



Calle14: revista de investigación en el campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Aguirre, Lina X.

“A CLONAR, A CLONAR QUE EL MUNDO SE VA A ACABAR”: IMAGEN DIGITAL Y SUBJETIVIDAD
EN LA OBRA FOTOGRÁFICA DE CECILIA AVENDAÑO

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 9, núm. 13, mayo-agosto, 2014, pp. 42-51

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279032434002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

"A CLONAR, A CLONAR QUE EL MUNDO SE VA A ACABAR": IMAGEN DIGITAL Y SUBJETIVIDAD EN LA OBRA FOTOGRÁFICA DE CECILIA AVENDAÑO

SECCIÓN CENTRAL

Artículo de reflexión

Lina X. Aguirre

Ashland University / linitaguirre@gmail.com

Es doctora en Literaturas y Culturas Latinoamericanas por The Ohio State University, con especialización en Teorías Culturales y Culturas Visuales. También tiene una maestría en Literatura Latinoamericana por la Pontificia Universidad Javeriana, donde se graduó con honores. Su investigación se centra en las artes visuales latinoamericanas dentro del marco de la globalización, los estudios de la sensación, la sensibilidad y el afecto en el arte, la poesía y el cine actual, y las problemáticas del cuerpo y la subjetividad. Ha publicado su trabajo en revistas de Latinoamérica y Estados Unidos, y mantiene publicaciones constantes en su blog de crítica cultural "Lina X. Aguirre: Tramas, puntadas y texturas". En la actualidad es profesora asistente en el Departamento de Lenguas Extranjeras de Ashland University en Ohio, Estados Unidos.

Aguirre, L. (2014). A clonar, a clonar que el mundo se va a acabar": imagen digital y subjetividad en la obra fotográfica de Cecilia Avendaño. *CALLE14*, 9(13), 42-51

RESUMEN

La fotógrafa Cecilia Avendaño es una artista chilena que a través del uso de la tecnología ha explorado de manera extrema el juego entre lo real y lo visual. A partir de la obra *Pride*, una serie de fotomontajes digitales de retratos de niños y adolescentes enmarcados dentro de las convenciones de la fotografía de moda, se analiza la construcción de la imagen corporal y digital desde el fragmento y su relación con los procesos de construcción de subjetividad en el contexto de la globalización. Inicialmente, estudia cómo el proceso de registro, recorte y ensamblaje digital produce imágenes corporales sin referente real y tendientes a la indeterminación, lo cual refiere a la construcción de un sujeto flotante, en términos del sociólogo Gilles Lipovetsky. Luego, aborda la relación del fotomontaje con los procesos de normalización del cuerpo en una época dominada por los medios y la publicidad.

PALABRAS CLAVES

arte joven, digital, arte chileno, globalización, subjetividad, tecnología.

"CLONE, CLONE; THE END OF THE WORLD IS NIGH": DIGITAL IMAGE AND SUBJECTIVITY IN THE PHOTOGRAPHIC WORK OF CECILIA AVENDAÑO

SUMMARY

The photographer Cecilia Avendaño is a Chilean artist who, through the use of technology, has explored the relationship between the real and the visual in an extreme way. The project *Pride* is a series of digital photo-montages of children and young people set within the conventions of fashion photography; it analyzes the construction of the digital body image fragment by fragment, and its relationship to the processes of subjectivity construction in the context of globalization. Initially, it looks at how the digital recording, clipping and rearrangement process produces corporal images with no realistic element, which lend themselves to uncertainty. This relates to the construction of a floating subject, to use the terms of the sociologist Gilles Lipovetsky. It then deals with the relationship between the photo-montage and the process of normalization of the body in an era dominated by the media and advertising.

KEYWORDS

young art, digital, chilean art, globalization, subjectivity, technology.

“CLONONS, CLONONS PUISQUE LE MONDE TOUCHE À SA FIN”: IMAGES DIGITALES ET SUBJECTIVITÉ AU SEIN DE L'ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE DE CECILIA AVENDAÑO

RÉSUMÉ

La photographe Cecilia Avendaño est une artiste chilienne qui, par l'utilisation de la technologie a jusqu'ici exploré l'interaction entre le réel et le visuel. À partir de l'œuvre *Pride*, une série de photomontages numériques de portraits d'enfants et d'adolescents encadrés dans les conventions de la photographie de mode, on analyse la construction de l'image corporelle et digitale à partir du fragment et sa relation avec les processus de construction de subjectivité dans le contexte de la mondialisation. Initialement, elle étudie comment le processus d'enregistrement, de coupe et d'assemblage numérique produit des images corporelles sans référent réel et tendant à l'incertitude, ce qui fait référence à la construction d'un objet flottant, en termes du sociologue Gilles Lipovetsky. Elle aborde ensuite la relation de photomontage avec les processus de normalisation du corps dans une époque dominée par les médias et la publicité.

MOTS CLÉS

art jeune, digital, art chilien, globalisation, subjectivité, technologie.

“CLONAR, CLONAR QUE O MUNDO VAI SE ACABAR”: IMAGEM DIGITAL E SUBJETIVIDADE NA OBRA FOTOGRAFICA DE CECILIA AVENDAÑO

RESUMO

A fotógrafa Cecilia Avendaño é uma artista chilena que através do uso da tecnologia tem explorado de forma extrema o jogo entre o real e o visual. A partir da obra *Pride*, uma série de fotomontagens digitais de retratos de crianças e adolescentes emoldurados dentro das convenções da fotografia de moda, analisa-se a construção da imagem corporal e digital desde o fragmento e sua relação com os processos de construção de subjetividade no contexto da globalização.

Inicialmente, estuda como o processo de registro, recorte e montagem digital produzem imagens corporais sem referente real e tendentes à indeterminação, o qual refere a construção de um sujeito flutuante, em termos do sociólogo Gilles Lipovetsky.

Depois, aborda a relação da fotomontagem com os processos de normalização do corpo numa época dominada pelos meios e a publicidade.

PALAVRAS-CHAVE

Arte jovem, arte chileno, globalização, subjetividade, tecnologia.

"CHASALLATA RIGCHA CHASALLATA RIGCHA"
KAUGSAI TUKURINGAPAMIKA SUMA KAWACHINGAPA
SURKUSKA CECILIA AVENDAÑO

SUGLLAPI

Chasallata Sumaiachiska suma surkug. Cecilia Avendaño Chilemandamika, Paipa musu iachai kui kunawa iachai kukumi imasami kawari Sutipata. Paipa pride allariskawa, suiu achka suma kawari uchullakuna, musukunapas kawaspa maituku allilla karari kachu. Chasapi imasa munaskasina, Tukuipi llugsichu ñugpa iachaikuspa imasami apachiri. Kuchuspa, piachispa, musuglla iachaikuikunawa kawachingapa. Imasa iuiaskasina, mana iapa allilla imasami GillesLipovetsky iuiachig ni chasa.

Nispa imasa kallariri. Suma rigcha kawachi. Mailla mailla imasa kasakasina tukuima iachangapa.

IMA SUTI RIMAI SIMI

musuglla iachai, allilla iachaikui chilenupa iachai tukuima, paipa.

Recibido 19/03/2014
Aceptado 22/07/2014

Introducción

Los avances tecnológicos en el registro y manipulación de imágenes producen importantes transformaciones en las prácticas de las generaciones más jóvenes de artistas visuales chilenos. El cambio va más allá de la disponibilidad de nuevas técnicas y herramientas, hacia un replanteamiento de la relación que el artista guarda con la realidad y con la imagen. El computador se ha convertido en el compañero infaltable del artista en casi cualquier medio, incluyendo la pintura, la escultura, el video y la fotografía. Constituye el 'archivo supremo', la fuente más usual de modelos inmediatos y materias primas para la creación de nuevas imágenes, y una plataforma de opciones formales con posibilidades casi infinitas¹. La permanencia en este ámbito fascinante y en apariencia ilimitado ha creado artistas solitarios, aislados en sus talleres, en sus fantasías personales y sus obsesiones técnicas, y ha generado una pérdida de densidad en el discurso crítico que es inyectado a las obras; sin embargo, tiene otras formas de productividad. El artista actual, con todas sus herramientas y con su imaginario inflado, es capaz de imaginar y producir realidades, memorias y futuros visuales, de manipular cuerpos y apariencias, y con ellos identidades y formas de ser, de jugar con los signos, y crear con ellos 'mundos posibles' que, en su doble dinámica de distorsión y apego, con respecto a la realidad, revelan deseos, vacíos, temores, obediencias: las esquinas de la subjetividad.

En Chile, uno de los medios que ha explorado con mayor insistencia el juego entre lo real y lo visual, a partir del uso de la tecnología, es la fotografía. Cecilia

Avendaño², junto con Margarita Dittborn, Antonia Cruz y Catalina González, entre otros fotógrafos jóvenes, se han convertido en las exponentes más populares de un género que se conforma a partir del fragmento fotográfico y su montaje digital, y que apunta a la creación de escenas, personajes y hábitats caracterizados por una precaria articulación de lo heterogéneo.

Dentro de este panorama, la serie *Pride* (2009) de Cecilia Avendaño, resulta particularmente impactante por su tratamiento poco tradicional del retrato y de la figura corporal. En esta serie, la autora ensambla digitalmente retratos de niños y adolescentes en variadas poses y atuendos a partir de retazos de imágenes de orígenes diversos: sobrantes del casting publicitario, fotos encontradas en revistas o tomadas por ella misma. Los retratos tienen la apariencia brillante y limpia de las revistas de moda, y cada cuerpo, además del privilegio de la juventud, tiene al menos un rasgo físico que se acomoda a estándares de belleza propagados por los medios, como los ojos claros, la piel blanca, el cabello rubio, peinado y ropa estilizada. Sin embargo, las proporciones de los cuerpos fallan debido al uso intensivo del fragmento y a intervenciones intencionales sobre la forma; algunas zonas –labios, frentes o cuencas oculares– muestran deformidades que arruinan la simetría, y las pieles, aunque perfectamente uniformes, están marcadas por sombras exageradas y grandes tatuajes dispuestos en zonas visibles y poco tradicionales. Los gestos faciales van desde el disgusto teatral hasta la desafección, y los ojos están dotados de brillos que simulan vitalidad, autenticidad de seres reales. La cámara observa a los cuerpos de forma inquisidora, limitando el encuadre a sus siluetas y detallando cada una de las fibras capilares, cada uno de los volúmenes ficticios en una imagen de alta definición.

La obra de Avendaño no es un cabo suelto en la producción visual chilena, y tampoco lo es en la escena del arte

1 Este hallazgo proviene de una investigación que llevé a cabo en Santiago de Chile entre un grupo de más de setenta artistas jóvenes. Tal alteración se da en la fotografía, de manera más obvia, pero también afecta directamente la pintura en modalidades en apariencia tradicionales. Las transformaciones van desde la obtención de modelos a través de la red y otros medios digitales, pasando por la edición y generación de encuadres por medio de programas de edición de imagen, hasta el ejercicio de transferencia directamente de la pantalla a la tela. La escultura y la instalación también se valen de esta herramienta para la obtención de modelos y referentes, y puesta en escena de las obras.

2 Cecilia Avendaño es una de las artistas chilenas más reconocidas en el ámbito nacional y global. Nació en Santiago, Chile, en 1980. Es licenciada en Arte con mención Fotografía por la Universidad de Chile y es becaria de la galería Patricia Ready en Chile. Su trabajo ha sido exhibido en numerosas ocasiones. Destacan sus muestras individuales en Sala Cero de Galería Animal (Santiago) y el Museo Nacional de Bellas Artes Sala MPV (Santiago), así como su participación en BAC! Festival MACBA Barcelona, el Centro Cultural Borges (Buenos Aires), y en diversas ferias internacionales de Arte Contemporáneo. En dos ocasiones ha sido beneficiaria del Fondo Nacional del Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), principal plataforma de financiación del arte chileno, y obtuvo el segundo lugar en el concurso "Artistas del Siglo XXI" organizado en Chile por la Pontificia Universidad Católica y el Banco Santander (www.ceciliavendano.cl).



▲ Plano general *Pride*. Cecilia Avendaño. Museo de Bellas Artes sede Plaza Vespucio. Santiago, 2009.

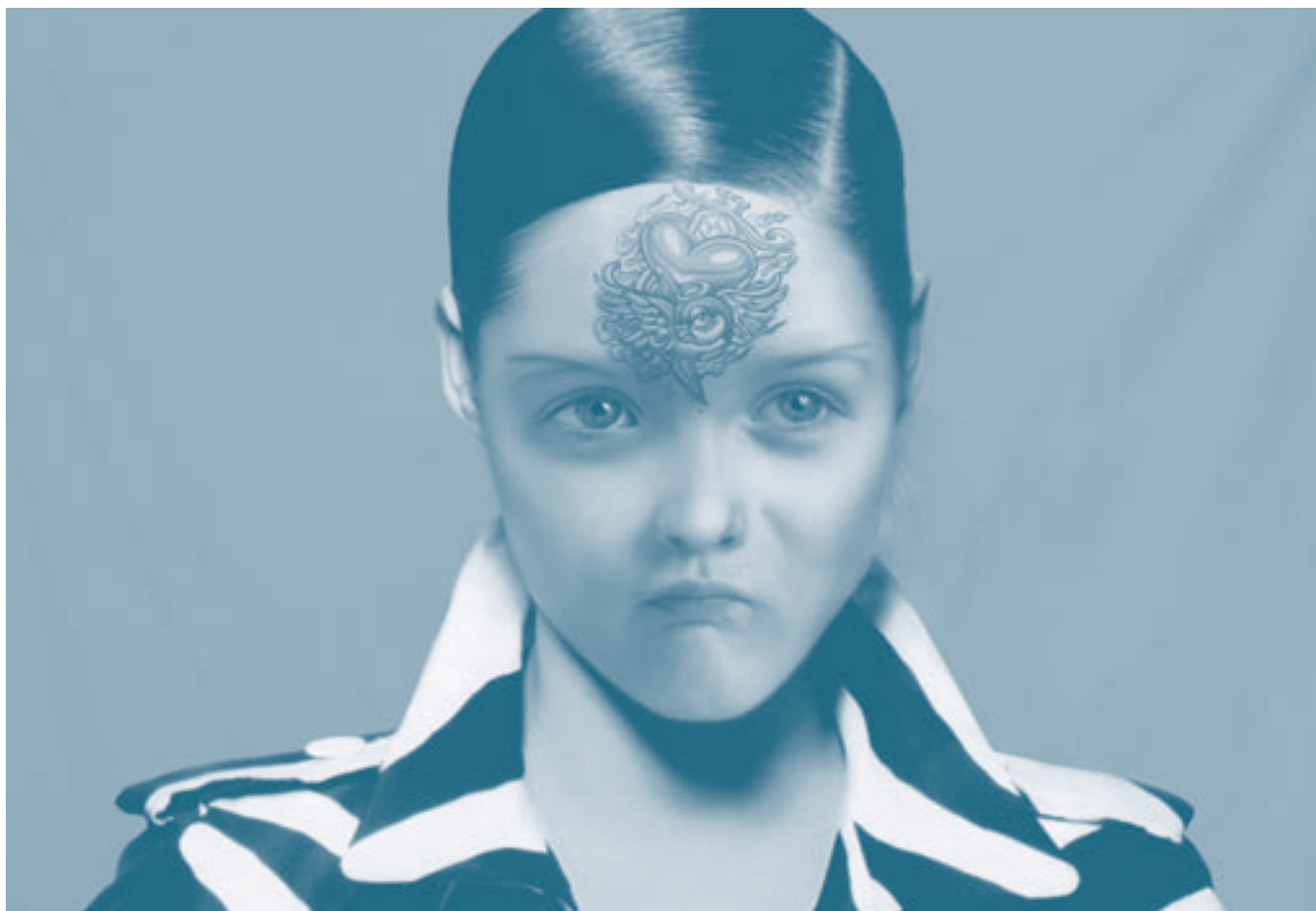
contemporáneo internacional. Para encontrar los anclajes del imaginario visual de Avendaño basta con observar las obras de artistas como el pintor Mark Ryden (Estados Unidos), y la ilustradora Mijn Schatje (Francia), entre otras, las cuales apuntan a la estetización de cuerpos con desproporciones infantilizantes, recargados de signos pop y dotados de expresiones melancólicas o alienadas; o visitar los archivos de revistas como *Juxtapoz*, considerada la mayor vitrina del denominado “lowbrow art”. La estilización del tatuaje, la exageración del atuendo y la estética corporal, así como la creación de figuras perturbadoras que oscilan entre realidad y fantasía, son estrategias usadas por los artistas del “lowbrow art” en medios como el cómic y la ilustración. En el caso de Avendaño, estas estrategias son cuidadosamente articuladas con los géneros tradicionales del arte culto, en especial el retrato, con sus formatos y modos de exhibición, logran un refinamiento de lo pop y lo anómalo que ha sido vital para su aceptación y valoración en el corredor central del arte local chileno.

Cuerpos alterados y sensación

Más allá del refinamiento, la singularidad de los retratos de Avendaño se encuentra en la centralidad dada a los cuerpos representados y el potencial de sensación con que están investidos. En *Pride*, los personajes no cuentan con un contexto habitable, sino que flotan sobre fondos monocromáticos y lisos. Esta característica diferencia a *Pride* de obras contemporáneas

similares, como por ejemplo la serie *Chimères*, de la fotógrafa suiza Eva Leuterlein. El ejercicio de Leuterlein es semejante al de Avendaño en que toma numerosas fotografías de personas reales –hasta cuarenta, según el crítico William Ewing (2006)– para crear uno de sus retratos digitales. En su obra, los cuerpos parecen reales, pero sus proporciones y gestos alienados nos indican una anomalía, una diferencia que no podemos definir con precisión. Al ubicarlos en escenarios reales, cotidianos –un salón, un restaurante campestre, una casa–, Leuterlein logra darle cierta autenticidad y funcionalidad a su existencia anómala, y por otra parte, en la medida en que estos fondos presentan cierta complejidad formal, las formas de los cuerpos se funden con ellos reduciendo el impacto visual de aquellos.

En la obra de Avendaño sucede todo lo contrario; la indeterminación del fondo impide trazar una relación entre cuerpo y contexto, impide incorporar a los personajes dentro de alguna narrativa cotidiana. Con un telón digital como entorno, los personajes no pueden abandonar ni por un momento el plano del artificio, y todo lo que podría sugerir una historia personal, una subjetividad estable queda concentrado en los límites de sus retocadas siluetas. La concentración es reforzada por el alto contraste que se genera entre los cuerpos —saturados de tatuajes, peinados y atuendos— y los fondos planos. Como los fondos se repiten en varios retratos, el color pierde la capacidad de identificar a cada uno, y el cuerpo exhibido se convierte en la única singularidad. Además, los retratos son exhibidos en orden horizontal



▲ "Sin título". *Pride*. Fotografía y montaje digital. Cecilia Avendaño, 2009.

y con una distribución homogénea que resalta aún más la presencia de cada silueta corporal.

En este sentido, los cuerpos de *Pride* funcionan como 'figuras', para usar términos de Gilles Deleuze; nudos donde la sensación se concentra, núcleos formales dentro de los cuales se ponen en pugna fuerzas expresivas, presencias que capturan nuestros sentidos. Mientras la figuración, como el estudioso de la sensación en *Deleuze* de Daniel Smith:

se refiere a una forma que se relaciona con un objeto que supuestamente representa (reconocimiento), la figura es la forma que está conectada a una sensación, y que transmite la violencia de esta sensación directamente al sistema nervioso (el signo) (1996, p. 44 traducción mía).

Pride es una obra figurativa, pero su capacidad de crear sensación, de impactar los cuerpos de los espectadores no proviene del reconocimiento que hacemos de los individuos representados, precisamente porque el reconocimiento no es completo debido a las proporciones alteradas por el montaje, las cuales generan una

apariencia enrarecida. Tal enrarecimiento establece la duda, una distancia mínima entre el espectador y lo representado, que otorga la oportunidad para la activación de otros flujos, ahora sensoriales. Según la teoría de Deleuze, la sensación se crea a través de varios tipos de síntesis. Una simple, mediante la vibración del color, de la cual depende todo lo demás. Y otras más complejas como la resonancia, que involucra dos cuerpos en choque, y el movimiento forzado, que ocurre en la distensión y alejamiento de múltiples figuras, y cuya forma más frecuente es la disposición de imágenes de manera serial. En el caso de *Pride*, los cuerpos representados forman figuras que flotan sobre planos de color. La vibración se da en la irrupción de estos cuerpos hiperpoblados de formas en campos brillantes de texturas lisas que contrastan al ser dispuestos unos junto a otros. Rojo y verde vibran entre ellos al tiempo que su densidad, uniforme dentro de la unidad del cuadro, es alterada por un cuerpo extraño. Al disponer las fotografías como serie, en tamaños uniformes dentro del mismo espacio de exposición, la autora motiva un tránsito por demás accidentado entre lo puro y lo heterogéneo, entre el color y los cuerpos, haciéndolos saltar a un primer plano. Es así, a través de

lo figural, logrado por medio del color y la composición serial, como *Pride* nos obliga a observar estos cuerpos de infantil anomalía y enfrentarnos a su diferencia.

Fragmento y normalización

Detengámonos ahora en los cuerpos representados e ignoremos por un momento su extrañeza, o mejor, acerquémonos a ella como una interpretación visual, no necesariamente voluntaria por parte de la autora, del cuerpo y sus procesos sociales. *Pride* representa personas de apariencias singulares, pero que aun así logran insertarse dentro de estándares de belleza y estilo promovidos por la moda. Los retratos ostentan pieles jóvenes y claras, elaborados peinados, pero al tiempo presenta poses rígidas y una excesiva atención al atuendo, que privan a los cuerpos de la espontaneidad juvenil, haciendo evidente su sometimiento a fuerzas reguladoras. Los tatuajes, más que una expresión de singularidad, se manifiestan como aquella marca que los cuerpos deben tener para pertenecer a una cierta clase de sujetos, que no se reconocen por su nombre, su procedencia o su actividad, sino que son codificados por rasgos físicos estándar. De este modo, desde una plataforma puramente formal que se corresponde con un *modus operandi*: la fabricación de cuerpos sin referente real, *Pride* da lugar a una reflexión sobre la centralidad del cuerpo, su diferenciación y su regulación en la construcción de las subjetividades actuales.

El trabajo de Avendaño llama la atención sobre la exhibición como mecanismo predominante de la definición del yo, en una época de abundancia de herramientas materiales y técnicas para la manipulación del cuerpo y de su imagen. Hay que recordar que los que se exhiben en *Pride* no son cuerpos reales, sino fabricados digitalmente; individuos que no existen fuera de su exhibición y cuyas partes provienen de modelos que es posible recortar y combinar a voluntad. “A clonar, a clonar, que el mundo se va a acabar”, declara Avendaño en un ‘chat’ reproducido en el catálogo de su exposición, refiriéndose a su engañoso juego con la técnica, en el que clona o reutiliza rasgos en varios de los retratos, al mantener así la ilusión de singularidad. La exhibición, se sugiere aquí, no viene sola, sino que está basada en un proceso de construcción intencionada del cuerpo y de su imagen, una búsqueda de unicidad a partir de la repetición y alteración de modelos, y una posibilidad de reconstrucción sin límites.

De acuerdo con la investigadora canadiense Cressida Heyes, en su libro *Self Transformations: Foucault, Ethics*

and Normalized Bodies (2007), la nuestra es una época en la cual la subjetividad se construye ante todo a través de la intervención en el cuerpo, de transformaciones de la carne que incluyen el ejercicio, la dieta, los tatuajes, la cirugía cosmética, el trasplante de órganos y una amplia gama de acciones, en un proceso de moldeado constante que es al tiempo corporal y psicológico. Pero este constante ajuste corporal no solamente se realiza para la evaluación y el disfrute propios, sino para presentarlo a los otros y ser sometido a comparación en relación con los estándares sociales. La centralidad de los medios de comunicación y de lo visual en nuestra época ha producido un desplazamiento de las intervenciones corporales hacia la superficie, y ha hecho que la idea de la imagen corporal prime sobre nociones como la salud o la integridad física. El yo ha viajado hacia la capa más superficial del cuerpo, a lo que se registra o se pone sobre la piel, e incluso ha entrado en un paradójico proceso de ‘desencarnamiento’, de desprendimiento de la superficie viva y de transferencia al plano de la imagen. Cuando las intervenciones no se pueden realizar en carne propia, cuando el trabajo sobre el atuendo y el estilo no son suficientes, buenas son las técnicas visuales para producir un cuerpo satisfactorio que pueda ser exhibido frente a los otros. Por otra parte, el trabajo sobre la imagen permite mayores posibilidades de experimentación y mayor efectividad en el ajuste. A pesar del desarrollo de la técnica, las alteraciones en el cuerpo –entre ellas el tatuaje, el piercing o el adelgazamiento– tienen cierta permanencia y dejan huellas en el individuo, aunque no siempre visibles; en cambio la intervención de la imagen es una cuestión técnica, indolora y reversible que el individuo puede calcular y administrar, y que puede realizar una y otra vez de acuerdo con sus deseos. Esto no quiere decir que las prácticas se excluyan entre ellas, al contrario, se superponen en capas, desde el interior del cuerpo hasta su imagen, contribuyendo de forma difícilmente discernible a la construcción (y reconstrucción) de la subjetividad.

En las imágenes de *Pride* se hace visible esta superposición de los procesos de transformación corporal y el tránsito de estos hacia el ámbito de la imagen –la articulación entre intervención y exhibición–. Los cuerpos que crea Avendaño portan las huellas de múltiples intervenciones como si estas hubieran ocurrido en la carne de los personajes: los tatuajes, las sombras que en ocasiones insinúan traumas físicos, las deformidades y la rareza en los rasgos (¿fruto de procesos genéticos?), la ambigüedad de género y de edad de algunos personajes. Se trata de rasgos que en el cuerpo

serían permanentes, o cuya transformación implicaría una intervención dolorosa; pero estas “Orlanes”, estos “hijos de Frankenstein”, como los llama Avendaño, son imagen pura, y los efectos de deformidad o de una piel enriquecida por imágenes son fruto del juego digital. Esto lo sabemos porque la autora insiste en darlo a conocer; sin embargo, en la observación es imposible saber a ciencia cierta hasta dónde van las modificaciones del cuerpo y hasta dónde las de la imagen: ella agrega tatuajes –coloridas cicatrices tomadas de imágenes de cuerpos reales–, pero borra las “cicatrices” digitales que deja la unión de los fragmentos fotográficos, disolviendo los límites entre los diferentes registros. La factura de las imágenes nos engaña; nos obliga a creer en el artificio a pesar de su rareza, nos lleva a juzgar a estos individuos que son pura imagen como si fueran cuerpos reales, y a aplicarles los mismos estándares de normalidad y belleza, a partir de los cuales también surgen formas de subjetividad, cosas que los individuos pueden hacer y ser. De esta manera, *Pride* da cuenta del funcionamiento de la exhibición como tecnología del yo, la cual está basada en nuestra creencia, o mejor, en nuestro deseo de creer en la identidad entre la imagen del cuerpo, el cuerpo y el sujeto, en una época en que la imagen se ha disparado en su propia autonomía.

En la actualidad, la fotografía es una práctica generalizada, diaria, casi compulsiva para algunos. La inclinación para utilizar esta técnica como principal representación del yo, se debe, al menos en parte, a la capacidad de control técnico que le ofrece al individuo sobre su imagen cambiante. La fotografía como medio, es capaz de fijar la imagen y darle al individuo una aparente estabilidad, al tiempo que facilita el cambio, no solo a través del recortado digital, sino de variables, como la pose, el encuadre, el escenario y el atuendo, por medio de las cuales se pueden representar diversos estados de ánimo, y disposiciones corporales como la sensualidad, la timidez o la inocencia. Lo que hacemos con las herramientas fotográficas actuales, como por ejemplo Facebook, es construir una narrativa visual estable que permita la creación de un estilo, y al tiempo mostrar un carácter polifacético y abierto al cambio.

En *Pride* está presente esta misma tensión entre fijación y fluidez. Sin embargo, lo que en nuestra práctica fotográfica cotidiana muta con cada foto, en la obra se mantiene rígido: hay poses estáticas, encuadres precisos, fondos uniformes; además se agregan tatuajes, que son marcas fijas, y se empareja artificialmente la textura de la piel en un intento por infundir inmovilidad

a las figuras corporales, por contener la inestabilidad proveniente de su carácter fragmentario, mixto e imitativo. La estabilidad es necesaria para el individuo, parece decirnos la obra a través de la exagerada quietud de los personajes, pero frente a las demandas impuestas por el mercado, y frente a la ampliada disponibilidad de opciones de transformación, esta solo puede lograrse como una postura teatral, como una ficción más.

Según Heyes (2007), el continuado trabajo sobre el cuerpo se da dentro del marco de unas “normas de corporalización” que no funcionan como un poder externo, sino que han sido internalizadas y funcionan como mecanismos de disciplinamiento y regulación. Estas normas generan clasificaciones y determinan qué cuerpos son aceptables y cuáles no, determinan tipos corporales y a la vez formas de subjetividad posibles. En la actualidad, estas normas ya no generan identidades fácilmente diferenciables como lo hicieran en el pasado, porque ya no son rígidas ni gobiernan solamente algunos atributos (el peso, la forma del cuerpo), sino que se han atomizado y flexibilizado, convirtiendo en una elección y un objeto de trabajo cada mínimo atributo del cuerpo. Uno de los resultados de esta atomización –además de la ilusión de aceptación de la diferencia– es la producción de identidades frágiles, sostenidas como conjuntos provisorios de rasgos que no alcanzan una determinación más allá de su propia imagen; identidades siempre nuevas que al no encajar con referentes anteriores, quedan privadas de una historia (individual y colectiva) narrable. Los cuerpos de *Pride*, con su combinación de rasgos prestados y de señales corporales representan la proliferación de las normas de corporalización, y con ella la constitución de “individuos experimentales” (Heyes, 2007, p. 4), quienes a fuerza de trabajo en sí mismos y en su diferenciación, así como del acatamiento provisorio de normas fragmentarias, terminan sumidos en la indeterminación. A este proceso de “flotación”, para usar términos del sociólogo francés Gilles Lipovetsky (2007, p. 58), esta carencia de fijación y referentes que convierte al individuo en disponibilidad pura, corresponden las ambigüedades fisonómicas, la falta de contexto, la prevalencia de expresiones faciales de desorientación e indiferencia.

De acuerdo con este autor, los sistemas fluidos, flexibles y desordenados sobre los cuales se articula la sociedad de hoy requieren para su funcionamiento de ese individuo flotante, siempre dispuesto a la experimentación, liberado de las restricciones de las organizaciones colectivas, y volcado de lleno a la modelación

► “Sin título”. *Pride*. Fotografía y montaje digital. Cecilia Avendaño, 2009.



de sí mismo (2007, p. 56). Solo un individuo con estas características puede garantizar la reproducción del actual sistema de acumulación capitalista y su dinámica imparable de mercantilización. Los cuerpos contruidos en *Pride* constituyen metáforas visuales del proceso de flotación del individuo contemporáneo, y de la forma (proliferante) en que los rasgos físicos y la imagen corporal se han convertido en mercancías. Su autora, en su papel de consumidora de imágenes y signos, de constructora imparable, de clonadora de fragmentos para la creación de imágenes impactantes estéticamente, también se revela en sintonía con la lógica de flexibilidad y fluidez. *Pride* es producto de esa lógica, pero no adopta una postura crítica frente a ella. No hay una alteración en el retrato o en el cliché publicitario, la posible revuelta que se plantea en los cuerpos saturados de signos es arrastrada por lo convencional de estos, y la inestabilidad de las figuras se hace encajar dentro de una estética aséptica y brillante. Lo que guía a esta obra es la espectacularidad estética de la rareza.

¿Cómo pueden los artistas visuales contemporáneos, en especial los fotógrafos, con sus imaginarios e instrumentos técnicos infinitos, y con su inclinación hacia estéticas espectaculares, ser más que ejemplos o ilustradores del proceso de flotación? ¿Qué oportunidades de elaborar una crítica o de problematizar dinámicas subjetivas y sociales como las que hemos descrito tiene el arte que, como el de Avendaño, opta por la

construcción de simulacros? Estas son algunas de las preguntas que nos dejan obras como *Pride*, y que tendríamos que considerar con más frecuencia en nuestras discusiones sobre el arte joven latinoamericano, el cual se encuentra cada vez más fascinado con la experimentación netamente formal, más ocupado y aislado en el oficio estético y menos interesado en la reflexión directa sobre las problemáticas sociales y subjetivas.

Referencias

- Avendaño, C. (2009). *Catálogo exposición Pride*. Santiago: Museo de Bellas Artes.
- Ewing, W. (2006). *Face: The New Photographic Portrait*. Londres: Thames & Hudson.
- Heyes, C. (2007). *Self transformations: Foucault, ethics, and normalized bodies*. New York: Oxford University Press.
- Lipovetsky, G. (2007). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Smith, D. W. (1996). Deleuze's theory of sensation: overcoming the kantian duality. In *Deleuze: A Reader*. Paul Patton (Ed.). Cambridge Massachusetts: Blackwell. www.ceciliavendano.cl Recuperado 1 de octubre, 2013.