

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Una aproximación a la fotografía de danza de Miguel Gracia: entre la expresión y el documento.

Trabajo de grado.

Bachiller: Penélope Donís G.

C.I.: 14 774 815

Tutora: Lic. Emily Medina

Caracas, 22 de noviembre de 2016

Dedicatoria

A mis padres,

Natacha y Gustavo, quienes me enseñaron a ver el mundo bajo la luz de la bondad y la belleza.

Agradecimientos

Tengo la inmensa fortuna de agradecer antes que nada a Dios, por la vida y por todas las bendiciones que me ha dado hasta en momentos difíciles. A mis padres Natacha Elena García de Donís y mi padre Gustavo Donís por su invaluable entrega y enseñanzas de vida. En tercer lugar a mi tutora Emily Medina por la gran paciencia, dedicación y aporte en la realización de este trabajo. También agradezco enormemente a la familia Gracia- Blanco, la Sra. Pilar, Miguel Gracia Blanco y Javier Gracia Blanco por brindarme algunas de las fotos de Miguel Gracia Estrada para el estudio y por su gran cariño al facilitarme la información solicitada. A la profesora Kelly Martínez que me ayudó a realizar el anteproyecto de grado y aportó significativamente ideas para el desarrollo de la tesis. A la Fundación Trayectodanza, especialmente a la periodista Teresa Alvarenga por la enorme y cariñosa ayuda en otorgarme información y anécdotas relacionadas con este trabajo. Al I.A.E.M. en especial a mi tocaya Penélope Herrera que me brindó datos precisos acerca de la danza en el inicio de la investigación de este trabajo. A la profesora Janeth Rodríguez por la revisión del proyecto de tesis. A la profesora María Grazia Gamarra por la lectura y revisión del presente trabajo. A la investigadora Diana Vilera por darme información valiosa con respecto al tema de estudio. A mis amigos y compañeros de clase, a todos, a los que hoy recuerdo y a los que no, pero que me han ayudado hoy en día a realizar esta meta, mis más profundas ¡Gracias!

Índice de Contenidos

Dedicatoria.	ii
Agradecimientos.	iii
Resumen	xii
Introducción	xiii
Capítulo 1.	
Apuntes de la historia de la fotografía de Danza en el mundo y en Venezuela.	
1.1 La fotografía documental (o de registro) y la fotografía artística.	1
1.2 La modernidad Fotográfica.	7
1.3 La producción fotográfica: Entre el encargo y los medios de difusión.	10
1.4 La danza como tema de representación visual. Algunas referencias de Occidente.	17
1.5 El cuerpo. La danza que se hace visible.	30
1.6 Relación cuerpo, danza y técnica. Algunas referencias.	33
1.7 El estudio del Movimiento y la retención del gesto.	38

Capítulo 2.

La fotografía de danza contemporánea. Entre lo documental y lo artístico.	42
2.1 La estética de la fotografía de Danza.	
2.1.1 El blanco y Negro.	46
2.1.2 El encuadre.	47
2.1.3 La iluminación. Fotos al aire libre.	49
2.1.4 Fotografía de danza en estudio.	50
2.1.5 Fotografía de danza en escena y en ensayos.	54
2.1.6 El barrido.	56
2.1.7 Fotografía a color.	57
2.1.8 Fotos que congelan el movimiento	60
2.2 Aproximación a la fotografía de danza en Venezuela en el siglo XX.	61

Capítulo 3

La fotografía de danza de Miguel Gracia: Entre la Fotografía documental y la fotografía artística.

3.1 Fotografía de autor.	70
3.2 La expresión artística en Gracia	74
3.3 La técnica en Miguel Gracia	81
3.4 El gesto en Gracia	83

3.5 El "Studium" y el "Puctum" en la obra de Miguel Gracia.	88
Conclusiones	93
Bibliografía	97
Anexos	106

Índice de Ilustraciones

- Fig. 1 Algunas publicaciones del fotógrafo Serge Lido/ pág. 13
- Fig. 2 Serge Lido. Wladimir Skouratoff en la terraza del Palacio de Chaillot. 1949/pág. 14
- Fig. 3 Edgar Degas, *Las Bailarinas Azules*, 1898. Pastel, 66 x 67 cm. Museo Pusckin. Moscú/pág. 20
- Fig. 4 Edgar Degas, *Bailarinas*, 1895-1896. Positivo de placas fotográficas/pág.20
- Fig. 5 Toulouse Lautrec. *Marcelle Lender bailando el bolero*, 1896. Óleo sobre tela 145 x 150cm. Colección particular (Sra. John Hay Whitney), Nueva York /pág. 24
- Fig. 6 Toulouse Lautrec. *Moulin Rouge: La Goulue*, 1891. Litografía a cuatro colores (cartel) 64 x 54cm. Museo de Arte de San Diego, San Diego /pág. 24
- Fig. 7 Vasily Kandinsky. *Análisis gráfico del baile de Gret Palucca* en base a la fotografía de Charlotte Rudolph. 1926/pág. 27
- Fig. 8 La bailarina Mary Wigman en *Danza de las máscaras*. 1926. Fotografía sin autor identificado. Colección Ullstein Bilderdienst. /pág. 28
- Fig. 9 Isaiah West Taber. La bailarina Loie Fuller en *La danza blanca*, c. 1897/pág. 29.
- Fig. 10 Elvira Estudio. Isadora Duncan. circa-1903-04 /pág. 34
- Fig. 11 Fig. 11 Barbara Morgan. La bailarina Martha Graham en su obra *Lamentación*. 1940. Plata sobre gelatina. Medidas (Imagen derecha): 31.3 x 26.8cms. Colección Dorothy Levitt Beskind/ pág. 36

Fig. 12 Autor no identificado. Bailarín José Limón. Sin fecha/ pág. 37

Fig. 13 Eadweard Muybridge. *El caballo en movimiento*. 1878. Morse's Gallery. San Francisco/pág. 39

Fig. 14 Eadweard Muybridge. *Mujer danzando*. 1887/pág. 40

Fig. 15 Harold Edgerton, *Golfista*, 1938. Fotografía realizada con 100 flash por Segundo/pág. 42

Fig. 16 Fig. 16 Dora Kallmus (Madame D'Ora), Bailarina Josephine Baker, c.1928. Bromuro de plata. Medidas: 10.6 x 8.3 cms/ pág. 44

Fig. 17 Gjon Mili. Imagen Estroboscópica de la bailarina Martha Graham. 1941/ pág. 45

Fig. 18 Richard Avedon. Bailarín Rudolf Nureyev. Museo de Arte Allen Memorial, Oberlin College/ pág. 48

Fig 19 Philip Trager, *Dancers*, 1992. Plata sobre gelatina / pág. 50

Fig. 20 Barbara Morgan. *American Document*, 1938. Agrupación Martha Graham, bailarinas Sophie Maslow, Frieda Flier y Marjorie Mazia. Plata sobre gelatina. Medidas: 40.64 x 50.8 cms.

Fig. 21 Barbara Morgan. Martha Graham en *Letter to the World*¹ - ("The Kick"), 1940. Plata sobre gelatina. Medidas: 40.64 x 50.8 cms. Colección Fundación para las artes Ruttenberg./pág. 53

Fig. 22 Lois Greenfield. 1982/pág. 54

Fig. 23 Martha Swope. Bailarina Martha Graham en *Episodios*, 1958. New York City Ballet/pág. 55

¹ Carta para el mundo

Fig. 24 Paul Himmel. Ballet Serenade, 1951-52/ pág. 57

Fig. 25 Colette Masson. *La Consagración de la primavera*. Coreografía: Maurice Béjart. Febrero 1988/ pág. 59

Fig. 26 Colette Masson. *La Consagración de la primavera*, Julio 1995. Coreografía Pina Bausch. Performance a cargo del Tanztheater Wuppertal. Avignon/ pág. 59

Fig. 27 Jorge Fatauros. Coreografía Jiří Kylián. Países Bajos danza teatro/ pág. 60

Fig. 28 Bárbara Brandli. Imagen tomada del libro *Duraciones visuales*. 1963/ pág. 64

Fig. 29 Roland Streuli. *Por siempre eternamente*, 1980. Ballet Internacional de Caracas. Bailarina Zhandra Rodriguez/ pág. 65

Fig. 30 Ricardo Armas. Fotografía tomada del libro *Ballet Internacional de Caracas. Cuarta temporada*. Octubre 1977/ pág. 66

Fig. 31 Ricardo Armas. Detalle/ pág. 67

Fig. 32 Vladimir Sersa. Grupo Danzahoy en su creación colectiva *Selva*. Foto tomada del libro *Cuerpos en el espacio* de Rubén Monasterios. 1986/ pág. 68

Fig. 33 Tom Caravaglia. Bailarín Carlos Orta en *Paravona del Muro*. Coreografía José Limón. Imagen tomada del libro *Cuerpos en el espacio* de Rubén Monasterios. 1986/ pág. 69

Fig. 34 Miguel Gracia. Contacto de fotos de *La rosa de los vientos*, 1992. Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms Coreografía: Andreína Womutt y Luis Armando Castillo. Grupo Rajatabla Danza. Colección Familia Gracia Blanco/ pág. 72

Fig. 35 Miguel Gracia, *La rosa de los vientos*, 1992. Plata sobre gelatina. 40.64 x 50.8 cms Coreografía: Andreína Womutt y Luis Armando Castillo. Grupo Rajatabla Danza. Colección Familia Gracia Blanco/ pág. 73

Fig. 36 Miguel Gracia. Estudio. Sonia Sanoja. Caracas, 1970. Plata sobre gelatina. 25,4 x 20,32 cms. Colección Centro de Documentación Trayecto danza/ pág. 78

Fig. 37 Miguel Gracia. *Una danza que se llama poema*. Caracas, 1970. Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms. Colección Centro de Documentación Trayectodanza/ pág. 78

Fig. 38 Miguel Gracia. Sonia Sanoja. *Ritmicas I y II*. Caracas, 1974. Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms. Colección Centro de Documentación Trayectodanza/ pág. 82

Fig. 39 Miguel Gracia. *Secretos*. Danzahoy. Caracas, junio 1986. Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms. Colección Familia Gracia Blanco/ pág. 83

Fig. 40 Miguel Gracia. Contacto de fotos. Estudio. Sonia Sanoja. Caracas, 1970. Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms Colección Familia Gracia Blanco/ pág. 80

Fig. 41 Miguel Gracia. *La flor y el espino*. Caravana Danza Teatro. Octubre 2005. Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms. Colección Familia Gracia Blanco/ pág. 86

Fig. 42 Miguel Gracia. *Los Cuatro Puntos cardinales*. Bailarina Sonia Sanoja. Caracas, 1978. Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms. Centro de Documentación Trayectodanza/ pág. 91

Resumen

En el presente trabajo nos acercaremos puntualmente a la historia de la fotografía de danza en el mundo y en Venezuela. Se abordarán los conceptos de la fotografía documental y la fotografía artística. Se revisará el tramo histórico de la modernidad fotográfica como influencia estética en la fotografía de danza al otorgarle al creador de imágenes un sello personal de su obra. Posteriormente se indagará en algunas referencias sobre la danza como tema de representación visual en Occidente y cómo estos artistas crearon las primeras influencias en cuanto a percibir el mundo de la danza.

Luego nos detendremos en el tema del cuerpo como el lugar o lienzo de donde emergen las imágenes de la danza, porque es ahí a donde visualmente encontramos la danza que expresa el intérprete. Nos acercaremos a algunos planteamientos estéticos más influyentes en el mundo de la danza moderna, para entender el por qué las imágenes de la danza difieren del mundo del ballet; con ello profundizaremos el estudio de la fotografía de danza y sus antecedentes. Revisaremos de forma puntual algunos ejemplos del estudio fotográfico del movimiento y la retención del gesto, porque la fotografía de danza fue posible hasta que la técnica fotográfica se desarrolló lo suficiente.

Más adelante nos detendremos en analizar la fotografía de danza contemporánea, entre lo documental y lo artístico, para observar el desarrollo del oficio a nivel internacional y en Venezuela. Abordaremos los diversos planteamientos estéticos de los fotógrafos, haciendo una suerte de grilla que los englobe a todos, paseándonos por los diversos aspectos técnicos que encierra la fotografía de danza.

Para finalizar profundizaremos el estudio de la obra de Miguel Gracia como fotografía documental y fotografía artística enfocándonos en aspectos plástico-formales, la expresión y gesto en su obra, para luego culminar estudiando su obra bajo los conceptos del "studium" y el "punctum" de Roland Barthes.

Introducción

El presente trabajo pretenderá acercarse a la obra del fotógrafo de artes escénicas Miguel Gracia. Iniciaremos con un breve recorrido por la historia de la fotografía de danza en el mundo occidental que lo hemos llamado apuntes, deteniéndonos a recapitular episodios puntuales de la historia de la fotografía que consideramos han sido una influencia directa o indirecta en la apreciación y herencia en el trabajo del fotógrafo. Primero nos acercaremos al estudio de la fotografía documental y la fotografía artística; el valor de la cámara como una máquina que captura un vestigio de la realidad y cómo a partir de esas imágenes se puede construir parte de la memoria y a su vez es una representación de la realidad. El diálogo permanente entre la fotografía documental y fotografía artística, entre verosimilitud y recreación de esa realidad aparente. La fe en la verdad fotográfica como fuente de conocimiento que tiñe todos los saberes del quehacer humano, pero a su vez, un encuadre es una particular forma de ver, de seleccionar parte de la realidad, de capturarla y construir una memoria.

La foto como documento puede derivar en un discurso o un lenguaje que se realice en torno a ella, para lograr esto, hay que tratar que la fotografía signifique algo. La fotografía de danza ha tenido comúnmente un valor documental o de registro porque esa es la valoración que se le ha dado, pero si a algunas fotografías de danza por razones estéticas se les pudiese conferir el valor de fotografías artísticas es porque se le otorga y a su vez significa una expresión artística. La fotografía de danza participa de esta ambigüedad, porque es documento, representa a un bailarín u obra determinados, pero también puede tener una lectura artística que la libera del registro en sí mismo. De alguna manera la fotografía de danza espera del momento de contemplación para adquirir un significado documental, artístico o ambos.

Una de las paradas que nos ayudará a valorar la obra de Gracia desde un punto de vista documental es el estudio de la modernidad fotográfica; valorar cómo ese

tramo histórico de la fotografía se desprendió del hecho científico y la atadura que representa “capturar la realidad” para abrir un camino que explora la mirada del fotógrafo como un creador, un artista, imprimiéndole a su obra su sello personal, su firma. Esto derivó en el uso del derecho de autor, que significó tener una mayor libertad creativa de sus fotografías; en cómo la modernidad le concede a la fotografía una mirada directa y sin artilugios que propone nuevos temas y nuevas ambiciones para las artes, en especial, en cómo la fotografía se detiene para contemplar y captar la danza.

Luego nos detendremos en observar algunas referencias de cómo la danza ha sido un tema de representación visual en la cultura de Occidente. Este recorrido tiene una parada obligatoria en la figura del pintor Edgar Degas, cómo encontró la belleza de este tema y más importante aún, ser el pionero que le dio al arte el mundo del ballet como tema. Para esto el pintor creó distintas atmósferas, en medio de una reverencia de la bailarina o un momento de ensayo. Del pintor nos interesa su particular visión del mundo de la danza porque es una mirada fotográfica. El realismo, los escorzos, la perspectiva acentuada, los primeros y segundos planos, la escala tonal, el fragmento, tendrán la intención de capturar la fugacidad de un momento dancístico.

Luego estudiaremos la importancia de la obra del pintor Toulouse Lautrec, que continuó el tema de la danza iniciado por Degas, afianzándolo para las artes plásticas. En la figura de Lautrec se encontrará una expresión distinta a la de Degas, pero lo interesante es la consolidación del tema para la cultura visual. Posteriormente observaremos algunos ejemplos de cómo las artes y la danza se unen en una comunión para obtener una “obra total” como es el caso de Pablo Picasso y la Bauhaus. Estos encuentros son interesantes de estudiar porque la danza recibió influencia de varias corrientes estéticas y las incorporó a sus planteamientos coreográficos; y, a su vez, la plástica se vio interesada en la expresión de la danza, referencias pertenecientes al siglo xx que son influencias

importantes que marcan un contexto visual en donde se desarrolla la fotografía de danza.

Después de estudiar algunas influencias plásticas que se acercan a la danza, analizaremos el tema del cuerpo, desde donde emergen las imágenes, lo fotografiable. El cuerpo de quién contempla la obra también influye en la percepción de la misma, la obra toca el cuerpo del intérprete y luego el del fotógrafo.

El observador de la pieza localiza visualmente la danza en el cuerpo del bailarín a través del movimiento y de otra serie de signos como miradas, entonaciones, gestos que suceden en momentos fugitivos, y esos instantes son los que captará el fotógrafo atento de la obra. Dentro de esa relación entre cuerpo y obra, emergen referencias importantes para la comprensión de la danza moderna y contemporánea, a través de los planteamientos (entre otros) de Isadora Duncan, Martha Graham, Erick Hawkins y José Limón. Es relevante acercarse a estas propuestas porque nos darán ciertas claves visuales para comprender y valorar la fotografía de danza moderna, como el descalce en los bailarines, la ausencia de decorados, el rechazo del vestuario propio del ballet etc. por propuestas más orgánicas que darán un resultado estético en las fotografías.

También analizaremos el estudio del movimiento y la retención del gesto. La importancia e influencia que tuvieron estas prácticas tempranas de la fotografía en la captura de una instantánea de danza. De qué manera estos descubrimientos permitieron fotografiar lo que antes había sido invisible para el ojo humano y cómo abrió un camino para la fotografía de danza al fotografiar los cuerpos en movimiento incorporando luz artificial a la escena.

De igual manera revisaremos el tema de la producción fotográfica, cómo se da el encargo en la fotografía de Miguel Gracia y cómo se manejan los medios de difusión de su obra.

Luego haremos un recorrido puntual por algunos exponentes de la fotografía de danza moderna y contemporánea. Para esto se ha creado una suerte de grilla para englobar a los diversos fotógrafos con sus variadas propuestas, agrupándolos en aspectos que tocan la estética de la fotografía de danza como el blanco y negro, el encuadre, la iluminación, fotos en escena y ensayos, el barrido, el color y fotos que congelan el movimiento; llegando a la fotografía de danza como tema de representación y como una aproximación a la pieza coreográfica pero a su vez es una experiencia estética distinta porque la rige otro lenguaje artístico. Acercándonos a la práctica de la foto de danza en Venezuela y sus diversos maestros. Para este trabajo hemos nombrado algunos de sus representantes y hemos profundizado en algunos fotógrafos más consecuentes con el oficio cuyo trabajo ha repercutido de forma más notoria para las artes escénicas del país en la décadas de los 70 y 80 del siglo XX.

Posteriormente a este recorrido por los antecedentes de la fotografía de danza a nivel internacional y en nuestro país, nos concentraremos en analizar la obra de Miguel Gracia como una fotografía de autor, dada su visión particular de la danza en Venezuela y al hecho de que su obra se sostiene por toda una producción fotográfica sólida. Es pertinente señalar que aunque el fotógrafo tuvo una práctica abundante en fotografiar variadas disciplinas escénicas como teatro, ballet, danza, ópera, entre otras, en este trabajo nos hemos centrado en su labor como fotógrafo de danza porque se han encontrado elementos que revelan más notoriamente su visión de “autor”, manifestándose en que se realizaron más exposiciones de fotografía de danza del fotógrafo, donde participó activamente no sólo realizándolas, sino en la curaduría, montaje etc., lo que nos habla de una visión particular de sus fotografías.

Para estudiar las imágenes de Gracia nos sumergiremos en su lenguaje fotográfico, el punto de vista que era utilizado por él para tomar sus fotos, cómo construyó la imagen antes de tomarla, la espera del “momento decisivo” en medio de la

coreografía del bailarín, cómo fue utilizado el recurso de la iluminación, el encuadre y reencuadre de su obra, aspectos que son técnicos pero que le otorgan a sus imágenes su firma.

Después que revisemos los aspectos técnicos de la obra en Miguel Gracia, profundizaremos en la expresión de su obra, para esto revisaremos los aportes de la nueva concepción del cuerpo de maestros de la danza moderna a nivel internacional y nacional, que le dieron a la danza nuevas claves visuales para fotografiar la pieza coreográfica y cómo en Miguel Gracia se dio la comunión de sentimiento, cuerpo y escena en sus imágenes, que nos llevaran a estudiar “el gesto” en su obra. Para culminar analizaremos algunas imágenes del fotógrafo bajo los principios de Roland Barthes del “studium” y el “puctum” que le otorgaran una doble lectura de comprender y valorar sus fotografías, partiendo de un enfoque conocido: de apreciar sus imágenes bajo un valor documental o de registro, para acercarnos a su obra por medio de una lectura más personal, que es ese “algo” que nos conmueve.

Capítulo 1. Apuntes de la Historia de la Fotografía de Danza en el mundo y en Venezuela.

1.1 La fotografía documental (o de registro) y la fotografía artística.

En una búsqueda de significado de la realidad los artistas del siglo XX, tratan de expresarse en un siglo heredero de la Revolución Industrial, de guerras, revoluciones, de ciencia.

La máquina, para el hombre moderno del siglo XX, determina en gran medida su relación con el mundo. Especialmente, los medios de comunicación como la televisión, la radio, los periódicos, el teléfono, el cinematógrafo y la cámara fotográfica. La cámara ocupa un papel de testigo presencial en la forma del cómo se narra la historia, lo que captura o no captura el lente y en el cómo esas imágenes llegan a convertirse en parte de una memoria que brinda una construcción de una realidad, real o ficticia.

Desde el surgimiento de la fotografía a finales del siglo XIX, muchas han sido las reflexiones que se han dado para analizar este fenómeno artístico como representación de la realidad en un contexto cultural determinado, cómo ese vestigio de una realidad puede convertirse en una imagen significativa de un hecho. Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía*, expone,

Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de

luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro.²

La fotografía surge de un objeto real para convertirse en una huella espectral de ese objeto. Es una imagen que registra de forma visual “el mundo real”, pero la realidad, convertida en imagen, puede contener otros valores significativos que no necesariamente estén directamente vinculados con el objeto “real” y nos permitan acceder a un campo visual anteriormente no contemplado. De esta manera la imagen permite “Un tremendo impulso a las pretensiones cognoscitivas de la vista, ya que- mediante el primer plano y la detección remota- se amplía considerablemente el reino de lo visible”.³ Partiendo de una realidad, las imágenes nos muestran la revelación de algo que aparentemente está oculto en medio de una fotografía. Como lo expresa Sontag, evocando la idea de Moholy Nagy, cuando menciona que:

Lo que en verdad implica el programa del realismo en la fotografía es la creencia de que la realidad está oculta. Y si está oculta hay que develarla. Toda cosa registrada por la cámara es un descubrimiento, trátase de algo imperceptible, movimientos fugaces y fragmentarios, un orden que la visión natural no puede captar o una “realidad enaltecida” (expresión de Moholy- Nagy), o simplemente una manera elíptica de mirar.⁴

Dentro de la fotografía han existido desde sus inicios dos tendencias que aparentemente están delimitadas, como la fotografía documental y la fotografía artística, que han sido tratados en innumerables trabajos bibliográficos como el de la profesora Carmen Amanda Pérez en su *Introducción a la técnica fotográfica y Breve*

² Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag-216

³ Susan Sontag. *Ob. Cit.*, Pag-166

⁴ Susan Sontag. *Ob. Cit.*, Pag-173

Reseña de la Fotografía Latinoamericana y Venezolana por citar un ejemplo, aunque posteriormente también se ha problematizado intelectualmente acerca de los límites que intentan definir cada género. Sin embargo, el documentalismo pretende estar lo más apegado a la realidad y por otro lado, la fotografía artística pretende recrear esa realidad, en unos casos sumergiéndose en un mundo de alegorías, mitos y ficciones, determinado por un gusto o visión particular del artista.

La fotografía reproduce una realidad que se “transfigura” de una tridimensionalidad a una bidimensionalidad, que pertenece al sistema occidental de representación de la realidad y está emparentada con el dibujo y la pintura, pero que su fin pareciera reproducir los objetos físicos. En esta creencia, la técnica fotoquímica y física de la fotografía actúa como prueba del desdoblamiento de lo “real” y de su verosimilitud. El fotógrafo, a diferencia del pintor, está “comprometido a mostrarlo todo”, o todo lo que muestra en una foto es lo verdadero, más si está acompañado por una perfecta nitidez que es el mayor apego a la visión real de la materia y comprueba la credibilidad del objeto representado. La estética de la fotografía documental apuesta por una nitidez en sus imágenes, juegos de luz y sombras que moldean los objetos y otorgan volumen de forma bidimensional, que en ojos del espectador se reconstruye la ilusión óptica, pero no sólo lo recibe como fragmento de la realidad, que es vulnerable a múltiples fuerzas técnicas y simbólicas de manipulación, sino como un referente directo de la realidad, una verdad.

La creencia en la verdad fotográfica impregna (en gran medida) todas las áreas de la vida en el siglo XX, la ciencia, el libro, la prensa, los museos, la historia, el arte, las universidades, etc.; determinando en la reproductibilidad de la imagen los límites del conocimiento. Sin embargo una foto, es un encuadre, un registro, una parte de los diversos elementos de los que puede estar construida la realidad. Pero de ese encuadre, de esa particular mirada al objeto visto, se puede desprender una

serie de discursos en torno a las formas de ver y captar lo que nos rodea. Es una forma de construir la memoria. La imagen documentalista tiene la particularidad de remitir al objeto representado, de ser un registro fiel de lo visto que pareciera real,

Veamos algunas de las características del registro que es una fotografía. Es una imagen fija tomada como huella de la realidad fluida y continua. Así, congela tanto el movimiento en el espacio como en el tiempo, para que la imagen registrada empiece otra trayectoria en el espacio y en el tiempo; ahora como un objeto: una fotografía. La imagen objeto ya está descontextualizada; está abstraída de su punto de origen. Ahora se le puede ampliar, achicar o alterar. Se le puede agregar un texto o agruparla con otras imágenes. En fin, la imagen como objeto es altamente vulnerable a una manipulación que, si se efectúa, interviene en su lectura posterior.⁵

Esta verdad fotográfica hace ver a la fotografía como un documento, permitiéndonos el estudio visual de diversas imágenes-documentos que representen diversas realidades en distintos momentos. La imagen nítida de la fotografía influye en la forma de recordar el pasado, en el cómo el recuerdo se construye o se organiza en torno a imágenes fotográficas, porque son documentos más descriptivos y son memoria de lo vivido.

En la fotografía documental, cuando el reportaje se ha realizado con cierto rigor, proporciona puntos de referencia para la memoria histórica de un hecho y sirve como un documento visual que trabaja simultáneamente con un análisis verbal. Esta relación es indispensable para que la imagen tenga un sentido: “La fotografía sola no dice nada. Hay que hacer que signifique y, para ello, hay que ponerla en una especie de relación de actualización con otros elementos relativos a la

⁵ Carmen Amanda Pérez. *Introducción a la técnica fotográfica*. Pag-76

representación (restos, rastros, descripción, texto, etc.).”⁶. El logro que las imágenes signifiquen es trabajo de un estudio crítico que las pueda considerar como un documento o como una obra de arte independiente de su relación con el objeto que representa. Es una acción dual que se esfuerza por alejarse del valor estético que tiene cada fotografía, para obtener un valor documental y a su vez, de forma inversa, apreciar la estética fotográfica en una imagen documental de un objeto representado.

En el siglo pasado, en la búsqueda del fin artístico, la fotografía tomó de la pintura los temas tradicionales y le dio los tonos que la acercaran a la pintura. Imitó los temas alegóricos, incorporando texturas, colores y retoques como si el plano de la fotografía fuera el lienzo de una pintura, de igual manera utilizó la técnica del “esfumado” que se lograba con el desenfoque oportuno del lente. Esta evocación de la fotografía por la pintura se denominó el pictorialismo y su uso se popularizó de forma general creando este tipo de imágenes, dando la idea de una fotografía artística. A su vez, “...la pintura tomó de la fotografía su insólitas fragmentaciones del espacio y de la forma, así como su impasible presentación del hecho, como podemos apreciar en las obras de Manet, Degas...”.⁷

En la fotografía artística la subjetividad de la visión evoca una manera particular de componer, de tomar determinado fragmento de la realidad y expresarlo sugerentemente. “Lo que difiere en los hombres es la manera de expresar las cosas o la manera de no saberlas expresar. Existe el tema y existe el lente, pero el hombre que mire el tema a través de su lente no es un hombre igual a todos los otros; es el creador de imágenes, es el artífice”.⁸ La fotografía artística será observada por el espectador como una reinterpretación de la realidad que el fotógrafo vio y la

⁶ Rodrigue Villeneuve, *op. Cit.* Pag. 28. Citado en: Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine.* Pág. 55

⁷ María Teresa Boulton. “La fotografía: seducción y comprensión”. En: *Pensar con la fotografía.* Pag-152

⁸ Alfredo Boulton. “¿Es un arte la fotografía?”. En: *Pensar con la fotografía.* Pag-185

expresión de la fotografía, actuaría como una evocación de ideas o imágenes. Esta expresión, puede estar dada por elementos que han constituido tradicionalmente el lenguaje fotográfico, como la forma que incide la luz al objeto o cuerpo que es fotografiado, el formato en el cual se capta la fotografía, sea vertical, horizontal, cuadrado o panorámico, la composición de los elementos en el encuadre, la sensibilidad del negativo, papel o del sensor de la cámara, la angulación, el lente, el tipo de papel donde finalmente se fija la foto, "...son elementos que, entre otros, van a colaborar con el fotógrafo para lograr los efectos que se propone, recordemos que el artista conoce los medios y los materiales y sabe cómo puede sacar el mejor partido de ellos según sus necesidades expresivas".⁹

Esta dualidad aparente entre la fotografía documental y artística rescata la antigua confrontación entre la fotografía documental y pictorialista, aunque "sería inexacto y facilista etiquetar bajo la denominación pictorialista a esta nueva fotografía que repunta, basada en un mundo de ficciones y con un carácter escenográfico"¹⁰. En la fotografía de danza es oportuno rescatar la idea de la ficción y lo escenográfico, porque este tipo de imágenes participa de un valor documental producido por la individualidad de los bailarines, del coreógrafo, en medio de una determinada obra coreográfica, realizada en un momento histórico determinado, pero a su vez es una obra artística. Lo que es fotografiado es una representación de un mundo de ficciones que escapa paradójicamente del momento histórico. Se podría decir que la foto de danza es la ficción de una ficción. Porque no sólo es la instantánea del intérprete en su escena, si el bailarín interpreta a "Medea" (por colocar un ejemplo) la foto captura a este personaje en escena. Y la manera cómo el fotógrafo de artes escénicas reproduzca este personaje o determinada interpretación del bailarín le otorgará a su foto "un alma" en la

⁹ María Elena Ramos. "La fotografía: para fijar las imágenes" En: *Pensar con la fotografía*. Pag- 289

¹⁰ Mariana Figarella. "Documento y Ficción: dos tendencias de la fotografía" En: *Pensar con la Fotografía*. Pag. 148

expresión de ese momento que pertenece a un mundo de ilusiones. A través de este fragmento visual, se conoce o reconoce parte de esa otra realidad a la que pertenece, como un registro documental de ese bailarín o de la pieza coreográfica, pero la forma en que sea captada esa huella puede tener cualidades plásticas que le otorguen el calificativo de obra de arte.

Luego de capturada la foto, una fotografía cobra sentido, como lo expresa Barthes, si dice algo, si evoca y provoca reacciones en quien la mira. De alguna manera no es un producto acabado, espera del momento de contemplación y de interpretación del espectador para adquirir un significado artístico o documental, o ambos, si los tuviese.

1.2 La modernidad fotográfica

La búsqueda de una estética fotográfica apartada del lenguaje pictórico llevó a la fotografía a investigar en la composición plástica, los temas naturalistas, el estudio de la química fotográfica, hasta alcanzar la detención del movimiento. Esta necesidad de mostrar de forma gráfica los acontecimientos históricos, le dieron a la fotografía una atracción visual acompañada por una inquietud conceptual. La modernidad fotográfica es el tramo (histórico) donde la fotografía se desprende del hecho científico y la atadura que representa "capturar la realidad" por medio del aparato, abriendo un camino que explora la identidad del fotógrafo como "artista", como creador. Eso lo lleva a exploraciones de un lenguaje visual ya no tan supeditado a la técnica, sino, por medio del recurso técnico, crear un lenguaje que le otorgue su sello personal, su firma.

El medio y el carácter reproductivo de la fotografía llevaron a los autores a lugares de exhibición de la obra que no sólo podía ser el museo, sino también era el libro, el periódico o las revistas. Como es el caso del movimiento Photo-Secession, en Estados Unidos, que bajo la batuta de los fotógrafos Alfred Stieglitz y Paul Strand

publicó en 1917, en *Camera Work*, un texto que apuesta por la pureza de la fotografía distanciada de los efectos pictorialistas,

La fotografía, que hasta ahora es la contribución más importante de la ciencia a las artes, encuentra su razón de ser, como todos los medios, en una manera única de ser. Esto es: una objetividad absoluta y completa. Al contrario de las otras artes verdaderamente antifotográficas, esta objetividad es lo esencial de la fotografía; su contribución y al mismo tiempo su limitación¹¹

La modernidad fotográfica se inicia cuando los fotógrafos comienzan a experimentar con los recursos de la técnica apartándose de efectos pictóricos de finales del siglo XIX para dar paso a la estética de vanguardia característica de la modernidad,

Son estos nuevos resultados visuales los que Boulton llama valores “plásticos”, palabra adecuada a la fotografía artística de esos años y a gran parte del arte visual de la época, donde las expresiones formales buscaban una estética fundada en la composición de las formas y que apuntaba a la geometrización de los espacios.¹²

La nueva forma de hacer fotografía surge con el reconocimiento de un suceso significativo llevado a una imagen por reglas estéticas producto de la geometría y la síntesis.

En las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta se mantuvo en boga el género de la fotografía documental, influenciado también por razones históricas como los períodos de guerra y posguerra internacionales, como la Primera Guerra Mundial y la Segunda Guerra Mundial, que influyó en la forma como los fotorreporteros

¹¹ Paul Strand. *Photography* Citado en *Anotaciones de la fotografía venezolana contemporánea*. Pag. 26

¹² Maria Teresa Boulton. *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Pag- 25

representaban la realidad, para que sus fotografías fueran verídicas respecto al hecho histórico que mostraban. “Las revoluciones y las guerras han sido sólo una cara de la contienda del hombre; los movimientos de arte, son otra”.¹³ Luego, a partir de la década de los ochenta del siglo XX, nuevas condiciones históricas generaron que los artistas se inclinaron a una concepción artística-conceptual de la realidad, produciendo una estética postmoderna. Sin embargo cabe resaltar dentro de la corriente documentalista la creación de la agencia fotográfica Magnun, fundada en 1947 por los fotógrafos Robert Capa, Henri Cartier Bresson, David Seymour, entre otros, con el objetivo de tener el derecho de autor de sus obras y tener una mayor libertad creativa en sus fotografías. Las imágenes de estos grandes reporteros y de otros tantos que luego se incorporaron a esta afamada agencia -aun vigente-, como Joseph Koudelka, Raymond Depardon, René Burri, Sebastiao Salgado, entre muchos otros, han influenciado enormemente desde un punto de vista formal la estética de la fotografía documentalista. La visión documentalista del mundo que es representado en una imagen da fe de la existencia del objeto real y el “momento” que fue capturado por el espectador presencial del suceso,

La fotografía, sin embargo, si bien reconoce la subjetividad de la cámara, se apoya en nuestra convicción de que lo que vemos como espectadores estuvo allí de veras, de que ocurrió en determinado momento preciso y de que, *como realidad*, fue capturado por el ojo de quien lo presenció.¹⁴

En la prensa norteamericana de la época empezaron aparecer críticas a favor de las fotografías que parecían imágenes sin el artilugio pictorialista, denominando a este tipo de fotografía como “directa”, otorgándole una aceptación como medio

¹³ William Fleming. Arte, música e ideas. Pag-333

¹⁴ Alberto Manguel. “La imagen como testigo”. En: *Leyendo imágenes*. Pag-91

artístico. Dentro de las exploraciones de la vanguardia artística del siglo XX, la abstracción, la instantaneidad, la simplicidad y el movimiento fueron caminos transitados por diversos fotógrafos norteamericanos y venezolanos, que fracturaron el arte tradicional para darle al arte fotográfico los aires de la vanguardia.

Mariana Figarella en su artículo: *"Documento y ficción: dos tendencias de la fotografía"*¹⁵ nos comenta que dentro del espíritu y vitalidad de los elementos naturales y la particular mirada al hombre común, el trabajo de Stieglitz, Edward Weston y Paul Strand utilizaron el gran recurso de los contrastes de luz y sombra, obteniendo un dramatismo visual, recurso expresivo de la fotografía de la década de los veinte hasta mitad del siglo XX. Aunque había en estos artistas la inquietud por lo humanístico, su forma de representación de la realidad fue la belleza, sólo que con otras normas para contemplar lo bello, como la simplicidad de las formas y un uso más auténtico del medio fotográfico.

Lo interesante de la fotografía es que propone nuevos temas y nuevas ambiciones para las artes, herencia de la modernidad y las artes que tienen un fin comercial que se transforman en medios de producción. En el caso de la danza y la fotografía, la experiencia trasciende al hecho, para quedar plasmado en una instantánea, haciendo un salto de un arte a otro que lo rigen distintas lecturas de la obra. Porque en la danza se contempla el lenguaje coreográfico y en la fotografía el lenguaje plástico. De esta forma se trasciende la expresión artística de un medio a otro medio.

La fotografía de danza es heredera de la modernidad, al hacer del medio un recurso más genuino en la captura de un instante de la realidad dancística. La mayoría de las imágenes de obras coreográficas han sido captadas de forma

¹⁵ Mariana Figarella. "Documento y ficción: dos tendencias de la fotografía (1990). En: *Pensar con la fotografía*. Pag-150

directa, en la presentación de los bailarines de la obra y por este motivo es que funciona como un registro de la pieza. Aunque en la estética fotográfica, ya alejada de la pintura, operen en algunos autores elementos plásticos que la acercan a una obra de arte.

1.3 La producción fotográfica: entre el encargo y los medios de difusión.

La imagen por encargo

Dentro de la fotografía, se abre un campo de acción que es el trabajo por encargo. Este tipo de fotografía que es influenciada por los gustos y sugerencias de un cliente, muchas veces ha sido mal vista por los cultores del arte, sin tomar en cuenta que no sólo las mejores fotografías de reporteros y fotógrafos artísticos han sido patrocinadas por un cliente, sino que gran parte de la producción pictórica enaltecida por el arte también fue promovida bajos los influjos del encargo. Como lo comenta José Antonio Navarrete al citar a Hegel:

Las mejores obras de arte han sido compuestas con ocasión de una circunstancia completamente exterior. La mayoría de las obras de Píndaro han sido por encargo. Igual ocurre con edificios y cuadros. Muchísimas veces, el fin y el asunto han sido suministrados por el artista, quien ha tenido que inspirarse como ha podido (...). Por tanto, la causa que suministra la ocasión de producir puede venir por entero de fuera; la única condición importante es que el artista esté poseído de un interés real y verdadero, que sienta al objeto animarse en su pensamiento ¹⁶

Más adelante, en el mismo texto, Navarrete nos menciona dos formas del encargo: el encargo directo realizado por un cliente o mecenas y el encargo “social” producido por el autor ante las circunstancias de su momento histórico.

¹⁶ José Antonio Navarrete. “Dos notas a propósito de Tito Caula”. En: *Pensar con la fotografía*. Pag-225

En el caso de Miguel Gracia que fue fotógrafo de danza y de teatro por más de treinta años por el desaparecido Consejo Nacional de la Cultura (Conac) y quince años por la Fundación Teatro Teresa Carreño, entre otros, esta relación de mecenazgo es realizada directamente bajo el patrocinio de instituciones culturales del país. En este caso, esa posible doble función del encargo en la obra de Gracia estaría dada por registrar parte del patrimonio cultural de nuestro país. Lo que es interesante señalar que al ser una institución cultural y no un cliente particular, le dio al fotógrafo una libertad en la autoría en sus imágenes, ya que no tuvo que obedecer a los deseos de un cliente.

Al obtener un trabajo fotográfico, una de las formas de promover, influir y ordenar las fotografías es por medio de las publicaciones que las hace llegar a un público más amplio, lo que de alguna manera garantiza la permanencia de la imagen en contraposición a “la foto original” que son susceptibles a las inclemencias del tiempo. De esta manera muchas imágenes que nos llegan son copias de copias que han sido modificadas, manipuladas y retocadas, siendo el espacio expositor de la obra el libro. Con los nuevos medios se intensifica cada vez más la reproductibilidad de la imagen siendo más improbable el calificativo de “obra de arte original” en fotografía, a menos que el fotógrafo imprima una serie de fotos con algún tipo de impresión especial y la obra esté acompañada de su firma. Las publicaciones han sido en gran medida el espacio expositivo de la obra del fotógrafo de artes escénicas alcanzando en alguna medida inmortalizar su trabajo. En muchas de estas publicaciones la imagen ilustra el texto, que acompaña como un diálogo permanente entre la narración del suceso dancístico y la fotografía que da fe del evento ocurrido, otorgando el texto validez y significado a la imagen que presenta, siendo un instrumento útil para la historia. Pero los significados de la imagen pueden ser múltiples. El texto es una particular interpretación de la foto que acompaña, que en algunos casos puede tener un enfoque histórico y otros artísticos. La fotografía puede lucir de forma diferente según el medio que sea

expuesta, sea en una revista, en una hoja de contactos, en un libro o en un museo. Cada situación obtiene un uso particular de la foto pero su significado no está encerrado a la lectura dada. Puede haber múltiples significados según diversos enfoques que se le otorguen a la imagen. Varios son los bailarines que escriben acerca de la danza y la relacionan con la poesía, como es el caso de Sonia Sanoja. En el caso de la fotografía de danza ha tenido una tradición de utilizar las imágenes con un uso historicista, pero esa lectura no impide que algunas fotos que describen un evento coreográfico también participen de una particular expresión artística, determinada por una mirada personal del autor.

Dentro de las publicaciones, el oficio de fotografiar bailarines no era y pocas veces es valorado como una práctica artística, como consecuencia muchos registros que nos llegan hoy día sean fotos imprecisas sin fecha, lugar y un autor identificado. Sin embargo, dentro de ese general anonimato emergen varios fotógrafos especializados en capturar el mundo de la danza que a partir de la década de los setenta son incluidos de forma más sistemática como el autor de la instantánea en diversas publicaciones de danza en Estados Unidos, como el *Dance Magazine*, *Dance World*, o publicaciones especiales de fotografía de danza que giran alrededor de una gran bailarina o bailarín en especial, como el libro *Nureyev* con fotografías de Richard Avedon, Serge Lido, Michael Peto y Anthony Crickmay expresando su visión personal en las fotografías de ballet y danza.

Es importante vislumbrar el papel que juegan las publicaciones para dar a conocer la obra del fotógrafo. Uno de los ejemplos más influyentes a nivel internacional lo encontramos con el fotógrafo de ballet y danza Serge Lido (1906-1984). Nacido en Moscú pero establecido en París junto a su esposa Irene Lidova, obtuvo gran fama por su extensa obra fotográfica que empezó a realizar desde los años 40, viajando por toda Europa para registrar los eventos más importantes de la danza del siglo XX. Lido tuvo la fortuna de publicar su trabajo fotográfico en numerosos libros de danza y de ballet cuando el oficio de fotógrafo de danza no era algo totalmente

reconocido, como en las siguientes publicaciones (Fig. 1), entre muchas otras, que por razones de espacio no se mencionan en este trabajo.



Fig. 1 Algunas publicaciones del fotógrafo Serge Lido¹⁷

Lido y su esposa hicieron una dupla perfecta para llevar la información de bailarines y de la danza Europea, ya que Lidova era la comentarista del suceso y Lido capturaba la instantánea del baile. Como ejemplo este comentario de Lidova acerca del bailarín Wladimir Skouratoff retratado por Lido (Fig. 2):

Wladimir Skouratoff estudió con maestros rusos en París. Debe su formación artística a Boris y Serge Lifar Kniaséff. Hizo su debut como

¹⁷ Abebooks. Página Web: <https://www.abebooks.com/book-search/kw/ballet-serge-lido/>

pareja a Janine Charrat en uno de sus recitales. Contratado por el "Ballet Nouveau de Monte Carlo", interpretó los papeles principales de muchos ballets. Luego apareció en el "Ballet Russe de De Basil du Colonel" y bailó con Renée Jeanmaire en Londres en 1948. Contratado por Roland Petit, que recibió una cálida bienvenida en la época de los "Ballets de Paris" en el Théâtre Marigny. Acompañó a estos ballets en todos sus viajes durante la temporada de 1948-1949



Fig. 2 Serge Lido. Wladimir Skouratoff en la terraza del Palacio de Chaillot. 1949

Las artes escénicas duran tan sólo un momento fugaz y se dan en contacto directo con un público espectador. Su memoria o registro es intrínsecamente opuesto en arte y oficio a la fugacidad de su acto. Sin embargo, pese a lo efímero de su esencia, en Venezuela se han realizado algunas publicaciones especializadas en teatro y danza que son referentes para la cultura visual de la escena. Una de las primeras publicaciones en este ámbito lo encontramos con *Duraciones visuales* en 1963, realizado por la Fundación Neumann, con textos de la bailarina, filósofa y poeta Sonia Sanoja y bellísimas fotografías de Bárbara Brandli de Sanoja y del bailarín Grishka Holguin, con diseño de John Lange. *Historia del teatro en Caracas 1965*, por Carlos Salas y editado por el Concejo Municipal del Distrito Federal. En 1975 se realizó *Vivencia de la danza* de Carlos Augusto León, editado por la Universidad

Central de Venezuela, donde recoge el sentir del poeta ante la emoción del movimiento.

De manera alternativa en Venezuela se crean revistas que publican la fotografía expresiva, como la revista *Imagen* fundada por el director del INCIBA, Simón Alberto Consalvi, y la revista *Escena* dirigida por Pablo Antillano, publicación que en un primer momento estará dedicada al teatro y luego será ampliada para mostrar los temas del espectáculo en general, donde Jorge Vall y otros integrantes pertenecientes a “El grupo” publicaran sus imágenes. Luis Brito, Jorge Vall, Ricardo Armas, Vladimir Sersa, Fermín Valladares y Alexis Pérez Luna conforman “El Grupo” expresando que “No queremos hacer fotos bonitas”¹⁸, sino fotos que realmente expresen una situación particular.

En 1980 la Fundación Teresa Carreño publica *Centenario del Teatro Municipal*, adonde se mencionan los trabajos realizados en danza en esa década en el teatro. Este mismo año también se publica el libro *Zhandra Rodriguez y el Ballet Internacional de Caracas* por la periodista Teresa Alvarenga con fotografías de J.J. Castro, reseña que habla acerca de la dupla Rodriguez y Vicente Nebreda desde un ámbito personal y profesional. En 1981 se edita también otro libro en honor al efímero y exitoso Ballet Internacional de Caracas, que se titula *El BIC, imagen de un ballet perdido* de Rubén Monasterios y editado por la Fundación Neumann, donde se analiza la breve historia de la compañía y las causas de su desaparición, con hermosas fotografías de Ricardo Armas. En este mismo año también se publica *Tiempo secreto* de Sonia Sanoja, del antropólogo Miguel Acosta Saignes y *A través de la danza* de Sonia Sanoja, de Monte avila Editores, con fotografías de Miguel Gracia. Luego, en 1981 es publicado *Teatro Municipal 1881-1981* de Guillermo Feo Calcaño y editado por Fundarte.

¹⁸ Maria Teresa Boulton. *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Pag-87

En 1986 se edita *Taller de Danza Caracas*, con textos de Carlos Paolillo, diseño de John Lange y fotografías de Barbara Brandli, Gonzalo Galavís, Soledad López, José Sigala y Nelson Garrido, donde se muestra el concepto estético propuesto por José (el negro) Ledezma. Posteriormente en 1989 el fotógrafo de danza Roland Streuli publica *La danza en Venezuela* con la editorial Armitano, que recoge visualmente el producto de años de trabajo con fotografías a color.

Por medio de las publicaciones la fotografía llega al espectador. Como a su vez lo puede ser las exposiciones, los catálogos o los nuevos medios en los que actualmente se puede difundir una obra. Otro gran promotor y legitimador de la obra de arte es el museo. En el caso de la fotografía "...el museo difunde un criterio historicista que inexorablemente promueve la historia entera de la fotografía".¹⁹ Y la fotografía de danza también ha recibido este enfoque en la lectura de sus imágenes. De forma paulatina la danza como tema de exposición en los museos ha tomado espacio donde la danza contemporánea ya tiene una historia que contar. En Venezuela también se han dado varias exposiciones de fotografía de danza en las cuales la obra de Miguel Gracia es una referencia constante. Cuatro exposiciones individuales e itinerantes curadas por él mismo que promovieron su obra en este arte fueron, *Imágenes de la danza. Fotografías de Miguel Gracia* (1987), *El vuelo de la danza* (1995), *Gracia en movimiento* (2008), *Los Crucificados* (2008) y posteriormente al fallecimiento del fotógrafo *Un gesto de Gracia* (2015) curada por la investigadora Diana Vilera expuesta en la Hacienda La Trinidad, se han encargado de difundir la obra del fotógrafo pero no sólo desde la perspectiva documental y de registro que tuvo su oficio, sino desde una visión que contempla la sensibilidad subjetiva de Gracia al fotografiar la danza.

¹⁹ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag-142

1.4 La danza como tema de representación visual. Algunas referencias de occidente.

Margarita Muñoz en *La danza en tiempos de Degas*²⁰ nos menciona que la pintura francesa se interesó superficialmente por el arte coreográfico hasta finales del siglo XIX, cuando retomó el gusto por la danza, de la mano de Edgar Degas, al igual que de Toulouse-Lautrec, y las bailarinas orientales de Rodin, que luego tomaran formas más estilizadas en Picasso y Matisse. El tema de las bailarinas en la pintura de Degas se produce cuando hacia 1868 vive en Montmatre y por la amistad con el músico Desiré Dihau frecuenta la Opera de la Rue Le Peletier. Pintando a su amigo en la orquesta de la ópera, su mirada se desliza hacia el movimiento de lo que sucede en un segundo plano, que son las bailarinas en el fondo. Degas descubre en el ballet, y en la cotidianidad, un mundo nuevo por pintar que no había sido utilizado como tema de representación en la pintura.

En los dibujos y pinturas de Degas el tema de las bailarinas y los profesores de ballet son representados en distintas atmósferas, desde la solista en medio de una reverencia ante el público o en un momento de cansancio luego de una jornada agotadora. Como lo demuestra este fragmento que habla acerca de los bailarines del pintor,

Las bailarinas de Degas son las de la etapa del bailarín Louis Merante como coreógrafo y maestro (Foyer de la Ópera, 1872) en el entorno de la Ópera de la Rue Le Peletier, destruida por incendio en 1873, y el Palais Garnier inaugurado en 1875. El anciano que observa a las aspirantes del “Examen de danza” (1874) es Jules Perrot antiguo afamado bailarín y coreógrafo de “Giselle” obra maestra del ballet romántico creado en 1841 para Carlotta Grisi. Hacia 1870 a pesar del éxito de Giuseppina Bozzacchi en la Coppélia

²⁰ Margarita Muñoz. *La danza en tiempos de Degas*.
<https://www.um.es/campusdigital/Cultural/danza%20degas.htm>

de Saint-Léon la danza ha decaído y el tipo de bailarina se transforma y tampoco ballets como Sylvia, 1876, son temas de las pinturas²¹.

La representación de los bailarines masculinos está ausente en la obra de Degas, porque la figura del intérprete era un papel subalterno para la época. Aunque sí pintó bailarinas travestidas como Mlle Eugénie Fiocre en el "Franz" de *Coppélia* y en *La Fuente*.

La obra pictórica de Edgar Degas es muy influyente en el período impresionista. A diferencia de varios de sus contemporáneos que se apartaron rotundamente de la fotografía, Degas aceptó el nuevo medio y fue un gran entusiasta. Como nos lo comenta el profesor Antonio González García en "La visión fotográfica en la pintura. Impresionismo y fotografía"²², la forma que tiene el pintor de representar la realidad se ha denominado "Una visión fotográfica", pero también es importante rescatar que el prestigioso pintor también tuvo una práctica con la fotografía, como lo demuestran las placas que realizó de amigos, familiares y de bailarinas. Como otros pintores, Degas partió de una fotografía para realizar varios de sus cuadros. La influencia de la imagen de plata en la forma de captar lo visible fue una nueva manera de expresar la realidad por medio de encuadres, enfoques, fragmentos, perspectivas y aplanamientos de los volúmenes. Fotografías realizadas en su mayoría con luces de lámparas y de velas, crearon una atmósfera particular a la imagen. La luz es utilizada como un elemento evocador al igual que sucede en el tratamiento de su obra pictórica. Esta influencia "fotográfica" muchas

²¹ Margarita Muñoz. *Ob. Cit.*

²² Antonio González García. "La visión fotográfica en la pintura. Impresionismo y fotografía".
Página web:
<http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/Texto.htm#Otras>

veces se detecta en la pintura por algunos efectos que la relacionan con la fotografía, como el realismo, los escorzos, la perspectiva acentuada que genera fuertes cambios de escala, los primeros planos que se fugan de la foto, la escala tonal y la forma en que se trabaja la luz. A su vez, el enfoque selectivo que utilizó el pintor permitió que:

Composiciones asimétricas, excéntricas o abiertas, con formas y figuras muy adelantadas o cortadas por los bordes del marco; como derivadas de la aplicación del encuadre selectivo, que implica un predominio del fragmento sobre el todo y del espacio abierto sobre lo cerrado habitual del cuadro clásico ²³

De igual manera trabajó los puntos de vista inusuales que generan fuertes escorzos de las figuras como forma alternativa al punto de vista frontal. Los efectos de instantaneidad del movimiento, de la luz o de una acción cuando se contempla en fracciones de tiempo, que genera una imagen detenida en un momento; las características que se expresan en esa detección del movimiento, como una posible doble imagen o una imagen borrosa. Aunque la obra pudo o no estar realizada con una fotografía de punto de partida, la fotografía y el impresionismo comparten la idea de la instantaneidad, de capturar un momento fugaz de luz, acción y tiempo, involucrando al fotógrafo y al pintor en propuestas visuales de secuencias y de series;

Degas asimila como ninguno de sus compañeros impresionistas el concepto de secuencia y lo lleva a la pintura como una de sus mayores aportaciones. Su “truco” como el mismo lo llamaba, coincidente con las experiencias coetáneas de la *cronofotografía* y *efectos estroboscópicos* de Etienne J. Marey (1874), consistía en yuxtaponer varias figuras en

²³ Antonio González García. *Ob. Cit*

distintas posiciones, de tal manera que contempladas en su conjunto daban la sensación de ser diferentes fases del movimiento de una sola.²⁴

En este sentido es interesante el estudio que realiza el profesor Antonio González García de la Universidad de Sevilla al yuxtaponer tres placas fotográficas de Degas (Fig.4), realizadas en 1895-96, y relacionarlas con una de sus obras, *Las bailarinas azules* (Fig.3)

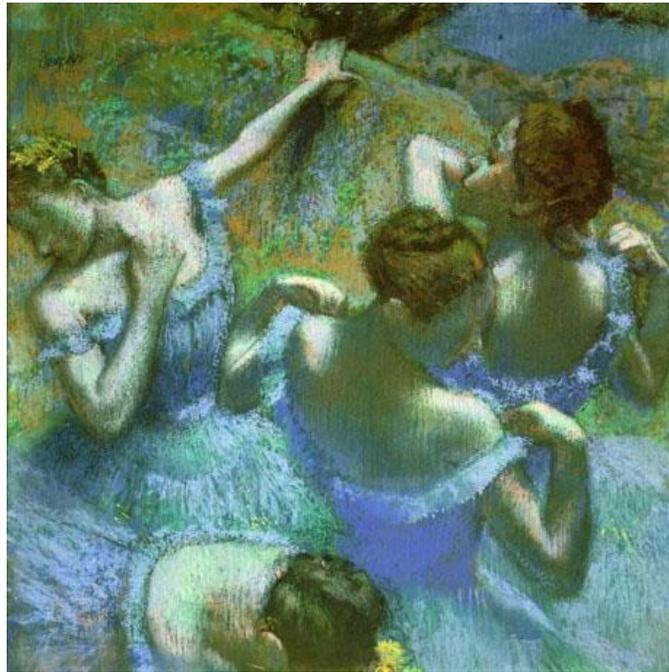


Fig. 3 Edgar Degas, *Las Bailarinas Azules*, 1898
Pastel, 66 x 67 cm. Museo Pusckin. Moscú

²⁴ *Ob. Cit.*



Fig.4 Edgar Degas, *Bailarinas*, 1895-1896. Positivo de placas fotográficas

		<p><i>Bailarina con el brazo extendido.</i> Detalle de la imagen nº 1. Siempre ocupa este lugar en las obras que relacionamos aunque con variaciones de la cabeza y del brazo</p>
		<p><i>Bailarina ajustándose las tirantas.</i> Detalle de la imagen nº 2 La actitud de la modelo y su cabeza en contraluz la convierten en una de las más bellas</p>
		<p><i>Bailarina colocándose una tiranta.</i> Detalle de la imagen nº 3. Siempre aparece al fondo de las obras relacionadas.</p>



Correspondencia de las *Bailarinas Azules* y las figuras de las fotografías

Montaje de las tres placas fotográficas realizado por el Prof. Antonio González García.

En el estudio González señala la relación tan estrecha entre estas fotografías y la obra pictórica, destacando que en las fotografías el punto de vista es frontal y en la pintura la visión es superior, escapando de la visión natural, logrando enfatizar los efectos del escorzo, el cambio de la perspectiva y el corte. Según el profesor,

Degas parece huir deliberadamente de la visión proporcionada por su natural punto de vista, para incidir en la variabilidad y movilidad demostrada para entonces por la cámara fotográfica, y cuando esta se

acerca a aquella visión natural, él la cambia y distorsiona más allá del objetivo fotográfico.²⁵

Es importante el aporte de Degas para las artes visuales, porque su particular forma de ver el mundo coloca como punto de atención el ballet y todas las situaciones cotidianas en torno a éste como tema de representación visual en la pintura, unido a su forma de seleccionar “los encuadres” que está muy relacionado con una visión fotográfica y esa sensación de “capturar la fugacidad de un momento” en medio de una actuación o un ensayo que asemeja la instantaneidad de la mirada fotográfica.

De igual manera que Degas, el pintor Henri de Toulouse-Lautrec también se vio interesado en representar las artes escénicas, en especial a bailarinas como La Goulue, Loie Fuller, Marcelle Lender y Jane Avril. El espacio del teatro le ofrecía nuevas maneras de mirar desde los palcos y la platea. Los temas los encontraba en las butacas como en el escenario. Degas influye en la pintura de Lautrec al introducir los temas de la gran ciudad, el estudio de los personajes vistos desde abajo, los efectos ópticos y de iluminación que se derivan de ello, la representación de la escena fragmentada en la composición, efecto que se consigue por los objetos que quedan cortados por el borde de la pintura. Lautrec logra intensificar aún más el escorzo trabajado por Degas acentuando las verticales en la pintura, y a su vez incorpora escenas cotidianas como fragmentos de ensayos, o personas bailando en un lugar nocturno, mientras otras personas esperan por bailar y a su vez, también son espectadores de los bailarines. Tanto en Degas como en Lautrec se observa el

²⁵ Antonio González García. *La visión fotográfica en la pintura. Impresionismo y fotografía. De las tres fotografías sobre bailarinas I.*

<http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/BailaMonta1.htm>

anonimato de los personajes o de la bailarina, como el uso de la perspectiva de una manera que parecieran introducir al espectador en el cuadro.

Lautrec realizó diversos carteles para bailarinas con fines publicitarios siguiendo la tradición que comenzara Jules Chéret, que realizó un lenguaje visual propio a partir de los programas de circo decorados como el de “Cirque Rancy” en los años 1860 y lo incorporó a la litografía. Sus carteles combinan el lenguaje popular con la interpretación del arte mural en un recurso propio de los circos y ferias de Francia e Inglaterra, donde sus diseños eran vivos y alegres para captar la atención del público, como se menciona en *Los Carteles su historia y su lenguaje*²⁶ por John Barnicoat. Lautrec acentúa el estilo de Chéret, pero utiliza el cartel no sólo con un fin publicitario, sino que comienza a describir de forma caricaturesca, irónica y satírica la vida interior de los personajes que representa. El bosquejo, las formas sencillas y lisas, la línea ornamental, eran elementos que le permitían un lenguaje más directo a las masas que el utilizado en la pintura. Dentro de los 31 carteles que realizó en su corta vida, para las bailarinas Loie Fuller, May Milton, La Goulue y otros artistas del Moulin Rouge, logró consolidar el cartel como un medio artístico, influyendo posteriormente en la pintura con sus formas y en los temas a representar, y en algunos pintores, entre ellos Pablo Picasso. La herencia que nos deja Lautrec es continuar con la danza como tema de representación que ya había iniciado Degas, consolidando un poco más el motivo por las artes visuales, unido a la función propagandística de sus carteles para promocionar la danza adaptando la estética de la imagen según el medio empleado, así fuese una pintura o un cartel. Lo vemos a continuación en una imagen que nos muestra una pintura de la bailarina Marcelle Lender (Fig.5) en medio de una presentación, una obra llena de detalles donde hace uso de la perspectiva para involucrar al espectador. En contraparte observamos un cartel del mismo artista que evoca a una bailarina

²⁶ John Barnicoat. *Los Carteles su historia y su Lenguaje*. Pag- 12

(Fig.6), pero la imagen se nos muestra con formas más sintetizadas y planas, utilizando también el recurso del texto con fines publicitarios. Cabe destacar el rol que juega el espectador en estas dos imágenes: para el caso de la pintura sería un espectador más contemplativo y para el caso del cartel la intención de quien observa la imagen será un espectador-consumidor de la escena.

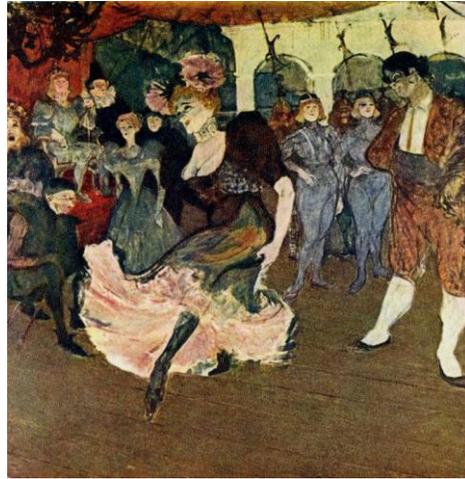


Fig. 5 Toulouse Lautrec. *Marcelle Lender bailando el bolero*, 1896.

Óleo sobre tela 145 x 150cm. Colección particular (Sra. John Hay Whitney), Nueva York.

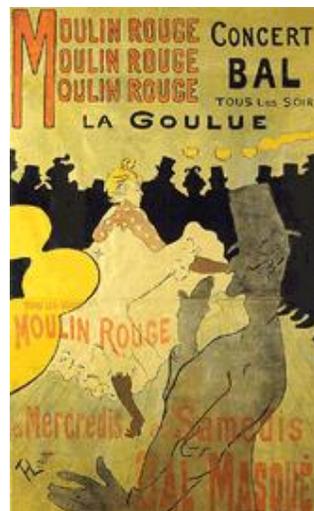


Fig.6 Toulouse Lautrec. *Moulin Rouge: La Goulue*, 1891.

Litografía a cuatro colores (cartel) 64 x 54cm. Museo de Arte de San Diego, San Diego.

Otra relación entre artes visuales y danza la encontramos en el pintor Pablo Picasso. Más que por hacer de la danza un tema de representación en su obra, es por la colaboración que tuvo de forma plástica con la danza. Esta unión se establece cuando el pintor se reúne con el director de los Ballets Rusos Serge Diaguilev y conoce a su primera esposa, la bailarina Olga Koklova. Diaguilev sumerge a Picasso en el mundo del ballet con el fin de conseguir en su propuesta escénica un arte total. La primera colaboración entre estos artistas la podemos encontrar con las ilustraciones que realiza Picasso para la obra *Le tricorne* (El sombrero de tres picos) de Pedro Antonio de Alarcón y música de Manuel de Falla.

Le Tricorne nace en 1919 cuando Diaghilev, director de los Ballets Rusos, pretende transformar el ballet, incorporándole elementos modernos, y para ello se propone hacer 'una obra de arte total' en la que intervengan 'los mejores músicos, bailarines y artistas'. Esto propició la unión de Falla, Picasso y el propio Diaghilev, un 'trío extraordinario' artífice del que está considerado como 'uno de los ballets más importantes, sobre todo por la influencia que tuvo en cuanto al cambio que supuso en el concepto de ballet'. Del estreno de 'Le Tricorne' en 1919 en Londres y la recreación llevada a cabo de esta obra en 1992 en París.²⁷

Picasso colabora con los Ballets Rusos en diversas propuestas de escenografías y vestuarios de distintas obras, como la *Parade* de Sartre (1917), *El sombrero de tres picos* de Falla (1919), *Polichinrela* (1920) de Strawinsky, la fracasada intervención en

²⁷EFE. "Picasso y la danza". En:

<http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/escenotecnia/picasso-y-la-danza.html>

La siesta de un fauno de Debussy y Mercure en 1922 y culmina con *El tren Azul* en 1924. En Picasso se pueden separar en dos partes las obras dedicadas a la danza, por un lado las escenografías realizadas por el pintor entre 1919 y 1924, donde su obra introduce la idea de arte total, y una segunda parte ubicada entre 1968 y 1972 donde su relación con la danza es por medio de estampas, como la *Suite 347* y la *Suite 156*; allí su relación con la danza y con el cuerpo femenino es de forma evocadora y retrospectiva. Picasso sigue con la inquietud de representar la danza en sus obras como ya lo habían iniciado Degas y Lautrec, pero da un paso más al participar de manera plástica en la puesta escénica, estrechando un poco más los lazos que unen las artes visuales con las artes escénicas, en un ambiente donde estas dos ramas del arte se estimulan y se sorprenden para generar nuevas relaciones creativas.

Posteriormente encontramos otros estudios de la representación de la danza en manos de artistas plásticos como Vasily Kandinsky y Oscar Schlemmer en la Bauhaus. Desde los años veinte Los Ballets Rusos, con su principal bailarín Vaslav Nijinski, capturaban la atención de los artistas de la imagen. Mary Wigman fue la gran bailarina de la danza expresionista alemana que incorporó elementos de la nueva objetividad formulados por la escuela de diseño, y aunque el contacto entre la Bauhaus y la bailarina fue poco, ella sentía una gran admiración por la obra de Kandinsky, que repercutió de forma decisiva en su obra, como en la coreografía *Círculo* (1923) que fue un homenaje al cuadro *Círculo en círculo* (1923) del pintor. Oscar Schlemmer recurrió al diseño de máscaras para el estreno del Ballet triádico en 1922 y cuando el mismo Ballet se presentó en Dresde en 1923, la bailarina manda una carta a Schlemmer comentando:

Ya sabe cuánto me impresionaron las actuaciones que se hicieron aquí en Dresde, y cuánto lamento que estas obras decorativas y bailadas no se puedan montar más a menudo. Sería muy conveniente que el ballet pudiera mostrarse al público interesado en el arte con más frecuencia

que antes, y con toda probabilidad el marco de una manifestación teatral sería la mejor solución, ya que sus creaciones son, desde el punto de vista puramente artístico, estimulantes e innovadoras. Todos los profesionales deberíamos seguir sus pasos²⁸

Luego Wigman, en su *Danza de la bruja* en 1926, recurre a una máscara de madera con el que obtuvo un enorme éxito.

La bailarina Gret Palucca, que fue alumna de Wigman, abre su estudio en Dresde y tiene una relación más estrecha con la Bauhaus. Artistas y arquitectos de la escuela como Moholy- Nagy, Gropius, Feininger, Mies van der Rohe, Schlemmer, Lissitzki, Jawlensky y Kandinsky admiraban la “precisión” de la bailarina. Kandinsky, al observar en la obra coreográfica virtudes de una sencillez y capacidad de realizar grandes formas, realiza en base a las fotografías de Charlotte Rudolph de la bailarina Palucca (Fig.7), unos dibujos que estudian las posturas del cuerpo de la bailarina representados por líneas.

²⁸ Arnd Wesemann. “Las máscaras en la Bauhaus: una relación distendida entre bailarines y artistas”. En: *Bauhaus*. Ed. Jeannine Fiedler. Pag. 548.

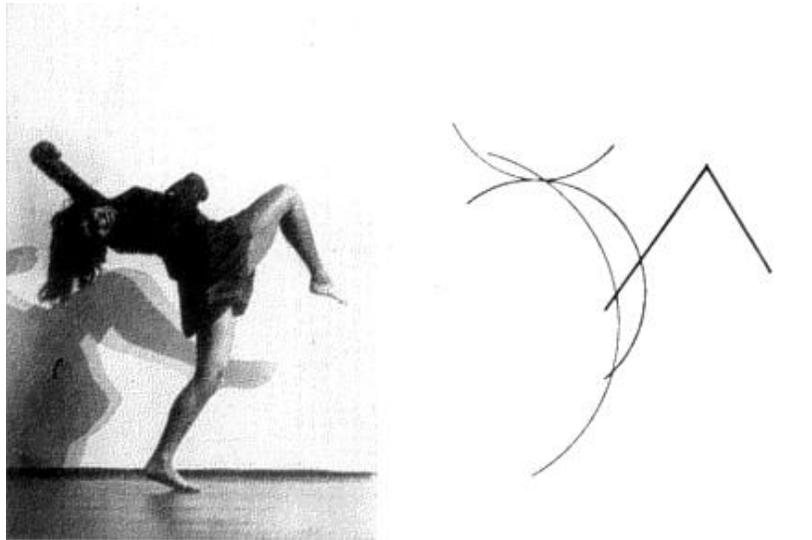


Fig. 7 Vasily Kandinsky. *Análisis gráfico del baile de Gret Palucca* en base a la fotografía de Charlotte Rudolph. 1926

La danza como representación fue para los artistas más un estudio teórico que formal en la práctica. Sin embargo Mary Wigman decía:

No al espacio comprensible, limitado y limitador, de la realidad concreta, sino al imaginario e irracional de la expansión que se consigue con la danza, un espacio que puede eliminar las barreras corpóreas y otorgar a los ademanes fluidos una sensación aparente de infinidad²⁹.

Con la Bauhaus y su visión de un arte total, podemos observar el interés por unir el arte en sus más diversas expresiones y aunque esta integración se estableció en casos puntuales y no de una forma permanente, es interesante cómo la plástica se siente atraída por la danza para hacer representaciones abstractas de ésta y, de igual manera, la danza se sumerge en el mundo de la abstracción para producir nuevas propuestas coreográficas, nuevos objetos y vestuarios escénicos bajo esta tendencia artística.

²⁹ Arnd Wesemann. *Ob. Cit.* Pag. 549



Fig.8 La bailarina Mary Wigman en *Danza de las máscaras*. 1926. Fotografía sin autor identificado. Colección Ullstein Bilderdienst.

Un pequeño inciso histórico para entender un poco más la relación danza-plástica lo encontramos por medio de la bailarina americana Loie Fuller radicada en París. En 1892 fue creadora de una interrelación entre danza, luz y color en sus coreografías (Fig.9). La danza de esta bailarina es una referencia para comprender las propuestas con máscaras de Wigman (Fig.8), Schlemmer y los carteles de Lautrec.

Fuller bailaba agitando enormes pañuelos sujetos a bastones, con los que construía una arquitectura “al viento” ayudada por luces de intensidad variable. Entre sus herederos se cuentan Schlemmer, con su *Danza de los metales*, y Piene, que tras la II Guerra Mundial creó sus *Ballets de la luz*. Se trataba de intentos de hacer bailar a los propios materiales utilizando el cuerpo como motor de una “arquitectura danzante”.³⁰

³⁰ Arnd Wesemann. *Ob. Cit.* Pag. 549



Fig. 9 Isaiah West Taber. La bailarina Loie Fuller en *La danza blanca*, c. 1897.

Las propuestas coreográficas, al tomar nuevos elementos visuales y plásticos, transforman no sólo su manera de danzar y su relación del cuerpo con estos elementos, sino que ofrecen a la obra coreográfica una nueva percepción visual de contemplar la obra. La interpretación de los ballets arquitectónicos de la Bauhaus y la danza moderna con la relación del cuerpo, como a su vez las máscaras y el uso de materiales-objetos incorporados a la danza, se convirtieron en voceros de la interrelación entre la abstracción y el ser humano. Posteriormente esta relación entre danza y plástica convergen en la fotografía de danza para ser una imagen con particularidades que recuerdan a la obra dancística y a su vez pueden gozar de elementos visuales que le otorguen el calificativo de ser una obra de arte.

1.5 El cuerpo. La danza que se hace visible.

“Sólo he conocido la libertad por instantes, cuando me volvía
de repente cuerpo”.

Rafael Cadenas. *Memorial*.

Las imágenes de la danza evocan una “transfiguración” del movimiento para convertirse en imagen, y ahí, en el cuerpo del intérprete, es el lugar donde emergen las imágenes de la danza. El cuerpo es parte de la obra coreográfica, es el instrumento por donde la danza se expresa y se hace visible para el espectador. Lo fotografiable son los cuerpos de los bailarines en su lenguaje visible. Lo corpóreo es el receptáculo de la obra artística que se funde con la individualidad del sujeto y hace única su expresión. “El cuerpo sería allí, el símbolo de los símbolos, la metáfora de las metáforas, de donde parten las modificaciones tanto musculares como mentales”³¹. El cuerpo es el lugar donde se gesta la expresión de la obra artística y, a su vez, es el lugar de implicación del arte en sus diversas expresiones. El arte, o un determinado arte, afecta una parte del cuerpo que es sensible a ese estímulo, situando determinada expresión artística en una parte o en un punto del cuerpo,

Todo comienza en un reconocimiento casi físico de una disposición corporal, que hunde al sujeto en su propio origen, tocando sensiblemente, en sus manifestaciones, una de las modalidades expresivas. Sentirse pintor, escritor, escultor, músico, cantante, sin seguimiento escolar o antes del perfeccionamiento técnico del dispositivo en un lenguaje artístico, es haber sentido ese toque de un arte en un punto de nuestro cuerpo: se tiene oído, se tiene ritmo, se

³¹ Víctor Fuenmayor. *El Cuerpo de la Obra*. Pag-78

tiene un piquito de oro, se tiene olfato, se tiene sentido del color o del espacio.³²

En lo visual de la obra coreográfica, la metáfora se duplica, porque no sólo es la interpretación del bailarín en medio de la pieza, sino el fragmento visual de la obra, que es retenido en una instantánea. El cuerpo que contempla la obra también influye en la percepción de la obra misma. La obra “toca” el cuerpo del intérprete y luego el cuerpo del fotógrafo. Lo corpóreo se convierte en un punto de implicación de la subjetividad con la obra coreográfica y a su vez, con el espectador-fotógrafo de la pieza,

Todo arte es la implicación del sujeto, implicación doble: carnal y simbólica, donde la vivencia corporal detenta el poder de una historia personal, trascendiendo más allá de la propia intimidad que la origina y, del símbolo que impone el juego de las formas para llegar a una verdad personal. Es un juego y un trabajo, una expresión y una técnica, un cuerpo y un lenguaje. Diría que todo objeto artístico contiene entonces ese punto corporal, sensible, enigmático, que retiene la mirada, el oído, la palabra, la garganta, como un ombligo que marca el cuerpo del arte con la huella filial de la procedencia corporal y que, al mismo tiempo, sabe expresar elípticamente con los símbolos el cuerpo material de donde procede su luz humana.³³

Patrice Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos* nos hace referencia en la sección acerca de “lo no representable”³⁴ que el espectador y para nuestro caso el fotógrafo de danza, no sólo tiene que localizar en la puesta en escena lo representable, lo evidentemente visual, sino muchas veces tiene que captar más allá de los signos visuales otra serie de signos que están presentes en el acontecimiento escénico que son pocos perceptibles, ambiguos o difíciles de leer,

³² *Ob. Cit.* Pag-101

³³ Víctor Fuenmayor. *El Cuerpo de la Obra*. Pag-124

³⁴ Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Pag- 39

como miradas, entonaciones y gestos en el performance del actor o bailarín que suceden en momentos “fugitivos” y que de manera intuitiva llegan al espectador que logra leer el cuerpo completando la experiencia estética y le da sentido a la obra. Este saber leer el cuerpo del bailarín sugiere una forma de saber registrar estos signos débilmente materializados por medio de una “intuición” que se da en un juego perceptivo-sensitivo de la obra y permita leer el movimiento, el fraseo, el ritmo, y las percepciones kinestésicas que se puedan convertir en signos visuales. Leer el cuerpo de los bailarines es:

En la danza, saber leer empieza por el acto de ver, oír y sentir cómo se mueve el cuerpo. El lector de danza debe aprender a ver y a sentir el ritmo en el movimiento, comprender la tridimensionalidad del cuerpo, ser sensible a sus capacidades anatómicas y a su relación con la gravedad, identificar los ademanes y las formas que el cuerpo realiza e incluso volver a inventarlos cuando los realizan diferentes bailarines. El lector debe advertir también los cambios en las calidades de la elasticidad del movimiento –la dinámica y el esfuerzo con que se realiza- y ser capaz de trazar el camino de los bailarines de una a otra parte de la representación.³⁵

Estas percepciones kinestésicas que se producen en el espectador y en el fotógrafo de artes escénicas en respuesta al espectáculo y muy especialmente al trabajo realizado por el actor o el bailarín se deben a que:

Todo movimiento, por muy alejado que se encuentre de la experiencia normal, sigue dando una impresión que está ligada a la experiencia normal. En el cuerpo del espectador se da una respuesta kinestésica; éste reproduce, en sí mismo y en parte, la experiencia del bailarín; si el

³⁵ Susan Foster. *Reading Dancing*. Berkely, University of California Press, 1988, pág. 58. Citado En: Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Pág. 39

bailarín ejecuta un movimiento sin la motivación de la necesidad interior, el espectador no tendrá ninguna experiencia de respuesta interior.³⁶

Este proceso de respuesta corporal a lo percibido lo menciona Marcel Jousse en la *antropología del gesto*, y cómo éste nos ayuda a tener una sabiduría acerca de lo real, porque el ser humano conoce lo que es capaz de recibir en sí mismo y a su vez, es un ser viviente que es un imitador de las interacciones de lo real. Partiendo de este estímulo recibido por el intérprete de danza, el fotógrafo lee el mejor momento dancístico que capture un gesto dado y lo retiene en la instantánea.

1.6 Relación cuerpo, danza y técnica. Algunas referencias.

“Esta línea, empero, constituía,
desde otro aspecto,
algo muy misterioso.
Era nada menos
que el camino del alma del bailarín...”

Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas*.

Para entender visualmente la expresión de la fotografía de danza es oportuno conocer algunos de los planteamientos estéticos más influyentes en la relación cuerpo-danza de algunos maestros como Isadora Duncan, Martha Graham, Erick Hawkins y José Limón.

La técnica de la precursora de danza moderna, la bailarina Isadora Duncan, se centra en la expresión orgánica del cuerpo (Fig.10). La libertad de los movimientos, la musicalidad, los movimientos de la naturaleza, acompañados de las formas del arte griego, benefician una expresión limpia en las formas de la danza. Su aporte consiste en que:

³⁶ John Martin. *The Modern Dance*. Nueva York, Dance Horizons, reedición de 1966, pág. 60. Citado en: Patrice Pavis. *Ob. Cit.* Pág. 113

Sienta las bases de la nueva danza repudiando los métodos académicos del ballet clásico, oponiéndose a la utilización de decorados, vestuarios, música y técnica de enseñanza tradicionales; por último, propone la vuelta al contacto con la naturaleza y la tierra, haciendo que el hombre y la mujer, los bailarines; se deshagan de la zapatilla y se descalcen.³⁷

Duncan buscaba la total naturalidad en la expresión estética y movimiento del cuerpo, denominándose esta danza como “danza libre”. No sólo descalzó al bailarín, sino que se desprendió de todo tipo de vestuario como corsés, cuellos almidonados, botines etc., que no fueran parte de la expresión natural del cuerpo. A su vez eliminó la narrativa de la danza y apostó porque la misma fuese una evocación del alma y las emociones. Sin embargo, tras liberarse de las limitaciones del ballet clásico, esta bailarina crea sus propias reglas que se manifiestan en una particular influencia de la estética de civilizaciones antiguas como la griega, una búsqueda incesante de la sencillez y una rigidez en la música. La bailarina planteaba “...en sus danzas, en sus poses, en sus fotografías persiste un profundo deseo de libertad, una libertad de apariencia caprichosa y hasta cierto punto ornamental que, sin embargo, consiente la provocación y el cambio”.³⁸

³⁷ Alberto Dallal. *La danza moderna*. Pág. 7-9

³⁸ Alberto Dallal. *Ob. Cit.* Pag. 9-10



Fig. 10 Elvira Estudio. Isadora Duncan. circa-1903-04

La técnica de la bailarina de danza moderna Martha Graham se enfoca en los principios de la contracción y la relajación o “release”. En los movimientos se estudia la capacidad expresiva del torso basado en estos principios. Mediante la contracción y relajación se liberan las emociones por medio de las contracciones pélvicas y abdominales, seguidas de la relajación al inspirar, enfatizando también la coordinación entre cada movimiento, la respiración y el uso de la pelvis como punto de inicio del movimiento, el trabajo en el suelo y los movimientos en forma de espiral. Esta técnica tiene un lenguaje codificado de la gama de emociones humanas. El torso es el eje por donde fluye la expresión de las emociones. Al iniciar las contracciones en la pelvis, las extremidades de los brazos, manos y piernas se utilizan para crear imágenes y moverse en el espacio. La relación con el suelo es importante porque en esta técnica el cuerpo toca mucho el suelo, se impulsa para saltar o choca contra el piso.

La contracción es un recurso estético que desarrolló Graham al observar cómo el dolor y el sufrimiento se expresan en el cuerpo humano.

Desde afuera estas contracciones podrían dar la impresión de que la persona se está encorvando o doblando hacia sí misma. Sin embargo, no es un movimiento simple. Los movimientos que se manifiestan en el tórax, los hombros y el cuello son un resultado orgánico de la contracción que comienza en la pelvis. La contracción es una de las principales características de la danza moderna. La contracción de la técnica Graham se sigue usando en la danza moderna de hoy. Pero también muchos coreógrafos han reinventado, adaptado y transformando la contracción original de la técnica Graham.³⁹

Luego del movimiento de la contracción sucede la relajación o “release” en la técnica Graham. Se inicia por medio de la inhalación de aire y, al igual que la contracción, luego se mueve la pelvis y se continúa por toda la columna vertebral hasta que el torso se coloca en una posición sin tensión. En este segundo movimiento de relajación el cuerpo realiza otra posición diferente a la inicial, como se puede observar en las fotografías de Barbara Morgan de la bailarina Martha Graham en medio de la expresión de su obra *Lamentación* (Fig. 11).

³⁹ “La Técnica Graham de danza moderna”. En: http://baile.about.com/od/Danza-moderna/ss/La-Tecnica-Graham-De-Danza-Moderna_3.htm



Fig. 11 Barbara Morgan. La bailarina Martha Graham en su obra *Lamentación*. 1940. Plata sobre gelatina. Medidas (Imagen derecha): 31.3 x 26.8cms. Colección Dorothy Levitt Beskind

La técnica de José Limón se basa en los movimientos orgánicos realizados por el cuerpo. Investiga la relación de la fuerza de gravedad y el peso. Como consecuencia de esta visión, los principios de caída, equilibrio y rebote se exploran en sus ritmos naturales, como se mencionan en “La técnica Limón”.⁴⁰ Este método genera una enorme conciencia de la respiración en la danza antes de realizar un desplazamiento y cómo la respiración influye en el movimiento y en la fluidez del organismo. Al igual que en la técnica Graham, Limón pensaba que el torso es una parte sumamente poderosa para expresar emociones. Por medio de esta técnica los movimientos fluyen de manera continua sin detenerse de forma drástica, lo que genera una gran vitalidad. Dentro de esta técnica se puede observar visualmente cómo el torso, el pecho, los brazos y el desarrollo de la flexibilidad en la columna vertebral son utilizados para explorar la expresión de las emociones humanas.

⁴⁰ “Técnica Limón”. En: <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/tp/Tecnicas-De-Danza-Moderna-Fundamentales.htm>

Como se puede observar en la foto a continuación del maestro José Limón en medio de su performance al aire libre (Fig. 12).



Fig. 12 Autor no identificado. Bailarín José Limón. Sin fecha.

La técnica de Erick Hawkins fue creada por este bailarín y coreógrafo perteneciente a la tercera generación de danza moderna en Estados Unidos. Perteneció a la compañía de Martha Graham, pero a raíz de una lesión que sufrió exploró otras técnicas de entrenar y sanar el cuerpo combinando algunas técnicas orientales de sanación, como se puede visualizar en “la técnica de Hawkins”⁴¹. Él integró principios como la visualización, anatomía, postura, alineación corporal y meditación en el entrenamiento del bailarín. El principio fundamental en esta técnica es el uso mínimo de fuerza muscular para hacer movimientos fluidos que comienzan en el centro de gravedad del cuerpo.

⁴¹ Técnica de Hawkins. En: <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/f/que-Es-La-Tecnica-De-Hawkins-De-Danza-Moderna.htm>

Hawkins entendió que muchas de las técnicas de entrenamiento utilizadas en occidente pertenecían a conceptos equivocados del cuerpo y no eran saludables para el bailarín. Comprendió que el cuerpo del bailarín expresa mejor una emoción cuando en determinados momentos se le permite el descanso. Al utilizar el menor esfuerzo muscular se presta a la creación de danzas con movimientos libres, fluidos, serenos y sensuales.

1.7 El estudio del movimiento y la retención del gesto.

“Frágil, no permanente, mi vida se da entre lo que queda y desaparece, entre la huella y el movimiento”.

Pascale Montandon

El interés llegó tempranamente en la obra de Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey a finales del siglo XIX, que por medio de sofisticados sistemas para la época lograron demostrarle a científicos y artistas los secretos de los cuerpos en movimiento. En las fotografías donde captura el galope de un caballo (Fig. 13), nos reveló el instante en que el animal aparece totalmente en el aire, contrario a la representación tradicional en la pintura. El ejemplo de Muybridge se configura en un montaje electromecánico que permite detener fases consecutivas de un desplazamiento. Un periódico de la época como el *Philadelphia Times* lo señala de la siguiente manera en 1885 y deja entrever el desafío técnico para el fotógrafo que busca imágenes que congelen la trayectoria:

Tres baterías de cámaras, con doce lentes cada batería, toman las fotografías. Dichas baterías se colocan formando ángulo recto entre sí [sic]... y se enfocan todas en el mismo motivo. Cuando se fotografía el modelo u objeto en cuestión, se obtienen treinta y seis negativos... [que representan] diferentes estadios de la acción muscular desde tres puntos de vista diferentes... De este modo puede fotografiarse cada

pulgada de la marcha de un hombre o una bestia, no importa cuál sea su velocidad⁴²

La forma en que Muybridge registra los cuerpos moviéndose repercute en otros artistas como Thomas Eakins, que estudió esta técnica fotográfica y registró la detención del movimiento. Étienne-Jules Marey intenta descubrir las formas del movimiento en sus fotografías por medio de las “figuras de palo”, en las que “sus modelos se ponían un traje negro con tiras o botones metálicos reflectantes que sólo podían verse en la fotografía”⁴³, dando a la fotografía un espacio para profundizar nuestra percepción visual y otorgándole una mayor credibilidad en comparación a un dibujo o una pintura al ser más precisa la forma de representación del movimiento.

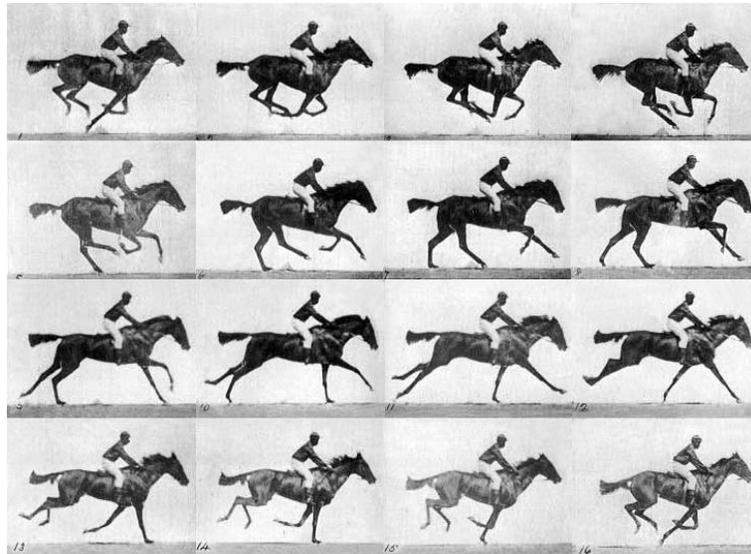


Fig. 13 Eadweard Muybridge. *El caballo en movimiento*. 1878. Morse's Gallery. San Francisco

El medio fotográfico otorgó desde sus inicios, una manera de comprender y aprehender el mundo como un recurso científico u artístico que revelara parte de

⁴² *Philadelphia Times* citado en el libro *El cuerpo* de William A. Ewing. Pag-113

⁴³ William A. Ewing. *El cuerpo*. Pag-118

una realidad oculta y que ocasionalmente fuera poseedora de una particular belleza. Estos dos fines, realista y estético, eventualmente se encontraban en la misma imagen. Por un interés científico en la captura de los cuerpos en desplazamiento, Muybridge fotografía a una bailarina danzando (Fig. 14) en un momento todavía temprano para la fotografía en un estudio acondicionado para los equipos fotográficos, alcanzando obtener fotos de registro que congelan a la bailarina en medio de su danza. Es oportuno tener en cuenta la intención del fotógrafo en la toma de la instantánea, que parece estar más motivado por un interés descriptivo, es decir, en el cómo los cuerpos quedan congelados en la fotografías y no por los factores estéticos en sí, de allí la necesidad de hacer una serie de tomas que reproduzcan el cuerpo moviéndose, casi como una película, como parte de un estudio científico, aunque alguna de las fotos nos pueda resultar atractiva visualmente.



Fig. 14 Eadweard Muybridge. *Mujer danzando*. 1887

La tecnología permitió congelar el movimiento sin grandes artilugios mecánicos a partir de la década de 1930 con el uso del flash estroboscópico: en una habitación a oscuras se realizaba la fotografía con varias exposiciones por segundo inventado por el ingeniero-fotógrafo Harold E. Edgerton que estudió el procedimiento de

descomposición del movimiento desde el MIT (Instituto de Tecnología de Massachusetts). Esta técnica permite capturar y representar distintas fases de un desplazamiento en fracciones de segundos. La visión humana tiene la capacidad de registrar hasta diez imágenes por segundo, éste es aproximadamente el tiempo en que la mirada recibe y transmite al cerebro las imágenes. Un movimiento que se produce de forma más rápida es difícilmente retenido y el cerebro lo interpreta de forma parcial como una mancha o una imagen borrosa. En la naturaleza, como en las máquinas, hay sucesos que se mueven más rápido que la capacidad de la visión puede apreciar, como una rueda en movimiento o el aleteo de un insecto. El descubrimiento de Edgerton reveló una intuición acerca de lo visible permitiendo ver lo que antes era invisible para el ojo y abrió un camino para la fotografía de danza al fotografiar los cuerpos en movimiento incorporando luz artificial a la escena.

Es interesante observar la gran limitación técnica que tuvieron los primeros fotógrafos-científicos para capturar los vestigios de los cuerpos en movimiento, porque hasta que la técnica no se desarrolló lo suficiente para solventar estos problemas técnicos, no le permitió a los fotógrafos interesados en la danza hacer imágenes que congelaran el desplazamiento. Por eso algunos de los trabajos de antecesores como el inglés William Fox Talbot, que fue el primero en utilizar una ráfaga de luz para grabar la película, y el norteamericano Edward James Muybrigge, que también estudió el movimiento, pero concentrándose en el estudio de la luz para las impresiones fotográficas y el desarrollo de obturadores más veloces, es de suma importancia para el desarrollo de la fotografía de danza. Ya que la idea era lograr un destello instantáneo que comenzara y se detuviese rápidamente, los flashes eran la única fuente de luz. Sin tener otro recurso lumínico la película no se impresionaba. Luego de haberse creado los destellos luminosos, el obturador se cerraba y sólo quedaba registrado lo ocurrido en los instantes que hubo luz.

El trabajo de Edgerton mostraban las secuencias del desplazamiento (Fig. 15), convirtiendo sus fotos en documentos científicos y a veces artísticos. En el desarrollo de la fotografía de danza, uno de los primeros caminos que se abre para fotografiar a los bailarines fuera de espacios al aire libre fue por el desarrollo técnico del uso de la luz artificial utilizada en estudio. Posteriormente, al avanzar la técnica en sensibilidades de película más altas para ambientes de oscuridad y en diafragmas más abiertos para limitaciones de luz, fue posible para los fotógrafos tomar fotos de bailarines en medio de su escena en teatros.

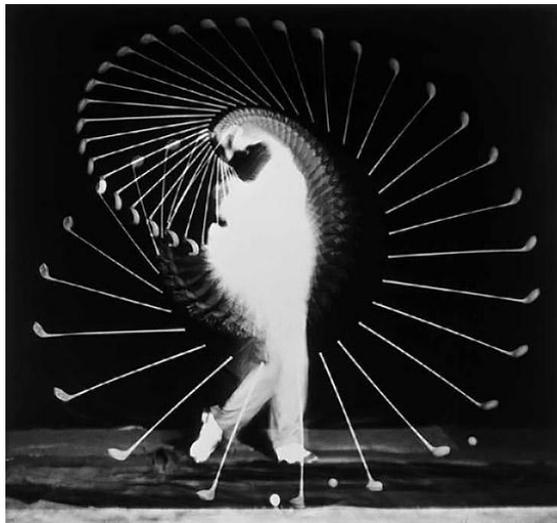


Fig. 15 Harold Edgerton, *Golfista*, 1938.

Fotografía realizada con 100 flash por segundo.

Capítulo II. La fotografía de danza contemporánea. Entre lo documental y lo artístico.

“Como si al danzar yo fuese
 Una imagen.
 Sólo una imagen.
 No el movimiento.
 Una imagen variante.
 Una voluptuosidad de la memoria.”

Sonia Sanoja. *Bajo el signo de la danza.*

En la danza convergen estéticas multidisciplinarias que crean una expresión única en un lapso de tiempo. En la coreografía existe una suerte de dramaturgia marcada por el tiempo y la prolongación de la obra en minutos u horas. El espacio, abierto o cerrado que la contiene, la música, y los acordes que sugieren al movimiento, genera una particular comunicación entre la pieza y el espectador en una presentación en vivo. Por esa fugacidad del momento dancístico, es que la fotografía se ha convertido en una forma de vínculo con la danza, a través de la documentación y el registro de la escena,

La fotografía trabaja justamente desde el territorio opuesto; es decir, frente a la fragilidad efímera del hecho teatral y dancístico, la esencia de la fotografía se ubica precisamente en sus capacidades para preservar y capturar el momento, el gesto, el movimiento, el intersticio, y, en definitiva, el sentido total de una representación que se desvanece en el transcurso de su propia emisión.⁴⁴

La fotografía representa una realidad aparentemente opuesta a la danza, porque en una palpita el movimiento y en la imagen bidimensional está detenido ese

⁴⁴ Lorena González. “Fotografiar la escena” En: *Extracamara*. Pag.39

movimiento, es un vestigio de toda una obra coreográfica que permite contemplar visualmente singulares gestos expresivos de los bailarines en medio de la obra. Por medio de esta huella visual, se conoce o reconoce parte de la otra realidad artística, que en este caso es la danza y a su vez esta foto puede participar de cualidades plásticas que le otorguen el calificativo de obra de arte. Estas imágenes que revelan una realidad escénica o de un espectáculo pueden ser valoradas como un registro del evento y de igual manera, pueden ser vistas como documentos con cualidades plástico- formales que representan la ambigüedad de dos momentos artísticos, como nos lo comenta Lorena González en “Fotografiar la escena”⁴⁵. La imagen muestra una realidad significativa del espectáculo, convirtiéndola en documento y a su vez, esa foto tiene una realidad autónoma como objeto que retiene y evoca un algo que ocurrió en el escenario.

La fotografía de danza representa una realidad escénica y es una práctica del siglo XX. Porque aunque hubo varios intentos por fotografiar el movimiento, en sus inicios no se contaba con fotógrafos especializados en el tema y los primeros intentos resultaban fallidos con imágenes desenfocadas. En un primer momento y por la entusiasta promoción de las celebridades artísticas de la década de los veinte, la fotografía de danza toma un impulso promocional al darle a experimentados fotógrafos la labor de fabricar imágenes atractivas de la “estrella”. Es el caso de la artista de cabaret Josephine Baker fotografiada por Dora Kallmus (Madame d’ Ora) (Fig. 16), donde la creación de la imagen artística fue en común acuerdo con la bailarina, jugando con los prejuicios en torno a la desnudez femenina negra, que lo relaciona con lo primitivo y lo natural. Madame d’Ora se aproxima al tema del desnudo bajo un enfoque distinto, bajo un recurso de foco suave característico de la École de Paris de los años veinte y treinta, que presenta a la bailarina en “imágenes en las que la danza era invocada a menudo como

⁴⁵ Lorena González. *Ob. Cit.* Pag-39

contexto legitimador del erotismo”⁴⁶. Para algunos artistas la danza era una manera de representar el tema del desnudo, que por medio de esta (y aun más en el caso de la danza contemporánea), los cuerpos pueden ser despojados de sus vestiduras, mostrando la sensualidad de la desnudez como tema de representación, o como añadidura en la estética de sus fotografías.

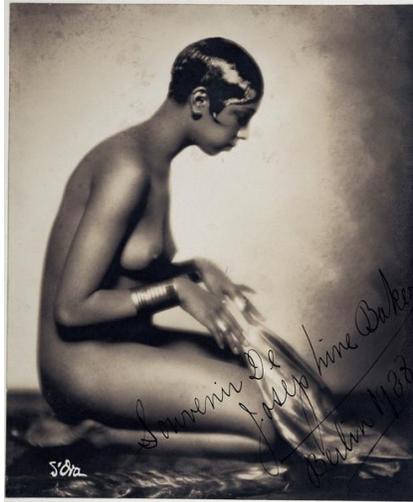


Fig. 16 Dora Kallmus (Madame D’Ora), Bailarina Josephine Baker, c.1928. Bromuro de plata. Medidas: 10.6 x 8.3 cms.

A la par del trabajo de Harold Edgerton que se interesó por fotografiar los cuerpos en movimiento, se encuentra el fotógrafo Gjon Mili que también desarrolla sus fotografías con el flash estroboscópico, retratando a una serie de bailarines y artistas que aparecen en sus imágenes de “stopmotion”⁴⁷ publicadas por la revista *Life* (Fig. 17). Estas imágenes descubren la huella del movimiento que dejan objetos y personas que se mueven a una gran velocidad y que no es contemplado a simple vista, plasmando en el mismo fotograma el movimiento de la bailarina.

⁴⁶ William A. Ewing. *El cuerpo*. Pag-283

⁴⁷ Movimiento detenido



Fig. 17 Gjon Mili. Imagen Estroboscópica de la bailarina Martha Graham. 1941

Entre los fotógrafos más influyentes del mundo de la danza encontramos los trabajos de Bárbara Morgan, Martha Swope, Serge Lido, Herb Migdoll, Jorge Fatauros, Paul Himmel, Lois Greenfield, Colette Masson y Philip Trager entre muchos. Para acercarnos a la obra de algunos fotógrafos de danza trataremos de hacerlo por medio de sus formas de expresión, que lo llevan a decisiones técnicas sobre el oficio. Entre ellas tenemos una serie de elementos generales como el uso del blanco y negro, el color, el encuadre y la iluminación, que nos muestran visiones del hacer fotográfico con formas precisas.

2.1 La Estética de la fotografía de Danza.

2.1.1 El Blanco y Negro.

Como elemento técnico de la fotografía encontramos el blanco y negro. Que es el uso de películas emulsionadas, de tal manera que los haluros de plata sensibles a la luz impresionan en tonos de gris, que van desde el blanco absoluto, pasando por toda la escala de grises y llegar al negro sólido, como lo menciona Carmen

Amanda Pérez en su libro *Introducción a la Técnica Fotográfica*⁴⁸. Por razones de innovación y tiempo las primeras fotografías en tonalidades grises sensibles a una escasa iluminación fueron el primer recurso para muchos fotógrafos de artes escénicas; pero la tecnología avanzó rápidamente hasta lograr películas a color para situaciones de poca luz, sin embargo, muchos fotógrafos han continuado con la estética de fotografiar en blanco y negro por una decisión artística. Porque al suprimir el color la forma toma protagonismo. Muchos fotógrafos de artes escénicas apostaron y apuestan a esta estética. La forma, la composición de los elementos en la fotografía intensifica las siluetas de los bailarines, la sensualidad de sus cuerpos, el dramatismo, la expresión de sus rostros en medio de la escena. Durante las décadas de los 60 y 70 esta estética fue muy común quizás porque estaban influenciados por la modernidad donde había un gran apego a mostrar la realidad con predominio de las formas, sacrificando el color. El blanco y negro en la fotografía pareciera cumplir con una estética que la identifica consigo misma “...En la versión Cartier Bresson de ese mito persistente según el cual se estableció una división territorial entre fotografía y pintura –después de la invención de la cámara-, el color pertenece a la pintura. Incita a los fotógrafos a resistir la tentación y a cumplir con sus compromisos”.⁴⁹ Aunque nuestra manera natural de ver el mundo es con colores, la tendencia blanco y negro nos muestra un mundo sintetizado por la forma en que está determinado por el encuadre. De esta manera los detalles adquieren relevancia y nos muestra otra manera de contemplar la escena en el recuerdo de un instante fugaz de la danza.

⁴⁸ Carmen Amanda Pérez. *Introducción a la técnica Fotográfica y Breve Reseña de la fotografía Latinoamericana y Venezolana*.

⁴⁹ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag-128

2.1.2 El Encuadre.

En una presentación de danza el tema ha fotografiar ha sido dado por la obra coreográfica o por el bailarín. Sin embargo lo fotografiable varía según lo perciba cada mirada al tomar un fragmento de la realidad y dejar otros fragmentos, muchos, múltiples, afuera del fotograma, como lo señala la profesora Carmen Amanda Pérez en su libro *Introducción a la Técnica Fotográfica*⁵⁰. El encuadre cambia según la cámara utilizada, el formato apaisado, vertical o cuadrado y la técnica fotográfica empleada, asimismo cada mirada puede encuadrar la realidad de una manera distinta. Es una forma de ver las cosas que está íntimamente relacionado con la composición de los elementos en la foto.

A su vez, la danza parte de los cuerpos en movimiento, tiene un espacio que es ocupado por la luz, el vestuario y la escenografía. La suma de estos elementos conforma la imagen representada. Leer una imagen de danza no sólo es ver los cuerpos, sino es entender gráficamente la imagen en esta clave espacial y escenográfica. Como la disposición de los bailarines en la fotografía, más la forma en que le incide la luz y juega con los objetos y el espacio alrededor de ellos; integran una imagen que representa una realidad escénica o artística. La danza necesita de un espacio físico para manifestarse.

Dentro de la fotografía hay una serie de elementos compositivos a tener en cuenta en el encuadre. Elementos propios de la danza y del cuerpo del bailarín, como la forma que dibuja su cuerpo, los pies, los ojos, las manos y el gesto. Componentes que dentro de las artes escénicas cargan de dramatismo y expresión a la fotografía. El hacedor de imágenes de danza está muy atento en cómo estos elementos aparecen en el encuadre, porque los gestos están cargados de sentido al ser mensajes que el cuerpo transmite con la intención de expresar algo. En nuestra comunicación cotidiana el lenguaje corporal refuerza el mensaje verbal, pero en la

⁵⁰ Carmen Amanda Pérez. *Ob. Cit.*

danza al estar suprimido el habla el lenguaje del cuerpo toma todo el protagonismo de la expresión. De igual manera que en la fotografía no está contemplado el tiempo para expresar una acción como lo utiliza el video, sino que en una instantánea esta contenido, o no, todo un impulso dramático que sucedió en escena. Como lo podemos ver en estas fotografías de Richard Avedon donde sólo se fotografía el detalle de los pies del bailarín Rudolf Nureyev (Fig. 18), y sólo con ese gesto, logra expresar la sutileza de la forma en ese fragmento del cuerpo.



Fig. 18 Richard Avedon. Bailarín Rudolf Nureyev.
Museo de Arte Allen Memorial, Oberlin College

2.1.3 La iluminación: Fotos al aire libre

Otra forma de expresión de la fotografía de danza es fotografiar en exteriores, donde la gran cantidad de luz permite utilizar velocidades rápidas de exposición, y con esto, lograr detener el movimiento. Fue una de las primeras formas de fotografiar la danza al evadir los problemas técnicos de iluminación, sensibilidad

de la película, etc. que presentaba la práctica. A principios del siglo XIX, estas imágenes de bailarines en exteriores fueron realizadas por el ímpetu de algunos artistas como Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis entre otros, por bailar en comunión con la naturaleza “de cicatrizar la herida abierta entre la naturaleza y el alma humana”.⁵¹ Posteriormente esta inquietud por capturar la danza o el ballet al aire libre sigue siendo utilizada como un recurso que vitaliza la danza al sacarla de un escenario y es llevada a otros contextos como paisajes naturales o paisajes urbanos donde la danza de alguna manera se apropia de estos espacios no convencionales y “el paisaje” a su vez, se transforma al mostrarnos otras visiones de la realidad por la unión de elementos opuestos. En el siglo XX, esta forma de fotografiar la danza es reinterpretada y revitalizada por el fotógrafo Philip Trager que decidió fotografiar a una serie de bailarines y coreógrafos famosos, pero no en una comunión armónica con la naturaleza sino en una tensión psicológica con el contacto con la tierra, propio de una reflexión posmoderna del ser humano (Fig.19)



Fig 19 Philip Trager, *Dancers*, 1992. Plata sobre gelatina. Colección Jacob's Pillow's

⁵¹ William A. Ewing. *El cuerpo*. Pag-175

Trager ha sido un fotógrafo de danza y de arquitectura por más de cuarenta años y su trabajo es considerado como fotografías expresionistas de la danza al aire libre. Enfocándose en el uso de la diagonal en sus composiciones que le dan fluidez y dinamismo a la imagen. Ha publicado diez monografías de sus imágenes, y varias de sus publicaciones han recibido premios como del Libro del año del Instituto Americano de Artes Graficas, El Gran Premio de “Les Rencontres Internationales de la Photographie”, Vanity Fair, The Times (Londres), New York Magazine etc. Su trabajo también está incluido en diversas colecciones privadas y de museos como la Biblioteca Nacional de Nueva York, el Museo de la Ciudad de Nueva York, el Museo de Arte Moderno y el Museo Metropolitano de Arte.

2.1.4 Fotografía de danza en estudio.

Barbara Morgan fue fotógrafa estadounidense co-fundadora de la revista *Aperture*. Realizó estudios fotográficos a las propuestas estéticas de los maestros de danza como Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham, Erick Hawkins, José Limón, entre otros. Su educación artística en la UCLA se basó en principios de “síntesis del arte” de Arthur Wesley y en la universidad se convirtió en gran promotora del arte moderno cuando varios de sus compañeros permanecían en corrientes con un enfoque más tradicional del arte. A su vez estuvo muy influenciada por el texto de los seis canónigos chinos de la pintura acerca de “la vitalidad rítmica” o el concepto de fuerza vital en la expresión visual del artista que se puede ver reflejado en sus fotografías, como la que observamos a continuación donde el salto de las tres bailarinas es congelado por la fotógrafa en una composición triangular donde la extremidades de los brazos y las puntas de pie refuerzan el gesto de movimiento contenido en la fotografía (Fig. 20).



Fig. 20 Barbara Morgan. *American Document*, 1938. Agrupación Martha Graham, bailarinas Sophie Maslow, Frieda Flier y Marjorie Mazia. Plata sobre gelatina. Medidas: 40.64 x 50.8 cms.

Hacia los años treinta la fotógrafa asiste a una presentación de la joven Graham en su compañía de danza y queda impresionada con el movimiento de la danza moderna americana emergente, a lo que declaró:

Los fotógrafos y pintores que se ocuparon de la depresión, a menudo, se parecían a mí, sólo añadían derrotismo sin dar valor a la esperanza. Sin embargo, la fuerte protesta bailada por Martha Graham, Humphrey- Weidman, Tamiris y otros era alentador. A menudo, casi muertos de hambre, nunca se dieron por vencidos, pero forjaron la vida afirmando declaraciones de baile de la sociedad estadounidense en el estrés y la tensión. En este papel, su danza me recordó danzas ceremoniales indígenas que vigorizan la tribú en la sequía y la dificultad⁵²

⁵² Barbara Morgan, *Aperture* 11:1, pag-12 (1964) Citado por Wikipedia en *Barbara Morgan (photographer)*

Graham y Morgan desarrollaron una gran amistad por más de 60 años y una mutua colaboración en sus proyectos artísticos. Hacia 1980 Graham dijo de Morgan:

Es raro que incluso un fotógrafo inspirado posea el ojo demoníaco que puede capturar el instante de la danza y la transforman en gesto atemporal. En Barbara Morgan encontré a esa persona. Al observar estas fotografías hoy, me siento, como me sentí cuando vi por primera vez, el privilegio de haber sido parte de esta colaboración. Porque para mí, Barbara Morgan a través de su arte revela el paisaje interior que es el mundo de un bailarín.⁵³

La idea de paisaje interior que captura Morgan y luego trabajan otros fotógrafos de danza, es el cómo capturar el movimiento que refleje la propuesta del bailarín, como lo observamos en esta fotografía de Martha Graham (Fig. 21). La fotógrafa construye un estudio pensando en el espacio y la iluminación para retratar bailarines. El equipo de iluminación que utiliza es un modelo temprano del flash electrónico cuando fue disponible alrededor de 1939 y 1940. Su forma de acercarse a la danza fue observando ensayos, hablando con coreógrafos y bailarines para entender su concepto y decidir que partes de alguna danza se iban a recrear en su estudio para ella capturar el movimiento, el gesto y la emoción en un espacio especialmente diseñado para la fotografía. Para la época era difícil contar con la tecnología suficiente para fotografiar el movimiento en situaciones de poca iluminación y sin flash, porque las películas tenían una menor sensibilidad y la falta de una buena iluminación en el escenario impedía las fotos en escena.

⁵³ Barbara Morgan, *Aperture 11:1*, pag-8 (1980) Citado por Wikipedia en *Barbara Morgan (photographer)*



Fig. 21 Barbara Morgan. Martha Graham en *Letter to the World*⁵⁴ - ("The Kick"), 1940. Plata sobre gelatina. Medidas: 40.64 x 50.8 cms. Colección Fundación para las artes Ruttenberg.

En 1945 Morgan hace la primera exposición de fotografía de danza moderna norteamericana en el Museo de Arte Moderno de Nueva York con 44 reproducciones ampliadas de sus obras y luego realizan una gira por América del Sur.

La tradición de fotografiar la danza en estudio también la podemos observar en el trabajo de la neoyorquina Louis Grenfield. En su estudio, ella no les sugiere a los bailarines adoptar ninguna pose, al contrario, les pide bailar y ella "arrebata la imagen de un campo de movimiento"⁵⁵. Porque para Greenfield la danza, es su "paisaje" en la composición de la foto, como podemos observar en esta fotografía (Fig. 22) donde los cuerpos de los bailarines son cortados por el encuadre siendo una manera poco convencional de capturar la imagen de danza, que casi siempre

⁵⁴ Carta para el mundo

⁵⁵ Citado en William A. Ewing. *El cuerpo*. Pag-176 De: William A. Ewing, *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, Londres 1992, págs. 99-117

los elementos a retratar son el rostro, las manos y los pies, porque es donde la sutileza del gesto casi siempre se manifiesta. La fotógrafa muy consciente de este hecho “muestra” por medio de la ausencia de los mismos, una manera subjetiva de “ver” el hecho artístico otorgando un choque en la percepción del cuerpo humano, como a su vez le da dinamismo a los intérpretes que aparecen en escena.



Fig. 22 Lois Greenfield. 1982

2.1.5 Fotografía de danza en escena y en ensayos.

Hacia los años 50 Martha Swope se traslada de su Texas natal a Nueva York con el fin de hacer una carrera como bailarina en la Escuela Americana de Ballet. Mientras estuvo en clases conoció al coreógrafo Jerome Robbins quien le propuso tomar unas fotografías de su obra *West Side Story*. Luego una fotografía perteneciente a esa serie fue publicada por la revista *Life*. Posteriormente Lincoln Kirstein le propone ser la fotógrafa oficial de la compañía de Ballet de Nueva York y más adelante también retratará a Martha Graham en la obra *Episodios* con la misma compañía de baile (Fig. 23), como fue publicado en el catálogo de

exposición *Martha Swope In Rehearsal*⁵⁶ de la biblioteca pública de la ciudad de Nueva York. Alrededor de los años 60 hubo una mutua colaboración entre estos dos artistas y en 1966 se publicó el libro *Martha Graham. Portrait of Lady as an artist* con texto de Lerdy Leatherman y fotografías de Martha Swope, entre otras publicaciones.



Fig. 23 Martha Swope. Bailarina Martha Graham en *Episodios*, 1958. New York City Ballet

Swope fue una artista autodidacta con una gran comprensión del proceso artístico de la danza porque fue estudiante de ballet. Fotógrafa residente del Ballet de la Ciudad de Nueva York hasta 1983 en tiempos de las obras más importantes de coreógrafos como Balanchine y Robbins. Swope tuvo la oportunidad de retratar a la compañía no sólo en sus presentaciones abiertas a los fotógrafos de prensa, sino en medio de los ensayos e indicaciones de los coreógrafos a los bailarines y reuniones de producción del evento. Luego cuando trabajo con Martha Graham

⁵⁶ Trudy Garfunkel. *Martha Swope In Rehearsal*. En: <https://www.nypl.org/events/exhibitions/martha-swope-rehearsal>

estudió su técnica y el vocabulario de su propuesta estética antes de tomar las instantáneas. Posteriormente la Biblioteca Pública de Nueva York para las Artes Escénicas adquirió el archivo de fotografías de Martha Swope que data desde 1957 hasta su retiro en 1994, la colección contiene 1.520.000 imágenes de contactos y negativos de 152.000 diapositivas y 12.000 impresiones diversas compañías de danza y de ballet que fotografió la artista.

En septiembre del 2012 hasta enero del 2013 se realizó una exposición en torno a la obra de la artista titulada “Martha Swope: The Rehearsal Exhibition Review” en la Biblioteca Pública de Nueva York para las Artes Escénicas con curaduría de Trudy Garfunkel donde se exhibieron fotografías del detrás de escena retratado por la fotógrafa entre 1957 y 1994. Logrando la institución de la biblioteca visualizar para las artes visuales parte de la memoria gráfica contenida en la danza de esa época.

2.1.6 El Barrido

Superada la limitación técnica del desenfoque, muchos fotógrafos de danza apostaron por imágenes movidas como un recurso estético que dejan toda la huella del movimiento a diferencia de las fotos que congelan un instante de todo un movimiento coreográfico. La estela del movimiento crea un dibujo en la fotografía que expresa la danza de los bailarines y refuerza la idea de movimiento (Fig. 24). Esta estética fotográfica se utiliza para realizar fotos de cuerpos en desplazamiento, de manera que una parte de la composición salga estática y la otra quede una estela de la trayectoria realizada por el bailarín. La técnica consiste en seguir al objeto moviéndose por medio de una velocidad de obturación muy lenta, disparar la cámara y continuar el movimiento que realiza el intérprete. Es una ilusión óptica que logra fotografías muy expresivas, aunque por su propia naturaleza muchas veces es difícil identificar a los bailarines en la instantánea. Es una técnica que de alguna manera recrea visualmente la danza con efectos ópticos sugerentes, pero es

poco utilizado por muchos fotógrafos de artes escénicas que parecieran preferir la nitidez y precisión de los cuerpos en la imagen porque muchas veces este tipo de fotografía es utilizado como “fotografía de registro” del evento, lo que trae como consecuencia que se aparten de estéticas subjetivas que se distancien de la visión natural del elemento fotografiado.



Fig. 24 Paul Himmel. Ballet Serenade, c1951-52.

2.1.7 Fotografía a color

Con la fotografía a color en la danza, la iluminación está dada por el vestuario y los elementos escénicos. Decisiones del director artístico de la pieza. El color es usado como un recurso que estimula los sentidos para la expresión de una idea o un sentimiento y crea una atmósfera. La paz, el amor, la tranquilidad, la pasión, la tristeza, lo luminoso y lo sombrío encontrarán un color determinado en la propuesta estética de la obra; el color potencia o altera las formas percibidas influyendo psicológicamente en la percepción de la pieza, como se menciona en uno de los proyectos de graduación de la Universidad de Palermo que habla en torno al director de arte y fotografía.⁵⁷ En el desarrollo del proyecto artístico se le

⁵⁷ “Director de Fotografía”. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/633.pdf

otorgan valores a la obra que se definen en una paleta cromática, que posteriormente sugieren visualmente las transiciones de la coreografía. La paleta de color es seleccionada por el director artístico de la pieza y refleja su propuesta creativa. El cambio de color en la paleta permite reflejar visualmente los cambios en la historia, en los personajes, no sólo desde el performance de los bailarines sino desde un punto de vista visual. La idea estética influye en las decisiones de los colores, decorados, vestuarios y los elementos que aparecen en la obra, que posteriormente aparecerán en el encuadre del fotógrafo construyendo toda la propuesta artística por un planteamiento de ficción. El fotógrafo de danza parte de esta propuesta dada por el director artístico y tomará decisiones en cuanto al encuadre, composición, ópticas y texturas, como a su vez, el balance de blancos a emplear que se traduce en el cómo esos colores que ofrece la escena se expresan en la imagen. A continuación observamos dos fotografías a color de *La consagración de la primavera* del fotógrafo Colette Masson de dos coreógrafos distintos, una propuesta coreográfica por Maurice Béjart (Fig. 25) y otra por Pina Baush (Fig. 26). En la primera podemos ver como la tonalidad rojiza de la imagen, más los cuerpos semidesnudos de los bailarines en un momento coreográfico donde todos están entrelazados formando un círculo, expresa una sensualidad donde el color rojo y el naranja potencian la idea voluptuosa de la forma. Es importante recordar que esta obra recrea un rito pagano que se inspira en las antiguas danzas eslovenas, donde la primavera se recrea como una estación llena de erotismo y fertilidad.

Sólo el ritmo da impulso y forma a esta obra: ritmo musical y corpóreo. La partitura de Stravinsky surge acentuando lo viviente del cuerpo, y éste se llena de historia en un rito de iniciación a la vida y por ende a la muerte como transformación. Un escenario lleno de tierra es el espacio de lucha entre lo femenino y lo masculino, modulando las acciones que movilizan el concepto del mito y el rito. La obra circunda la necesidad que ha tenido el hombre de adorar lo que no ve como objeto de deseo. Desde este merodeo

establece su centro en el origen del rito. Consagrar la primavera es aceptar la fertilidad como signo fecundante y fecundado. Desde adentro y afuera sentimos una totalidad que nos impregna de fuertes fraseos corporales entre el cansancio y la muerte prematura de la iniciada. Se ofrece a las fuerzas de la naturaleza una danza que arranca de sus entrañas lo que tiene de ancestral y lo que vaticina como esperanza o vencimiento.⁵⁸

En medio del performance, se desarrolla una danza frenética que culmina con el sacrificio de la joven elegida como un acto propiciatorio para el Dios de la primavera.

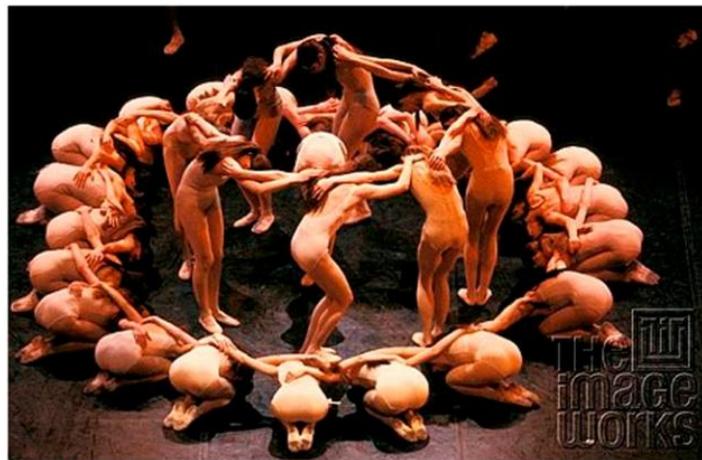


Fig. 25 Colette Masson. *La Consagración de la primavera*. Coreografía: Maurice Béjart. Febrero 1988.

Luego observamos la misma pieza pero en versión de Baush y podemos ver cómo la tonalidad de los cuerpos y vestuarios va hacia un ocre pálido, nos dirige más a la idea de la tierra y a la estación, en una expresión de vitalidad.

⁵⁸ Leyson Ponce. *Hacia una dramaturgia del movimiento*. Pag-33



Fig. 26 Colette Masson. *La Consagración de la primavera*, Julio 1995. Coreografía Pina Bausch. Performance a cargo del Tanztheater Wuppertal. Avignon.

2.1.8 Fotos que congelan el movimiento.

La fotografía de danza en gran medida está llena de fotos que congelan el movimiento. La gracia y la destreza del fotógrafo de danza pareciera consistir en saber esperar el momento oportuno que reúna la forma, ángulo, composición y gesto surjan en el instante perfecto para capturar la instantánea.⁵⁹ Este tipo de imágenes de danza es una de las más fructíferas, quizás, porque aunque rompe paradójicamente con la naturaleza de la danza, que es movimiento, estas imágenes son sólo un instante de esa coreografía, que nos permite observar, detallar un momento efímero, permitiéndonos regresar a el, para retenerlo en nuestra memoria (Fig. 27). Por esta razón muchas de las imágenes que se utilizan como documento histórico de danza suelen ser fotos de este tipo. En la fotografía que logra identificar claramente al intérprete de la pieza se la puede considerar como un retrato del artista y en ese sentido, la imagen funciona no sólo como un registro del bailarín en medio de la obra, sino “como una especie de embajador o sustituto del yo. En este sentido, era algo más que una huella conmemorativa; representaba

⁵⁹ Lorena González. “Fotografiar la escena”. En: *Extracámara*. Pag.-38

una extensión del poder personal: el poder para influir en el comportamiento y en el juicio de otros".⁶⁰ Es una manera en que el bailarín puede ser recordado por la historia.



Fig. 27 Jorge Fatauros. Coreografía Jiří Kylián. Países Bajos danza teatro

La mirada fotográfica es ecléctica por naturaleza. Tiene el mundo por tema y la danza es un capítulo más para su repertorio. La danza como tema de representación fotográfica ambiciona a una experiencia visual, que parte de una referencia con el modelo original y puede convertirse en una experiencia estética que goza de las cualidades de los objetos reproducibles. Es una forma de apropiación y extensión del tema que nos permite acceder a una información que evoca una referencia pero es independiente de la experiencia. Siendo esto una de las mayores potencialidades de la fotografía de danza al obtener parte del momento artístico a que la danza refiere a través de un medio distinto a ella, pero que nos permite resguardarlo en la memoria. Es otra forma de aproximación al arte de la danza.

⁶⁰ Susan Sontag. *Ob. Cit.* Pag-274

2.2 Aproximación a la fotografía de danza en Venezuela en el siglo XX

A mediados del siglo XX en Venezuela, cae la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez, logrando una mayor apertura en la libertad de expresión política y social, opinión que comúnmente es acompañada por una imagen en los medios de comunicación visual, como hace referencia María Teresa Boulton en *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*⁶¹. En las dos décadas posteriores la fotografía expresiva estará inmersa en la tendencia documentalista, en donde el ser humano es el objetivo principal a ser fotografiado, en medio de su cotidianidad o de sus conflictos. La estética de estas fotos suele ser espontánea, con la pretensión de capturar en la instantánea, la vitalidad del gesto, de un movimiento o de una mirada.

Alrededor de los años 70 del siglo XX, Venezuela ya era heredera de una tradición documentalista, producto de la modernidad de los años 50. Influenciada por corrientes estéticas creadas en Norteamérica y Europa se transforma la tradición pictorialista que venía desde la segunda mitad del siglo XIX, por una estética renovada que permitiera a cada medio expresarse según las singularidades de su propia técnica; bajo la consigna “la forma sigue a la función” del arquitecto Louis Sullivan que influyó en la arquitectura y en las artes visuales, también marcó la forma de hacer fotografías, que parecieran fotos y no pinturas.

Las líneas de exploración que sigue el arte de vanguardia del siglo XX y las premisas que dieron impulso a las investigaciones de los fotógrafos norteamericanos de los años veinte, es también innegable. Simplicidad, abstracción, vitalidad, instantaneidad y movimiento, moldeaban

⁶¹ María Teresa Boulton. *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Pag- 80

internacionalmente la esencia de la creación para romper con el arte tradicional⁶².

De esta manera la fotografía documentalista se abre paso en nuestro país, con una conciencia del autor sobre la obra como forma de autoexpresión. A la par del trabajo de Miguel Gracia, en Venezuela también existió en la décadas de los 70 y 80 los trabajos de otros fotógrafos de las artes escénicas, como Bárbara Brandli, Roland Streuli, José Sigala, Nelson Garrido, Ricardo Armas, Vasco Szinetar, Gonzalo Galavís, Antolín Sanchez, Miro Anton, Claude Broquet, Vladimir Sersa, Tom Caravaglia, entre otros. En varios de estos trabajos, la identidad del bailarín es desdibujada por la expresión que logran las fotografías (menos en el trabajo de Barbara Brandli), situación que no sucede en gran parte con la obra de Miguel Gracia, que heredó del documentalismo la expresión “formal” de la foto con el registro real, logrando identificar en la mayoría de sus imágenes al intérprete. Recurso eficiente para utilizar estas fotografías como documento histórico de las artes escénicas y como promoción de los artistas de danza, al quedar huella de su participación en determinado evento, como los diversos carteles creados por el diseñador Gerd Leufert.

Dentro de los otros fotógrafos de artes escénicas en Venezuela con un trabajo consecuente en esta área de la fotografía, encontramos a la suiza-venezolana Barbara Brandli que realizó estudios de ballet en París y luego en 1959 se muda a Caracas. A la par de una serie de estudios fotográficos donde retrata a diversas etnias indígenas del alto Orinoco, Brandli fue fotógrafa de danza y teatro entre 1962 y 1975, donde es coautora del libro *Duraciones Visuales* 1963⁶³ con textos de la

⁶² Gabriel Atayde. “La fotografía venezolana y los espacios de exposición: Relaciones Históricas (1872-1952)”. En: *Escritos arte y cultura*. Pag-136

⁶³ Sonia Sanoja. *Duraciones Visuales*. Fundación Neumann, 1963.

bailarina Sonia Sanoja que es considerado el primer libro de danza moderna en el país. En 1996, recibe junto a Claudio Perna el Premio Nacional de fotografía.

En esta fotografía que vemos a continuación de Brandli (Fig. 28), podemos observar como los intérpretes fueron capturados en medio de un salto de su coreografía. La fotógrafa opto por una imagen estructurada, simétrica, definida, central y en el medio del plano el salto de los bailarines que compensa lo estático del formato y de la composición. Comparando la estética de esta fotografía con la obra de Miguel Gracia, observamos a grandes rasgos que aunque también trabajó el blanco y negro, la definición de las líneas que dibujan las formas son mucho más marcadas que en las fotos de Gracia. La composición de Brandli pareciera manejarla en una combinación de forma y mancha con una estética marcada por un grafismo visual, donde en algunas de sus composiciones a beneficio del diseño de la foto, corta manos y pies para hacer más atractiva la fotografía; cosa que no sucede en las fotos de Miguel Gracia. Las fotos que más se conocen de la autora son del primer libro de danza contemporánea publicado en el país *Duraciones visuales* 1963, donde se ve a grandes de los maestros de danza como Sonia Sanoja, Griska Holguin, José "el negro" Ledezma entre otros, bailar bajo un fondo blanco, hecho que realza aun más la figura de los bailarines todos vestidos de negro, donde el negro de sus vestimentas que moldea sus cuerpos, grafica las fotografías en manchas de forma y línea. Se podría decir que hay mucho de diseño gráfico en estas fotos.



Fig. 28 Bárbara Brandli. Imagen tomada del libro *Duraciones visuales*. 1963

De igual manera se encuentra el fotógrafo suizo Roland Streuli que llega al país en 1978 y en un primer momento se dedica a ser técnico de iluminación en artes escénicas. A partir de una gira que realizó con el Ballet Internacional de Caracas en 1979 se dedica a fotografiar los espectáculos de artes escénicas del Teresa Carreño y su archivo fotográfico recoge gran parte de la memoria gráfica en teatro, danza y ópera. Ha sido coautor de libros *100 años del Teatro Municipal*, *Por amor a la danza*, *Movimiento en el espacio* y *Así es Caracas*. Posteriormente publicó su libro *La danza en Venezuela*, un compendio de más de 500 fotografías de su carrera como fotógrafo de danza.



Fig. 29 Roland Streuli. *Por siempre eternamente*, 1980. Ballet Internacional de Caracas. Bailarina Zhandra Rodriguez

En esta fotografía de Roland Streuli (Fig. 29) podemos observar como la imagen es tratada de una manera que la identidad de la bailarina se desdibuja por el fuera de foco y por el grano de la película a color, para expresar un gesto de la danza en que el cuerpo con su indumentaria y las luces de escena pareciera evocar la imagen de una pintura, precisamente porque a diferencia de los otros fotógrafos de escena de aquel momento en Venezuela, Streuli utilizaba el color como un elemento de expresión de sus fotografías de ballet y danza. Distanciándose de la obra de Gracia, las imágenes de Streuli se caracterizan por el color, su sello distintivo en las fotografías de danza y ballet. Es un rasgo interesante de señalar porque la mayoría de los fotógrafos de esa época utilizaban el blanco y negro, sin embargo la obra de este gran fotógrafo se ha realizado en color. Elemento compositivo que sigue marcando su obra y es objeto de estudio en sí mismo.

Otro fotógrafo con un trabajo sólido en las artes escénicas es Ricardo Armas, especialmente dedicado al ballet, observándose por su especial labor para la compañía B.I.C. (Ballet Internacional de Caracas) el cual fue fotógrafo oficial y realizó fotos documentales del grupo viajando con ellos en sus diversas giras. En esta fotografía de Armas (Fig. 30) podemos ver como su estética nos muestra el grano en la fotografía como una textura que marca sus fotos, su firma (Fig. 31). Los personajes son captados en un momento del movimiento pero la línea que define la forma está marcada por el grano de la película, a diferencia de Gracia que aunque en algunas de sus fotos se pueda sentir ligeramente el grano y un ligero fuera de foco, se ve que las fotos son mucho más definidas y se puede identificar en muchas de ellas el intérprete. En las imágenes de Ricardo Armas, pareciera que el fin último de sus fotos es más estético que documental, porque dentro de la gran belleza de sus fotografías de ballet muchas veces no podemos identificar a los personajes.

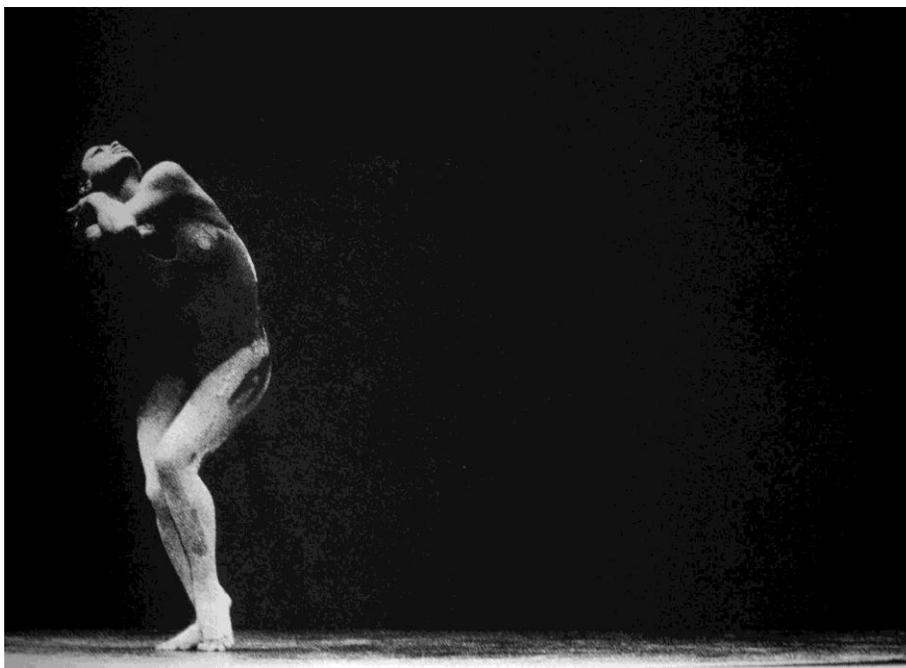


Fig. 30 Ricardo Armas. Fotografía tomada del libro *Ballet Internacional de Caracas*.

Cuarta temporada. Octubre 1977



Fig. 31 Ricardo Armas. Detalle.

Otro gran fotógrafo que en su momento retrató danza y luego su trabajo ha apuntado hacia otra temática es el fotodocumentalista Vladimir Sersa. Para él sus imágenes buscan una poética especial que logre conectar con el espectador más allá de la realidad que nos muestran sus imágenes, como lo podemos observar en este fragmento de la entrevista realizada a Sersa por Tomás Rodríguez y Nany Goncalvez:

Entrevistador: Siento que tu trabajo tiene una base poética, en cuanto a que la imagen formal nos refiere a las emociones. ¿Sientes tú también esa poesía en tu obra, más allá de su función como documento? V.S.: Sí, yo sé que no es sólo un documento. Hay una búsqueda, una necesidad de decir algo, incluso a la hora del trabajo en laboratorio. Yo busco la manera de resaltar algo, las emociones, los detalles, sentimientos; todo lo que se quiere decir. Porque yo siento una emoción a la hora de hacer la foto y quiero transmitírsela a la gente, al que va a ver esa imagen. Y causa mucha alegría cuando se comprueba que eso se ha logrado.⁶⁴

⁶⁴ Tomás Rodríguez y Nany Goncalvez. 3 *Vladimir Sersa*. Pag-20

Aunque este texto refiere a una entrevista realizada al autor en base a su “otra” obra documental, podemos observar en una de sus fotografías de danza parte de esa búsqueda poética de la que nos habla (Fig. 32)



Fig. 32 Vladimir Sersa. Grupo Danzahoy en su creación colectiva *Selva*. Foto tomada del libro *Cuerpos en el espacio* de Rubén Monasterios. 1986

En esta imagen observamos un grupo de bailarines en medio de su obra pero sus rostros se nos es velado, apenas lo que podemos percibir es la silueta de sus cuerpos y un poco la cara de la bailarina del medio, todos moldeados por una iluminación en horizontal cosa poco común en estas fotografías en donde la mayoría tienen una iluminación cenital de la escena. Es interesante ver otra forma de captar esa “poética fotográfica” porque Miguel Gracia también estuvo interesado en captar las emociones y la expresión de la danza pero desde otro enfoque quizás un poco más documental.

Dentro de este grupo de fotógrafos también encontramos a Nelson Garrido con una amplia actividad como fotógrafo de teatro, danza, publicidad y medios mixtos.

También ha creado escenografías para teatro, por lo que incorpora la “puesta en escena” en sus fotografías desde mediados de la década de 1980.

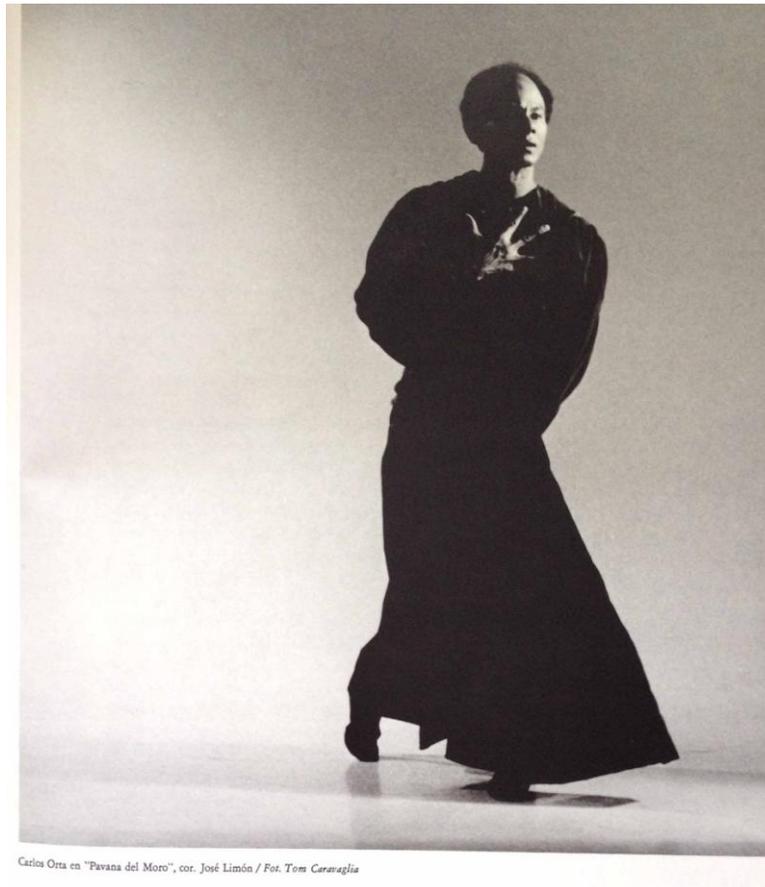


Fig. 33 Tom Caravaglia. Bailarín Carlos Orta en *Paraviana del Muro*. Coreografía José Limón. Imagen tomada del libro *Cuerpos en el espacio* de Rubén Monasterios. 1986

En esta bellísima fotografía de Tom Caravaglia (Fig. 33) del bailarín venezolano Carlos Orta, podemos ver como el fotógrafo captura un gesto del intérprete en medio de la danza. La fotografía se desarrolla en una composición vertical, colocando al sujeto en el lado derecho del cuadro. La foto en blanco y negro más el vestuario opaco del personaje le da mayor énfasis a la forma. Es interesante como

el fotógrafo captura un instante cuando el intérprete coloca su mano en el pecho, la expresión de su rostro y su mirada perdida en algún punto, lo hace verse inmerso en “la otredad” de su performance, lo que hace de esta imagen expresión de un gesto íntimo.

Como podemos observar, varios de los ejemplos expuestos de fotógrafos que han desarrollado su obra en Venezuela, siguieron una línea estética prioritariamente en blanco y negro, lo que podría valorarse como un predominio de la tendencia documentalista en la representación de danza contemporánea, signos que seguirán en la obra de Miguel Gracia, pero vistos a través de la singularidad de su mirada.

Capítulo 3. La fotografía de danza de Miguel Gracia: Entre la fotografía documental y la fotografía artística.

“La imagen es el gesto decidido, preciso, que recoge un movimiento del alma”

Sonia Sanoja. *Bajo el signo de la danza.*

3.1 Fotografía de autor.

A mitad del siglo XX hay una apertura en la concepción de la fotografía que permite replantear los lineamientos de este oficio para lograr la visión particular del fotógrafo. La autoría de la obra es producto de la construcción de la imagen y no una reproducción simple de la realidad, otorga a la mirada del creador un valor por encima del medio técnico porque dependiendo de la sensibilidad y la destreza del autor es como se puede obtener una imagen con la categoría de “obra de arte”.

Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía*, se refiere al tema del autor, como: “Para ser legítima como arte, la fotografía debe cultivar la noción del fotógrafo como *auteur*, y de que todas las fotografías realizadas por el mismo individuo configuren un corpus”⁶⁵. En el caso de Miguel Gracia “El corpus” de su obra estaría dado por

⁶⁵ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag-136

su producción fotográfica en un legado gráfico que reúne unas 2840 piezas teatrales retratadas y unas 1042 piezas de danza, aproximadamente. La obra de Miguel Gracia revela la huella de la danza contemporánea en el país, lo que permite valorar su obra como una particular visión en los esquemas formales de la danza y una estética novedosa en el lenguaje visual de la danza en Venezuela.

El trabajo de autor en la obra Gracia viene dado por varias características, por medio de las cuales construyó su lenguaje fotográfico. La primera de ellas es que él se situaba desde el punto de vista del espectador y observaba varias veces los montajes o puestas en escena analizando los movimientos para luego hacer sus fotografías. Esta espera en búsqueda del “momento decisivo” nos hace entrever que el fotógrafo tuvo la visión de construir la fotografía en su mente antes de tomarla. Quizá su anterior oficio de orfebre como lo menciona él mismo en la entrevista *Voz de los creadores*⁶⁶, le dio al fotógrafo el entrenamiento adecuado para saber disparar en el momento preciso, porque en la orfebrería los momentos en que se forja una pieza son lentos; sin embargo hay un punto decisivo en que los materiales son moldeables o pueden ser dañados, más si están ante la presencia del fuego, que es el elemento por excelencia en la orfebrería; pero, sobre todo, es la paciencia que necesita un orfebre o un artesano para volver a la pieza una y otra vez para realizarla. En Gracia podemos observar esa paciencia. Al ver sus contactos la sucesión de fotos no es de una forma continua sino que son de momentos puntuales donde se precisa el salto del bailarín (Fig. 34); esperó el momento preciso del vuelo para capturar la fotografía, porque al ver la continuidad de las imágenes los disparos fueron realizados en el punto del salto, no en la caída; insistió una y otra vez en obtener la imagen que él visualizaba en su mente, esperando el momento en que la imagen “se revelara” y fuera capturada por su lente. Es importante señalar que utilizaba una cámara Leica con rollos de 36

⁶⁶ Miguel Gracia. *Registro Nacional: Voz de los creadores*. Registrador: Gilberto Rodríguez. (2005)

fotogramas, lo que representaba una limitación técnica, además que la cámara tardaba en cargarse para la siguiente foto, por lo que era pertinente ser muy preciso en la captura de la instantánea o el momento fugaz de la danza se escapaba.

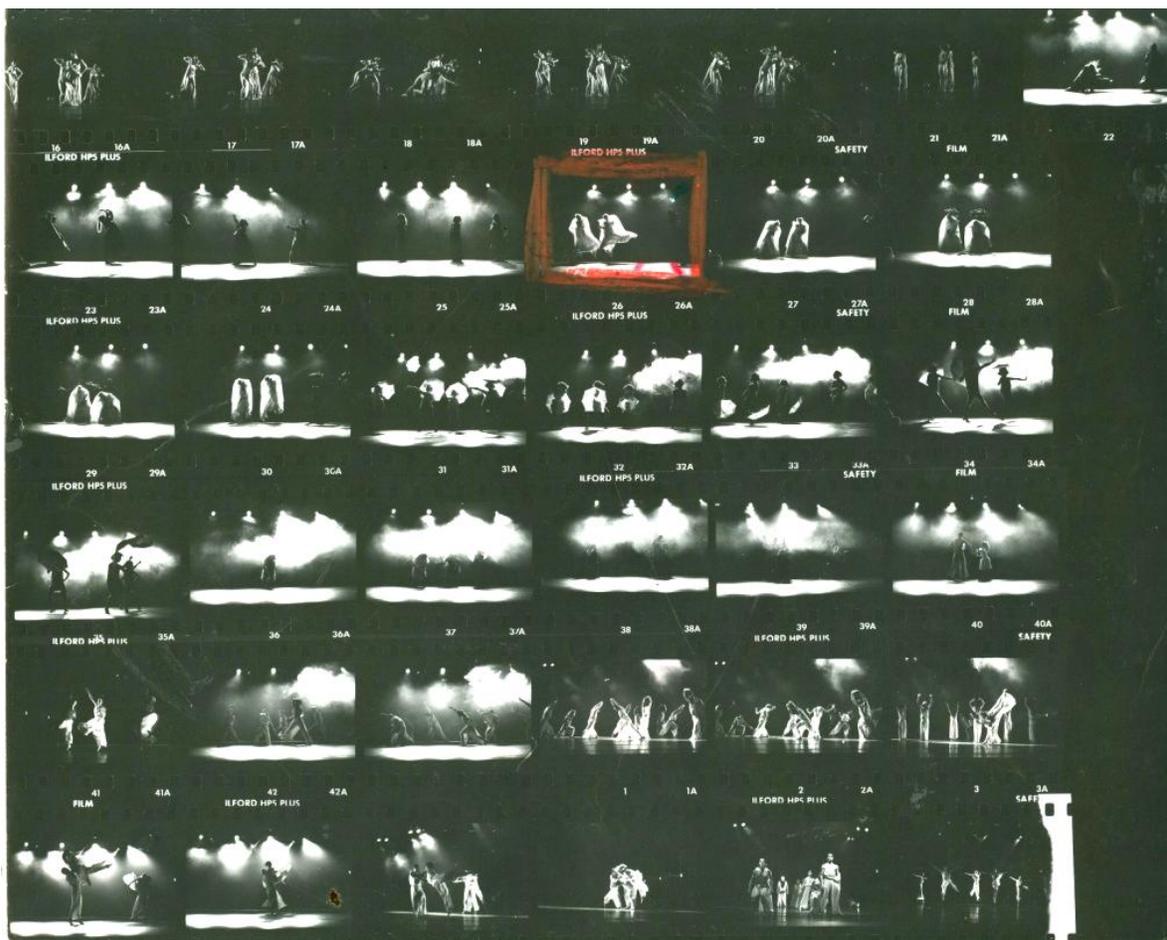


Fig. 34 Miguel Gracia. Contacto de fotos de *La rosa de los vientos*, 1992. Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms Coreografía: Andreína Womutt y Luis Armando Castillo. Grupo Rajatabla Danza. Colección Familia Gracia Blanco

El trabajo de autor en la obra de Gracia se puede percibir de una manera más notoria en su trabajo de danza. Su exposición *El vuelo de la danza* logró viajar por todo el país y el exterior, fotografías reveladas, ampliadas, encuadradas y copiadas

por él mismo; de igual manera, la curaduría también estuvo a cargo del fotógrafo, lo que nos revela una visión muy personal de la obra. Como podemos ver en la siguiente foto (Fig. 35) que corresponde al contacto anteriormente expuesto (Fig. 34), la fotografía seleccionada por él mismo se logra ver el vuelo de la danza en su máxima expresión, fue editada si la comparamos con la original (ver Fig. 34) donde hubo un reencuadre, el fondo fue llevado a negro para resaltar más las figuras y se precisa un altocontraste que da mayor definición a las figuras de la escena. En la fotografía original, que fue ampliada en papel de fibra, se puede observar un leve “grano” (pequeños puntos que conforman la foto) que nos indica que fue sobreexpuesta la película, recurso técnico que suele utilizarse en casos de poca iluminación y que le da a la fotografía un carácter expresivo muy peculiar y a su vez característico en las fotografías de Miguel Gracia. Es interesante observar que en la mayoría de las fotos de Gracia los bailarines siempre aparecen de cuerpo completo, no hay fotos de detalles, el gesto siempre es fotografiado en medio de la totalidad de la visión del cuerpo. En esta fotografía es una de las pocas imágenes que nos cuesta identificar a los bailarines; el nombre de la foto y la obra lo sabemos por un buen trabajo de documentación, pero en comparación con otras fotografías del autor, en esta imagen no se ve de forma clara el rostro de los intérpretes, se podría decir que el rostro ha sido oscurecido, quizás para realzar aún más el cuerpo de las bailarinas, el traje y el velo que tenían en escena.



Fig. 35 Miguel Gracia, *La rosa de los vientos*, 1992. Plata sobre gelatina. 40.64 x 50.8 cms Coreografía: Andreína Womutt y Luis Armando Castillo. Grupo Rajatabla Danza.

Colección Familia Gracia Blanco

Para acercarnos aun más a la obra de Miguel Gracia la analizaremos desde diversos puntos de vista. El primer acercamiento será desde la expresión artística utilizada por el autor, luego la técnica, el gesto de la danza, seguida de los conceptos de Roland Barthes acerca del studium y el punctum.

3.2 La Expresión artística en Gracia.

El perfeccionamiento técnico del cuerpo ha llevado muchas veces al olvido del "ser". Leyson Ponce en su libro *Hacia una dramaturgia del movimiento*, nos recuerda que bajo los límites de lo técnico el ser humano se ha distanciado de su sentir trágico, del goce dionisiaco y la acción de transformación del arte. En la danza, lo técnico ha dado su propio lenguaje preparando al cuerpo para una apertura expresiva de un metalenguaje dentro del propio lenguaje de la danza, logrando

que lo lírico quede inscrito dentro la belleza de lo técnico. De esta manera, la danza moderna es una liberación del inconsciente del bailarín, que se expresa en códigos técnicos que estudian la forma y entra en contacto con el espíritu.

El siglo XX permitió una nueva concepción del cuerpo concebida por algunos maestros de la danza como Isadora Duncan, Martha Graham, Erick Hawkins y José Limón, entre otros maestros internacionales que estudiamos en el primer capítulo de este trabajo. En el caso de Venezuela esta nueva concepción acerca del cuerpo en la danza moderna lo encontramos con la llegada a Venezuela en los años 40 del maestro mexicano Grishka Holguín. Holguín y Conchita Crededio, conforman los grupos el Teatro de la Danza y la Escuela Venezolana de la Danza Contemporánea que serán los cimientos para la consolidación de la danza contemporánea en el territorio venezolano. Posteriormente emergen otros maestros como Sonia Sanoja y su conexión con lo ancestral, José “El negro” Ledezma, Hercilia López, Norah Parissi, Carlos Orta, las hermanas Adriana y Luz Urdaneta, Jacques Bouquet y Julie Barnsley, entre muchos otros. Esta nueva concepción del cuerpo en la danza la llenó de una expresión dramática en lo más íntimo de los códigos del movimiento, convirtiéndose en la expresión de la emocionalidad humana desde el ser a lo corporal, lo que llevó a nuevas claves visuales en la fotografía de danza.

La fotografía de danza nos permite sumergirnos en la expresión del cuerpo en un singular gesto de movimiento. Evocando nuevamente las ideas de Ponce, nos encontramos que la palabra alemana *Richtungyen* significa direccionar, pero en un sentido amplio de su connotación de dirigir:

Es decir, que al direccionar la energía, se atiende a la presencia de un objetivo o foco que no necesariamente está ubicado en el espacio físico sino en el espacio interior del intérprete. Es común la creación de un lenguaje que nos

acerca mucho más a las imágenes para conseguir la traducción del imaginario del creador.⁶⁷

El fotógrafo de danza se sumerge en ese imaginario interior que expresa el intérprete y que lo revela a través de su cuerpo, donde tiene cabida la duda, la alegría, el conflicto, el dolor, el amor y los diversos estados psíquicos que encierra la naturaleza humana. De esa íntima unión de sentimiento, cuerpo y escena, se revela una imagen llena de significados que el espectador- fotógrafo captura en la instantánea. De esta manera el proceso que realiza el bailarín de “graficar”⁶⁸ el movimiento para representar el sentimiento, se realiza en la fotografía de forma doble, porque el hacedor de imagen también grafica por instantes el cuerpo del intérprete en medio de su performance en el espacio y las imágenes que evoca el cuerpo del bailarín en contacto con las emociones del espectador-fotógrafo es lo que define “el momento de la danza”.

La subjetividad del intérprete de danza, se encuentra con la peculiar mirada del fotógrafo que selecciona el instante de tomar la foto. En el caso de Miguel Gracia la expresión, es una búsqueda de la belleza.

Dentro de la infinidad de temas que las artes visuales tienen ante sí, la danza se presenta como un tema en sí misma. La obra de Gracia viene a revelarnos un instante de belleza de la coreografía que hubiese sido imposible de retener bajo la mirada directa de la danza: “Lo bello pasó a ser simplemente lo que el ojo no ve o no puede ver: la visión fracturada, desconcertante, que solo ofrece una cámara”⁶⁹, Miguel Gracia en su búsqueda de la belleza declaró para el periódico *Ultima Hora* de Acarigua-Venezuela: “Con las fotografías trato de ser un crítico constructivo, yo

⁶⁷ Leyson Ponce. *Hacia una dramaturgia del movimiento*. Pag-7

⁶⁸ Leyson Ponce. *Ob. Cit.* Pag-7

⁶⁹ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag-95

veo el lado bello del arte que está en escena en los momentos de disparar la cámara”⁷⁰

A su vez, retratar la danza es otorgarle valor a un gesto íntimo que busca inmortalizar aquello que parece relevante o de una particular belleza, “Fotografiar es conferir importancia. Quizá no haya tema que no pueda ser embellecido; es más, no hay modo de suprimir la tendencia intrínseca de toda fotografía a dar valor a sus temas”.⁷¹ De esta manera aquello que pudo haber sido imperceptible el día de la presentación de la obra coreográfica toma presencia con la fotografía y se enaltece un fugaz gesto.

En este acercamiento a la expresión en la obra de Miguel Gracia, observaremos dos imágenes de la bailarina Sonia Sanoja con su personal propuesta estética de lo ancestral latinoamericano. En las imágenes (Fig. 36 y 37) podemos ver que se ha creado una doble imagen de la bailarina representadas en la misma fotografía, construido por su cuerpo y la sombra que proyecta en el espacio, lo que hace a la imagen doblemente expresiva. El fotógrafo ha esperado el tiempo preciso para capturar la instantánea en el vuelo de la danza de la bailarina, y en la suspensión del cuerpo en el espacio se contiene toda la carga expresiva. La imagen ha sido retenida en un punto clímax del vuelo, lo que potencia la expresividad. En la primera foto lo vemos reflejado en el rostro de la intérprete enfatizado por la frondosidad de su cabellera hacia arriba. En la siguiente imagen su rostro queda cubierto, lo que intensifica el misterio expresivo de sus extremidades. Es interesante cómo esa doble imagen del cuerpo está en constante diálogo, una remite a la otra, otorgándole dinamismo a la fotografía al estar la proyección en diagonal, que a su vez también nos remite a una forma “elíptica de mirar” de la

⁷⁰ Diario *Última Hora*. 27/1/94

⁷¹ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag36

cual nos habla Moholy- Nagy y nos revela una imagen que en tiempo real fuese casi imposible de retener por la mirada

Lo que en verdad implica el programa del realismo en la fotografía es la creencia de que la realidad está oculta. Y si está oculta hay que develarla. Toda cosa registrada por la cámara es un descubrimiento, trátase de algo imperceptible, movimientos fugaces y fragmentarios, un orden que la visión natural no puede captar o una “realidad enaltecida” (expresión de Moholy- Nagy), o simplemente una manera elíptica de mirar.⁷²

Estas fotografías nos ofrecen una manera novedosa de mirar un instante de la obra coreográfica. La forma ha sido desarticulada de su danza, permitiéndonos entrar en el ámbito de la visión pura. Fuera de contexto y de su referencia inmediata, la forma del cuerpo representado en la imagen, nos sumerge en un juego de volúmenes en la gamma de grises.

⁷² Susan Sontag. *Ob. Cit.*, Pag-173



Fig. 36 Miguel Gracia. Estudio. Sonia Sanoja. Caracas, 1970. Plata sobre gelatina.

25,4 x 20,32 cms. Colección Centro de Documentación Trayecto danza.



Fig. 37 Miguel Gracia. *Una danza que se llama poema*. Caracas, 1970. Plata sobre gelatina.

20,32 x 25,4 cms. Colección Centro de Documentación Trayectodanza

De igual manera podemos observar en el contacto a continuación (Fig. 38), que corresponde a la primera imagen de Sonia Sanoja (Fig. 36), cómo se construye parte del trabajo expresivo del fotógrafo. Estos contactos pueden darnos claves visuales de cómo se construía la foto. En primer lugar observamos que la mayoría de las fotografías están realizadas con la misma óptica, que podría ser un 50mm o 35mm lentes, que por la época y la técnica son bastante luminosos para situaciones de poca luz, y a su vez permiten una mejor definición de enfoque de la figura e invitan al fotógrafo acercarse al modelo a retratar. En las fotos de los contactos también podemos ver elementos como el borde del fondo, escalera, fuente de luz, etc. que son retratados pero en la foto final no aparecen por un reencuadre de la imagen, lo que nos permite pensar que el fotógrafo desde un primer momento ya tenía previsto el proceso de edición en el laboratorio. Observando varios de los contactos de Gracia se puede decir que el fotógrafo no era “purista”, en el sentido de no utilizar el negativo completo; en su proceso creativo la parte de reencuadre de la foto y la edición era parte de su trabajo de autor de la obra. También podemos ver cómo varias de las imágenes poderosamente expresivas fueron descartadas al no quedar la sombra de la intérprete en la tela de fondo (Fig. 38); también es interesante observar que se contempló una fuente de luz principal en la esquina superior izquierda con proyección en diagonal con la intención de que generara una sombra de la bailarina, este elemento es particular porque dentro de la obra del fotógrafo es una de las pocas ocasiones en que realizó fotos en estudio, en cómo colocar la luz y así generar sombra de la figura que la intérprete hacía, todo fue pensado para que quedara con ese carácter expresivo.



Fig. 38 Miguel Gracia. Contacto de fotos. Estudio. Sonia Sanoja. Caracas, 1970.

Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms.

Colección Familia Gracia Blanco

Miguel Gracia nos revela la danza con una expresión propia y novedosa, “Una gran fotografía tiene que ser una expresión cabal de lo que se siente en el sentido más profundo sobre lo que se está fotografiando y es, por lo tanto, una expresión

auténtica de lo que el individuo siente sobre la vida en su totalidad".⁷³ Para él, lo importante de fotografiar danza contemporánea era el instante bello, no el cansancio, no los ensayos, ni la dureza de la disciplina, el tras bambalinas o el error del intérprete. Esa particular visión en la búsqueda de la belleza es lo que se ve reflejado en sus fotografías y es una expresión del autor como creador de imágenes.

3.3 La Técnica en Miguel Gracia.

En la obra de Gracia podemos observar que todas las fotografías fueron realizadas en blanco y negro, en ellas la forma toma protagonismo evitando la seducción del color, obteniendo unas fotografías con un resultado dramático por la figura, fondo y el ritmo.

El fotógrafo construye la instantánea siempre desde el punto de vista del espectador, en la butaca del escenario. La técnica utilizada fue plata sobre gelatina, por lo que el fotógrafo debía llevar de 3 a 4 rollos (con 36 exposiciones cada carrete) de 35 mm por presentación. Esta limitación técnica hizo que el autor tuviese que esperar el momento propicio para la captura de la instantánea.

La mayoría de la obra del artista se construyó en escena, es decir con la iluminación del espectáculo, elemento que el fotógrafo consideraba de especial atención como lo expresó en la entrevista *Voz de los Creadores*: "Yo le doy mucha importancia al ilumino-técnico. Aquí no se le da mucha importancia, pero para mí, la iluminación es un arte"⁷⁴. A su vez utilizaba una cámara Leica de 35 mm con óptica de 50mm y 35mm. La mayoría de su obra fue revelada, ampliada, encuadrada y copiada por él mismo, y al final de su vida por su hijo Javier Gracia bajo los lineamientos de su padre. Luego de obtener los contactos de las fotos él

⁷³ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag- 118

⁷⁴ Miguel Gracia. *Registro Nacional: Voz de los creadores*. Registrador: Gilberto Rodríguez. (2005)

mismo marcaba cuáles eran las fotos para ampliar, lo que nos habla de que siempre hubo una visión personal de sus fotografías desde el momento de la captura hasta el momento de copia ampliada.

En las dos imágenes que vemos a continuación (Fig. 39 y Fig. 40) observamos que los fondos son bastante negros y esto es producto del trabajo en laboratorio, una de las firmas del autor, porque al llevar el fondo a negro las figuras principales toman un mayor protagonismo; de igual manera podemos ver que las imágenes son altamente contrastadas en comparación con la obra de otros fotógrafos de la misma época; es interesante observar el trabajo de copiado y cómo éste completa la visión de autor, porque el copiado es una interpretación de la obra. Más allá de ser datos técnicos, son elementos que nos ayudan a comprender el lenguaje fotográfico a través del cual se expresaba el artista.



Fig. 39 Miguel Gracia. Sonia Sanoja. *Ritmicas I y II*. Caracas, 1974.

Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms.

Colección Centro de Documentación Trayectodanza.



Fig. 40 Miguel Gracia. *Secretos*. Danzahoy. Caracas, junio 1986.

Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms

Colección Familia Gracia Blanco

El Gesto en Gracia.

La expresión en la obra de Gracia es la búsqueda constante de capturar el instante preciso de un movimiento o una tensión interpretativa, lo que hace de la danza una expresión teatral, debido a que se guía por lineamientos de la escena que encierran una acción dramática, así pertenezca a una propuesta coreográfica abstracta. Los movimientos corporales pertenecen a la imagen y al sentimiento. La emoción que surge del cuerpo hace que éste se comprima o se extienda el gesto, que es la manifestación de una emoción, evocando la máscara escénica que intensifica la acción. Miguel Gracia estaba muy atento en capturar esa teatralidad

en la danza como lo expresa en el Registro Nacional Voz de los creadores cuando menciona que: "...en la danza siempre hay un gesto teatral"⁷⁵.

Lo que nos permite indagar acerca de cuál es el gesto teatral en las fotografías de danza de Miguel Gracia. Para acercarnos al tema es pertinente hablar acerca del gesto. Una concepción clásica nos presenta el gesto como una forma de expresión de un contenido psíquico interior que el cuerpo logra comunicar a otros. Etimológicamente la palabra gesto viene del latín *gestus* que significa actitud, movimiento del cuerpo. El gesto puede significar un movimiento corporal, voluntario, manifestado en el cuerpo del intérprete. Es una vía entre la interioridad (conciencia) y la exterioridad (cuerpo),

Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo por los cuales conocemos las manifestaciones interiores de nuestra alma, se deduce que podemos considerarlos bajo un doble punto de vista: en primer lugar, como cambios visibles por sí mismos; en segundo lugar, como medios que indican las operaciones interiores del alma⁷⁶

En la danza la gestualidad se expresa a través del cuerpo del intérprete y el fotógrafo capta ese gesto por medio de la imagen que proyecta el cuerpo, que en gran medida se configura por la representación que hace el bailarín en el espacio en que se mueve y en el encuadre que selecciona el fotógrafo en el momento de disparar la cámara. Esta percepción de lo figurativo gestual logra comunicar una interioridad del intérprete más allá de códigos de significados y de símbolos, para ser perceptibles a un nivel intuitivo por el espectador. En el caso de la danza o el teatro, es el gesto del intérprete en medio del personaje u obra, de esta manera el bailarín-actor se sirve de lo gestual para comunicarnos por medio de mensajes no

⁷⁵ Miguel Gracia. Registro Nacional voz de los creadores 2005

⁷⁶ Engel, 1788 Citado en "La naturaleza expresiva del gesto" por Daniel Gonzalez www.apartebolivia.blogspot.com/2012/05/la-naturaleza-expresiva-del-gesto.html

verbales el alma del personaje y de su complejo mundo psíquico. Estos movimientos corporales suelen ser compresibles para el espectador y son un recurso vital en el proceso dancístico; lo que hace que el espectador tenga que estar más atento a lo que ocurre en escena por la supresión de la palabra.

Después de la palabra (y su forma escrita), el gesto constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado. Los teóricos del gesto sostienen que es posible hacer con la mano y el brazo hasta 700.000 signos (R. Paget). En cuanto al arte del espectáculo, merece señalarse que los 800 signos ejecutados con las dos manos por los actores del Kathakali o drama danzado indio corresponde, desde el punto de vista cuantitativo, al vocabulario del basic English o el “francés fundamental” y permiten a los personajes entablar largos diálogos. Al diferenciar el gesto de los demás sistemas de signos kinésicos, lo consideramos como movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos. Los signos del gesto comprenden varias categorías. Están los que acompañan la palabra o la sustituyen, los que reemplazan un elemento del decorado (movimiento del brazo para abrir una puerta imaginaria), un elemento de vestuario (sombrero imaginario), un accesorio o accesorios (representación del pescador sin línea, sin lombriz, sin pescados, sin cubo), gestos que significan un sentimiento, una emoción, etc.⁷⁷

Describir un gesto en el arte puede ser algo difícil, por eso nos acercamos a él por medio de una intuición. Sólo podemos hablar de algunas claves físicas que caracterizan la gestualidad, como relajamiento, tensión, lentitud, rapidez etc. que

⁷⁷ Tadeusz Kowzan. “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo” en *El Teatro y su crisis actual. Documentos*. Pag- 41

luego se convierten en claves visuales y el espectador-fotógrafo captura con la mirada.

Algo que nos ayuda a construir ese gesto teatral aparte del cuerpo del intérprete es la iluminación de la escena y de la fotografía, porque con la iluminación se enfatizan o se ocultan rasgos en el rostro del bailarín o elementos de la escena. Por ejemplo, podemos ver en esta fotografía de Gracia *La flor y el espino* (Fig 41) una fotografía de cuatro bailarines en escena donde la composición pareciera estar dividida en dos sectores: en la parte derecha de la fotografía sucede un evento y en la parte izquierda sucede otro, elemento que es característico en la obra del fotógrafo. Hacia la derecha los bailarines están situados hacia la esquina inferior en una actitud de reposo o de espera mientras que hacia el otro lado sucede el salto o la acción donde los cuerpos de los intérpretes se presentan de forma activa y vigorosa; lo interesante es que estos cuerpos proyectan su sombra hacia el lado derecho, creando un mayor dinamismo visual. Los bailarines que están en el salto crean un gesto que potencia la instantánea y la sombra es un reflejo de ese movimiento que se mantiene como una gráfica. Encontramos igualmente una visión desde el espectador, con un lente de 50mm o unos 35 mm, que permitió que los cuatros interpretes más los objetos salieran en escena.



Fig. 41 Miguel Gracia. *La flor y el espino*. Caravana Danza Teatro. Octubre 2005.

Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms

Colección Familia Gracia Blanco

Lo teatral en las fotografías de Miguel Gracia está íntimamente ligado a la expresión del gesto. Capturar esa gestualidad silenciosa que el bailarín exterioriza a través de su cuerpo, donde manos, pies, rostro, comunican una emoción, y la puesta en escena en el encuadre es utilizada como elemento que ayuda a la expresión del intérprete. A su vez, la luz y la sombra de escena potencian aun más la creación del gesto teatral.

En primer lugar, la iluminación teatral puede delimitar el lugar teatral: los focos concentrados sobre una parte del escenario significan el lugar de la acción en ese momento. La luz del proyector permite también aislar a un actor o un accesorio. Lo hace no solamente para delimitar el lugar físico, sino también para poner de relieve a tal actor o tal objeto con relación a su entorno; se convierte entonces en signo de la

importancia, momentánea o absoluta, del personaje o el objeto iluminado. Una función importante de la iluminación consiste en la posibilidad de ampliar o modificar el valor del gesto, el movimiento, el decorado, y hasta agregar un valor semiológico nuevo; el rostro, el cuerpo del actor o fragmento de decorado a veces son modelados por la luz.⁷⁸

La mayoría de las fotos de Gracia fueron creadas en escenarios, en presentaciones al público. Si estas fotografías hubiesen sido creadas en otros lugares, fuera de un teatro, con luz natural y sin una determinada iluminación de escena, la máscara dramática de los bailarines hubiese sido otra. La comunión de elementos que sucede para una presentación, que comienza con la presencia del performance del bailarín y luego se extiende en su vestuario, puesta en escena, escenografía, iluminación y sombra, permiten potenciar el gesto que exprese el personaje, y Gracia capturó ese gesto, esa emoción que puede ir en el detalle de la mano o un rostro, hasta en una escena completa con todos estos elementos. Recordemos que él también era fotógrafo de teatro y lo teatral no le era indiferente; la expresión de la emoción es una constante en sus fotografías.

3.5 El Studium y el Punctum en la obra de Miguel Gracia.

“La cámara es un medio fluido de encontrar esa otra realidad”.

Jerry N. Uelsmann

Aparte de la expresión fotográfica, vamos analizar las imágenes bajos dos aspectos que estudia Roland Barthes. Para este autor hay dos maneras de acercarse a una fotografía, unas porque responden al “studium” y otras porque son un “punctum”.

⁷⁸ Tadeusz Kowzan. *Ob. Cit.* Pag- 47

“El studium, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, el estudio, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del studium me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el studium) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones. (...) Ese segundo elemento que viene a perturbar el studium lo llamaré punctum; pues punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta”.⁷⁹

Estudiando la obra de Miguel Gracia bajo los principios del “studium” y el “puctum” de Barthes observamos que El “studium” en las fotografías de Miguel Gracia estaría dado precisamente porque tienen un valor documental, es decir, responden a una época, bailarín y obra coreográfica precisa, que la encierra en un contexto histórico cultural determinado. De esta manera nos adentramos al análisis de una de las fotografías de Gracia bajo los conceptos del “studium” y el “puctum”. En la siguiente imagen observamos a la bailarina Sonia Sanoja (Fig. 42) en medio de su performance *Los Cuatro Puntos Cardinales* realizado en Caracas en 1978, todo estos datos biográficos, precisos, de la bailarina y la obra son los datos documentales de la pieza que funcionan para la memoria histórica de la danza en Venezuela. A su vez podemos adentrarnos en el tema al conocer que la maestra Sanoja es una de las primeras bailarinas de danza contemporánea en el país y parte de su propuesta siempre fue con un interés de lo ancestral latinoamericano. Todo esto forma parte del contexto en que se desarrolla la obra, tiene un código y

⁷⁹ Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Pags 58-59

responde no sólo a un planteamiento artístico sino a un lenguaje conceptual. De igual manera el fotógrafo está enmarcado en una corriente artística que se desarrolló en Estados Unidos y Europa como el fotodocumentalismo que responde a una estética determinada de la cual hablamos en el primer capítulo. Este marco artístico, conceptual, histórico en donde se desarrolla la obra forma parte del “studium” en la obra de Miguel Gracia, como a su vez la afirmación de que la fotografía fue un testigo presencial de la obra realizada. Por este interés de dejar huella de la pieza de danza es que el antiguo Conac (Concejo Nacional de la Cultura) y la Fundación Teresa Carreño tuvieron la iniciativa de contratar a los fotógrafos para que quedara un registro de las obras de danza. El valor se le concede al otorgarle la importancia histórica de “Esto ha sido”⁸⁰, revelándonos también un tiempo preciso en que se realizó la danza y la foto. La fotografía nos ofrece datos puntuales, información concreta acerca de la obra, cómo iba vestida la bailarina, cómo era su morfología, la iluminación, la fecha que se realizó la danza etc. “La fotografía, sin embargo, si bien reconoce la subjetividad de la cámara, se apoya en nuestra convicción de que lo que vemos como espectadores estuvo allí de veras, de que ocurrió en determinado momento preciso y de que, como realidad, fue capturado por el ojo de quien lo presencié”.⁸¹ La imagen fotográfica que observamos nos habla de una realidad y por eso es un documento histórico.

Ahora acercándonos al concepto del “punctum” para Barthes la fotografía puede en un primer momento perturbar y luego conmover, dado por un pequeño elemento en la foto que hace vibrar de alguna manera los otros elementos contenidos en ella. El cuerpo en su andar cotidiano carece del poder de volar, pero en la danza, el cuerpo entrenado del intérprete puede dar “vuelos”. En ese momento de “ingravidez” el cuerpo se ve suspendido, concentrándose parte del gesto de la danza. Esa ingravidez del cuerpo es el “punctum” del que nos habla

⁸⁰ Roland Barthes. *La cámara Lúcida*. Pag-136

⁸¹ Alberto Manguel. “La imagen como testigo” *En Leyendo imágenes*. Pag-91

Barthes en estas fotografías de danza. Algo que nos “pincha” a mirar otra vez la imagen captada en un momento preciso donde la composición y la iluminación de la escena ha sido armoniosamente construida que ayudan la expresión del gesto de la bailarina como lo podemos observar en las fotografías de Sonia Sanoja realizada por Gracia.

El planteamiento estético de la maestra Sonia Sanoja la llevó a explorar de forma novedosa el espacio. Para la coreógrafa, ningún elemento del vestuario era utilizado de forma caprichosa o como un accesorio. En esta pieza (Fig. 42) ella utilizó cuerdas en su torso para darle mayor énfasis al movimiento. El cuerpo fue utilizado como un motor, pero las cuerdas eran las que daban las formas en el espacio, el vestuario y estos elementos escénicos fueron utilizados como prolongación del cuerpo del intérprete, a su vez, la selección de un vestuario negro, era para ocultar el cuerpo de la bailarina y permitiera que se viera mejor las formas generadas por el movimiento de las cuerdas. En la fotografía, observamos como el fotógrafo capta un instante de esta propuesta de Sanoja y aunque no podemos acceder a todo el planteamiento estético de la coreógrafa, nos queda parte de sus decisiones estéticas, es el uso de ese vestuario que el fotógrafo recoge en su instantánea y nos muestra una gran expresividad que congela el movimiento. Para la maestra de danza, la levedad en el cuerpo del bailarín la equipara a una “danza vegetal” presente en la naturaleza, la expresión de su rostro, unido al brazo extendido, la pierna y cuerdas en un gesto de movimiento, generan una tensión visual, que hace ver la fotografía de forma cíclica o esa forma “elíptica de mirar”. Encontrando en eso el “punctum” de Barthes en esta fotografía.

El punctum puede ser sólo un detalle de la fotografía, “...a veces (pero, por desgracia, raramente) un “detalle” me atrae. Siento que su sola presencia cambia

mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior”⁸² En esta imagen si la expresión del rostro de la bailarina hubiese sido otro, la foto tendría otra lectura distinta, en esta se contempla a la intérprete totalmente inmersa en su obra, “arrebatada por la otredad” de la pieza que interpreta y el fotógrafo captura ese instante, pero también hay una suerte de azar porque aunque el hacedor de imágenes está atento, y piensa en la técnica, en la composición, en la luz, etc, él no lo controla todo, el gesto del rostro de la bailarina en su danza pareciera una comunión con lo poético en dos disciplinas artísticas, primero en la danza y luego en la fotografía. Ese gesto que se manifiesta como una revelación puede ser “el punctum”. A su vez lo incierto de tratar de nombrar o clasificar el gesto en una fotografía como lo podemos observar en la de Sanoja, es buen síntoma según Barthes de estar frente a una imagen que nos está diciendo otras cosas que van más allá de lo documental.

La fotografía nos puede conmover si la apartamos de su contexto inmediato de técnica, documento, realidad, etc. para adentrarnos en el reino de la subjetividad que se puede conseguir por medio del silencio y apreciar la obra, lo que no podemos nombrar, lo que no tiene un código que la clasifique, pero que sin embargo algo nos conmueve o nos perturba.

⁸² Roland Barthes. *La cámara Lúcida*. Pag.-87



Fig. 42 Miguel Gracia. *Los Cuatro Puntos cardinales*. Bailarina Sonia Sanoja. Caracas, 1978.

Plata sobre gelatina. 20,32 x 25,4 cms

Centro de Documentación Trayectodanza

El punctum es lo poético que encontramos en la imagen. Ese espacio entre la obra y el espectador. Un lugar íntimo. Que nos acerca a un encuentro con la otredad de la obra, el metalenguaje de la obra, lo que nos dice la pieza más allá de su forma y se nos hace difícil de clasificarla. El punctum que encontramos en esta fotografía sucede al estar la bailarina entregada en la otredad de su danza y a su vez, el fotógrafo la captura en el encuentro preciso de esa otredad. El lugar donde convergen danza e imagen es el territorio de la poesía, “el punctum”, el pinchazo que nos habla Barthes.

De esta manera este “punctum” que encontramos en algunas fotografías de Miguel Gracia nos acerca a ese espacio poético, a una otredad de la obra, que muchas personas de forma intuitiva han apreciado en las imágenes del fotógrafo, un volver a mirar las fotos, una y otra vez. Algo que nos acerca a la danza, a la fotografía y al arte, es lo que transforma un documento en “obra”.

Conclusiones

La fotografía de danza nos acerca a un breve momento de la creación coreográfica a través de un vestigio de ella. Actualmente una gran cantidad de obras de arte se conocen a través de copias fotográficas, la fotografía y su lenguaje han cambiado la forma de apreciar todas las artes. La idea de gusto estético, ha marcado la manera de contemplar las nuevas manifestaciones artísticas y ha cambiado la propia idea de obra de arte. "La obra" cada vez menos depende del objeto en sí, de un original, para traspasar las barreras de lo corpóreo y gozar de las características de las imágenes reproducibles. En varios casos la fotografía es el objetivo final de una obra de arte producida por otros medios, como los paisajes de los artistas Christo y Jeanne Claude donde la manera de hacer aprehensible su creación es por medio de una foto que se puede observar en una galería, un libro, internet, etc.. De igual manera la fotografía de danza nos devuelve una versión de la pieza coreográfica original pero a través del medio fotográfico. La fotografía de danza y la general, no tiene como misión ofrecernos una experiencia de la obra de arte original, sino es una referencia, un vestigio de la realidad transfigurado en imagen y convertido en otra obra. De igual forma sucede con las imágenes de danza de Miguel Gracia, que por razones de naturaleza nos ofrece visualmente un instante de la coreografía, pero a partir de ese vestigio nos introduce en un momento de contemplación de la obra que no se había accedido anteriormente al ver la presentación de danza en vivo. Es una forma de ampliar el territorio de lo visible de la pieza coreográfica y de esta forma hacerla aprehensible visualmente en la memoria. La fotografía contiene el valor documental o presencial de quien tomo la instantánea, pero siempre estará cargada de la identidad del fotógrafo, su particular manera de ver, de encuadrar, de captar del mundo determinada realidad y que deja fuera del encuadre. En Miguel Gracia podemos observar la danza en Venezuela, desde sus ojos, desde su sensibilidad y como para él era importante el gesto teatral y expresivo de capturar en la obras de danza.

A su vez es importante señalar lo que está relacionado con el gusto fotográfico porque define la idea de belleza y las diversas lecturas que se le pueden otorgar a la obra de arte,

Lo que mantiene la Gran tradición de la fotografía en fluctuación, en constante reajuste, no es que la fotografía sea un arte nuevo y por lo tanto en alguna medida inseguro; ese es el meollo del gusto fotográfico. En la fotografía hay una sucesión de redescubrimientos más rápida que en cualquier otro arte. Ilustrando esa ley del gusto a la que T.S. Eliot dio formulación definitiva y según la cual toda obra nueva de importancia altera necesariamente nuestra percepción de la herencia del pasado, las fotografías nuevas cambian nuestro modo de mirar las fotografías antiguas.⁸³

Lo que nos permite hacer relecturas del objeto artístico otorgándole nuevos valores que previamente le fueron dados. En el caso de las fotografías de Miguel Gracia el primer valor que se le concedió a su obra fue de registro, pero algunas de sus fotografías pueden acceder a los estadios del arte. De igual manera como herederos de una amplia tradición fotográfica, estamos inmersos en el influjo del poder de la imagen, lo que nos permite acercarnos a la obra del autor no solo por los valores compositivos y de perfección técnica que la incluyan en una valoración como una pieza de arte, sino por valores muchos más amplios como la visión fotográfica del autor con respecto al tema. En el caso de Gracia es su búsqueda de la belleza en la fotografía de danza, enmarcada en una tendencia americana de los años 60 con influencias estéticas del fotodocumentalismo y el instante decisivo de Cartier Bresson, donde la belleza de su fotografía se construye en blanco y negro, con una gran nitidez (que logra visualizar en muchas de las fotografías la identidad del intérprete), marcado por un alto contraste que dibuja el cuerpo del bailarín en

⁸³ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag-140

medio en un punto de clímax en un gesto interpretativo de la danza. Aunque las fotos fueron realizadas con una gran nitidez se puede observar un pequeño “grano” que es característico en la obra del fotógrafo y forma parte de uno de sus elementos estéticos de sus fotografías. Su composición en varias oportunidades es central, pero en muchas otras está compuesta por dividir el plano de la imagen en dos, derecho e izquierdo, donde en cada uno sucede una acción precisa. Lo que es interesante de observar en el autor es que en muchas de sus obras tienen un doble valor, documental y artístico, porque históricamente sus fotos pueden funcionar como imágenes de registro de la pieza coreográfica y del bailarín, pero a su vez, muchas de sus imágenes pueden ser contempladas como obras de arte por la belleza y expresión que encierran muchas de sus instantáneas cumpliendo el objetivo general del presente trabajo que es la doble lectura documental y artístico que pueden tener las imágenes de Miguel Gracia. Para llegar a esto se abordó los conceptos y antecedentes de la fotografía documental y fotografía artística en Europa y Venezuela revisando los conceptos de la modernidad fotográfica y luego enfatizando en las experiencias artísticas de fotógrafos relacionados al mundo del ballet y la danza moderna y contemporánea. Es interesante hacer una distinción entre danza moderna y contemporánea porque el límite que las define es muy borroso, se puede distinguir como danza moderna a la nueva forma de hacer danza distanciada del ballet con maestros claves como Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman entre muchos otros, luego en Venezuela esa nueva forma la encontramos de manera más tardía bajo los maestros Grishka Holguin, Conchita Crededio, Sonia Sanoja entre otros, que le darán a la danza nacional ese nuevo aire, pero a nivel de términos muchas compañías actualmente manejan simultáneamente la misma expresión de danza moderna o danza contemporánea para referirse a esta nueva danza alejada de los cánones del ballet. Los análisis comparativos de las imágenes de distintos fotógrafos nacionales e internacionales se realizaron siempre desde la perspectiva del mundo de la danza, bien si la obra presentaba un valor documental o artístico, porque fue pertinente comparar la

obra de Gracia con otros fotógrafos de danza y no con otros fotógrafos documentalistas o artísticos, debido a que sus fotografías se distanciaban de las artes escénicas y representaba otro tema de estudio. De igual forma los aspectos que se revisan en la obra de Miguel Gracia concernientes a la fotografía documental y artística se estudiaron bajo los conceptos del “studium” y el “punctum” de Roland Barthes logrando alcanzar ese objetivo específico para este trabajo.

La fotografía forma parte del modelo y es una extensión del objeto o del tema, es una manera poderosa de adquirir a través de su imagen un dominio con respecto al tema. Por medio de las imágenes podemos obtener información más que la experiencia que produjo esa fotografía, la única experiencia que podemos adquirir por medio de una foto es el goce estético, desagrado o indiferencia que nos produce. Cada vez más la fotografía nos ofrece conocimientos disociados a la experiencia y que funcionan independientes de ella. Es una nueva realidad a la que estamos sumergidos que redefine nuestra experiencia, como si siempre fuésemos espectadores, de otras realidades, en la fotografía de danza participamos del vestigio de una experiencia coreográfica para contemplarla en una experiencia visual y más interesante aun es que “La fotografía, sin ser un género de arte propiamente, tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus temas en obras de arte. Más importante que la cuestión de si la fotografía es o no es arte es el hecho de que la fotografía pregona (y crea) nuevas ambiciones para las artes”⁸⁴ De igual manera la fotografía de danza genera una nueva ambición para las artes al otorgarle un nuevo tema de representación visual al repertorio de temas de las artes visuales, que se podría consolidar con más exposiciones fotográficas en espacios culturales como los museos, galerías, publicaciones, etc.

⁸⁴ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Pag-147

Bibliografía

ATAYDE M, Gabriel A. "La fotografía venezolana y los espacios de exposición: relaciones históricas (1872-1952)". Caracas: *Escritos en arte y cultura. III etapa, N° 13*, 2000.

BARIL, Jacques. *La danza moderna*. Barcelona: Editorial Paidós, 1987.

BARNICOAT, John. *Los carteles su historia y su lenguaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.,1997.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós, 1997.

BOULTON, Alfredo. "¿Es un arte la fotografía?". En: *Pensar con la fotografía*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.

BOULTON, María Teresa. *Anotaciones sobre la fotografía contemporánea venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

BOULTON, María Teresa. "El ojo ilustrado: La cultura actual de la fotografía venezolana". En: Revista *Imagen. La Cultura confrontada*. Año 30 N°6. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1997.

BOULTON, María Teresa. *Pensar con la fotografía*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.

BOULTON, María Teresa. "La fotografía: seducción y comprensión". En: *Pensar con la fotografía*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.

COOPER Thomas, HILL Paul. *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

COSTA, Joan. *El lenguaje fotográfico*. Iberico Madrid: Europa de Ediciones, 1977.

CRARY, Jonathan. "Modernización de la visión" en Steve Yates (editor). *Poéticas del espacio (Antología crítica de la fotografía)* Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 2002

DALLAL, Alberto. *La danza moderna*. Fondo de Cultura Económica. México: Colección Testimonios del Fondo, 1975.

Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, 2005.

Enciclopedia de la Música en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini, 1992.

EWING, William A. *El Cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel S. A,

FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos, 1982.

FERRARI, Marisol. *Diccionario de términos. Cuaderno N° 2*. Maracaibo: Publicaciones Azudanza.

FIGARELLA, Mariana. "Documento y Ficción: dos tendencias de la fotografía" En: *Pensar con la Fotografía*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.

FIGARELLA, Mariana. *La fotografía revisada*. Caracas: Fundación Centro Nacional de la fotografía en Venezuela, 2005.

FLEMING, William. *Arte, Música e Ideas*. México: Editorial McGraw-Hill, 1989.

FONCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica, selección de textos*. Barcelona: Editorial Blume, 1984.

FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

FUENMAYOR, Víctor. *El cuerpo de la obra*. Maracaibo: Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia, 1999.

GRACIA, Miguel. *El teatro venezolano visto por Miguel Gracia 1966-2001*. Caracas: Celcit, 2004.

GERNSHEIM, H. y A. *Historia gráfica de la fotografía*. Barcelona: Editorial Omega, 1967.

GÓMEZ, Diana. *Grishka Holguín, un viaje a través del movimiento*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1999.

GONZALEZ, Lorena. "Fotografiar la escena". En: *Extracamara*. N°25. Caracas: Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2004.

HERNANDEZ, H. Francisca. *El patrimonio cultural: La memoria recuperada*. España: Ediciones Trea.

KOWZAN, Tadeusz "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El Teatro y su crisis actual. Documentos*. Caracas: Monteavila Editores, 1992

LEATHERMAN, Leroy. *Martha Graham. Portrait of the lady as an artista*. New York: Alfred A. Knopf, 1966.

LEÓN, Carlos A. *Vivencia de la danza*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca y Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1974.

MANGUEL, Alberto. *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Grupo Editorial Norma, 2002.

MATAMOROS, Blas. *El ballet, los orígenes. La danza y el ballet. El ballet romántico. El Ballet moderno. La danza contemporánea. Coreógrafos y bailarines. Discografía y videografía.* Madrid: Editorial Acento.

MONASTERIOS, Rubén. *Cuerpos en el espacio.* Caracas: Producciones Lithya Merlano, 1986.

NAVARRETE, José Antonio. "Dos notas a propósito de Tito de Caula". En: *Pensar con la fotografía.* Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía (desde sus orígenes hasta nuestros días).* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2000.

PAOLILLO, Carlos. "1948 Inició la modernidad en la danza venezolana" En: Por el mundo de la danza. Maracaibo: Azudanza-IAEM, Año 7 N° 14, 2007.

PAOLILLO, Carlos y otros autores. *Itinerario por la danza escénica de América Latina.* Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1994.

PAOLILLO, Carlos. "Páginas de Danza" En: *Revista Imagen*, N° Extraordinario. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, Febrero de 1991.

PAOLILLO, Carlos. *Taller de Danza de Caracas.* Caracas: John Lange Ediciones, 1986.

PÉREZ, Carmen A. *Introducción a la técnica fotográfica y Breve reseña de la fotografía Latinoamericana y Venezolana.* Zulia: Colección libro de texto, Editorial de la Universidad del Zulia, 1994.

PÉREZ, B. Elías. *La danza en Venezuela.* Caracas: Temas culturales venezolanos serie I, Oficina Central de información. Caracas, 1963.

PETERHANS, Walter. "La fotografía en la Bauhaus" en Jeannine Fiedler y Peter Feierabend (Editores) *Bauhaus*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2000.

Poética del Movimiento. Memoria de las sesiones del seminario "Poética del movimiento", organizado por la Escuela de Letras- UCV y Trayectodanza. Caracas: Colección Obra Abierta, Fundación Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1999.

PONCE FLORES, Leyson O. *Hacia una dramaturgia del movimiento*. Caracas: Colección Canicula, Fundación Carlos Eduardo Frias, 2000.

RAMOS, María Elena. "La fotografía: para fijar las imágenes" En: *Pensar con la fotografía*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.

SANOJA, Sonia. *A través de la danza*. Caracas: Colección Continente, Monte Ávila Editores C. A., 1970.

SANOJA, Sonia. *Bajo el signo de la danza*. Caracas: Monte Avila Editores, 1992.

SANOJA, Sonia. *Duraciones Visuales*. Caracas: Fundación Neumann, 1963.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 1973.

WOMUTT, Andreina. *Movimiento perpetuo*. Caracas: Fundarte-Alcaldía del Municipio Libertador, 1991.

WESEMANN, Arnd. "Las máscaras en la Bauhaus: una relación distendida entre bailarines y artistas". En: *Bauhaus*. Ed. Jeannine Fiedler. Barcelona: Könemann, 2006.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Anónimo. *Ballet Serge Lido*. Abebooks. Wikipedia [en línea] [fecha de consulta: 16 de abril del 2014] Disponible en: <https://www.abebooks.com/book-search/kw/ballet-serge-lido/>

Anónimo. *Barbara Morgan (photographer)*. Wikipedia [en línea] [fecha de consulta: 14 de abril del 2014] Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_Morgan_%28photographer%29

Anónimo. Director de Fotografía. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. [en línea] [fecha de consulta: 13 de septiembre del 2014] Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/633.pdf

Anónimo. *La Técnica Graham de danza moderna*. About en español [en línea] [fecha de consulta: 15 de Abril de 2014]. Disponible en: http://baile.about.com/od/Danza-moderna/ss/La-Tecnica-Graham-De-Danza-Moderna_3.htm

Anónimo. *La Técnica de Hawkins*. About en español [en línea] [fecha de consulta: 15 de Abril de 2014]. Disponible en: <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/f/que-Es-La-Tecnica-De-Hawkins-De-Danza-Moderna.htm>

Anónimo. *La Técnica Limón*. About en español [en línea] [fecha de consulta: 15 de Abril de 2014]. Disponible en: <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/tp/Tecnicas-De-Danza-Moderna-Fundamentales.htm>

EFE. *Picasso y la danza*. Ciudad de la danza [en línea] 2006. [fecha de consulta: 14 de abril del 2014] Disponible en:

<http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/escenotecnia/picasso-y-la-danza.html>

GARFUNKEL, Trudy. *Martha Swope In Rehearsal*. New York Public Library [en línea] [fecha de consulta: 22 de Abril de 2014]. Disponible en:
<https://www.nypl.org/events/exhibitions/martha-swope-rehearsal>

GONZALEZ, Daniel. *La naturaleza expresiva del gesto*. Aparte Bolivia [en línea] 26 de mayo 2012. [fecha de consulta: 03 de septiembre del 2015] Disponible en:
www.apartebolivia.blogspot.com/2012/05/la-naturaleza-expresiva-del-gesto.html

GONZALEZ GARCÍA, Antonio. *La visión fotográfica en la pintura. Impresionismo y fotografía*. Monográficos [en línea] Universidad de Sevilla. Noviembre 2003. [Fecha de consulta: 4 de Abril del 2014] Disponible en:
<http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/Texto.htm#Otras>

GONZALEZ GARCÍA, Antonio. *La visión fotográfica en la pintura. Impresionismo y fotografía. De las tres fotografías sobre bailarinas I* . Monográficos [en línea] Universidad de Sevilla. Noviembre 2003. [Fecha de consulta: 4 de Abril del 2014] Disponible en:
<http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/BailaMonta1.htm>

MUÑOZ, Margarita. *La danza en tiempos de Degas*. Campus Digital [en línea] Universidad de Murcia. 2008 [fecha de consulta: 25 Septiembre del 2012] Disponible en: <https://www.um.es/campusdigital/Cultural/danza%20degas.htm>

HEMEROGRAFÍA

GOMEZ, Andreína. "Miguel Gracia emprende un vuelo a través de la danza", *El Nacional*. Caracas, 18 de marzo de 1999.

PAOLILLO, Carlos. "Imágenes de Danza", *Imagen*. Caracas, septiembre de 1987, p.23.

PARRA, Aura Elisa. "Conversaciones, pintura y danza en la noche", *El impulso*. Barquisimeto, 25 de septiembre de 1997.

PM-elsiglo. "Imágenes de la danza cerraron el año en Dirección de Cultura", *El siglo*. Caracas, 4 de enero de 1999.

Anónimo. Diario Última Hora. Caracas, 27 de enero de 1994.

Anónimo. "El vuelo de la danza en Cultura UCV. Maracay", *El Araguieño*. Maracay, 4 de noviembre de 1998.

Anónimo. "Imágenes de danza contemporánea en el IVIC", *Ultimas Noticias*. Caracas, 9 de octubre de 1998.

Anónimo. "Cuando la elevación se detiene ... y lo efímero deja de serlo", *La Brújula*. Caracas, 20 de marzo de 1998, p. 8-9.

Anónimo. "Vuelo de la danza en el Ateneo de Caracas", *Metropolitano*. Caracas, 17 de marzo de 1998.

Anónimo. "La danza emprende su vuelo en el Ateneo de Caracas", *El tiempo*. Caracas, 17 de marzo de 1998.

Anónimo. "Muestra fotográfica en el Ateneo de Caracas", *Ultimas Noticias*. Caracas, 16 de marzo de 1998.

Anónimo. "La danza criolla emprende vuelo", *El Mundo*. Caracas, 13 de marzo de 1998.

Anónimo. "El vuelo de la danza visto por Miguel Gracia", *Voz de Guarenas*. Guarenas, 4 de agosto de 1995.

Anónimo. "El vuelo de la danza visto por Miguel Gracia". *La Religión*. Caracas, 3 de agosto de 1995.

Anónimo. "Una buena fotografía es expresiva", *Ultima hora*. Acarigua, 27 de enero de 1994.

CATÁLOGOS

GRACIA, Miguel. *El vuelo de la danza*. Caracas: Fundación Teatro Teresa Carreño y Galería de Arte Nacional, agosto 1995.

GRACIA Miguel, GARRIDO Nelson, CASTILLO Jorge, STREULI Roland. *Impresiones de la danza- Metáforas del movimiento*. Caracas: Galería Universitaria de Arte, 1996.

GRACIA, Miguel. *El vuelo de la danza*. Caracas: Cermic, mayo 1996.

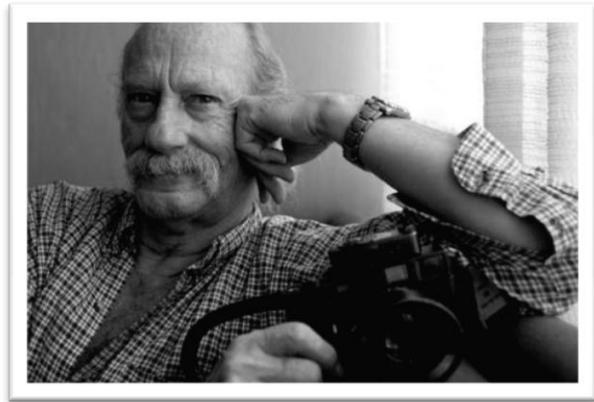
GRACIA, Miguel. *Gracia en movimiento. Una historia de la danza en Venezuela*. Caracas: Museo Jacobo Borges, diciembre 2008.

GRACIA, Miguel. *Un gesto de Gracia*. Caracas: Hacienda la Trinidad, septiembre 2015.

FUENTES DE AUDIO

GRACIA, Miguel. Registrador: Gilberto Rodríguez. *Registro Nacional Voz de los creadores*. Casa del artista. Caracas, 2005.

Anexos



Cronología de Miguel Gracia

Nace el 28 de agosto de 1931 en Zaragoza, España. A los 14 años se inició como aprendiz de orfebre que ejerció con gran entusiasmo en su ciudad natal.

En 1956 se traslada a México como orfebre profesional de joyería. En Ciudad de México se relacionó con grupos de diversas disciplinas artísticas, aficionándose por el teatro y donde conoció a personalidades destacadas de la escena mexicana. En su estadía en esa ciudad es importante señalar la gran amistad que tuvo con Jesús Matamoros, pintor, crítico, pintor y escultor español, que decidió viajar a Venezuela y quien, años posteriores sería una personalidad influyente en la vida de Miguel Gracia en Venezuela.

1958 Miguel Gracia viaja a Venezuela y decide que este país sea su hogar definitivo. Para ese momento continúa con la profesión de joyero, hasta que en 1964 su amigo Jesús Matamoros, ahora gerente de la Tipografía Vargas y director de la revista Kena, lo anima a publicar sus primeras fotos en la revista.

1966 Fotografía su primera obra de teatro *El conserje* de Harold Pinter, dirigida por Daniel Izquierdo en el Teatro Leoncio Martínez.

1969 Se inicia en la fotografía de Ballet, fotografiando las coreografías del ballet de Nina Novak.

1971 Miguel Gracia se casa con Pilar Blanco del Arco.

1972 Nace su primer hijo Miguel Gracia Blanco

1973 Nace su segundo hijo Javier Gracia Blanco

1977 Es contratado como Fotógrafo Artístico del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), siendo este momento en que decide retirarse de la profesión de diseñador y fabricante de joyas.

1987 Se realiza la exposición *Imágenes de la danza. Fotografías de Miguel Gracia*

1990 Recibe La orden al Mérito en el Trabajo en su Segunda Clase.

1995 Se exhibe la exposición itinerante de fotografías *El vuelo de la danza* que recorre gran parte del país.

1999 Se le otorga La orden al Mérito en el Trabajo en su Primera Clase.

2004 Se publica el libro *El teatro venezolano visto por Miguel Gracia 1966-2001*, editado por Orlando Rodríguez.

2004 Es distinguido con el Segundo Premio Nacional del Libro, mención Arte.

2004-2005 Recibe El Premio Nacional de Venezuela, Mención Fotografía.

2007 Es Distinguido Miembro Honorario como Profesional del CNLTV-MH-015

2008 Expone la muestra *Gracia en movimiento, Los Crucificados y Personajes de la danza*.

2009 Fallece el 01 de Enero en Caracas.

2015 Posteriormente a su fallecimiento se realiza la muestra *Un gesto de Gracia* en la Hacienda la Trinidad con fotografías de ópera, teatro, danza y ballet de Miguel Gracia bajo la curaduría de la investigadora Diana Vilera.