

AL DESNUDO



AL DESNUDO

AL DESNUDO

TEA Tenerife Espacio de las Artes
18 sep 14 > 18 ene 15

Carlos Alonso Rodríguez
Presidente Cabildo Insular de Tenerife

En la inauguración de una reciente exposición en TEA Tenerife Espacio de las Artes, un coleccionista afirmaba con ironía que su afición era producto de una enfermedad que le llevaba a obsesionarse con una obra hasta que la adquieres. En ese instante le comenté que ojalá nunca se curase de esa enfermedad.

El coleccionista privado de arte contemporáneo se aproxima a este mundo por distintas circunstancias, pero lo que es cierto es que la sociedad obtiene los mejores beneficios al poder canalizar a través de ellos una cantidad de obra de arte que, de otra forma, sería más complejo alcanzar.

Esta figura, por tanto, facilita a muchos centros de arte la posibilidad de organizar diferentes exposiciones. Esa es una de las grandes ventajas que TEA Tenerife Espacio de las Artes disfruta con el depósito que en su día nos confió Enrique Ordóñez, presidente de la Fundación Colección Ordóñez Falcón de Fotografía.

En las programaciones de todas las temporadas de TEA hay una visión diferente de las obras de COFF. En esta oportunidad, la riqueza de la colección nos mostrará las diferentes visiones de distintos autores en relación al desnudo.

Al desnudo –título de esta sexta entrega de COFF en Tenerife– es como nos sentiríamos muchas veces los responsables de los centros de arte contemporáneo si no pudiéramos disponer de coleccionistas privados, personalizados en este caso en la figura de Enrique Ordóñez.

El desnudo fotográfico: antinomias, inscripciones y fronteras.

Alberto Martín*

El desnudo en el campo fotográfico tiende a ser practicado y leído como uno más de los géneros de la fotografía. Sin embargo, más allá de la generalizada y progresiva evolución, mestizaje e incluso disolución de dichos géneros a lo largo del siglo XX, el caso del desnudo aparece como especialmente complejo e inestable. Podría decirse que desde mediados del siglo XIX, cuando comienza a desarrollarse de un modo más o menos definido, y durante décadas, el desnudo se va convirtiendo en buena medida en un género sin tema, o al menos sin un tema o contexto específico, para progresivamente, y hasta llegar a la actualidad, irse diluyendo como género, pasando a ser sobre todo un aspecto o un tema secundario dentro de un tema más amplio que es el cuerpo. Si en sus principios el desnudo fue una categoría y una práctica más o menos estable, aunque siempre con contornos borrosos, su historia es eminentemente transversal, contaminante, problemática, y sobre todo, fundamentalmente connotativa.

La fotografía de desnudo en esos primeros tiempos del medio está ligada de un modo importante a su función como imagen auxiliar de pintores, dibujantes o escultores, a través de ‘estudios del natural’.¹ Estas fotos de modelos dirigidas al mundo del arte, copiando o recreando poses que toman como referencia la historia y la tradición del desnudo, irán conformando un verdadero repertorio de desnudos ‘académicos’. Pero esta producción, cada vez más masiva e industrializada gracias a la evolución de técnicas y soportes, es consumida también por un público que se sitúa lejos del inicial ámbito de las bellas artes y los artistas, desestabilizando así tanto los usos y funciones, como los límites morales y estéticos que encuadraban estas imágenes. Desde su mismo nacimiento, este género se ve obligado a dialogar con múltiples instancias: el mundo del arte, los gustos de la sociedad, las costumbres y los hábitos, y, también, la censura. La progresiva masificación y banalización del

desnudo fotográfico a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, su entrada en canales de amplio consumo, la lucha desde un inicio por los límites entre belleza, obscenidad y pornografía, son elementos que influyen desde muy pronto en la práctica y evolución del género. Por otra parte, las propias características del medio abren también su propia dinámica. Se ha señalado muy acertadamente el modo en que el realismo de la fotografía, su inevitable tendencia a mostrar la realidad en su banalidad, jugaba ya en aquellos primeros momentos inevitablemente en contra de la idealización del desnudo. Desnudo que, por otra parte, es y seguirá siendo, también en la fotografía, mayoritariamente femenino, con la implicación que ello tiene en el sostenimiento de una renovada mirada patriarcal, en el placer voyeurista que se ve acentuado además por la naturaleza del medio fotográfico, así como en la problemática fundamental que abarca casi toda la segunda mitad del siglo XX en torno al cuerpo, la sexualidad y la identidad de la mujer.

La propia naturaleza de la fotografía propicia y favorece también la aparición en la pintura de una nueva forma de mirar y ver el cuerpo desnudo, sus formas, más allá de los modelos y reglas de la Academia. Renovación en parte propiciada por el medio fotográfico, que, sin embargo, no tiene lugar en dicho medio sino en el ámbito de las artes tradicionales. A la fotografía le costará aún muchas décadas deshacerse de su papel subsidiario, servidor de las Artes, en el territorio del desnudo. Hay que esperar a finales del siglo XIX, en el entorno del pictorialismo, para que el desnudo fotográfico aparezca en exposiciones, pero lo hace muy lejos del camino iniciado por la pintura en esas mismas fechas. Sin duda, el pictorialismo busca un modelo específicamente fotográfico para el desnudo, pero lo hace por la vía del arte, apegado a la tradición, a la idealización y las bellas formas. Sin embargo, tomando en consideración el campo fotográfico en toda su extensión, sus usos y funciones, el desnudo lleva ya décadas, desde mediados de siglo, desplegándose por múltiples vías y transitando por diversos límites y fronteras, como las que aparecen entre estética y moralidad, o entre arte, erotismo, obscenidad y pornografía. El realismo de la fotografía, la rotundidad de los cuerpos, su transparencia y fidelidad al detalle, así como la diferente relación del espectador con la imagen fuerzan y confunden dichos límites. Tensión que se extiende además a la propia percepción de los cuerpos y a los conceptos, hasta entonces relativamente estables, de belleza e ideal. Los propios estudios del natural ya mencionados, muchos de los cuales contienen una inevitable connotación erótica, son consumidos por un amplio público muy diferente de aquel al que se suponían iban dirigidos, al tiempo que al abrigo, o bajo la cobertura moral del desnudo académico, surge una producción masiva y más

vulgarizada, pero ya con otros fines y para otras audiencias. Lo importante, no obstante, no es sólo que convivan, junto al desnudo académico, desnudos con una intencionalidad erótica o directamente pornográfica, o el desnudo exótico del ‘otro’ connatural a la visión colonial, compartiendo en la mayor parte de las ocasiones formas y cánones, sino la existencia ya en la foto de desnudo de esa doblez que Roland Barthes definía,² refiriéndose a las fotografías de Wilhelm von Gloeden, como sublimes y anatómicas a la vez, o si se prefiere, estéticas y carnales. Y existe también otra imagen del cuerpo desnudo asociada a la ciencia, esencialmente la imagen médica, descriptiva y objetiva, que se quiere libre de emoción, en la que se ensaya ya el fragmento fotográfico, y que a veces incluso se sitúa cercana a la propia pornografía en su atención aséptica hacia el detalle.³ La gran distancia que parece existir entre estos dos tipos de régimen fotográfico (en un extremo el estudio del natural, en el otro la imagen médica) será puesta en cuestión y abolida a lo largo del siglo XX a través de múltiples prácticas artísticas, y esencialmente el arte feminista, al proceder a poner de relieve su proximidad o similitud en cuanto mecanismos de poder: control estético de las formas, control médico de los cuerpos, control social de la población, control político de la conducta y la moral, control cultural del gusto.

Es importante esta mirada hacia el siglo XIX, en la medida en que permite observar cómo la mayor parte de las cuestiones que giran en torno al territorio del desnudo fotográfico están ya presentes o enunciadas, fundamentalmente toda una serie de oposiciones o antinomias que lo cruzan y definen. Principalmente la ya clásica oposición entre desnudo y desnudez, sin duda la cuestión más debatida y analizada, que opone el cuerpo desvestido, sin ropa, al cuerpo desnudo, representado. Antinomia que ha servido especialmente para poner de relieve las convenciones formales y los mecanismos de control del cuerpo que hay detrás del desnudo considerado como forma de arte, y al mismo tiempo, para trazar la línea que divide el desnudo como arte, del desnudo o la desnudez, que quedaría fuera del ámbito de las representaciones culturales. La evolución y el cuestionamiento de esta oposición a lo largo del siglo XX, sobre todo en el último tercio, corre en paralelo a las transformaciones en el tratamiento del desnudo en el campo artístico, y más específicamente, en el fotográfico. En cierto modo, el feminismo pone punto final a esta antinomia al considerar que todo cuerpo, también el cuerpo físico, está sometido a una representación.⁴ Toda una serie de nuevas oposiciones se derivan de ésta. La oposición entre objeto y sujeto, entre materia y forma, entre mente y cuerpo, entre arte y obscenidad, entre lo privado y lo público, entre lo íntimo y lo expuesto. Oposiciones que ponen de relieve de nuevo el modo

en que operan dentro del desnudo toda una serie de convenciones y mecanismos: la diferencia entre la representación del cuerpo femenino o masculino, absolutamente mayoritario el primero, la convención de la propia representación del cuerpo como desnudo, las convenciones culturales, sociales y políticas que trazan los límites entre lo permitido y lo no permitido, entre arte, erotismo, obscenidad o pornografía, o la frontera entre las esferas públicas o privadas.⁵

La atribución de objetividad y realismo que se da a la fotografía, el peso que en ella tiene la función social o los diferentes usos que se le pueden otorgar, su fuerte vinculación con el voyeurismo, su relación con el consumo masificado de imágenes y con la construcción y difusión de estereotipos, así como el hecho de que se considere que una fotografía genera una acción refleja en el espectador, sin la mediación o neutralización de otros medios, son factores que han incidido de manera continuada, tanto sobre las oposiciones antes señaladas, como sobre el establecimiento de líneas y fronteras en torno al desnudo.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la fotografía de desnudo apenas sufre variaciones o renovaciones significativas. Aunque el pictorialismo se mantuviera apegado aún a la tradición, especialmente con sus recreaciones de poses y escenas extraídas de la historia del arte, sí puede decirse que constituye, en cierto modo, un primer momento en el proceso de búsqueda de un desnudo construido desde la especificidad del medio fotográfico. Proceso que se verá rápidamente sacudido y acentuado a partir de la segunda década del siglo XX, tanto desde el formalismo norteamericano, como desde los movimientos de la vanguardia europea. Desde ambos horizontes se procede a romper con las convenciones que hasta ese momento habían caracterizado el desnudo y se profundiza en el lenguaje y las capacidades del medio para reformular y renovar la representación del cuerpo. La fotografía modernista, por un lado, pone en juego elementos como la fragmentación, la nitidez y la calidad descriptiva; por otro, desarrolla interés por el registro de las texturas, la indagación de formas y volúmenes, la línea y la sombra, o la analogía entre el cuerpo y la naturaleza. Elementos todos ellos que contribuyen a replantear desde el medio fotográfico esa reducción de la materia a la forma que constituye el desnudo hasta entonces, abriendo una línea clara hacia el predominio del grafismo y la abstracción.⁶ Un lenguaje formal que se mantendrá y desarrollará durante décadas, desde Alfred Stieglitz, Imogen Cunningham o Edward Weston, hasta Harry Callahan o Irving Penn. Con el tiempo, y hasta el momento actual, este ‘estilo’ terminará configurándose como un legado de nuevas convenciones para el desnudo fotográfico.

Una vertiente muy diferente indaga y propone el surrealismo, sin duda, el momento más renovador y rupturista en relación a la historia del desnudo hasta la llegada de la teoría y las prácticas feministas a finales de los años sesenta. De hecho, determinados caminos iniciados por algunos de los artistas surrealistas pueden considerarse verdaderos precedentes de dichas prácticas, sea una incipiente deconstrucción del género, la pluralidad del sujeto, la mutación y la metamorfosis, o la ‘mascarada’.⁷ Lo más importante probablemente, en el terreno que nos ocupa, es que se puede hablar de una específica práctica surrealista del desnudo. Práctica atravesada simultáneamente por algunas de las obsesiones y temas principales del movimiento: el erotismo, el sexo y la mujer.⁸ En relación al periodo precedente de la historia de la fotografía, en el surrealismo van de la mano, la ruptura de las normas y la disolución de la formas clásicas con la desarticulación, deformación y transformación de la anatomía. También la belleza, el ideal de belleza consignado en la historia del desnudo, será continuamente atacado y sustituido por una belleza ‘convulsa’, transgresora, consustancial, ahora sí, a la expresión del deseo, el placer, el erotismo y el voyeurismo. Se apropián de la pornografía y de la imagen médica para proceder a una escritura del cuerpo distinta a la existente hasta entonces, basada en el desorden, la desmesura y lo informe. Alteran y desarticulan la anatomía, deforman y distorsionan la representación humana, exploran la animalidad en el hombre, cuestionan la identidad y el género al disolver las diferencias sexuales, fetichizan, exploran y experimentan los fantasmas sexuales, crean un verdadero teatro de pulsiones, obsesiones y fantasmas protagonizado por maniquíes, muñecas o autómatas, interrelacionan y confunden apariencia exterior con representación interior, la mente con el cuerpo, lo real con lo irreal, lo misterioso con lo familiar. Y lo hacen con el lenguaje y la materia fotográfica: jugando con los planos y los puntos de vista, los tiempos de exposición, la escala o las técnicas, los cuerpos desnudos ceden, se deforman, se reflejan, se inscriben en el espacio, se transforman en paisajes, se invierten, se desdoblan.

Al igual que el grafismo, la abstracción, el juego de volúmenes y formas, de líneas y sombras de la fotografía modernista encuentra continuidad en las décadas siguientes, también la ‘estética’ surrealista conformará una herencia que se consolida en el tiempo. En cierto modo, ambas líneas pasarán a configurar ‘nuevas tradiciones’ a lo largo del siglo XX en el ámbito de la fotografía desnudo.

La llegada del conceptual, de las prácticas performativas y de la teoría feminista del arte a partir de finales de los años sesenta modifica radicalmente la historia

del desnudo fotográfico. En este contexto el desnudo como género pierde importancia, quedando claramente envuelto, podría incluso decirse que disuelto, en el tema o la problemática más general del cuerpo. Sin embargo, el desnudo, o mejor el cuerpo desnudo, como manifestación corporal, como herramienta de expresión y trabajo del artista, como superficie sobre la que se inscriben múltiples dialécticas, cobra una importante visibilidad, un cierto papel central en las prácticas artísticas hasta los años ochenta. Destaca sobre todo un grupo de *artistas corporales* que alcanzará una gran repercusión a lo largo de la década de los setenta. Sus propuestas encontrarán continuidad, a partir de los años noventa, en un arte directa y literalmente ‘carnal’ de mutaciones, operaciones e hibridaciones, que anuncia la entrada en escena, en el cambio de siglo, de lo virtual tecnológico apuntando hacia las utopías pos-humanas o pre-humanas del futuro.⁹

La teoría feminista procede a realizar una crítica de la tradición occidental del desnudo femenino desde múltiples perspectivas: como acto de contención y regulación del cuerpo sexual femenino, como discurso sobre el sujeto y la identidad y como categoría construida tanto cultural como sexualmente.¹⁰ Paralelamente se revisan y ponen en cuestión las normas, límites y fronteras que rodean el desnudo, la separación entre arte, obscenidad y pornografía, las convenciones éticas y estéticas, los límites de la corporeidad, los criterios de belleza, lo femenino como signo e imagen, la mirada patriarcal, la identidad sexual. La representación del cuerpo femenino se sitúa en el centro de la política cultural feminista y el cuerpo pasa a ser el lugar de la lucha del sujeto por su identidad y por el derecho de autorrepresentación y autodefinition.¹¹ A partir de este momento, el desnudo fotográfico no podrá eludir en ningún momento, ni dejar de dialogar, sea cual sea su opción, con las posiciones puestas de manifiesto por la teoría feminista, ni dejar de encuadrarse, de una u otra manera, en una política de los cuerpos. En este contexto, la fotografía juega un importante y doble papel. Por una parte, una función testimonial, situada algo más allá de lo meramente documental, por otra parte, su lugar estratégico en un discurso y una práctica que pasa en buena medida por deconstruir imágenes, por crear nuevas imágenes, por dar la vuelta a las imágenes. En la medida en que la mujer es tratada como imagen, lo femenino reducido a imagen, la respuesta es imágenes de imágenes.¹²

Junto a las dos vertientes señaladas anteriormente, formalismo y surrealismo, el territorio del cuerpo como medio artístico y el cuerpo como ‘campo de batalla’ (Barbara Kruger) se articulan como el tercer estadio que marca el desarrollo de la

fotografía de desnudo en las siguientes décadas. Estos tres referentes, de un modo u otro y en mayor o menor medida (aislados, mestizados, combinados, citados, cuestionados, actualizados), están presentes en la práctica totalidad de los trabajos que se han desarrollado desde los años ochenta en torno al desnudo. El cuerpo ha pasado a ser, y dentro de él el desnudo o el cuerpo desnudo como elemento crítico cargado de connotaciones, uno de los símbolos de un mundo en mutación, inestable, y el reflejo de algunos de los rasgos más perturbadores y complejos de nuestra condición. Podría decirse que desde los ochenta hasta ahora la dinámica ha sido la de una exacerbación de todos aquellos elementos asociados al cuerpo y al desnudo. Encontramos, por una parte, una dinámica que no ha dejado de crecer, por la que se vuelve a la exploración de fantasías sexuales, a lo grotesco, lo monstruoso, lo artificial. Pero también se vuelven a citar, sin coartadas, los modelos clásicos del desnudo. Del mismo modo, se establecen lazos cómplices, críticos o no, con la cultura comercial, los instintos eróticos de la publicidad e incluso la esfera de la pornografía. En este mismo sentido, se hace frecuente la ambigua utilización, no siempre claramente transgresora, de territorios políticamente incorrectos en relación al desnudo.¹³ Exacerbación, transgresora o no, de la sexualidad, del erotismo, de la estética corporal, y juego de fricción o complicidad con los límites y fronteras del desnudo. Y exacerbación, también, del cuerpo desnudo en su propia densidad y materialidad: cuerpos gastados, marcados, envejecidos, momificados, mutilados.¹⁴

Como contrapunto a esta exacerbación del desnudo y de sus múltiples y construidas connotaciones, y mientras esperamos el futuro, siempre podemos pensar en lo que escribe Giorgio Agamben sobre la desnudez: ‘Ese simple habitar de la apariencia en la ausencia de secreto es su especial temblor: la desnudez, que como una voz blanca, no significa nada, y, precisamente por eso, nos traspasa’.¹⁵

Notas

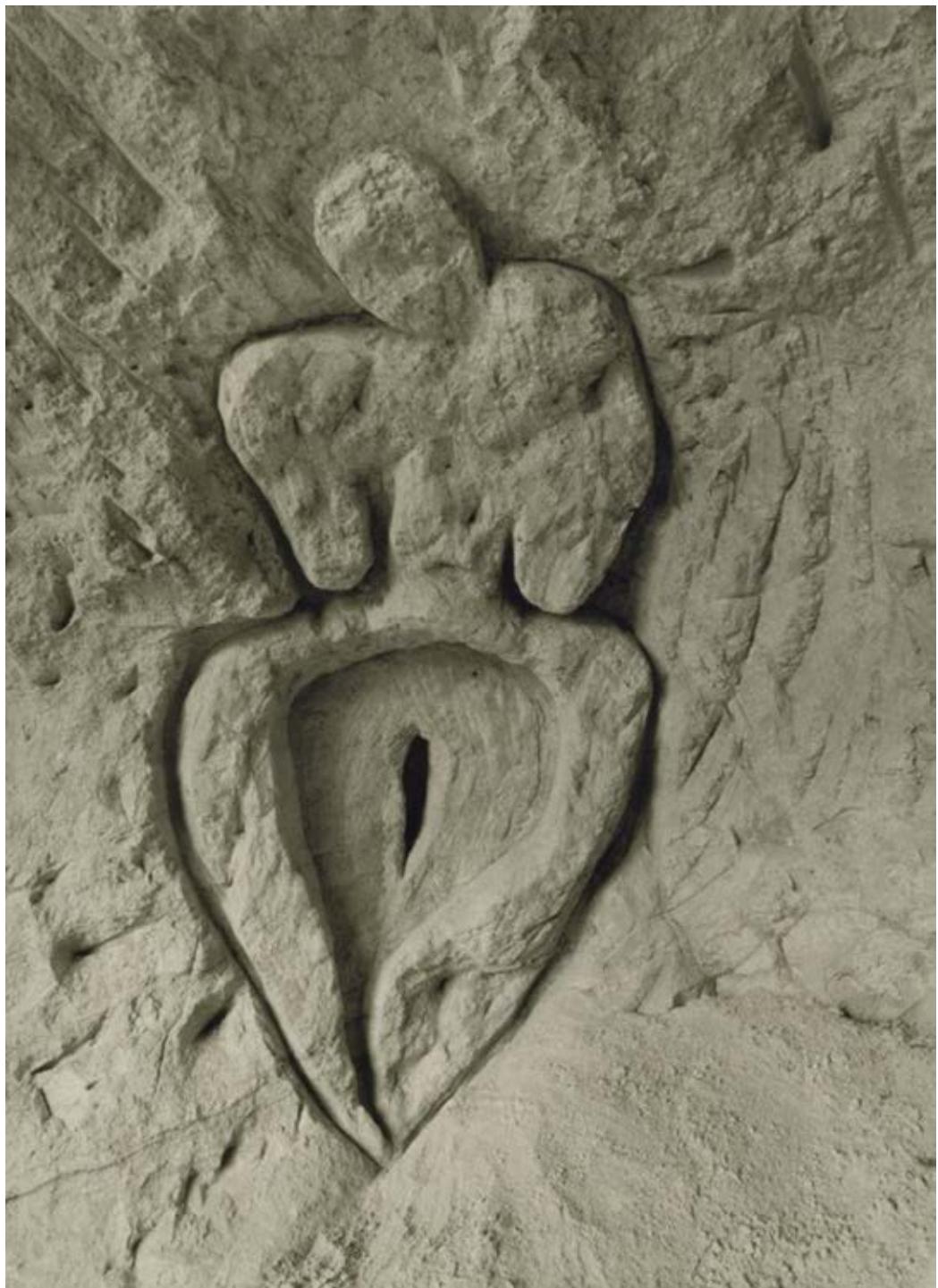
- 1 Para esta breve aproximación a la fotografía de desnudo en el siglo XIX se han seguido los textos recogidos en el volumen *L'art du nu au XIX siècle. Le photographe et son modèle*, París, Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997, especialmente los artículos de Sylvie Aubenas, Hélène Pinet, Xavier Demange y Dominique de Font-Réaulx.
- 2 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 200.
- 3 Es muy interesante en este sentido la consulta de las imágenes de Auguste Belloc recogidas en el libro *Obscénités*, París, Albin Michel / Bibliothèque nationale de France, 2001, así como el texto de Philippe Comar, 'Sous le manteau du photographe', incluido en el volumen.
- 4 Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 32 y ss.
- 5 Juego de oposiciones expuesto y analizado por Lynda Nead a lo largo de su estudio *El desnudo femenino*, op. cit.
- 6 Sobre este aspecto es clave el texto de Rosalind Krauss, 'A propósito de los desnudos de Irving Penn: la fotografía como collage', en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- 7 Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, op. cit., p. 201, y Christine Buci-Glucksmann, 'Les métamorphoses du féminin: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori', *Politiques de la photographie du corps*, Klincksieck, 2007, p. 89.
- 8 Para este breve análisis del surrealismo en relación a la fotografía de desnudo se ha consultado el libro de Herbert Molderings, *L'évidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, Textuel, 2009, el libro de Rosalind Krauss, *Lo Fotográfico*, op. cit., y los textos reunidos en el volumen *La subversión de las imágenes*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2010, especialmente los escritos por Michel Poivert, Guillaume Le Gall y Quentin Bajac.
- 9 Christine Buci Glucksman, op. cit., p. 98.
- 10 Lynda Nead, op. cit., pp. 20 y 99.
- 11 Lynda Nead, op. cit., pp. 57 y 171.
- 12 Christine Buci Glucksman, op. cit., pp. 90 y ss.
- 13 Algunos de estos aspectos han sido puestos de relieve por Lucy Soutter, 'Con *B de bragas*: la fotografía narrativa en los años noventa', *Papel Alpha*, 8 (2010), pp. 87-110.
- 14 Régis Durand, 'Passages du corps dans la création photographique contemporaine', en *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*. París, Maison Européenne de la Photographie - Paris Audiovisual, 1996.
- 15 Giorgio Agamben, Desnudez, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 114.



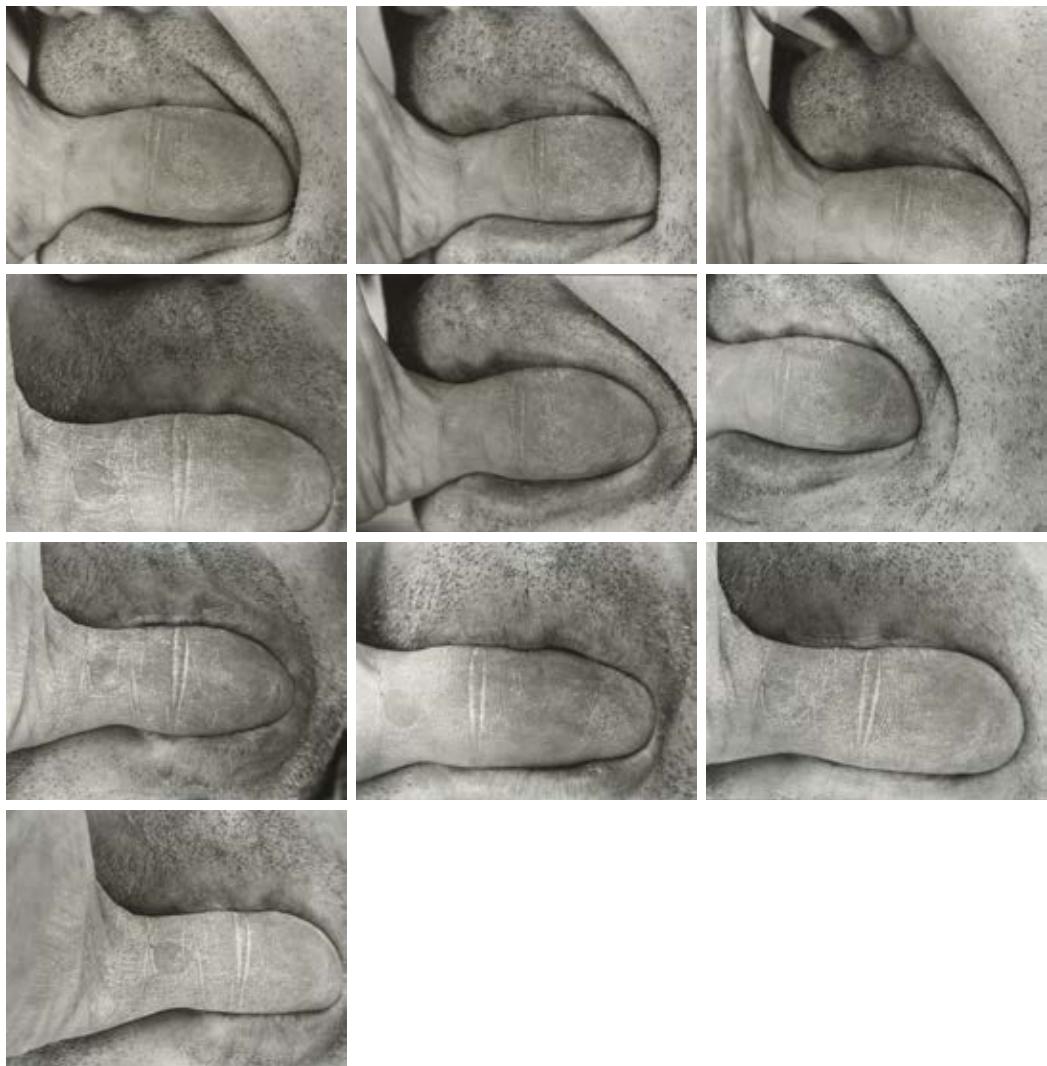




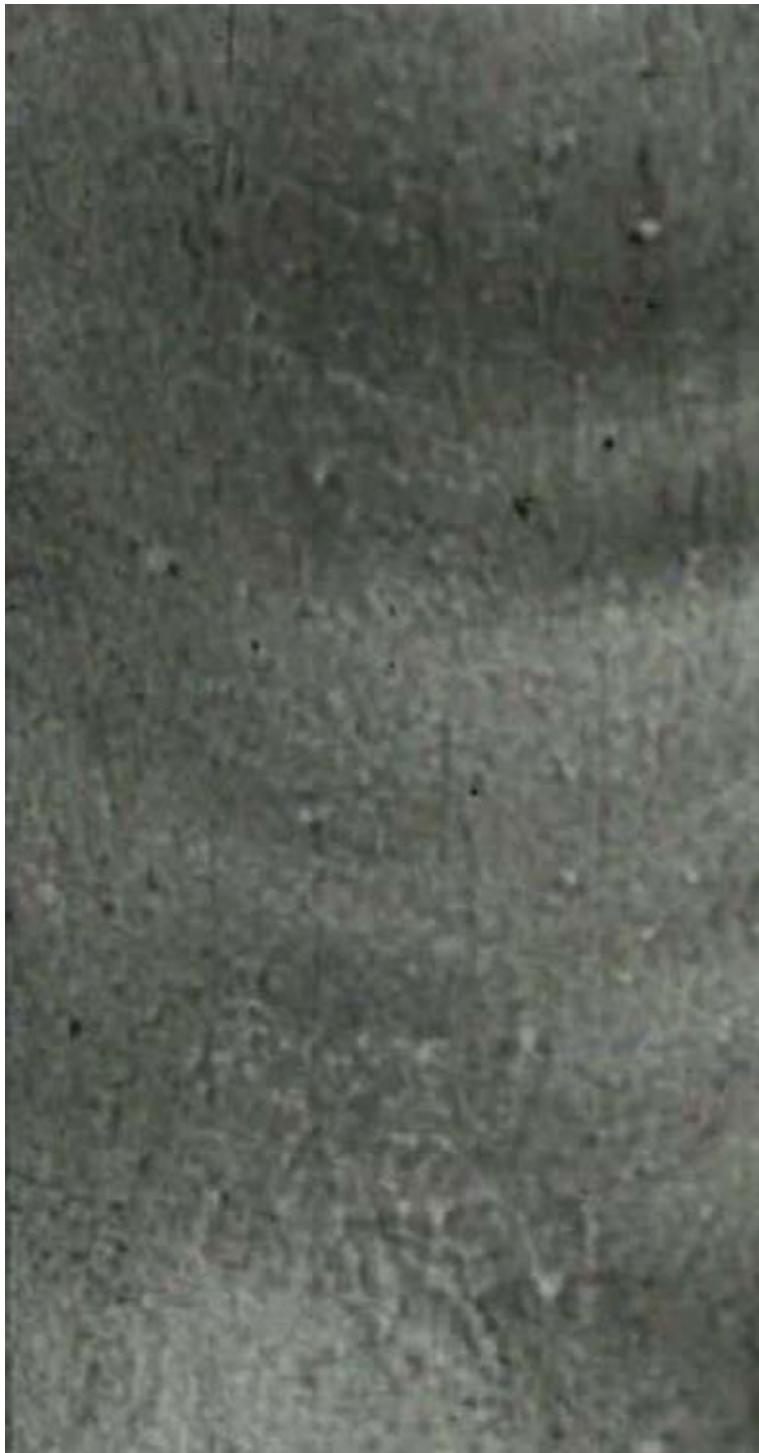
20 | Marina Abramovic | *Lips of Thomas* | 1975



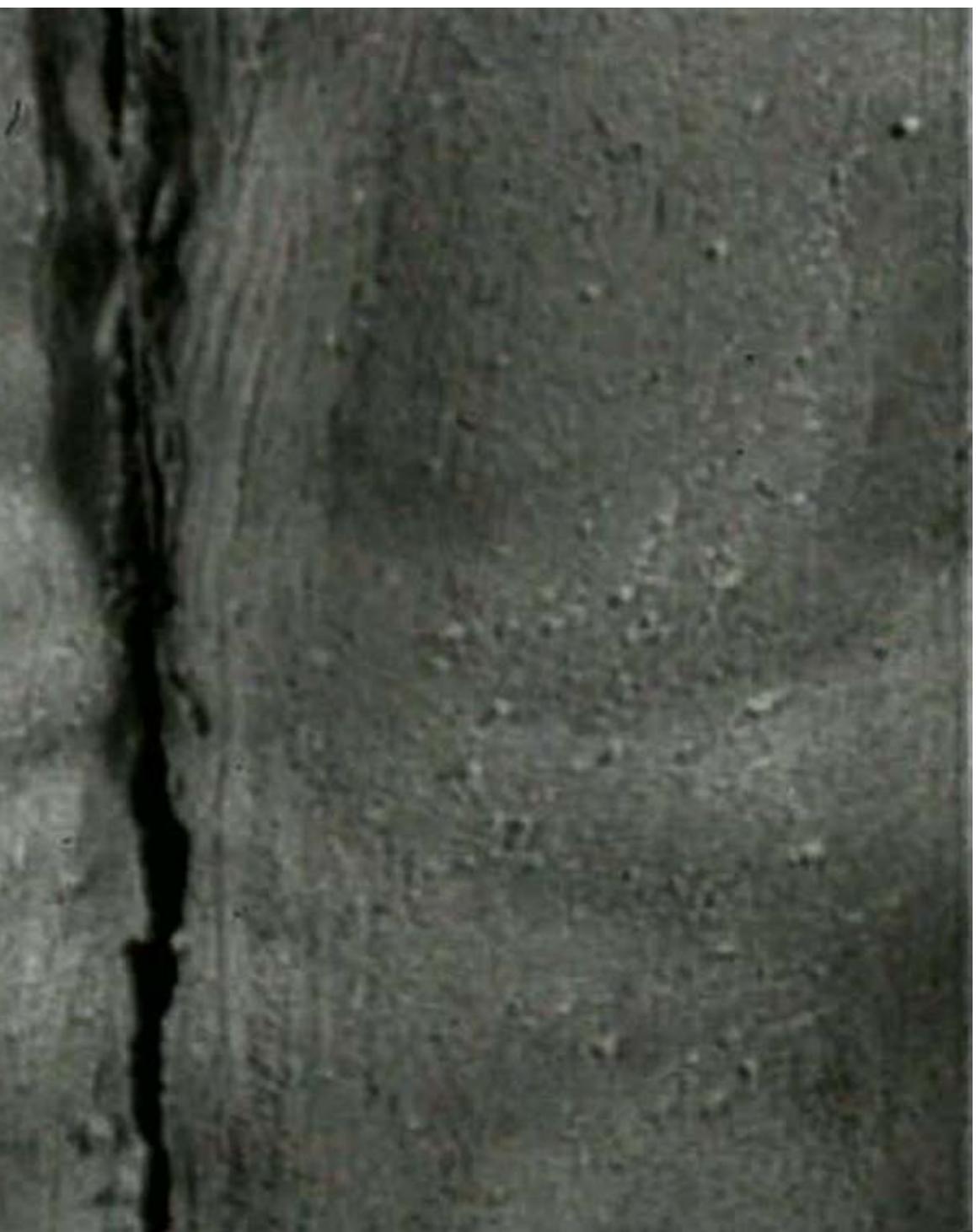
Ana Mendieta | Serie *Esculturas rupestres* | 1981 | 21







24 | Dieter Appelt | *Image de la vie et de la mort*, vidéo | 1983









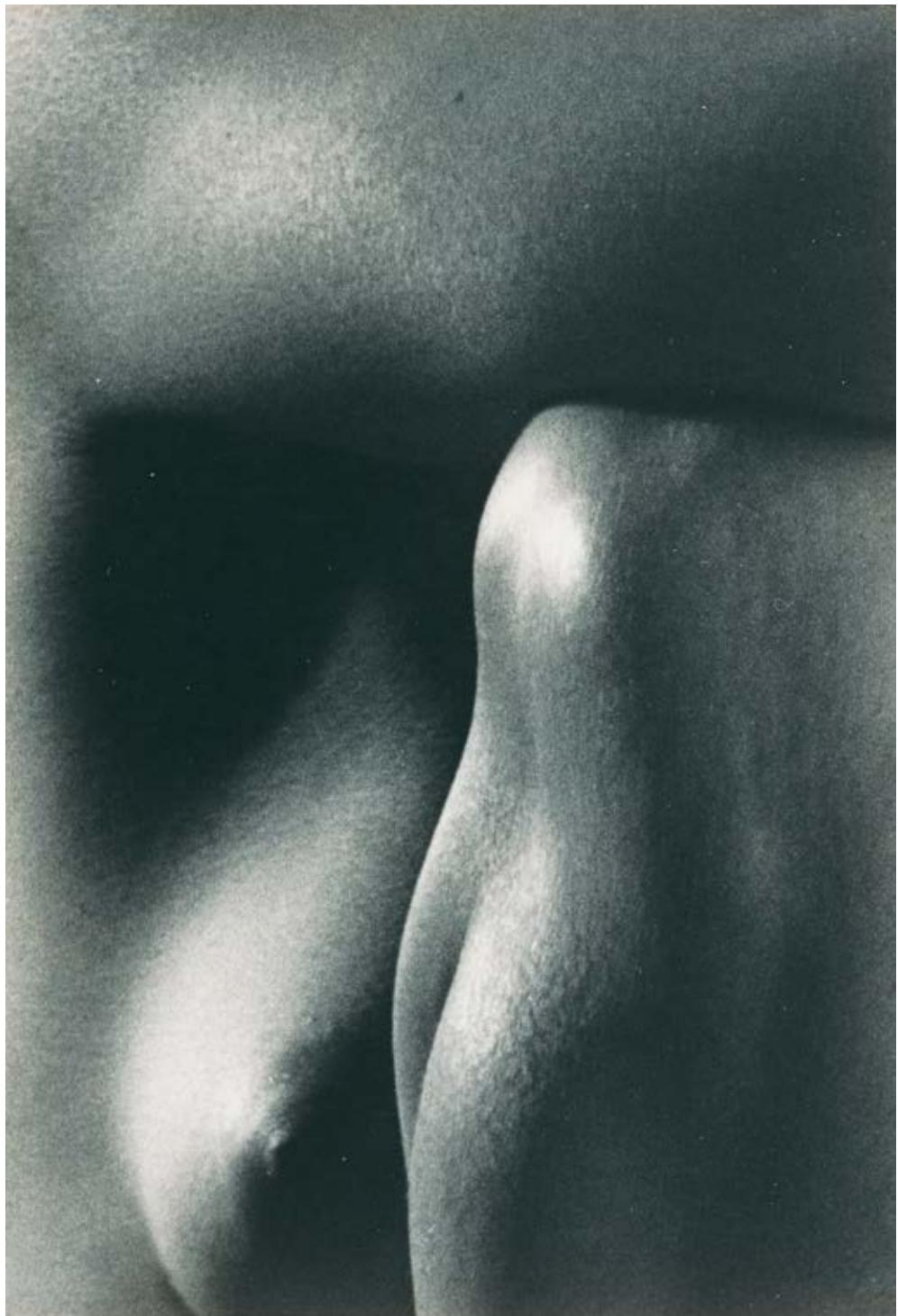
28 | Hans Bellmer | *Poupée dans le jardin* | 1935 – 1936





30 | Christina Benz | *Pending (water)*, vídeo | 2004

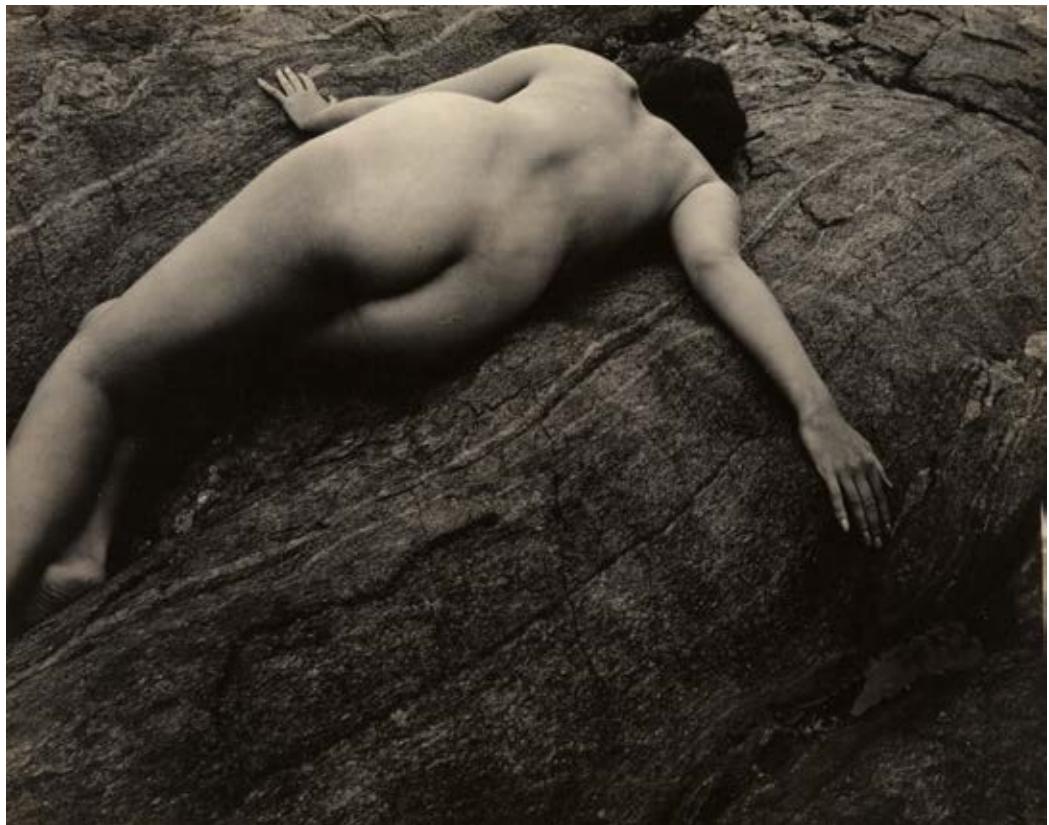




32 | Ruth Bernhard | *Classic Torso* | 1952







Anton Bruehl | *Nude on a Rock* | 1926 | 35

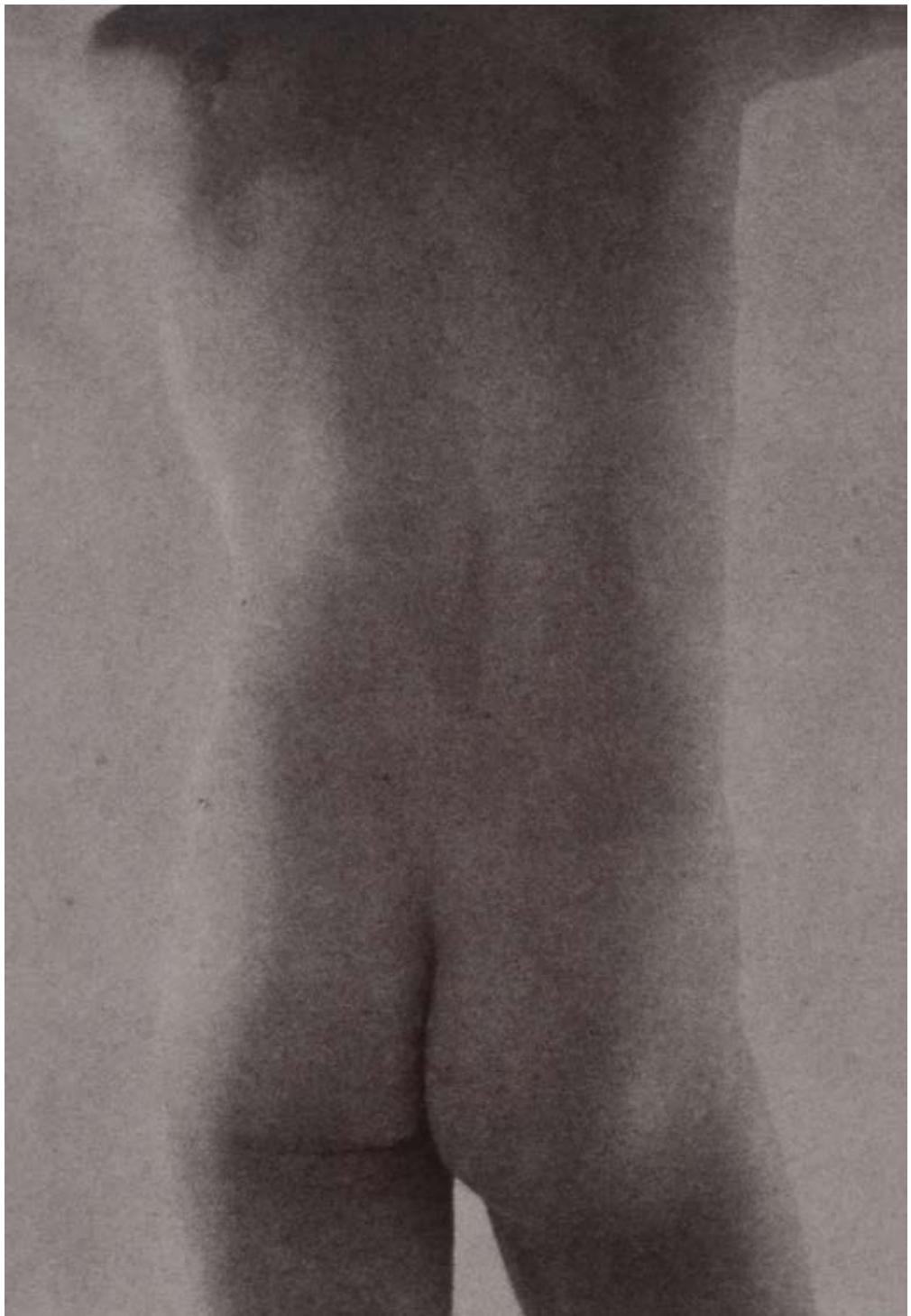


36 | Francis Joseph Bruguière | *Untitled* (enlarged frame from the abstract film 'Light Rhythms') | 1930



Harry Callahan | *Eleanor, Aix-en-Provence (France)* | 1958 | 37





Toni Catany | *Sin título* | 1980 | 39



40 | Toni Catany | *Sin título* | 1982



Toni Catany | *Sin título* | 1982 | 41







44 | Bruce Davidson | *New York* | 1968









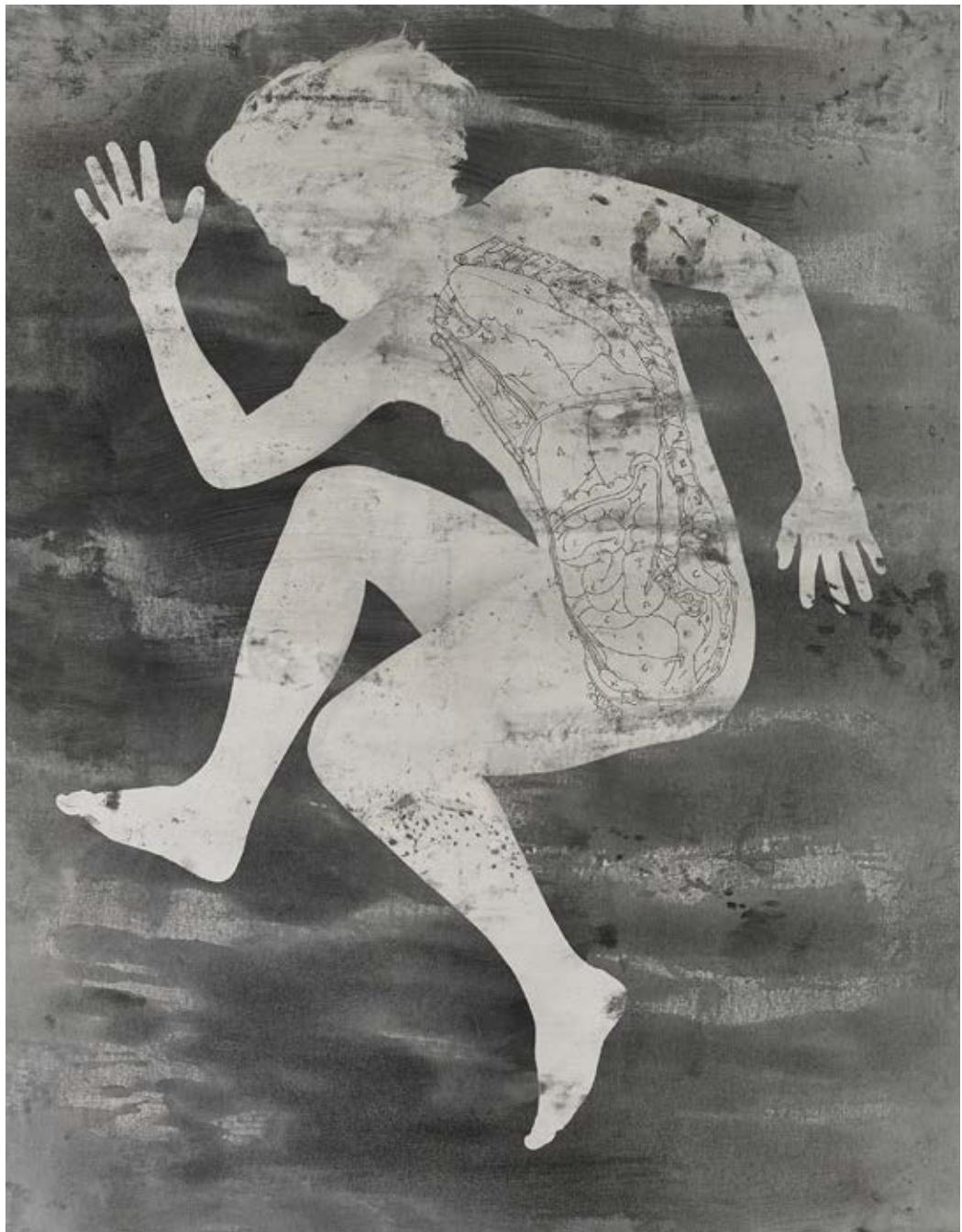
Manuel Falces López | *Lago Edén* | 1987 | 49



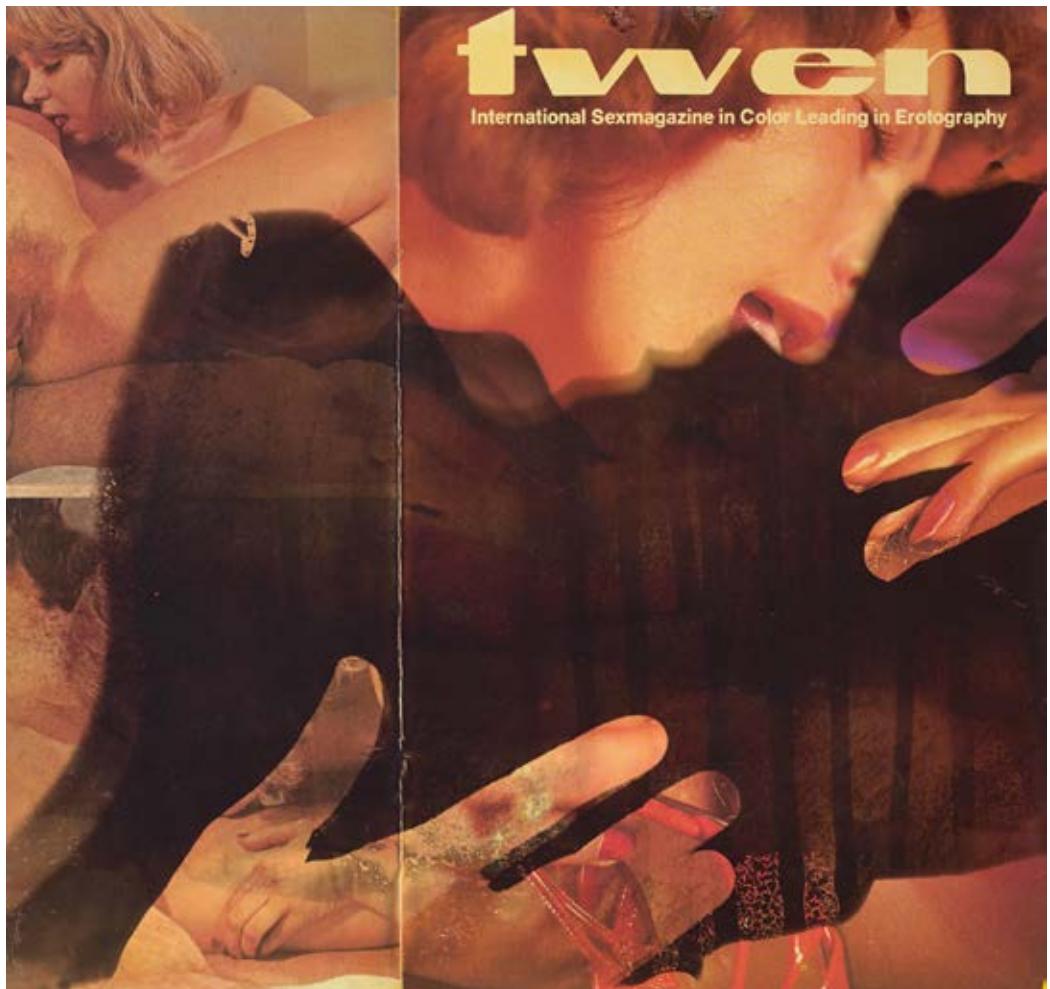
50 | Joan Fontcuberta | *Femme nue, Serie Doble Cos* | 1992







Joan Fontcuberta | *Olimpia II*, Serie Doble Cos | 1992 | 53





Joan Fontcuberta | *Correrse de gusto*, Serie Doble Cos | 1992 | 55



56 | Joan Fontcuberta | *Hard Dick Boys*, Serie *Doble Cos* | 1992



Joan Fontcuberta | *Learning about Love and Lust, Serie Doble Cos* | 1992 | 57







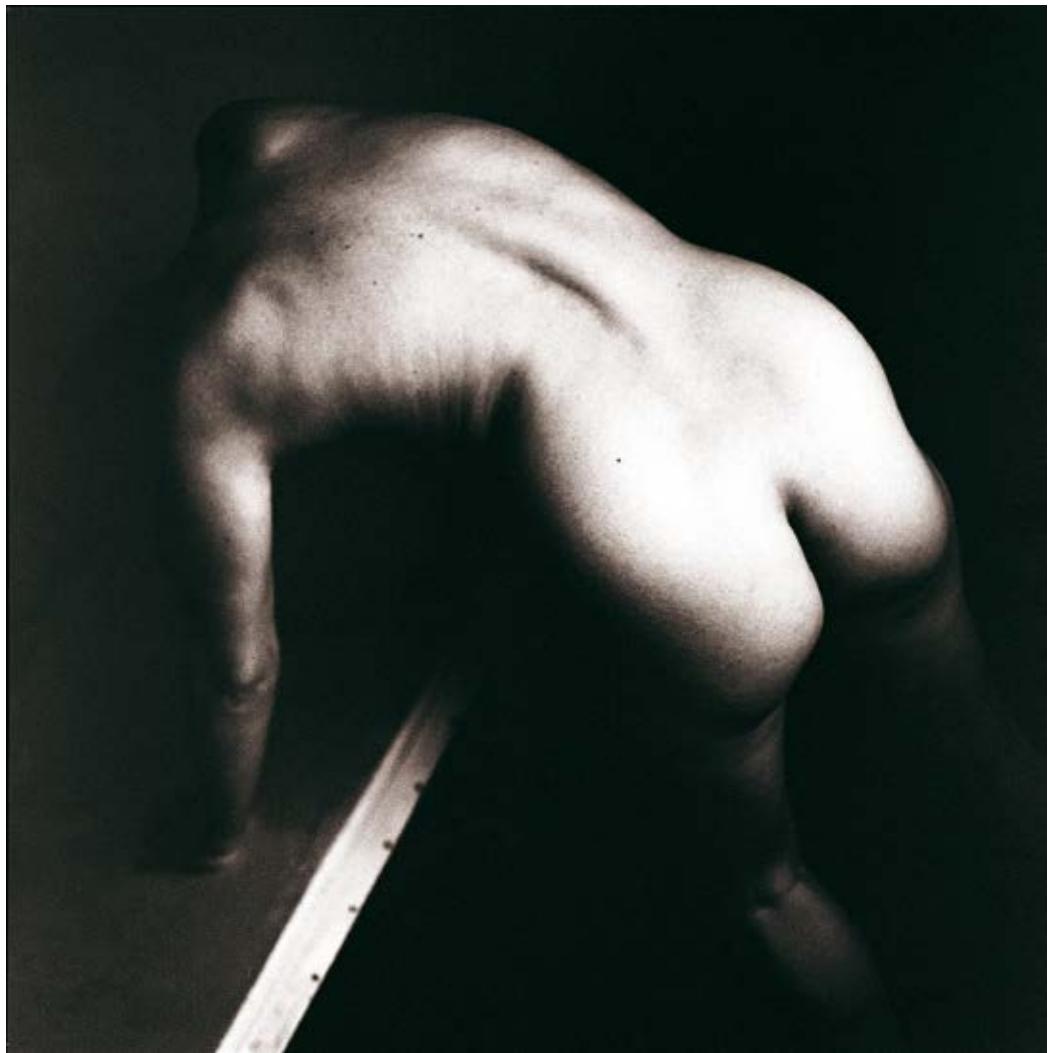
60 | Carmela García | *Sin título*, Serie *Paraíso* | 2002

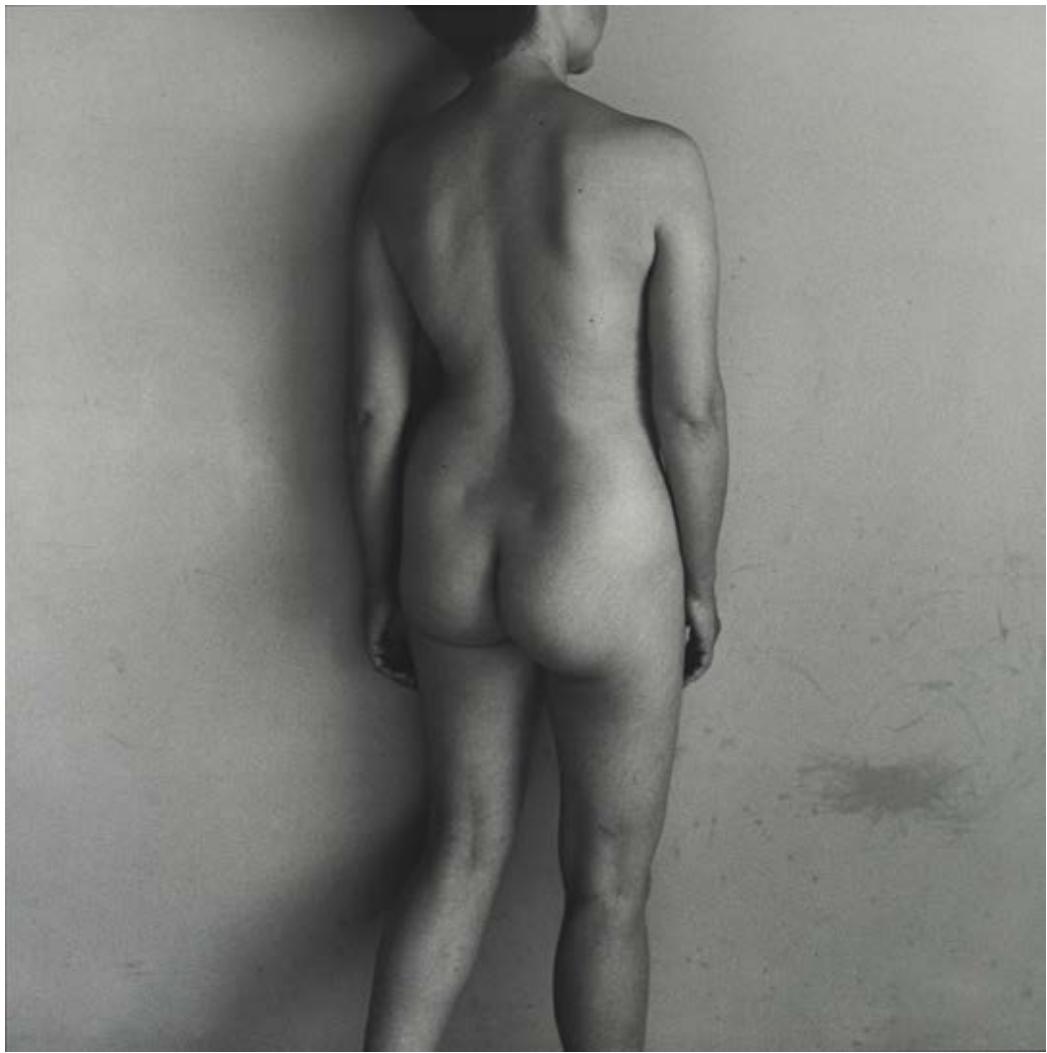






Candida Höfer | *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck I* | 2004 | 63





Craigie Horsfield | *E. Horsfield. Well Street, East London* | 1987 | 65

PUISQUE

*Une proie
sans connaissance*

N'ÉTAIT PAS AIMÉE
tout entière

22

Devant les survivants d'une brillante

MÉMOIRE



ON RÉPARE ACTUELLEMENT

une danseuse nue aérienne

POURQUOI



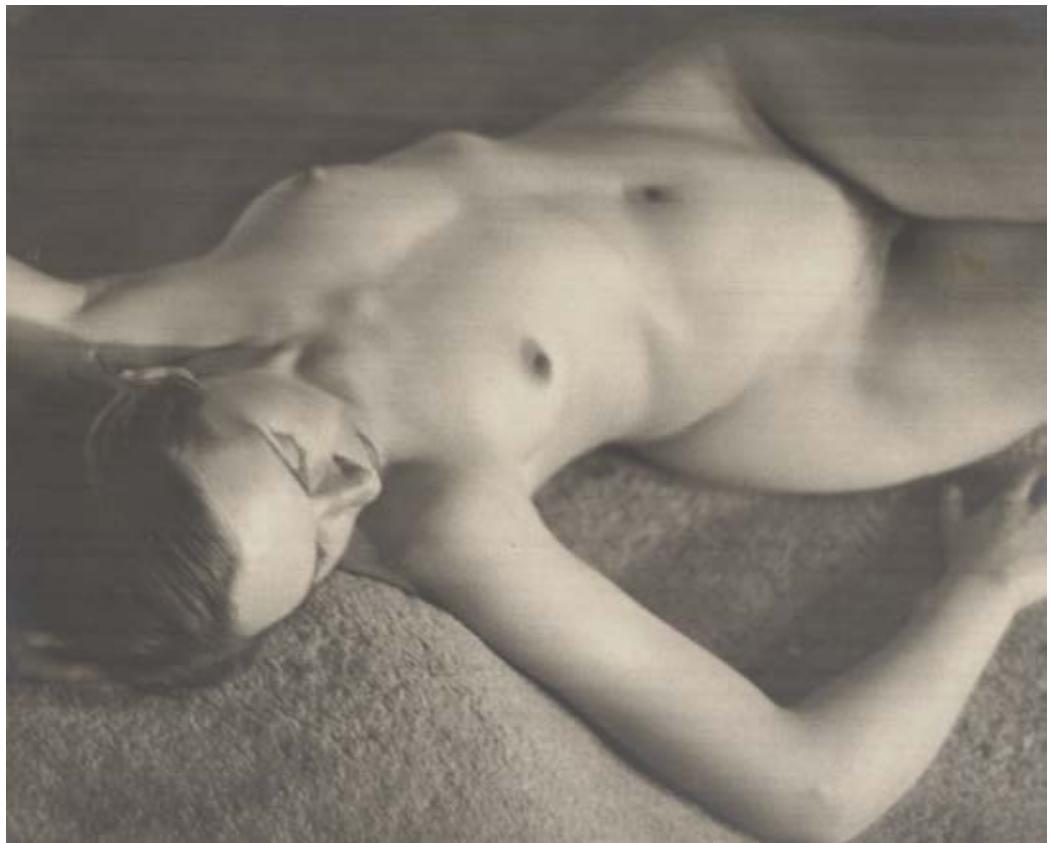
Paul Kooiker | *Sin título*, Ámsterdam, Serie Showground | 2003 | 67



68 | Rudolf Koppitz | *Desperation-Nude Study*, Vienna | 1925

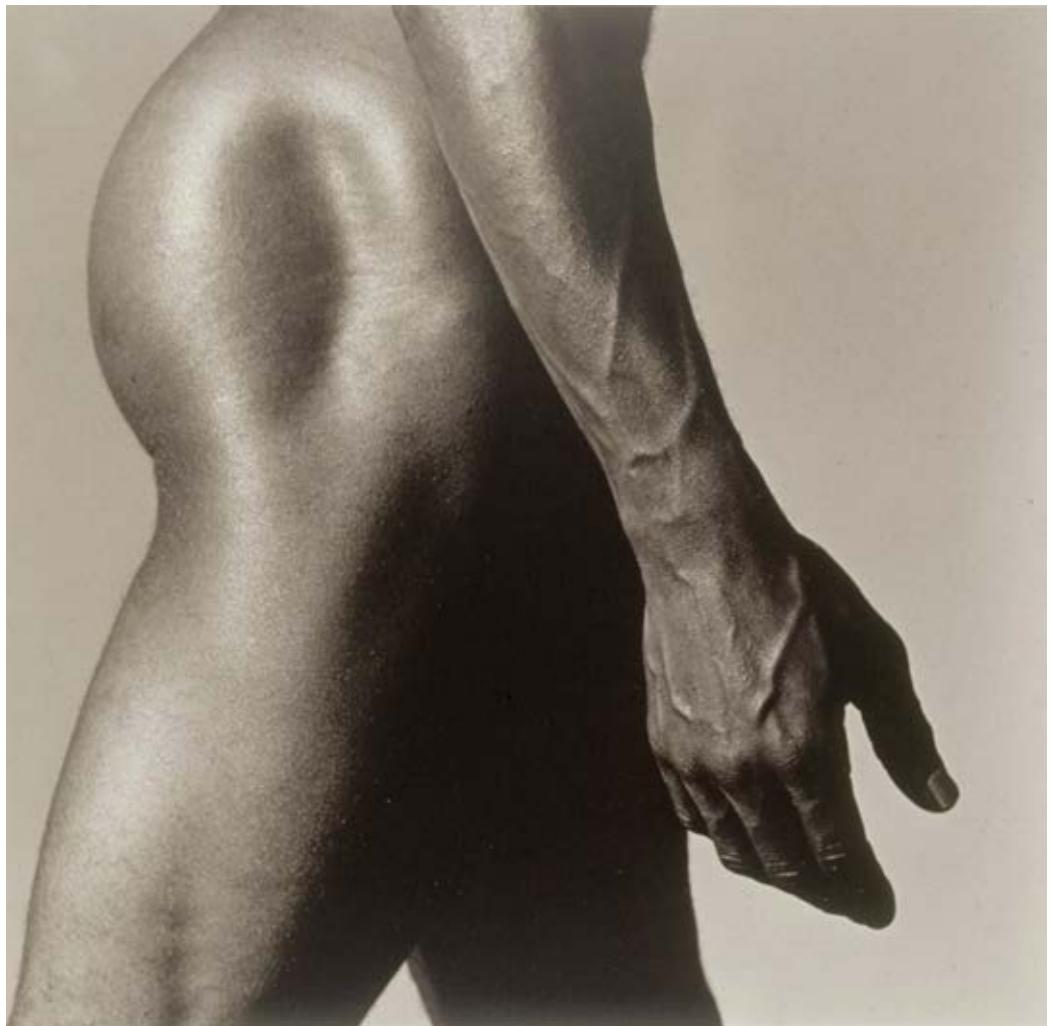


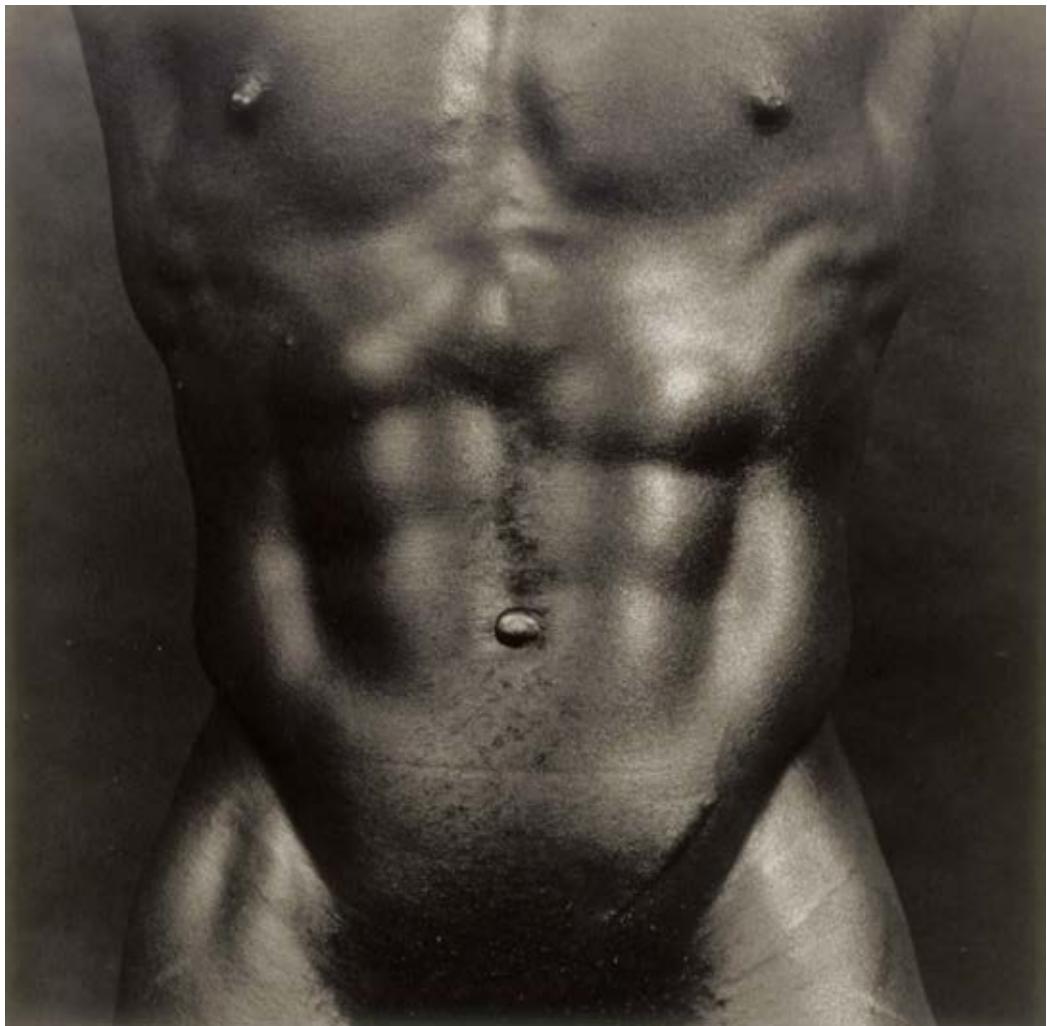
Ingar Krauss | *Untitled (Boy in Pool)* | 2004 | 69



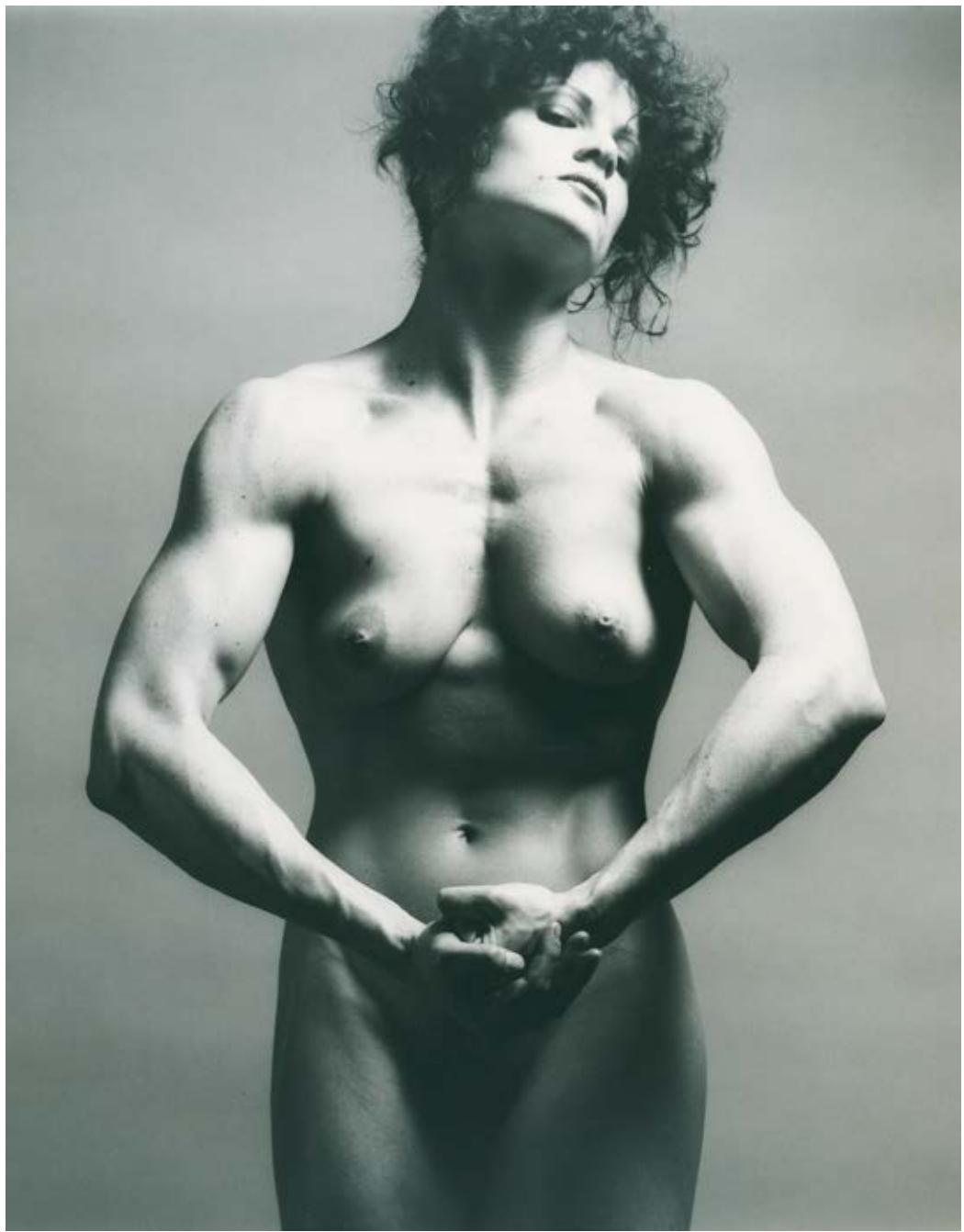


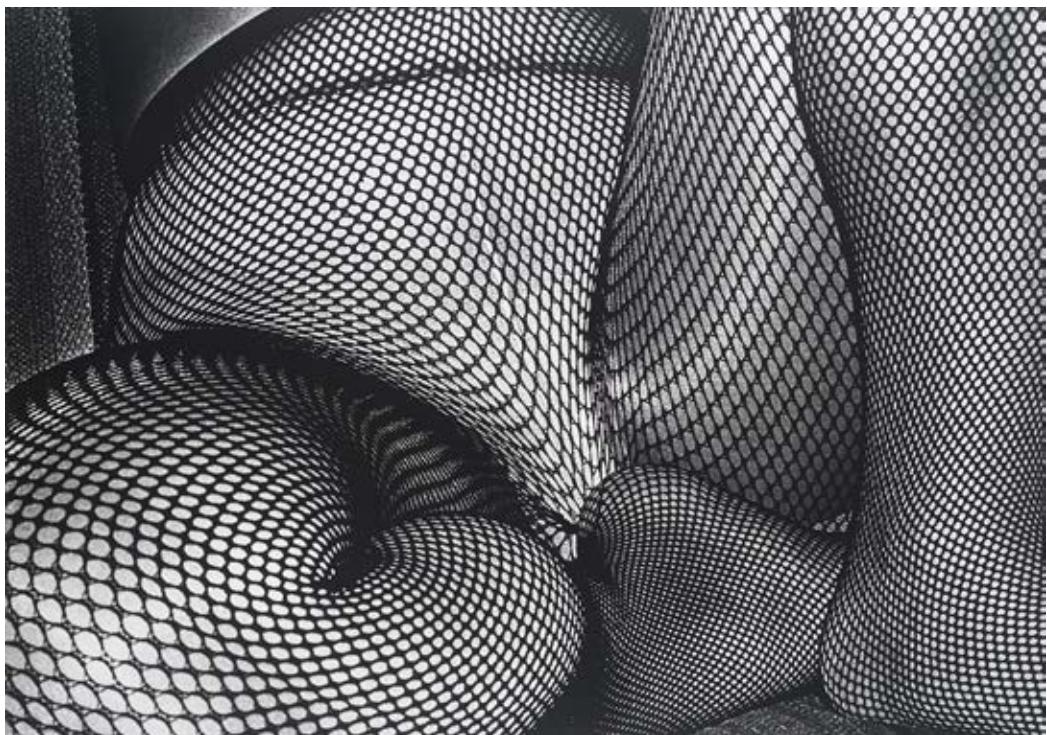
Man Ray | *Nude (Nusch Eluard)* | 1932 | 71





Robert Mapplethorpe | *Charles Bowman* | 1980 | 73



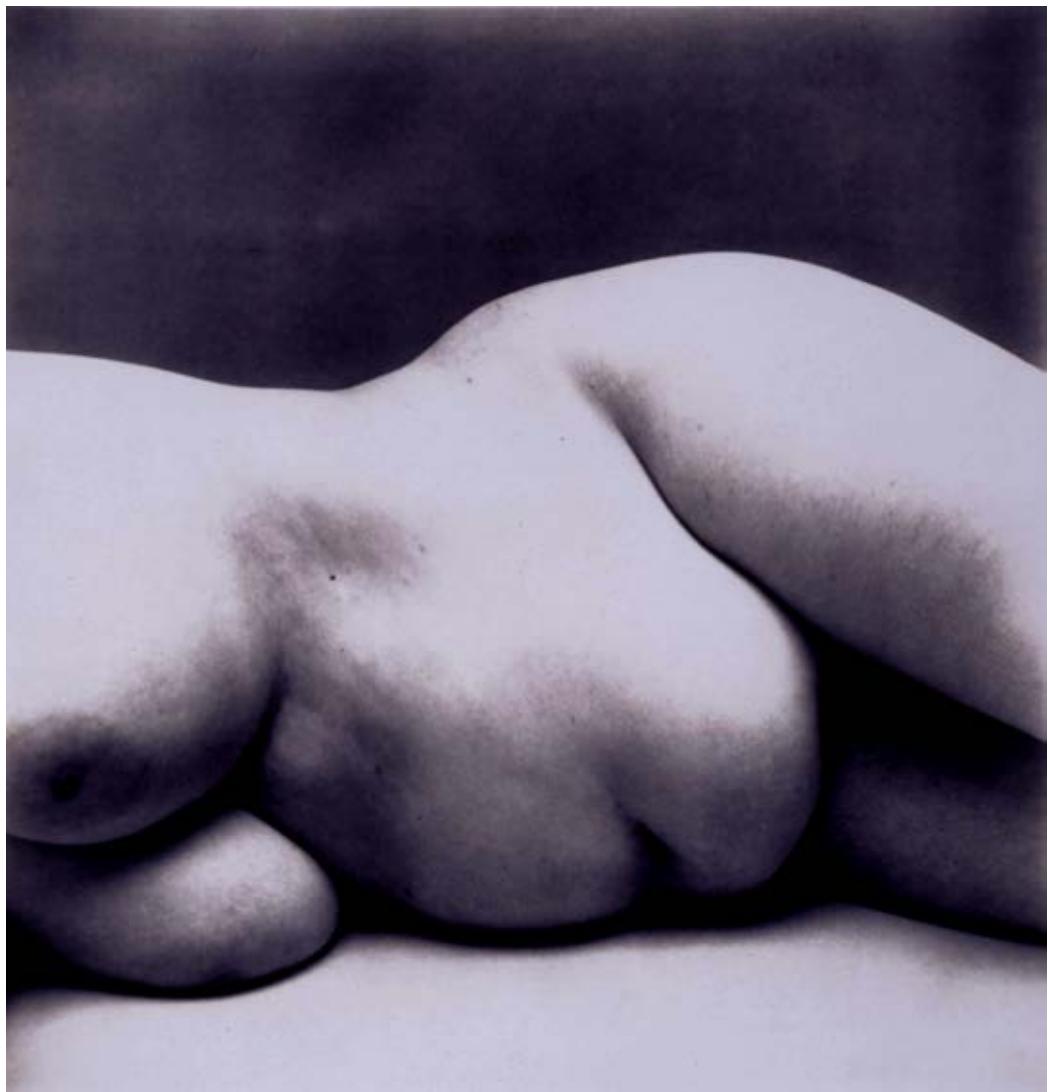


Daido Moriyama | *How to Create a Beautiful Picture 6: Tights in Shimotakaido* | 1987 | 75





Daido Moriyama | *Untitled* | 77



78 | Irving Penn | *Nude 99* | 1950



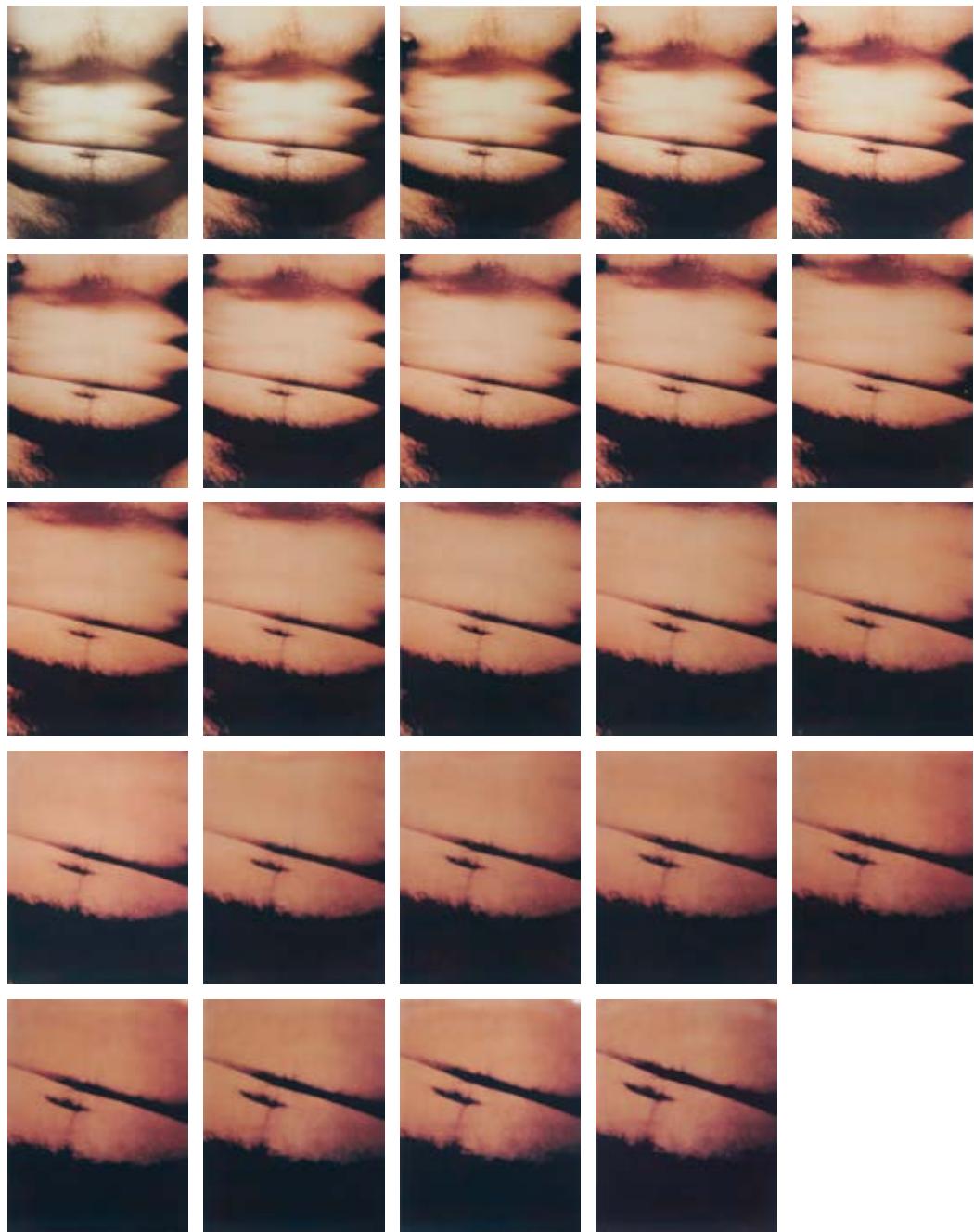
Irving Penn | *Nude 139* | 1949 | 79

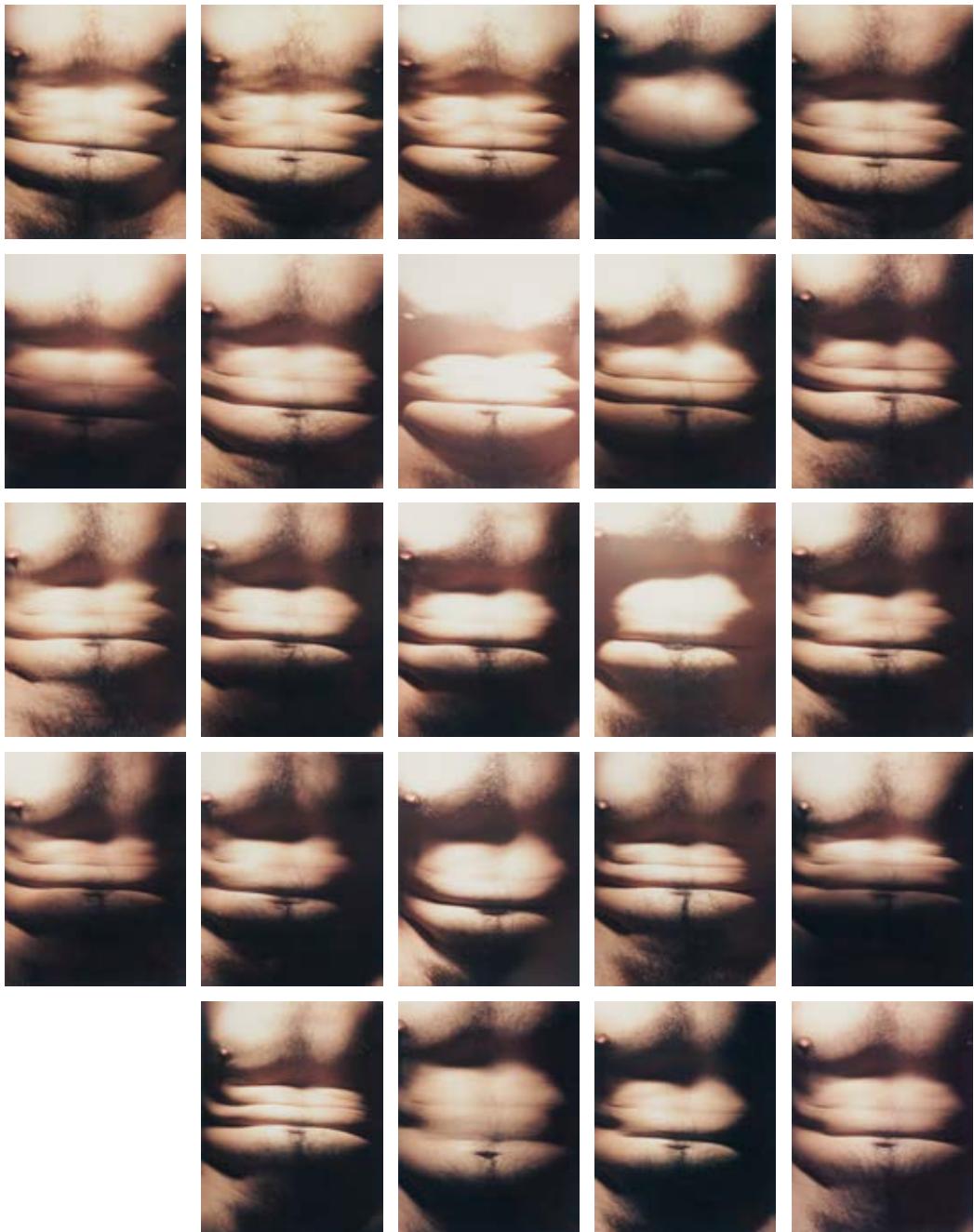


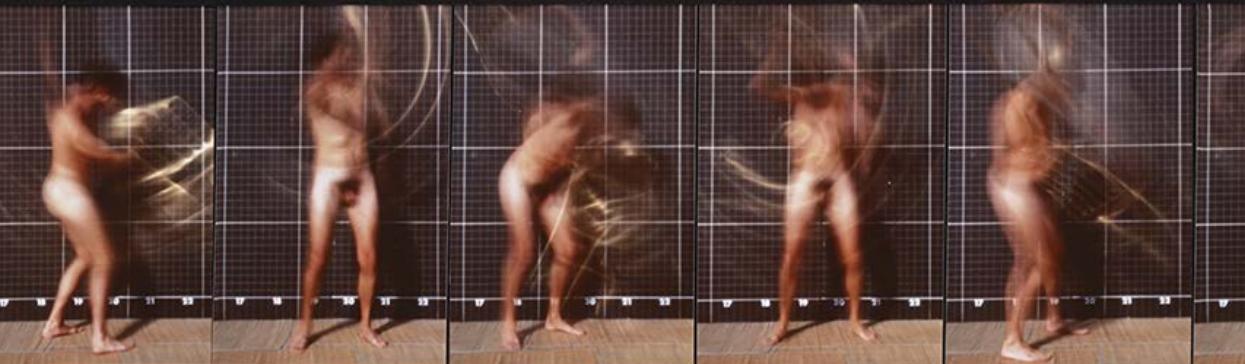
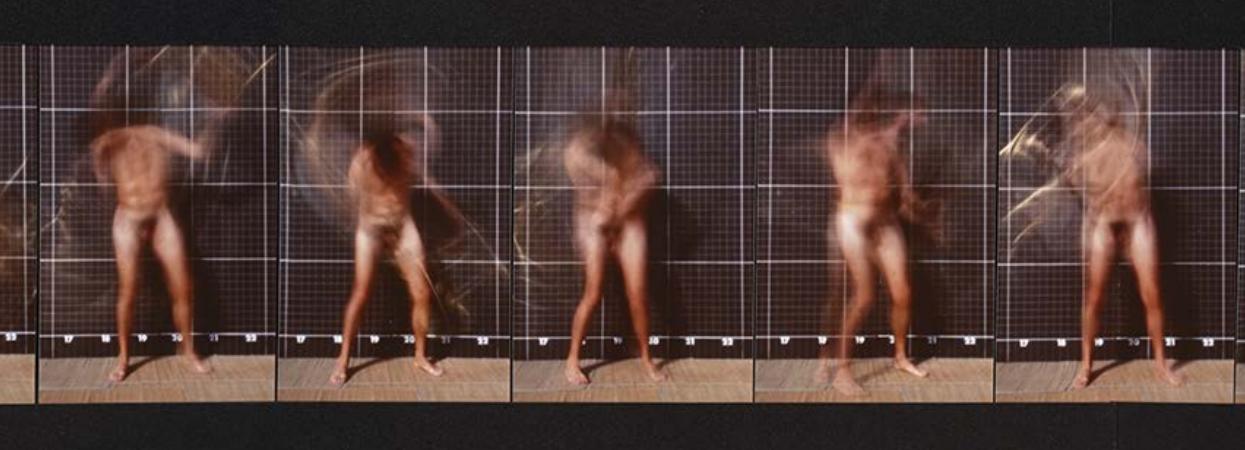
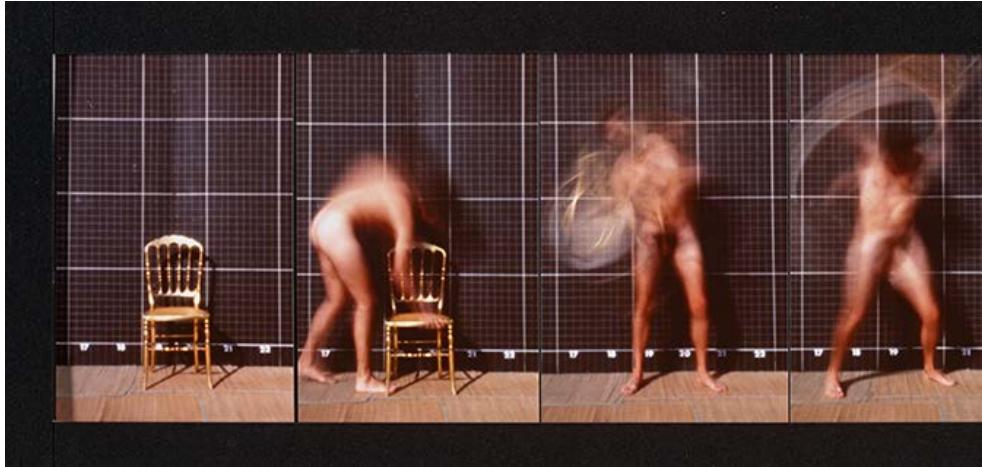
80 | Irving Penn | Sculptor's Model, France | 1950



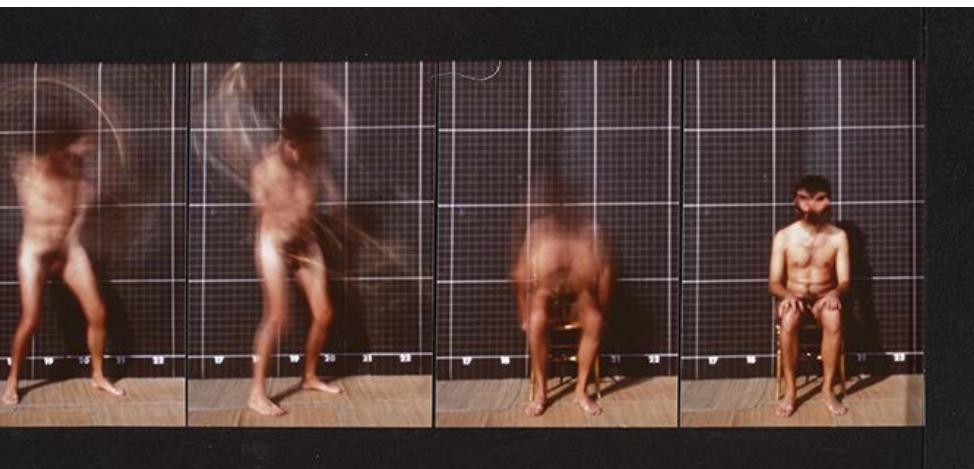
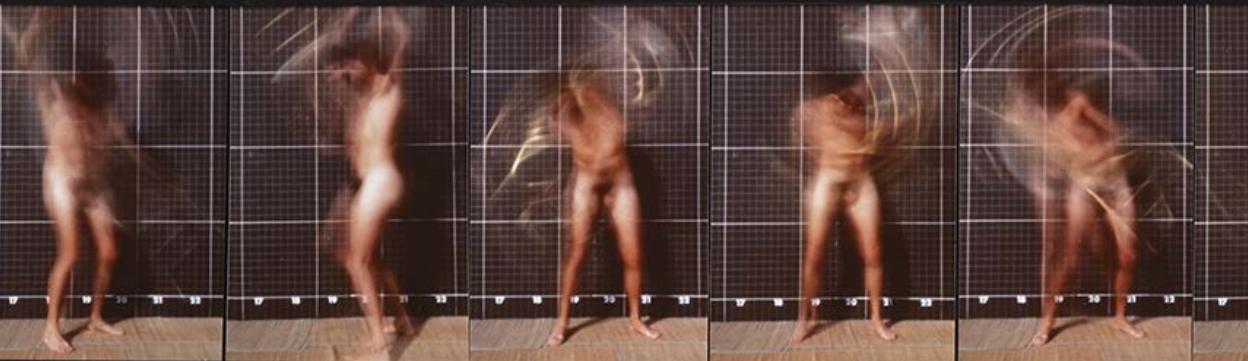
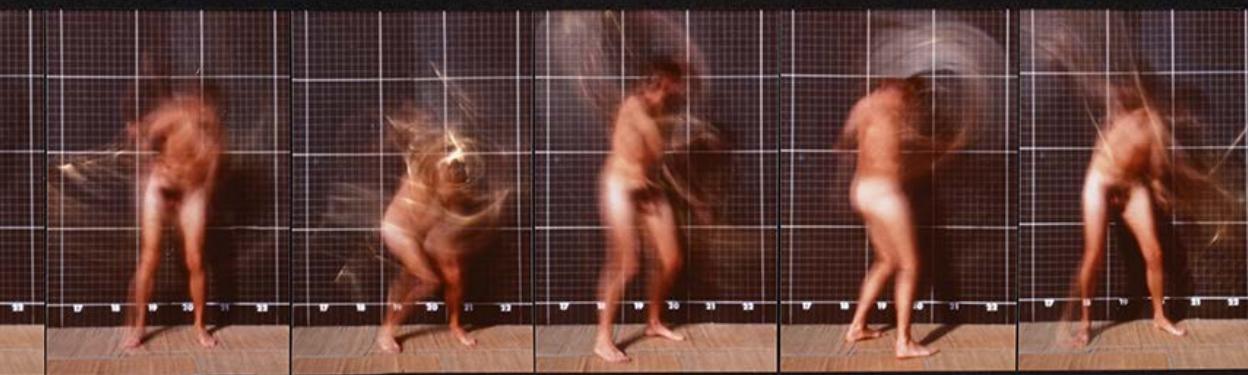








86 | Iñigo Royo | *Locomoción animal (hombre sentándose en una silla)* | 1992







90 | Andrés Serrano | *The Morgue, Hacked to Death (I) (II)* | 1992





92 | Andrés Serrano | *The Morgue, Homicide* | 1992



Andrés Serrano | *The Morgue, Rat Poison Suicide (II)* | 1992 | 93



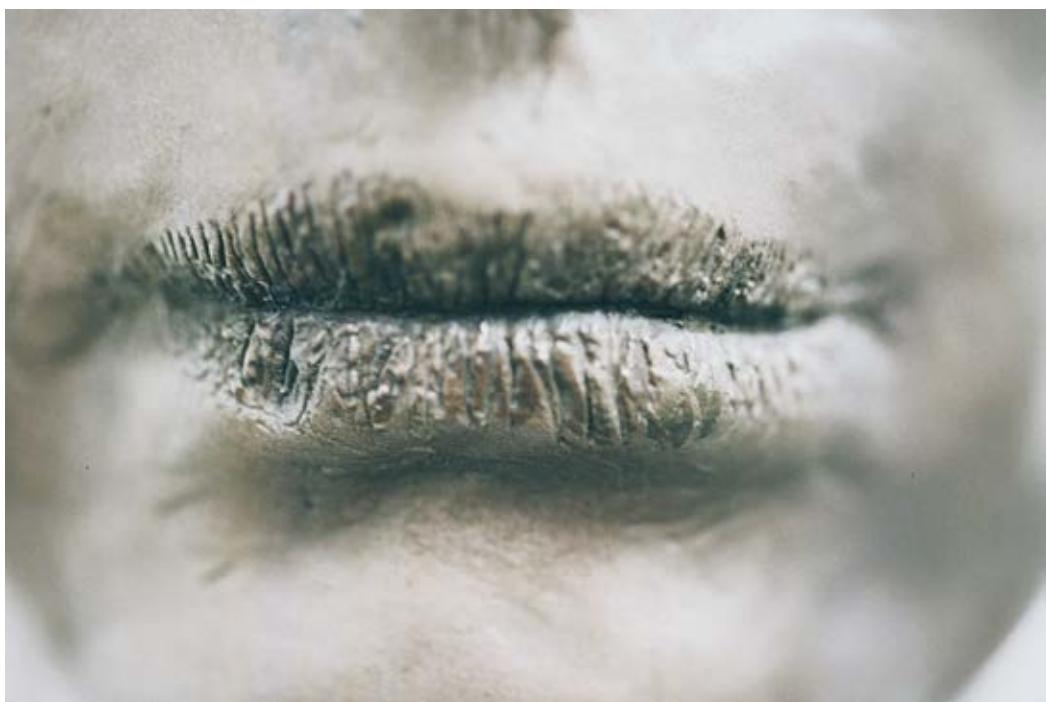
94 | Naia del Castillo | *Cortejo*, Serie *Sobre la seducción* | 2002



Aaron Siskind | *Terrors and Pleasures of Levitation* | 1961 | 97



98 | Kiki Smith | *Bronze Genevieve*, KS 276.1 (87238#9) | 2000



Kiki Smith | *Bronze Genevieve, KS 281.1* (87230#209) | 2000 | 99



100 | Sasha Stone | Serie *Nus* | hacia 1930















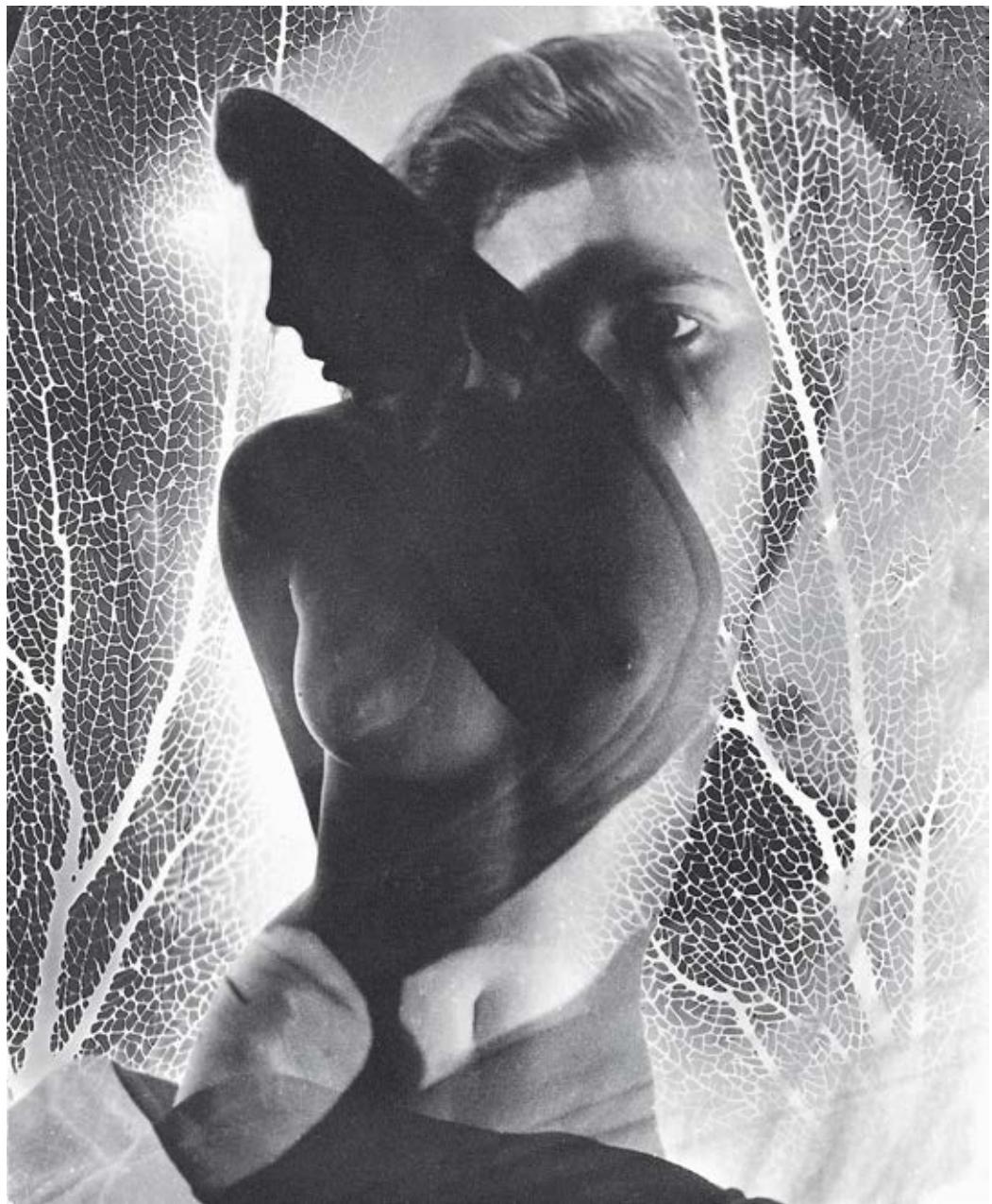
Sasha Stone | Serie *Nus* | hacia 1930 | 107



108 | Jindrich Styrsky | *Untitled (maquette for Emilie Comes to Me in a Dream)* | 1933



Jindrich Styrsky | Untitled (photomontage #11 from the deluxe edition of 'Emilie Comes to Me in a Dream') | 1933 | 109



110 | Val Telberg | *Mask of a Dream* | hacia 1947



Val Telberg | *Nude with Branches* | hacia 1945 | 111



112 | Val Telberg | *Untitled (Nude in hand)* | hacia 1945



Spencer Tunick | *Barriers 3, Delancey Street* | 1998 | 113



114 | Ulay | *Woman in Bath, Haarlem* | 1971



Eulalia Valldosera | *La distancia*, Serie Still Life nº 5 | 2000 | 115



116 | Carla van de Puttelaar | *Sin título*, Ámsterdam | 1998



Carla van de Puttelaar | *Sin título*, Ámsterdam | 2000 | 117



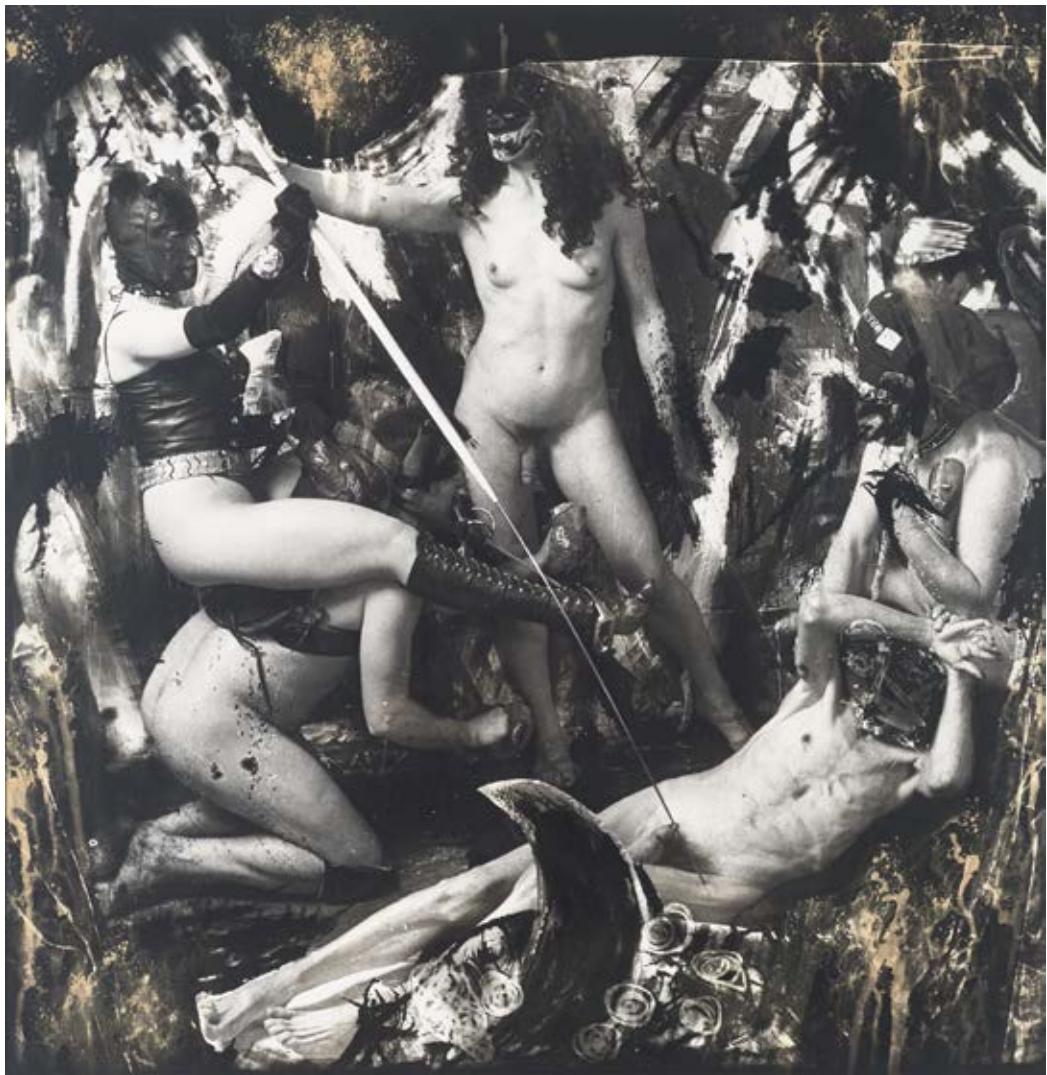


120 | Edward Weston | *Nude* | 1927



Edward Weston | *Tina (Modotti, Nude on the Azotea)* | 1923 | 121





Joel-Peter Witkin | *Appolonia and Domenetrix Creating Pain..., New York City | 1988* | 123



124 | Joel-Peter Witkin | *Courbet in Rejlander's Pool, Nuevo México* | 1985



Joel-Peter Witkin | *Woman with Appendage, Nuevo México* | 1982 | 125

Índice de autores

- Abdessemed, Adel | **18**
Passé Simple, 1997
Vídeo, 1min 34seg
- Abramovic, Marina | **20**
Lips of Thomas, 1975
C-print, 125 x 125 cm
- Appelt, Dieter | **22**
Canto II, 1991
Gelatina a las sales de plata,
44 x 58 cm c/u
- Appelt, Dieter | **23**
Das Zahlensystem der Masai, 1977
Gelatina a las sales de plata,
43.5 x 35 cm c/u
- Appelt, Dieter | **24**
Image de la vie et de la mort, 1983
Vídeo, 6min 35seg
- Araki, Nobuyoshi | **27**
Self-Life-Death
Gelatina a las sales de plata,
40.5 x 50.5 cm
- Araki, Nobuyoshi | **26**
Sin título (orquídea corrompida)
Polaroid, 8 x 8 cm c/u
- Bellmer, Hans | **28**
Poupée dans le jardin, 1935-1936
Gelatina a las sales de plata,
14.45 x 14.92 cm c/u
- Benz, Christina | **30**
Pending (water), 2004
Vídeo, 2min 20seg
- Bernhard, Ruth | **32**
Classic Torso, 1952
Gelatina a las sales de plata,
11.8 x 8.1 cm
- Brandt, Bill | **33**
Nude, 1950
Gelatina a las sales de plata,
23.2 x 19.6 cm
- Brandt, Bill | **33**
Nude, 1951
Gelatina a las sales de plata,
23 x 19.6 cm
- Breukel, Koos | **34**
Untitled, 2000
Gelatina a las sales de plata,
120 x 100 cm
- Bruehl, Anton | **35**
Nude on a rock, 1926
Gelatina a las sales de plata,
19 x 24.2 cm
- Bruguière, Francis Joseph | **36**
Untitled (enlarged frame from the abstract film 'Light Rhythms'), 1930
Gelatina a las sales de plata,
22 x 27.5 cm
- Callahan, Harry | **37**
Eleanor, Aix-en-Provence (France), 1958
Gelatina a las sales de plata,
25.2 x 20.4 cm
- Catany, Toni | **38**
Roser, 1982
Calotipo virado al selenio,
16.4 x 22.7 cm
- Catany, Toni | **39**
Sin título, 1980
Calotipo virado al selenio,
16.1 x 11 cm
- Catany, Toni | **40**
Sin título, 1982
Calotipo virado al selenio,
15.7 x 20.8 cm
- Catany, Toni | **41**
Sin título, 1982
Calotipo virado al selenio,
18.7 x 16.7 cm
- Coplans, John | **42**
Self-portrait (Frieze nº 2), 1994
Gelatina a las sales de plata,
90.5 x 31.5 cm c/u
- Davidson, Bruce | **44**
New York, 1968
Gelatina a las sales de plata,
23 x 18 cm
- Del Castillo, Naia | **94**
Cortejo, Serie Sobre la seducción, 2002
Luxachrome, 100 x 76 cm
- Engström, John | **46**
Serie Trying to Dance, 1999
C-print, 57 x 47 cm c/u

- Engström, John | **48**
Serie Trying to Dance, 1998
 Gelatina a las sales de plata,
 57 x 47 cm
- Engström, John | **48**
Serie Trying to Dance, 1998
 Gelatina a las sales de plata,
 57 x 47 cm
- Engström, John | **48**
Serie Trying to Dance, 1999
 Gelatina a las sales de plata,
 117 x 87 cm
- Engström, John | **48**
Serie Trying to Dance, 1999
 Gelatina a las sales de plata,
 117 x 87 cm
- Falces López, Manuel | **49**
Lago Edén, 1987
 Ilfochrome, 30 x 40 cm
- Fontcuberta, Joan | **55**
Correrse de gusto,
Serie Doble Cos, 1992
 Gelatinobromuro de plata
 (fotograma sobre página de
 revista porno), 24.7 x 39.2 cm
- Fontcuberta, Joan | **50**
Femme nue, Serie *Doble Cos*, 1992
 Gelatinobromuro de plata virado
 al selenio (fotograma sobre
 fotocopia láser), 100 x 158 cm
- Fontcuberta, Joan | **56**
Hard Dick Boys,
Serie Doble Cos, 1992
 Gelatinobromuro de plata
 (fotograma sobre página de
 revista porno), 27.3 x 20.2 cm
- Fontcuberta, Joan | **57**
Learning about Love and Lust,
Serie Doble Cos, 1992
 Gelatinobromuro de plata
 (fotograma sobre página de
 revista porno), 40.1 x 27.5 cm
- Fontcuberta, Joan | **52**
Olimpia I, Serie *Doble Cos*, 1992
 Gelatinobromuro de plata,
 fotograma y dibujo, 147 x 114.5 cm
- Fontcuberta, Joan | **53**
Olimpia II, Serie *Doble Cos*, 1992
 Gelatinobromuro de plata,
 fotograma y dibujo, 147 x 114.5 cm
- Fontcuberta, Joan | **54**
Twen, International Color
Sexmagazine Leading to
Erotography, Serie *Doble Cos*, 1992
 Gelatinobromuro de plata
 (fotograma sobre portada de
 revista porno), 24.5 x 25.7 cm
- Francés, Álex | **58**
Flor, semilla y fruto, 1999
 C-print, 30 x 40 cm c/u
- García, Carmela | **60**
Sin título, Serie *Paraíso*, 2002
 C-print, 180 x 220 cm
- Godés Hurtado, Emili | **62**
Manos, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 23.2 x 17.2 cm
- Höfer, Candida | **63**
Tiroler Landesmuseum
Ferdinandeum Innsbruck I, 2004
 C-print, 190.5 x 154 cm
- Horsfield, Craigie | **65**
E. Horsfield. Well Street, East
London, 1987
 Gelatina a las sales de plata,
 151 x 150 cm
- Horsfield, Craigie | **64**
E. Horsfield. Well Street, East
London, 1987
 Gelatina a las sales de plata,
 151 x 151 cm
- Hugnet, George | **66**
Devant les survivants, 1935
 Collage, 32.39 x 24.77 cm
- Kooiker, Paul | **67**
Sin título, *Ámsterdam*, Serie
Showground, 2003
 Pigmento de tinta, 115 x 140 cm
- Koppitz, Rudolf | **68**
Desperation-Nude Study,
Vienna, 1925, 1925
 Gelatina a las sales de plata,
 9.3 x 12.4 cm
- Krauss, Ingar | **69**
Untitled (Boy in Pool), 2004
 Gelatina a las sales de plata,
 104 x 84 cm

- Lloyd, Otho | **70**
Estudio de desnudo, hacia 1946
 Gelatina a las sales de plata,
 24 x 30 cm
- Man Ray (Rudzitsky, Emmanuel) | **71**
Nude (Nusch Eluard), 1932
 Gelatina a las sales de plata, 20.64
 x 15.88 cm
- Mapplethorpe, Robert | **72**
Alistair Butler, 1980
 Gelatina a las sales de plata,
 35 x 35 cm
- Mapplethorpe, Robert | **73**
Charles Bowman, 1980
 Gelatina a las sales de plata,
 35.7 x 35.2 cm
- Mapplethorpe, Robert | **74**
Lisa Lyon, 1982
 Gelatina a las sales de plata,
 48 x 38 cm
- Mendieta, Ana | **21**
Serie Esculturas rupestres, 1981
 Fotograbado, 13 x 9 cm
- Moriyama, Daido | **75**
How to Create a Beautiful Picture 6: Tights in Shimotakaido, 1987
 Gelatina a las sales de plata,
 37 x 53 cm
- Moriyama, Daido | **76 - 77**
Untitled
 Gelatina a las sales de plata,
 37 x 53 cm c/u
- Penn, Irving | **78**
Nude 99, 1950
 Gelatina a las sales de plata virada
 a sepia, 50.8 x 40.3 cm
- Penn, Irving | **79**
Nude 139, 1949
 Gelatina a las sales de plata,
 40 x 39.8 cm
- Penn, Irving | **80**
Sculptor's Model, France, 1950, 1950
 Platino paladio, 41.5 x 30.1 cm
- Perumanes, Antonio | **82**
Mortaja, 1995
 Vídeo, 11min
- Royo, Iñigo | **84**
Del cuerpo al paisaje, 1993
 Polaroid, 12 x 9 cm c/u
- Royo, Iñigo | **86**
Locomoción animal, 1992-1993 (hombre sentándose en una silla),
 1992
 Cibachrome, 31 x 217 cm
- Seike, Tomio | **88**
TSIS 86-7, diciembre, 1988, 1988
 Gelatina a las sales de plata,
 14.5 x 22.5 cm
- Serrano, Andrés | **90**
The Morgue, Hacked to Death I, 1992
 Cibachrome, 81 x 200 cm
- Serrano, Andrés | **91**
The Morgue, Hacked to Death II,
 1992
 Cibachrome, 81 x 200 cm
- Serrano, Andrés | **92**
The Morgue (Homicide), 1992
 Cibachrome, 125.7 x 152.4 cm
- Serrano, Andrés | **93**
The Morgue (Rat Poison Suicide II), 1992
 Cibachrome, 82.5 x 101.6 cm
- Siskind, Aaron | **97**
Terrors and Pleasures of Levitation,
 1961
 Gelatina a las sales de plata,
 17.2 x 12 cm
- Smith, Kiki | **98**
Bronze Genevieve, KS 276.1 (87238#9), 2000
 Ektacolor, 48 x 32.5 cm
- Smith, Kiki | **99**
Bronze Genevieve, KS 281.1 (87230#209), 2000
 Ektacolor, 32.5 x 48 cm
- Stone, Sasha | **100**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 13.9 x 11.1 cm
- Stone, Sasha | **101**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 13.8 x 10.3 cm
- Stone, Sasha | **102**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 13.1 x 8.3 cm

- Stone, Sasha | 102**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 14.3 x 9 cm
- Stone, Sasha | 104**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 14.9 x 10.9 cm
- Stone, Sasha | 103**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 12.7 x 10.2 cm
- Stone, Sasha | 105**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 12 x 15.3 cm
- Stone, Sasha | 104**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 12.3 x 13.9 cm
- Stone, Sasha | 106**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 15.5 x 10.9 cm
- Stone, Sasha | 107**
Nus, hacia 1930
 Gelatina a las sales de plata,
 15.6 x 11.8 cm
- Styrsky, Jindrich | 108**
Untitled (maquette for Emilie comes to me in a dream), 1933
 Collage, 20.9 x 17.7 cm
- Styrsky, Jindrich | 109**
Untitled (photomontage #11 from the deluxe edition of "Emilie comes to me in a dream"), 1933
 Collage, 15.5 x 12.3 cm
- Telberg, Val | 110**
Mask of a Dream, hacia 1947
 Gelatina a las sales de plata,
 28 x 23 cm
- Telberg, Val | 111**
Nude with Branches, hacia 1945
 Gelatina a las sales de plata,
 10.16 x 12.7 cm
- Telberg, Val | 112**
Untitled (Nude in hand), hacia 1945
 Gelatina a las sales de plata,
 22.7 x 14 cm
- Tunick, Spencer | 113**
Barriers 3, Delancey Street, 1998
 C-print, 180 x 227 cm
- Ulay (Laysiepen, Frank Uwe) | 114**
Woman in Bath, Haarlem, 1971
 Gelatina a las sales de plata,
 60 x 50 cm
- Valldosera, Eulalia | 115**
La distancia, Serie Still Life nº 5,
 2000
 C-print, 126 x 170.2 cm
- Van de Puttelaar, Carla | 116**
Sin título, Ámsterdam, 1998
 C-print, 77 x 63 cm
- Van de Puttelaar, Carla | 117**
Sin título, Ámsterdam, 2000
 C-print, 77 x 63 cm
- Vieta, Mayte | 118**
Silencio, 2000
 Duratrans, 100 x 108 cm
- Weston, Edward | 120**
Nude, 1927
 Gelatina a las sales de plata,
 23.4 x 17.7 cm
- Weston, Edward | 121**
Tina (Modotti, Nude on the Azotea), 1923
 Gelatina a las sales de plata,
 16.83 x 23.5 cm
- Witkin, Joel-Peter | 123**
Appolonia and Domenetrix Creating Pain.... New York City, 1988
 Gelatinobromuro de plata,
 50.5 x 40.6 cm
- Witkin, Joel-Peter | 122**
Corpus Medius, 2000
 Gelatinobromuro de plata,
 29.5 x 37.8 cm
- Witkin, Joel-Peter | 124**
Courbet in Rejlander's Pool, Nuevo México, 1985
 Gelatinobromuro de plata,
 50.5 x 40.6 cm
- Witkin, Joel-Peter | 125**
Woman with Appendage, Nuevo México,
 1982
 Gelatinobromuro de plata,
 50.5 x 40.4 cm

Carlos Alonso Rodríguez
President, Tenerife Island Council

At the opening of a recent exhibition at TEA Tenerife Arts Space, a collector told me wryly that his hobby was the result of an illness that leads you to become obsessed with a work until you acquire it. At that point I told him that I hoped he would never be cured of it.

The private collector of contemporary art approaches this world for various reasons, but what is certain is that society achieves the greatest benefit by being able to channel through them a number of works of art that would otherwise be more difficult to reach.

This figure therefore provides many arts centres with the possibility of organising different exhibitions. That is one of the great advantages that TEA Tenerife Arts Space enjoys with the collection once deposited by Enrique Ordóñez, president of the Ordóñez Falcón Foundation Photography Collection (COFF).

In each of the seasonal programmes scheduled at TEA, a different perspective is offered of works from the Collection. On this occasion, the richness of the collection shows a vision of the nude from different viewpoints by different authors.

Nude – the title of this sixth exhibition of the COFF in Tenerife, is just how we, those in charge of contemporary arts centres, would feel if we did not have recourse to private collectors, personified in this case by Enrique Ordóñez.

The Photographic Nude: Antinomies, Inscriptions and Borders.

Alberto Martín*

The nude in the field of photography tends to be practiced and read as just one more photographic genre. However, beyond general and progressive evolution, mixing and even dissolution of these genres throughout the twentieth century, the nude appears particularly complex and unstable. Arguably, from the mid-nineteenth century, when it began to unfold in a more or less defined manner, and for decades to follow, the nude has largely become a genre without a theme, or without a specific theme or context at least, progressively, up to the present, diluting the genre, having primarily become a secondary aspect or topic within a broader theme, being that of the body. If, in principle, the nude was a more or less stable category and practice, though always with blurred contours, its story is eminently criss-crossed, contaminating, problematic, and above all, essentially connotative.

Nude photography in the early days of the medium was linked to an important function as an auxiliary image to painters, illustrators and sculptors, in the 'life studies' mode.¹ These photos of models aimed at the world of art, copying or recreating poses referring to the history and tradition of the nude, were to shape a true 'academic' nude repertory. But this production, increasingly massive and industrialized thanks to the evolution of techniques and media, was also consumed by a public far removed from the initial field of fine art and artists, destabilizing both its uses and functions, such as the moral and aesthetic limits that framed these images. Since its birth, the genre was forced into dialogue with multiple audiences: the world of art, and the tastes, customs and habits of society, as well as censorship. The progressive massification and trivialisation of nude photography over the second half of the nineteenth century, its entry into channels of general consumption, and the fight from the start for the boundaries between beauty, obscenity and pornography, are factors that early on influenced the practice and evolution of the genre. Moreover, the characteristics of the medium also opened their own dynamic. It has been very rightly pointed out how the realism of photography, its inevitable tendency to show reality in its banality, in those first moments, inevitably played against the idealization of the nude. The nude, on the other hand, was and was to remain, in photography too, mostly female, with the implication that it was supporting a renewed patriarchal gaze, a voyeuristic pleasure further accentuated by the

nature of the photographic medium as well as the fundamental problem that spanned almost the entire second half of the twentieth century, concerning the body, sexuality and identity of women.

The very nature of photography encouraged and favoured the appearance in painting of a new way of looking at and seeing the naked body and its forms, beyond the models and the rules of the Academy. A renewal prompted in part by the photographic medium, which, notwithstanding that, had no place in that medium, but rather in the field of traditional arts. It was to take photography some decades to shed its subsidiary role, as a servant to the Arts, in the territory of the nude. It was not until the late nineteenth century, in the domain of pictorialism, that the nude was to appear in photographic exhibitions, and it did so far from the path taken by painting at that time. Clearly, pictorialism sought a specifically photographic model for the nude, and did so by way of art, respecting tradition, idealization and beautiful forms. However, considering the field of photography in its entirety, its uses and its functions, the photographic nude had appeared decades earlier, dating from the mid-century, spreading in many ways and crossing various limits and boundaries, such as those found between aesthetics and morality, or between art, eroticism, obscenity and pornography. The realism of photography, the roundness of the bodies, the transparency and faithfulness to detail and the different relationship between the viewer and the image forced and confused those limits, and the tension that is extended to the perception of naked bodies and the hitherto relatively stable concepts of beauty and the ideal. The studies of this nature which have already been mentioned, many of which contain an inevitable erotic connotation, were consumed by a wide public, very different to that which may have been envisaged, or that towards which had been directed, whilst mass production or vulgarization arises, clandestine, or in the moral guise of the academic nude, but with a different purpose and for other audiences. The important thing, however, is not only the co-existence of the academic nude and those nudes with an intended eroticism or those which are directly pornographic, or the exotic nude of the 'other', inherent in colonial vision, sharing form and canon on most occasions, but the existence in the photo nude of the duality that Roland Barthes defined², referring to photographs of Wilhelm von Gloeden as both sublime and

at the same time anatomical, or if you prefer, aesthetic and carnal. There are other images of the naked body also associated with science, essentially medical images, descriptive and objective, required to be free of emotion, which as a photographic fragment has already been tested, and which sometimes comes close to the pornographic in its aseptic attention to detail.³ The wide gap that seems to exist between these two types of photographic regime (on the one hand, the study of the natural, and on the other, medical images) was to be called into question and abolished during the twentieth century by multiple artistic practices and essentially feminist art, to highlight their proximity or similarity to mechanisms of power: control of aesthetic forms, medical control of bodies, social control of the population, political control of behaviour and morality, cultural control of taste.

This glance back to the nineteenth century is important, to the extent that it allows us to observe how most of the issues revolving around the photographic nude were already present or known, and that all were fundamentally a series of oppositions or antinomies that crossed and defined it. It was mainly the classic opposition between naked and nude, certainly the most debated and analysed issue that opposed representation of the unclothed or undressed body, to the naked body. Antinomy has especially served to highlight the formal conventions and control mechanisms of the body that lie behind the nude regarded as an art form, and at the same time, to draw a line between the nude as art and the nude, or nudity, that was outside the scope of cultural representations. The evolution and questioning of this opposition throughout the twentieth century, especially in the last third, runs parallel to the changes in the treatment of the nude in the arts, and more specifically, in photography. In a way, feminism puts an end to this antinomy by considering that a body, and also the physical body, is subject to performance.⁴ A number of new oppositions derived from it. The opposition between subject and object, matter and form, mind and body, art and obscenity, private and public, and the intimate and the exposed. Oppositions highlighting again how a number of conventions and mechanisms were operating within the nude: the difference between the representation of the male or female body, the first absolute majority, the convention's own representation of the body as naked cultural, social and political conventions that draw the boundaries between what is and what is not allowed, between art,

eroticism, obscenity or pornography, or the border between public and private spheres.⁵

The attribution of objectivity and realism given to photography, the weight that it has as a social function and the different uses which it can bestow, its strong links with voyeurism, its relationship with image mass consumption and the construction and dissemination of stereotypes, and the fact that a photograph is considered to create a reflex reaction in the viewer, without the mediation or neutralization of other media, are factors that have influenced continuously, both the aforementioned oppositions as well as the establishment of lines and borders around nudity.

During the second half of the nineteenth century, nude photography hardly experienced any variation or any major reform. Although pictorialism kept to tradition, especially with its recreations of poses and scenes drawn from the history of art, it can be said, in a way, to be one of the first moments in the search for a nude constructed from the specificity of the photographic medium. A process that was to be quickly shaken and accentuated from the second decade of the twentieth century, not only by American formalism, but also by the European avant-garde movements. Both horizons proceed to break with convention that had hitherto characterised the nude, and delved into the language and capacity of the environment to reshape and renew representation of the body. Modernist photography, first, brings into play elements such as fragmentation, sharpness and descriptive quality; secondly, it develops interest in the recording of textures, inquiry into shape and volume, line and shadow, or the analogy between the body and nature. These are all elements that contribute to stake from the photographic medium the reduction of matter to the form constituted, until that time, by the nude, opening a clear line to the predominance of graphism and abstraction.⁶ Formal language would be maintained and developed for some decades, from Alfred Stieglitz, Imogen Cunningham and Edward Weston, Harry Callahan and even Irving Penn. Over time, and to date, this 'style' would finally be configured as a legacy of new conventions for nude photography. A very different perspective investigated and proposed surrealism, without doubt, the most refreshing and disruptive time relating to the history of the nude until the arrival of feminist theory and practice in the late sixties. In fact, some paths initiated by some surreal-

ist artists can be considered true precedents of such practices, being an emerging deconstruction of the genre, the plurality of the subject, its mutation and metamorphosis, or a 'Masquerade'.⁸ Probably most important in the field in question, is that you can talk about a specific practice of naked surrealism. A practice simultaneously traversed by some of the obsessions and themes of the movement: eroticism, sex and women.⁹ In relation to the preceding period in the history of photography, surrealism goes hand in hand with breaking the rules and dissolving classical forms by the dismantling, deformation and transformation of anatomy. Also beauty, the beauty ideal consigned to the history of the nude, was to be continuously attacked and replaced by 'whooping' transgressive, consubstantial beauty, now the expression of desire, pleasure, eroticism and voyeurism. Pornography and medical images were appropriated so as to document the body in a completely new manner, based on disorder, excess and reportage. Anatomy was altered and dismantled, human representation was deformed and distorted, the animality of man was explored, gender identity was questioned and sexual differences dissolved, sexual fantasies were fetishized, explored and experienced, truly creating a theatre of instincts, obsessions and ghosts starring mannequins, dolls or automata, interacting and merging exterior appearance with interior representation, the mind with the body, the real and the unreal, the mysterious with the familiar. And this was done with language and photographic material: playing with the depth of field and viewing angles, exposure times, scale or technique, naked bodies yielding, deforming, reflecting, filling spaces, transformed into landscapes, inverted, unfolded.

Like graphism, abstraction, the play of volume and shape, line and shade of modernist photography continued in the following decades, and the 'aesthetic' surreal was also to be consolidated into a legacy over time. In a way, both schools configured 'new traditions' throughout the twentieth century in the field of nude photography.

The arrival of conceptual, performative practices and feminist art theory from the late sixties radically changed the history of nude photography. In this context the nude as a genre lost importance, being clearly swathed, arguably even dissolved, in the theme or the more general problem of the body. However, the nude, or rather the naked body, as a

bodily manifestation, as a tool of expression and work of the artist, as a surface on which multiple dialectics might be written, achieved great visibility and took a certain central role in artistic practices up until the eighties. There was a particularly important group of *body artists* who achieved certain fame during the seventies. Their propositions were to find continuity in the nineties directly and literally in 'carnal' art of mutations operations, and hybridizations, announcing the arrival on the scene at the turn of the century, of the technologically virtual, pointing towards the post-human or pre-human utopias of the future.¹⁰

Feminist theory proceeded to critique the Western tradition of the female nude from many perspectives: as an act of containment and regulation of the female sexual body, as a discourse on subject and identity, and as a culturally as well as sexually constructed category.¹¹ In parallel, the rules, limits and boundaries of the nude, the separation between art, obscenity and pornography, ethical and aesthetic conventions, limits of corporeality, the criteria of beauty, femininity as a brand and image, patriarchal observation, and sexual identity are reviewed and questioned. The representation of the female body is at the centre of feminist cultural politics and the body becomes the place for the struggle for identity and the right to self-representation and self-determination.¹² From this point on, the photographic nude is no longer able to elude nor avoid discussing, whichever the option may be, the manifested policies held by feminist theory, nor fail to be framed by one means or another by a body policy. In this context, photography plays an important dual role. On the one hand, a testimonial function, located somewhat beyond the merely documentary, and on the other, its strategic role in a speech, and a practice that goes largely to deconstruct images, to create new images, and to reverse images. To the extent that women are treated like images, reducing femininity to images, the response is images of images.¹³

Along with the two schools outlined above, formalism and surrealism, the territory of the body as an artistic medium and the body as 'battlefield' (Barbara Kruger) are articulated as a third stage that define the development of nude photography in the following decades. These three points of reference, one way or another, and to a greater or lesser extent (isolated, intermixed, combined, cited, questioned, or dated), are present in almost all works involving nudity that

have been produced since the eighties. The body, and within it the nude or naked body as a critical element charged with connotations, has become one of the symbols of a changing world, unstable, and the reflection of some of the most disturbing features of our complex condition. Arguably, from the eighties up until now the dynamic has been the exacerbation of those elements associated with the body and the nude, found, on the one hand, as a dynamic that has continued to grow, re-exploring everything from sexual fantasies to the grotesque, the monstrous and the artificial. But they also revisit, without alibi, the classical nude model. In this way, links to accomplices, or critical ties with commercial culture, the erotic instincts of advertising and even the sphere of pornography have been established. In this sense, the ambiguous, but not always clearly transgressive use of politically incorrect territory relating to the nude has become more frequent.¹³ Exacerbation, transgressive or not, of sexuality, eroticism, body aesthetics, and the play of friction or complicity with the limits and boundaries of the nude. And exacerbation too, of the naked body in its own density and materiality: worn out bodies, marked, aged, mummified, and mutilated.¹⁴

As a counterpoint to this exacerbation of the nude and its many and constructed connotations, and as we await the future, we can always think of what Giorgio Agamben wrote about nudity: ‘That simple living of the appearance of the absence of secrecy is its special quake: nudity, that like a pure voice, means nothing, and precisely because of this, transcends us’.¹⁵

Notes

- 1 For this brief approach to nude photography in the nineteenth century, texts from *L'art du nu au XIX siècle* have been referred to. *Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997, especially the articles by Sylvie Aubenas, Hélène Pinet, Xavier Demange and Dominique de Font-Réaux.
- 2 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 200.
- 3 It has been very interesting in this regard to consult the Auguste Belloc images collected in *Obscénités*, Paris, Albin Michel / Bibliothèque nationale de France, 2001, and Philippe Comar's text, 'Sous le manteau du photographe' which is included in the volume.
- 4 Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 32 et seq.
- 5 *Game of Opposites, Exposed and Analysed* by Lynda Nead along with *The Female Nude Study*, op. cit.
- 6 – Rosalind Krauss' text is key in this aspect, 'A propósito de los desnudos de Irving Penn: la fotografía como collage', in *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- 7 Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, op. cit., p. 201, and Christine Buci-Glucksmann, 'Les métamorphoses du féminin: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori', *Politiques de la photographie du corps*, Klincksieck, 2007, p. 89.
- 8 For this brief analysis of surrealism regarding nude photography, Molderings Herbert's book, *L'évidence du possible. Surréalisme moderne et Photographie*, Textuel, 2009, Rosalind Krauss's book, *Lo Fotográfico*, op. cit, and texts collected in the volume *La subversión de las imágenes*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2010, especially those written by Michel Poivert, Quentin and Guillaume Le Gall Bajac.
- 9 Glucksman Christine Buci, op. cit., p. 98.
- 10 Lynda Nead, op. cit., pp. 20 and 99.
- 11 Lynda Nead, op. cit., pp. 57 and 171.
- 12 Glucksman Christine Buci, op. cit., pp. 90 and ss.
- 13 Some of these issues have been highlighted by Lucy Soutter, 'Dial 'P' for Panties: Narrative Photography in the 1990s', *Paper Alpha*, 8 (2010), p. 87-110.
- 14 Régis Durand, 'Passages du corps dans la création contemporaine photographique' *Une aventure contemporaine, 1955-1995 la Photographie*, Paris, Maison Européenne de la Photographie - Paris Audiovisual, 1996.
- 15 Giorgio Agamben, *Desnudez*, Barcelona, Anagram, 2011, p. 114.

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Carlos Alonso Rodríguez

Consejero Delegado de Cultura y Patrimonio Histórico
Cristóbal de la Rosa Croissier

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**Consejo de Administración**

Presidente
Carlos Alonso Rodríguez

Vicepresidente
Cristóbal de la Rosa Croissier

Secretario
José Antonio Duque Díaz

Vocales
Amaya Conde Martínez
Miguel Ángel Díaz Llanos Cánovas
Carmen Delia Herrera Priano
Virgilio Gutiérrez Herreros
María Isabel Navarro Segura
Ofelia Reyes Miranda
José Luis Rivero Plasencia

Gerente

Ignacio Faura Sánchez

Dirección Artística

Conservador Jefe del Departamento de Colección
Isidro Hernández Gutiérrez

Conservadora Jefa del Departamento de Exposiciones Temporales
Yolanda Peralta Sierra

Director del Centro de Fotografía Isla de Tenerife, CFIT
Antonio Vela de la Torre

Jefe del Departamento Actividades y Audiovisuales
Emilio Ramal Soriano

Jefa del Departamento de Producción
Estíbaliz Pérez García

Coordinadora del Departamento de Educación
Paloma Tudela Caño

Diseño Gráfico
Cristina Saavedra

Jefe de Mantenimiento
Francisco Cuadrado Rodríguez

Departamento Administrativo CFIT
Rosa M. Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT
Emilio Prieto Pérez

EXPOSICIÓN

Coordinación

Antonio Vela de la Torre

Registro

Isidro Hernández Gutiérrez

Asistente de registro

Sara Lima Lima

Coordinación técnica

Emilio Prieto Pérez

Gestión

Rosa Mª Hernández Suárez

Producción

Estíbaliz Pérez García

Montaje

Juan Pedro Ayala
José A. Delgado Domínguez
Emilio Prieto Pérez
Juan Izquierdo Cebrián

Restauración

Fernanda Gutián (Cúrcuma S.L.)

Didáctica

Paloma Tudela Caño

Instalaciones

Francisco Cuadrado Rodríguez

Seguro

AXA

CATÁLOGO

Edita

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Coordinación

Centro de Fotografía Isla de Tenerife
Fundación COFF

Textos

Alberto Martín

Información e Imagen

Sara Lima Lima

Fotografías

Efraín Pintos Barate
Emilio Prieto Pérez

Diseño

Cristina Saavedra

Maquetación

Lars Amundsen

Impresión

Gráficas Sabater
© TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2014
© de los textos y fotografías: sus autores
© VEGAP para las reproducciones autorizadas

ISBN: 978-84-941853-2-8

Depósito Legal:

TEA
tenerife espacio de las artes

