún muy joven. No estaba interesado en hacer historias fotográficas como las que se hacían en la revista *Life*. Estaba interesado solamente en mis fotos. Y *The Americans* me permitió expresar lo que yo veía del pueblo norteamericano. Tenía algo así como una mirada virgen. Una mirada fresca, abierta a las sorpresas. Viajé por todo el país y cada cosa que veía me sorprendía. Fueron buenos tiempos. Yo no era una persona sofisticada, pero sabía que era un fotógrafo. No estaba impulsado por nada intelectual. Me guiaba la intuición. Había gente que era absolutamente nueva para mí. Por ejemplo, la gente de color.<sup>28</sup>

El negro como Norman Mailer señaló era "*hip*" ya que había podido desarrollar una conciencia diferente, surgida de los peligros existenciales y de la difícil situación de la vida moderna. Según Mailer esto se debía a que el negro “ha estado viviendo en el margen entre el totalitarismo y la democracia durante dos siglos”.<sup>29</sup> La posición que tanto el negro, como el homosexual o el adicto a las drogas ocupaban en lo social, les permitía una libertad que se encontraba por encima de la sociedad “normal,” ofreciendo a los partícipes de esta posición la oportunidad de desarrollar una voz distintiva en estilo y lenguaje.

---

<sup>28</sup> Daniel MERLE, “Entrevista a Robert Frank: Memorias de un poeta”, (En línea) Revista literaria Uzularte Buenos aires, 2007 Url: <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com.es/2007/08/daniel-merleentrevista-robert-frank.html>(Consulta: 21 de Marzo 2011)

<sup>29</sup> MAILER. op. cit. p.15.

En contra de las imágenes de Paul Kwilecki con su trabajo en Georgia, o las fotografías de Gordon Parks en *Daytona Beach* (1943) que resultan inertes y generalmente no van más allá de otro planteamiento que no sea el de retratar a sus pares negros en sus puestos de trabajo, encontramos a Robert Frank quien lo primero que señala es la marginalidad a la que son llevados los individuos de raza negra en la norteamérica de los años cincuenta. Un ejemplo claro de esto es la fotografía de la portada de *"The Americans" Trolley, New Orleans* 1955. En ella Frank capta las condiciones de la realidad negra en donde se puede observar las caras de un indeterminado número de personas a través de las ventanas abiertas del tranvía de Nueva Orleans.



Robert Frank., *The Americans -Trolley, New Orleans, 1955*

Sin embargo, la imagen más trascendente por la complejidad racial es *Charleston, Carolina del Sur* de 1955 donde se nos muestra una relación ambivalente dentro de las realidades raciales.

En la fotografía se puede ver una mujer de raza negra vestida de blanco, en un entorno sobre-expuesto de calles blancas y borrosas. El contraste elevado en el que pocos grises participan, marca de forma inequívoca lo que Frank

intenta transmitir. En una síntesis que precede la imágenes realizadas por Oliviero Toscani para sus campañas de Benetton, Frank presenta una mujer de raza negra, mirada perdida y una cierta melancolía sosteniendo a un bebé blanco y pálido que mira hacia adelante sagazmente. De esta manera, lo que hoy sirve como estrategia publicitaria, en los años cincuenta se establecía como una comparación de las realidades sociales que regulaban la estructuras en la convivencia racial.



Robert Frank., *The Americans* -Charleston, Carolina del sur- 1955.

Robert Frank también descubre en lo negro un espacio sexual activo. Su imagen *City of New York* (1955) muestra tres travestis, uno negro y dos latinos que miran a la cámara en una de las pocas imágenes “de pose” de todo el libro. Los travestis no sólo no se retiran de la cámara sino que la enfrentan. Debemos recordar que este tipo de imágenes era muy poco común en 1955 y menos aun presentadas tan directamente; siendo evidente que la fotografía ofrece cierta sensualidad. En el fondo, la única “mujer” que cubre su rostro no lo hace para mostrar modestia, por un deseo de ocultar o en buscar el anonimato, sino que parece hacerlo desde una posición burlona a la vez que seductora.





Robert Frank., *The Americas -City of New York-*. 1955

La representación de Robert Frank de lo negro podemos entenderla como una lección y una advertencia, aunque sin duda la celebración de los sentimientos y las emociones negras son para el autor bienes positivos. La autenticidad de la raza negra sin embargo no es gratuita, ya que los negros viven en constante peligro y su posición social es claramente de segunda clase. Las fotografías de lo negro en *The Americans* documentan de manera gráfica una especie de prisión en la que se encuentra la sociedad moderna. Una dualidad de la que todos los estadounidenses son partícipes, en donde los

negros deben ser liberados de los grilletes de la segregación mientras que los blancos deben escapar de la alienación de la conformidad.

Por su actitud *hipster*, *The Americans* ofrece una crítica sostenida sobre la esterilidad de la cultura americana. La visión y el estilo con el que nos presenta la vida de la población negra estadounidense, ofrece una alternativa viable y renovadora de la América blanca de posguerra. Sin embargo la presentación de Frank de un Estados Unidos negro no fue una celebración ingenua, ya que reconoció la naturaleza problemática de las realidades raciales y la soledad contenida y alienante -que a su entender- afectaba a los estadounidenses.

Al concluir *The Americans* Robert Frank realizó diversos *films* de carácter independiente como: *Pull my Daisy* (1959), *The Sin of Jesus* (1961), *Coversations in Vermont* (1969); *Cocksucker Blues* (1972) *Keep Busy* (1975); *Home Improvements* (1985); *Moving Pictures* (1994) o *San Yu* (2000). Sin embargo y a pesar de la gran cantidad de películas realizadas, Frank seguirá considerándose un fotógrafo y en 1972 publica *The Lines of my Hand*, una autobiografía visual que sustituye la toma directa por imágenes construidas y collages.

Tal vez Robert Frank sea -dentro de los autores que escogimos para esta investigación- el que propone un trabajo de características más ligadas al documental. Sin embargo, por su subjetividad y expresión ha sido el primero en marcar esa dualidad fotográfica entre el documento y el objeto artístico. *The Americans* por tanto, se convertiría en un trabajo que revolucionaría la fotografía del siglo XX, un volumen que debe ser leído y entendido como un comentario significativo en las relaciones subculturales que se daban en Estados Unidos en la década del cincuenta. Ya sea por su estilo, por su interpretación o por su contenido, Robert Frank y su *The Americans* deben ser vistos como una analogía fotográfica a la visión *beat* y *hipster* de los jóvenes norteamericanos.

### III-6.3 WILLIAM KLEIN: IMÁGENES DEL PAISAJE URBANO

Paralelamente al trabajo de Robert Frank podemos ver a William Klein, otro joven fotógrafo que posee las mismas motivaciones subculturales que Frank pero desde una óptica completamente distinta. William Klein nació en Nueva York en 1928 dentro de una familia judía más bien pobre. Después de servir al ejército estadounidense en Alemania y Francia, a los 20 años comenzará a estudiar en la Sorbona de París, para posteriormente estudiar con Fernand Léger. Klein quien había trabajado en París durante ocho años y había transitado por la pintura y la fotografía abstracta, regresará a Nueva York en 1954 donde comenzará a trabajar a las órdenes de Alexander Liberman para la revista *Vogue*.

Bajo la forma de emigrante retornado William Klein vio con otros ojos a su ciudad natal. Golpeado por la energía impetuosa de la ciudad y las fotografías de crímenes en los diarios sensacionalistas como el *New York Daily News*, comenzó a fotografiar en las calles de forma desprejuiciada. En la superficie los resultados surgían básicamente de la confrontación callejera, pero a diferencia de otros fotógrafos que estaban en las calles capturando imágenes, Klein estaba construyendo las imágenes para su primer trabajo denominado *New York 1954-1955*, curiosamente publicado por primera vez en París en 1956.

Las calles de Nueva York eran un tema recurrente en la fotografía de la época. León Levinstein (1910-1988) en los años cuarenta y los años cincuenta ya fotografiaba sus esquinas de manera aficionada. León Levinstein nunca produjo ni publicó ningún trabajo, por lo que su fotografía nunca llegó a ser reconocida. La ciudad de Levinstein se enmarca bajo una mirada adulta que busca el *momento decisivo* propuesto por Henry Cartier-Bresson pero con un carácter más agresivo y cercano. De hecho buscará el retrato posado, un tipo de retrato que era muy peculiar en la fotografía callejera de finales de la década del cuarentas y al que Klein también recurriría.

Con una visión estética cercana al periodismo y la moda *New York 1954-1955* es un documento representativo de una época de convulsión latente e inquieta. El *New York* de William Klein es un trabajo incierto a la vez que agresivo y triste, es un reflejo juvenil de la moda *beat* maníaca y romántica pero que en su declaración política y social ofrece mucho menos contenido que la América de Robert Frank.

Pero sería interesante además de establecer un paralelismo entre la obra de William Klein y Robert Frank, hacer una comparación entre Klein y el fotógrafo Ucraniano Arthur H. Fellig "Weegee" (1899-1968) quien era en la década del cincuenta el fotógrafo amarillista y del crimen por excelencia. Aunque sólo en algunos momentos se acercaría a los comportamientos juveniles, bien podríamos considerar a Weegee un reportero que busca en los ambientes marginales un lugar desde donde posicionar su obra. Es verdad que no existe casi nada parecido entre los asesinatos y mutilaciones de Weegee y los juegos y representaciones de la violencia de William Klein, ya que la crudeza visual del primero minimizan cualquier intento de crueldad por parte del segundo.

Pero esta no es la única diferencia entre un espíritu dedicado al crimen y una visión cosmopolita, el verdadero contraste emerge en las actitudes que hacia los medios de comunicación ambos manifiestan y que desde lugares muy antagónicos han sabido explotar. Weegee abrió un espacio expresionista dentro del género periodístico mientras que William Klein era un buscador estético del momento. Weegee trabajaría dentro de los límites del medio gráfico con la necesidad y presión de producción constante y vibrante para la publicación diaria. Mientras que por el contrario, William Klein aprovechará los patrocinadores corporativos para sus proyectos, será el productor de sus propios titulares y en sus fotografías -dentro de estrategias de diseño- abundarán las vallas, las señales y los mensajes de venta de todo tipo.



Weegee., *Brooklyn Schoolchildren see gambler murdered in street, 1941*



William Klein., *New York 1954/1955 - Gun Two - 1955.*

Volviendo a *New York 1954-1955*, las imágenes de William Klein lejos de atenuar un carácter azaroso y apático profundizan en la oscuridad, cualidades mejoradas por la película y la impresión fotográfica mediante contrastes extremos que, en ciertos casos, anulan el valor de la imagen como documento. Los tonos negros en su obra van en contra de las estéticas clasistas que buscan los detalles y la variación de tonalidades. Podríamos decir que la falta de detalle en las imágenes, priorizan la estética en favor de restar el contenido que se pierde en las sombras. La dureza de los contrastes de Klein aportan un coste significativo para los "valores documentales clásicos" en busca de un estilo y una textura característica que dualiza entre el efecto difuminante y la aspereza más pura.



William Klein., *New York 1954/1955*  
- *Brodway and 103rd street, New York- 1955*

Pero fuera del estilo y la estética de su obra, William Klein destaca por su acción subcultural que se establece bastante lejana a los planteamientos más políticos de Robert Frank. Dentro de un ambiente diametralmente opuesto –el de la moda– William Klein posee otra visión desde donde posicionarse. Sus imágenes poseen una fuerte carga irónica manifestada en una relación clásica y generacional. Mientras ridiculiza el mundo adulto tapado por la opulencia y la sobriedad, los rostros de los jóvenes y niños callejeros manifiestan una violencia vivencial radicalmente opuesta a la de las clases dominantes.

Dentro de sus imágenes todo parece estar en tensión, desde lo más incongruente a lo más grotesco, desde lo más espontáneo a lo más calculado. Los jóvenes de Klein nos pueden recordar a los jóvenes y niños fotografiados de Helen Levitt (1913-2009) en los años cuarenta, en donde la devoción por lo juvenil materializa un enfoque reflexivo sobre los niños urbanos y populares. Helen Levitt encontró una manera de negar los supuestos reinantes acerca de la infancia, la vida social urbana y la representación fotográfica del momento cultural en que vivía.

Pero si existe algo en las imágenes de William Klein que resulta afín a las imágenes de la mayoría de los jóvenes marginales, es la concepción con la que el autor construye el paisaje. Lejos de los grandes paisajes de Ansel Adams, las imágenes de Klein se dan dentro de la ciudad. También es el caso de muchas de las obras de Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, William Klein, Diane Arbus, Nan Goldin, Alberto García-Alix, etc, que tratan el paisaje en los entornos urbanos –ya sea en ámbitos públicos o privados– ya que generalmente es en las grandes urbes donde se contextualiza el gran escenario humano.

Desde este punto de vista, la fotografía ha presentado a la ciudad como un espacio polifacético y versátil que posee un sin fin de intenciones. En la fotografía de Klein lo urbano connota ciertos contenidos de carácter social y cultural. La imagen define una situación que contiene un sentimentalismo por lo humano, manifestado ideológicamente en las actitudes y valores que

construyen la memoria colectiva.<sup>30</sup> Por este motivo la ciudad que funciona como referente de la imagen, se manifiesta como un elemento simbólico dentro de los valores sociales, culturales y políticos de la sociedad a la que pertenece. Así lo entiende Susan Sontag: “Los fotógrafos, que empezaron como artistas de la sensibilidad urbana, advirtieron muy pronto que la naturaleza es tan exótica como la ciudad y los rústicos tan pintorescos como los habitantes de los barrios bajos.”<sup>31</sup>

La fotografía en su carácter testimonial de lo urbano posee un papel expresivo e ideológico que incide en la sensibilidad del espectador. Un consumidor gráfico que observa, comprende y razona la imagen fotográfica como un medio de comunicación y conocimiento. De esta manera, al aproximarnos al conocimiento de lo social, el paisaje urbano se configura como un lugar fundamental dentro de la coexistencia de los elementos culturales.

La ciudad como un proceso colectivo manifiesta diferentes interrelaciones entre los vínculos ocasionales de "conocidos" o "extraños". Esta interrelación constante de la que los fotógrafos del margen forman parte y en la cual se fundamenta su obra, encuentra diferentes grupos en los que continuamente surgen, entrelazan o diluyen diferentes tramas efímeras que interaccionan entre sí.<sup>32</sup> En el escenario urbano los modelos participan de una película en la que surgen los secretos que incriminan o redimen sus verdaderas intenciones, ya sean nativas, turísticas, migratorias, terroristas, etc.

La ciudad como espacio contenedor de identidades siempre ha llamado la atención de los fotógrafos que a través de sus imágenes suscitan el deseo y la distinción de los rasgos urbanos. Esto ha hecho que la ciudad como espacio de interrelación personal, haya motivado las experiencias artísticas y fotográficas como un género propio dentro de lo fotográfico. De hecho existen innumerables trabajos dedicados a enmarcar las experiencias dentro de los contextos de las ciudades, ejemplo de esto son el *New York* de los años cincuenta de William

---

<sup>30</sup> Ernesto SANTA CRUZ. *La ciudad y sus representaciones imaginarias*, Univ. de Buenos Aires. Dep. de Sociología. Buenos Aires. 1991. p.135.

<sup>31</sup> SONTAG., op. cit. p.62

<sup>32</sup> SANTA CRUZ., op. cit. p. 142



Klein, el Madrid de los ochenta de Alberto García-Alix o el Belgrado de Boogie en los noventa. De algún modo, el fotógrafo trabaja como una suerte de antropólogo urbano que captura y constata la información que evidencia las conductas de los actores, de las situaciones vivenciales, de los espacios que ocupan y de su relación con ellos.

La fotografía de la ciudad presenta al espectador dentro de un espacio simbólico, las diferentes facetas de la vida social y ciudadana. Para Francisco Sánchez Moltalbán la ciudad a la vista de los fotógrafos es un objeto de búsqueda constante, donde lo urbano es tratado como un elemento de creación mediante diversos parámetros.<sup>33</sup>

Para Moltalbán la ciudad sirve como un elemento estético y expresivo que hace referencia de sí mismo. La fotografía recrea la ciudad desde su estética y sus convenciones, por lo que el protagonismo urbano es un protagonismo global pero con una idiosincrasia particular. La imagen revela la ciudad como un contexto indispensable e indiscutible en donde todas las partes recogen las posibilidades discursivas. Las calles, el mobiliario urbano, los medios de transporte, la arquitectura, etc., forman parte del catálogo iconográfico de lo fotografiable.

Por otro lado la ciudad puede ser entendida como un espacio por partes, ya que no es posible abarcarla completamente y sólo puede ser poseída por trozos. Es por eso que la imagen fotográfica fragmenta y reconstruye la visión de la ciudad mediante el aislamiento y la descontextualización. Entendida por la fotografía de esta manera, la ciudad produce nuevos contenidos simbólicos dentro de la imagen final.<sup>34</sup>

De lo urbano se pueden obtener nuevas formas y texturas que ofrecen al autor diversos recursos expresivos. La búsqueda de la luz, los ambientes o el color son parte del estilo y los aspectos formales con los que el fotógrafo

---

<sup>33</sup> Francisco J. SÁNCHEZ MONTALBÁN. "La ciudad Poseída. Miradas Fotográficas sobre lo urbano como fuente de conocimiento social" en José I. HOMOBO MARTÍNEZ; Juan A. RUBIO ARDANAZ «et.al» *Las culturas de la ciudad II*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2003 p.71-81

<sup>34</sup> *Ibidem*, p 75.

construye sus imágenes. No debemos olvidar que la ciudad también genera nuevas historias, sus espacios han dado a los fotógrafos incontables posibilidades para la documentación y la creación dentro de su contexto.

En la búsqueda constante el fotógrafo aprovecha las posibilidades connotativas que la ciudad le brinda para la realización de la toma. La fotografía propone un pequeño universo interpretativo que oscila entre los aspectos referenciales más o menos reconocibles, y la posibilidad de motivar las interpretaciones subjetivas que surgen de las estrategias creativas.<sup>35</sup> La fotografía en la que una ciudad participa activamente es algo más que la representación de un espacio o una actividad, ya que se manifiesta como una ventana abierta a la interpretación y a las sensaciones vitales y emocionales de lo representado.

Las posturas de los autores definirán un tipo de ciudad que discurre entre una ciudad “real”, tratada básicamente por su carácter icónico y donde se tratan sus aspectos formales. Y otro tipo de urbanidad que para Sánchez Montalbán posee un carácter más emocional, donde el fotógrafo es el que manifiesta su opinión y experiencia a través de los aspectos urbanos que fundamentan la personalidad y las emociones personales, y donde se trata de inducir al espectador a tomar una postura más participativa. Este tipo de prestaciones de la ciudad, han sido claves para la fotografía publicitaria e imágenes de contenido político e ideológico.<sup>36</sup>

Los fotógrafos que trabajan metafóricamente dentro de los entornos urbanos, parten generalmente de una puesta en escena para la concepción artística que potencia, con su presencia, el carácter o mensaje de la imagen. La ciudad puede participar de forma anónima o no, y su presencia se manifiesta como un entorno que apoya otros mensajes y contenidos, lo que supone un componente contextualizador y formal de la imagen. La ciudad será entonces, un gran escenario donde los actores transitan y contribuyen a localizar un nuevo espacio para magnificar el carácter de la fotografía.

---

<sup>35</sup> SANTA CRUZ., op. cit. p. 145.

<sup>36</sup> SÁNCHEZ MONTALBÁN., op.cit. p.80

Para finalizar debemos mencionar que después de *Nueva York*, Klein realizará otros tres libros, *Roma*, (1958), *Moscú*, (1959-1961), y *Tokio*, de (1961). En conjunto, estas obras manifiestan un estilo original en la expresión de Klein como fotógrafo, y el presagio de lo que iba a venir en sus futuras películas, entre las que podemos destacar *Who are you, Polly Maggoo?* (1966), *Far from Vietnam* (1967), *Mister Freedom* (1968), *The Panafrican Festival* (1969), *Slow Motion* (1984) *Messiah* (1998).

### **III-6.4 ED VAN DER ELSKEN: LOVE ON THE LEFT BANK**

El ritmo existencialista y persuasivo que utilizan Robert Frank y William Klein podemos encontrarlo en algunos trabajos de la fotografía europea, especialmente en Holanda y Escandinavia donde encontramos al fotógrafo holandés Ed van der Elsken (1925-1990). Van der Elsken quien se trasladó a París a principios de los años cincuenta gravitaba entre el descontento de los jóvenes de posguerra, los poetas libertinos, y los revolucionarios culturales que poblaron los bares y cafés de *Saint-Germain-des-Prés*.

Como William Klein o Robert Frank, Ed van der Elsken era un viajero incansable. Él y su compatriota –también fotógrafo– Johan van der Keuken (1938-2001) redirigieron las perspectivas de la búsqueda social hacia el interior de una fotografía documental de carácter introspectivo, lo que quiere decir una fotografía mucho más subjetiva que la de sus similares. En sus imágenes destacaba de manera notable tanto el proceso fotográfico como la elaboración de la toma. Por este motivo, el objetivo a fotografiar encontraba un lugar intermedio entre su entorno más cercano y el referente urbano.

Después de la Segunda Guerra Mundial, París estará repleta de artistas (bohemos, actores, bailarines, escritores y poetas) que encuentran en una manera salvaje de vivir un símil vivencial con los antiguos románticos. Ed Van der Elsken era partícipe de esta escena y publicará en 1954 un libro de fotos innovador llamado *Un amour à Saint-Germain-des-Prés* o más conocido como *Love on the Left Bank*.



Ed Van der Elsken- *Love on the Left Bank* - S/T. 1954

Las imágenes de *Love on the Left Bank* son en blanco y negro,<sup>37</sup> de grano grande y de características muy pictóricas. Imágenes crudas y de un fuerte contenido sexual que capturaron la vida juvenil bohemia parisina que transcurría entre el amor temerario y una vida decadente y hedonista.

*Love on the Left Bank* es quizás el arquetipo de un nuevo género, una mirada a modo de diario personal pero organizado como un falso relato; una especie de tira fotográfica sobre ciertos marginales que pretendían perseguir los principios existenciales de la década. Las fotografías -que funcionan como si de una novela se tratara- incluirán en los modelos a jóvenes amigos y amantes del fotógrafo. Esto dará lugar a un nuevo discurso intimista en donde la vida se interrelaciona con la imagen, haciendo del autor un partícipe activo de las historias que cuenta. De esta manera, con un estilo no convencional *Love on the Left Bank* marcaría la ampliación de los límites estilísticos de la fotografía.

---

<sup>37</sup> Robert Frank opinaba que: *El blanco y negro son los "colores" de la fotografía*, resumiendo con esta afirmación un género fotográfico y una época en MERLE op. cit.

En los años cincuenta, el lado izquierdo parisino (donde se concentraba el ambiente cultural de la época) se posicionará como el centro creativo que determinaría la cultura de una generación. La característica más importante en la fotografía de Van der Elsken es su construcción narrativa, la que sin duda será un referente para los futuros jóvenes del margen. Bajo fragmentos borrosos y secuencias que se yuxtaponen con los retratos de seducción, el autor logra acercar su estilo fotográfico al *cinéma vérité*.<sup>38</sup> Un estilo que hace de París un lugar tormentoso y lúgubre, pero con unos protagonistas venerados y sutilmente empobrecidos. Del mismo modo, el autor se deleita en el detalle de las existencias cotidianas y la afirmación de la vida juvenil.



Ed van der Elsken., *Love of the left Bank*, - SIT- 1954

Luego de *Love on the Left Bank* y ya en su época adulta, Ed Van der Elsken se pasará al color pero continuará haciendo incursiones por diferentes países del mundo. Estas incursiones siguen un enfoque que revela el interés por los códigos de la calle y la elaboración de la identidad individual en la poesía de la

---

<sup>38</sup> El *cinéma vérité* es un estilo de cine intenta tratar alejarse del estilo hollywoodiense de hacer películas. Buscando un estilo narrativo que trate las realidades sociales tanto objetiva como subjetivamente.

vida cotidiana. Su obra tendrá gran influencia en la fotografía europea y en fotógrafos como el holandés Sanne Sannes (1937-1967) y la puesta en escena de sus trabajos cargados de sexo y escenas violentas como *Erotomaniac*.

### III-6.5. DIANE ARBUS

*Arbus tomaba fotografías para mostrar algo muy simple: que hay otro mundo.*<sup>39</sup>

Los grandes documentos fotográficos de la sociedad estadounidense de la década del cincuenta surgen por decirlo de algún modo, desde las vistas de lo “exterior”. La posición contracultural de las imágenes del inmigrante Robert Frank y del repatriado William Klein guardaron la identidad de pueblo estadounidense de posguerra. Pero ¿qué ocurre cuando lo joven y marginal no surge de una posición, sino de lo que uno encuentra o desde cómo uno se siente? En líneas generales esto es lo que podemos ver en las imágenes de Diane Arbus (1923-1971), la fotógrafa de los márgenes por excelencia.

*In the past decade a new generation of photographers has directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has been not to reform life, but to know it. their work betrays a sympathy - almost an affection- for the imperfections and the frailties of society.*<sup>40</sup>

Si en general el trabajo de los jóvenes marginales de los años cincuenta contiene grandes cargas ideológicas y sociológicas, las imágenes de Diane Arbus meditan una nueva condición del margen: la psicológica. Retratar al modelo a partir de una búsqueda obsesiva y permanente del yo es una tarea compleja que exige una minuciosa interpretación del espectador.<sup>41</sup> Pero si bien esta búsqueda no contenía grandes cargas políticas e ideológicas poseía, sin

---

<sup>39</sup> SONTAG., op. cit. p 42.

<sup>40</sup> “En la última década una nueva generación de fotógrafos ha dirigido el enfoque documental hacia fines más personales. Su objetivo ha sido no reformar la vida, sino darla a conocer. Su trabajo revela una simpatía -casi un afecto- de las imperfecciones y las fragilidades de la sociedad.” Extracto del Panel frontal de la exposición *New documents: Diane Arbus, Lee fridlander, Gary Winogrand*, M.O.M.A. en Sandra S. PHILLIPS. *The question of Belief* en Diane ARBUS. *Revelations*, Random House, San Francisco, 2003 p. 50.

<sup>41</sup> *Ibidem* p.71

duda, un gran interés por el funcionamiento social de las relaciones y condiciones humanas.

Contrariamente a los fotógrafos con ideología contraculturales, el sentimiento de alienación y descontento de Arbus parecen surgir del fracaso personal. Un fracaso que sería entendido por la autora como el reflejo de la fractura moral de la sociedad, de cómo el éxito y el espíritu conformista de los años cincuenta atrofiaba las relaciones humanas marginando de manera casi automática a aquellos que son percibidos como foráneos. Por este motivo y durante los últimos sesenta años, la visión compleja y profunda de los retratos de Arbus sobre lo excéntrico, lo *freak* y lo marginal han tenido una enorme influencia en la fotografía contemporánea, haciendo de sus modelos un icono de la extrañeza y el patetismo.

Si bien es cierto que la fotografía de Arbus refleja muchos de los esquemas marginales de esta investigación, nos centraremos en dos aspectos que consideramos importantes para nuestro trabajo: Un primer aspecto en el que analizaremos los años juveniles de la autora, y uno segundo, en el que veremos la forma en que retrata el mundo marginal juvenil.

### III-6.5.1. UN CONTEXTO PERSONAL

Hija de David Nemerov y Russek Gertrudis, Diane Nemerov nació en Nueva York, EE.UU., el 14 de marzo de 1923. Diane Nemerov se crió en un hogar privilegiado, la familia de su madre era propietaria de la cadena de tiendas de pieles *Russeks*, y su padre trabajaba en ella como director del departamento de *merchandising*. Diane, su hermano mayor Howard y su hermana menor René, nacieron en una familia de nuevos ricos donde la imagen de prosperidad contaba incluso más que la riqueza misma.

Como niña económica y culturalmente privilegiada, de la joven Diane se esperaba que cumpliera con un ideal próspero judío que incluye ropa cara, clases de piano y la perspectiva de convertirse en una esposa y madre a tiempo completo. Esta situación proteccionista marcará de manera significativa

a la autora, ya que como joven fotógrafa poco a poco conducirá sus inquietudes hacia un estilo oscuro y transgresor.

Aunque su padre se opuso de manera rotunda a las ambiciones artísticas de sus hijos, Diane estudió pintura en *Fieldston* y en 1937 –con sólo catorce años– conocerá a Allan Arbus, quien al poco tiempo se convertirá en su esposo. Si bien el padre de Diane se opuso firmemente al romance de su hija con el joven de diecinueve años -cuya única ambición era convertirse en actor,- los jóvenes Diane y Allan continuaron su noviazgo clandestino durante los siguientes cuatro años. Mientras que su hermano se fue a la Universidad de Harvard, Diane insistió en que el matrimonio era lo único que quería. Finalmente sus padres cedieron y Diane y Allan se casaron el 10 de abril de 1941, poco después de que Diane Nemerov (ahora Arbus) cumpliera los dieciocho años.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Allan Arbus fue entrenado para la fotografía en combate, por lo que a su regreso él y Diane comenzaron a ganarse la vida como fotógrafos de moda. Diane Arbus participaba como asistente de Allan en las sesiones fotográficas y tomaba lecciones de él en el cuarto oscuro. Como dúo fotográfico la pareja tuvo una relación casi simbiótica trabajando en estrecha colaboración en todas sus tareas. Sin embargo, y a pesar de su aparente éxito, a menudo se producían dificultades, el trabajo de la moda no era bien pagado, y la familia de Diane se negaría a mantener a la joven pareja. Esta situación cambiará en 1947 cuando la pareja empieza a realizar imágenes para revistas como *Glamour*, *Vogue* y otras publicaciones destacadas del mundo de la moda. Estos trabajos que era muy bien remunerados resolverán la mayoría de sus problemas económicos.

Pero ninguno de los integrantes del matrimonio Arbus encontraban en la fotografía de moda el aliciente necesario para continuar su labor, bien por su monotonía o la falta de libertad artística el dúo no encontraba resultados muy satisfactorios. Por este motivo mientras Allan continuaba con sus sueños actorales, Diane comenzaría a tomar fotos por su cuenta. En esta época se produjo un cambio importante en su vida, ya que la fotógrafa Lisette Model



(1901-1983) -famosa por sus imágenes de lo grotesco- la invitaría a unirse a la clase de arte que ella misma daba. En este período los elementos del estilo característico de Diane comenzaron a surgir. Como Lisette Model, Diane Arbus sintió que la fotografía era un intercambio entre el artista y el tema, por lo que cargada sólo con su cámara, se adentró en diferentes lugares como: viviendas de *Coney Island*, circos, museos, callejones, parques, clubes nocturnos, etc. En estos entornos Diane realizaría una gran cantidad de fotografías buscando de la personalidad de sus modelos.

En 1955 al igual que Frank, formará parte de la exposición *The Family of Man* y en 1957 Diane Arbus se retirará casi por completo del trabajo de la moda, dedicando la mayor parte de su tiempo a sus propios proyectos. Poco después el matrimonio que constituía la familia Arbus se desmoronó y en 1959 ella y Allan decidieron separarse. Aunque el divorcio no se produciría hasta la próxima década, Diane Arbus sufrió una profunda depresión por la separación. Pero la fotógrafa continuaría trabajando para los entornos editoriales –como la revista *Esquire*– con ensayos en los que fotografiaría a la gente en la calle y temas tan poco convencionales como enanos, gigantes y travestis, hasta capturar las particularidades de lo cotidiano y la humanidad de lo extraño.

En la década de los sesentas su trabajo era muy solicitado por los editores de los diferentes medios gráficos. A medida que su reputación crecía, comenzó a recibir encargos del mundo de la moda y las celebridades. En publicaciones como *Show* o *Harper 's Bazaar* fotografió a personajes como Mae West, Marcello Mastroianni o Norman Mailer. En estos años las imágenes de Arbus se caracterizaban por la dualidad que se establecía entre el *flash* y la luz ambiente. El *flash* de cámara violento y directo se enfrentaba a las normas estéticas sobre las fotografías de personajes públicos, mientras que la luz ambiente –natural o artificial- construían un espacio ameno y respetuoso con el modelo. Esta dualidad lumínica y la centralidad del marco cuadrado se convertirán en uno de los rasgos más característicos de su trabajo.

Al mismo tiempo sus fotografías ya eran muy respetadas dentro del círculo artístico de neoyorkino. Tres de sus fotografías se incluyeron en la exposición

"*Recent Acquisitions*" de 1965 en el Museo de Arte Moderno. La reacción a sus retratos nudistas estuvieron muy divididas causando gran controversia. Algo similar sucedió en 1967 con "*New Documents*", en la que los retratos inquietantes y directos dieron a Diane Arbus un lugar propio dentro de la fotografía del momento.<sup>42</sup>

Diane Arbus se trasladaría a una colonia de artistas en Nueva York donde impartirá clases de fotografía. En sus clases haría hincapié en que la imagen era el producto de la relación entre el artista y el sujeto, insistiendo que el verdadero arte de un fotógrafo estaba en persuadir a un individuo aunque sea a regañadientes.<sup>43</sup> Al mismo tiempo había comenzado a tomar fotografías de los pacientes con retraso mental en un hogar en *Vineland*, Nueva Jersey. En este hogar psiquiátrico los modelos estaban completamente absorbidos en sí mismos, por lo que Arbus no los podía controlar y mucho menos hacer posar.

El 26 de julio de 1971, Diane Arbus se suicidó cortándose las venas. Su amigo Marvin Israel, la encontró dos días más tarde acostada completamente vestida en su bañera. Debido a que no dejó ninguna nota u otro mensaje el motivo de su suicidio sigue siendo incierto.

### III-6.5.2. LA FOTOGRAFÍA DE LA JOVEN DIANE

Los años juveniles de Diane Arbus se caracterizan por una época de aprendizaje y autoconocimiento, lo cual no nos deja muchas obras para el análisis. Sin embargo, estos serán los años donde la autora formará su carácter e identidad visual. Sus retratos comienzan a formar el paradigma del retrato psicológico, pretendiendo descubrir conductas, actitudes, miedos o en algunos casos sentimientos. La explotación que Diane Arbus hace de sus modelos y de su propia persona, nos permiten experimentar hasta donde el artista puede llegar al profundizar en su propia conciencia, intentando llegar incluso, a las profundidades de su propia psique.

---

<sup>42</sup> Ibídem p.183

<sup>43</sup> Frank DORKEN. "*Diane Arbus, portraits of the american life*", [en línea] The Washington post. 2001. URI:<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/Dorken/030925.htm> [consulta 10 de enero de 2011]

En retrospectiva, las palabras de Arbus refieren una especie de muerte en combate: tras haber transgredido determinados límites, cayó en una emboscada psíquica, víctima de su propia franqueza y curiosidad.

En la vieja saga del artista, toda persona que tenga la temeridad de pasar una temporada en el infierno se arriesga a no salir con vida o a volver psíquicamente dañada.<sup>44</sup>

La psicología rara vez se encuentra divorciada de los comportamientos sociales en los que Diane Arbus profundizó de manera intuitiva y artística. Ella usó este conocimiento para crear una galería de personajes opuestos a la caracterización heroica que, por ejemplo, August Sander realizó de la Alemania de Weimar.

La fotografía de Diane Arbus comienza con una crítica personal hacia su persona y familia. Consciente de las costumbres conservadoras estadounidenses y animada por la búsqueda de una inversión en roles sexuales y los imperativos de género, la visión de Diane Arbus resulta compleja y muy personal para la época. Estamos hablando del principio de los años cincuenta y estas características daban a sus imágenes cierta perversión testimonial de la condición humana. Buena muestra de ello es el autorretrato que se realiza embarazada en 1945 a los 22 años, así como el que se hace en circa en 1949, o el retrato de su abuela muerta en 1955.

Arbus poco tiene que ver con las actitudes *beats* o cualquiera de los movimientos subculturales o contraculturales de posguerra. Su actitud marginal surge de las prohibiciones de su época, establecidas por las normas burguesas y machistas contra las que con su cámara se revelaba. Mostrando algunas superficies, pero trabajando y operando bajo nuevos registros que en el futuro darán sus frutos, algunos de los personajes retratados por la autora se presentan como objetos distantes y ajenos a los cuales trata con la mayor de las frialdades. Esta época parece negar una perspectiva crítica en favor de una imagen sentimental, aceptando de manera general lo que ante sus ojos se manifestaba. Resulta evidente que la prohibición está ahí, ya que éstas eran las fotos que ninguna muchacha judía agradable debía realizar.

---

<sup>44</sup> SONTAG., op. cit. p 47

La mayoría de las imágenes de Diane Arbus son reconocidas por ser imágenes grotescas de transexuales, enanos, hombres tatuados o de enfermos mentales. Pero sus primeras imágenes se postulan dentro de la búsqueda de su identidad personal. De hecho, *Kiss from "Baby doll" N.Y.C* (1956) es una especie de *close-up* cinematográfico, en la que se podría decir que el celuloide se cierra literalmente sobre el beso que retrata. Pero no hay un retroceso en el horror moral que esto producía, por el contrario, la captura estética y modélica de lo irreal busca establecer un nuevo discurso.

En su etapa juvenil Arbus puede ser considerada una pseudo-outsider, y su proceso de marginación podríamos establecerlo del interior al exterior. Ella mantiene un desprendimiento de su persona en pos de su posición artística, ya que en su vida privada parecía haber una dicotomía cada vez más incómoda entre dos mundos: el de la clase media-alta marcada por ambiente judío de su familia, y el de las franjas cosmopolitas vulgares de la bohemia de *Greenwich Village* donde pasaba las horas fotografiando.



Diane Arbus., *Revelations - Kiss from "Baby Doll", N.Y.C.* 1956

Llegando al final de su juventud Arbus empieza a tomar la calle. Motivada seguramente por los consejos y la influencia de Lissette Model, comienza a fotografiar a sus objetivos dentro del entorno urbano. Con un carácter más vivo y dinámico que las que hacía en los interiores familiares, Diane Arbus se convierte en una retratista de primer orden.

### III-6.5.3. EL RETRATO

La obra de Diane Arbus destaca por la particularidad individual y el detalle de lo humano que la autora manifiesta a través del retrato. El retrato puede llevarnos a generalizaciones y a presuponer que todos son iguales, sin embargo debemos considerar las características que muestran los signos objetivos del sujeto como su expresión más representativa. El retrato es el modelo de representación por excelencia tanto de las individualidades como de los modelos grupales, sin olvidar los aspectos generales o las singularidades que se pretendan descubrir.

Sin duda alguna, el retrato es la temática más recurrente a lo largo de la historia del arte y la fotografía. La proliferación del retrato como disciplina dentro de los diferentes géneros artísticos surge del narcisismo de lo humano, de la contemplación por medio de la interpretación de su propia imagen y la superioridad que esta imagen proyecta sobre el resto.<sup>45</sup>

Un retrato nos refleja el signo del tiempo, como un espejo de la memoria que recuerda y documenta las acciones individuales y grupales reflejando el carácter, la personalidad y el estilo del retratado. Pero convertidos en modelos de identidad, pueden analizarse como documentos de la intimidad o como objetos simbólicos dentro de sus relaciones sociales.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Gemma SAN CORNELIO EZQUERDO, *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*, Tesis Doctoral, Univ Politécnica de Valencia, Departamento de documentación audiovisual, documentación e historia del arte, 2002. p.35.

<sup>46</sup> Mariana GIORDANO y Patricia MÉNDEZ, "El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad", (En línea) *Tiempos de América* N° 8 -2001. Buenos Aires. p.121 Url:<http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105132/163905>..(consulta 10 de marzo de 2012)

Al mismo tiempo el retrato fotográfico se inscribe en la lógica del medio, de la imagen como huella del referente. Sin embargo el gesto, la pose, la mirada, revelan una idealización del individuo que niega cualquier presunción de realidad. De esta manera, las fotografías de Diane Arbus y de los jóvenes marginales hacen del retrato un reflejo de la identidad de los individuos. En sus imágenes es posible reconocer algunos rasgos particulares y ajenos a cualquier otro modelo, pese a que en ciertos momentos busca la idealización del sujeto dando testimonio de la evolución del concepto.

En la "realidad figurativa" que nació y se sustentó la fotografía resaltan la dignidad y grandeza del modelo. Pero en el caso de Diane Arbus se hace para magnificar lo distinto, lo despreciable. Los atributos emblemáticos o simbólicos de la exaltación o la depreciación del modelo, han logrado sustituir la persona por una "representación" de la misma, o lo que es decir que el retrato fotográfico lejos de "reproducir" a la persona la ha mitificado.<sup>47</sup> Una fotografía de un sujeto contiene mucho más de lo que los modelos suelen admitir, el reflejo y transformación de los rasgos fisonómicos fundamentales determinan -de forma particular- el rostro de los seres retratados. En líneas generales los retratos destacan por la acentuación del rostro, explorando los diferentes ángulos y posibilidades de éste.

Los manuales del rostro y de paisaje forman una pedagogía, severa disciplina, que inspira a las artes en la misma medida en que ellas le inspiran a ella. No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro ya pasado.<sup>48</sup>

Es importante entender que a la hora de interpretar un rostro, debemos establecer en qué momento dejan de ser certeros los datos que el retrato ofrece para pasar a convertirse en meras especulaciones. En el proceso de análisis de la obra artística también intervienen otra serie de elementos de carácter formal, contextual, histórico e iconológico que nos pueden hacer entender algunas de las peculiaridades de la obra. De igual manera, las

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> Gilles DELEUZE; Félix GUATTARI, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pre textos, Valencia, 2008.p. 17

circunstancias personales o sociales pueden arrojar pistas sobre las razones que pueden llevar al artista a utilizar una u otra estrategia.

La mayoría de los retratos de Arbus fueron compuestos de manera convencional, con el modelo mirando directamente a la lente de la cámara, y cercanas al atractivo idílico del mundo de la moda. Con su cámara *Rolleiflex* y dentro del marco cuadrado que esta le proporcionaba, el objeto a retratar era magnificado por la centralidad y la proporción.

Técnicamente, los retratos de Diane Arbus discurren –como ya hemos mencionado– entre la luz natural y la utilización del *flash* de forma directa, del cual se obtiene una claridad y un gran contraste entre el sujeto y el fondo. La variedad de las fuentes de luz hacen que los retratos adquieran una u otra significación según la luz con que se bañan. Esto será evidente en otros fotógrafos como Nan Goldin o Zoe Strauss que también utilizan esta dualidad.

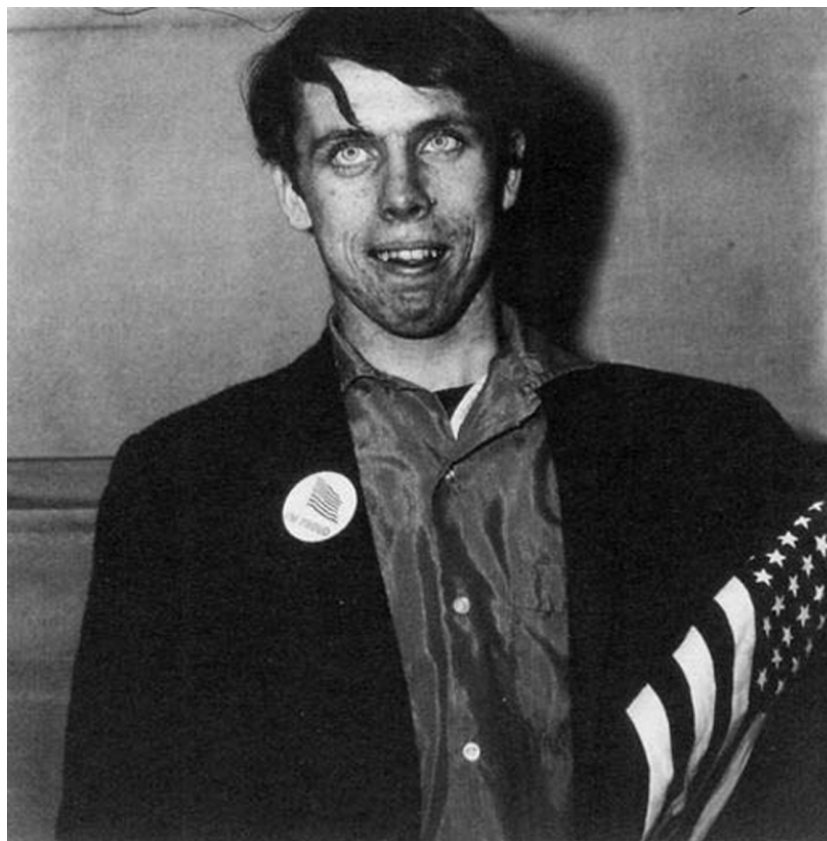
Por otro lado el entorno de los retratos parece ausente, lo que confiere a sus imágenes un carácter diferente, fantasmal y de abandono, donde la frialdad de la ciudad y el vacío de los interiores adquieren un protagonismo existencial. A diferencia de las imágenes de William Klein, para Diane Arbus el paisaje urbano funciona como espacio contenedor de identidades. La ciudad adquiere un sentido escénico y referencial, un espacio de interacción autor-modelo que rompe la urbanidad y el desarrollo lógico de la relación entre ambos. En esta asociación la representación que hace Diane Arbus de ciertos individuos, grupos o colectivos, manifiestan la singularidad y la diferencia de los espacios marginales. En definitiva, el carácter fotográfico de Arbus muestra de forma certera la intencionalidad de la autora, por lo que las demás estructuras formales de su fotografía quedan supeditadas a la voluntad del retrato.

#### III-6.5.4. EN BUSCA DE LO JOVEN MARGINAL

Una de las principales cuestiones abordadas a la hora de analizar las imágenes de los jóvenes marginales y que es patente en las fotografías de Arbus es lo moral.

Las fotografías pueden incitar el deseo del modo más directo y utilitario, como cuando alguien colecciona imágenes de ejemplos anónimos de lo deseable como estímulo para la masturbación. El asunto es más complejo cuando se emplean fotografías para estimular el impulso moral. El deseo no tiene historia, o por lo menos se vive en cada instancia como puro primer plano e inmediatez. Es suscitado por arquetipos y ese sentido es abstracto. Pero los sentimientos morales están empotrados en la historia, cuyos personajes son concretos, cuyas situaciones son siempre específicas. Así, normas casi opuestas rigen el uso de fotografías para despertar el deseo y para despertar la conciencia.<sup>49</sup>

La potencia de sus imágenes, su peligroso atractivo y la perturbación que producen, posicionan al espectador en un juicio casi instantáneo. Sus imágenes desean que el espectador ofrezca una postura casi inmediata, sin embargo en muchos de los casos, esta posición está teñida de una incómoda contradicción. Diane Arbus es un ejemplo claro del abuso del acto fotográfico, el cual abastece al *voyeur* que acecha su objetivo a la vez que alaba su compasión y humanidad.



Diane Arbus, *Revelations*  
-Patriotic young man with a flag- 1967

---

<sup>49</sup> SONTAG., op. cit. p. 26



La moral fotográfica es un tema de cierta complejidad ya que el medio fotográfico es un medio mentiroso entendido dentro de una verosimilitud inmensa. Mediante ciertas trampas y desvíos cada fotografía es una ficción construida que no impide contar una "verdad" mayor. La fotografía se escribe directamente por el juego del fotógrafo y son pocas las fotografías totalmente abstractas o totalmente neutras. Es por eso que no se puede suspender ni por un segundo la incredulidad en la imagen.

La obra de Arbus es una buena muestra de una tendencia rectora de las bellas artes en los países capitalistas: la supresión, o al menos la reducción, de los escrúpulos morales y sensorios. Buena parte del arte moderno está consagrado a disminuir la tolerancia de lo terrible.<sup>50</sup>

La especificidad del medio fotográfico que hacía posible la falta de imaginaria en la mediación entre el mundo y la imagen, supone una gran responsabilidad moral para el autor, sobre el objeto y en el espectador, ya sea antes o después del hecho. Toda la fotografía se basa principalmente en la explotación que el autor hace de su modelo, por lo que su potencial misántropo se desarrolla cada vez que un ser humano tiene el poder y control sobre otro. Los defensores y profesionales del medio podrían buscar sólo la mitigación de este efecto en consideración de la conciencia y la humildad. Al mismo tiempo existe una cuestión de grado debido a que la explotación de los sujetos por parte del fotógrafo puede ser entendida como un proceso continuo que va desde las posiciones más suaves, amables y compasivas, como las imágenes que Walker Evans o August Sander, hasta llegar a un lado más ácido y grotesco como en las imágenes de Arbus.

Pero exponer que la inclinación hacia lo trágico o lo monstruoso han marcado por completo el espíritu de la obra de Diane Arbus es, a nuestro juicio, una visión superficial. El principal motor de su obra es la búsqueda de un viaje contracultural e introspectivo que de forma desenfadada disfruta de la emoción y la persecución, entrando y saliendo constantemente de la vida de los

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, op. cit. p. 48.

modelos en busca de otros. Sin duda, esto manifiesta una de las naturalezas propias de la fotografía.

“La fotografía era una licencia para ir a donde se me antojara y para hacer lo que quería”, escribió Arbus. La cámara es una suerte de pasaporte que aniquila las fronteras morales y las inhibiciones sociales, y libera al fotógrafo de toda responsabilidad ante la gente retratada. Toda la cuestión al fotografiar personas es que no se interviene en su vida, sólo se está de visita... El fotógrafo siempre está intentando colonizar experiencias nuevas o descubrir nuevas maneras de mirar temas conocidos para luchar contra el tedio. Pues el tedio es precisamente el reverso de la fascinación.<sup>51</sup>

La búsqueda de Diane Arbus se concentra en las variopintas diferencias que existen en lo social como las cuestiones de clase, la ideología, la raza o el género. Estas divisiones contienen a su vez unas más pequeñas como una orientación sexual minoritaria, las personas con discapacidades físicas o mentales o de aquellas cuyo estilo de vida -por diferentes razones- no coinciden con el consenso dominante.

Los rastros o símbolos que podemos descifrar en las imágenes de la autora, nos refieren a cuestiones que transitan entre normalidades y anormalidades que intentan subvertir las fronteras entre lo estigmatizado y lo no que no lo es. Por acciones deliberadas, absurdas o calculadas, Arbus se centra en la figuras grotescas, extrañas, ausentes y marginales con el fin de mitigar las iniquidades y desigualdades de la vida. De alguna manera, al acechar sus modelos también se concentra en los rituales perversos y arcanos producidos entre los que es están al margen y los que no, en los rituales de las tribus y en las expresiones de los vestuarios, uniformes o máscaras que cubren la naturaleza de la identidad tribal.

La identidad tribal de los grupos al margen, produce una nueva revuelta estética y moralista que se dirige en contra de los modelos “normales”. Esta subversión que ya se había hecho pública en los años treinta con la película *Freaks* (1932) de Tod Browning, encontraría en los años sesenta su momento de apogeo en las películas de Federico Fellini o Alejandro Jodorowsky, en la

---

<sup>51</sup> Ibídem, p. 49

literatura *beat* de William Burroughs o en las imágenes de la misma Arbus. De esta manera lo feo, lo deforme o lo “monstruoso” surgía del submundo en el que estaba relegado, infiltrándose cada vez más dentro de los temas y territorios artísticos.

Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las sociales y psicológicas, pero ambas se juntan en el campo del significado en la medida en que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral. La dualidad bondad/maldad es una proyección sentimental del maniqueísmo bien/mal, es una fuente de inspiración clásica que también adquiere otras dicotomías como vida/ muerte, instinto/razón, orden/desorden. Lo monstruoso perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha notado de cohesión.<sup>52</sup>

Está estética moralista no se revela de igual manera en las imágenes que Arbus realiza -de manera consciente o no- del mundo adulto y del mundo juvenil. El mundo adulto -de cualquier clase social- se encuentra generalmente ridiculizado y estático. Las posturas rígidas y previsibles reflejan la proximidad del modelo con la muerte. Bajo esta lectura podemos encontrar elementos de la rebelión que -por culpa o venganza- Diane Arbus ejerce contra sus padres, su marido, el fracaso de su matrimonio, su condición religiosa, etc.

Sin embargo, la postura de Diane Arbus sobre lo joven encuentra otras características a partir de los modelos y personajes que ocupan la peculiaridad del entorno. Las fotografías son muy simples y la mayoría de los jóvenes parecen estar fuera de una tónica “normal”. Las imágenes que se mueven entre el *Central Park* de Nueva York, los interiores de habitaciones derruidas, los interiores de camerinos o clubes nocturnos, manifiestan una proximidad mucho más afín hacia sus modelos. Nadie parece avergonzado por su condición sexual, por sus cuerpos desnudos o por ropas desgastadas. La mayoría parece estar delante de la cámara de forma distendida y relajada y los modelos en la proximidad no temen a la cámara, por el contrario la enfrentan desde la cercanía y la naturalidad.

---

<sup>52</sup> CORTÉS., op. cit. p. 18.



Diane Arbus., *Revelations*  
-The King and queen of a Senior Citizens'Dance, NYC.-1970..



Diane Arbus., *Revelations*  
-Teenage couple on Hudson Street, NYC,- 1963.

En las imágenes de Diane Arbus podemos encontrar una crítica “*insider /outsider*” bajo una subversión particular de las relaciones de género.<sup>53</sup> Hay innumerables imágenes que buscan en lo femenino y lo travestido un vínculo con el margen, ejemplo de esto pueden ser *Stripper with bare breast sitting in her dressing room, atlantic city, N.J.1962* que muestra a una joven *stripper* semidesnuda en un camerino decadente. El retrato de *Sharon Goldberg NYC de 1965* que muestra a una bellísima joven con una mirada entrañable pero con un bello corporal inusual, o *Girl sitting in bed with her boyfriend NYC 1966*, donde una joven sentada en la cama junto a su novio durmiendo parecen reflejar a la propia Diane Arbus en su años juveniles. La joven semidesnuda, iluminada parcialmente pero con su rostro en sombra denota una vida sombría pero de una ternura ilimitada.



Diane Arbus., *Revelations-*  
*Girl sitting in bed with her boyfriend NYC. 1966*

En contraposición a *Girl sitting in bed with her boyfriend NYC 1966* podemos considerar la imagen que Arbus realiza sobre una joven bailarina de

---

<sup>53</sup> Las cuestiones de género las desarrollaremos en el próximo capítulo al respecto de las imágenes de Nan Goldin.

club nocturno. En *Nude dancer in her dressing room, San Francisco, California* (1968) una joven voluptuosa y semidesnuda que manifiesta una pequeña sonrisa irónica que añadida al brillo de su vestido y una cara muy maquillada, contrastan fuertemente con la miseria que rodea el vestidor. Arbus obtiene una imagen contradictoria e irónica en donde la modelo es cómplice de la cámara. Esta fotografía nos recuerda de alguna manera a la prostituta retratada por E.J. Bellocq en *Storyville* (1912) que se burla de sí misma haciendo un brindis con un vaso de whisky.



Diane Arbus., *Revelations*,  
-Nude dancer in her dressing room, San Francisco, California- 1968

Con las imágenes de los travestis Diane Arbus parece encontrar otro punto de vista de lo femenino, muestra a jóvenes melancólicos pero de una gran personalidad. Los cuerpos y rostros de individuos que son estigmatizados dentro de la vida pública o tratados como objetos disponibles para el consumo visual dentro del ámbito privado, producen como resultado lo que uno *no debe ver*. Sin embargo el espectador disfruta de la vista, lo que pone a prueba la tesis de que estas fotos no son más que la espectacularización o la objetivación de una condición. Ejemplo de esto pueden ser; *A young man in*

*curlers at home West 20th street, NYC.1966, A naced man being a woman, NYC, 1968 o Transvestite on a Couch, NYC, 1966.*



Diane Arbus., *Revelations*  
-A young man in curlers at home West 20th street, NYC.- 1966

Pero además de las cuestiones de género, Arbus se acerca a otras condiciones juveniles marginales, otros aspectos a los que parece acercarse en su intención de reflejar modelos grotescos y obscenos. La figura humana está tan orgullosa de su enormidad, su deformidad o su plasticidad, que la cámara de Diane Arbus vuelve una y otra vez a modelos similares. Esto que también lo podríamos visualizar en las imágenes de Ralph Eugene Meatyard (1925-1972) nos hace entender que la fotografía trabaja en el imaginario social en cuanto el fotógrafo es espectador.

En las jóvenes parejas que Arbus fotografía en las calles como *Girl and boy, Washington Square Park, NYC 1965, Teenage couple on Hudson Street, NYC, 1963, o Two boys smoking in Central Park NCY 1962* podemos encontrar diferentes posturas de los modelos que se enfrentan entre si y con la cámara a

la vez, como si el objetivo (y el espectador posteriormente) estuvieran indecisos para ver cual resulta más interesante. En los primeros, la atracción de la imagen se produce en torno a sus ropas; y en los últimos, a las posturas de los modelos que producen un efecto que ronda entre la ternura y el desafío, movilizandoo en el espectador un dinámico y revelador. No debemos olvidar la famosa imagen *Identical twins, rosell, NJ 1967* que de alguna manera reconstruye las relaciones del individuo con su propio yo. Curiosamente las imágenes de gemelos serán ampliamente explotadas por infinidad de fotógrafos entre los que podemos encontrar a August Sander o Mary Ellen Mark (1940).



Diane Arbus., *Revelations -Identical twins, rosell, NJ- 1967*

La marginalidad se hace evidente también en las imágenes de jóvenes deficientes mentales, establecidas por Diane Arbus desde el juego por encima de cualquier otro aspecto. Las imágenes de la autora plantean la deficiencia como una infancia recobrada, las risas, los disfraces y los juegos se hacen presentes, pero a la vez presentan cierta teatralidad perversa que reafirman su



visión. Muestra de esto son imágenes como, *Untitled (4)*, *Untitled (6)* ambas de 1970-1971 o *Five children in a common room NJ 1969*.



Diane Arbus., *Revelations -Untitled (4)-1970*.

A diferencia de Robert Frank, Diane Arbus no trabajara en proyectos cerrados, por el contrario su obra pertenece siempre abierta y no se suscribe editorialmente a ningún esquema.

Al analizar sus imágenes nos surge una pregunta que nos lleva a reflexionar si sus sentimientos y su posición privilegiada como confidente de los estigmatizados era auténtica o una simple estrategia. Es innegable que en ocasiones podemos ver una posición ambigua. En primera instancia, parece haber poca duda de que Diane Arbus era una fotógrafa inquisitiva y codiciosa por la captura, una curiosa incansable que buscaba con agresividad invadir los espacios psicológicos personales y ajenos. Pero esa captura honesta se posiciona diametralmente opuesta a la de Robert Frank o William Klein ya que

seguramente por sus trabajos en el mundo de la moda o la publicidad, las imágenes de Arbus pierden cualquier atisbo de documentalidad.

Los retratos con la mirada del modelo fijada hacia la cámara contribuyen a la potencialización del modelo, haciendo que resulten más cercanos a la vez que desquiciados. Este tipo de retratos dan voz a los modelos, ya que al recibir una respuesta, al mirarlos, permiten establecer un dialogo subjetivo que parece exponer las diferentes historias que los protagonistas contienen. De esta manera, Diane Arbus parece contar una y varias historias a partir de cada imagen, una historia a partir de sí misma, de alienación, soledad y tristeza, y otras varias que surgen de sus modelos y sus relaciones con ellos.

### **III-6.6 ENTRE LA INFLUENCIA Y LOS NUEVOS MODELOS**

Las visiones de los autores que hemos visto, serían los más visibles y reconocidos dentro de la subjetividad que se impondría a partir de la década del cincuenta en la fotografía contemporánea. Fotógrafos que bajo diferentes estilos y actitudes acercaron los modelos documentales al mundo del arte. A partir de esta mirada subjetiva surgirán un innumerable número de fotógrafos futuros que continuarían con el documental de autor propuesto por Robert Frank o William Klein, mientras que otros se acercarán más a la escenificación propuesta por Diane Arbus o Ed Van der Elsken. Pero también existirán otros muchos que buscarán nuevos caminos y diferentes formas de mostrar las marginalidades juveniles.

La influencia de Robert Frank o William Klein es reconocible en las imágenes de Lee Friedlander (1934-2005) o Gary Winogrand (1928-1984). Ambos autores continuarán con un estilo semejante al de sus predecesores, pero abandonando la posición contracultural en favor de reconocer los espacios e individuos marginales.

Lee Friedlander era un fotógrafo independiente que se unió estilísticamente a los autores neoyorkinos que modelaban la fotografía de posguerra. Así, de la mano de Robert Frank, Diane Arbus, Helen Levitt, o William Klein, Friedlander

formaría parte de los jóvenes fotógrafos que recorrerán los espacios marginales y callejeros.

El primer libro de Friedlander *Self Portrait: Potographs of Lee Friedlander* de 1970, recoge estética y visualmente las características fundamentales de casi toda su obra posterior. Las imágenes que poseen una lectura fluida y callejera parecen perseguir la voracidad del *instante decisivo* pero dentro de una actitud muchos más pausada y calculada que de algún modo se aproxima al estilo de Ed Van der Elsken. En el libro, la utilización de los automóviles actúa de forma similar a la que Robert Frank hace uso de las banderas estadounidenses para separar los capítulos de *The Americans*. La última sección sin embargo, contiene fotografías que no se ajustan a las anteriores y reflejan una postura más objetora sobre el entorno que lo rodea. Las imágenes de callejones, calles desiertas o los momentos y espacios íntimos, nos invitan a explorar por nuestra cuenta los espacios de margen que él ya ha recorrido.

Las imágenes de Lee Friedlander en blanco y negro (en 35mm) reflejan con normalidad lo que el autor entiende sobre los acontecimientos de la vida cotidiana. Pero aunque a veces estas huellas se difuminan por esa aparente falta de posicionamiento político e ideológico, marcan desde la distancia el compromiso ético del autor con obra y con la sociedad en la que se suscribe.

Lee Friedlander es un fotógrafo difícil de encuadrar. Al observar su trabajo observamos nuevas estrategias que liberan información de manera más lenta y mucho más controlada que los autores anteriores. En las fotografías encontramos situaciones inesperadas, especialmente si analizamos los elementos de fondo o los textos que encauzan la visión y la mente del espectador hacia una nueva interpretación de un mensaje a menudo en conflicto.



Lee Friedlander, *Self Portrait: Potographs of Lee Friedlander*  
-Philadelphia, Pennsylvania-1965

En su trabajo *Sticks and Stones* (1973) y ya siendo un artista maduro, Friedlander ha transformado a modo de juego infantil las diferentes construcciones y edificaciones estadounidenses. Un juego que funciona –junto a la construcción de la imagen– como una metáfora que permite al espectador situar su comprensión por detrás de lo que visualmente se le presenta.

Las fotografías de Friedlander se apoyan en la confusión misma, en la multiplicidad de objetos y formas que, después de una detenida lectura, nos permiten descubrir las estructuras internas dentro del caos. Son fotografías que juegan con su propia ambigüedad y la del espacio urbano que representan. Su aportación más importante es la exclusión de toda normativa, de todo código imperante impuesto por la ortodoxia.<sup>54</sup>

En la misma línea, nos encontramos con el fotógrafo Gary Winogrand quien recurre constantemente a un gran número de imágenes en todos los ámbitos y lugares. Winogrand trabajó principalmente en situaciones sociales donde por lo general la gente interactúa entre sí o con su entorno, por lo que no sería

---

<sup>54</sup> Luis CASTELO, *Del ruido al arte*, H. Blume, Madrid, 2006. p.194

descabellado decir que la principal temática de su obra sea “lo social”. Pero estos aspectos suelen mezclarse con una predeterminada carga sentimental mediada -casi siempre- por el contexto con el que el autor ocasionalmente se involucraba.

En su forma discursiva la obra de Gary Winogrand confirma la fe que el autor posee en el gesto como significado. Su interés reside en el medio y cómo éste debe transcribir la actualidad. Cada configuración espacial y la actividad frenética que difunden los límites temporales del momento del disparo, marcan a través de cada gesto externo el valor humano del autor. Un valor que en una primera instancia se manifiesta desde la experiencia representada como fotógrafo y en segundo lugar desde su papel como espectador. Esto que es crucial en la mirada de los jóvenes marginales, lo ha utilizado Gary Winogrand como gesto que parte de la estructura de la imagen. Si las verdades internas que los fotógrafos intentan expresar resultan exitosas, será en gran parte por la búsqueda constante de imágenes ilusorias. En las imágenes de Lee Friedlander como en las Gary Winogrand lo fingido resulta ser su principal interés.

Miro las fotos que he hecho hasta ahora, y me hacen sentir que lo que somos y lo que va a ser de nosotros simplemente no importa. Nuestras aspiraciones y los logros han sido baratos y pequeños. Leo los periódicos, los columnistas, algunos libros. Miro las revistas (nuestra prensa). Todos ellos se relacionan en ilusiones y fantasías. Sólo puedo concluir que nos hemos perdido, y que la bomba puede terminar el trabajo de forma permanente, y que sólo no importa, no hemos amado a la vida.<sup>55</sup>

A pesar de las maniobras formales, podemos estar razonablemente seguros de que la visión del mundo de Winogrand se evidencia en algún lugar de su imaginación y de las realidades tan antagónicas que retrata. Y aunque revela en los personajes y en las situaciones que escoge una clara intención artística, lo que más prima en las imágenes es la concepción que mantiene sobre el proceso de captura y que parece haber tenido para el autor una fuerza casi talismán. El arte de Gary Winogrand reitera constantemente el alejamiento del

---

<sup>55</sup> Gary WINOGRAND, *Winogrand 1964*, Arena editions, Santa Fe, 2002. p.14.

mundo, sus fotografías fabrican un autorretrato constante que refleja una posición propia y personal.<sup>56</sup> De igual manera, poseía un semblante profundamente pesimista, un rasgo enmascarado por su entusiasmo y energía que subrayó en su trabajo con un marcado grado de acidez.



Gary Winogrand., *Public Relation- Demonstration outside Madison Square Garden, New York, 1968*

Lejos de la concepción de Gary Winogrand pero estéticamente muy cercanas a las imágenes de William Klein, podemos encontrar las imágenes de William Gedney (1932-1986) quien en los años sesenta concentraba su labor en el distrito de Brooklyn, Nueva York. Las imágenes de Brooklyn parecen manifestar una cárcel ciudadana en donde los personajes encuentran en la cámara fotográfica al policía carcelario. Pero las imágenes de Brooklyn de 1967 habían sido precedidas por las que Gedney había realizado en *Kentucky* en el verano de 1964 donde compone y se acerca a los personajes desde una posición más “Arbusiana”. Gedney produce una reflexión más pausada y una relación mucho más estrecha con los modelos que fotografía, buscando más una sensación que una realidad. Las fotografías de Kentucky de 1964 – a las

---

<sup>56</sup> Rocío J. MARQUEZ, “Gary Winogrand : Entre dos Américas” en Alberto José CALLEJÓN *Fotoperiodismo: reflejos de la sociedad*, La azotea. Guatemala. 1996. p.136

que luego le seguirían las de 1972– parecen perseguir el agotamiento de todas partes. Una desesperanza que se manifiesta sobre todo en los retratos de los jóvenes que parecen muy cercanos a los jóvenes de Arbus. Los modelos de Gedney son personajes tristes, cansados y marginados -por su condición social- en una zona tediosa de la existencia.



William Gedney., -Kentucky - Cornett family. Leatherwood, Kentucky, 1972.

Esta cercanía de William Gedney con el modelo arbusiano no será exclusiva. Las fotografías de Vivian Maier (1926-2009) por ejemplo, seguirán el modelo callejero de Gary Winogrand o Lee Friedlander pero con un carácter mucho más próximo y revelador. Vivian Maier además de los característicos retratos callejeros buscará nuevos espacios urbanos y nuevos discursos para ir un paso más allá. Ejemplo de esto, es la serie *Out of the Shadows* en la que aparecen infinidad de autorretratos contruidos por su propia sombra y en los que participa activamente de la situación creada.

Las imágenes de Vivian Maier comparten algunos de los gestos estéticos de las imágenes de Diane Arbus. El formato cuadrado o las miradas a cámara de Arbus compiten con las construcciones compositivas más dinámicas y

variopintas de Maier. Sin embargo, los personajes no encuentran la profundidad que le dieron sus contemporáneos y sus construcciones sobre lo joven no ofrecen ninguna pauta característica propia de su estilo. En esta línea también podríamos incluir a la fotógrafa Rosalind Solomon (1930), quien posee una mirada inquisidora sobre las relaciones clasistas y sociales.



Vivian Maier,-Out fo the Shadows- Untitled, 1967-68

También surgirán en el interior de los espacios marginales y juveniles una nueva forma de “documentalistas” que se introducen en las intimidades impenetrables de las comunas *hippies*, los gánsters, las prostitutas y los jóvenes *outsiders*. Todos lugares lejanos y ocultos, oscuros y desconocidos, pero puestos en evidencia por la mirada de los fotógrafos. Tal vez uno de los primeros modelos de este estilo sea el fotógrafo suizo Karlheinz Weinberger (1938-2006) y su trabajo *Rebel Youth* (1950-1960).

*Rebel Youth* surge cuando el autor se encuentra con los diferentes personajes que formaban parte de las nuevas pandillas suizas en los años cincuenta. Los jóvenes permeables a la influencia de la cultura estadounidense



jugaban a ser los tipos duros dejando ver en sus atuendos el nombre de sus bandas o el estilo de sus símbolos –como las herraduras o los cascos de la *Wehrmacht*– que utilizaban para correr con sus motocicletas. Como un signo de su rechazo a la autoridad, sustituyen las cremalleras de sus pantalones por cadenas y tornillos o utilizan hebillas de cinturón con la cabeza de Elvis Presley.



Karlheinz Weinberger- *Rebel Youth*- 1957.

Fascinado por la actitud y la estética de los pandilleros, Karlheinz Weinberger -quien era fotógrafo de revistas gays- fotografía a sus modelos con una mirada respetuosa. A partir de modelos tan atractivos se centrará en los detalles y las formas, cambiando el estilo documental por una construcción estilística del modelo.

*Rebel Youth* será un trabajo certero y personal que marcará el camino de muchas de las estéticas de los años noventa, en donde se potenciarán los valores publicitarios en busca de la comercialización de las estéticas juveniles rebeldes y marginales.

El trabajo de Karlheinz Weinberger es muy cercano al trabajo de los fotógrafos norteamericanos que se empezaban a interesar por los jóvenes marginales de forma exclusiva. Tal es el caso por ejemplo de Danny Lyon (1942) quien fue muy influyente a nivel gráfico dentro del llamado “nuevo periodismo”.<sup>57</sup> Lyon evidenciará a los pandilleros y moteros en *The Bikeriders* (1968) y La vida en los institutos penitenciarios en *Conversations with the dead* (1971). También podemos destacar el trabajo de Bill Ray (1936) sobre los *Hell Angels* de (1965).

Por último mencionaremos a Bill Eppridge quien será otro de los fotógrafos que se encargue de las subculturas juveniles de los años sesenta: los *skaters*. Si bien los *skaters* de Bill Eppridge no poseen las características juveniles subculturales que adquirirán en las décadas posteriores y que reflejarán fotógrafos como Hugh Holland (1942), Larry Clark (1943) o Ed Templeton (1972).

El trabajo de Eppridge marcarán el inicio de una tendencia que en los años setentas se consolidará como una de las corrientes más auténticas dentro de las culturas juveniles. Las imágenes que fueron realizadas para un reportaje de Pat McGee para la revista *Life* en mayo de 1965 titulado: *The craze and menace of skateboards*. El reportaje nos muestra el principio de los valores subculturales juveniles en donde cuestiones como la amistad, el grupo, la acción, lo generacional, el territorio o la identidad poseen un papel destacado.

---

<sup>57</sup> El nuevo periodismo es una corriente periodística nacida en la década de los sesentas en EE.UU. que combinaba elementos literarios con otros propios de la investigación periodística.



Bill Eppridge., *The craze and menace of skateboards - Skateboarding in New York-*. 1965

Los autores que hemos visto en este capítulo encienden la llama de las nuevas subjetividades fotográficas. Subjetividades que abrirán paso a un nuevo momento en los discursos fotográficos multiplicando exponencialmente los autores que tratarán -en primera o tercera persona- lo joven y lo marginal. Llegando al final de la década de los sesenta, los jóvenes tendrían una participación mucho más activa frente a los nuevos tiempos. El *hippismo*, el mayo del 68, la guerra de Vietnam, el *punk*, el S.I.D.A., las drogas o la muerte serán algunos de los temas en que los jóvenes marginales se verán envueltos. Del mismo modo, bajo diferentes estilos, discursos y propuestas teóricas, la fotografía cambiará de paradigma al entrar definitivamente en el mundo de las artes.



### UN CAMBIO PARADIGMÁTICO SOCIAL, FOTOGRAFICO Y JUVENIL

Entre el final de la década de los sesentas y los últimos años de los ochenta las culturas juveniles adquirieron un protagonismo destacado dentro del panorama social y político de occidente. En estos años tanto el arte como la fotografía serán los lugares propicios para que los jóvenes marginales puedan contar su historia, llegando a concebir un estilo, una estética y un discurso propio dentro de la fotografía contemporánea.

#### III-7.1 LOS JÓVENES Y EL FIN DE LA UTOPIA: BREVÍSIMO RESUMEN

Los jóvenes *beats* y los *hipster* habiendo llegado a una etapa de confusión propiciada por su llegada a la madurez, abrirían el camino a una nueva generación de jóvenes que estarían dispuestos a enfrentarse activamente a todo símbolo de autoridad. A finales de los años sesenta esto dio paso al primer gran movimiento contracultural juvenil: el *hippismo*<sup>1</sup>

Bajo un halo neo-romántico derivado de la herencia *beat*, la idea mística e ideológica de la contracultura *hippie* se apoya básicamente en una confrontación generacional. Una diferencia generacional que trasladará la lucha clasista adormecida por el repunte económico norteamericano, a la lucha familiar e institucional en terrenos más alejados de las estructuras económicas como pueden ser la estética, la moda o las artes. Es por eso que debemos contextualizar al *hippismo* como un movimiento joven y estadounidense que se encontraba desilusionado con la cultura tradicional y los valores del país al cual pertenecía. Un desencanto que situó a jóvenes contraculturales como Ken Kesey, Jerry Rubin o Abbie Hoffman en las antípodas del estilo de vida

---

<sup>1</sup> No vamos a hacer un análisis preciso del *hippismo*, pero si señalaremos algunos de los elementos que son característicos de los estilos, estéticas o comportamientos juveniles contraculturales o subculturales.

conservador y consumista de la sociedad norteamericana.

Como consecuencia de la guerra de Vietnam, los valores del *hippismo* incluyeron un fuerte sentimiento anti-bélico. Un sentimiento que en un principio era pacífico e ideológico pero que con el paso del tiempo llegó a ser muy activo y hasta en ocasiones violento. Por otro lado se alentaban y fomentaban las prácticas sexuales libres y desinhibidas, un fuerte sentido ecologista, y una identificación manifiesta entre lo joven y las drogas referenciadas sobre todo en la marihuana y el L.S.D. (*Lysergic acid diethylamide*). En términos artísticos la música -sobre todo el *rock* y el *folk*- se establecía como el referente primario. Así, músicos como *The Beatles*, *The Doors*, *Bob Dylan*, *Grateful Dead*, *Janis Joplin*, *Jimi Hendrix*, etc. ostentaban el nivel de héroes. En terrenos cinematográficos los directores rendirían tributo a los jóvenes contraculturales. En películas como *Easy Rider* (1969) o *Hair* (1975) el espectador puede reconocer la experiencia contracultural venida del viaje, el sexo, la música y las drogas.

En EE.UU. y paralelamente a lo *hippie*, otros dos grandes movimientos se hicieron presentes, uno tenía como premisa la lucha contra la discriminación racial, mientras que el otro abogaba por la liberación femenina. Al mismo tiempo en París, la juventud universitaria bajo las ideas de Herbert Marcuse, Bertrand Russell o György Lukács, se plantearían cuestiones vitales acerca de las causas de su alienación y la escasa participación que poseía su generación en las decisiones de la vida social. Así, y en busca de la *proletarización social*, los jóvenes intentaban volver a aquellas tradiciones revolucionarias y vanguardistas que se habían conservado más vivas y críticas.

La característica fundamental del *mayo del 68* era al igual que el *hippismo* su carácter generacional. El vitalismo, el “dadaísmo”, la sensibilidad y la falta de organización, caracterizaron los movimientos juveniles de toda una época.<sup>2</sup> San Francisco y Nueva York en Norteamérica y París, Berlín o Praga en Europa se convertirían a finales de la década de los sesenta en ciudades

---

<sup>2</sup> Patricia BADENES SALAZAR, *La estética en la barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*, Universidad Jaume I, Castellón, 2006. p.53

juveniles y rebeldes. Las culturas juveniles se convirtieron en una revolución dentro de las artes, la cultura y los modelos de ocio. Las normas debían ser disueltas en pos de las libertades personales, aunque la uniformidad de la moda -en términos de identificación con el grupo subcultural- resultaba aún tan restrictiva como antes. De esta manera el mundo occidental se definió por la posmodernidad y la búsqueda constante por complacer los deseos individuales.

Cultura de masa hedonista y psicodélica que sólo aparentemente es revolucionaria «en realidad era simplemente una extensión del hedonismo de los años 50's y una democratización del libertinaje que practicaban desde tiempo atrás ciertas fracciones de la alta sociedad». A este respecto los sesenta marcan «un principio y un fin» Fin del modernismo: los años sesenta son la última manifestación de la ofensiva lanzada contra los valores puritanos y utilitaristas, el último movimiento de revuelta cultural... Pero también el principio de una cultura posmoderna, es decir sin innovación ni audacia verdadera, que se contenta con democratizar la lógica hedonista, con radicalizar la tendencia a privilegiar «los impulsos más bajos a los más nobles».<sup>3</sup>

Entrados los setentas el *hippismo* comenzará su decadencia. Los asesinatos del *Clan Manson*, los incidentes del concierto de los *Rolling Stones* en Altamont, la separación de *The Beatles* y los héroes musicales caídos por el abuso de las drogas, hicieron que gran parte de los *hippies* se unieran a la sociedad que antes rechazaban. Después del *hippismo* y la “derrota” de las ideas contraculturales, los jóvenes cansados de la vida rutinaria y del trabajo diario buscaban salir a divertirse, por lo que se volcaron a la música y la moda del *Disco*. El estilo *hippie* dejó paso a una moda de altas plataformas, colores y lentejuelas que daban a los jóvenes una imagen extravagante y llamativa.

Pero dentro de las subculturas juveniles seguirían sucediendo cosas interesantes. En Gran Bretaña surgían a la par dos subculturas que como el *hippismo* cambiarán las culturas juveniles Europeas: el *glam rock* y el *punk*. Por un lado *glam rock* tuvo su apogeo entre 1971 y 1975. Bajo un estilismo estudiado los jóvenes de las clases medias y acomodadas británicas buscaban una aspecto más glamuroso y directo, en el que la actitud y la imagen eran

---

<sup>3</sup> LIPOVETSKY., op. cit. p 106.

fundamentales. Ideológicamente poco ha aportado a las conductas marginales, sin embargo su estilo de cabellos largos y teñidos, mucho maquillaje y ropas de carácter andrógino marcaron el estilo de muchos de los jóvenes hasta los años noventas.

Por el contrario el *punk* de mediados de la década del setenta, forma parte de una ideología mucho más amplia. Hijos de trabajadores de barrios industriales y víctimas de la pobreza y la delincuencia, los jóvenes *punks* se hicieron escuchar a través de conceptos como el pensamiento libre o su crítica particular a las sociedades modernas en las cuales no encontraban ningún futuro. El *punk* era una forma de expresión canalizada por un estilo musical simple y transgresor que tuvo su máximo representante en los *Sex Pistols*. “Los *Pistols*” bajo un estilo austero -entre obrero y militar- intentaban liberarse de las convenciones estéticas y tradicionales que los estigmatizaban socialmente. Este mensaje se difundió rápidamente entre los jóvenes británicos, convirtiendo el *punk* en prácticamente una ideología que buscaba romper, ofender y molestar a todo lo socialmente establecido y a todos aquellos que obstruyeran su camino.

El *punk*, el *glam rock*, el *hippismo* y los movimientos de los sesentas fueron las semillas que, propagadas por los *mass-medias* y los modelos de consumo, influenciaron a muchos de los estilos, actitudes e ideologías subculturales y contraculturales que surgieron y se consolidaron en occidente entre finales de los años sesentas y principio de los años ochenta. Musicalmente el *pop* o el *glam rock* americano; las nuevas subculturas juveniles o tribus urbanas como los *graffiteros*, los *skaters* o *skinheads*; movimientos contraculturales como la movida madrileña o los *okupas*; tendencias o estilos como la *new wave*; la identificación con las drogas o la estigmatización de enfermedades como el S.I.D.A., surgieron como consecuencia de los cambios culturales que los jóvenes protagonizaron.



### III-7.2 NUEVAS INTENCIONES FOTOGRÁFICAS

En este contexto de movilidad juvenil la fotografía adoptaría múltiples y desconcertantes aspectos. Por una parte continuaba con la tradición documental, mientras que por otra recibía el impulso creciente del mundo editorial que mostraba, cada vez más, un interés manifiesto por los circuitos de difusión del mundo del arte. Es por este motivo que fotógrafos como Diane Arbus, Gary Winogrand o Lee Friendlander, se centrarían en producir sus imágenes exclusivamente para el mundo del arte, mientras que Henry Cartier-Bresson, August Sander, Walker Evans, o Brassai continuarían trabajando para los medios gráficos.

En estos años, y como habíamos postulado en capítulos anteriores, la fotografía en su búsqueda por convertirse en un medio independiente y artístico no dejaría de progresar en todos los géneros, ya sea en los lugares más clásicos como el retrato, el paisaje y la abstracción; en los territorios de la documentación artística del *Land Art*; o en las obras conceptuales de Jeff Wall, Thomas Ruff o Tony Stoll.

Pero anterior a Thomas Ruff o Jeff Wall podemos encontrar a William Eggleston (1939), un autor que protagonizará en primera persona el encuentro de los espacios artísticos con la fotografía color. En la década del setenta Eggleston y el color marcaron un punto de inflexión en la estética de la obra fotográfica contemporánea.

Con su exposición *Color Photographs*<sup>4</sup> -inaugurada en el M.O.M.A. en mayo de 1976- simple y llanamente legitimó la fotografía color en los círculos artísticos. La exposición recorría a través de 75 imágenes el entorno privado del autor en los alrededores de *Memphis* entre los años 1969 y 1971. A través de un estilo muy cercano a lo casual, William Eggleston reivindica las imágenes de aficionado realizadas con cámaras *Polaroid* o instantáneas, por lo que los patrones específicos de las imágenes resultan familiares para la mirada del

---

<sup>4</sup> Debemos destacar, que esta exposición fue la primera publicación de un catálogo museístico de fotografías a color al que se le llamó *The William Eggleston's Guide (1976)*.

espectador común. Esta simpleza visual -pero no conceptual- transmite un nuevo espacio que se libra de las condiciones “clásicas del medio”, aportando una sensación liberadora que por un momento nos transporta a tiempos pasados. Sin embargo, esta remembranza (por la manera fría y distante que el artista trata el tema) no posee las cargas de nostalgia esperada, por lo que el espectador se encuentra de manera frontal con el retrato cotidiano de cualquier familia de la clase media estadounidense.



William Eggleston., *William Eggleston's Guide -Southern Environs of Memphis.*1976

Las imágenes de William Eggleston junto a la herencia de las imágenes de Diane Arbus, Robert Frank o William Klein etc. dejarán patente un discurso y un estilo que calará en muchos jóvenes que se acercarán a la fotografía, ya sea desde una posición joven y marginal, o por la simple curiosidad de ver y registrar lo que pasaba en los márgenes de la sociedad en que se encuentran.

A partir de aquí surgirán nuevas opciones discursivas donde el paisaje se convertirá en un tema recurrente. Los espacios suburbanos y desolados que realiza Stephen Shore (1947) en *Uncommon Places* (1982), se establecen en

un estilo cercano al de William Eggleston pero concentrándose en la huella que el individuo deja en su entorno. De igual modo, las imágenes de Adam Barthos (1953) de finales de los setentas o las del fotógrafo alemán Joachim Brohm (1955) de *Ohio* a principios de los ochenta, nos muestran lugares abandonados por la violencia de sus habitantes después de un saqueo. Los paisajes urbanos también serán un referente en las imágenes del fotógrafo Anthony Hernández (1947), quien con su cámara suele perturbar la quietud y la soledad en la que parecen estar los pocos habitantes que descubre. No podemos olvidar autores como Chuncey Hare y su *Interior America* (1977), o Harold Kramer con *Interiors Views* (1978), autores que aun manteniendo la tradición del blanco y negro, fotografían habitaciones decadentes y derruidas que parecen retratar de forma poética los espacios interiores de la “América” de Robert Frank.

Las ideas de Robert Frank también se trasladaron a los jóvenes fotógrafos que participaban del movimiento *hippie*. Tal es el caso de Joseph Szabo (1944) y sus fotografías de finales de los sesenta donde comienza a retratar a sus jóvenes alumnos de la escuela de Alta Malverne. Alumnos atrapados entre la pubertad y la edad adulta que Joseph Szabo fotografía para su primer libro *Almost Grown* (1978), en él podemos ver la actitud desafiante de los jóvenes y adolescentes contraculturales en diferentes ambientes callejeros, institucionales o de ocio. Un ejemplo de esto serán las imágenes que realizará en la playa de *Jonas Beach, New York*, en donde el autor busca enaltecer las experiencias juveniles: “*I miss the years of restless desire and blossoming sexuality; the world of high school, parking lots, and street corners; and the uniquely American culture in which all of us have grown up.*”<sup>5</sup>

Después de *Almost Grown* Joseph Szabo sentía la necesidad de seguir explorando y documentando el mundo de los adolescentes, el resultado será *Teenage* (2003). *Teenage* recoge algunas imágenes de *Almost Grown* y se

---

<sup>5</sup> “Echo de menos los años de incansable deseo y la sexualidad floreciente, el mundo de la escuela secundaria, los estacionamientos, las esquinas de las calles, y la cultura única de América en la que todos hemos crecido.” Joseph Szabo en Phil BICKER, “*Joseph Szabo: American Photography’s Best Kept Secret*”, (en línea) Time lightbox, junio de 2011. Url:<http://lightbox.time.com/2011/06/27/joseph-szabo-american-photographs-best-kept-secret/#1> (consulta: 2 de noviembre de 2011)

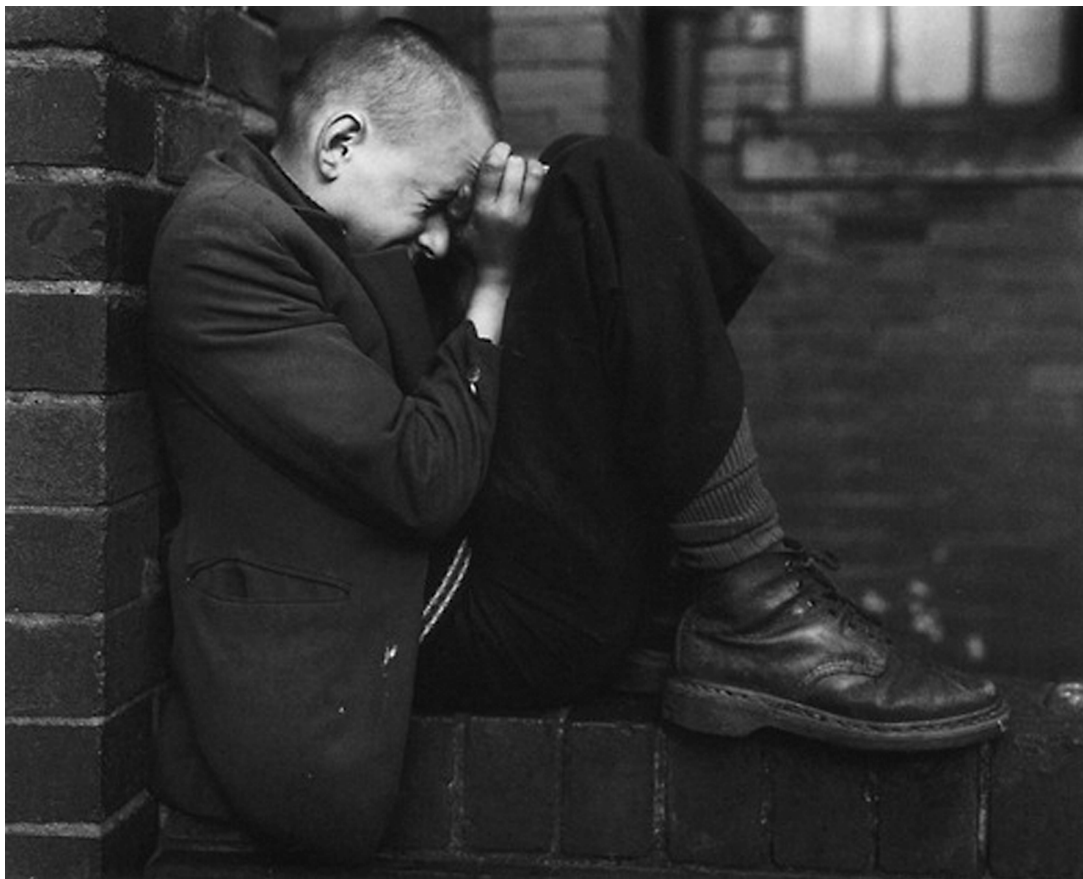
completa con imágenes tomadas entre los años setenta y noventa. Las fotografías de jóvenes nos presentan una notable evocación de cada época, un muestrario que conduce al espectador ante la vitalidad y la rebeldía juvenil. El autor posee la confianza necesaria para fotografiar a sus modelos de manera cercana, así mientras algunos jóvenes son conscientes de su frágil condición, a otros se los puede ver seguros y altivos. Pero quizá lo más notorio en el caso Szabo sea el cuidado con el que el autor maneja los límites entre la intimidad y la explotación, pareciendo que su intención no pretende ir más allá de la captura de momentos entrañables que se manifiestan entre la belleza, la rebeldía y la confusión.



Joseph Szabo., *Almost Grown -Priscila-* 1969

Lo joven es también tratado por el Australiano Rennie Ellis (1940-2003) quien se encargó de fotografiar a los jóvenes australianos en conductas extrovertidas y festivas. Las imágenes de jóvenes bebiendo o teniendo sexo que en otros ámbitos serían consideradas como marginales, en el entorno de Ellis eran imágenes recibidas con gran aceptación dentro de los círculos sociales.

Pero la rebeldía acabará reflejando amargura y la desesperación en las imágenes que Chris Killip (1946) realizará sobre la falta de ocupación que azotó Gran Bretaña en los finales de la década del setenta y principios de la década del ochenta y que dejó a miles de personas al margen de los modelos de producción. En su obra "*Infraganti*" de 1988 –de una clara intención política– se pueden observar los diferentes modelos y la dureza de la vida de los protagonistas. Las imágenes del pueblo pesquero *Skinningrove*, la desolación y la situación amenazante con la que los jóvenes locales conviven, son un ejemplo claro del mensaje que las fotografías intentan transmitir. De hecho *Youth on wall, Jarrow, Tynesid* (1976) ha sido descrita como la imagen que "refleja la contención y la desesperación de la clase obrera británica que se enfrenta con las políticas económicas Británicas, que resultaban ser hostiles a sus intereses."<sup>6</sup>



Chris Killip., *Infraganti -Youth on Wall, Jarrow, Tyneside, UK*, 1976

---

<sup>6</sup> CONUT., op.cit. p.77

Por otro lado la fotografía *Angelic Upstarts at a Miners' Benefit Dance at the Barbary Coast Club, Sunderland, Wearside, UK (1984)* si bien parece estar enmarcada dentro de un ambiente festivo y bastante inofensivo, en el contexto de las demás imágenes revela una violencia acumulada que busca estallar. La imagen dominada por un joven que se inclina hacia delante gritando, las llaves colgando alrededor de su cintura, la cremallera descaradamente abierta y las manos que parecen detener o evitar que el joven caiga, enmarcan una extraña coreografía. Entre agarres, señales y empujones se entremezclan la fiesta y la agresión, describiendo lo que podría ser el éxtasis por un partido de futbol o el enfrentamiento de pandillas callejeras.



Cris Killip *Infraganti -Angelic Upstarts at a Miners' Benefit Dance at the Barbary Coast Club, Sunderland, Wearside,- 1984*

Cercanas a las fotografías de Killip pero en el contexto de los jóvenes de la República Federal Alemana, podemos encontrar las imágenes de las fotógrafas alemanas Ute Mahler (1949) y Helga Paris (1939). Autoras que, mediante retratos equilibrados y carentes de cualquier artificio, plasmaron la situación en

que ellas y su entorno vivían.

En otro orden las imágenes sobre valores marginales inscritos en cuestiones raciales o económicas, serán producidas en los años setenta por fotógrafos como el danés Jacob Holdt (1947) y el chileno Camilo José Vergara (1944). Recuperando los ambientes de Lewis Hine o Dorothea Lange de los años treinta, las imágenes de Jacob Holdt realizadas entre 1970 y 1975 contenidas en *American Pictures* (1977) muestran sin tapujos la amargura que reflejan los oprimidos en la “América del capitalismo”.

Si bien muchos autores siguieron la estela de Robert Frank en cuanto a cierta intención documental, seguramente el estilo y la estrategia más seguida e imitada en los terrenos marginales haya sido la de Diane Arbus. Una estrategia de búsqueda incesante y voráz en donde los fotógrafos –de manera estética e ideológica- persiguen los espacios marginales. Un lugar en donde lo joven se manifiesta de manera inequívoca, y en el que infinidad de fotógrafos buscarán –a través del retrato cercano– un medio para involucrarse con el modelo que están fotografiando.



Marie Ellen Mark., *Exposure -Streetwise, Rat and Mike With a Gun, Seattle, WA, 1983*

Tal vez el “relevo natural” de Diane Arbus lo podemos reconocer en la figura de Marie Ellen Mark (1940), una fotógrafa que al igual que Arbus deambula entre dos caminos antagónicos: uno relacionado con el espectáculo como fotógrafa de estrellas y medios periodísticos reconocidos como *Rolling Stone*, *Life* o *Time*, y una faceta más personal en la que se dedican a recorrer los espacios marginales en busca de los personajes que los habitan.



Mary Ellen Mark., *Streetwise - Tiny just after the filming of Streetwise, Seattle-*. 1983.

Bajo una técnica más depurada y contemporánea que la de Arbus, y transitando entre el blanco y negro y las imágenes a color, las construcciones compositivas de Ellen Mark buscan un lugar comprometido e innovador dentro de la fotografía. La versatilidad que posee la autora para reconocer los diferentes aspectos de los marginales es destacable, por un lado las imágenes individuales poseen una identidad propia de personajes callejeros que rozan la indigencia y en los que destacan las prostitutas, los “*yonkis*” o los jóvenes violentos. Mientras que en otro lugar, encontramos trabajos que desarrollan pequeños relatos o ciertas historias a través de trabajos monográficos. Prueba de estos son las imágenes que realiza en *American Odyssey* en las que podemos destacar las imágenes de la familia Dawn; las imágenes de jóvenes callejeros que reflejan una actitud muy adulta y en donde la fotógrafa plantea



una versión aún más descarnada y marginal que la América de Frank; un trabajo como *Falkland Road* donde se exponen diferentes fotografías de jóvenes prostitutas en el interior de un burdel en Bombay; o el relato que durante más de una década la autora hace de la joven prostituta “Tiny” Blackwell.

Continuando en un estilo cercano al de Diane Arbus y partir de Mary Ellen Mark podemos emprender la fotografía de Roswell Angier y su trabajo *A kind of life: conversations in a Combat Zone* (1976) que reúne -en los años setenta- diferentes imágenes del ambiente sórdido escondido tras el mundo del espectáculo en la ciudad de *Boston*. En la misma línea que Roswell Angier vemos a Scot Sothernen y las fotografías de su libro *Lowlife*. Sothernen a finales del año 1990 publicará sus imágenes realizadas entre 1985 y 1989 las cuales parecen prolongar la obra de Angier. Sin embargo, el ambiente de Scot Sothernen se establece dentro de una situación contenida por el *flash* de cámara directo y el interior de habitaciones decadentes. Esta sensación de intimidad nos invita a buscar algún momento o gesto redentor en los espacios marginales de las prostitutas y travestis.



Scot Sothernen., *Lowlife* -s/t- 1988

Los ambientes *undergrounds* y su personajes también eran visitados por fotógrafos que frecuentaban los bares buscando los jóvenes rebeldes y sus estéticas subculturales. Un ejemplo de esto son las imágenes que produce el fotógrafo sur coreano Jim Jocoy (1952) para su libro *We are desperate*, un trabajo que a golpe de flash y en un formato de 35 milímetros nos muestra muchas de las identidades juveniles de la costa oeste de EE.UU entre 1978 y 1980. Las imágenes de Jocoy de diferentes jóvenes a la salida de los bares o en los baños de estos, consiguen retratar con una estética cercana a la publicitaria -al mejor estilo de los jóvenes de *Calvin Klein*, o *Levi's*-, las estéticas y estilos propios de la época. En la misma línea podemos encontrar a Max Natkiel (1942) quien con su serie *Paradiso Still* refleja la escena juvenil subcultural holandesa entre los años 1980 y 1986. Las imágenes de Max Natkiel en blanco y negro y de formato cuadrado, nos conducen a una actitud juvenil mucho más turbia, decadente y combativa que la de Jocoy. En España podemos encontrar a Miguel Trillo (1953), un autor que comenzaría en la década del setenta fotografiando a jóvenes músicos y ambientes festivos, pero que terminará convirtiéndose en las décadas siguientes en el referente de los estilos subculturales y contraculturales de los jóvenes españoles.



Miguel Trillo. *Reading*, 1983



Max Natkiel, *Paradiso still* 1980/86



Jim Jocoy, *We are desperate*. 1978/80

A través de las imágenes directas y frontales de Miguel Trillo, Jim Jocoy o Max Natkiel podemos ver una juventud rebelde y despreocupada, donde los modelos posan sólo durante un instante y luego se convierten en personajes

anónimos dentro de las diferentes ciudades y escenarios. Del mismo modo, las singularidades que muestran en los gustos estéticos -ya sea por los peinados o las vestimentas- reflejan una misma esencia y un mismo espíritu que se repite constantemente en las identidades juveniles.

Desde otro lugar y si nos remitiéramos a los marginales secretos que proponía Howard Becker, podemos encontrar en los modelos de Barry Kay (1932-1985) un sector *outsider* de la sociedad australiana. Por curiosidad y a través de una búsqueda obsesiva, Barry Kay documenta en su libro *As a woman* de 1976, el travestismo de los jóvenes australianos y las comunidades sexualmente promiscuas de Sidney entre los años 1974 y 1975. Las imágenes expresan con una proximidad sutil y a través de composiciones con cierto glamour escénico, un sector social que pocas veces había sido observado en la sociedad australiana.



Barry Kay. *Bubbles*, 1974-75.

Durante sucesivos viajes a Australia en los últimos quince años he visto crecer el fenómeno del travestismo en Sídney y también el asentamiento de una enorme comunidad transexual. Mi interés hacia este fenómeno ha ido creciendo a medida que he

comprendido la gran disparidad de esta subcultura y también de la sociedad de donde emerge. Como resultado comencé a fotografiar la serie de retratos que aparecen en este libro. He tratado de reflejar la mayor cantidad de opciones posibles. Quiero mostrar no sólo a aquellos que no sólo viven dentro de este estado de vida independiente o cerca de él sino también a los que prefieren una existencia más aislada.<sup>7</sup>

En los márgenes surgirá también un tratamiento en primera persona sobre la cuestiones psíquicas encarnadas en las imágenes de dos jóvenes fotógrafos: Francesca Woodman (1958-1981) y David Nebreda (1951). Tanto Woodman como Nebreda trabajan desde el autorretrato pero desde lugares y estéticas diferentes, posicionándose en un lugar entre la locura y la muerte. Debemos nombrar también a Joel Peter-Witkin (1939), un autor que por su estética (aunque nada tenga que ver con los planteamientos juveniles) será un referente sobre lo monstruoso y las marginalidades físicas.

Pero seguramente un autor en el que podemos resumir muchos de los modelos vistos sea el fotógrafo sueco Anders Petersen (1944). Petersen con una estética contrastada y de grano grueso, bajo una composición dinámica y con una actitud *vouyer*, combina muchas de las características que encontramos en la imágenes de Ed Van Der Elsken, William Klein, Robert Frank, Diane Arbus o Mary Ellen Mark. Petersen intentará –y sus trabajos así lo demuestran– negar cualquier moda o corriente que contenga un sello estético o estilístico concreto. Por el contrario, buscará un discurso universal y anónimo que trascienda los espacios y las temporalidades. Bajo esta suerte de liberación técnica y estilística, se concentrará en el encuentro con sus modelos como el objetivo prioritario a la hora de construir sus imágenes directas, violentas y de una carga sexual contundente.

Petersen corresponde a los fotógrafos callejeros que investigan y se adentran en los bajos fondos de nuestras sociedades, descubriendo con su *flash* intenso y directo la belleza contenida dentro de lo trágico. Resulta curioso que las imágenes no posean ningún tipo de identificación, ni nombre, ni fecha, ni lugar, lo que deja al espectador ajeno a cualquier contextualización.

---

<sup>7</sup> Barry KAY en C PHOTO. "Barry Kay, Portfolio", International photo magazine n°9, Yvorypress, Madrid. 2009.

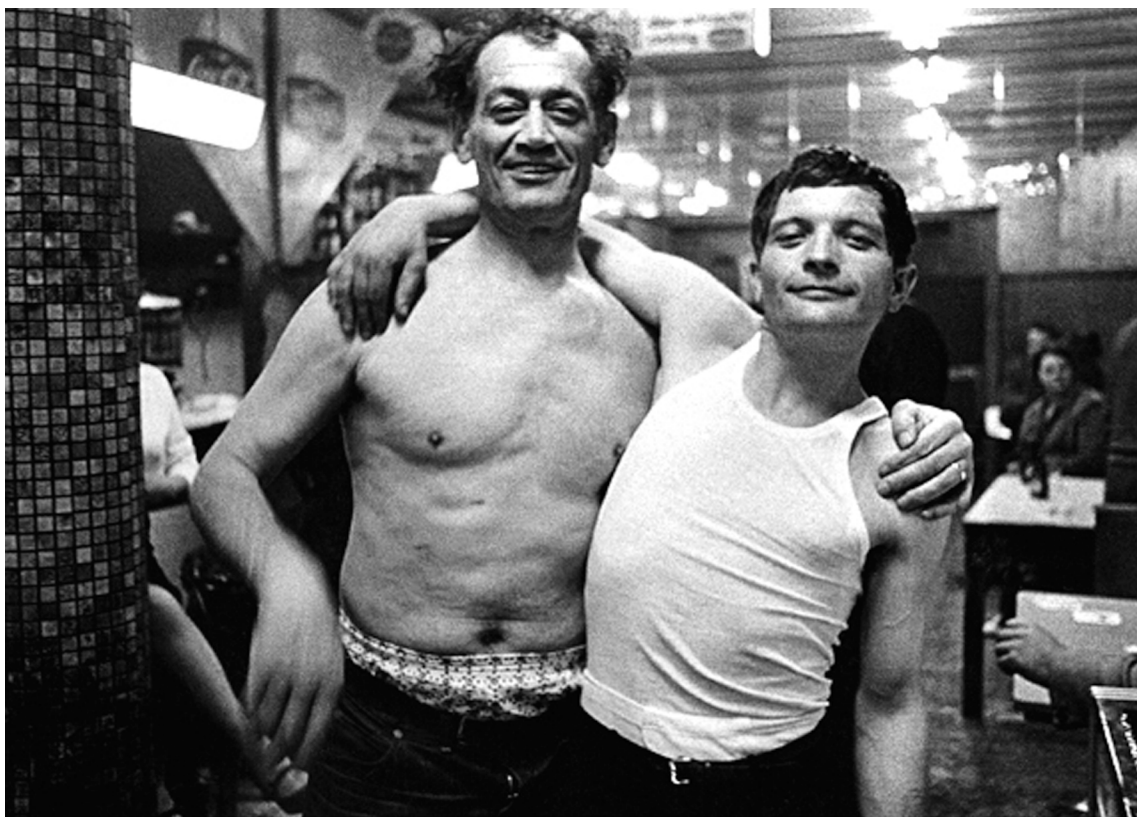
Estratégicamente esto nos lleva a subjetivizar aún más cualquier suposición que pudiera establecer al contemplar una de sus imágenes. Así, lo joven y lo marginal se manifiesta a través de la propia condición de los modelos, dejando al autor la capacidad de contar historias en una sola imagen.



Anders Petersen., *Dear Diary*. 2009

Las imágenes de Petersen -como las de muchos de los fotógrafos que citamos anteriormente- nos posicionan frontalmente ante lo que a nuestro juicio

es el auténtico misterio de la fotografía, el encuentro entre el fotógrafo y su modelo. Un ejemplo de esto es su trabajo llamado *Café Lehmitz* (1978). En 1967 el autor comienza a frecuentar el café Lehmitz de Hamburgo, en el que los clientes habituales son las prostitutas, travestis, borrachos y adictos a las drogas. El proyecto que transcurrió hasta 1970 recoge los retratos y las acciones de los personajes que poseen todos los condicionantes subculturales y contraculturales de la época. A partir de *Café Lehmitz* Petersen pronto se decantaría por el amor a la vida nocturna y las personas que viven más allá de los límites de la sociedad.



Anders Petersen., *Café Lehmitz*, 1978

Si bien hemos visto muchos fotógrafos que a través de diferentes propuestas, opciones y estilos han tratado lo joven y lo marginal, nos centraremos a continuación en tres artistas contemporáneos que son seguramente los más claros ejemplos en los que hemos basado esta investigación. A través de la fotografía de los autores estadounidenses Larry Clark (1943) y Nan Goldin (1953) y desde la óptica del español Alberto García Alix (1956) podremos definir –en primera persona y a través de la fotografía–

las diferentes épocas, identidades, actitudes y espacios culturales de los jóvenes marginales.

Estos autores forman parte destacada en la interacción entre el espacio joven marginal y el terreno fotográfico. Entre la confusión producida por el modelo documental y la intención artística, las imágenes transitan por una catalogación de universos particulares en un glosario de espacios comunes sobre marginalidad de los grupos juveniles urbanos. El escepticismo, la incredulidad o la negativa de buscar grandes discursos que cambien su entorno, serán algunos de los factores que enfrentarán a los fotógrafos a cuestiones que dominan la construcción de su identidad como un acontecimiento artístico y mediático.

Será en la década del setenta y sobre todo en la de los ochenta cuando la intimidad y la privacidad cobrarán verdadera importancia dentro de los intereses de la fotografía contemporánea como arte. De esta manera Larry Clark, Nan Goldin o Alberto García-Alix fundamentarán su trabajo dentro de procesos vivenciales en los que la juventud, la ciudad, las amistades, el amor, el sexo, la enfermedad y las drogas serán los protagonistas.

### **III-7.3 LARRY CLARK**

Al igual que la obra de Robert Frank, la fotografías de Larry Clark se establecen sobre la falsedad de los tópicos del documentalismo fotográfico. A través de la búsqueda “realista” de la imagen y una mirada frontal y desprejuiciada, Larry Clark se posicionó como un artista irreverente, polémico y totalmente transgresor.

Como veíamos en los capítulos anteriores la postura del fotógrafo ya carga la imagen de cierta subjetividad, y si además actúa y forma parte de la acción como protagonista y testigo, al presentar las imágenes como situaciones robadas convertirá al observador en un *vouyer* que investiga dentro de un mundo al cual no pertenece. Es por este motivo que la postura de Larry Clark como documentalista carece de cualquier objetivismo. De hecho en concreto

no es nada y lo es todo, participe, documentalista y artista.

Desde sus primeros trabajos Larry Clark ha construido sus imágenes y las ha puesto en escena bajo composiciones conscientes. Los interiores y el aislamiento con que se componen las fotografías no parecen ser parte de una investigación, sino más bien parte de un entorno construido por el autor. Y Si bien en ningún momento se postula como un documentalista, se apropia de los elementos de la “realidad” de su círculo de amistades para configurar sus propias fantasías y sus rutas de escape. La rebeldía, la soledad, la melancolía, la violencia, el sexo y la autodestrucción, son factores fundamentales en el análisis de su biografía y sus imágenes, ya que a partir de ellas podremos configurar una figura genérica de los jóvenes marginales, donde la realidad y la ficción confluyen constantemente.

### III-7.3.1 LOS AÑOS FUERA DE LA LEY

Larry Clark nace en enero de 1943 en Tulsa, EE.UU. Su madre fotógrafa de origen francés será quien lo inicie en el camino de la fotografía, mientras que su padre será un gran ausente.

Larry Clark será un niño conflictivo y sus años de instituto los pasará en el *Central High* de Tulsa. Como adolescente precoz, a los 15 años consumía drogas y pasaba el día junto a sus amigos alejado de cualquier entorno adulto y normativo. En 1961 ingresará en la *Layton School of Art* en Milwaukee donde cursará estudios con los fotógrafos Walter Sheffer y Gerard Bakker.

Mis padres me enviaron allí con la esperanza -nunca articulada- de que volvería a tomar las riendas del negocio familiar. Pero me di cuenta de que podía usar la fotografía para algo más que fotografiar niños, así que empecé a volver a Oklaoma y fotografiar a mis amigos. Tenía el vago deseo de ser escritor, pero no era un escritor, aunque de alguna manera quería ser un narrador.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Larry CLARK en Eulália IGLESIAS «et.al», *Larry Clark: Menores sin reparos*, Festival de cine de Gijón, Gijón. Gijón, 2006. p.3



En estos años reconocería en W. Eugene Smith una fuente de motivación para su carrera fotográfica. Larry Clark admiraba a W. E. Smith más allá de su técnica, quedando inmerso en los relatos que Smith construía a partir de historias sencillas y cotidianas. Este interés primario por la fotografía documental fue crucial, ya que de alguna manera lo llevó a conducir sus intenciones narrativas a un medio que hasta entonces desconocía.

El génesis de la obra de Larry Clark se produce cuando el autor regresa de sus estudios en Milwaukee a principio de los años sesenta, y comienza a fotografiar a sus amigos en escenas violentas, drogándose o teniendo sexo grupal. De allí surgen las primeras fotografías que retrataban de manera eficaz todo lo que acontecía en su entorno más cercano, cosa que nadie cuestionó debido a que esta actitud era propia del autor quien ya poseía imágenes de cada uno de los modelos. El resultado de esta experiencia conformó la primera exposición Larry Clark en la *Heliography Gallery* de Nueva York en 1964. Sin embargo, la exposición que mostraba básicamente a jóvenes inyectándose anfetaminas no tuvo ninguna repercusión.

A mediados de los sesentas, el libro de Susan E. Hinton *The Outsiders* (1967),<sup>9</sup> describe las costumbres que Larry Clark ya utiliza en su grupo y en la que el sueño americano se ha desvanecido. Si bien Robert Frank, Diane Arbus, Henri Cartier Bresson o William Klein ya habían marcado la iconografía de los cincuenta y los sesenta. Las imágenes de la violencia, sexo, y drogas que Larry Clark presentaba, no encontraban en los periódicos, pantallas de televisión y en otro tipo de ficciones una iconografía similar.

Ni una sola fotografía refleja el fenómeno pandillero, el rock and roll o el *boom* de la cultura *teenager*, en la celebre exposición de 1955 *The family of Man*. La figura del *outsider* se construye así a partir de recreaciones hollywoodiense, a menudo presentadas como material “educativo” y hasta de “denuncia”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *The Outsiders* sería llevado al cine por Francis Ford Coppola en 1983 y protagonizada por Tom Cruise, Rob Lowe, Matt Dillon o Emilio Estévez entre otros.

<sup>10</sup> Andrés HISPANO., “*Teenage confidential!* Larry Clark y el adolescente norteamericano”. En IGLESIAS op. cit. p. 31.

Después de su primera exposición Larry Clark se instalaría en Nueva York y más adelante marcharía a combatir a Vietnam de donde retornaría en 1966. En plena revolución contracultural *hippie* Larry Clark ya es un ex combatiente. Luego una breve etapa en Nueva York regresa a Tulsa y se reintegra a su grupo de amigos en donde todo es aún más marginal y destructivo que antes de su partida. A este periodo Larry Clark lo llamará *The Outlaw years* (Los años fuera de la ley), una época llena de excesos que lo mantendrá en el límite entre la vida y la muerte.<sup>11</sup>

A pesar de esta etapa marcada por el descontrol y las adicciones seguirá fotografiando su entorno hasta que en 1971 editará y publicará -con la ayuda de Ralph Gibson- su primer libro al que llamará *Tulsa*.

### III-7.3.2 TULSA

Como Manhattan para Woody Allen o Baltimore para John Waters, para Larry Clark la ciudad de Tulsa será un motivo de inspiración. Entre lo trágico y lo apacible, Tulsa se manifiesta como un punto de partida en el que se encarnan las pasiones y sentimientos, una especie de escenario romántico que marcará de por vida al joven autor. Por este motivo y durante ocho años (de 1963 a 1971) Clark fotografiará en territorio conocido a su entorno más cercano.

En contra de las imágenes propuestas por Bill Owens (1901-1999) y su mundo lleno de jóvenes amables, el ámbito de Larry Clark se reducía a un pequeño grupo de amigos, drogas, juegos y sexo. De esta manera cuando el autor presentó su trabajo, el público aún no conocía desde dentro y en primera persona las imágenes violentas e impactantes que sus jóvenes producían. Con *Tulsa*, Larry Clark se convertía en el creador de una nueva forma de periodismo gráfico, surgido en una parte de la sociedad a la que nadie le prestaba atención y que se caracterizaba por jóvenes de clase media, aburridos, promiscuos y totalmente improductivos. Sus fotografías reflejan de

---

<sup>11</sup> Antoni JOVÉ ALBÀ, *Larry Clark: Adolescencia, drogas y sexo*, Rev. Arte y políticas de identidad, vol1, Centre d'Art la Panera, Lleida, 2009 p. 29

forma contundente las consecuencias de la disfunción juvenil que margina a los jóvenes de los modelos sociales de la época. Al golpear la fibra sensible de los enigmas que corrían por debajo de la sociedad, el autor mostrará los espacios ocultos de la sociedad que retrata.



Larry Clark., *Tulsa - Untitled*, 1963

La personalidad que posee la obra se encuentra, antes que en cualquier otro factor, en su carácter autobiográfico. La opción del sujeto por narrar sus propias experiencias comienzan por contar lo cotidiano, pues es allí donde no existe el sujeto, siendo concebido apenas como una figura.<sup>12</sup>

De hecho el carácter autobiográfico es evidente al leer la apertura de la publicación: "*I was born in Tulsa Oklahoma in 1943. When I was sixteen I started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years and then Leith town but I've gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out. LC.*"<sup>13</sup>

A mediados de los años setenta el mundo del arte se decantaba por cuestiones fundamentalmente formalistas, en las que el arte conceptual y el minimalismo estaban en el punto más alto. Pero en 1971 aún no se habían podido ver de manera tan explícita las márgenes de jóvenes en situaciones tan extremas. El entorno de Larry Clark produce personajes interesantes y con cierto atractivo, nada comparables con las campañas publicitarias de la época que posicionaban al adicto en la miseria y el ostracismo. En el ámbito de la creación fotográfica eran pocos los casos en los que se habían transgredido las fronteras del espacio íntimo de los autores, pero a partir de *Tulsa*, la perspectiva exhibicionista de las fracturas sociales marcará un nuevo discurso –documental o ficticio– dentro de las estéticas fotográficas contemporáneas. Por este motivo, Larry Clark será el primer fotógrafo adicto y joven que produce arte a través de su entorno marginal.

No existe nada estéticamente impactante en *Tulsa* que no parezca fruto de la casualidad. Tanto la composición, el contraste, el formato o el simple gesto de elegir película en blanco y negro marcan el estilo personal y narrativo que caracterizarán al autor. La potencia visual proviene del gesto desinteresado contenido en la captura inusual de una mujer entregándose a las drogas, un

---

<sup>12</sup> Maurice BLANCHOT, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1996 p.386.

<sup>13</sup> "Nací en Tulsa Oklahoma en 1943. Cuando tenía 16 años comencé a inyectarme anfetamina. Me inyecté con mis amigos cada día durante tres años y después me fui de la ciudad, pero he regresado a lo largo de los años. Una vez que la aguja se mete dentro ya no sale nunca. L.C." Larry CLARK, *Tulsa*, Grove Press, New York, 2000. p.2.

compañero herido de bala en un colchón o el rostro provocador de unos adolescentes acostumbrados a hacer lo que quieren y cuando quieren.

Larry Clark ha creado en *Tulsa* una narración austera pero impactante que a modo de marca nihilista destaca dentro de los discursos fotográficos. La moral que en el capítulo anterior presentábamos en Diane Arbus, en Larry Clark parece ya no existir. En su obra se puede ver una profundidad psicológica que establece una línea entre la ficción y la realida que no queda para el espectador del todo clara .<sup>14</sup>

En *Tulsa* Larry Clark hace participe al espectador de su historia. La imagen como modelo único y presentado de manera individual posee una fuerza arrolladora que puesta de manifiesto en conjunto -ya sea por su visionado o por edición- sumergen al observador en una profundidad mayor. Esto produce un ejercicio dialéctico que lleva al espectador de las imágenes a un estado desolador, ya que al presenciar un mundo desconocido se convierte en un cómplice de las conductas marginales.

La desesperanza trágica que domina a gran parte de la juventud de *Tulsa* contrasta con la imagen que las familias estadounidenses poseen de sus jóvenes. Pero dentro del estrecho ámbito de la vida caótica que Larry Clark retrataba, existía toda una representación de la sociedad en general. Es por eso que mas allá de la imagen, el fuera de campo es otro de los elementos destacados dentro del mundo "Clarkiano". Un ejemplo de esto es la imagen *Accidental gunshot wound* donde el autor nos invita a preguntarnos ¿qué ha pasado? o ¿quién le ha disparado?. De esta manera, la historia por detrás de la imagen adquiere un elemento protagónico dentro de la serie, situándonos en un lugar aún más profundo de la narración.

---

<sup>14</sup> Rocío CARRASCO, *Larry Clark, Jóvenes salvajes*, Catálogo VII Encuentros Abiertos Festival de la luz. Ed. Escuela Argentina de Fotografía, Buenos Aires. 1997p.25



Larry Clark., *Tulsa -Accidental gunshot wound-* 1971

En el universo “antimoral” de Clark la sutileza se limita a algunos pequeños lugares estéticos y narrativos. En algunas imágenes por ejemplo, encontramos cierta correspondencia fatalista que comienzan con una joven embarazada inyectándose anfetaminas, seguida por unas imágenes en las que se puede ver a un niño recién nacido en un ataúd y a punto de ser enterrado. A través de una aproximación audaz Larry Clark muestra la acción y terrible consecuencia que se presenta en la vida de los jóvenes ignorados.



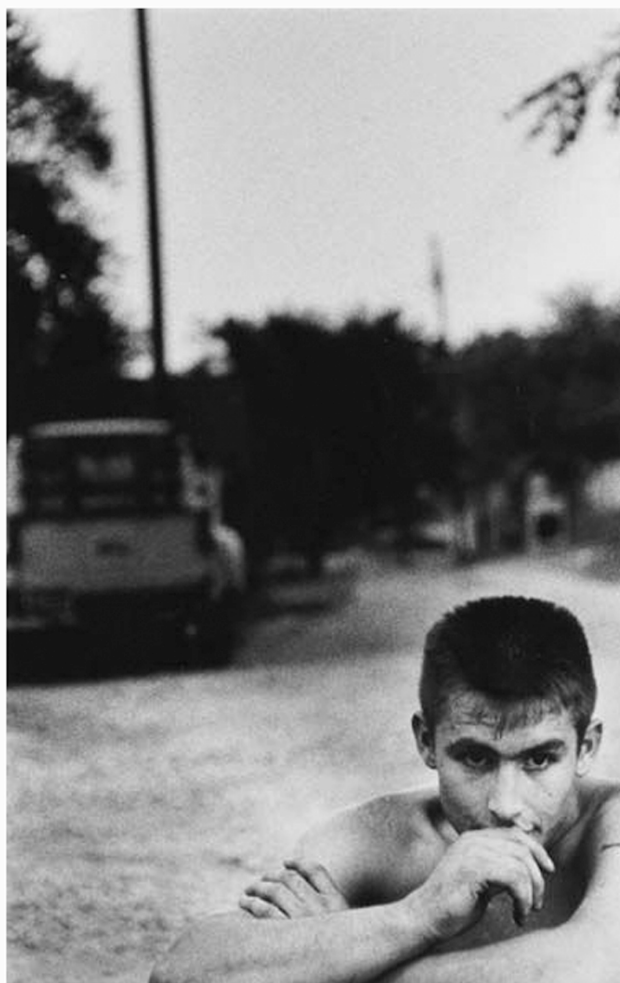
Larry Clark., *Tulsa - Untitled-* 1971



*Untitled-* 1971

### III-7.3.2.1 DAVID ROPER Y BILLY MANN

Resulta interesante y remarcable que al posicionarnos frente a *Tulsa* acontece una falta de descripción literaria en las imágenes. No existen títulos o descripciones, todo queda sujeto a la imaginación del espectador sobre la historia y sus protagonistas. Sin embargo, existen dos personajes a los que Clark desea rescatar de este anonimato: David Roper y Billy Mann.

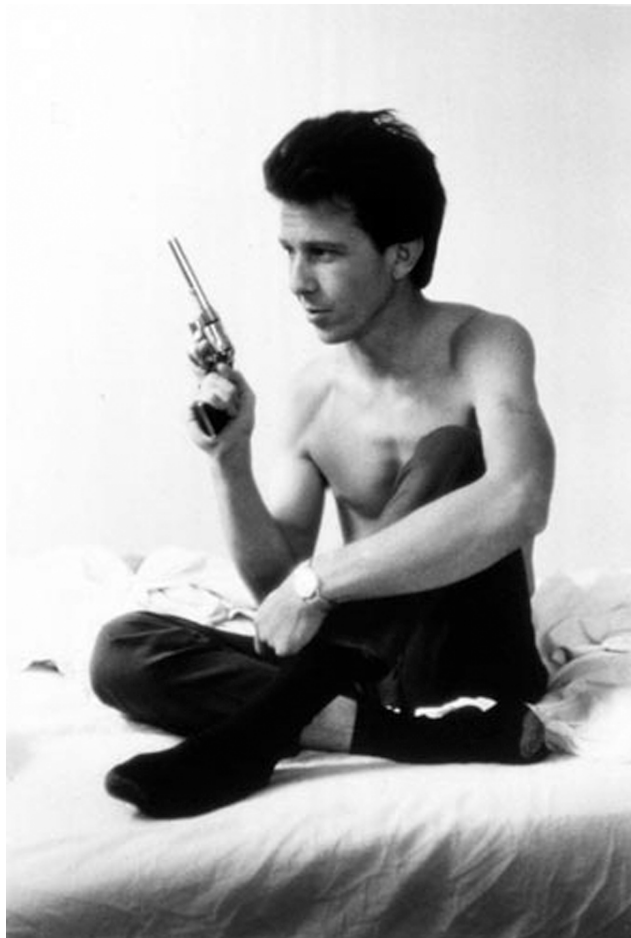


Larry Clark., *Tulsa -David Roper-* 1963

Tanto Larry Clark, David Roper o Billy Mann coinciden en su etapa juvenil poseyendo características comunes que los unen en el modelo subcultural. De hecho, después del texto de inicio, *Tulsa* comienza con una primera imagen que presenta a David Roper con la mirada perdida seguida de una de Billy Mann conduciendo. Las páginas siguientes presentan nuevos personajes pero no se percibe quienes son, de hecho no serán personajes destacados dentro

del relato, ya sea porque no se dicen sus nombres o por el falta de protagonismo que ocupan en la historia.

Terminadas las presentaciones Clark se centra en David Roper y lo que parece ser un día de caza. Roper sin duda se configura como el referente de la juventud *Tulsiana* y durante todo el relato podemos ver –de forma manifiesta– la decadencia que sufre tanto física como “espiritualmente”. No ocurre lo mismo con Billy Man a quien Larry Clark parece hacerle un homenaje como mártir caído por sobredosis. *El texto Death is more perfect than life* (La muerte es más perfecta que la vida), a modo de corte en la edición, aparece junto a una imagen de un joven (Billy Mann) sentado en una cama con una pistola en la mano y a la que tituló *Dead 1970*. De hecho la imagen de Billy Mann es la imagen de la portada del Libro.



Larry Clark., *Tulsa - Dead 1970*, - 1968



Pero el personaje central de todo relato será David Roper quien pasa de una actitud juvenil y descontrolada a un hombre opaco, de barba y pelo largo, al que su vida de excesos parece haberle pasado factura. De hecho su identificación no sería posible si no fuera por el tatuaje característico con forma de corazón que luce en el brazo derecho.



Larry Clark., *Tulsa – Untitled* - 1963

A modo de *voyeur* vivencial, Larry Clark nos muestra –de forma natural pero decadente– la vida de David Roper durante ocho años. A través de Roper se puede entrever que los jóvenes estadounidenses de posguerra ya no son ni puritanos, ni religiosos, ni están contentos con lo que les toca vivir. El David Roper vital y consumidor ha dejado paso a un joven apagado y adicto, a una sombra de sí mismo

### III-7.3.2.2 CRONOLOGÍA

*Tulsa* también se puede entender cronológica y vivencialmente como una obra en tres partes: una primera en 1962 y 1963, una segunda antes de su marcha a Nuevo México en 1968 y una final entre 1970 y 1971.

En la primera parte Larry Clark es un joven que vive entre sus estudios en Milwaukee y la vida con sus amigos en Tulsa. En las primeras imágenes presenta a su entorno y se nota una preocupación por el encuadre y la técnica. Las imágenes revisten aspectos cotidianos y parecen surgidas de forma accidental y natural, y en donde podemos reconocer un entorno que no parece percibir la invasión de la cámara.

*It was the way I was living. I just happened to have my camera and be photographing my friends. It was totally innocent; there was no purpose to the photographs. There was a purity to them that wasn't planned; it was realism. Over the years, the work has changed for me. I know that I have wanted to repeat myself, but I can't.*<sup>15</sup>

En 1968 y después de su experiencia en la guerra, las imágenes pierden ese aspecto casual y se transforman más en la búsqueda de una narración, en contar lo que sucede y cómo sucede. Su intención narrativa era limitada por el medio y Larry Clark ya ponía en duda su afición por la imagen fija. Esta dualidad entre cine y fotografía marcarán el estilo y las intenciones futuras del autor que, poco a poco, irá perfilando su obra hacia lo cinematográfico. Esta parte será la que menos protagonismo tenga en el libro. Sin embargo podemos notar las inquietudes que Clark posee por la imagen en movimiento, las imágenes aparecen como ráfagas y el autor se centrará en planos más cercanos y detallistas que hasta el momento no había realizado.

Concebí Tulsa como una película. Bajé en 1968 con una cámara y una grabadora de audio e iba a hacer una película en solitario, porque en el mundo de Tulsa, pues, bueno, no podía introducir a nadie más. No podía traer a un equipo de gente, se trataba de mi mundo... Tulsa está hecha como una película pero con una cámara de fotos, porque no había forma de hacer una película. Después me metí en todo eso de las drogas y estaba demasiado jodido para hacer una película.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “Es la manera en que estaba viviendo, acababa de tener mi primera cámara y fotografiaba a mis amigos. Era totalmente inocente y no había ningún propósito en las fotografías. Había una pureza que no fue planeada, era realismo. Con los años, el trabajo ha cambiado para mí. Sé que he querido repetirme pero no puedo.” Larry CLARK en Gus VAN SANT., “Larry Clark, Shockmaker”, [En línea] Interview Magazine, 1995. URL: <http://focusontofilm.com/2011/07/interview-with-larry-clark-shockmaker-1995/> [Consulta 10 de Enero 2011]

<sup>16</sup> IGLESIAS., op. cit. p. 5



Larry Clark., *Tulsa* -s/t-1968.

A mediados de ese mismo año muchos de sus amigos y protagonistas comenzaron a desaparecer, los chicos ya eran mayores y los que no estaban “enganchados” buscaban nuevos horizontes, algunos fueron encarcelados y otros consiguieron la muerte. Ante este panorama y en una situación totalmente autodestructiva Clark se marchará a Nuevo México para desintoxicarse pero no lo lograría.

*I spent a year and a half in New Mexico getting myself clean and healthy. . . . Well, I was smoking weed and drinking beer and taking acid, but I thought I was clean because I wouldn't put a needle in my arm. Drugs to me meant shooting up; everything else was like candy.*<sup>17</sup>

<sup>17</sup> “Me pasé un año y medio en Nuevo México para mantenerme limpio y saludable... Bueno, yo fumaba hierba, bebía cerveza y tomaba ácido, pero pensé que estaba limpio porque no me ponía una aguja en el brazo. La droga para mí significaba un tiro, todo lo demás era como si fueran dulces”. VAN SANT op. cit.

En el invierno de 1970 Clark volverá a Tulsa y no tardará en reintegrarse a la vida desenfundada de sus amigos. Con una cantidad de material enorme, continuará fotografiando a su grupo pero incorporará a nuevos jóvenes y adolescentes que parecen tomar su testigo, lo que marcará el génesis de una carrera obsesionada por los jóvenes con actitudes marginales.



Larry Clark., *Tulsa -Untitled-* 1971

En el campo de las artes visuales *Tulsa* ha sido un libro transgresor que, a modo de memoria romántica, recuerda los momentos de juventud del autor. Pero por encima de todo, se establece como un testimonio que logra crear una obra artística dentro de un ámbito alejado de toda intención por el arte. Un mundo ajeno al espectador retratado a fuerza de disparos –de cámara– motivados por la experiencia.

Curiosamente al contrario que Diane Arbus, quien ha construido y encontrado un estilo ya avanzada su carrera (de hecho sus imágenes más reconocidas son las producidas en los últimos diez años de su vida), al analizar el éxito de Larry Clark podemos ver que un acto juvenil espontáneo y modestamente creativo, puede convertirse en la representación de todo un estilo fotográfico y artístico. Ya han pasado cuatro décadas desde que *Tulsa* viera la luz y hoy más que nunca, su discurso y su estética se encuentran en un punto álgido en los espacios artísticos contemporáneos. Y aunque Larry Clark siga realizando imágenes fotográficas, su trabajo más representativo ha sido sin duda éste.

### III-7.3.3 TEENAGE LUST Y 1992

La relación de Larry Clark con los jóvenes marginales no llegará a su fin con la madurez. En 1983 y doce años después de la publicación de *Tulsa* y de haberse convertido en un personaje de cierta fama publicará *Teenage Lust*. Aunque en un principio fue subtítulo *An Autobiography of Larry Clark* no es un libro autobiográfico en el sentido convencional, ya que aunque incluya fotos familiares y una cronología biográfica áspera y distante, el final del libro se aleja por completo del relato en primera persona.

*Teenage Lust* es un proceso más extenso y experimental que *Tulsa* y posee en su núcleo la crudeza, la vulnerabilidad y la incertidumbre que forman la clave que recorre toda la obra de Clark y de nuestra investigación. La narrativa fotográfica que se veía manifiesta en *Tulsa* y que en un futuro manifestará cinematográficamente, quedará confirmada en este trabajo.

Aunque es reconocible una remembranza a tiempos pasados, la huida de la participación activa dentro del relato se irá atenuando. Creyendo que el sexo y las drogas son la forma expresiva de los jóvenes en reacción a las presiones de la sociedad “normal”, un Larry Clark adicto crónico y con treinta años pertenece a otra generación. Por este motivo, buscará -a modo de elixir de la juventud- nuevos cuerpos y nuevas experiencias que le devuelvan a su pasado. De alguna manera, la intención principal del autor parece querer revivir

una y otra vez los momentos adolescentes perdidos.<sup>18</sup>



Larry Clark., *Teenage Lust -Untitled-* 1972.

*Teenage Lust* nos muestra algunos de los años más turbulentos y movidos de la vida del autor, ya que su experiencia vital coincide plenamente con su experiencia artística. Entre 1971 y 1983 modelará un nuevo relato fotográfico en el que se pueden diferenciar –como en *Tulsa*- tres episodios o capítulos. Uno primero que comienza con los finales de *Tulsa* en donde podemos ver fotografías de su familia y el traslado a Nueva York. Un segundo episodio que contrasta con el primero por los varios incidentes que el autor sufre con la autoridad y las imágenes de gran contenido sexual. Y un tercer capítulo que a manera de conclusión nos presenta una nueva faceta dentro de su trabajo, una serie de retratos de jóvenes chaperos en el área de *Times Square, New York* con las que Clark pasa de partícipe a cazador.

---

<sup>18</sup> Mike KELLY, “Larry Clack, in youth is Pleasure” en Antoni JOVÉ ALBÀ., op. cit. p 26



Larry Clark., *Teenage Lust – Untitled-* 1979

En un contexto más abierto y desconocido para Larry Clark, podemos reconocer en *Teenage Lust* una preocupación mayor por los valores estéticos de la imagen. Las composiciones más claras y estudiadas, así como el trabajo con los modelos, ya no resulta ser el fruto de un momento casual. Clark continúa trabajando en blanco y negro, y el cuidado de la luz ambiente exterior hacen que su obra marque claramente una búsqueda por las calidades artísticas “clásicas”. Los modelos ofrecen en muchas ocasiones poses cuidadas y con cierta espontaneidad, pero a medida que el relato progresa se puede notar una fragilidad e inocencia que parecen resquebrajarse en favor de una belleza corrupta que Larry Clark aprovecha y explota.

El ejercicio que el autor hace de la fotografía lo posiciona en los límites de la pederastia y la homosexualidad, condición que en los años ochenta era aún más marginal que la del drogadicto. Larry Clark ya no está rodeado de su entorno particular, esto insta en la crítica cierta persecución sobre sus conductas, sobre todo cuando se fotografía desnudo con un grupo de jóvenes anónimos en una fuente pública.



Larry Clark., *Teenage Lust – Sex with adolescent*- 1969.

La posición del autor en *Teenage Lust* deja por sentado que el descontento juvenil es causado por la naturaleza opresiva y marginadora de una sociedad indiferente, poniendo en relieve las contradicciones que se presentan en las sociedades occidentales. Clark presenta frente a los modelos juveniles bellos y dóciles de Hollywood, sus propias imágenes en blanco y negro de los adolescentes que participan promiscuamente del sexo y el consumo de drogas. Lo que en una primera instancia parece ser un binomio sin sentido, se convierte en una clara representación de causa y efecto. Por este motivo nos permitimos aproximar las imágenes de Clark a los planteamientos propuestos por Gilles Lipovetsky. Lipovetsky estima que los jóvenes son expuestos y condenados por los modelos sociales a construir su identidad bajo estereotipos



comerciales que los posicionan como objeto de deseo sexual. Pero que sin embargo, no se les permite actuar sobre los deseos que despiertan estas imágenes.<sup>19</sup> Esta paradoja que se refleja en toda su obra fotográfica también se pondrá de manifiesto en sus películas.

Entrada la década del noventa, Larry Clark comienza a interesarse por el cine y se aleja del relato fotográfico, establece relación con la galería Luhting Augustine y publica su tercera serie a la que llamo: *1992*. El fotógrafo ya roza los cincuenta años, y es sin duda una figura importante dentro del arte contemporáneo. Sus obras se exponen en museos, trabaja con varias galerías y tanto *Tulsa* como *Teenage Lust* ya se han establecido como libros de culto. El mundo del arte se rinde a los nuevos referentes y las imágenes de las juventudes marginales provocan una profunda atracción dentro del mercado.



Larry Clark., 1992 – *Untitled*, 1992

---

<sup>19</sup> LIPOVETSKY. Op. cit. p. 49-66

En 1992 las fotografías y los collages se configuran básicamente como una puesta en escena que ya no esconde su carácter ficticio. Aunque las imágenes ganan en ejecución y en sentimentalismo, carecen de la inocencia, la frescura y el impacto de trabajos anteriores. De igual manera, la búsqueda de los jóvenes modelos se acercará más a la teatralización y los valores estéticos que a los personajes auténticos y espontáneos de su entorno. Lejos han quedado ya los años de locura juvenil y eso parece repercutir en su obra que se mete de lleno en el terreno de la representación, valiéndose para ello de elementos ajenos a la escena y llegando a veces a recurrir al estudio. La temática sobre lo joven marginal continúa pero 1992 persigue tiempos anteriores a los que Larry Clack ya no puede llegar. Así, su trabajo fotográfico parece alejarse de la experiencia vivencial para llegar a un lugar más emocional.

En 1993 publicará *The perfect Childhood*, un trabajo que centra su atención en la relación que se produce entre los *mass-media* y los adolescentes. El ensayo presenta una serie de imágenes que con gran coherencia plantean una nueva forma de transmitir su mensaje. Operativamente se aleja de la calle y trabaja en el estudio volviendo a las imágenes sexuales pero con jóvenes *skaters*. Este trabajo marcará un punto inequívoco en los próximos años ya que los jóvenes *skaters* tendrán un papel protagónico.

#### III-7.3.4 SKATERS Y LOS ANGELES 2003-2006

Después de su primera película *Kids* Larry Clark publicará en 1996 el libro *Skaters*, una serie íntima que explora con en detalle los efectos de la negligencia de los padres sobre los jóvenes que viven en la ciudad de Nueva York. *Skaters* como 1992 se propone como una serie de retratos -esta vez en color- de adolescentes con los que Larry Clark estuvo durante los primeros años de la década del noventa. Algunos de estos retratos fueron tomados en el estudio, pero la mayoría se realizaron en *Washington Square Park*.

A pesar de que continúa identificándose con estilos de vida alternativos, la apariencia de Clark revela la diferencia generacional entre él y los jóvenes que

fotografía, por lo que es difícil no entenderlo como un *voyeur* adulto que está manipulando a sus súbditos más jóvenes. Tal vez por este motivo, la libertad de los *skaters* y la independencia que poseían del mundo adulto llamó la atención del autor.

*Skaters* es una serie de diecisiete imágenes que intenta capturar la génesis estilística experimentada por esta generación. A través de saltos de adrenalina y grandes momentos de decepción, los jóvenes con sus *skates* se manejan independientemente dentro de un espacio subcultural caracterizado por sus pantalones anchos y gorras de equipos de béisbol. No podemos ignorar la presencia del *graffiti* que aparece en los edificios en el fondo de algunas fotos, lo que nos introduce en uno de los modelos subculturales más estéticamente notorios de la subcultura de la década del noventa. De hecho, *skaters* revela la libertad que en términos ideológicos producen los procesos subculturales. La serie también se presenta como una vuelta a un estilo más documental y posee una vinculación directa con el trabajo que Larry Clark realiza en *Kids*, ya que los modelos de las imágenes serán los protagonistas de la película.

*Skaters* dió paso al último trabajo del autor: *Los Ángeles 2003-2006*. Este trabajo es una serie que continúa con los temas centrales en la obra de Clark. Sin embargo, en esta ocasión se centrará en la transformación física que sufre el joven Jonathan Velásquez durante toda su adolescencia. Jonathan es un adolescente que vive en *South Central, Los Ángeles* y a quien el artista encontró por casualidad mientras patinaba con sus amigos.

En una crónica fotográfica de cuatro años, Larry Clark se hace partícipe de forma obsesiva de la vida de Jonathan, haciéndonos experimentar no sólo el desarrollo de una serie de retratos, sino el tejido de la vida personal del sujeto en un entorno social particular. Un contexto que es común a muchas de las subculturas que hoy en día podemos reconocer en las juventudes urbanas.

Las tomas de primer plano, los puntos de vista frontal y la agrupación de Jonathan Velásquez con sus amigos se combinan para retratar la vulnerabilidad de sus modelos. Las nuevas expresiones de la individualidad de

los sujetos, la vitalidad y la independencia de estilo de vida, son descubiertas por las imágenes que nos devuelven a la sensibilidad más libre y espontánea que caracterizan la obra anterior del autor. De hecho, al igual que en *Skaters y Kids*, Larry Clark utilizará a Jonathan y sus amigos en su sexta película: *Wassup Rockers*.

En las imágenes de *Los Angeles 2003-2006*, Velázquez y sus amigos regulan las negociaciones de las fronteras raciales de los barrios a los que pertenecen. La serie produce sensaciones dispares frente a las imágenes controvertidas que se le atribuyen al fotógrafo. Las fotografías en sí, no aportan ninguna cuestión moral perceptible y mucho menos si las comparamos con los trabajos anteriores. De hecho, para un sujeto fotografiado con diligencia a lo largo de casi cuatro años, la gama emocional es sorprendentemente estrecha, su cabello cambia pero sus poses y expresiones siguen siendo casi iguales, por lo que podemos sospechar que el Larry Clark transgresor y rompedor nunca sale a la superficie.

Como hemos mencionado, *Los Angeles 2003-2006* se centra en la figura de Jonathan Velásquez un adolescente despreocupado, sin prejuicios y que es además, el más atractivo de su grupo. En la introducción del catálogo de la exposición en la que Clark presentó el trabajo comenta: "*Velázquez was someone fallen from the sky. I'd started photographing kids skates and Tiffany and Jonathan. Few hours later I had Tiffany and Jonathan in the French lingerie. It was natural but I thought is it legal?*"<sup>20</sup> Por este motivo, es que muchas de las fotografías resultantes que el autor realiza de poseen su valor fundamental en la exaltación y el narcisismo habitual que el mismo Velásquez despierta. Las diferentes imágenes dejan clara esta virtud. En 2003 una de las imágenes lo muestra casi como un *top model*, en una pose sugerente y seductora, mientras que otra del mismo año, lo muestra como un adolescente sensible y asustado.

---

<sup>20</sup> "Velázquez era alguien caído del cielo. Comencé a fotografiar *skates* y niños y a Tiffany con Jonathan. Unas horas más tarde tenía Tiffany y Jonathan en la ropa interior francesa. Era natural pero sin embargo pensaba ¿es legal?" Larry CLARK, *Larry Clark: Los Angeles 2003-2006*. Catálogo Luhring Augustine y Simon Lee Gallery. 2007. New York p.6

Las imágenes de *Los Ángeles 2003-2006* son fotografías optimistas, de una luz natural radiante y con muchas situaciones informales y cotidianas. Pero sin duda la característica más atractiva de este trabajo reside en el carácter inusual de la relación entre un Larry Clark de sesenta y cuatro años de edad y un joven de catorce. Mientras se había dedicado anteriormente con carácter general a los jóvenes y sus transgresiones, aquí su enfoque y su mirada se transfiguran por una postura inusualmente tierna, incluso proteccionista de los modelos. El aspecto narrativo más importante e impactante no reside en que Larry Clark capture en las imágenes un joven posando en ropa interior, por el contrario, Velásquez aterrizó en el marco de Larry Clark como un nuevo interrogante, un código cerrado que debía resolver; un joven inocente, indiferente y feliz de jugar y posar para un fotógrafo ajeno y obsesivo.

Es posible que el autor definitivamente haya crecido y actúe como un padre orgulloso, un enamorado de lo joven que sólo desea presentar nada más lo que ha perdido, lo que está ausente, lo que ya no posee.



Larry Clark., *Los Angeles 2003-2006*  
-Jonathan Velasquez-. 2003

Jonathan Velasquez-. 2004

Jonathan Velasquez-. 2006

### III-7.3.5 KIDS

Como hemos visto a partir de *Tulsa* y desde sus inicios, Larry Clark se ha dedicado a describir la adolescencia y las juventud con todo lujo de detalles, sin prejuicios, y con un discurso descarnado. A lo largo de su carrera, el autor trata lo joven y marginal con una dedicación obsesiva, algo que lo distingue de otros artistas que han optado también por este tema pero únicamente en un período de su vida profesional.



Fotograma de la película *Kids* -1995-

Aunque no nos centraremos en la filmografía de Larry Clark debemos hacer hincapié y detenernos en su primera obra cinematográfica: *Kids* (1995). Y si el trabajo fotográfico de Larry Clark era polémico, dentro del circuito comercial también lo sería su primera película. *Kids* responde a la puesta en escena del libro escrito por el director de *Gummo* (1997) Harmony Korineno, un amigo de Clark que entonces sólo tenía 19 años de edad.

En 1985 se estrenó *Drugstore Cowboy* del director Gus Van Sant, donde el libro de Larry Clark *Tulsa* salía en los créditos como fuente de inspiración del film. Fue entonces cuando la proximidad temática entre ambos aceleró la necesidad de Larry Clark de acercarse al cine. De hecho en un primer momento el mismo Van Sant se encargaría de la producción de la película.

*Kids* narra la vida de un grupo de jóvenes *skaters* neoyorkinos que viven dentro de su propia subcultura al margen de cualquier norma institucional, familiar y adulta. La obra consigue moverse entre la ficción y el documental, lo que le confiere una mayor credibilidad y realismo. Esto se manifiesta en una primera instancia en que no hay actores profesionales, todos son chicos de barrios periféricos que deambulan por las calles, por lo que de alguna forma actúan de ellos mismos.

La película narra en 91 minutos, 24 horas de la vida juvenil, entre los que destacan tres personajes Telly (Leo Fitzpatrick), Casper (Justin Pierce) y Jennie (Chloë Sevigny). Telly es el protagonista destacado del film, un joven violento que tiene como objetivo prioritario desvirgar el mayor número de jóvenes posible. El segundo joven es Casper, un joven disperso, de gran agresividad y también con un objetivo principal, consumir grandes cantidades de todo tipo de drogas. Jennie la última de las protagonistas descubre que ha sido contagiada de S.I.D.A. por Telly, al cual buscará a lo largo de todo el film para informarle del virus. Sin embargo sobre el final Jennie cansada e intoxicada por el consumo de drogas es violada por Casper, por lo que la transmisión de la enfermedad se extiende. Entre los tres personajes podemos ver la especie de gueto que los adolescentes construyen, un mundo de *skaters* del *Washington Square Park* establecido en un discurso entre el sexo, las drogas y una descarnada violencia.

La película propone un alto ritmo en el desarrollo de la temática. Los adolescentes deambulan por la ciudad, entre la calle y los apartamentos donde se producen auténticas bacanales. Éstos se posicionan como los jefes de su entorno y los dueños de su propio mundo. Si tienen sed, roban bebida; si necesitan moverse, se “cuelan” en metro; necesitan drogas, buscan al camello;

y si algo o alguien les molesta, le insultan o le pegan hasta dejarlo casi muerto.

Pero seguramente el rasgo más destacable de *Kids* sea su estilo espontáneo, un registro crudo y sin artificios de aquello que se produce ante la lente. Con una dinámica que se sucede entre el videoclip y el cortometraje, los encuadres discurren entre los primeros planos y los planos cortos. De igual manera las secuencias entrecortadas, los personajes que deambulan y la poca consideración que se tiene por el lugar de la cámara, promueven cierta veracidad sobre el relato. Y si bien *Kids* busca aproximarse a lo documental intentando limitar la observación a lo que ocurre *in situ*, claramente no es una película documental, ya que no captura momentos aleatorios de una realidad sucedida.

Esta opción por una estética –que busca las formas expresivas del cine documental–, persigue captar el vacío juvenil cotidiano y el deambular diario y ocioso de los personajes. El uso de la cámara en mano, un sonido casi directo, y la pausa en ciertos momentos junto con las localizaciones callejeras, descubren un espacio intenso, un espacio público y exterior que se enfrenta con un submundo interior y privado. Como una suerte de ironía documental el espacio es esculpido a partir de un mundo real e histórico que evita su fabricación.<sup>21</sup>

La película nos posiciona de manera directa ante lo joven, o mejor dicho, ante los principios que socialmente se mantienen respecto a lo juvenil. Intenta postular lo que en capítulos anteriores dilucidábamos, que la producción social e histórica de la juventud es una etapa del individuo que se establece con características propias y que, generalmente, posee rasgos marginales. Por este motivo, Larry Clark intentará reproducir a modo de retrato las condiciones reales en las que se desarrolla la vida de los jóvenes.

Otro aspecto importante de la película es la inclusión del S.I.D.A, un tema que por esa época era prioritario en los medios de comunicación. El tema de la

---

<sup>21</sup> Bill NICHOLS, *La representación de la realidad. Cuestionamientos y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997. p. 73.



enfermedad sirve también para acentuar la marginación, afirmando aún más, los aspectos marginales del grupo. Debemos comprender que a principio de los años noventa, un enfermo de S.I.D.A. era excluido casi automáticamente de los contextos sociales normales.

La carrera cinematográfica de Clark continuará hasta hoy con seis películas más: *Another day in paradise* (1998), *Bully* (2001), *Teenage caveman* (2002), *Ken Park* (2002), *Wassup Rockers* (2006) y *Detriected* (2006). En todas el autor continuará trabajando con temáticas relacionadas a las juventudes marginales utilizando siempre la mirada que lo caracteriza.

### III-7.3.6 SIEMPRE JOVEN

Una vez superada la propia juventud biológica, Larry Clark prolongará su “estado joven” a un nivel emocional partícipe en la adolescencia y juventud de los otros. Esta obsesión es en gran parte el producto de una etapa de la vida que el autor ha considerado traumática. Otro factor que podría explicar esta fijación sería la resistencia que tiene el autor madurar, queriendo vivir en una adolescencia perpetua que permitiera hacer y rehacer, equivocarse y corregir, los placeres asociados a la juventud. Pero la felicidad buscada ya no existe, porque junto a la ilusión de la ansiada adolescencia perfecta e idílica, siempre se opone la tragedia y el sufrimiento.

Muchas de las fotografías hablan de mi intentando ser un adolescente, para reafirmar este periodo de mi vida que no tuve. Yo siempre llegaba tarde, y desperdicié ese tiempo, de ahí mi deseo de ir hacia atrás. Yo siempre he querido ser la gente que he fotografiado y creo que implicando a esta gente es como encuentro la adolescencia perfecta.<sup>22</sup>

En última instancia, tanto fotográfica como cinematográficamente podemos considerar a Larry Clark un narrador de historias, un autor que se limita a hacer un comentario social y antropológico de los modelos juveniles a los que se suscribe. Y si hay algo que no se le puede negar es que siempre ha basado sus trabajos en la cercanía y en la complicidad con sus modelos. Cabe

---

<sup>22</sup> Larry CLARK en Mike KELLY, op. cit.

destacar que el estudio sociológico siempre está presente; el hecho de enfocarse en sujetos tan inusuales y recrear sus vidas, lo acerca al modelo documental en el que la aventura y la historia aparecen como consecuencia de lo anterior.

### III-7.4 NAN GOLDIN

Si Larry Clark abrió el camino en la mirada hacia el interior del grupo joven y marginal, no podemos obviar la indudable aportación de la fotógrafa y artista norteamericana Nan Goldin, que desde un laberinto poético y estético buscó una nueva forma de mostrar el ambiente de los jóvenes marginales.

En los últimos treinta años Nan Goldin ha realizado algo así como su diario visual que a través de las imágenes recrea un mundo de amistades, amantes, drogas, viajes, maltratos, etc.,. Del mismo modo ha creado un panorama íntimo de la condición humana y marginal, ofreciendo un documento auténtico sobre la vida en las culturas bohemias de Boston y Nueva York en las décadas del setenta y del ochenta. En similar actitud a la de Larry Clark, Godin retrata un mundo caótico en la intimidad del ser humano. Alejada de los límites del pudor o los tabúes sociales, utiliza una estética sin sutilezas ni manipulaciones, una fotografía directa que se ha establecido como un referente y un clásico dentro de la fotografía de finales del siglo XX.

#### III-7.4.1 JOVEN AMERICANA

Nan Goldin nace en *Washington, D.C.* un 12 de diciembre de 1953. En una familia de clase media judía y como hija menor de cuatro hermanos, tendrá una relación muy particular con su hermana ocho años mayor Barbara Holly, quien se suicidaría en 1965 bajo las vías del tren cuando Goldin tenía tan sólo once años de edad. A partir de este hecho comenzará a rebelarse contra todas las normas que a su entender habían atentado contra su hermana. La misma época conformista que marcaría a Larry Clark, sería aún más restrictiva con las mujeres, por lo que al poco tiempo de la muerte de su hermana y tras ser expulsada del instituto por fumar marihuana, escaparía de su casa

recluyéndose en una comuna en el *Summerhill* en Massachusset.

A finales de los años sesenta en la *Satya Community School* (Escuela Libre de la Comuna) Nan Goldin tiene su primer contacto con la fotografía cuando empieza a fotografiar a sus amigos y compañeros. En 1972 ingresa en el *School of Museum of Fine Arts* de Boston para dedicarse al mundo de la moda. Admiradora de Helmut Newton y Guy Bourdiny se siente muy atraída por las películas de Andy Warhol y Federico Fellini. Al mismo tiempo comienza a tomar clases de estudio con Henry Hornstein quien la inicia en los trabajos de Larry Clark, Diane Arbus, Weegee o August Sander. En sus estudios en el *School of Museum of Fine Arts*, Nan Goldin coincidiría con fotógrafos como Phillip Di Corsia o su amigo de la escuela de *Satya*, el fotógrafo David Armstrong. Armstrong será una influencia crucial para su carrera, ya que será él quien la introduzca dentro del circuito gay y transexual de la comunidad. Sobre David Armstrong, Nan Goldin recuerda: “*David gave me my personality. When I met him, I was painfully shy. I don't think I'd spoken more than a few words in months. He taught me to laugh, and about laughter as a way to survive.*”<sup>23</sup>

A los 18 años Nan Goldin se muda al centro de Boston a la casa de uno de sus profesores de la escuela. En estos años se inicia en el consumo de heroína y establece una mayor implicación con la fotografía y su arte. La búsqueda y el compromiso que adquiere con la imagen se ve reflejado en las fotografías de los *Drags Queens* con los que convive y relaciona. En esta época su fotografía ofrece cierta ternura, bajo la influencia y las estéticas del mundo de la moda deja entrever una mirada cercana y desprejuiciada que enaltecen lo femenino. Un enaltecimiento que se empezó a dar a partir de los años setenta bajo los discursos autobiográficos de los movimientos feministas, y que se convertirían en un recurso utilizado por las mujeres para hablar desde su propia identidad. Discursos que en las imágenes de Goldin se manifiestan de manera diferente a las de Arbus.

---

<sup>23</sup> “David me dio mi personalidad. Cuando lo conocí, yo era muy tímida. Creo que no había hablado mas de unas pocas palabras en meses, El me enseñó a reír y la risa como forma de sobrevivir.” Nan GOLDIN en Sheryl GARRATT, “*The dark room*”, [En Línea] The Observer, 6/1/2002.Londres Url: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27> [Consulta: 12 de noviembre de 2010]

*I think that Arbus' work is all about herself. Her genius is about not wanting to be herself, about wanting instead to be each person that she photographed. At the time she was photographing them, she was really trying their skin on. It's the work of someone with empathy that borders on psychosis. But I felt with the drag queens she was seeking to reveal them and that wasn't my desire. My desire was to show them as a third gender, as another sexual option, a gender option. And to show them with a lot of respect and love, to kind of glorify them because I really admire people who recreate themselves and who manifest their fantasies publicly. I think it's really brave. I just really have so much love and respect and attraction for the queens. So I don't like her stripping them and exposing them according to her own preconceptions of who they are.*<sup>24</sup>



Nan Goldin., *The Other Side- Ivy with wigstand, Boston-, 1973*

Esta simple manifestación de Nan Goldin marca la diferencia existente entre los que pertenecen al grupo de jóvenes marginales y los que llegan de fuera, los que buscan un mundo al cual no pertenecen pero al que desean fotografiar.

---

<sup>24</sup> "Yo creo que el trabajo de Arbus es acerca de ella y su genio es justamente no querer ser ella misma, sobre el deseo de ponerse en el lugar de cada persona a la que fotografió... Es el trabajo de una persona con una empatía que raya la psicosis. Pero yo sentía que su deseo con las Drag Queens no era mi deseo. Mi deseo era mostrar un tercer género, y mostrarlo con mucho respeto y amor, intentando glorificarlos, porque yo realmente admiro la gente que se recrea y manifiesta públicamente sus fantasías. Creo que son muy valientes. Así que no me gusta que Arbus los despoje y exponga desacuerdo a sus ideas preconcebidas de los que son". Nan GOLDIN en Stephen WESTFALL., "*Nan Goldin*", Rev. Bomb N°37, Nueva York, 1991. p. 45.

En 1978 -a sus veinticinco años- se gradúa y recibe la Beca Polaroid, se marchó a Londres cinco meses, y a su vuelta se traslada a Nueva York a un pequeño barrio del sur de Manhattan, el *Bowery's*. Nan Goldin se encontraba especialmente involucrada dentro del ambiente subcultural gay y transexual que se daba en el barrio. En el *Bowery's* comienza a ser testigo de las subculturas del *punk*, del *Stonewall Gays*<sup>25</sup> y de la nueva escena que se está produciendo en la ciudad, un momento que marcará el trabajo de la fotógrafa durante la siguiente década. Las imágenes de estos años se caracterizan por reflejar su estilo de vida: el uso excesivo de drogas, el alcohol y las relaciones abusivas que eran comunes en el círculo de sus amigos. Las borracheras, las buenas y malas relaciones y la evidencia de los golpes crean un intenso retrato de su entorno marginal. “Creo que uno debe crear a partir de lo que uno sabe y hablar de la tribu... Sólo se puede hablar con verdadera comprensión y empatía sobre lo que uno ha experimentado”.<sup>26</sup>

#### III-7.4.2 TRES HISTORIAS EN UNA

El trabajo de Nan Goldin se puede relacionar como una sucesión de series o portfolios que confluyen en un relato común, sobre una condición humana que oscila entre el anhelo y el fracaso. Su obra es muy extensa y ha tenido buenos momentos en la primera década del siglo XXI, sin embargo nos centraremos en los tres primeros trabajos: *The ballad of Sexual Dependency* (1985), *Cookie's Portfolio* (1991) y *The Other Side* (1992) que pertenecen a los años de juventud de la autora y en donde su condición joven y marginal marcan un paradigma dentro de nuestro objeto de estudio.

##### III-7.4.2.1 THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY

A principios de los años ochenta, Nan Goldin vivía con los escasos ingresos de su trabajo en un bar, tenía pocos lugares donde exponer su trabajo y sus esperanzas de vivir del arte eran escasas. Con el fin de que sus amigos

---

<sup>25</sup> *Stonewall Gay* es una subcultura que surge a partir de los disturbios y manifestaciones espontáneas que se produjeron por la represión policial sobre Gays y lesbianas, que tuvo lugar en el 18 de junio de 1969 en Stonewall Inn. en el *Greenwich Village* de Nueva York.

<sup>26</sup> GARRAT., op. cit.

podrían ver las fotografías que les había tomado, Nan Goldin proyectaba sus diapositivas en los diferentes clubes *punks* y *undergrounds* de Nueva York. El Bar *Tin Pan Alley* frecuentado por artistas del *underground* como Kiki Smith, “Cookie” Mueller o Bárbara Ess, fue uno de los lugares más frecuentes para estos eventos. En estos ambientes podemos entender a Nan Goldin como un miembro activo de la comunidad.

Yo soy testigo y participante: no hay distancia entre yo misma y lo que fotografío. Si bien antes yo consideraba mi trabajo como un documento personal, ahora no creo que sea documental'. Mis modelos no son modelos, sino mis amigos y admiradores. A mí no me interesa la belleza estereotipada. A mí me interesan las profundidades a las que puedes llegar con alguien. Me interesa mostrar muchos aspectos de una misma persona, su íntima complejidad y persigo la historia de mi gente durante años y años.<sup>27</sup>

Dentro de este contexto Nan Goldin realiza *The Ballad of Sexual Dependency*, un trabajo que al igual que *Tulsa* posee su mayor valor en su carácter autobiográfico. Una obra narrada en primera persona que dentro de un espacio y modelo subcultural cuenta la vida de la autora y su entorno.

En 1979 Nan Goldin presenta *The Ballad of Sexual Dependency* en el Salón del Rock de Nueva York para acompañar con sus imágenes proyectadas a un grupo de rock que tocaba en el salón. A partir de este evento, Goldin pudo advertir las relaciones causales entre las imágenes y la música, por lo que continuó presentando sus proyecciones acompañada de la música de Bellini, Lou Reed, Brecht o Weill.

*The Ballad of Sexual Dependency* -título tomado de una canción de Kurt Weill- se componía en un principio de una proyección de imágenes aleatorias y poco editadas que en su conjunto poseían una duración aproximada de entre diez y quince minutos. Sin embargo, el trabajo evolucionaría y la cantidad de imágenes poco a poco acrecentarían la proyección llegando a tener una duración de cuarenta y cinco minutos y un total de más de setecientas

---

<sup>27</sup> Nan GOLDIN en Ignacio, IASPARRA, “*Nan Goldin*”, [En Línea] en Periódico Pagina 12, Buenos Aires, 2005. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-206415-2005-03-05.htm> [Consulta: 26 de Octubre de 2010.]

fotografías. A pesar de estos cambios, la atmósfera íntima y personal de las imágenes mantenían el estilo directo y emocional que Nan Goldin intentaba transmitir. En un ambiente bohemio y contestatario, la “comunidad” de Nan Goldin manifestaba –a través de la lente de la fotógrafa– sus historias, sus alegrías y sus miserias. Es así como a pesar de cierto glamour y victimismo sobre las juventudes marginales, las imágenes conducen al espectador a un lugar cercano y sentimental con respecto a los personajes.

El remarcable esfuerzo de algunos fotógrafos contemporáneos como Nan Goldin, consiste precisamente en ampliar el protocolo de lo fotografiable. Nan Goldin. Por ejemplo, extiende el ámbito del álbum familiar, acogiendo no sólo bodas sino también funerales, no sólo velitas de cumpleaños sino también palizas hematomas, no sólo amigos y amantes cuando hacen muecas divertidas o carantoñas sino también cuando se drogan, mean o follan. Llevada al límite, esta actuación nos conduciría a una paradoja de naturaleza borgiana: tener que fotografiar si concesiones cada instante de la existencia, para que nada se escape a la voracidad de la cámara.<sup>28</sup>



Nan Goldin., *The ballad of sexual dependency- Brian on the phone, New York, 1981.*

---

<sup>28</sup> FONCUBERTA., op. cit. p 59.

En la escena subcultural creciente en torno a *East Village* y *Lower East Side* de Nueva York, las actuaciones de Nan Goldin se convirtieron en un rasgo central dentro de las culturas juveniles neoyorkinas. Culturas en las que las identidades juveniles que las formaban eran transitorias, a menudo experimentales y en ocasiones sólo una pose. Sobre este momento Luc Sante expresa: “*The People were trying to decide on their names, their hair color, their sexual orientation, their purpose in life*”.<sup>29</sup>

De alguna manera, las imágenes proyectadas estaban dirigidas a mostrar a la comunidad a la que representaban, funcionando como un punto focal que confirmaba las presencias individuales y la cohesión grupal de los jóvenes. *The Ballad of Sexual Dependency* es a la vez un documento de la inmediatez salvaje, y una meditación retrospectiva sobre la forma en que esa inmediatez se presenta.



Nan Goldin., *The ballad of sexual dependency*  
-Philippe H and Suzanne Kissing at Euthanasia, NYC- 1980

<sup>29</sup> “La gente estaba tratando de decidir sobre sus nombres, su color de cabello, su orientación sexual, su propósito en la vida” Luc SANTE, en Chris TOWNSEND., “*Nan Goldin: Bohemian Ballads*” en Alex HUGHES., Andrea NOBLE <et.al>, *Phototextualities: intersections of photography and narrative*, Universidad de Nuevo México, México, 2003. p. 108.



La estética que poseen las imágenes de Nan Goldin se plantean alejadas de cualquier clasicismo. Bajo la luz del flash las imágenes recrudescen los rostros pálidos y demacrados por la noche. La “aparente” despreocupación por la técnica que se vislumbra entre los desenfoques y las vibraciones, suelen ser presentadas como un rasgo característico de la autora. De igual manera, un color enérgico y vibrante -similares a los retratos juveniles del fotógrafo irlandés Tom Wood (1951)- aportan un *glamour* que redime la oscuridad de las escenas. Al mismo tiempo las pocas imágenes en las que el flash no ha sido utilizado, se ven envueltas por dominantes de color que nos introducen en la escena, magnificando en el espectador las sensaciones que se percibe al observar la imagen.

Nan Goldin admiradora también de directores como John Cassavetes, Pier Paolo Passolini o Rainer W.Fassbinder, reactualizó viejas prácticas y modos de estos directores al trabajar con un equipo cercano y amigo. Lejos de la estética fotográfica imperante del documental que fomentaba el poco intrusismo, Goldin expone a los jóvenes bajo un ambiente cotidiano cargado de contradicciones, desgarramientos y sufrimientos propios de lo humano. “La balada” que había comenzado como una actuación efímera, se convirtió en un trabajo con una denominación distinta, como un modo de fluir secuencial estrechamente ligado al estilo *new-wave*. Esto encasilló a Nan Goldin en la línea de cineastas como Vivienne Dick y Lizzie Borden o Amos Poe.

*The Ballad of Sexual Dependency* es un referente de un determinado momento de la historia neoyorkina que entremezcla el mundo del arte, el mundo marginal y en un grado más limitado una crítica a la cultura dominante. Su contingencia histórica podría entenderse como un reflejo de la subcultura por partes: Por un lado la relación con las drogas y la violencia, por otro su relación íntimamente ligada con la música de los años ochenta que se definía por el *post-punk*<sup>30</sup> y una última que debemos encuadrar dentro de reafirmaciones identitarias relacionadas con el género.

---

<sup>30</sup> El *post-punk* fue un estilo musical que surgió a finales de los años setenta y estableció las bases para de un nuevo *rock* alternativo y *underground*, y donde destacaron grupos Siouxsie and the Banshees, The Cure, David Bowie o Iggy Pop entre otros.

La obra posee una identidad autónoma y flexible, lo que llevó a los visionados un paso más allá del contexto original de su construcción y recepción. Debemos reconocer que *The Ballad of Sexual Dependency* representa un impulso de la imagen fotográfica hacia diferentes formatos que encontraban más interesante su valor de consumo que a su valor social.

La publicación de *The Ballad of Sexual Dependency* en 1985 reincorporará bajo nuevos modelos la exclusión de las corrientes culturales de la época, siendo éste uno de los valores más notables del trabajo. Con la publicación del libro, Nan Goldin comienza a traspasar los circuitos *unders* de Nueva York llegando a Edimburgo y al Festival de Cine de Berlín. La publicación que contiene 125 fotografías editadas por la misma Nan Goldin transformó de manera significativa la relación temporal del espectador con la obra. Proyectadas las imágenes son un pequeño momento, un parpadeo que reproduce de manera cercana el *córtex* temporal del medio, dejando en el espectador una impronta para la asimilación rápida de un tiempo pasado. Por el contrario, la contemplación estática reduce la imagen a cierta objetualización individual, llevándolo al espectador fuera del entorno en el que las imágenes son contextualizadas.

El libro presenta una versión desnaturalizada de la esencia original de la obra ya que abandona el ambiente musical y deja fuera a la audiencia y el clima que rodeaba al espectador en las proyecciones en vivo. El libro tampoco dará lugar a la fluidez y la mutación que producirán los nuevos acontecimientos que transforman el relato. Con el pasar de los años "la balada" se transformaría en la historia de una época, un relato que se ha reproducido en los *mass-media* para un público cada vez más dispar, cada vez más distante de la subcultura original a la que estaba destinada la recepción de la obra. De igual modo la publicación hace hincapié en "el dolor" y la calidad adictiva de las relaciones heterosexuales, temas con los que un público más amplio se podría identificar fácilmente. Sin embargo, intenta dejar fuera aquellos aspectos marginales como la vida homosexual y la adicción de los protagonistas por el consumo de las drogas, ya que podrían negar la recepción por parte del común social.

Pero volviendo a su construcción y a pesar de que su reputación como artista estaba creciendo, los primeros años de los ochenta serían años muy oscuros para la autora. Apenas realizaría imágenes y la mayor parte del tiempo la pasaría encerrada en una habitación del *Bowery's* con su pareja Brian, un hombre violento, abusivo, pero con el que compartía una relación intensa y adicta. Una relación de la que Goldin recuerda: *“This big love affair that was sort of a threesome between him and me and drugs”*<sup>31</sup>

Sin duda, las imágenes de esta relación conflictiva y violenta son comunes y aportan una especie de relato independiente dentro del marco global de la historia. Muestra de ello es la imagen, *Nan y Brian in the bed, NYC, 1983* que nos introduce dentro de la relación de la pareja. En una composición equilibrada y bajo un tinte dorado que envuelve toda la escena, se puede observar la distancia que existe entre los personajes. La ambivalencia de la imagen que discurre entre el amor y el temor es un reflejo casi constante de las imágenes de Goldin.



Nan Goldin., *The ballad of sexual dependency – Nan y Brian in the Bed NYC, 1983.*

<sup>31</sup> “Esta historia de amor tan grande, era una especie de trio entre él, yo y las drogas” Nan GOLDIN en GARRAT op. cit.

Por otro lado, en *Greer y Robert in the bed, New York, 1982* Nan Goldin retrata la adicción a las drogas y el estado de ánimo intensamente dramático que ofrecen muchas de las fotografías de su trabajo. La imagen tomada un instante después de que Greer se inyectara heroína es especialmente conmovedora por el deseo no correspondido de Greer por Robert. La luz que y la vibración que rodean el cuerpo Greer le confieren una cualidad etérea, como de otro mundo, siendo una evocación a la alienación que existe entre los géneros.



Nan Goldin., *The ballad of sexual dependency – Greer and Robert in the Bed, NYC, 1982.*

Independientemente del momento histórico y su relación con el público primario que coincidía con los modelos retratados, *The ballad of sexual dependency* comparte ciertas similitudes con el género literario. De alguna manera, sugiere ciertos valores de autenticidad que formalizan y estabilizan la inmediatez de las libres subjetividades proyectadas por el público más amplio. Estas lecturas privilegian una cierta ingenuidad que equivale quizás, a la inocencia atribuida por la cultura sobre la conciencia y la circunstancia histórica en que se las imágenes se forman.

*The Ballad of Sexual Dependency* se empeña por atestiguar a sus personajes ya que cada una de sus imágenes son reflejadas con nombre y fecha. A modo de álbum familiar, las fotografías fijan progresivamente los recuerdos de la experiencia y su especificidad política y social. En sus diversificaciones y dependiendo de los públicos receptivos, utiliza las ideas posmodernas de espectacularización, del sentimentalismo y de la nostalgia. Sin embargo, para apaciguar el conflicto entre una marginalidad originaria y una reificación de la diferencia cultural con fines capitalistas, se intenta apelar a la autenticidad representada.<sup>32</sup> Muestra de esto lo ha manifestado Donal Kuspit cuando aprecia que Nan Goldin ha explotado de sobre manera la miseria de los modelos sobre ella misma. Autorretratándose con el rostro maquillado y golpeado, ha llegado al límite en una lamentable “vacuidad celebratoria típica de la imaginería visual del posmodernismo”.<sup>33</sup> El maquillarse antes del autorretrato posiciona a la autora como una persona que busca cierta celebridad, mientras que por otro lado, la posiciona como víctima de una condición marginal a la vez que femenina.



Nan Goldin., *The ballad of sexual dependency – Nan After Being Battered*, 1984

<sup>32</sup> TOWNSEND., op. cit. p. 113.

<sup>33</sup> Donal KUSPIT., *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Abada editores, Madrid, 2007 p. 174

Es curioso como al ver las imágenes, no las entendemos como un margen originario y propio del entorno de Nan Goldin, sino más bien como un espacio constituido bajo el referente de manifestaciones anteriores como: la poesía *beat*, el *hippismo*, el *punk*, la *new wave*, la *factory* de Warhol o el cine *underground* y experimental de Jack Smith y Rice Ron. Constitutivamente *The Ballad of Sexual Dependency* es un documento autoreferencial de los jóvenes marginales que está impregnado de diferentes estrategias que, en lugar de comentar abiertamente la mediación que el arte hace por los márgenes, borra su estado en favor de la autenticidad.<sup>34</sup>

En 1988, el abuso de Nan Goldin de las drogas y el alcohol había empezado a pasar factura, por lo que se internará en una clínica de desintoxicación. Imágenes como *Self-Portrait in Front of Clinic* (1988) o *Self-Portrait with Milagro, the Lodge, Belmont, Ma* (1988) revelan una Nan Goldin introspectiva y algo ausente de su vida en el hospital. El ligero desenfoque, la composición cortada, la seriedad en la expresión y una gama tonal uniforme, dan la sensación de cierto hastío y aburrimiento de su vida hospitalizada.

#### III-7.4.2.2 COOKIE'S PORTFOLIO

Después de su rehabilitación en 1990, una nueva generación iba a reaccionar contra el artificio de la moda de los años ochenta tratando de producir algo más real, un reportaje más cercano a las sensaciones. Así, surge una historia que la fotógrafa reflejaría sin premeditación, una historia narrada entre 1976 y 1989 que ponía en primera persona a su amiga "Cookie" Muller muerta el 10 de noviembre de 1989 a causa del S.I.D.A. En casi una década varios de los amigos de Nan Goldin comenzarían a morir por la enfermedad, por lo que el S.I.D.A marcaría la vida de muchos de los jóvenes de la década del ochenta.

Contemporáneas a *The Ballad of Sexual Dependency*, las quince imágenes ue conforman *Cookie's Portfolio* confirman el alto riesgo con que vivió una

---

<sup>34</sup> TOWNSEND., op.cit. p.115.

generación. Inevitablemente, el trabajo de Nan Goldin de ese período se caracterizará por mostrar personajes anónimos para el espectador pero que brillan con una luz muy particular.

Dentro de este contexto, surge la historia de Dorothy Karen “Cookie” Mueller (1946-1989). *Cookie* era una actriz norteamericana y escritora que participó en muchas de las películas de John Waters entre las que podemos destacar: *Multiple Maniacs* (1970) y *Pink Flamingos* (1972). Su vida representaba la extravagancia del *underground* neoyorquino, y es resumida por Goldin como la historia de una joven encantadora que bebía mucho, tenía un hijo, una amante mujer y un marido heterosexual.

Con *Cookie's Portfolio* Nan Goldin plantea varias preguntas sobre la representación, la visualización de la enfermedad, la marginalidad y la muerte. La enfermedad se transformaría por la reflexión de la fotógrafa, en un proyecto de archivo que convive con un duelo anticipado. Al mismo tiempo, *Cookie's Portfolio* establece muchas de las conexiones entre la fotografía y el potencial valor narrativo y dialéctico que poseen los relatos autobiográficos de los artistas.

Durante todo el porfolio, la cara de *Cookie* suele estar maquillada y de muy buen humor, sonriendo espontáneamente a la intromisión de la luz del *flash* directo y revelador. La primera fotografía que aparece en la serie muestra a *Cookie* en un sillón, en una pose natural y sonriendo amablemente con su hijo en brazos. Las siguientes imágenes muestran a una chica vital, bailando con Shanon, riendo y posando mientras Vittorio (su novio y futuro marido) habla con otro sujeto en el plano de fondo. En otra imagen y siempre sonriendo, Nan Goldin la descubre sentada en el inodoro junto a *Millie* quien esta sentada junto a ella y quien parece más pudorosa frente a la cámara. Pero la fotógrafa no sólo mostrará su lado amable, el lado serio y triste de *Cookie* aparece cuando el ambiente de fiesta no existe, ya sea cuando está sentada en la cama de Nan tratando de abrir una botella de cerveza con un cenicero cerca, o en la fotografía que muestra a *Cookie* sentada en el *Pan Alley* donde parece ser la última cliente del bar justo antes de la hora de cierre.



Nan Goldin., *Cookie's Portfolio -Cookie and Vittorio in the woods.* 1986.



Nan Goldin., *Cookie's Portfolio- Cookie in Tin Pan Alley, New York City,* 1983.

La última sonrisa de *Cookie* se da a la cámara el día del entierro de Vittorio, cuando ella está posando con su hijo. Esta vez será el hijo quien apoye a la



madre moribunda mientras que ella sonríe. La sonrisa de *Cookie* es una sonrisa cansada de complacencia, de obediencia amable frente a la cámara de su amiga. Minutos antes Nan Goldin había tomado una de las pocas fotos en donde todo el estilismo parece haber desaparecido y donde se puede ver a *Cookie* frente a la figura demacrada e irreconocible en un ataúd abierto de su marido Vittorio. Goldin crea un espacio en blanco sobre un fondo nublado y teatral de oscuras cortinas rojas de líneas verticales que rompen la horizontalidad del plano. Sin embargo, el enfoque recae sobre la gran masa negra que el vestido negro de la modelo produce. Una masa que recorta en el fondo rojo y blanco y que centra nuestra mirada rápidamente en el rostro serio de *Cookie*. A estas alturas la modelo ya se encontraba muy deteriorada por la enfermedad.



Nan Goldin., *Cookie's Portfolio -Cookie at Vittorio's Casket, New York City, 1989*

La fotografía de Vittorio muerto se uniría a la imagen de la propia *Cookie* Muller en el ataúd. Sin embargo, en esta imagen la modelo parece más cercana al *glamour* de otros años, muy maquillada, adornada con joyas, flores y en una habitación iluminada con velas.



Nan Goldin., *Cookie's Portfolio -Cookie in her casket, NYC november 15, 1989.*

En una primera visión y sacado de contexto, *Cookie's Portfolio* parece una obra más dentro de otras narraciones en el campo fotográfico. Sin embargo, si tenemos en cuenta las características que presentan a una actriz que vivía entre las fiestas, el alcohol y las drogas del *underground* neoyorkino, manifiestamente bisexual y muerta por causa del S.I.D.A. la historia de *Cookie* es sin duda un valor importante dentro de nuestro objeto de estudio, ya que fotográficamente es uno de los casos más representativos de la muerte dentro de la fotografía de los jóvenes marginales.

Podríamos decir sin miedo a equivocarnos, que uno de los factores que más discriminación y marginalidad produjo en los grupos juveniles de los años ochenta fue el S.I.D.A.. En la enfermedad Nan Goldin creyó ver un mal presagio en la comunidad *underground* de Nueva York a la que pertenecía. Había surgido un nuevo y difícil enemigo en el entorno que la rodeaba y que era profundamente alarmante. "*AIDS changed everything in my life. There's life before AIDS, and after AIDS.*"<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> "El S.I.D.A. cambió mi vida. Hay una vida antes del S.I.D.A. y otra después del S.I.D.A...En gran parte, mi trabajo es sobre el S.I.D.A" Nan Goldin., "Nan Goldin on Cookie Mueller". (En Línea) *The digital*

Las fotografías de Nan Goldin sobre *Cookie* Mueller se asemejan conceptualmente a muchas de las imágenes que los artistas utilizaban de forma activa en los años ochenta, y que actuaron durante la primera etapa de la “crisis” del S.I.D.A. Ejemplo de esto son las imágenes de Nicholas Nixon sobre Tom Moran<sup>36</sup> o las de imágenes que David Wojnarowicz realiza sobre la muerte de Peter Hujar. Ambos autores parecen ser conscientes -al igual que Sontag- que la codicia y la curiosidad excesiva del fotógrafo contribuyen a la violencia implícita en el acto fotográfico<sup>37</sup>. Sin embargo, David Wojnarowicz, Nicholas Nixon o Nan Goldin pensaban menos en estos asuntos y más acerca de cómo escribir una historia que no fuese una reiteración de lo que se emitía en las estructuras del poder oficial. Así, los artistas construían una historia alternativa a través de los afectados por la enfermedad pero con un marcado valor testamentario.

A partir de trabajos como *Cookie's Portfolio* el espectador se posiciona activamente de dos maneras: una en la que por simpatía o afinidad se propone reconocer el archivo visual como un documental de la vida de un ser caído en desgracia, o una segunda posición, en la que el espectador se aleja de la posición empática sobre la exclusión -voluntaria o no- y nos devuelve a la reflexión Barthesiana que el autor hace sobre una fotografía encontrada de su madre.

No podía por más tiempo omitir de mi reflexión lo que sigue: que había descubierto esa foto remontándome en el tiempo. Los griegos penetraban en la Muerte andando hacia atrás: tenían ante ellos el pasado. Así he remontado yo toda una vida, no la mía, sino la de aquella a quien yo amaba. Partiendo de su última imagen, tomada el verano anterior a su muerte (tan extenuada, tan noble, sentada ante la puerta de nuestra casa, rodeada de mis amigos), llegué, remontando tres cuartos de siglo, a la imagen de una niña. Desde luego, la perdía entonces dos veces, en su fatiga final y en su primera foto, que era para la última; pero también era entonces cuando todo basculaba y la podía reencontrar por fin *tal como ella fuera en sí misma*<sup>38</sup>

---

*Journalist*, 2001 Url: [http://digitaljournalist.org/issue0106/visions\\_frameset.htm](http://digitaljournalist.org/issue0106/visions_frameset.htm) (Consulta: 5 de Noviembre de 2011)

<sup>36</sup> Este tema que es abordado con lujo de detalle por Douglas Crimp en Douglas CRIMP, *Posiciones críticas: ensayo sobre las políticas del arte y la identidad*, Akal, Madrid.,2005.

<sup>37</sup> SONTAG., op.cit. p. 21

<sup>38</sup> BARTHES (1999), op. cit. p. 127.

Si el espectador se posiciona por simpatía, un factor destacado dentro del portfolio es la sonrisa de *Cookie*. El *punctum* centrado en la sonrisa funciona en el espectador como un golpe que nos lleva a lo más memorable de su vida. La empatía se manifiesta contraria al sentimiento de fatalidad que se cierne sobre la mayor parte de las fotografías de Nan Goldin de los años ochenta, y que capturan el sentido de una vida urgente cargada de miedo y soledad.

Sin embargo cuando el espectador no encuentra esa empatía, la risa de *Cookie* como *punctum* no existe. El espectador se coloca en un estadio contrario y reconoce a la modelo como un fantasma que no invita a la compasión y mucho menos a la simpatía. El fantasma de *Cookie* no es sólo en el sentido clásico un espectro de alguien fallecido, sino que es reconocido como una figura social desaparecida, la cual no produce en el observador ninguna cercanía.

Las imágenes de Nan Goldin en *Cookie's Portfolio* nos muestran la vida en movimiento. Los únicos momentos de quietud son aquellos en que *Cookie* y Vittorio se encuentran en sus respectivos ataúdes. Con esto no queremos decir que las imágenes de los difuntos deben inspirar compasión o comprensión, por el contrario, al ser imágenes de lo invisible crean un potencial inquietante que permite a los espectadores alcanzar algún rasgo que reconozca los fantasmas individuales que uno no ha podido ver, y que de alguna manera Goldin descubre.

En *Cookie's Portfolio* Nan Goldin se limita a proponer un espacio normativo diferente al de la familia sustituta que presentaba en "la Balada", donde los roles de madres y padres fueron sustituidos por amigos y amantes. Sin embargo y a pesar de que Nan Goldin ejerce de directora, el espacio del *portfolio* se muestra como un espacio subcultural solidario, donde los personajes deambulan y transitan a una velocidad que por momentos resulta difícil seguir. Las amistades largas como las tuvo la fotógrafa con *Cookie*, obedecen a una lógica memorial del medio, donde la dicotomía ausencia/presencia acrecientan cualquier lógica convencional.

Contradictoriamente a la idea de Susan Sontag quien postula que las imágenes de sufrimiento lejano nos pueden tranquilizar, ya que a través del juicio histórico y un patetismo generalizado se contemplan tiempos idos y distantes,<sup>39</sup> la sonrisa fantasmal de *Cookie* Muller nos empuja a interesarnos por entender su historia.

### III-7.4.2.3 THE OTHER SIDE

En 1992 Goldin publicará *The other Side* un trabajo que reúne desde 1973 las imágenes que la fotógrafa realizó entre los veinte y los cuarenta años de edad. Además de *The ballad of Sexual Dependency* y *Cookie's Portfolio*, *Nan Goldin* produjo una gran cantidad de imágenes que retratan la vida de un grupo de *drag queens* y transexuales con los que convive. Las fotografías discurren entre diferentes momentos y escenas en los que los modelos se maquillan, se visten, hablan por teléfono o tienen sexo con su parejas. Estas imágenes íntimas están “documentadas” en una serie de fotografías -a color y altamente saturadas- que ilustran los estilos de vida de los modelos.

Los travestis han sido objeto de muchos fotógrafos documentalistas del siglo XX, entre ellos podemos encontrar a fotógrafos que ya hemos visto como Barry Kay, Diane Arbus, Robert Frank o Weegee. Una temática caracterizada por el voyeurismo de la tradición de la fotografía documental, en la que se presentó al travesti o al *Drag* como una personalidad degradada y teatral y cercana a la compañía de strippers, los miembros del carnaval u otros personajes marginales y distantes de la sociedad.<sup>40</sup> El papel del travesti en la fotografía documental es tratado como un objeto de escrutinio que ha funcionado para satisfacer el deseo del espectador, para examinar abiertamente la naturaleza de los temas representados y para estudiar minuciosamente la cuestión sobre lo femenino o lo masculino.

Nan Goldin a través de sus imágenes nos invita a mirar a este mundo de lo oculto, pero desde una óptica cercana y participativa a la vez que sentimental y

---

<sup>39</sup> SONTAG., op. cit. p76

<sup>40</sup> PIERROT, *Memoriatrans: Transexuales, transformistas y travestis Morales*, I Torres, Barcelona, 2006. P123-129.

compasiva, por lo que *The Other side*, al igual que *The ballad of Sexual Dependency* nos cuenta en primera persona la vida compartida entre la autora y el mundo transexual.

Lejos de la distancia, las fotografías se sitúan como un estudio constante de la materia y del entorno, como un legado cercano al documentalismo que capta momentos de la vida cotidiana exclusivamente *in situ*. El objetivo de Nan Goldin es, como hacía Larry Clark, narrar su historia a la vez que la de su grupo, humanizando y refutando las visiones tradicionales de la sexualidad y la presentación de género como patología. Goldin escribe al final del prólogo de *The Other Side*: "*In this book are not of people suffering gender dysphoria but rather expressing gender euphoria*".<sup>41</sup>

En cierta manera, con este posicionamiento Goldin trastoca las nociones normativas de la presentación de género y la fotografía documental de la Nueva York *post-punk* y *underground* de los años setenta y ochenta. No es una coincidencia que el acto performativo de la obra de género -en el travestismo- se documente a través de la performatividad que posee el medio fotográfico. De hecho Goldin y sus imágenes encarnan la destrucción de una comprensión binaria del género.

La estructura de *The Other side* se centra básicamente en retratos de transexuales y *drag queens* en todo tipo de situaciones. A modo cronológico y por saltos en el tiempo, Goldin presenta los diferentes momentos en los que el encuentro con los modelos resulta más íntimo e interesante.

En una primera etapa nos encontramos entre 1972 y 1974 en Boston, donde la convivencia con los *drags* y su vocación por la moda, nos descubre una Nan Goldin más estética, de encuadres más buscados, y un ritmo en la edición que resulta interesante. La autora se siente cercana a los modelos y sus imágenes no parecen pertenecer al estilo que la fotógrafa desarrollará en los años venideros.

---

<sup>41</sup> "Las imágenes de este libro no son de personas que sufren una diáspora de género, sino más bien expresión de la euforia de género." Nan GOLDIN, *The Other side*, Scalo, Nueva York. 1992. p. 8



Nan Goldin., The Other Side -  
Roommate with teacup, Boston, 1973

En una segunda parte se comprenden los años neoyorkinos entre 1981 y 1987. Con imágenes a color y ya más propias del “estilo Goldin” retrata a su amiga transexual Greer.<sup>42</sup> Estéticamente las imágenes pertenecen a *The ballad of Sexual Dependency* y sin duda parecen un tributo a su amiga.

La autora pasa de 1990 a 1992 entre Nueva York, París y Berlín. Es de destacar que el grupo de imágenes parece realizarse desde un lugar más distante y ya no desde la participación, sino desde la proximidad. El lugar de

---

<sup>42</sup> Greer Lankton (1958–1996) era una artista de la noche neoyorkina que fue amiga de Nan Goldin durante muchos años hasta su muerte prematura a causa del S.I.D.A.

Nan Goldin -como si de una *Cool Hunting* se tratará- parece más lejano y las fotografías del círculo cercano ya no poseen la intimidad de años anteriores. La distancia parece aún mayor cuando en la misma época retrata a travestis y transexuales asiáticos en las ciudades de Manila y Bangkok,



Nan Goldin., *The other side - jimmy Paulette and taboo! in the bathroom NYC 1991.*

Sin embargo, *The other side* concluye con la vuelta a lo íntimo con una serie de fotografías de un joven transexual llamado Joey. Las imágenes recobran la proximidad y la cercanía entre la autora y su modelo, la cámara vuelve a retratar los bares, las habitaciones y el sentimentalismo de personajes cercanos. En color y siguiendo con la estética de “la Balada”, se puede apreciar la influencia recíproca que se produce entre la autora y su tribu.

*The Other side* es la última obra que recoge el trabajo de los años juveniles de Nan Goldin, siendo sin duda el aporte más destacado, la exposición que la autora realiza de un grupo subcultural que se manifiesta por las subversiones de género.



A diferencia de Larry Clark que continua hasta hoy reflejando el mundo juvenil que añora, Nan Goldin supo madurar. Su trabajo continuará con otros trabajos fotográficos como *Tokio Love: Hon don do.* (1994) o *Devils Playground* (2003) que continuaron con el reflejo de su intimidad y la vida de sus amigos y afectos. Sin embargo, con los años Nan Goldin fue buscando un tratamiento más estético, centrando las escenas dentro de narraciones aisladas.<sup>43</sup>



Nan Goldin., *The other side - Joey on my bed, NYC-1991*

### III-7.4.3 SUBCULTURAS DEL GÉNERO

Buscando la afirmación de otras sexualidades y modos de experimentar el deseo y el género, *The Ballad of Sexual Dependency*, *Cookie's Portfolio* y *The Other Side*, pueden ser consideradas tres partes de un mismo trabajo que busca la afirmación de otras sexualidades. De esta manera una de las características fundamentales dentro del análisis de las fotografías de Nan Goldin y de las subculturas juveniles, fue la idea subyacente que indagaba en

---

<sup>43</sup> Debemos destacar también algunas obras relacionadas con el documental cinematográfico *I'll be your Mirror* (1995) que Goldin filmó sobre su vida y la obra *Ballad at the morgue* (2001) sobre el S.I.D.A.

las reafirmaciones de lo femenino y las políticas de género.<sup>44</sup>



Nan Goldin., *The other side – Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC. 1991.*

Bajo esta idea subyacente Goldin enfrenta al espectador a aquellas zonas de la sexualidad y del deseo que aún hoy causan cierta controversia. Las reafirmaciones corporales de las subjetividades femeninas que presenta la fotógrafa, se confrontan al propio feminismo como una crítica inmanente de sus imaginarios sobre las identidades femeninas al borde de lo intolerable y censurable. Sin embargo para muchas feministas las imágenes de Nan Goldin trivializan y espectacularizan las opresiones de la mujer.<sup>45</sup>

No debemos olvidar, que al igual que las imágenes de Larry Clark, las fotografías de Nan Goldin suelen ser acusadas de no poseer mayor valor que su estética pornográfica y decadente. Los temas y las imágenes que discurren entre masturbaciones, prácticas heterosexuales y homosexuales, adicciones y

<sup>44</sup> Si bien existen deferentes políticas de género: Las políticas de género ciegas, Las políticas de género consientes y dentro de estas las neutrales, las específicas y las redistributivas, estas han sido aplicadas generalmente de forma simultánea por los diversos entornos (públicos y privados) para hacer compatibles sus ventajas particulares que derivan en gran medida del contexto social, cultural y político en que se aplican. Es por eso que tomaremos de manera global a todas las políticas de género, ya que o atañan de forma significativa a nuestro trabajo.

<sup>45</sup> GUTIERREZ., op cit..130-136.

escenas violentas, no habían entrado –en los años setenta– en los discursos del arte fotográfico de la manera que Goldin los planteaba. Podríamos decir entonces que la fuerza de su arte reside en la negación de las reglas de género establecidas.

La identidad femenina –al igual que la masculina– ya no se piensa como una identidad fija que incluye a todas las mujeres, sino como una construcción cultural en la que participan todos los sectores de la sociedad. Los trabajos de las mujeres artistas de las décadas del setenta y ochenta –entre las que podemos incluir a Goldin–, no indagan solamente en la reafirmación de lo femenino, sino en sus modelos y estereotipos de representación.<sup>46</sup> La identidad de género vinculada a su fotografía intenta, con su exposición, manifestar una identidad que ha sido negada a modo de reivindicación de lo personal, de la experiencia individual y de cada una de las mujeres a las que retrata.

*The other side*, recopila las imágenes de lo que la autora denomina el “tercer sexo”.<sup>47</sup> Las fotografías de este “tercer sexo” con quien la autora vivió y convivió desde principio de los años setenta, son imágenes que reflejan las luchas de una época, la batalla generacional por contrariar las normas de género viejas y caducas. El trabajo de Nan Goldin plantea las implicaciones históricas y culturales relacionadas con el cambio de género en la cultura occidental. Así, el interés creado por su obra, pone de manifiesto el acto del travestismo y el debate abierto y deliberado sobre las políticas de género.

Las imágenes de Nan Goldin están estructuradas de manera que hablan de diferentes parejas felices y desdichadas, y de cómo se construyen los diferentes roles, ya sea en el ambiente, en la incomunicación, en el sexo o en las imágenes de violencia física donde la misma autora se retrata golpeada.

---

<sup>46</sup> María Laura GUTIÉRREZ, *Crítica de la Estética Androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea*, Tesis Univ. Nac de Entre Ríos, Entre Ríos, 2008 p.131.

<sup>47</sup> Nan Goldin utiliza el “tercer sexo” para definir de manera genérica a toda persona que no comulgue con la regulación de géneros, debemos aclarar que ni la transexualidad, ni el travestismo, ni los *Drag Queen* pueden ser establecidos como un tercer género como tal, sino que la persona se siente de un sexo u otro, pretendiendo vivir bajo los roles de ese género ya sea femenino o masculino. La identidad de género se da como una construcción social y cultural, que es necesaria para la correcta vivencialidad social y psicológica de la persona transexual. Francisco RUBIO ARRIBAS, “¿El tercer Género? La transexualidad”, *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* N° 17, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008. p.1.

Para Marjorie Garber el efecto cultural del travestismo es cuestionar todos los planteamientos binarios, y no sólo de hombre y mujer, sino también *gay* y heterosexual intentando en todo momento el reconocimiento de la alteridad.<sup>48</sup> Las imágenes de Nan Goldin reafirman esta idea de dislocación cultural de género. En el entorno *underground* sus fotografías son la prueba de una época que examina cómo la identidad puede poseer un carácter fácilmente preformativo. El maquillaje, las pelucas y los vestidos de fiesta, puede fácilmente transformar a un hombre hogareño en una mujer *glamurosa*, sacando una nueva versión del mismo individuo. De esta manera, y al igual que algunas de las imágenes de Robert Mapplethorpe travestido, las imágenes de Nan Godin nos devuelven a la idea que la belleza puede ser subjetiva e ilusoria.

Los retratos de Nan Goldin surgieron junto a un crecimiento de los estudios académicos de *gays* y *lesbianas*, y bajo la influencia de los nuevos modelos teóricos de género construidos por la filósofa Judith Butler. Al igual que Marjorie Garber, Judith Butler comenzó a cuestionar el esencialismo de la distinción binaria del género. El principal argumento de Judith Butler presupone una falla en la teoría feminista que entiende la existencia de una identidad común a todas las mujeres.<sup>49</sup>

Los atributos de género no son expresivos, pero si performativos.<sup>50</sup> Así y a través de las representaciones sociales de la noción misma de un sexo esencial, se puede constituir parte de una estrategia performativa. Por lo que la naturaleza inherentemente performativa de la fotografía es un medio ideal para el desempeño de género, el lenguaje de la cámara que representa el artificio de la sexualidad, realiza a través de la ropa y del maquillaje una búsqueda en la desacreditación de la realidad de cualquiera de los fenómenos.

---

<sup>48</sup> Marjorie GARBBER en José Miguel CORTÉS, "Acerca de la construcción social del sexo y el género" en David PÉREZ «et. Al». *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 p. 74-75

<sup>49</sup> Judith BUTLER, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007. p.105-110

<sup>50</sup> *Ibidem.* p.273-276.

El cuestionamiento de lo *real* en la fotografía documental y en la temática de género, son dos actos que poseen una mutua relación en las narraciones transformistas de las últimas décadas del siglo XX. Es por esto, que el éxito de las imágenes de Nan Goldin reside justamente en la subversión de esta tradición formalista de la fotografía documental y en la naturaleza performativa de la identidad, compuesta fácilmente por unas vestimentas cargadas de *glamour* y rostros maquillados. En los actos performativos de los *Drag Queens* se invierte la idea de que la indumentaria ha sido realizada para uno u otro sexo, manifestándose la subversión de la masculinidad normativa frente a la feminidad en exceso.

Como las teorías sobre la identidad de género propuestas por Judith Butler, las subversiones de la fotografía de Nan Goldin fomentan el desmantelamiento de las construcciones normativas. Las fotografías de Goldin son documentos de una marginalidad urbana en las que se establecían serias preguntas sobre las representaciones y las políticas de cambio. Sin embargo, Nan Goldin también nos proporciona una visión interna de un mundo disfrutando de la parodia de género.

Nan Goldin parece albergar la esperanza de que las debilidades de las mujeres, como la de las minorías sexuales, sean vistas como un grupo que trascienda las categorías que las contemplan como una simple identidad, rechazando y suprimiendo la violencia impuesta por las normas restrictivas de una sociedad que establece los lugares a los que él géneros pertenece. Estos grupos que se fundan en las complejidades irreductibles de la sexualidad, se ven inmersos en las distintas dinámicas de los poderes institucionales que deben reconocer a las minorías sexuales, llevando a estas minorías a una ardua tarea de reafirmación en todos los ámbitos en los que se desarrollan los discursos dominantes, ya sean políticos, sociales o artísticos.

### III-7.5. EL MODELO ESPAÑOL: ALBERTO GARCIA-ALIX.

*Éramos jóvenes. Ingenuos. Irreverentes.  
Inquietos. Agitadores... Creativos.*<sup>51</sup>

Podríamos considerar a Alberto García-Alix como uno de los grandes referentes dentro de la fotografía española. Como Larry Clark o Nan Goldin, Alberto García-Alix es uno de los máximos representantes dentro de los ambientes marginales y juveniles que han encontrado en la fotografía el medio adecuado para expresar su condición y la de los suyos.

Con una técnica mucho más refinada y preocupada que la de su contemporáneos estadounidenses, las fotografías de García-Alix conforman un catálogo personal e intimista de sus amigos y compañeros de viaje y los escenarios que frecuentaban. Sus imágenes conforman un glosario cargado de la estética y la ideología joven de la contracultura juvenil española y urbana de finales de la década del setenta y principio de los años ochenta.

Historiador de su tiempo –del exterior, pero sobre todo del íntimo-, ha impresionado en sus placas la intensa batalla que toda una generación ha librado en contra de sí misma. Una generación, digámoslo de paso, que ha buscado con especial predilección aquellos lugares donde el arte y la vida se entrecruzan.<sup>52</sup>

La obra del autor es amplia y extensa, tanto en su desarrollo temporal como en la cantidad de imágenes que la componen, por lo que nos limitaremos a tratarla hasta el principio de los años noventa, época en que el autor pierde su condición juvenil. Sin embargo, señalaremos puntualmente alguna de sus imágenes y trabajos editoriales posteriores, ya que contienen una carga nostálgica e identificativa propia de los autores del margen.

---

<sup>51</sup> Alberto GARCÍA-ALIX, *De donde no se vuelve*, La fabrica, Madrid. 2010. p. 188.

<sup>52</sup> José LUIS GALLERO, "La mirada serena de un artista turbulento" en Alberto GARCÍA ALIX., *Fotografías*, Tf editores y la fábrica, Madrid, 2001. p.23.

### III-7.5.1 JOVEN ESPAÑOL

Alberto García-Alix nace en León, España, un 22 de Marzo de 1956. Hijo de una licenciada en Historia y un oftalmólogo, Alberto es el mayor -junto a su hermano gemelo Alfredo- de un total de cinco hermanos. En 1967 se traslada con su familia a Madrid y en 1968 sus padres le regalan una moto Ducati. El motociclismo se convertiría en una de sus pasiones, aunque en 1972 esta afición le jugará una mala pasada pues tendrá un accidente grave del que aún conserva cicatrices.

En 1975 a los 19 años abandona su casa familiar y comienza la carrera de Derecho que abandonará a los pocos meses. La relación con su familia es buena y ese mismo año sus padres le regalan su primera cámara fotográfica. Un año después en 1976 conoce a los dibujantes Ceesepe y la fotógrafa Bárbara Allende Gil de Biedma (1957) quien será también uno de los referentes artísticos de la movida madrileña bajo el nombre de Ouke Leele. Ese mismo año publica sus primeras imágenes en la revista barcelonesa *Star* y en 1977, tras su regreso de un viaje a Ámsterdam, funda con Ceesepe la *Cascorro Factory*, un proyecto editorial que se dedica a reproducir al español los cómics norteamericanos. En 1978 publica el álbum *Vicios Modernos* en el cual sus fotografías se acompañan de textos y dibujos realizados por Ceesepe y comienza una breve etapa en la que fotografiará en 35 milímetros tanto en blanco y negro como en color.

Esta primera etapa en la vida del Alberto García-Alix como fotógrafo no debemos definirla por el hecho fotográfico o por la calidad de sus imágenes, ya que será una etapa de descubrimiento del medio y en la que aún no había definido un estilo propio. Lo importante a tener en cuenta debe ser el momento personal que el autor estaba viviendo. La mirada en sus imágenes parece haber transitado rápidamente desde su vida conservadora y universitaria, a su pasión por las motos, la convivencia con sus amigos y su inicio en el consumo de drogas. Las imágenes de estos años poseen una mezcla entre una inocencia que busca ser corrompida y la consolidación de su identidad como fotógrafo.

Estos primeros años en la fotografía del autor y hasta finales de los años ochenta, serán los años en que participará activamente dentro de un momento particular de la historia de la cultura juvenil española, fotografiando la idiosincrasia de la contracultura a la cual pertenece.

### III-7.5.2 EN EL PRECISO MOMENTO DEL LUGAR INDICADO

Después de la muerte de Franco en 1975, España se enfrentaba a un proceso delicado de transición a la democracia, un momento específico en el que surge el primer movimiento contracultural de los jóvenes españoles: La Movida Madrileña. “La movida” es un fenómeno imprevisto considerado como el resultado de una serie de cambios políticos, sociales y culturales que fueron el marco de los valores, experiencias y prácticas juveniles que confluyeron en la ciudad de Madrid entre 1977 y 1985.<sup>53</sup> En esta época se produjo un cambio importante en el paisaje urbano, siendo una momento en donde trascendió el estilo sobre la sustancia.<sup>54</sup> La movida madrileña fue rápidamente etiquetada como un síntoma juvenil de la posmodernidad, ya que frente a los modernos, los que se preocupaban realmente de modernizar España y ponerla al nivel de sus vecinos, aparecían los postmodernos entregados al maquillaje y sus juegos estéticos.<sup>55</sup>

Estética y estilísticamente la influencia del *glam rock*, el *punk* británico, la *new wave*, la moda, la revolución sexual y las droga -sobre todo la heroína- tuvieron su lugar. Expresiones musicales como el *pop*, el *rock* o el *punk* convivieron en la escena *underground* con el mundo de los cómics, la comercialización de películas y los diseños de moda extravagantes. Como herencia del *glam* todo el mundo usaba purpurina y el maquillaje era exagerado incluso en los hombres. Las chaquetas de cuero y el pelo multicolor abultado condicionaban la forma de relacionarse. Sobre la época, Alberto García-Alix recuerda: “Teresa estaba convencida de que éramos jóvenes con

---

<sup>53</sup> Si bien la movida se manifestó fundamentalmente en Madrid, pero otras ciudades españolas como Barcelona, Bilbao, Vigo o Sevilla también sintieron el fenómeno.

<sup>54</sup> José Luis GALLERO DIAZ., *Sólo se vive una vez: Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid, 1991. P 31-33

<sup>55</sup> *Ibidem*.



alma de héroes y Fernando decía que vivíamos desencajados en un estrato marginal”<sup>56</sup>

El programa de televisión española *La Bola de Cristal*, la creación de *Radio 3* o las nuevas salas como *Sol* o *La vía Láctea* eran nuevos espacios para grupos musicales emergentes como Paraíso, Zombies, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Mecano, Kaka de Luxe o Radio Futura entre otros. La música, como en cualquier otro movimiento juvenil fue fundamental.

Pero un movimiento juvenil y *underground* de la magnitud de “la movida”, no fue sólo posible como consecuencia de un desarrollo de desnaturalización de un antiguo régimen o consecuencia de la influencia de modelos exteriores, sino que necesitó de una nueva democracia que abogaba por la ruptura simbólica con los códigos estéticos del pasado buscando vivir el presente, su espontaneidad y su inmediatez<sup>57</sup>. En este contexto se desarrolló la fotografía de Alberto García-Alix de la que Oscar Berdugo un periodista del periódico El País escribirá:

La renovación de la vida madrileña causa tanto estupor entre sus protagonistas como entre quienes les contemplan. Esta efervescencia ha generado un look cosmopolita y urbano, una amplísima respuesta lúdica y una increíble dinámica creativa. Quizá por esa necesidad de comprobar lo que está pasando, comienza a incidir en este ambiente un grupo de fotógrafos que, desde planteamientos estéticos muy diferentes abordan la nueva vida madrileña... Alberto García-Alix seguramente el más auténtico representante entre ellos, no incluye – en sus fotografías más interesantes- gentes de la noches, músicos o similares. Sus fotografías revelan una concepción visual tan arraigadamente urbana que le permite obviar los contenidos habituales en las fotos de sus colegas.<sup>58</sup>

Los años de “la movida” marcarán una dualidad cromática en las imágenes de García-Alix. Las imágenes a color entre 1978 y 1983 distan considerablemente del estilo que luego desarrollará en el blanco y negro y que lo consolidará como un autor con un estilo y una estética propia. En color las imágenes de Alberto García-Alix busca ciertas virtudes cromáticas, parecen

---

<sup>56</sup> GARCÍA-ALIX (2010)., op. cit. p.189.

<sup>57</sup> GALLERO DIAZ., op. cit. p 41

<sup>58</sup> Óscar BERDUGO (1983) en Alberto GARCÍA-ALIX (2001)., op. cit. p. 125.

establecer composiciones que incluyen elementos como carteleras callejeras, mostradores, escaparates, acercándose en muchos de los casos al collage y la abstracción pictórica. De igual manera, los paisajes interiores o los primerísimos planos de objetos niegan los valores formales y discursivos de la faceta más conocida del autor.



Alberto García-Alix., *Alberto García-Alix Fotografías 1978-1983*

Es verdad también, que en algunos de los retratos e imágenes de habitaciones vacías podemos reconocer el principio de una intención discursiva. Por ejemplo, las construcciones austeras pero directas del retrato de su hermano Carlos, las fotografías de zapatos de mujer, o los detalles de sus tatuajes, forman parte del mundo de la iconografía que el autor utiliza recurrentemente.

Pero si hay algo que destaca en esta etapa color, es el tratamiento del autorretrato que presagia la debilidad narcisista del autor. Formalmente recurrirá a los altos contrastes entre luces y sombras que nos recuerdan en ocasiones a los de autorretratos de Rembrandt, ya sea por su iluminación, o

porque acompañaran a Alberto García-Alix a lo largo de toda su vida. Curioso es el autorretrato que podemos ver de esta época en el que el autor -contemporáneamente a Nan Goldin- se fotografía con un ojo morado. Y aunque la estética es similar, lo que nos transmiten ambos retratos no funciona de la misma manera. Si en el caso de Nan Goldin la violencia de género magnifica la condición femenina y el victimismo de la autora. El autorretrato de Alberto García-Alix nos conduce a una actitud más cercana al orgullo. Esto es lo que entendemos a partir de esta imagen enmarcada dentro del contexto al que pertenecía por esos años.



Alberto Garcia-Alix., *Alberto García-Alix Fotografías 1978-1983*

Por el contrario, en la fotografía en blanco y negro de finales de los años setenta sí podemos reconocer el camino estilístico, formal y discursivo que el autor continuará a lo largo de toda su carrera. Comparativamente las imágenes de sus amigos inyectándose heroína y los retratos de las jeringuillas, son una apuesta poética diametralmente opuesta a la de Larry Clark. Mientras que para Clark las imágenes reflejaban un entrono descontrolado, eufórico y cargado de luz, las imágenes de García-Alix impactan por la reflexión en torno al dramatismo. Las fotografías convierten el acto de drogarse en una

experiencia casi trágica, así lo demuestra la imagen de su pareja en *Teresa Chutándose* (1978) en la que el estudio compositivo en diagonal y la jeringuilla recortada y acentuada por una dualidad cromática, refuerzan la intensidad del acto. No debemos olvidar la fotografía *Jorge y Siomarra* (1978) en donde la pareja se pasa la jeringuilla iluminados únicamente por una luz de mesa.



Alberto García-Alix., *De donde no se vuelve - Teresa Chutándose-* 1978

De igual manera, los autorretratos desafiantes del color parecen encontrar su replica en la imagen monocroma en *Autorretrato con el cuerpo* (1981) donde el fotógrafo retrata su torso sangrante o *Autorretrato chutándose* (1984), en el que se puede observar la imagen más frágil y oscura de García-Alix en una época en donde la heroína ya formaba parte inseparable de su vida y la de los suyos. “La heroína tiene un precio. Hay que pagarlo. Mala suerte y dolor”.<sup>59</sup>

Pero las adicciones no serán lo único que Alberto García-Alix fotografiará. En 1978 podemos ver *Autorretrato*, una imagen en la que el autor se fotografía con un estilo *rocker* fumando y mirando a cámara, o las imágenes de *Fifo* o

---

<sup>59</sup> Alberto GARCÍA-ALIX (2010)., op. cit.. p 187.

*Alaska* que nos dejan entrever las actitudes juveniles del principio de *la movida*. No menos desafiantes serán las imágenes de *Edi* (1981) donde el modelo aparece en sombra y con el rostro tapado por el humo de un cigarrillo, o *Ana Curra* (1983) quien con un cresta enorme y provocadora refleja la actitud juvenil, liberal y efervescente de una ciudad que vive con ilusiones renovadas. También serán años de calles pobladas, la tierna imagen de *Eduardo Haro Ibars* y *Lirio* acariciándose de 1983, *La bobia* (1984), *Retrato de Marta y amiga* (1982) o los retratos de *Willy y Rosa* (1979), serán un tipo de escenas que en la madurez del fotógrafo irán desapareciendo en favor de ciudades solitarias y oscuras.



Alberto García-Alix., *De donde no se vuelve* - Eduardo Haro y Lirio- 1980.

### III-7.5.3 6X4.5 Y 6X6

A principios de los años ochenta Alberto García-Alix realizará exposiciones individuales en la Galería Baudes (1981) y en la Galería Moriarty (1982) ambas en Madrid. Pero el año 1983 marcará el principio de su identidad como

fotógrafo ya que se iniciará en el formato medio y consolidará su imagen dentro de la estética del blanco y negro.

La versatilidad de la cámara 35mm dará paso a una búsqueda más precisa del modelo y el momento. Con la llegada del formato medio, las imágenes transitarán hacia un lugar más estático y restrictivo buscando una composición cada vez más limpia y estudiada. Como retratista, Alberto García-Alix será en aspectos “clásicos” un fotógrafo mucho más refinado que Larry Clark o Nan Goldin. Del mismo modo, en algunos de los casos como *Jesús huarte y su madre* (1986) o *Navidades* (1988) García-Alix se acercará a las construcciones y ambientes propuestos por Diane Arbus.



Alberto García-Alix., Fotografías -Jesús Huarte y su Madre- 1986

Por su técnica estricta y el uso de la luz, Alberto García-Alix también posee una identidad propia como autor. Incluso creemos que es un obsesivo por el comportamiento de la luz ya que el *flash* de cámara prácticamente no existe en

sus fotos. Compositivamente los encuadres buscan un equilibrio constante entre los elementos y casi nada queda librado al azar. De hecho en ocasiones, el fondo desaparece dejando al modelo libre de cualquier contextualización. Bajo un foco preciso, los retratos de García-Alix poseerán una limpieza particular que en muchas ocasiones nos recuerdan a los retratos que Richard Avedon realizó en *In the American West*, sus modelos generalmente mirando a cámara concentrarán una tensión significativa, es el caso por ejemplo de la fotografía *El señor Stoneman* o el retrato de *Fabio McNamara*. La actitud plasmada en las poses y el tratamiento visual de las fotografías evocan en cierto modo, a una estética en donde primaban los valores estéticos.

A partir de 1985 *la movida* irá extinguiéndose, pero para Alberto García-Alix estos años significarán un proceso de aprendizaje y un cambio radical en su vida. Compositivamente tanto el 35mm como 4,5X6 dejará lugar a la centralización que el 6x6 le ofrece. Sin embargo, en muchas ocasiones romperá con esta centralidad mediante diagonales paisajísticas y contorsiones corporales, ejemplo de esto es el retrato *Elena mar, en estado de buena esperanza* (1988) o *Inés Sastre* (1988) en el que el autor crea nuevas verticalidades u horizontalidades que reencuadran la imagen en composiciones rectangulares. Pero estas composiciones serán en beneficio de la estética, la actitud y sobre todo la personalidad del retratado.

A finales de los años ochenta y principio de los noventa Alberto García-Alix es un fotógrafo requerido por muchos de los artistas y publicaciones de la época, ya que es un profesional reconocido por su estilo depurado y particular. Su intrusión en el ámbito editorial y periodístico llega a su apogeo cuando en 1989 funda el colectivo y revista *El canto de la tripulación* y comienza a trabajar en campañas publicitarias y para publicaciones como *Vogue*, *Vanity Fair* o el *British Journal*. En ellas retratará a personajes tan variopintos como Alaska, Ceesepe, Paco Clavel, Rossi de Palma, Camarón, Ana Curra o Emma Suárez entre muchos otros. Sin embargo, la confusión que se produce entre un artista que empieza a ser reconocido por su trabajo y su posición como joven adicto y marginal, producen una confrontación entre las imágenes expuestas y la visión

del espectador que las recibe, ya que a éste se le presentan rincones del deseo, el placer, la miseria o el descaro al cual normalmente no accede.

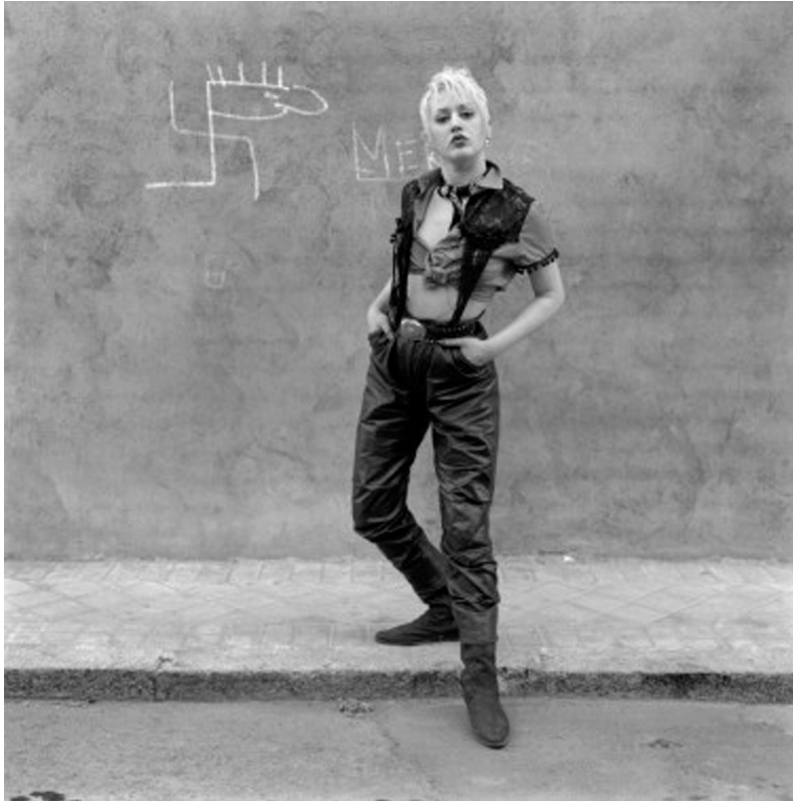
En estos años en los que García-Alix parece abandonar su entorno cercano y sus años juventud, vemos un acercamiento a diferentes identidades subculturales en las que el autor parece homenajear tiempos pasados. Las imágenes más significativas son las que realiza, casi a modo de trabajo monográfico de un grupo de moteros. Sin embargo, y a diferencia de otros trabajos que hemos citado, las fotografías de Alberto García-Alix se alejan de la acción para concertar la mirada en los personajes. Su pasión por las motos carga de subjetividad el retrato de los modelos a los que, desde una posición natural y cercana, ubica en una actitud desafiante y rebelde a la vez que redentora y heroica. Es el caso de imágenes como *Familia y Pareja de Bikers* de 1990, *El gordo y Kitti* (1989), o *Colores de Leyenda* de 1991 donde un grupo de moteros orina la puerta del grupo contrario.



Alberto García Alix., De donde no se vuelve -Pareja de Bikers-1990



Además de los moteros, Alix fotografiará casi como un catálogo los diferentes estilos subculturales, El *punk* en *Ana la punky* (1989), el *rocker* en la imagen *El Basi* (1990), los *teddy boys* en las fotografías *Teddy Boy* (1988), *Fernando Teddy boy* (1991) o *Koldo* (1987).



Alberto García-Alix., De donde no se vuelve -Ana la punky-1989

La obra de Alberto García-Alix -por sus características y la posición del autor- nos obliga a buscar más allá del análisis de un momento particular de la historia o la valoración formal de su técnica fotográfica. Y aunque no posea aportaciones innovadoras en el terreno conceptual-creativo de la fotografía, su valor radica en las características casi literarias que intentan acaparar las acciones de los personajes presentados, las densidades de los ambientes o las particularidades de su entorno. Esto que podría ser el cuerpo central de su obra, manifiesta una intención definida en desenmascarar el mundo que lo rodea. Como en la obra de Diane Arbus, en las imágenes de García-Alix lo joven y marginal deambula entre lo grotesco y lo monstruoso, entre la ambigüedad y el cambio o como lo entiende el autor: “Las calles de la ciudad donde vivo y sus

personajes más desquiciados, lo que llamo sus monstruos –y yo también soy uno de ellos- han sido los elementos vitales y sustanciales de mi obra”.<sup>60</sup>

#### III-7.5.4 NARRATIVAS Y POÉTICAS

La obra fotográfica de Alberto García-Alix podría entenderse como la imagen que se esconde detrás de la mirada, una presencia ausente pero potente en la que el autor interroga a los protagonistas constantemente. Como icono de un movimiento juvenil contracultural, ha pretendido construir un relato coherente de los procesos vivenciales. Sin embargo, el relato propuesto carece de muchos de los elementos necesarios para su construcción, haciendo que su obra nos lleve a cierta confusión conceptual. Partiendo de la base de que las imágenes se posicionan frente a cualquier tipo de censura cultural, moral, políticas o éticas, Alberto García-Alix -a diferencia de Larry Clark o Nan Goldin- parece más que un narrador, un testigo visual de la historia en la que se encuentra.

Hace ya mucho tiempo que las fotos de García-Alix entraron a formar parte de lo colectivo, de esa memoria visual de un momento....Su obra es la mirada que ha pasado los escombros de otras vidas y de la suya propia y que nos ofrece como una biografía, o mejor aún, como una novela histórica: aquello que es de todos, porque todos lo hemos sentido y de alguna forma es el lugar común en el que todavía podemos encontrarnos.<sup>61</sup>

Sus fotografías sirven como testimonio de un momento urbano, social y personal que rompe cualquier naturalidad y cotidianeidad suscitada por el entorno. Bajo una forma radicalmente estética y emocional, corresponden y se asemejan a las ciudades propuestas por los románticos, a un entorno bullicioso y atípico que se revela perturbador.

En las primeras imágenes de Alberto García-Alix los modelos a los que el autor no conoce son escasos, por el contrario encontramos personajes definidos cuyos comportamientos y actitudes somos capaces de adivinar, por

---

<sup>60</sup> Alberto GARCÍA-ALIX (2001)., op. cit. p.155.

<sup>61</sup> Rosa OLIVARES, “*El encuentro*”, Revista Lápiz, N° 148. Diciembre de 1998, p.14

este motivo, las imágenes construyen una suerte de testimonio al que el espectador accede. Pero este testimonio, aunque ya resulte redundante mencionarlo, es totalmente subjetivo, negando cualquier carácter documental a la hora de enfrentarnos a cualquiera de sus imágenes. La subjetividad de Alberto García-Alix se construye constantemente de manera asociativa y relacional, lo que nos lleva a enfrentarnos a constantes modelos que se contradicen y repiten, y a través de los cuales el autor intenta construir –desde los modelos unitarios y dispersos– una lógica narrativa. Pero esto no funciona de manera muy diferente a la propuesta por ejemplo por William Klein, ya que parecen construir una recopilación inconexa de diferentes momentos que funcionan entre lo azaroso, el encuentro casual pero buscado, y la construcción casi publicitaria de la imagen. Curiosamente, el valor añadido que la imagen encuentra para conformar cierta narratividad, viene dado por los títulos que describen las fotografías y que hemos encontrado en las imágenes de Alberto García-Alix más que en las de ningún otro fotógrafo.

Los títulos transitan entre los que identifican las características de los protagonistas y los que poseen una clara intención poética. *El comienzo de un sueño*, *Encuentro en la noche*, *La luz se empaña de aceite* o *Decorado para un crimen* dan cuenta de las experiencias, sucesos o ideas que el autor intenta transmitir o revelar. Esta teoría la podemos constatar a la hora de visualizar las diferentes publicaciones en las que las mismas imágenes no poseen exactamente el mismo nombre.

Del mismo modo, Alberto García-Alix no produce trabajos cerrados, sus imágenes deambulan entre sus publicaciones, repitiéndose y creando un universo entre momentos y lugares que se entremezclan. Y aunque en su trabajo podemos ver la cronología establecida a través del formato de sus fotos, todo nos hace sospechar que el interés del autor parece alejarse de la narración tradicional para acercarse más a una poesía vivencial. Dentro de estas construcciones narrativas inconexas, se pueden entrever pequeñas historias de familia, de parejas o de habitaciones de hotel que ayudan a configurar su autobiografía.

Es importante destacar que las historias surgen fundamentalmente dentro de su etapa juvenil, tal es el caso de las imágenes de su Hermano “Willy” al cual fotografió incesantemente hasta que murió de sobredosis, las imágenes de los diferentes estilos y el paso a la madurez de Ana Curra, las fotografías que rondan el misterio y la abstracción de sus años con su pareja Teresa, o las fotografías que realiza de Elena Mar, modelo a la que fotografiará durante cinco años y que transitarán entre la belleza “modélica” de la protagonista, su época de embarazada y los años en que la vemos claramente deteriorada y de luto por su novio muerto.



Alberto García-Alix., *Retratos de Elena Mar 1987-1988-1992*

Cuando García-Alix me llama para posar, no busca una chica mona. Puede tener las que guste. Quiere un rostro que cuente una historia. Yo tengo una historia que puedo transmitir. He vivido mucho en la calle, y ahora me alegro. Conozco la vida de verdad, y la vida es también bajar a sus fondos.<sup>62</sup>

### III-7.5.5 ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Hemos visto que tanto Larry Clark, en su homenaje a Billy Man, como Nan Goldin en *Cookie's Portfolio* tratan uno de los temas más representativos dentro de los jóvenes marginales y la fotografía: la muerte. Pero será en las imágenes de Alberto García-Alix donde la muerte –como estado de ausencia– tendrá un papel protagónico a lo largo de toda su carrera y donde el autor entiende que: “La fotografía es un certificado de presencia y de ausencia. La

<sup>62</sup> Elena MAR. “Cinco tatuajes y medio”, en Alberto GARCÍA-ALIX (2001)., op.cit. p. 154.

fotografía es iconografía de muerte. Esta es su naturaleza. En ella ya no somos como somos. Somos como éramos”.<sup>63</sup>

A partir de esta concepción Alberto García-Alix nos remite constantemente, al pulso que existe entre la vida y la muerte. El autor sabe que la nostalgia constantemente ofrecida por sus fotografías y el hedonismo y la ruptura que en su juventud él y los suyos manifestaron contra todo límite, no quedará impune. Sus fotografías suelen estar cargadas de connotaciones derrotistas, que al parecer se pagan con la pérdida y la ausencia. Pero si hay ausencia es porque la imagen nos remite a una presencia, la obra de Alberto García Alix parece transitar y convivir constantemente entre: fotografía/vida y fotografía/muerte.<sup>64</sup>

Las imágenes son el retrato de un momento en el que la pasión por la vida no está tan alejada de la fascinación por la muerte. En línea similar a Nan Goldin con las fotografías de Cookie Muller, Alberto García-Alix con lemas que ha llevado desde el *canto de la tripulación* hasta nuestros días como: *Pura vida*, *No te mueras nunca*, *Apurábamos lo eterno de la vida* o *Respirar un día más*, desarrolla constantemente la vida entre contrarios. Y estos contrarios son los que podemos entender si retornamos a las imágenes que el fotógrafo realiza sobre su hermano “Willy” a finales de la década del setenta y principio de los años ochenta.

En las imágenes de Willy podemos entender muchos de los valores subculturales a los que Alberto García-Alix pertenecía y a los cuales pudo trascender. La imagen *Willy y Carlos en la puerta de la bobia* o *Willy y Rosa* ambas realizadas en un mismo momento de 1979, nos muestran un chico serio y algo tímido por la mirada intrusiva de la cámara, también se lo ve preocupado por el estilo, con una chaqueta de cuero, peinado con gomina y partícipe de un espacio socialmente activo.

---

<sup>63</sup> GARCÍA-ALIX (2010)., op. cit. p. 194.

<sup>64</sup> Nicolás COMBARRO, “Un viaje si retorno” en GARCÍA-ALIX (2010). op.cit. p.58



Alberto García-Alix., De donde no se vuelve -Willy y Rosa- 1979

Sin embargo, un año después en 1980 la imagen *Willy chutándose* nos muestra una actitud altamente desafiante en la que Willy parece presentarnos con descaro su adicción. La fotografía nos revela el carácter rebelde y salvaje del modelo potenciado por el tatuaje de una pantera que parece rugir ante la jeringuilla clavada en el brazo extendido. Pero esta actitud desafiante parece tener un punto de ruptura en la imagen *Esperando al dealer* de 1982.

En *Esperando al Dealer* Alberto García-Alix refleja a Willy y su pareja Reyes en una situación callejera. Las miradas de los personajes ya no reconocen la presencia de la cámara, pareciendo situarse en una abstracción consciente producida por la tensa espera. La mirada ansiosa y el aspecto ya no tan cuidado de Willy parecen competir con el collar y los pendientes de su compañera. De esta manera, se establece un discurso antagónico en los años de *la movida* que transcurre entre la exaltación vivencial del *glamour* estético y la tensa espera de la muerte.



Alberto García-Alix., De donde no se vuelve -Willy Chutándose-1980



Alberto García-Alix., De donde no se vuelve -Esperando al Dealer- 1982

Ese mismo años habrá dos retratos uno llamado simplemente *Willy* en el que el modelo aparece casi abatido y *Willy y Nuria* en la que Willy aparece con su hija recién nacida en una habitación, sentado en una cama, con un batín y con la niña tumbada sobre su regazo. Willy ya es un personaje ajeno, un nuevo modelo que parece reflejar cosas muy diferentes al joven contracultural. Un joven en el que la ilusión por una vida al límite parecen haber desaparecido dejando lugar a una vida de adicción y trabajo en una fábrica por cuatro duros.<sup>65</sup>

En junio de 1984 Willy morirá de sobredosis y Alberto García-Alix fotografía a la pareja de su hermano en un ejercicio de preservar la ausencia. *La eterna ausencia de Willy* (1984) es un retrato frío e indiferente pero que concede un meta-relato en el que la vida prosigue en los supervivientes. Sin embargo, el autor irá aún más allá intentando prolongar la vida de su hermano. *La ausencia de Willy* (1988) es la transferencia de la personalidad del retratado a sus objetos más representativos, construyendo un carácter metafórico y simbólico sobre la representación del objeto.<sup>66</sup>

A partir de las imágenes de Willy y otros muchos retratos de personajes que han desaparecido, podemos comprender la obra de Alberto García-Alix como un trabajo que si bien por un lado nos recuerda constantemente la fragilidad de la existencia, por otro lado nos lleva a un sentimentalismo que transforma cualquier juicio moral o histórico en el “patetismo generalizado de contemplar tiempos idos”.<sup>67</sup> De esta manera, García-Alix se muestra constantemente como un superviviente que juega entre la extinción del tiempo que le resta, y el lugar donde otros tantos han perdido la vida. Esto repercute constantemente en el discurso que el autor procura transmitir y que se establece como una lucha agónica por el vacío que la muerte produce.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Jesús RODRÍGUEZ, “*La séptima vida: Alberto García-Alix*”, El País Semanal, 13 de Abril de 2007. p.72.

<sup>66</sup> Javier GARCÍA, “*La muerte y el objeto*”, [En línea] Revista Uruguaya de Psicoanálisis 2009; p.92  
Url:<http://www.apuruguay.org/apurevista/2000/16887247200910805.pdf> [Consulta: 10 de diciembre de 2011]

<sup>67</sup> SONTAG., op.cit. p.76.

<sup>68</sup> COMBARRO., op. cit. p. 60.





Alberto García-Alix., *De donde no se vuelve*  
-LA ausencia de Willy- 1988

### III-7.5.6 VOLVIENDO UNA Y OTRA VEZ

Los personajes del mundo de Alberto García-Alix son aquellos con los que se ha cruzado durante todos estos años. Amigos, conocidos y transeúntes que a pesar de su carácter marginal son, simplemente, los individuos a los que el fotógrafo tiene en un lugar cercano. Sin embargo, las fotografías han abandonado poco a poco los *rockers*, los *teddy boys*, los marginados, las jeringuillas, las motos y las habitaciones decadentes. Al mismo tiempo la juventud del autor –ya desaparecida–, transforma cada vez más sus imágenes en una proyección subjetiva de su yo. Su obra abandonará la posición participante para convertirse en un espectador de los entornos marginales por los que se mueve. Si Larry Clark prosiguió buscando la adolescencia perdida en la de otros jóvenes y Nan Goldin continuó con los suyos y los problemas de su madurez, la actualidad de Alberto García-Alix parece convivir permanentemente con el recuerdo. Por este motivo, su obra se convertirá en un espectáculo autobiográfico en diversos ambientes entre los que podemos

encontrar: lo cotidiano y cercano de las calles en Madrid, el mundo porno y del espectáculo erótico o lugares como China o Nueva York.

A nuestro parecer, los retratos producidos en los últimos años deambulan entre el joven marginal que procura revivir los tiempos de antaño y un adulto que habiendo llegado a la cúspide de su carrera juega, entre la empatía y el desprecio, con el entorno en el que se sitúa. Alberto García-Alix parece pertenecer a un tiempo glorioso pero terrible que quiere proteger, por lo que sus imágenes actuales no trascienden más allá de la experiencia estética y formal.

Resulta curioso que estos últimos años, hayan llevado a García-Alix a tratar de forma narrativa y poética la obra de toda su vida. La propuesta audiovisual *De donde no se vuelve* que se presentó en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2011, intenta mostrar a modo de ensayo profundo y personal lo que se esconde íntimamente en sus imágenes. El audiovisual presentado como un pase de diapositivas<sup>69</sup> de 200 imágenes realizadas entre 1976 y 2008 y acompañado por un texto escrito y narrado por el propio Alberto García-Alix, parece querer sintetizar, reorientar y resignificar toda su obra.

De igual manera, en febrero de 2012 presentó en el Círculo de Bellas Artes, un nuevo proyecto *El Paraíso de los creyentes* que reunía nuevas imágenes (aunque son las mismas de siempre) en otro pase de diapositivas pero esta vez las imágenes son acompañadas musicalmente por los tangos del argentino Daniel Melingo. Este modelo de fotografías presentadas a modo audiovisual, nos remonta a la estrategia utilizada por Nan Goldin. Sin embargo y como hemos visto, el gesto de Nan Goldin era *auténtico*, expresivo y cargado de significado, mientras que el trabajo de Alberto García-Alix únicamente aporta una narrativa victimista en la que sólo se puede dilucidar un valor mercantil.

---

<sup>69</sup> Cuando nos referimos a estos pases de diapositivas debemos aclarar que no son tales, sino que son sus imágenes negativas o impresas proyectadas por los medios audiovisuales actuales pero que se presentan de manera similar a las antiguas diapositivas

Evidentemente no podemos restar valor a la épica de una vida dedicada a la transgresión y la calidad estética de sus imágenes. Fotografías como *La gata* (2001), *El portero del cielo* (2000) o *Martirium* (2006) disfrutaron de una construcción a todos los niveles (compositivo, lumínico, etc.) que lo posicionan formalmente como uno de los grandes fotógrafos contemporáneos.



Alberto García-Alix., *De donde no se vuelve*  
-*La Gata*- 2001

Alberto García-Alix vive por y para el tiempo pasado, convirtiendo su condición de joven marginal en un reclamo constante en donde infinidad de autorretratos implícitos o explícitos persiguen este reclamo. Los múltiples rostros y actitudes constatarán la necesidad permanente de reflejar su propia existencia a través de una reiterada representación. Sobre esto Luis Revenga opina: “Su vida y la crónica que ha echo de ella, es como una canción. Y las canciones siempre vuelven y vuelven una y otra vez. Y esa melodía, en Alberto está llena de ternura. Y también, llena de aristas, grietas, misterio y juego”.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Luis REVENGA en Alberto GARCIA-ALIX, *Fotografías*, La cúpula, Madrid .1986. p 7

Con los años una personalidad cada vez más insegura y borrosa -en comparación de los autorretratos de juventud- llevarán al autor a un planteamiento estético y discursivo que carga su obra de un innecesario narcisismo, posicionándolo cada vez más como el ombligo de su mundo por el que gira todo su universo.

La fotografía es un espacio donde imaginarme. En la fotografía, destino y presente sueñan en el latir de un fragmento de tiempo, un permanente pasado... con las fotografías un mar de recuerdos se despierta. Se agita. Se encrespa... Fotos y más fotos que dejan tras de sí un eco. El eco de mis pasos.<sup>71</sup>

### III-7.6 VISIONES DE LAS IDENTIDADES JUVENILES

Encontrar en la obra de Larry Clark, Nan Goldin o Alberto García-Alix el retrato o reflejo de lo que podríamos llamar “realidad juvenil”, supone comprender que existe la posibilidad de definir a los jóvenes tal como son. Deberíamos pensar que la fotografía -al igual que el cine- es una manifestación cultural a través de la cual no sólo se muestra lo que encontramos fuera de nuestro ámbito en términos de realidad, sino que nos sumerge en la posibilidad de entender esta disciplina como un lugar cultural en el que se producen significaciones, inscripciones y marcas culturales.

Son los estudios en los entornos culturales los que plantean que la realidad *tal cual es* es imposible de presentar, ya que no tenemos acceso a la realidad si no es a través de nuestra perspectiva y representación. Por este motivo, no deberíamos entender los procesos representativos como procesos mentales que traducen en nuestra consciencia lo presentado como muestra de realidad. Ni siquiera sería una descripción simbólica que explica, expresa o manifiesta lo real. Por el contrario, la representación implica en su creación, un proceso que se manifiesta en términos de significación y estilo.

Dentro de una estética muy distante pero con un fondo muy similar, las imágenes de los autores se nos presentan como una juventud que vive dentro

---

<sup>71</sup> GARCÍA-ALIX (2010)., op.cit. p.194

de un vacío generalizado, en su contexto histórico, social, político y cultural.

La identidad del grupo juvenil es construida a partir de las drogas, las libertades sexuales, la decadencia y la muerte, proponiendo a través de las imágenes, la propia naturaleza de lo que se considera una etapa más de la vida atravesada por una especie de *primitivismo salvaje* que escapa a cualquier orden cultural. Es por esto que la juventud como la presentan los autores repele cualquier institución. Por tanto, la pregunta que surge al ver su trabajo es ¿qué sucede con este modo de comprender la adolescencia si la misma deja de constituirse en los espacios institucionalizados? Ante esto las imágenes de los jóvenes marginales nos ofrecen un fuerte modelo subcultural –que en ciertos momentos llega a lo contracultural– introducido de lleno en los discursos juveniles posmodernos. La juventud ya no persigue ideales, ya que es contraria a pensar, en cualquier momento futuro, donde se pueda inscribir.

La representación que la fotografía hace de los jóvenes, nos vuelve a introducir en un contexto de debate más amplio, dirigiéndose a las condiciones sociales a partir de las cuales lo joven se constituye o queda al margen. Estos fotógrafos nos rebelan la cara de una juventud oculta, una juventud más introspectiva y vital que busca donde encontrarse.

La obra de los jóvenes marginales nos presenta ante el modo de ser joven, minimizando las visiones que lo posicionan como un periodo de transición signado, y dentro de un estado de rebeldía, crisis, idealismo y creatividad constante. La juventud es planteada desde un modelo totalmente autónomo del entorno adulto e institucional y con una ideología y estilo característico de su condición. Por este motivo, la obra de Larry Clark, Nan Goldin y Alberto García-Alix serían inconcebibles e incomprensibles, sin la estrecha relación entre los procesos vivenciales personales y las concepciones artísticas particulares.



### LA ESCENIFICACIÓN DE LAS JUVENTUDES MARGINALES

*La pretensión de que la fotografía sea un arte es contemporánea de su aparición como mercancía<sup>1</sup>*

Los objetos, lugares y sujetos fotografiados desde lo joven marginal se nos presentan como una aparición irónica de las cosas, como una puesta en escena en donde los otros, los personajes ajenos a la vida del espectador se manifiestan. Para autores como Robert Frank, Diane Arbus, Nan Goldin, Alberto García-Alix, etc., la imagen fotográfica corresponde a una lucha entre la voluntad del sujeto por imponer un orden en la experiencia estética y la proyección de su estado más personal. La voluntad de imponer el equilibrio en un entorno discontinuo e incontrolable, permite a los fotógrafos sostener una mirada que envuelve diversos universos que van desde el estado más gélido hacia la más cálida seducción. Sin embargo en los años noventa y la primera década del siglo XXI los universos marginales no han sido del todo claros, ya que paulatinamente han perdido su carga subcultural en favor de valores asociados a las estéticas que potencian aún más, el producto joven y marginal.

Como hemos visto, la fotografía se encuentra entre dos mundos: uno documental y otro artístico. Del mismo modo transita por diferentes esferas que contemplan los espacios públicos y privados. Esto que en principio debería ser un problema, suele ser aprovechado como una dualidad conveniente que, sumada a estrategias estéticas y discursivas, han formado culturalmente las formas de representación por la cual se constituyen las identidades.<sup>2</sup> De esta manera, las respuestas acerca de cómo, qué hacen, quiénes son y qué es lo que define la identidad de los jóvenes, no se puede manifestar de forma absoluta bajo una naturaleza de ser joven. Por el contrario, dependen en su mayoría de las representaciones que se construyen para definirlos. En este

---

<sup>1</sup> BENJAMIN., op cit. p 79.

<sup>2</sup> Ver capítulo 2.

sentido, la fotografía de los jóvenes marginales de las últimas décadas reflejan que éstos viven sólo en la contemporaneidad del presente vertiginoso, compartiendo con sus iguales el estilo y las costumbres de las sociedades occidentales posmodernas.

### III-8.1 LA REBELIÓN PERDIDA: LOS NOVENTAS

A finales de los años ochenta y principios de los noventa, los jóvenes occidentales de clase media no habían vivido grandes guerras ni soportado sus consecuencias. Sin embargo, en un nivel de vida asociado al auge del consumismo, los hijos de la generación que habían intentado cambiar la sociedad en los años cincuenta y sesenta no encontrarían ni la motivación, ni la actitud necesaria para continuar con la lucha. La escena juvenil paso rápidamente del color del *pop* y la fiesta del *rock*, a lo que consideramos la última manifestación juvenil subcultural con identidad propia: el *grunge*.

Por la vacuidad de la posmodernidad, el *grunge* será una subcultura íntimamente ligada a la llamada Generación X.<sup>3</sup> En estilo y actitud se caracterizará por jóvenes que fusionan la rebeldía y la apatía heredada del *punk* y su *no future*, y el pacifismo contracultural revelado por el movimiento *hippie*. Como la mayoría de las subculturas, el *grunge* también tendrá sus héroes musicales, grupos como Nirvana, Pearl Jam o Alice in Chains constituirán con sus letras y su estética de camisas escocesas, pantalones de jeans rotos, botas y pelo largo, un modelo referencial para los jóvenes de la época.

Pero el *grunge* tuvo poca vida cuando sus ídolos cayeron por la heroína o el suicidio. En 1994 Kurt Cobain -uno de los personajes más influyentes de la escena- se quitaba la vida de un disparo en la cabeza y con ello mermaba la escena musical del momento. Esto sumado a que los grupos que aún se

---

<sup>3</sup> La Generación X es un término que se utiliza generalmente para referirse a las personas nacidas –sobre todo– en la década del setenta y que en los noventa eran jóvenes o adolescentes. Conocida como también como la “generación de la apatía” o “generación perdida” se caracteriza por el vacío de ilusiones y proyectos juveniles.



mantenían en carrera se negaban a entrar en los círculos comerciales, propició que la industria musical buscara nuevos modelos que facilitarán su tarea comercial. De esta manera surgirían el *Brit Pop* (Oasis, Pulp), el *Hip-Hop Hardcore* (Korn, Limp Bizkit), el *Soft Punk* de Green Day, solistas femeninas indefinidas como Avril Lavigne o Alanis Morissette o el pop propuesto en los últimos años por Britney Spears o Lady Gaga entre muchos otros.

Sin embargo, la crítica discursiva subcultural del *grunge* hacia el posmodernismo, encontrará un símil en otras manifestaciones culturales como el cine. Debemos recordar que en esta época Larry Clark estrenaría su película *Kids* y Danny Boyle *Trainspotting* (1996). *Trainspotting* es un film basado en una novela de Irvine Welsh (1993) en donde se reflejaban muchas de las actitudes juveniles marginales decadentes. Y aunque en un principio el film reniega de cualquier conducta consumista, nos lleva a entender la marginalidad y la drogadicción como una metáfora de los principios posmodernos, en los que la búsqueda del placer y del entretenimiento se han convertido en el objetivo principal de los individuos.<sup>4</sup> Es por eso que la confusión existente en los modelos de lo joven y marginal de los años noventa se manifiesta en valores de consumo, entablando una lucha constante entre la pertenencia o no a dichos valores.

Como hemos visto, suele ser función de las subculturas y contraculturas aportar la transformaciones culturales necesarias para que la sociedad subsista. Sin embargo, el grupo dominante asume las tareas de innovación asimilando las manifestaciones subculturales a las cuales dota de una nueva personalidad rentable y comerciable. Dentro de los modelos capitalistas y neoliberales en los que se vive en la actualidad, el uso y apropiación de las expresiones juveniles se convierten en un valor de mercado rentable.<sup>5</sup> De esta manera, el modelo cultural capitalista se enaltece al pronunciarse a favor de la libertad creativa. Una libertad establecida bajo el círculo productivo del modelo cultural que regula la actividad del creador hacia un producto comercializable.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Daniel BELL en LIPOVETSKY op. cit. p 106.

<sup>5</sup> Cesar A. GUERRERO. "Capitalismo, Arte y contracultura", Rev.Movimiento. N° 4. Universidad Santo Tomas. Bogotá, mayo 2009, p. 38.

<sup>6</sup> BRITTO GARCÍA., op. cit. p. 7

En nuestros días y bajo las perspectivas que se desarrollan dentro de la lógica occidental, podemos encontrar una cultura del consumo que se sirve de los signos y símbolos que poseen las imágenes del margen. Una cultura que eleva la fantasía de los consumidores al complacer sus deseos más narcisistas.<sup>7</sup> De esta manera, es como el grupo marginado es mediatizado por el grupo que en principio lo margina.<sup>8</sup>

### III-8.2 LA FOTOGRAFÍA: ENTRE CLÁSICOS Y ESTEREOTIPOS

En las últimas dos décadas la fotografía sobre lo joven y lo marginal como elemento artístico, ha manifestado un crecimiento destacado ya sea en la cantidad de imágenes como en el número de autores. Frente a los modelos que hemos visto en que lo joven y marginal se imponía de forma espontánea y con cierta naturalidad ante el objetivo del fotógrafo, en los últimos años una nueva “realidad” contribuirá -a través de nuevas estéticas y planteamientos conceptuales- a la escenificación y la espectacularización de las actitudes juveniles.

#### III-8.2.1 LA EVOLUCIÓN DE LOS CLÁSICOS

A finales de la década de los ochenta, los trabajos de Larry Clark y Nan Goldin legitimaron dentro de los ambientes artísticos, muchos de los trabajos fotográficos que desde la participación o la intrusión se venían desarrollando en los ámbitos juveniles subculturales. Sin duda, uno de los casos más representativos dentro de la persecución de estos modelos, continúa siendo el de los fotógrafos que se desenvuelven en los ámbitos callejeros.

Al límite de la estética de lo banal se extiende, a finales de los años noventa, una fotografía a menudo cruzada con la práctica del video que, aunque es difícil calificar *stricto sensu* de diario íntimo, ofrece en primera persona trocitos de una subjetividad –al límite, intercambiables- o fragmentos de una realidad social.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Mike FEATHERSTONE. *Cultura de consumo y posmodernismo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000 p.60.

<sup>8</sup> BRITTO GARCÍA., op. cit. p. 5

<sup>9</sup> BAQUÉ., op.cit. p 232

La calle y las actividades de jóvenes marginales, las podemos observar a partir del trabajo de jóvenes fotógrafos como el del serbio Milivojevič Vladimir, más conocido como Boogie (1969), quien comenzó a fotografiar la ciudad de Belgrado en los años noventa buscando los rostros del infierno.<sup>10</sup>

Las imágenes de Boogie nos llevan a la fotografía de los años setenta y ochenta en donde podemos encontrar al fotógrafo Boris Mikhaïlov (1938) quien fotografiaba a indigentes; o fotoperiodistas como Stephen Shames (1947), Bruce Davidson (1933) o Joseph Rodríguez (1960) que se inmiscuían en los ambientes juveniles callejeros y marginales. Al igual que estos autores Boogie nos conduce a un lugar más cercano a lo documental que a lo artístico, lo que queda reflejado en trabajos como *Belgrade belongs to me* (2008), *It's all Good* (2006) o *Boogie* (2007).



Boogie., *Belgrade belongs to me* -Skinhead-1998

En cuanto a lo joven y marginal Boogie retrata lugares muy oscuros y contradictorios. Sus imágenes sobre los *skindheas* y los *gangs* lo posicionan

---

<sup>10</sup> BOOGIE. *Belgrade Belongs to me*, Power House Books, New York, 2008 p. 7

como un fotógrafo comprometido con la imagen y los temas que desarrolla, llegando a convivir con ideologías juveniles totalmente antagónicas. En sus aspectos formales produce sus imágenes en blanco y negro, con un alto contraste y de grano marcado, teniendo especial cuidado en la fotometría y la multiplicidad visual de los encuadres.

Pero un tema tan clásico y recurrido como la calle y sus jóvenes, lo encontramos también en la fotografía de Jim Goldberg (1953), quien nos introduce en otras maneras de contar lo marginal. *Raised by Wolves* (1995) es un trabajo de siete años de duración que transcurre a partir de la experiencia de Jim Goldberg con jóvenes excluidos. Imágenes con las cuales construye una narración particular sobre la vida de jóvenes que viven en las calles de San Francisco y Los Ángeles.

*Raised by Wolves* deambula entre el fotoperiodismo, la novela y la fotografía subjetiva. De igual modo no se establece en una disciplina de manera tradicional, ya que las historias se suceden entre fotografías, páginas webs, fragmentos de video y transcripciones de conversaciones entre Jim Goldberg y los jóvenes. Sin embargo, y debido a que las imágenes se establecen bajo una suerte de documentación social, el conjunto de la obra se define por una combinación de diferentes formatos y registros que guardan las experiencias de los modelos en lo que podríamos denominar una “bitácora expositiva”.

Mientras que el espectador es consciente de la presencia de Jim Goldberg en el escenario, los modelos parecen olvidarse de la intrusión de la cámara permitiendo capturar sus momentos más íntimos. Con un estilo cercano a los fotógrafos de los años cincuenta y sesenta como Gary Winogrand o Lee Friedlander, pero bajo una presentación que recorre las estrategias del mundo del arte y la publicidad, el autor fotografía los encuentros sexuales, el consumo de drogas, o las escenas de prostitución. Los travestis, pipas de crack y rostros golpeados se mezclan en una la narración que nos posiciona en la antítesis de lo que habíamos descubierto en las imágenes de Larry Clark o Nan Goldin.



Jim Goldberg., *Raised by Wolves - Dave*- 1989

Pero *Raised by Wolves* destaca sobre todo por el uso de diferentes técnicas y medios mediante los cuales Jim Goldberg desmonta algunas de las convenciones sobre la fotografía. Las imágenes del autor se transforman en objetos contenedores, el uso del collage o el texto ofrecen al espectador una fuente alternativa para aproximarse, ya sea por la emoción o por la obsesión del fotógrafo, al mundo de los jóvenes *outsiders*. De hecho podemos encontrar en su la exposición fotográfica diferentes funciones narrativa para contar la misma historia.

Los retratos de jóvenes que deambulan por los espacios callejeros y *undergrounds* serán también, un referente dentro de la fotografía de Tony Stamolis (1973) y su trabajo *Fresno* (2008) o Zoe Strauss (1970) quien a modo de *revival* de *The Americans* intenta retratar –como tantos otros- la sociedad norteamericana. Su trabajo *América* de 2008 posee un estilo disperso pero chocante que intenta recobrar la frescura visual de los personajes y paisajes marginales de años pasados. Sin embargo *América* más allá de alguna imagen interesante como *Photo of Carlo's Parents on this Bed, El Paso tx*; *Man's Black Philadelphia, Pa* o *Mc Donals Biloxi, Mas*, no aporta nada nuevo. Lo más importante de las imágenes se dará por su valor conjunto, ya que el trabajo posee una variedad y una estructura en la edición que recobra muchos de los lugares conocidos por el espectador.



Zoe Strauss., *America - McDonalds Biloxi, Mas- 2006*

Pero también existen historias de jóvenes vitalistas que transitan entre diferentes actitudes subculturales y contraculturales, son ejemplo de esto las imágenes de Ed Templeton (1972) que reflejan -con una estrategia estética similar a la de Jim Goldberg- los aspectos contemporáneos de los jóvenes

skaters<sup>11</sup>. Las subculturas góticas del *Black Metal* noruego propuestas Peter Baste (1978), o los nuevos *freaks* que enloquecen con los cómics y los personajes de “*Star Wars*” o “*Star Trek*” que retrata Steve Schofield (1970).



Ed Templeton ., *Skaterkids- s/t.*- 2004

Por otro lado Mike Brodie (1985) fotografiará –como participe activo–, el viaje contracultural constante de jóvenes antisistema que sobreviven en trenes y casas ocupadas. Brodie no se concentra en las actitudes desafiantes y contemporáneas de la fotografía marginal que constantemente nos remiten el sexo, las drogas y la decadencia juvenil. Su búsqueda se orienta a otras actitudes más bien liberadoras y sentimentales que buscan en lo joven, una opción ideológica determinada.

La temática general de Brodie se desarrolla en el retrato y bajo soportes tan clásicos como el Polaroid (de hecho se lo conoce como *The polaroid Kid*) y el 35mm. Sus imágenes nos conducen a situaciones y rituales que parecen llevarnos a otras épocas, manteniendo viva la esencia de la Generación *beat*.

---

<sup>11</sup> No debemos olvidar que al mismo tiempo que Ed Templeton, Larry Clark fotografiaba al mismo grupo subcultural.

Fotografías que se establecen en un tiempo preciso y que reflejan con una técnica muy cuidada los ambientes, las acciones y las circunstancias de los jóvenes a los que fotografía. De igual modo, en busca de matices más narrativos y cercanos a las estrategias visuales utilizadas por ejemplo en el videoclip, nos acerca a diferentes patrones gestuales o estéticos propios de los comportamientos y actitudes juveniles .



Mike Brodie, s/t. 2005

En estos últimos años los mismos matices los podemos encontrar reflejados de forma poética e intimista en las diferentes propuestas planteadas por autores como Traci Lawless-Murray y sus imágenes de mujeres en habitaciones de hotel golpeadas después de un acto de sodomía; en las fotografías de ambientes vacíos y retratos de Todd Hido (1968); o los jóvenes festivos de las instantáneas de JH Engstrom (1969).





Todd Hido., *Interiors -1922-A*.

### III-8.2.2 UN PLURALISMO SALUDABLE

Los relatos fotográficos de las décadas del setenta y los ochenta que deambulan entre lo documental y lo artístico, se convertirán en clásicos y referentes dentro de la fotografía contemporánea. En la década del noventa y sobre todo a partir del año dos mil se extenderán y multiplicarán los modelos tanto en los ambientes callejeros como en los intimistas y personales. Sin embargo, surgirán excepciones tanto discursivas como estéticas que continuarán con los modelos anteriores pero aportando nuevas cuestiones.

Este es el caso del fotógrafo Richard Billingham (1970) quien encontrará la marginalidad en la convivencia con su propia familia. Billingham es un fotógrafo británico que entre los 20 y los 25 años de edad se dedicó a fotografiar a su familia compuesta por un padre alcohólico, una madre obesa y un hermano rebelde y drogadicto. De esta manera, el autor nos propone una nueva lectura sobre la obra y su contexto.

Este retrato de la familia publicado bajo el nombre de *Ray's a Laugh* (1996), nos sumerge en un piso de West Midlands (Inglaterra) y nos invita a contemplar con cierto novelismo un drama contemporáneo que bien podría describir Donna Ferrato (1949) en sus imágenes de *Living with the enemy* (1991). El drama de las imágenes de Billingham contiene ciertas características interesantes que van más allá de los aspectos formales y en la que destaca por sobre todas las cosas la relación entre el autor y sus padres, por lo que habría que comprender algunas cuestiones que reflejan cierto “artificio moral” en el trabajo del autor.<sup>12</sup> Y debido a que Billingham no es un intruso en el entorno familiar ni en el mundo de la clase obrera, su obra se puede entender de dos maneras. Una primera que crítica al estado precario de los trabajadores británicos de los años noventa, y una segunda donde al espectador se enfrenta a una puesta en escena que comulga con las ficciones de los programas televisivos que presentan la realidad ciudadana, y que al poco tiempo alcanzarían su momento culmine con “*The big brother*”.



Richard Billingham., *Ray's a Laugh -s/t-* 1990-1995

---

<sup>12</sup> Jim LEWIS, “Richard Billingham: No Place like home”, Rev. Artforum, Enero de 1997. p. 23

La ficción y la fantasía debilitan y sustituyen a la autenticidad. Estas imágenes no representan el mundo, sino que revelan los síntomas de material reprimido en el inconsciente o la ideología. Las realidades representadas aquí son “representadas” porque precisamente no son vivibles a simple vista ni tampoco para el objetivo. Son estas consideraciones estéticas las que generan el gesto narrativo que caracteriza a todas estas obras.<sup>13</sup>

*Ray's a Laugh* nos abre la puerta -a través de la fotografía- a un espacio representativo dentro del entorno familiar donde la violencia, la degradación personal, la pobreza e incluso el amor, juegan un papel destacado. Las imágenes del fotógrafo parecen continuar en un entorno privado el trabajo de Cris Killip y la crítica de las condiciones de vida de la clase trabajadora. No debemos olvidar que en esos años el cine también llevaría a las pantallas el drama de los trabajadores británicos en películas como *Full Monty* (1997), *Brassed off* (1997) o *Billy Elliot* (2000). Entendemos que bajo la crítica sobre la clase obrera o las fatalidades del capitalismo, las imágenes de Richard Billingham nos revelan cuestiones profundas sobre las relaciones humanas.

Como en las imágenes de Larry Clark o Nan Goldin, *Ray's a Laugh* posee en su distancia existencial una profunda atracción. Pero esa distancia que en un principio parece inabarcable, al observar una y otra vez las imágenes del entorno de Billingham nos resulta más cercana. De esta manera, se construye un nuevo significado más amplio del que perseguía originalmente. De hecho, el autor insiste en que su intención primaria a la hora de fotografiar a su familia consistía en estudiar la figura humana dentro del espacio en busca de un referente para futuras pinturas.<sup>14</sup>

Formalmente las imágenes de Billingham nos recuerdan a las estéticas de cámaras instantáneas utilizadas por Nan Godin. Fotografías en 35 milímetros, con *flash* directo y cierta despreocupación por el encuadre que nos lleva a centrar nuestra atención en las actitudes de los personajes. Este modelo de

---

<sup>13</sup> Laura MULVEY, “*Magnificent obsesión*: Introducción a la obra de cinco fotógrafos” en RIBALTA (2004)., op. cit. p. 221

<sup>14</sup> Outi REMES, “*Reinterpreting Unconventional Family Photographs: Returning to Richard Billingham's "Ray's Laugh" Series*”. (En Línea) Rev. Afterimage mayo/Junio 2007. URI:<http://focusontofilm.com/2011/08/reinterpreting-unconventional-family-photographs-returning-to-richard-billinghams-rays-a-laugh-series-2007>. (Consulta 21 de Febrero de 2012)

imágenes en donde el espacio escénico se reduce al ámbito del hogar familiar parecen negar cualquier expresividad técnica para centrar al observador casi exclusivamente en el relato.

La familia de Billingham representa en cada uno de sus personajes y en las acciones de estos, muchas de las conductas que son consideradas por la sociedad como marginales. El padre es un alcohólico adicto crónico totalmente improductivo, su madre una mujer obesa, tatuada y descuidada que se acerca a los modelos “Arbusianos” y su hermano un joven drogadicto, rebelde, violento y desocupado. De igual manera, las acciones de la familia nos conducen a situaciones en donde la desidia y la violencia parecen ser las protagonistas, como se puede ver en la imagen de sus padres sangrando seguramente después de una pelea.



Richard Billingham., *Ray's Laught -s/t-* 1990-1995

¿Cómo debemos entender entonces la posición del autor dentro de los discursos marginales juveniles? como un joven participante activo de lo marginal que retrata su entorno, o como un participante ajeno que intenta denunciar a través de la fotografía los problemas sociales y de clase. Sin duda

podemos entender que la fotografía de Billingham se encuentra en ambos.

La dualidad de Richard Billingham no existe por ejemplo en el caso de Jessica Dimmock (1978) y su trabajo *The Ninth Floor* (2008). Dimmock pertenece a ese grupo de fotógrafos que se acerca o se encuentra con una historia de jóvenes marginales que transitan entre las drogas, el sexo y la ocupación. *The Ninth Floor* es un trabajo que recoge las fotografías que durante tres años la autora realiza en un piso de Manhattan, y en donde convive con más de diez adictos a la heroína antes de ser desalojados en 2007.



Jessica Dimmock, *The Ninth Floor -Rachel-* 2005

A modo de documental fotográfico Jessica Dimmock establece un relato de una visualidad muy cercana a la cinematográfica, la variedad de escenas, planos e iluminaciones construyen una suerte de *storyboard*, en el que el impacto que las imágenes producen en el espectador sobrepasa cualquier alusión conceptual que podamos hacer. De hecho podríamos afirmar que la “conceptualidad” que nos llevaría a analizar el trabajo dentro de terrenos

artísticos y marginales no posee ningún elemento nuevo que valga la pena destacar.

Pero si Jessica Dimmock y Richard Billingham establecen relatos certeros y duales sobre lo joven y lo marginal, los valores formales de sus imágenes no aportarán la originalidad que nos ofrece el fotógrafo francés Antoine D'Agata (1961), quien posee una estética totalmente renovadora dentro de los terrenos del margen. Seguramente esto venga dado de la combinación de su trabajo periodístico y una actitud artística que el mismo reconoce en sus imágenes.

Desde que empecé he estado confrontando dos visiones, una visión puramente documental y otra puramente subjetiva. Cuando tomé conciencia de ello me di cuenta de que no quería renunciar a ninguna de las dos.

Es cierto que yo trabajo de un modo muy personal y en situaciones incontrolables, pero al mismo tiempo lo siento como un trabajo documental. Esto es debido a mi propia implicación personal con aquello que fotografío, el mundo de la noche, de la droga y de la prostitución.”<sup>15</sup>

La fotografía de Antoine D'Agata la podemos situar lejos de relatos clásicos, en un lugar más cercano a la escena individual. Fotografías únicas que nos alejan de cualquier precisión conceptual, pero que nos devuelven a la experiencia visual primitiva de cualquier imagen. La fotografía de Antoine D'Agata no aborda ninguno de los conceptos juveniles que hemos visto, ni por su condición, ni por los modelos a los que se enfrenta. Por este motivo y ya que posee muchas similitudes con los aspectos discursivos de otros fotógrafos que ya hemos analizado, nos acercamos al valor estético y estilístico que sus obras poseen.

En la década del noventa las imágenes del autor se establecen dentro del blanco y negro, con composiciones equilibradas y de alto contraste. Al mismo tiempo produce mediante un foco impreciso un ambiente teatral y escénico como las imágenes que Ed Van Elsken realiza en *Love on the Left Bank*. Un ejemplo de esta etapa su trabajo *Mala Noche* de 1998.

---

<sup>15</sup> Núria GRAS FERRÉ, “Entrevista a Antoine D'Agata: Un compromiso vital de un fotógrafo de Magnum” (En línea) Nikonistas, 2008. Url:[http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista\\_a\\_antoine\\_d\\_agata\\_2352.php](http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php) (Consulta: 10 de Marzo 2012)



Antonie D'Agata., Mala Noche - 1991-1997

Sin embargo, es destacable la rápida evolución de las fotografías del autor hacia un estilo mucho más personal y depurado. En *Insomnia* (2003) o *Estigma* (2004) Antoine D'Agata acerca sus imágenes a un mundo que roza la abstracción y que nos recuerdan a las pinturas de Francis Bacon. Los desenfoces intencionados y la lenta obturación en la captura registran cualquier movimiento en la imagen. Esto construye personajes anónimos e irreales de los cuales sólo se registra un espectro. Y si bien en el blanco y negro no logra apreciarse, en las imágenes color la atmosfera a partir de las marcadas temperaturas de color que desprenden las fuentes artificiales manifiestan una intención sobre el clima de la escena. Pero esas fuentes no se encuentran solas, en general se ven sutilmente esclarecidas por un golpe de *flash* sub-expuesto. Al mismo tiempo, ese mismo *flash* es un aporte preciso que logra congelar y reconocer ciertos aspectos de la figura y el ambiente pero que no invade de forma totalitaria la imagen. De hecho, casi en todas las ocasiones es puntal y centralizado lo que ayuda a acrecentar el contraste de los personajes.

A través de Roland Barthes tal vez podamos entender los recursos estéticos del autor que magnifican la experiencia de la *huella*. Este rastro que manifiesta la experiencia vivencial nos recuerdan a autores pasados, animando al espectador a decodificar la imagen en lo que seguramente conforma la mayor “verdad” sobre el medio.

Si mis esfuerzos son dolorosos, si estoy angustiado, es porque a veces me acerco, me quemó: en tal foto creo percibir los lineamiento de la verdad. Es lo que ocurre cuando juzgo tal o cual foto “parecida”. Sin embargo, al reflexionar sobre ello, me veo obligado a preguntarme: ¿Quién se parece a quién? El parecido es una conformidad, pero ¿con qué?, con una identidad. Ahora bien esa identidad es imprecisa, incluso imaginaria, hasta el punto de que puedo seguir hablando de “parecido” si haber visto jamás el modelo.<sup>16</sup>

Pero la imagen de Antoine D’Agata no se quedará estancada, continuará evolucionando hacia una estética nueva. En *Ice* (2012) El grano de la imagen será más fino y tanto el color como la claridad de la imagen buscarán un lugar más preciso dentro del estilo del autor. Sin duda, debemos reconocer también en sus fotografías un gran trabajo de laboratorio que se manifiesta en la finura de los viñeteados, el tratamiento del color y la gama tonal de las imágenes.

Aunque en el estilo y las estéticas de Antoine D’Agata se puedan encontrar ciertas similitudes con las fotografías de algunos autores que lo preceden como Joel Peter-Witkin, David Nebreda, Andrea Módica (1960); o algunos contemporáneos como Emilie Hallard (1979), Jacob Aue Sobol (1976) o Victor Cobo (1971), debemos reconocer en Antoine D’Agata un autor distinto y original a los que venimos viendo, y que no sólo lleva a los márgenes a un nivel visual superior, sino que los transforma en algo indefinido e inabarcable. Las fotografías de Antoine D’Agata sobre prostitutas, burdeles, sexo y violencia trascienden el realismo buscado por los fotógrafos más documentalistas en favor de un marcado expresionismo proyectado, metafóricamente, por la visión del artista.

---

<sup>16</sup> BARTHES (1999),. op. cit. p.173-174.





Antoine D'Agata., *Ice* - 2010-2012

Las estéticas de Antoine D'Agata, la visión cinematográfica de Jessica Dimmock y la explotación de la familia en el caso de Richard Billingham nos llevan una y otra vez a la confusión conceptual que se produce en la dualidad fotográfica, pero que en el discurso de los promotores del arte la podemos encontrar bajo un "pluralismo saludable".<sup>17</sup> Sin embargo, la documentalidad desaparecerá en las nuevas propuestas de los fotógrafos y artistas que espectacularizarán y comercializarán lo joven y lo marginal.

---

<sup>17</sup> SEKULA., op. cit. p.37.

### III-8.3 EL ESPECTÁCULO DE LO MARGINAL

A partir de los discursos posmodernos los espacios artísticos serán ocupados por nuevos fotógrafos que, al no ser reducidos de manera esquemática, fueron reinventados como producto estético o como construcciones especulativas que no han tenido un contacto real ni identificativo con las conductas del margen o sus ideologías. Frente a esta situación, los artistas convierten la complejidad antropológica y social de *lo marginal*, en una especie de opción temática que coincide con diversas pretensiones progresistas, emancipatorias, rentables y visibles, en el plano artístico y cultural. De esta manera, los fotógrafos y artistas construyen las identidades juveniles a partir de un decorado ficticio que mantiene alejada cualquier situación de conflicto.

#### III-8.3.1 LOS ANTECEDENTES: AVEDON & ARAKI

Seguramente si tuviéramos que analizar las características que escenifican los ambientes marginales, deberíamos retomar algunos aspectos conceptuales de las imágenes de Diane Arbus. Sin embargo, para reencontrarnos con estas cuestiones nos centraremos en la figura de Richard Avedon (1923-2004) y Nobuyoshi Araki (1940)

Richard Avedon es considerado -por su excelencia técnica- uno de los grandes fotógrafos de la moda y del arte. Y si bien la moda y la marginalidad no suelen ser territorios afines, podemos ver como el autor en su trabajo *In the American West* (1985) logra la comunión de mundos tan dispares. Nos centraremos únicamente en *In the American West* ya que es uno de los trabajos más destacados y emblemáticos dentro de la fotografía contemporánea. El trabajo de Avedon reinterpretará desde una mirada totalmente opuesta a la de Robert Frank, lo que comúnmente se denomina “el sueño americano”.

En 1974 cuando Richard Avedon empieza con el proyecto financiado por el Museo Amon Carter de Fort Worth de Texas, ya es un fotógrafo de moda consagrado que busca conseguir el status de artista. *In the American West* es

un trabajo exclusivamente construido por el valor del retrato, donde el autor muestra a diferentes personajes pobres, marginados y hasta en cierto punto bizarros. Los modelos que pertenecen a un lugar específico -el oeste americano- son expuestos por Richard Avedon ausentes de cualquier entorno, situados entre una cámara de placas de 18cm x 24cm y un fondo blanco impoluto.

A partir del valor del retrato y apoyado por los valores clásicos de una técnica impecable (dada básicamente por la calidad de la cámara, la fineza y precisión del foco y el detalle tonal entre los negros y blancos más extremos), el autor crea una exploración sobre la “autenticidad” del sujeto marginal. Sin adornos pero con múltiples facetas, sitúa la “verdad” fotográfica, la autoría y el significado de las imágenes, no tanto como partes de un debate teórico sino como partes ideológicas del proceso de fotografiar lo *otro*, lo que le es ajeno. De esta manera, en los retratos de Richard Avedon podemos ver la actitud artística y subjetiva que subyace a través de la concentración en los rostros, la exploración de los límites del medio, y la curiosidad que existe por el descubrimiento entre el fotógrafo y sus modelos.

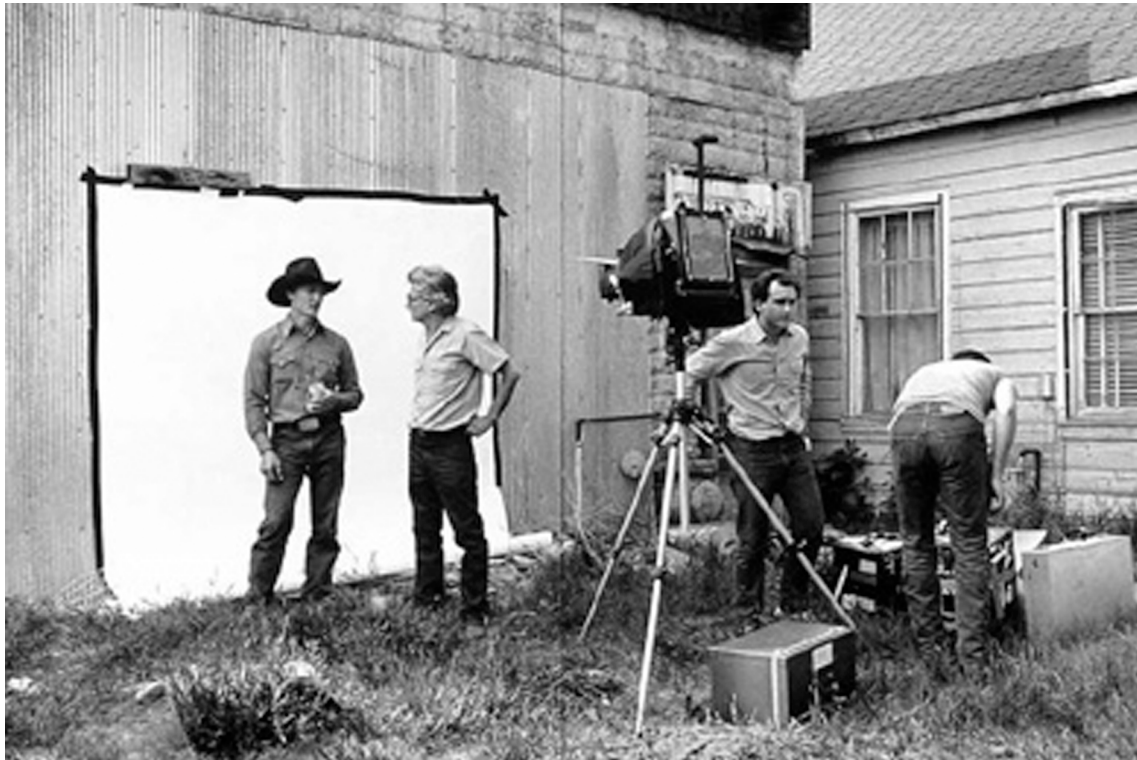
El retrato, un género aparentemente tan modesto, requiere una enorme inteligencia. (...) Cuando veo un buen retrato, intuyo lo que le ha costado al artista, primero ver lo que hay ahí y luego adivinar lo que está oculto. (...) Un buen retrato siempre me parece como una biografía dramatizada, o más bien como el drama natural que habita dentro de cada ser humano.<sup>18</sup>

A partir de las imágenes que durante cinco años realizó el autor para desarrollar este trabajo, podemos establecer por unión de los conjuntos de imágenes o la negación del entorno del retratado, cierta retórica que Avedon construye para la explotación de sus modelos. Esto se hace evidente en primer lugar por las características de la imagen misma, y en segundo lugar, al visualizar las fotografías que documentan la relación que el autor establecía

---

<sup>18</sup> Charles BAUDELAIRE en Richard AVEDON. *In the American West 1979-1984*, Caixa Forum, Barcelona 2002. p. 123.

con sus modelos, enmarcándose todo su trabajo en las actitudes y relaciones típicas dentro de la fotografía de moda.



Imágen de Richard Avedon en el proceso de trabajo de *"In the American West"*

El hecho fotográfico persigue o mejor dicho se establece, en la relación y el entendimiento social que existe entre el modelo y el fotógrafo. Una especie de contrato establecido por una serie de restricciones e intereses que entran en disputa por las partes y que en el momento de la captura son resueltas. Es por esto, que en *In the American West* -al igual que en cualquier otro trabajo de retratos- no sólo podemos reconocer el modelo representado, sino que aparece más que en ningún otro caso de los que hemos analizado, la presencia del autor intentando controlar, en todo momento y por todos los medios, el resultado de la disputa producida por esta interacción social.

Un retrato fotográfico es una imagen de alguien que sabe que está siendo fotografiado, y lo que hace con este conocimiento es parte de la fotografía tanto como lo que lleva puesto o el aspecto que tiene. Está implicado en lo que ha ocurrido y tiene un cierto poder real sobre el resultado. Todos actuamos. Es lo que hacemos para los demás todo el tiempo, deliberada o intencionalmente. Es una forma de hablar de nosotros mismos con la

esperanza de ser reconocidos como lo que nos gustaría ser. Yo confío en las actuaciones. Eliminarlas no te acerca necesariamente a algo. El modo en que alguien que está siendo fotografiado se presenta así mismo ante la cámara, y el efecto de la respuesta del fotógrafo sobre esa presencia, es de lo que se trata cuando se hace un retrato.<sup>19</sup>

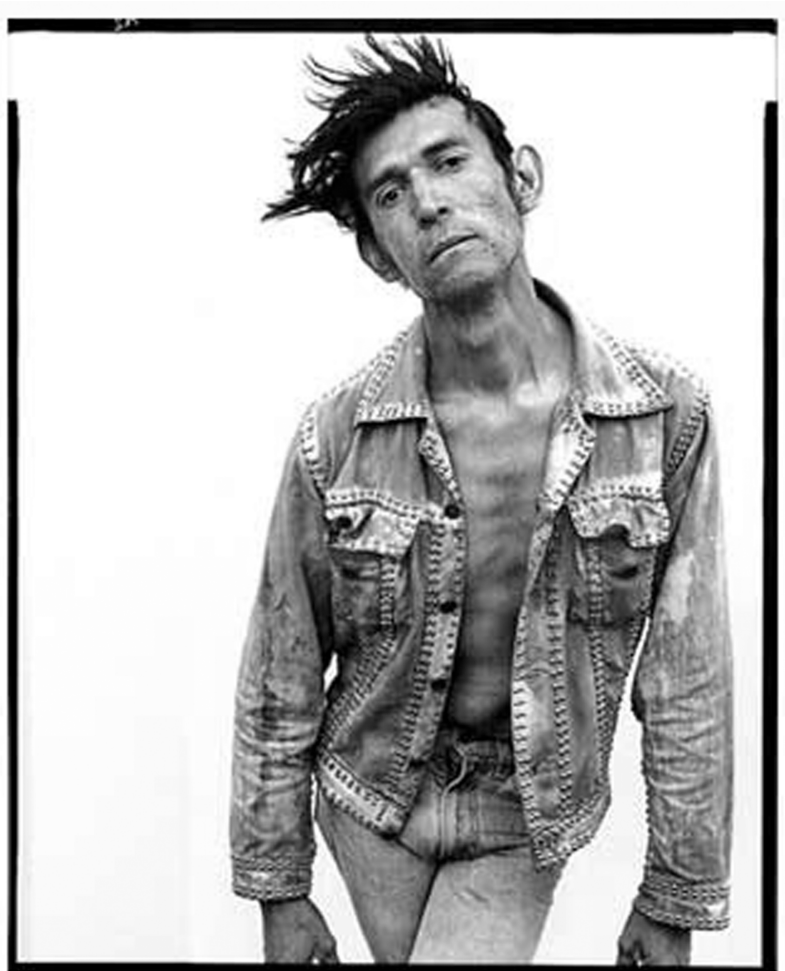
Para un fotógrafo relacionado con un mundo tan antagónico al de los márgenes, el dilema moral y conceptual sobre lo que la fotografía debe mostrar, parece haber sido resuelto. El autor conoce el mundo del arte y sabe a ciencia cierta quienes son sus clientes. La acción y el disfrute de la fotografía de moda está ligada en su totalidad con las distinciones del estilo.<sup>20</sup> Por este motivo podemos deducir, aunque la excelencia fotográfica de Richard Avedon queda más que demostrada, la dureza estructural y la descontextualización que como estrategia el autor propone en sus imágenes y que se antojan más cercanas al orden comercial que al artístico. De igual manera, resulta curioso que la subjetividad patente en las imágenes de Avedon esté apoyada por la presentación inequívoca del referente, controlando la proyección en todo momento de la “veracidad” fotográfica.

La noción propuesta sobre las identidades individuales que las imágenes proponen, dependen de la interacción que el sujeto y el fotógrafo establecen, o por el grado de integridad que se produce entre uno y otro. Cuestiones que desaparecen rápidamente bajo la vacuidad estética que sobre el tema -o la falta de él- se realiza. Sin embargo, observar cualquiera de los retratos de *In the American West* nos recuerda que la participación del mundo en las subjetividades que los autores realizan a través de la fotografía, siguen siendo uno de los más vitales y complejos esfuerzos por reconocer y descifrar las individualidades del fotógrafo y su modelo.

---

<sup>19</sup> Richard AVEDON en Annelie LÜTGENS, “Todos Actuamos: Reflexiones sobre Richard Avedon y aspectos del retrato contemporáneo” en AVEDON op.cit. p129

<sup>20</sup> Max KOZLOFF, *Richard Avedon: “In the American West”* (En línea), Rev Zone ZERO - Mayo 1999. URL: [http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=500%3Arichard-avedons-in-the-american-west&catid=5%3Aarticles&lang=es](http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=500%3Arichard-avedons-in-the-american-west&catid=5%3Aarticles&lang=es) (Consulta: 12 de Abril de 2011)



Richard Avedon., *In the American West - David Benson, Employee maritime transport Denver, Colorado July, 1981*

Pero si Richard Avedon explota a sus modelos marginales, no podemos obviar al japonés Nobuyoshi Araki. No nos detendremos a analizar -ya que no forma parte de nuestra investigación- las cargas sexuales o las implicaciones sobre el amor y el erotismo que en la obra de Araki son asociadas con la vida y la muerte, o las valoraciones que a través de las jóvenes modelos realiza sobre la mujer. Pero si podemos reconocer y afirmar de manera aún más rotunda, las significaciones asociadas con la “esclavitud fotográfica” en las relaciones entre el fotógrafo y el modelo.

Como no podía ser de otra forma, el trabajo de Araki ha sido relacionado con actitudes misóginas y conductas que se acercan al abuso sexual, confundiendo en muchas ocasiones la línea entre la pornografía y el arte. Nobuyoshi Araki en muchísimas de sus imágenes recurre a jóvenes mujeres en

uniformes escolares, enroscadas y sodomizadas bajo cuerdas que las comprimen, por lo que podríamos reconocer una doble esclavitud: una primera reconocida por los amarres de las cuerdas y una posterior al seguir las instrucciones del autor en el momento de la captura.



Nobuyoshi Araki mientras realiza la toma fotográfica. 2002

Pero a diferencia de la frivolidad conceptual de las imágenes de Richard Avedon, las fotografías de Nobuyoshi Araki poseen un carácter más profundo, su intención artística convive entre obsesiones, experiencias, intimidades, relatos y manifestaciones conceptuales que se alejan del carácter superficial y artificial de la fotografía de moda, pero que utilizan las mismas estrategias en cuanto a la construcción y producción de sus imágenes.

Más allá de algunos trabajos como *Tokyo Erotomania Diary* (1986) o *Sentimental journey/winter journey* (1991) Araki no se relaciona afectivamente con los personajes. Y aunque esto no es criticable -por el contrario es una de las virtudes características de su trabajo-, no da margen suficiente para las conversaciones con sus modelos ni para las emociones personales, lo que nos

lleva indudablemente a pensar que el modelo únicamente sirve para plasmar las ideas del autor.

Por otro lado, frente al entorno ausente de las imágenes de Richard Avedon, Araki se preocupa por la construcción del entorno. Las luces que transitan entre la naturalidad y el flash o entre el color y el blanco y negro, nos acercan a la construcción que entre interiores y exteriores el autor realiza de la ciudad de Tokio. De hecho la mayoría de sus obras nos conducen hacia esta ciudad. Son ejemplo de esto sus trabajos *Tokio* (1973), *Tokio Autumn* (1984), *Tokyo Story* (1989) y *Tokio Love* (1995).

Nobuyoshi Araki es el fotógrafo más reconocido del Japón y sus imágenes y temáticas recorren el mundo entero. Su fotografía dentro de la cultura japonesa responde a cuestiones propias de las fotografías dirigidas al hombre de la calle, mostrando de forma banal y “realista” los deseos del hombre corriente. Más allá de desnudar los secretos propios y los de sus modelos, su popularidad también está relacionada con la noción general sobre la fotografía, la cual es concebida como un arte popular o como parte de un arte destinado a una cultura popular o inferior .

La fotografía es el vehículo más exitoso del gusto moderno, en su versión pop, con ese empeño en demoler la alta cultura del pasado (concentrándose en fragmentos, desechos, rarezas, sin excluir nada); sus concienzudos coqueteos con la vulgaridad, su afecto por lo *kitsch*; su astucia para conciliar las veleidades vanguardistas con las ventajas comerciales; su condescendencia pseudoradical hacia el arte por reaccionario, elitista, esnob, insincero, artificial, desvinculado de las grandes verdades de la vida diaria, y su transformación del arte en documento cultural.<sup>21</sup>

### III-8.3.2 LO JOVEN Y LO MARGINAL COMO FICCIÓN

Con la explosión de la fotografía digital y programas informáticos como el *photoshop*, se ha experimentado en el espectador un descrédito cada vez mayor en las características del medio como un elemento reproductor de realidades y verdades. Paralelamente a este descrédito, se ha podido observar

---

<sup>21</sup> SONTAG., op.cit.p 130.



un creciente acercamiento entre el mundo del arte y la fotografía. Esto es evidenciable con sólo visitar los museos, las ferias, bienales, galerías, etc.,

A pesar de la ficcionalidad que cada vez más recae sobre el medio fotográfico, las imágenes que se enmarcan en lo social y humanístico forman parte fundamental de los modelos comunicativos de los cuales el arte participa. La ficción fotográfica junto con la acentuación de los modelos posmodernos que han agudizado la individualización de la sociedad occidental, parecen evidenciar las manifestaciones situacionistas sobre la espectacularización de los comportamientos sociales. Algo que Guy Deboard ya predecía en los años sesenta cuando manifestaba: “la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en representación.”<sup>22</sup>

La fotografía bajo la pose y la escenificación juega un papel significativo a la vez que paradójico en los modelos juveniles marginales. Gracias a su función mediática, se almacenan en el inconsciente colectivo gran cantidad de imágenes que trascurren entre la reflexión de Robert Frank, la experiencia de Larry Clark y la escenificación propuesta por Richard Avedon. Pero esto no se ha desarrollado de manera lineal, sino como una interacción constante entre los autores, la obra y la experiencia de la toma.

Esta suerte de interrelaciones posee en los jóvenes marginales grandes vínculos narcisistas, haciendo que nuestra percepción visual se fije en los lugares donde la sociedad actual se manifiesta. De esta manera y pese a su evidente ficcionalidad, la imagen fotográfica aún se posiciona como un referente de lo “real”. Esto que es natural en ambientes informativos o documentales, resulta llamativo cuando la fotografía se pone al servicio de la expresividad artística, la publicidad o el espectáculo.

---

<sup>22</sup> Guy DEBOARD, *La sociedad del espectáculo*, pre-textos, Valencia, 2010 p. 37

Las fotos cuando están al servicio de una determinada finalidad publicitaria, son modelos. Nos seducen con ideales, nos aturden con rupturas de tabúes. Atraen nuestra atención y tiene la misión de comercializar un producto y, a la postre, a ellas mismas. Y respecto a la verdad, por lo que se ve, no siempre son meticulosas. Pero nos permite soñar, evocan sentimientos, provocan las ganas de seguir su ejemplo. Con este método se han ganado un gran público, pero al mismo tiempo, también ha traspasado un gran límite: cazan furtivamente en el coto del arte. Generan masivamente esas plásticas representaciones de ideales, cuya creación estaba reservada en otro tiempo exclusivamente al arte.<sup>23</sup>

Pero esto no funciona solamente de manera unidireccional, ya que el arte también se dirige a los espacios de la publicidad y los medios de información en busca de estrategias y “realidades” a las cuales poder abordar. Las dualidades que se producen entre el arte, la fotografía y los *mass-media* por ejemplo, forman parte de un paradigma contemporáneo económico y cultural que busca colocar a las juventudes rebeldes bajo facetas que discurren entre manifestaciones antagónicas: entre lo despreciable y lo heroico, entre lo estético y lo conceptual o entre lo *auténtico* y lo espectacular.

Para comprender estas dualidades, nos remitiremos en primera instancia al fotógrafo Paul Graham (1956) y su serie *End of an Age* de 1999. Si bien Paul Graham ha tratado la marginalidad callejera en otros trabajos, en *End of an Age* el autor captura el tiempo entre el exceso juvenil y la conciencia emergente del mundo adulto. Las imágenes sacadas entre 1996 y 1998 evitan la convención más básica del retrato y la mayoría de las reglas clásicas de la fotografía. En imágenes dominadas por el desenfoque y el color de los ambientes, podemos ver que lo importante en la obra de Graham radica en su fuerza conceptual, entendiendo que la globalidad del trabajo es más destacable que la expresividad de cada una de las imágenes.

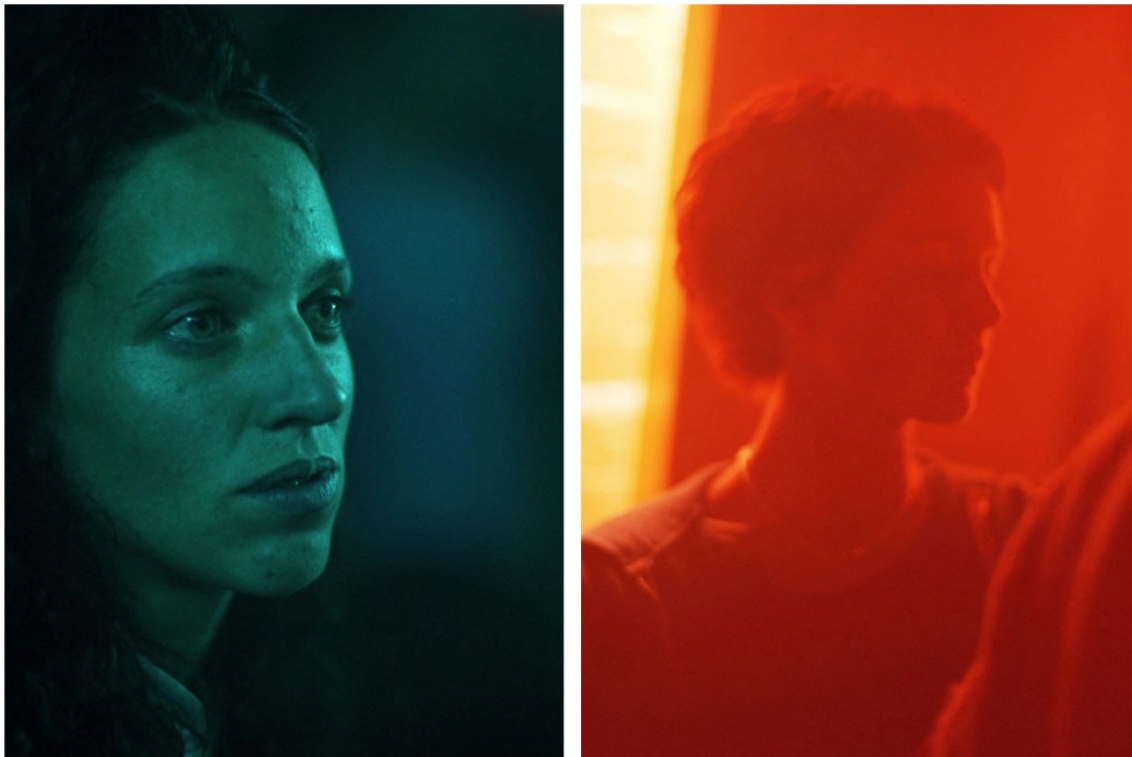
*End of an Age* es en realidad un retrato de una condición colectiva y no de un determinado grupo, por lo que evita caer en los marcadores de una especificidad cultural. Los retratos individuales marcados por cada joven poseen su propia fisonomía, parecen reunirse en una expresión común que recorre los aspectos generacionales. y en donde podemos reconocer algunos

---

<sup>23</sup> Christoph DOSWALD, “Missing Link- Close the Gap” en David PÉREZ. op. cit. p. 224.

rasgos marginales.

Paul Graham es un fotógrafo que posee una intención alegórica, un sujeto aparentemente superficial que ilustra una realidad más profunda. *End of an Age* pertenece a los espacios más característicos de lo joven al discurrir entre la inocencia y la experiencia. De igual manera, los jóvenes que participan en las imágenes se suspenden entre los límites de la niñez y la edad adulta, entre el desarrollo personal y su participación en el espacio social. Es significativo que muchos de ellos sean retratados como bebedores, fumadores o como espectadores que se manifiestan en un lugar vulnerable. De algún modo los jóvenes de Graham poseen una ternura y fragilidad que es potenciada por la expresividad y la intención del autor.



Paul Graham. *End of an Age -s/t-* 1996-98

Cercana conceptualmente a Paul Graham y estéticamente a Richard Avedon, podemos encontrar a la artista y fotógrafa Rineke Dijkstra (1959) quien utiliza la imagen fotográfica como un lugar desde donde explorar las emociones y actitudes juveniles. Al principio de la década de los noventa en la serie *Beach Portraits* la autora fotografió a los jóvenes que encontraba en las playas. Con la

luz del flash que rellena en primer plano al modelo y bajo una luz ambiental que construyen el paisaje playero, Rineke Dijkstra retrata a jóvenes en traje de baño, de cuerpo entero, de manera aislada y al límite entre el agua y la tierra. Un límite que juega un papel metafórico, como una línea entre la niñez y la edad adulta que magnifica las diferentes formas de entender lo joven.

Esta estrecha línea entre la niñez y la edad adulta será un recurso también utilizado por Dijkstra en su trabajo sobre los jóvenes toreros portugueses fotografiados al salir del ruedo, o en las imágenes de los soldados de la legión extranjera francesa que con 18 años son retratados antes y después de sus primera experiencia en el frente.



Rineke Dijkstra  
*Hilton Head Island, S.C.,  
U.S.A. June 24, 1992*



Rineke Dijkstra.  
*The Buzz Club Liverpool,  
England March 1995*

Sin embargo, queremos detenernos en un proyecto en el cual la autora también experimenta con el video y al que denominó *The Buzz Club, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL 1996-1997*. Para este proyecto Rineke Dijkstra trabajó con una cámara de video para recoger el ambiente de discotecas en dos ciudades industriales de *Liverpool* y *Zaandam*, para luego reproducirlas en

un plato fotográfico improvisado al lado de las discotecas.

La autora se dedicaba a seleccionar a jóvenes dentro de las discotecas y los invitaba a pasar a los estudios que había construido, allí los animaba a reproducir los comportamientos y acciones que realizaban dentro de las discos. De esta manera, fumar, beber, bailar, las particularidades de la indumentaria, el lenguaje corporal expresado o los rituales de seducción, poseen las diversas cargas simbólicas subculturales que -según el modelo- se manifiestan de una u otra manera.

Pero en el estudio, la autora notó que los chicos autónomos y sobrecitados por las drogas y el alcohol al ser descontextualizados y puestos en una situación manifiestamente artificial (delante del fondo neutro y encontrándose solos con la fotógrafa), perdían cualquier gesto autónomo para someterse a las órdenes de la artista. De esta manera ante la cámara, la indecisión y la incomodidad se hacían presentes. Pero si en general los jóvenes se sentían avasallados por el nuevo contexto, con el tiempo cada uno de ellos comenzará a manejar la situación de manera diferente, participando junto con la cámara de una nueva ficción representacional. Al lograr un efecto de mayor intimidad, la autora ofrece a los espectadores la oportunidad de presenciar la posible gama de sutiles cambios que ocurren cuando el joven se siente observado. De igual modo es interesante observar el refugio que encuentran los jóvenes en actitudes como el baile, y el anonimato que le proporciona el grupo social.

El trabajo de Rineke Dijkstra presentado como una instalación audiovisual consigue, a través de la descontextualización y la ficcionalidad de los modelos, poner de manifiesto la fragilidad de las actitudes juveniles y el modelo bajo el cual estas se construyen. Las imágenes manifiestan un período en el que se establece la identidad del individuo, la percepción del cuerpo y una nueva visión del mundo.

*The artist's work, like all those other mentioned cultural items seeks to not just point out these characteristics of youth, they also seek to create an empathic bridge that makes it clear that we all share the same worries, and same fears as our youth, only manifested*

*through a different looking glass which may or may not warp our sense of reality and which we call experience.*<sup>24</sup>

Pero no toda representación o escenificación transcurre en los lugares que Richard Avedon, Rineke Dijkstra o Paul Graham proponen. Podemos encontrar diferentes fotógrafos que han hecho de los modelos marginales y juveniles un lugar desde donde proyectar las diferentes estéticas de su trabajo. Es el caso de Philip-Lorca DiCorcia (1951) quien entre la quietud de la imagen fotográfica y la estética cinematográfica, encuentra un estilo teatral que muestra fehacientemente la coexistencia que se produce entre la realidad del registro y la ficción del discurso.

Como en las escenificaciones de Lise Sarfati (1958) o las grandes puestas en escenas de Gregory Crewdson (1962), las construcciones escenográficas de las imágenes de Philip-Lorca DiCorcia nos muestran mediante diferentes fuentes de iluminación y planos extremadamente cuidados, una forma innovadora de capturar un tema tan sobreexplotado como la calle y sus personajes. Evidentemente y ante tal escenificación, la relación de Philip-Lorca DiCorcia con sus modelos y con el formato callejero no posee ninguna asociación con los trabajos “clásicos” dentro de estos contextos, de hecho todos sus trabajos rechazan las convenciones realistas de la fotografía.

Pero la mayor virtud de Philip-Lorca DiCorcia consiste en recomponer y explotar los modelos callejeros hacia un lugar menos dramático. Algo que el autor consigue bajo los matices posmodernos de la autoconciencia y la indiferencia, operando estratégicamente sobre la veracidad fotográfica y creando una nueva realidad tejida bajo nuevas narrativas.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> “La obra de la artista, como todos los mencionados bienes culturales tiene por objeto no sólo señalar estas características de los jóvenes, sino que también tratan de crear un puente de empatía que deja claro que todos compartimos las mismas preocupaciones y los mismos temores que la juventud” Ralph VAZQUEZ, “*Alternating Oracular Transmutations: Review for Rineke Dijkstra’s Retrospective at the San Francisco Museum of Modern Art*”, (En Línea) Periódico Conboca, Puerto rico  
Url:<http://www.conboca.org/2012/03/05/alternating-oracular-transmutations-review-for-rineke-dijkstras-retrospective-at-the-san-francisco-museum-of-modern-art/> (Consulta 10 de marzo de 2012)

<sup>25</sup> Douglas CRIMP, “La actividad fotográfica de la posmodernidad” en RIBALTA (2004). op. cit. p.160.

Estratégicamente, esto produce fotografías que evitan las trivialidades, lugares comunes y sentimentalismos. Imágenes que funcionan como una fabricación estética que se encuentra en un lugar diferente, un lugar que no descubre los diversos comportamientos sociales sino que los construye por un intención concreta, como objetos estereotipados dentro de las condiciones de la vida contemporáneas. Bajo estas premisas Philip-Lorca DiCorsia fotografiará entre 1990 y 1992 algunos aspectos de lo joven y lo marginal para recogerlo en un trabajo al que ha denominado *Hustlers*.



Philip Lorca DiCorsia. *Hustler* -Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; \$30- 1990-92.

### III-8.4 ESTÉTICAS DE LO MARGINAL: PUBLICIDAD Y CONSUMO

A partir de la ficción, la fotografía contemporánea encontrará un lugar propicio para las construcciones que, estratégicamente, se establecen entre los jóvenes marginales y sus relaciones con el mundo del arte, la publicidad, la moda y el *show business*. Los ejemplos más notorios de estas relaciones se dan en un sentido más “realista” en las imágenes realizadas por fotógrafos como Terry Richardson (1965) y Jurgen Teller (1964), y de un modo totalmente

ficcional y espectacular de la mano de David LaChapelle (1963) y Steven Klein (1962).



Terry Richardson., *TerryWorld* -Macaulay Culkin- 1998.

Estos fotógrafos se han ganado el lugar de estrellas dentro del mundo del arte y el espectáculo, ya que a todos los podemos encontrar constantemente como referentes de grandes marcas como *Levi's*, *Gucci*, *Dolce & Gabana*, *Adidas*, *Sky Vodka*, etc.; en las portadas e interiores de las grandes publicaciones contemporáneas como *Vogue*, *Rolling Stones*, *GQ*, *Harper's Bazaar*; o como referentes de la realización audiovisual en lugares tan importantes para las culturas juveniles como la *MTV*. De igual manera, estos autores fotografían a grandes personajes dentro del mundo del espectáculo



como: Lady Gaga, Pamela Anderson, Marilyn Manson o Madona entre muchísimos otros. Tampoco deberíamos olvidar que han expuesto en infinidad de galerías y museos de todo el mundo.

Teniendo en cuenta estas cuestiones, debemos comprender el poder mediático que los fotógrafos poseen, y no sólo sobre cuestiones relacionadas con la imagen, sino también en las tendencias estéticas y estilísticas que profesan sobre los valores sociales. Valores y aspectos que se encuentran íntimamente ligados a lo joven y los valores subculturales y contraculturas que estos profesan, cultivados en muchos de los casos por los modelos que consumen. En estos contextos y bajo la mirada de estos autores, las juventudes marginales son construidas en terrenos muy contradictorios.

Con este abandono del puritanismo y la ética protestante el capitalismo tiene, necesariamente, que quedarse sin ética moral o trascendental. También enfatiza no sólo la diferencia entre las normas de la cultura y las normas de la estructura social. Sino también una extraordinaria contradicción dentro de la misma estructura. De un lado, las compañías quieren un individuo que trabaje duro, que quiera hacer carrera, que acepte retrasar su gratificación, que sea, en su sentido más crudo, un «hombre organización». Y sin embargo, en sus productos y anuncios las empresas promueven el placer instantáneo, el relajarse y pasar de todo.<sup>26</sup>

Al analizar las fotografías deberíamos comprender la pseudo-marginalidad que se ve potenciada por los modelos de “consumo rebelde”. Las jóvenes estrellas que Jurgen Teller o David LaChapelle fotografían además de ser famosos, ricos y bellos, ahora también son los grandes representantes de la rebeldía juvenil. Entre estos fotógrafos tendríamos que destacar la figura de Terry Richardson y el valor “auténtico” de sus imágenes, que nos devuelven siempre a la irreverencia y vitalidad de lo joven.

De la misma manera que los transgresores de los sesenta cimentaron la victoria de la revolución creativa, el descubrimiento de sus sucesores rebeldes en los noventa dio nueva vida (y nuevas imágenes) a la sabiduría básica establecida durante esos años: el inconformismo es la sangre vital de la sociedad de consumo.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Daniel BELL en Thomas FRANK., *La conquista de lo cool*, Alpha Decay, Barcelona, 2011. p. 371-372

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p 375

A partir de aquí podemos comprender como en tiempos posmodernos, el mundo del arte aprovechará la consolidación de la “documentalidad fotográfica” propuesta por los jóvenes marginales. Esto ha dado cabida a nuevas derivaciones sobre la imagen y una nueva consciencia hacia el documento fotográfico. De hecho, las imágenes de Nan Goldin, Richard Billingham o Terry Richardson por ejemplo, comparten cierta afición por una documentalidad fallida, por una imagen degradada y doméstica dada por el acercamiento radical a un objeto que el espectador considera lejano.

La artísticidad no se da sólo en la fotografía como género cuyos conflictos con la veracidad y *el aura* ya fueron superados, sino también por la idea de documentalidad y los invisibles pero eficaces mecanismos de connotación de la imagen y los medios de masas.<sup>28</sup> Es por eso que uno de los ejes fundamentales del arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX -coincidente con la incorporación de la imagen fotográfica en el medio artístico- se desarrolla en el diálogo que el arte y los *mass-media* constituyen.

En este diálogo podríamos situar la estética del arte fotográfico dentro de dos tendencias: Una primera, que encuentra su posición en las producciones comerciales y documental hacia un arte “sentimental”. Y una segunda, que se empeña en el relato profundo de la mirada *vouyer* y nihilista que llega, desde una mirada casi pornográfica, al mundo de lo marginal. La imagen fotográfica se beneficia del arte y de su masiva reproducción en los medios, tanto como arte y medios se benefician de ella.

Como hemos mencionado, la estética del discurso fotográfico de los jóvenes marginales de los últimos años se enmarca en el seno de los medios publicitarios y de comunicación, ofreciendo una ilusión generalmente irrealizable. Esto produce la banalización de las propuestas que participan de las denuncias sociales con una profundidad en la búsqueda estilística. La publicidad también difunde una idea de una cercanía que no existe, una proximidad medida que busca las diferencias a través de su articulación y

---

<sup>28</sup> DEL RÍO., op. cit. p. 57-58

desarticulación constante, ya sea en su forma estética como en su mensaje. La imagen publicitaria moldea y asimila -con cierto sentimentalismo y tecnicismo- la estética de ciertos discursos marginales para poder dominar o descomponer el medio que los vehicula, haciendo que el hiperrealismo resultante parezca verosímil.

Por otro lado, las imágenes nihilistas y violentas no reflejan ni motivos, ni consecuencias. En la búsqueda de la visualización de lo chocante, de lo ajeno, toda estética potencia y exagera llegar a lo familiar. Una suerte de pulsión *voyeur* y exhibicionista, que añaden a la imagen fotográfica una proximidad tendenciosa hacia la idealización del sufrimiento y el dolor, haciendo del ejercicio estético un producto más atractivo e interesante.

Las fotografías pueden incitar el deseo del modo más directo y utilitario, como cuando alguien colecciona imágenes de ejemplos anónimos de lo deseable como estímulo para la masturbación. El asunto es más complejo cuando se emplean fotografías para estimular el impulso moral. El deseo no tiene historia, o por lo menos se vive en cada instancia como puro plano de inmediatez... Pero los sentimientos morales están empotrados en la historia, cuyos personajes son concretos, cuyas situaciones son siempre específicas. Así, normas casi opuestas rigen el uso de fotografías para despertar el deseo y para despertar conciencia.<sup>29</sup>

En la fotografía contemporánea han surgido diferentes figuras que han hecho del margen un fuerte objeto de fascinación de los mercados artísticos actuales. No debemos basarnos tan sólo en una valoración impuesta por la calidad de la ejecución o el revelado de la copia, pues con este único criterio se invalidarían este tipo de obras que retratan el mundo ajeno, poético y romántico propuesto por los jóvenes marginales.

El registro de una imagen que privilegia al individuo y su acción en equilibrio con el entorno en armoniosa composición, ofrece la sensación de estar viviendo una escena cinematográfica. La incertidumbre contenida en las imágenes provoca que sea el observador quien construya la historia condensada en una fotografía. Lo joven, la fiesta, las drogas, el transexual, la

---

<sup>29</sup> SONTAG., op. cit. p 26.

puta, un sujeto extraviado en la ciudad o una pareja de amantes, son los iconos sobre los que los jóvenes fotógrafos del margen comúnmente trabajan. La producción que rodea al personaje es nula, las fotografías de alguna manera desnudan la realidad provocando que todos sus personajes sean fáciles de identificar. De igual forma, la información que proporcionan los participantes, nos hace ser partícipes de la historia para concluir la. Mirar el gesto afín, el personaje de fondo o el ambiente conocido pero distante, no sólo es necesario, sino que es una obligación.

## CONCLUSIONES

Desde un principio, al abordar esta tesis doctoral comprendimos que debíamos orientar nuestra investigación desde tres visiones diferentes, una primera y fundamental como investigadores en terrenos artísticos, una segunda como partícipes activos de la creación artística, y una última como espectadores y consumidores de arte. De esta manera y desde estos diferentes lugares, hemos intentado descubrir –a través de la imagen fotográfica– los mecanismos mediante los cuales las juventudes marginales se manifiestan.

A partir de estos tres niveles de visión, comprendimos que margen y juventud son procesos afines y heterogéneos que justifican su posición en una experiencia relativa, jugando un rol destacado en factores sociales de tipo simbólico y cultural. La cultura y sus derivaciones en subculturas, contraculturas o tribus urbanas son una marca contemporánea de nuestro tiempo, ya sea como un campo de batalla o como un espacio generador de sentidos. Por este motivo, nuestro análisis de las culturas juveniles ha evitado, por su carácter mutable e inabarcable, cualquier forma de determinismo. Esto que resulta incuestionable en las investigaciones de carácter sociológico y antropológico, aparece de modo más evidente en las relaciones que existen entre las experiencias juveniles y aquellas manifestaciones referidas a los campos artísticos.

Las culturas juveniles proyectan sus ideas y sus expectativas a través de la construcción de diversos colectivos que redefinen su participación en el nuevo mapa de la cohesión social colectiva, formando parte de un nuevo mapa social que trasciende cualquier negación. Por este motivo hemos evitado caer en dicotomías que idealizan o satanizan lo juvenil, ya que simplifican notoriamente las particularidades de los modelos. Al mismo tiempo esto nos impide percibir tanto los dispositivos de ordenamiento social que trascienden y condicionan su comportamiento, como los aportes culturales que suponen sus prácticas cotidianas y que son indispensables para la renovación del contrato social.

Ordenar las expresiones culturales dentro de un espacio autónomo, suele ser un ir y venir entre estadios públicos y privados. Este orden funciona como un dispositivo primario que limita de forma objetiva las manifestaciones transgresoras subyacentes en las propuestas radicales y contestatarias de las subculturas y contraculturas. Según la constitución de este orden previo, el sentido subcultural y contracultural que produce el fenómeno estético (caracterizado por su radicalidad potencial), se solapa con cierta censura propuesta categóricamente por este orden. Más allá de esta relación confusa, cabría destacar que el triunfo de las culturas juveniles se puede intuir dentro de la amenaza de corte simbólico que incapacita el reconocimiento de todo fenómeno que no se ajuste –en términos cercanos a lo estético y lo estilístico– a una formulación práctica que pretenda la división del orden hegemónico. Es necesario entonces, situar las culturas juveniles en las diferentes alternativas que rechazan las metas culturales y los medios institucionales. Un rechazo tanto de los medios como las metas que llevan a lo joven a reinventar constantemente los valores de la sociedad en donde sus conductas se suscriben.

Aunque la esencia de esta investigación la hemos concebido dentro de las libertades subculturales y contraculturales que intentan ir por fuera de la organización de la lógica capitalista, es indudable que debemos inscribir la fotografía de los jóvenes marginales de los años ochenta, noventa, y de la última década, a modelos que se apropian y reproducen las estéticas y estilos pasados pero insertos en los modelos de consumo. De hecho, la mayor lucha sobre la identidad juvenil de las últimas décadas, se da en torno a “lo auténtico” y lo “comercial” o entre la lejanía o la cercanía a los valores posmodernos.

Bajo esta lógica, la fotografía aporta un medio destacado dentro de los diferentes modelos expresivos en ámbitos culturales y artísticos. El interés principal de estos modelos no es precisamente el de enaltecer o exaltar las expresiones subculturales y contraculturales como algo inmanentemente único y creativo. Por el contrario, intenta ajustar las culturas juveniles a la demanda apoyada por un bombardeo mediático situado dentro de los medios masivos de difusión. El uso de la persuasión que puede generar el arte en los individuos es

indispensable, ya que para el mercado capitalista la diversidad, creatividad y la esencia de las expresiones marginales, se sitúan en un lugar estético y estilístico que reprime cualquier ideología. Desde lo joven existen estrategias que distinguen y constituyen mecanismos en la producción de sus identidades. Unas estrategias que se desarrollan en diversas y múltiples formas de resistencia en las cuales se pueden reconocer diferentes opciones culturales y no posiciones subordinadas.

No deberíamos considerar los estilos y estéticas juveniles como un tema resuelto y en el que a través de la fotografía hemos aclarado sus contradicciones. Por el contrario, hemos visto como dentro de las subculturas se producen diferentes rituales que manifiestan la transformación de la marginalidad a la identidad, de las apariencias a las estrategias, de lo cotidiano a lo espectacular o de los personajes a sus representaciones. De esta manera, a partir de la fotografía hemos podido reconocer la diferentes expresiones juveniles que dan cuenta de situaciones empíricas en donde se entremezclan los aspectos sociales, culturales y generacionales, siendo en estos aspectos donde los objetivos de los jóvenes se manifiestan como un estado de confusión constante entre las biografías y los imaginarios colectivos.

Bajo la garantía del proceso químico la fotografía nos ha dicho *esto pasó o esto estuvo allí*, pero muy distinto es saber o interpretar a ciencia cierta *qué pasó*. Y aunque el entorno configure el relato, la imagen no refleja elementos certeros en cuanto a verdades. Si bien es cierto que desde la técnica y su relación con el *index* podemos entablar una dualidad entre la fotografía y la realidad, es imposible relacionarla de manera objetiva con la verdad. Las fotografías son tanto un modo de certificar la experiencia como de rechazarla. Entre testimonios personales, referencias conceptuales y crónicas vivenciales, las imágenes que hemos analizado se posicionan entre la ausencia y la memoria, siendo éstas manifestaciones las que nos llevan a comprender la cotidianeidad del sujeto, su posición particular y la plasmación de su identidad.

La memoria es una característica fundamental de las imágenes de los jóvenes marginales, ya que la mayoría de los discursos y relatos son

construidos a partir de los pequeños instantes capturados que autentifican las juventudes perdidas. No podemos olvidar las experiencias autobiográficas que tratan de diferenciarse del relato genérico en favor de lo anónimo, lo personal y la identificación con los modelos por parte del espectador. Un espectador que dualiza entre la fascinación por asumir una vida juvenil en términos salvajes y románticos, o la despreocupación y la tranquilidad que la marginación ajena le produce. La inspiración anclada en la poesía del grupo y las posibilidades narrativas que proporcionan los personajes y modelos, nos descubren un sin número de sucesos personales que son reinterpretados constantemente en la construcción de la imagen.

A través de la ausencia que expresa la fotografía, el público tiene acceso a un tiempo olvidado pero sin el trauma de la experiencia real que éste produce. Y aunque algunos pueden ser tranquilizados por otros relatos, la muerte suele producir en el espectador un diálogo transformador que encuentra -entre sentimentalismos y negaciones- un lugar paradigmático dentro de los discursos fotográficos de las juventudes marginales.

Ya sea por el uso de los autorretratos que crean una resonancia discordante dentro de las obras, o por la descripción histórica de los sucesos, debemos destacar en las imágenes la decantación por las construcciones narrativas que -en forma de ensayos o biografías-, recurren a diferentes tipologías que hacen de la fotografía un modelo elocuente a la hora de transmitir subjetividades.

El encuentro con lo subjetivo será el conflicto más representativo dentro de las imágenes que hemos analizado, lo que nos insertan de lleno en uno de los rasgos fundamentales de esta tesis: la dualidad fotográfica entre documentalidad y arte. Una dualidad que a partir del referente nos lleva a concebir la fotografía de los jóvenes marginales dentro de lo que podemos denominar *documentalismo artístico*.

Es indudable que la afinidad del espectador con las imágenes y los autores se produce a partir de la concepción referencial, por lo que el referente se



transforma en un modelo real y por ende en un documento. Una imagen documental que tiene la ambición de intervenir y transformar la vida social mostrando las cosas como el grupo o el individuo entienden *que son*, y no como los grupos hegemónicos establecen que *deben ser*. Bajo la referencialidad fotográfica los discursos artísticos serían los espejos donde se revelan las escenas realistas. Donde los modelos no puede ser *como son* sino *como se representan*, por lo que “lo real” sólo será una referencia que se transforma en representación por las convenciones, los códigos, los objetivos y las intenciones.

Los fotógrafos que hemos presentado nos ofrecen diferentes significaciones relacionadas con el modo de crear, de distribuir y de fijar los clichés de representación. Influidos por la construcción del imaginario colectivo y en las formalizaciones de la codificación, el *documentalismo artístico* introduce la ficción dentro de la propia referencia. El comportamiento surge como significación para después volver a ser introducido en el estilo, en el modo de sentir, o en la forma de exponer la realidad.

Dentro de los múltiples aspectos contextuales e históricos que nos han llevado a la división y fragmentación metodológica que hemos realizado, debe corresponder a la fotografía una serie de escenarios que consideramos clave para su comprensión. No podemos entender la fotografía –y las imágenes que hemos visualizado– fuera del foco substancial en el cual se desarrolla su existencia, lo que nos lleva a situar a la mayoría de los modelos dentro de los territorios urbanos. Evidentemente, establecer la fotografía de los jóvenes marginales dentro de la dicotomía individuo/ciudad nos ofrece una construcción cultural elaborada a partir de los procesos estilísticos, históricos y contextuales que los jóvenes desde la posguerra han propuesto.

No podemos obviar tampoco las estéticas que describen los diferentes estilos juveniles marginales, y que dieron forma a los discursos fotográficos contemporáneos. Así, hemos podido situar diferentes formas de transmitir y entender el mensaje, ya que pueden variar entre el blanco y negro y el color; entre las composiciones clásicas o las que poseen un carácter espontáneo y

directo; entre la luz natural o la artificialidad del flash, etc. A partir de uno u otro modelo, cuestiones que en principio parecen completamente normales adquieren un nivel adicional de significado, convirtiéndose en metáforas personales y visuales del mundo que los autores intentan representar. De igual modo, las consideraciones que responden a las preocupaciones del imaginario colectivo, deberían asimilar los comportamientos y los estilos propuestos que configuran las identidades colectivas e individuales a las que podemos asociar cuestiones como el sexo, las drogas, las modas, la música etc.

A través de la fotografía hemos podido descubrir determinadas formas vinculares entre el sujeto y el objeto, o la actividad que como modelo significativa, desarrolla la figura juvenil dentro de un campo heterogéneo de prácticas sociales. Prácticas asociadas –en muchos de los casos– a actividades que son estigmatizadas bajo una concepción desvalorizante, excluyente y cercana a la ilegalidad, pero en las que al mismo tiempo, también encontramos un lugar vital y esperanzador en el que la sociedad se desarrolla. Por otro lado, no hemos podido obviar las imágenes como el resumen documental de una época donde lo joven cobro sentido, ya sea en los sesenta con el *hippismo*, en los setentas con el *punk* o el *glam*, en los ochenta con la *new wave* o la movida madrileña, o en los noventa con el *grunge*, la fotografía se enmarca en procesos contextuales definidos en los que se realizan múltiples recorridos físicos, mentales y experienciales que definen la experiencia artística de los jóvenes fotógrafos.

Vistos desde la distancia, los paisajes que reflejan las culturas juveniles parecen mostrar una guerra fallida que hace tiempo perdió su razón de ser pero que conserva de manera irónica, aquellas esferas culturales que los fotógrafos del margen parecían despreciar. Los jóvenes que parecían revelarse contra cualquier institución, son ahora amparados por los entornos que rechazan. Unos espacios que estratégicamente magnifican cualquier esbozo marginal para el “beneficio” de los intereses sociales.

Vistas estas consideraciones y si al principio de este trabajo nos preguntábamos ¿por qué la fotografía de los espacios marginales es objeto de

desprecio y rechazo, pero a la vez ha sido y es tan consumida y solicitada en el mercado cultural y artístico? encontraremos respuesta a esta pregunta en dos aspectos fundamentales. El primero será la proximidad en términos del realismo que nos produce el *documentalismo artístico*, en donde hemos podido encontrar los diferentes contrapuntos en los estereotipos juveniles y marginales que presentan los autores; y uno segundo que tiene que ver con la relación entre arte, fotografía y mercado.

Como objeto de consumo, las publicaciones de las fotografías de los jóvenes marginales no van dirigidas a la comunidad en donde las imágenes se producen. Los modelos presentados y las impresiones en papel manifiestan un constructo específico para los mercados artísticos. Sin embargo, el éxito se encuentra supeditado a las distintas identificaciones que se producen en el reconocimiento inmediato de los ambientes subcultuales y contraculturales y en la transparencia de su significado. La materialización de la significación propuesta por la imagen latente, asegura con diferentes estéticas y estilismos la identificación del espectador con una historia ajena y diferente. En este contexto, las fotografías que hemos expuesto manifiestan un recuerdo, una huella objetual de la autenticidad que se distingue de la experiencia y que no necesita -por parte del espectador- que los acontecimientos vuelvan a repetirse. El consumidor de imágenes necesita y desea recuerdos de eventos cuya materialidad se ha escapado, existiendo sólo a través de la invención de la narrativa. Y será a través de la narración donde la sustitución de recuerdos se transforman en un contexto de consumo perpetuo que reemplaza su contexto de origen. De esta manera, no se representa a través de la fotografía la experiencia vivida por el autor, por el contrario se produce un experiencia construida en una "segunda mano" por su poseedor y propietario.

Por otro lado, si bien las representaciones de estos estereotipos en su nivel visual y conceptual poseen características muy diversas, podemos observar que cuando el medio fotográfico pretende transmitir un mensaje de manera unilateral, más se acercará a la subjetividad fotográfica. De esta manera, la transmisión de mensaje será uno de los medios fundamentales dentro de los modelos propuestos. La razón por la que mencionamos esto es porque la

fotografía de los jóvenes marginales debemos interpretarla –en líneas generales– como ensayos fotográficos magnificados por la espectacularización de un mensaje que transita entre la vida y la muerte o entre la pasión y la decadencia, llegando a retratar las culturas juveniles bajo una suerte de estudio etnográfico, antropológico o sociológico. Sin embargo, el impacto de las imágenes más sofisticadas y seductoras carecen de la ideología y la profundidad que el documental artístico de Robert Frank, Nan Goldin o Richard Billingham manifiestan, y que traen consigo el “realismo” descarnado y el encanto romántico de las subculturas levemente sediciosas.

Las fotografías de los autores del mundo marginal y juvenil revelan elevadas argumentaciones a su carácter más oficioso, devolviéndole a los sentidos su función primitiva. Pasada la relación indisoluble de la fotografía con el referente y el medio, encontramos su lugar -al igual que lo joven- con las subjetividades del proyecto posmoderno en tanto que contienen una función constructiva y excitante. Esto produce de manera accesible dentro de los entornos artísticos otro modo de narrar, un lugar donde se cuenta la historia a través de “mi historia”, y donde se construye en cada decisión el destino del artista. Lejos de elevar la fotografía a ningún lugar superior, de capitalizarlas como la pintura en algo mágico o divino, el intento del arte fotográfico parece ir en sentido contrario. Pretende acercar y apreciar las imágenes por lo que son, objetos modestos del cual la cultura contemporánea ya no puede prescindir.

Dentro de los comportamientos sociales actuales somos definidos a través de manifestaciones visuales, por lo que si quisiéramos responder a la pregunta ¿por qué estos jóvenes parias son agentes productores de arte? deberíamos referirnos, como hemos mencionado anteriormente, a que la fotografía es esencialmente una parte constitutiva y significativa de las identidades individuales y grupales de los jóvenes. La fotografía, en los casos que la hemos analizado, corresponde a un acto militante que va mucho más allá de un gesto autobiográfico o referencial. En ella podemos percibir tanto la dureza de una situación límite, como los horizontes liberadores que expresan los actores participantes. De esta manera, se manifiesta un campo intermedio entre el golpe referencial y el dolor anestesiado por el imaginario del espectador.

El deseo del fotógrafo no sólo se desarrolla en la búsqueda de rarezas y crueldades, ya que debe reducir la complicitad de los medios de difusión para impedir que la miseria se conviertan en objeto de regocijo. Del mismo modo, este deseo evita que los excesos estéticos repercutan en una simple estrategia. Las imágenes de los jóvenes marginales se dan generalmente desde la pertenencia, desde una posición cercana y vital que hace que el producto posea -en líneas generales- un equilibrio entre la transparencia de lo auténtico y la puesta en escena, aceptando el autor la responsabilidad y la obligación personal frente al documento y la obra artística.

El inconformismo, la rebeldía o la curiosidad de los jóvenes marginales nos ofrecen un nuevo cauce en los discursos fotográficos en los que la implicación emocional de los artistas sobre el trabajo es muy grande. Pero hay aspectos que van más allá de cualquier egocentrismo que llevan a los artistas a encontrar en la fotografía un medio expresivo y de supervivencia.

Los fotógrafos y artistas contemporáneos ya no sólo se interesan por la fotografía en sí misma, sino que la conciben de manera desprejuiciada, actual y preocupándose por argumentar sus posibilidades. Y si bien las reglas son conocidas, no se esfuerzan por ajustarse a ellas, más bien al contrario, se intenta llegar a su límite alejando todo debate tradicional sobre la naturaleza y las propiedades del medio. Con y a través de la imagen fotográfica los jóvenes marginales se acercan a la experiencia artística en el contexto cultural, sabiendo que la libertad de una mirada reivindicativa es una fuente de creciente consuelo para una definición abstracta de la individualidad y la subjetividad.



## BIBLIOGRAFÍA

- Luis Angel ABAD. *El rock y su doble*, Episteme, Valencia, 1998.
- Luis Angel ABAD. *Rock contra cultura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- Luis Angel ABAD. *Mito e industria cultural*, Alfons el Magnánim, Valencia, 2003.
- Theodor ADORNO & Max HORKHEIMER. *Dialéctica del iluminismo*, Editorial Sudamericana, México D.F., 1969.
- Francesca ALINOVI. *La fotografía. Illusione o rivelazione?* Il Mulino, Bologna, 1981.
- Francisco ALONSO. *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*, UOC, Barcelona, 2007.
- Roswell ANGIER. *A kind of life: conversations in a Combat Zone*. Adisson house, Danbury.1976
- Diane ARBUS. *Revelations*, Random House, San Francisco, 2003.
- Rafael ARGULLOL. *El héroe y el único*, Taurus, Madrid,1999.
- Marc AUGÉ. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.
- Marc AUGÉ. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Richard AVEDON. *In the american West 1979-1984*, Caixa Forum, Barcelona 2002.
- Patricia BADENES SALAZAR, *La estética en la barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*, Univerisdad Jaune I, 2006.
- Dominique BAQUÉ. *La fotografía plástica*, Ed Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Kosme de BARAÑANO, *Light of Photography. Silence of Architecture (Schultz-Dornburg. Luz de la fotografía, silencio de la arquitectura)*, Fundación Siglo, Valladolid, Castilla y León, 2008.
- Roland BARTHES. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1999.
- Roland BARTHES. *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 2000.

- Roland BARTHES. *El grado cero de la escritura; Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI Editores, 2001.
- Roland BARTHES. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002.
- George BATAILLE. *La oscuridad no miente*, Taurus-Santillana, Madrid, 2002.
- Jean BAUDRILLARD. *La sociedad de consumo*, Ed Plaza & Janés, Barcelona, 1974.
- Jean BAUDRILLARD. *Cultura y simulacro*, Ed Kairós, Barcelona: 1998.
- Howard BECKER. *Outsiders*, siglo XXI, Buenos Aires, 2009.
- Albert BÉGUIN. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Fondo de cultura Económica (FCE). Méjico DF. 1978.
- Walter BENJAMIN. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987.
- Walter BENJAMIN. *Sobre la fotografía*, Valencia, pre-textos 2005.
- Isaiah BERLIN. *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.
- Basil BERSTEIN. *Clases, Códigos y control, I Estudios teóricos para la sociología del lenguaje*, Akal, Madrid, 2001.
- Richard BILLINGHAM. *Ray's a Laugh Scalo*, New York, 1996.
- Maurice BLANCHOT. *El diálogo inconcluso*, Monte Avila, Carácas, 1996.
- Patrice BONNEWITZ. *La sociología de Pierre Bourdieu, nueva visión Argentina*, 2003.
- BOOGIE. *Belgrade Belongs to me*, Power House Books, New York, 2008.
- Pierre BOURDIEU. *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990.
- Pierre BOURDIEU. *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991.
- Pierre BOURDIEU. *Las reglas del Arte*, Taurus, Madrid, 1997.
- Pierre BOURDIEU. *Un arte medio*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2003.
- Pierre BOURDIEU. *La distinción*, Taurus, Madrid, 2010.
- Andrew BOWIE. *Estética y subjetividad*, Visor, Madrid, 1999.
- Peter BÜRGER. *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996.



- Judith BUTLER. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Enrique CARDOZO. *Jóvenes revolucionarios. Estigmas y particularidades de las juventudes latinoamericanas*, Facultad de Sociología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 1996.
- Luis CASTELO. *Del ruido al arte*, H. Blume, Madrid, 2006.
- Jean-Francois CHEVRIER. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Ed Gustavo Gili, Barcelona 2007
- Larry CLARK. *Tulsa*, Grove press, New york, 2000.
- Larry CLARK. *Teenage Lust*, Hennessey & Ingalls. Tokio, 1997
- Larry CLARK. *Larry Clark: Los Angeles 2003-2006*, Catálogo Luhring Augustine y Simon Lee Gallery. New York. 2007.
- Rafael CONNUT, *La fotografía y los espacios de representación*, Anteria, Venezuela, 1975.
- Bruce COOK, *La generación Beat, Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*, Ariel, Barcelona. 2011.
- Jose Miguel CORTÉS. *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre el monstruo en el Arte*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- Joan COSTA. *La fotografía, entre la sumisión y subversión*, Trillas, Méjico, 1991.
- Joan COSTA. *El lenguaje fotográfico*, Ibérico Euroea de Ediciones, Madrid, 1977.
- Douglas CRIMP. *Posiciones críticas: ensayo sobre las políticas del arte y la identidad*, Akal, Madrid.,2005.
- Antonie D'AGATA. *Mala Noche*, En Vues, Paris, 1998.
- Antonie D'AGATA. *Insomnia*, Manoeuvre Editions, Marseille, 2003.
- Antonie D'AGATA. *Stigma*, Manoeuvre Editions, Marseille, 2004.
- Antonie D'AGATA. *Ice*, Manoeuvre Editions, Arles, 2012.
- Guy DEBOARD. *La sociedad del espectáculo*, pre- textos, Valencia, 2010
- Alfredo DE PAZ. *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992.

- Gilles DELEUZE- Félix GUATTARI. *Mil Mesetas. Capitalizmo y esquizofrenia* pre-textos, Valencia, 2008.
- Julián Díaz SÁNCHEZ, *Políticas, poéticas y prácticas artísticas. Apuntes para una historia del arte*, Catarata, Madrid, 2009.
- Nateras DOMÍNGUEZ; Agustina SAVORINI, *Jóvenes Anónimos. Arqueología de una generación perdida*, Biblos, Buenos Aires, 1993.
- Regis DURÁN, *El tiempo de la imagen un Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.
- Philippe DUBOIS. *El Acto fotográfico: De la representación a la Recepción*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994.
- Umberto ECO. *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Madrid, 1993.
- Umberto ECO. *Tratado de semiótica General*, Lumen, Barcelona, 2000.
- Mary ELLEN MARK. *Exposure*, Phaidon Press Limited, Londres, 2005.
- Pilar, ESCANERO DE MIGUEL. *La mujer y el arte. Pintoras y escultoras canarias*. Caja de Ahorros de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria, 2007
- Pilar, ESCANERO DE MIGUEL, *Reflexiones*, Gráficas Díaz, San Vicente-Alicante. Alicante, 2000.
- Eduardo ESCOBAR. *Promesa incompleta*, Villegas, Bogotá, 2003.
- Mike FEATHERSTONE. *Cultura de consumo y posmodernismo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000 p.60.
- Carles FEIXA. *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, Ed. Causa Joven. Colección Jóvenes nº4, México. 1998.
- Carles FEIXA. *De jóvenes bandas y tribus. Antropología de la Juventud*, Ariel, Barcelona, 1999.
- Joan FONCUBERTA .,<et al>, *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona 2003.
- Joan FONCUBERTA. *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*. Gustavo Gili, Barcelona. 2004.
- Michel FOUCAULT. *El cuerpo utópico: Las Heterotopias*, Ed. Nueva visión Argentina, Buenos Aires, 2010.

- Michel FOUCAULT. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Buenos Aires. 1989.
- Robert FRANK. *Los Americanos*, La fabrica, Madrid, 2008.
- Thomas FRANK. *La conquista de lo cool*, Alpha Decay, Barcelona, 2011.
- Lee FRIEDLANDER. *Self Portrait: Potographs of Lee Friedlander*, Art Publishers, Washington, 1998.
- Lee FRIEDLANDER. *Sticks and Stones*, D.A.P Fraenkel Gallery, San francisco, 2004.
- Simon FRITH. *Sociología del rock*, Feltrinelli, Milan, 1982.
- Jose Luis GALLERO DIAZ, *Solo se vive una vez: Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid, 1991.
- Alberto GARCÍA-ALIX, *Fotografías*, Tf editores y la fábrica, Madrid, 2001
- Alberto GARCÍA-ALIX, *Llorando a aquella que creyo amarme*, La fabrica, Madrid, 2002.
- Alberto GARCÍA-ALIX. *De donde no se vuelve*, La fabrica, Madrid. 2010.
- Guy GAUTHIER. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Clifford GEERTZ. *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- Wlad GODZICH .,<et al>, *Souvenirs souvenirs! Memorias de un no-rockero*, Pre-textos y Fundación Bancaja, Valencia, , 1999.
- Johann W. Von GOETHE. *Werther*, Salvat, Navarra, 1970
- Jim GOLDBERG. *Raised by Wolves* Scalo Publishers, New York. 1995.
- Nan GOLDIN. *The Ballad of sexual dependency*, Bookseller, New York, 1987.
- Nan GOIDIN. *Cookie´s Portfolio*, Pace/ MacGilli Gallery, New York, 1991
- Nan GOLDIN. *El patio del Diablo*, Phaidon press limited, London, 2003.
- Nan GOLDIN. *The Other side*, Scalo, Nueva York. 2002
- Marcus GREIL. *Rastros de carmin. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama. Barcelona. 1993
- Leo HAMALIAN y Frederick R. KARL.,<et al>, *La Visión radical: Ensayos para la década de los setenta*, Ankara, Mexico, 1983.

- Stuart HALL, *Los hippies: una contracultura*, Anagrama, Barcelona, 1977.
- Stuart HALL; Tony JEFFERSON. *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*. Ed. Univ. Nac de la Plata. Buenos Aires. 2010
- Dick HEBDIGE. *Subcultura: El significado del estilo*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Ágnes HELLER ; Ferenc FEHÉR. *Políticas de la Posmodernidad: ensayos de crítica cultural*, Ed. Península, Barcelona. 1989.
- Herman HESSE. *El lobo estepario*, Alianza, Madrid, 1998.
- José I. HOMOBO MARTÍNEZ; Juan A. RUBIO ARDANAZ <et al>, *Las culturas de la ciudad II*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2003.
- Alex HUGHES., Andrea NOBLE <et al>, *Phototextualities: intersections of photography and narrative*, Universidad de Nuevo Mexico, México, 2003.
- Eulália IGLESIAS.<et al>, *Larry Clark: Menores sin reparos*, Festival de cine de Gijón, Gijón.2006.
- Guido INDIJ .,<et al>, *Clic! El sonido de la muerte*, La Marca Editora, Buenos Aires, 1992.
- Roland JACARD. *El exilio interior*, Azul editorial, Barcelona, 1999.
- Fredric JAMESON. *Ensayos sobre el posmodernismo, Imago Mundi*, Buenos Aires, 1991.
- Joyce JOHNSON. *Personajes secundarios*, Estrada, Buenos Aires, 2003
- Douglas KELLNER ; Meenakshi DURHAM. *Media and Culture Studies* Keywords, Blackwell, 2006.
- Rosalind KRAUSS. *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Donal KUSPIT. *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Abada editores, Madrid, 2007.
- Amparo LASÉN. *A contratiempo. Un estudio de las temporalidades juveniles, Siglo XXI*, Madrid, 2000.
- Jesús María LASKANO, *Roma-New York, Il político*, Roma, 2007.
- Jean-Claude LEMAGNY, André, ROUILLÉ. *Historia de la Fotografía*, Martínez Roca, Barcelona, 1988.

- Gilles LIPOVETSKY. *La era del vacío, ensayos sobre individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, , 2003
- Luigi M. LOMBARDI. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva imagen, México,1978.
- Agustín LÓPEZ. *La Psicología de las clases populares*, Grijalbo, México D.F., 2000.
- Jean F. LYOTARD. *La condición postmoderna*, Teorema, Buenos Aires, 1989.
- Norman MAILER. *El Negro Blanco*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- Michael MAFFESSOLI. *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*, Icara, Barcelona, 1990.
- Greil MARCUS. *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- Hebert MARCUSE. *EL final de la Utopía*, Planeta, Barcelona 1986.
- Mario MARGULIS .,<et al>, *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Ed. Siglo del Hombre. Bogotá, 1998
- Enrique MARTIN CRIADO. *Producir la juventud. Crítica de la sociología de la juventud*, Ed.Istmo, Madrid,1998.
- Antonio MENDEZ. *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Robert MERTON. *Teoría y Estructura Sociales*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1970.
- Barry MILES. *Hippie*, Global Rhythm. Press, Barcelona, 2006.
- Jean MONOD. *Los barjots. Ensayo de etnología de bandas jóvenes*, Seix Barral, Barcelona 1976.
- Charles MORRIS. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós, España, 1985.
- Ignacio H. MOTA. *Diccionario de la Comunicación, Tomo I*, Paraninfo, Madrid, 1988.
- Charles MURRAY. *The Emerging British Underclass*” Institute of Economic Affairs, London. 1990
- Beaumont NEWHALL, *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Gustavo Gili,Barcelona, 1983.

- Bill NICHOLS. *La representación de la realidad. Cuestionamientos y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1995.
- Friedrich NIETZSCHE. *Mas allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro*, Alianza, Madrid, 1997.
- David PÉREZ. *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004
- Huston SMITH. *Más allá de la mente posmoderna*, Kairos, Barcelona, 2002
- José Manuel PÉREZ TORNERO ; Pere-Oriol COSTA ;Fabio TROPEA, *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Paidos ibérica, Barcelona, 1997.
- Mark PERRY, *Sniffin' Glue. The essential punk accessory*. Sanctuary Publishing, London, 2000.
- PIERROT. *Memoriatrans: Transexuales, transformistas y travestis*, Morales I Torres, Barcelona, 2006.
- Valérie PICAUDÉ- Philippe ARBAÏZAR .,<et al> .*La confusión de géneros en la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004
- Glória PICAZO; Jorge RIBALTA .,<et al>. *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Llibres de recerca Art, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997.
- David PÉREZ .,<et al>, *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004
- Luis RACIONERO. *Filosofías del Underground*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Juan A.RAMÍREZ. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid. 2003.
- Rossana REGUILLO CRUZ. *Emergencias de cultura juveniles; Estrategias del desencanto*, Norma, Bogota, 2007.
- Rossana REGUILLO CRUZ. *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*, ITESO, Guadalajara.1989.
- Jorge RIBALTA <et.al>. *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- David RIESMAN. *Individualismo, marginalidad y cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 1974.

- María Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA; Víctor MÍNGUEZ, *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Universitat Jaume I. Castellón, 2006.
- Alvaro SALINAS; Abraham FRANSSEN. *El zoológico y la selva: La experiencia cultural de los jóvenes de fin de siglo*, Centro de investigación y desarrollo de la educación CIDE. Santiago de Chile. 1997
- Mario SANDOVAL M. *Juventudes globales, particularidades anónimas*, Biblos, Buenos Aires, 1987.
- Ernesto SANTA CRUZ. *La ciudad y sus representaciones imaginarias*, Univ. De Buenos Aires. Dep de sociología. Buenos Aires. 1991.
- Jean- Marie SCHAEFFER, *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Cátedra. Madrid, 1990.
- Friedrich SCHLEGEL. *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid. 1994.
- Susan SONTAG. *Sobre la Fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996.
- Nikos STANGOS. *Conceptos de Arte moderno*, Destino, Barcelona, 2000.
- Zoe STRAUSS. *America*, Ammo Books, USA, 2008
- Joseph SZABO. *Teenage*, Greybull Press, New York, 2003.
- Charles TAYLOR. *Las fuentes del yo*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Alain TOURAINE. *Las sociedades dependientes*, Siglo XXI, Mexico, 1978.
- Alain TOURAINE. *Un nuevo paradigma: para comprender el mundo de hoy*, Paidós ibérica, Barcelona, 2005.
- Gijs VAN TUYL. *Nobuyoshi Araki: Tokio Nouvelle*, Hatje Cantz, Londres, 1998
- Gianni VATTIMO y otros. *En torno a la posmodernidad*. Anthropos, Barcelona, .1990.
- Karlheinz WEINBERGER. *Rebel Youth 1950-1960*, Rizzoli. Usa. 2011
- Irvine WELSH. *Trainspotting*, Anagrama, Barcelona, , 1996.
- Gary WINOGRAND. *Figments from the real World*, The Museum of Modern Art, New York, 2003.
- Gary WINOGRAND. *Public Relations*, The Museum of Modern Art, New York, 2004.

- Gary WINOGRAND. *Winogrand 1964*, Arena editions, Santa fe, 2002.
- Paul WILLIS. *Common culture, Buckingham*, Open University Press, London, 1990

## **ARTÍCULOS, CATÁLOGOS Y ENSAYOS**

- Juana María BALSALOBRE, *Tomás Gómez Bosch. Pintor y fotógrafo*, Cabildo Insular, Las palmas Gran Canaria, 2008.
- Pilar BUSTINDUY, *D.F.K. Desing for kids*” Actas de la 8ª Jornada del Grupo Español de Arte Contemporáneo del IIC Febrero 2007.
- Rocio CARRASCO. *Larry Clark, Jóvenes salvajes*, Catálogo VII Encuentros Abiertos Festival de la luz. Ed. Escuela Argentina de Fotografía, Buenos Aires. 1997.
- C Photo. *Barry Kay, Portfolio*, en International photo magazine nº9, Yvorypress, Madrid. 2009.
- Carles FEIXA. *De las culturas juveniles al estilo*, Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales Vol. XV, núm. 50, México, Octubre, 1996.
- Cesar A. GUERRERO. *Capitalismo, Arte y contracultura*, Rev.Movimiento. Nº 4. Universidad Santo Tomas. Bogotá, mayo 2009
- GALINDO HERVÁS Alfonso. *Los mitos. Sobre la falsedad de los mitos*, Murcia, Revista Murciana de Antropología Nº3, 1996.
- Antoni JOVÉ ALBÁ., *Larry Clark: Adolescencia, drogas y sexo*, Rev. Arte y políticas de identidad, vol1, Centre d'Art la Panera, Lleida , 2009
- Jim LEWIS. *Richard Billingham: No Place like home*, Rev. Artforum enero de 1997.
- Ana Melis, *La miseria y la fortuna como formas de vida*, Canelobre, nº 43, Instituto de Investigación Juan Gil-Albert, Alicante, 2000, p.178-191.
- Manuel Nicolás MESEGUER, *El documental, Carcoma de la ficción*,X Congreso Internaciona de la asociación española de Historiadores del cine, córdoba, 2004.
- Juan manuel OLEAQUE. *El combate de pintar en la calle*, valencia, revista Lars, nº12, 2008.
- Rosa OLIVARES, *El encuentro*, Revista Lápiz, Nº148. Diciembre de 1998
- José Carlos POVERA. *Robert Frank, el ojo de America*, Revista Zoom Nº 21 año VI, Perfil, Buenos AiresNº 1989



- Victor del RÍO, *La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría*, Lápiz. Revista internacional de arte., Año XIX, nº 166. 2000
- Francisco RUBIO ARRIBAS, *¿El tercer Género? La transexualidad*. Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas Nº 17, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008.
- Alfonso SÁNCHEZ LUNA, *El mite poétic: El mito pintado a través de la metamorfosis*, Fundació Carlet, Valencia, 2008.
- Maritza URTEAGA. Jóvenes urbanos e identidades colectivas, Rev.Ciudades, Nº 14. México, abril-junio 1992.
- Stephen WESTFALL, *Nan Goldin*, Rev. Bomb Nº37, Nueva York, 1992.

### **WEB - ARTÍCULOS, ENTREVISTAS Y ENSAYOS.**

- Ismael APUD. *La estigmatización en el consumo de drogas*, H Enciclopedia, 2010. URL:<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Apud%20Ismael/DrogasIlegales.htm> [Consulta 10-Abril-2010]
- Phil BICKER. *Joseph Szabo: American Photography's Best Kept Secret*, (en línea) Time lightbox, junio de 2011. Url:<http://lightbox.time.com/2011/06/27/joseph-szabo-american-photographys-best-kept-secret/#1> (consulta: 2 de noviembre de 2011)
- Luis BRITTO GARCÍA, *El imperio contracultural. Del Rock a la posmodernidad* [En Línea], NuevaSociedad, 1999. URL:<http://es.scribd.com/doc/36807207/-El-Imperio-Contracultural-Del-Rock-a-la-Postmodernidad-Luis-Britto-Garcia> [Consulta: 5 de septiembre de 2009]
- Mario DIÁZ BARRADO, *La fotografía y los nuevos soportes para la información, Imagen e Historia*, (En Línea) Revista ayer, Nº24 , España, 1996 Url: [http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer24\\_08.pdf](http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer24_08.pdf) (Consulta 12 de noviembre de 2011)
- Frank DORKEN. *Diane Arbus portraits of the americana life*, (en línea) The Washington post. 2001. URI:<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/Dorken/030925.htm> (consulta 10 de enero de 2011)
- Norbert ELIAS, *Ensayo acerca de las relaciones entre establecidos y foraneos*, Revista Reis, Madrid, 2003, Nº104. URL: [www.scribd.com/doc/23191812](http://www.scribd.com/doc/23191812) [Consulta: 10 de febrero 2011]
- Sheryl GARRATT, *The dark room*, [En Línea] The Observer, 6/1/2002.Londres Url: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27> [Consulta: 12 de noviembre de 2010]
- Mariana GIORDANO y Patricia MÉNDEZ. *El retrato fotográfico en*

- Latinoamérica: testimonio de una identidad*, (En línea) Tiempos de América N° 8 -2001. Buenos Aires. P 121 Url:<http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105132/163905>..(consulta 10 de marzo de 2012)
- Nan GOLDIN. *Nan Goldin on Cookie Mueller*, (En Línea) The digital Journalist, 2001 Url:[http://digitaljournalist.org/issue0106/visions\\_frameset.htm](http://digitaljournalist.org/issue0106/visions_frameset.htm) (Consulta: 5 de Noviembre de 2011)
  - Núria GRAS FERRÉ. *Entrevista a Antonie d'agata: Un compromiso vital de un fotógrafo de Magnum*, (En línea) Nikonistas, 2008. Url:[http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista\\_a\\_antoine\\_d\\_agata\\_2352.php](http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php) (Consulta: 10 de Marzo 2012)
  - Ignacio IASPARRA. *Nan Goldin*, [En Línea] en Periódico Pagina 12, Buenos Aires, 2005. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-206415-2005-03-05.html>[Consulta: 26 de Octubre de 2010.]
  - Max KOZLOFF, Richard Avedon: "*In the american West*", (En línea), Rev Zone ZERO – Mayo 1999. URL:[http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=500%3Arichard-avedons-in-theamericanwest&catid=5%3Aarticles&lang=es](http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=500%3Arichard-avedons-in-theamericanwest&catid=5%3Aarticles&lang=es) (Consulta: 12 de Abril de 2011)
  - Jorge MAJFUD. *De cómo la ideología dominante necesita el margen para sostenerse: Desobediencia y disentimiento*. University of Georgia, 2003. URL:<http://arje.hotusa.org/filpol5.htm>. [Consulta: 7 de julio de 2011]
  - Rocío MARTÍN-CRESPO, *Posmodernidad: capítulo culminante de la Historia del ojo*, [En línea] Revista A Parte Rei N° 63. 2009. Url: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/crespo63.pdf> [Consulta: 23 de enero de 2012]
  - Daniel MERLE, *Entrevista a Robert Frank: Memorias de un poeta*, (En línea) Revista literaria Uzularte Buenos aires, 2007 Url: <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com.es/2007/08/daniel-merleentrevista-robert-frank.html>(Consulta: 21 de Marzo 2011)
  - Rene PEDROZA; Guadalupe VILLALOBOS. *Entre la modernidad y la posmodernidad: Juventud y educación superior*. Revista Educere, Año 10, N° 034 Venezuela, Universidad de los Andes, 2006 p.405-414 URL: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35603402> [Consulta: 5 de octubre de 2011]
  - Victoria E. PINILLA SEPÚLVEDA; Nelvia V. LUGO AGUDELO, *Juventud, narrativa y conflicto: Una aproximación al estado del arte y de su relación*. Rev.latinoamericana de ciencia.sociedad.niñez,juv, 2011, URL:<http://revistaumanizales.cinde.org.co/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/519/288> [Consulta:12 de Noviembre de 2011]

- Sean O'HAGAN, *William Klein I was an outsider, following my instincts*, (En línea) The Guardian, Londres, 2012.  
Url:<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/apr/28/william-klein-interview-sony-photography> (consulta:10 de mayo 2012)
- Outi REMES. *Reinterpreting Unconventional Family Photographs: Returning to Richard Billingham's "Ray's Laugh" Series*, (En Línea) Rev. Afterimage mayo-Junio 2007. URL:<http://focusonfilm.com/2011/08/reinterpreting-unconventional-family-photographs-returning-to-richard-billinghams-rays-a-laugh-series-2007>. (Consulta 21 de Febrero de 2012)
- Gus VAN SANT. *Larry Clark, Shockmaker*, [En línea] Interview Magazine, 1995. URL: <http://focusonfilm.com/2011/07/interview-with-larry-clark-shockmaker-1995/> [Consulta 10 de Enero 2011]
- Ralph VAZQUEZ, *Alternating Oracular Transmutations: Review for Rineke Dijkstra's Retrospective at the San Francisco Museum of Modern Art*, (En Línea) Periódico Conboca, Puerto rico  
Url:<http://www.conboca.org/2012/03/05/alternating-oracular-transmutations-review-for-rineke-dijkstras-retrospective-at-the-san-francisco-museum-of-modern-art/> (Consulta 10 de marzo de 2012)

## **TESIS CONSULTADAS**

- María Laura GUTIÉRREZ, *Crítica de la Estética Androcéntrica. Arte y feminismo en la cultura contemporánea*, Tesis Univ. Nac de Entre Rios, Entre Rios, 2008
- Oriol ROMANI. *Droga y subcultura. Una historia cultural del "haix" a Barcelona*, Tesis doctoral, Facultat de Geografia y Historia. Universitat de Barcelona.1982.
- Gemma SAN CORNELIO EZQUERDO. *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*, Tesis Doctoral, Univ Politecnica de Valencia, Departamento de documentación audiovisul, documentación e historia del arte, 2002.
- Juan Pablo ZEBADÚA, *Culturas juveniles en contextos globales: estudio sobre la construcción de los procesos identitarios de las juventudes contemporáneas*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.