

**PROYECTO DE GRADUACIÓN  
LIC. EN CRÍTICA DE LAS ARTES**

**Informe de investigación  
2014**

Silvina Tatavitto

Nicolás Bermúdez

Carolina De Simone

DNI 33203490

## INDICE

1. Tema del trabajo.....	3
1.1 Especificación sintética del fenómeno/tema seleccionado	
1.2 Justificación de su interés para el alumno	
1.3 Subdivisión del fenómeno en una serie de productos críticos	
2 Situación del tema.....	4
2.1 Reseña de cómo ha sido estudiado el tema	
2.2 Formulación del problema.....	9
3. Análisis del problema.....	10
4. Fuentes.....	18
4.1 Bibliografía que se empleará	
4.3 Fuentes primarias	
5. Plan de medios.....	19
5.1 Selección del medio y análisis de sus caracteres	
5.2 Espacio dentro del medio: análisis y justificación	
6. Plan de producción de piezas críticas y/o de Difusión.....	21
6.1 Revisión de las decisiones de subdivisión del tema en productos	
6.2 Punteo de los contenidos generales de cada producto: indicación de sus partes y de la estrategia discursiva de cada una	
6.3 Los componentes de cada producto y su articulación.	

## **1. Tema del trabajo**

### **1.1 Especificación sintética del fenómeno/tema seleccionado**

La incidencia de la iconografía venusina en el desnudo fotográfico contemporáneo. Se analizarán una selección de obras de los siguientes fotógrafos:

- Sally Mann:

[https://www.google.com.ar/search?q=sally+mann&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=mJBfU\\_-nMfHNsQTyioCIAQ&ved=0CAgQ\\_AUoAQ&biw=1920&bih=944](https://www.google.com.ar/search?q=sally+mann&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=mJBfU_-nMfHNsQTyioCIAQ&ved=0CAgQ_AUoAQ&biw=1920&bih=944)

- Helmut Newton:

[https://www.google.com.ar/search?q=helmut+newton&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=d49fU5LgEvXJsQSci4CwBw&sqi=2&ved=0CAYQ\\_AUoAQ&biw=1920&bih=944](https://www.google.com.ar/search?q=helmut+newton&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=d49fU5LgEvXJsQSci4CwBw&sqi=2&ved=0CAYQ_AUoAQ&biw=1920&bih=944)

- Dmitry Kuklin:

<http://dkuklin.ru/nu/>

### **1.2 Justificación de su interés para el alumno**

Me resulta interesante trabajar con el género desnudo en la fotografía para estudiar acerca de los parámetros de belleza que instauraron las artes visuales y cómo la fotografía los resignifica. Me gustaría analizar también cómo incide esta iconografía en tanto condición de producción de los fotógrafos, ya sea por su cercanía o lejanía.

### **1.3 Subdivisión del fenómeno en una serie de productos críticos (reformulado)**

El trabajo se llevará a cabo a través de los siguientes productos críticos:

- Una ensayo periodístico para una edición especial sobre fotografía contemporánea con motivo del Festival de la Luz 2014 para el suplemento Radar de Página 12.
- Proyecto de una muestra de fotografía en el marco del Festival de la Luz 2014 en donde la idea curatorial sea la figura de la Venus.
- Proyecto de catálogo online de la muestra sobre la figura de Venus a realizarse en el marco del Festival de la Luz.

## 2 Situación del tema por tratar

### 2.1 Reseña del estado de situación:

El siguiente estado de situación se organizó a partir de los siguientes parámetros: en primer lugar, los discursos críticos acerca de la obra de los fotógrafos con los que se trabajará, luego se hace referencia a textos que repasan el mito de Afrodita/Venus, siguiendo por la construcción de Venus como belleza idílica y se finaliza haciendo referencia sobre teoría del dispositivo fotográfico.

#### Discursos críticos sobre las obras fotográficas

Principalmente, la obra de Sally Mann es abordada a partir del carácter polémico que tuvo su serie *Immediate family*. Ésta incluye fotografías de sus hijos desnudos, golpeados o sangrando. Dicha característica pareciera ser la más notoria en la obra de la fotógrafa, lo que en muchos casos engeguece la mirada crítica, dejando de lado otro tipo de análisis de su obra. Pese a ser poca, alguna referencia se hace acerca de la técnica implementada por la artista. Es el caso de Ted Mann<sup>1</sup> quien, en una reseña biográfica de la artista, sobrevuela el tema de la sexualidad en la infancia. Argumenta que la fotógrafa no se siente avergonzada por esta sexualidad incipiente en sus hijos y es por eso que los fotografía en poses asociadas con el mundo adulto. Además, hace referencia al gesto que puede apreciarse en *The Modest Child* (1990) en donde la menor de las hijas de la fotógrafa se tapa el pecho sugiriendo vergüenza, ante un busto que todavía no ha sido desarrollado. Por otro lado, Richard B. Woodward<sup>2</sup> en su entrevista con la fotógrafa publicada en el *New York Times* asegura que su estilo, por un lado, coincide con algunas tendencias antitéticas de la fotografía contemporánea: la documentación confesional, el uso de la ficción para construir dicha narración y el aspecto antiguo de sus trabajos lo asocia con el neo-pictorialismo. Si bien Woodward encuentra estos puntos en común con la escena contemporánea, respecto a su técnica –gran formato, trabajo exhaustivo en las técnicas de impresión en blanco y negro– asocia el trabajo de Mann con la fotografía victoriana del siglo XIX más que con la contemporánea.

Respecto a la obra fotográfica de Dmitry Kuklin pareciera no haber producción crítica. Lo único que se puede rastrear del fotógrafo es que pertenece a un grupo llamado *Stankovaya photographia*<sup>3</sup> (fotografía de caballete). Este colectivo se define como “creador de arte visual cuyas obras se producen a partir de técnicas fotográficas”. La obra es definida no solo por la composición fotográfica, sino además por su soporte material –“la textura del original y su formato”–. Es importante remarcar el hincapié que realiza el manifiesto de este colectivo al intentar cuestionar conceptos propios del dispositivo fotográfico (como la ambigüedad del original –¿es el negativo, es la copia? ¿Es pertinente la pregunta sobre el original?–, o la posibilidad de reproducción múltiple) al afirmar que el valor de su obra es el de la copia que el fotógrafo imprime, contradiciéndose al permitir el acceso a la obra digitalizada de los artistas vía la misma página web.

<sup>1</sup> Mann, Ted. <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/10399> (Consultado en junio de 2014)

<sup>2</sup> Woodward, Richard B. (1992) *The Disturbing Photography of Sally Mann* <http://www.nytimes.com/1992/09/27/magazine/the-disturbing-photography-of-sally-mann.html> (Consultado en junio de 2014)

<sup>3</sup> <http://alternativephoto.ru/temporary/index.html> (Consultado en junio de 2014)

El abordaje hacia la fotografía de Helmut Newton es más extenso y de mayor presencia. Por haber llevado a cabo su carrera fotográfica en el mundo de la moda, Newton es estudiado principalmente a través de los parámetros de la publicidad. Josep Lapidario<sup>4</sup> en su artículo *Helmut Newton, el espíritu erótico del siglo XX* caracteriza al fotógrafo como un “retratista de la sofisticación erótica, el lujo, el glamour, la ropa de marca y los tacones de aguja”. La revisión que realiza el autor del artículo es guiada por las temáticas con las que el fotógrafo trabajó: en primer lugar, la mujer y dentro de esta categoría se contempla la moda, el erotismo, la desnudez. Respecto a su estética, Lapidario describe a Newton como un fotógrafo que realiza un trabajo previo de diseño para cada toma, dejando de lado la improvisación. Además, remarca que el fotógrafo utiliza los símbolos de la vieja Europa: “muchas de sus imágenes eróticas y escenarios recuerdan al Berlín burgués, claroscuro y decadente de los años 30”. El reseñista compara una de las fotografías más famosas de Newton, *Autorretrato con esposa y modelos* (1981) con *Las Meninas* de Velázquez por las diferentes capas de representación y autorreferencialidad. Respecto a esta obra, Diego Coronado e Hijón<sup>5</sup> analiza en su ensayo sobre el fotógrafo el discurso publicitario de la fotografía. Coronado e Hijón la describe por sus diversos dispositivos de la enunciación publicitaria: “el gesto forzado, la mirada contenida, la máscara del rostro embellecido, la tramoya de sus decorados estudiada, la pose (de los sujetos) y la colocación (de sus objetos) medida, el espacio infinito, y el tiempo, en fin, ilusorio.” El autor señala que dichas características se desprenden de la escena cotidiana de la fotografía de moda para formar parte de la composición de la imagen, y dar lugar a una nueva propuesta de enunciación fotográfica.

### El mito de Afrodita/Venus

Aproximándose a las fuentes más antiguas es pertinente remontarse al mito griego y su posterior apropiación romana. Robert Graves<sup>6</sup> relata el mito teniendo en cuenta las diferentes versiones del mismo. El mito afirma que la diosa surgió del mar y llegó a la orillas de Pafos, Chipre, todavía sede de su culto. Ante su presencia brotaban flores de la tierra y era acompañada por palomas y gorriones. El mar era la principal asociación con esta deidad, razón por la cual su templo era decorado con conchas. Los pescados y mariscos aún hoy siguen siendo considerados afrodisíacos por su procedencia marina.

Afrodita contaba con un ceñidor que hacía que todos los hombres se enamorasen de ella al instante. Las Parcas le asignaron solamente un deber divino; este fue hacer el amor. Posteriormente, los helenos rebajaron su importancia considerando sus solemnes orgías sexuales como adúlteras.

Por otra parte, otra versión del mito es identificado a partir del nombre Afrodita Urania (“reina de la montaña”) quien era la ninfa-diosa del solsticio de verano. Ella, quien había copulado con el rey sagrado en la cima de una montaña, lo destruyó luego del acto sexual arrancándole los órganos sexuales. Se la llamaba la diosa de la *muerte-en-vida*, como también la Mayor de las Parcas, *Melenis* (“la negra” haciendo referencia a la noche,

---

<sup>4</sup> Lapidario, Josep. *Helmut Newton, el espíritu erótico del siglo XX*. <http://www.jotdown.es/2011/12/helmut-newton-el-espiritu-erotico-del-siglo-xx/> (Consultado en junio de 2014)

<sup>5</sup> Coronado e Hijón, D. (1997)

<sup>6</sup> Graves, R. (1985)

momento en que se lleva a cabo el acto sexual), *Escolia* (“oscura”), *Androfono* (“matadora de hombres”), entre otros nombres.

Pierre Grimal<sup>7</sup> define a Afrodita como la diosa del amor, identificada en el Imperio Romano por Venus. Existen dos tradiciones sobre su nacimiento: o es considerada hija de Zeus y de Dione o hija de Urano, cuyos órganos sexuales fueron cortados por Crono y tirados en mar, engendrando a la diosa (“*la mujer nacida de las olas*” o “*nacida del semen de dios*”<sup>8</sup>). Según el autor, ni bien nacida Afrodita fue llevada por los Céfiros (dios del viento fructífero, mensajero de la primavera) hasta la costa de Chipre, donde fue acogida y vestida por las Estaciones (las *Horas*). El autor describe que en ciertas tradiciones, Venus, la encarnación romana de Afrodita, es considerada la diosa de los jardines.

El *Diccionario de símbolos*<sup>9</sup> de Cirlot define al agua, entre otras cosas, como el principio y el fin de todas las cosas de la tierra. Por aguas se entiende la totalidad de materiales en estado líquido, lo que concierne al “*cuerpo fluídico del hombre*”<sup>10</sup>. La psicología interpreta este aspecto como símbolo del inconsciente, asociado con “*la parte informal, dinámica, causante, femenina, del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre*”<sup>11</sup>. El nacimiento y la fecundidad también forma parte del universo simbólico de las aguas. El viento, al igual que el agua, es considerado un elemento creador.

Cirlot asegura que la concha de mar también es asociada con la fertilidad, y por lo tanto, con la femineidad. Los cabellos, por otra parte, son una manifestación energética de fuerza vital y un sentido de fertilidad. La desnudez es caracterizada por el autor con un sentido dual:

...todo desnudo tiene y tendrá siempre un sentido ambivalente, una emoción equívoca; si de un lado eleva hacia las puras cimas de la mera belleza física y, por platónica analogía, hacia la comprensión e identificación de la belleza moral y espiritual, de otro lado no puede casi perder su lastre demasiado humano de atracción irracional arraigada en los fondos insensibles a lo intelectual. Evidentemente, la expresión de la forma, sea natural o artística, induce en una u otra dirección al contemplador.<sup>12</sup>

### La construcción histórica de la iconografía venusina como símbolo de belleza idílica

Es pertinente realizar un seguimiento historiográfico acerca de la representación venusina. Para realizar este análisis, se intentará aproximarse al método warburgiano repasado por Burucúa<sup>13</sup>. El historiador argentino repasa el trabajo de Aby Warburg, comenzando por el análisis de las obras de Sandro Boticelli, *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*. A partir de dichas obras, el autor alemán identifica un tema central para la comprensión de la cultura del *Quattrocento*: revivir la tradición antigua.

Me refiero al descubrimiento de una forma significativa, la ninfa o muchacha joven en movimiento grácil de miembros, cabelleras y vestimentas, que aparecía de manera recurrente en las representaciones literarias, pictóricas y ceremoniales de la Florencia de Lorenzo el Magnífico. En ella distinguió Warburg el resultado de la búsqueda que artistas e intelectuales (...) habían hecho en

<sup>7</sup> Grimal, P. (1981)

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>9</sup> Cirlot, J. E. (1992)

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p 168.

<sup>13</sup> Burucúa, J.E. (2003)

procura de un signo privilegiado y manifiesto de la vitalidad pagana, perdida o latente en textos e imágenes de la Antigüedad que siglos de civilización cristiana habían eclipsado u olvidado.<sup>14</sup>

Influenciado por las teorías darwinianas, Warburg combinó su conocimiento con algunos conceptos sobre la memoria que a principios del siglo XX desarrollaba la psicología fenomenológica. Principalmente el de *engrama*: “un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante la reaparición de esos mismos estímulos”<sup>15</sup> El historiador alemán tomó este concepto para argumentar que ciertas formas artísticas objetivaban tales exteriorizaciones, condensadas en mecanismos sensibles capaces de evocar los *engramas* originales y así provocar el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad. A estas formas artísticas le adjudicó el nombre de *Pathosformeln*.

Es en su ensayo, *El renacimiento del paganismo*<sup>16</sup>, donde Warburg realiza este estudio sobre las obras *El nacimiento de Venus* y *La primavera* de Boticelli. En dicho trabajo, el autor se propone estudiar, en primer lugar, cuáles fueron las fuentes recurridas por el artista del Quattrocento y, en segundo lugar, evidenciar cómo los artistas de la época recurrían a técnicas de representación antigua como, por ejemplo en este caso, el modelo de un movimiento extraño intensificado o los motivos accesorios en movimiento –como el ropaje o la cabellera-. Warburg describe minuciosamente la transposición de motivos que Boticelli utiliza en sus obras y así asegura que la principal fuente del mito fue a partir del poeta italiano Poliziano<sup>17</sup> -quien a su vez tomó como referencia los cantos homéricos-. Ambos, tanto el poeta italiano como los relatos homéricos, coinciden en que el mito consiste en varios vientos que soplan e impulsan a la diosa, quien se encuentra sobre una concha, hacia la orilla. Allí la reciben las tres Horas (que en el cuadro de Boticelli las tres se simplifican en solo una) quienes la cubren de ropajes y ornamentos (como collares y flores). El viento incide en ellas, encrespando sus cabellos sueltos y ondeantes. Por lo tanto, es pertinente asociar este relato con lo repasado en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot y las reconstrucciones del mito realizadas por Graves y Grimal. La cercanía con el agua, la presencia del viento, la desnudez, la cabellera en movimiento son algunos de los motivos en común que mantiene la representación del mito en las diferentes fuentes.

Lipovetsky en su ensayo *La tercera mujer*<sup>18</sup> realiza un repaso histórico sobre la representación de la belleza femenina. Remontándose a la antigüedad griega, el autor describe que estos rindieron homenaje a la belleza femenina, subrayando su poder tanto maravilloso como temible: “*Si la mujer es un mal, lo es tanto más cuanto que resulta hermosa y seductora*”. Los escultores resaltaron las formas físicas de la mujer; tanto cubierto por túnicas como más tarde desnudo; el cuerpo femenino accede a proporciones ideales que guiarán el trabajo de los artistas hasta fines del siglo XIX: “*Armonía de las partes con el todo, senos turgentes, talle esbelto, balanceo de la cadera descansando el peso del cuerpo sobre una pierna..., la ambición de la escultura griega es crear la perfección física de la mujer*”<sup>19</sup> Lejos de una celebración a la fecundidad, las representaciones de la Grecia antigua se trataban de una purificación formal del cuerpo.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>16</sup> Warburg, Aby (1932)

<sup>17</sup> Poliziano, Angelo (1478)

<sup>18</sup> Lipovetsky, G. (1999)

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 101.

Como fuente de inspiración, la belleza femenina se volvió para los artistas un fin en sí mismo. Sin embargo, en Grecia eran más recurrentes las representaciones de la belleza en el género masculino que en el femenino. La mujer era símbolo de un peligro temible oculto bajo los encantos de la seducción. La religión judeo-cristiana también asoció la belleza femenina con lo diabólico –piénsese en relación al poder de convicción que tuvo Eva para con Adán-, conformando la imagen de la belleza indisociable de la maldad, característica del medioevo: toda celebración a la mujer es rechazada en la Edad Media por considerarla asociada con el Maligno. El arte medieval no resalta las dotes del cuerpo seductor, sino que se esfuerza por instaurar el miedo a la belleza femenina.

Es en el Renacimiento en donde el género femenino se convierte en el “bello sexo”: mujer hermosa, mujer divina; la encarnación privilegiada de la hermosura. La hermosura de la mujer adquiere un título de nobleza al rodearse de espiritualidad y metafísica. En el siglo XIV las representaciones de Venus son el espejo de una perfección moral y espiritual. Venus es asociada ahora con la Virgen María.

Francastel observa que este cuadro *-El nacimiento de Venus* de Boticelli- nos hace asistir al nacimiento de una nueva divinidad, al triunfo de la Belleza, a la apoteosis de la mujer, la cual, desnuda, ocupa al presentar la imagen por sí sola: “Venus sustituye a la Virgen”. Con la sutil diferencia de que toma prestados sus rasgos específicos, su pureza, su dulzura celestial, aérea, de una gracia lineal y fluida, la venus del pintor florentino se halla impregnada de pudor, de vida interior, de una expresividad enternecedora; su rostro se asemeja más al de una Madonna que al de las diosas antiguas; espiritualizada, la hermosura de la mujer se afirma en una positividad ideal desprovista de toda connotación impura o baja.<sup>20</sup>

En el manierismo todos los temas se convierten en un pretexto para desnudar a la mujer y celebrar su belleza. “*La Venus tendida supone la manera de ilustrar la predominancia del papel “decorativo” de la mujer, de asociar la belleza femenina con la pasividad y la molicie, de estetizar el estigma de lo femenino y suavizar su tradicional inaccesibilidad.*”<sup>21</sup>

Lipovetsky retoma la idea de Arthur Marwick quien formula que la historia de la belleza se ordena en torno a la oposición *concepción tradicional versus concepción moderna*. Hasta el 1700 la *concepción tradicional* es quien domina: la belleza física no es separada de las virtudes morales, como el bien y la perfección. A partir del Renacimiento y el comienzo de la modernidad, la belleza comienza a ser considerada como un bien en sí mismo, una característica estrictamente física desligado de todo valor moral. La belleza se convierte por primera vez en objeto de estudio y de reflexión.

Con la modernidad comienza un cambio vinculado con el proceso de especialización, racionalización y diferenciación de las funciones sociales tanto para la mujer como para el hombre. Dichas modificaciones contribuyeron a la construcción del estereotipo de mujer frágil y pasiva, de la mano de una construcción de la belleza de una mujer ficticia. Luego, adelantándose en el tiempo hasta el siglo XX, se produce un gran cambio de paradigma de belleza: la prensa femenina, la publicidad, el cine, la fotografía de modas han difundido por primera vez las normas y las imágenes ideales de lo femenino. La belleza pasa por un estado de democratización y del consumo masivo. Durante siglos la glorificación de la belleza femenina fue producto de la obra de poetas y artistas, en cambio

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 111



en la modernidad dichos roles son sustituidos por la prensa, el cine, la moda y los cosméticos. Respecto a esta etapa, el autor define a la modernidad como el estadio terminal de la belleza, no en el sentido de su historia, sino porque todos los antiguos límites para su expansión se han desvanecido. El cuidado del rostro –que durante mucho tiempo fue de suma importancia para los cánones de belleza- ahora es trasladado hacia el cuerpo entero. La delgadez se constituye ahora en sinónimo de belleza, disociada con la salud, sino únicamente con fines estéticos.

### Teoría sobre el dispositivo fotográfico

Schaeffer en su libro *La imagen precaria*<sup>22</sup> retoma el abordaje kantiano que diferencia *lo bello* de *lo sublime* y aplica estas dos categorías en lo que concierne la imagen fotográfica. Afirma que estas dos cualidades no son categorías absolutas, sino que sólo podría afirmarse una tendencia hacia alguna de las dos. Acerca de *lo bello*, Schaeffer explica el concepto afirmando que se trata del sentimiento de armonía entre imaginación y entendimiento. *La bella naturaleza* es aquella imagen que se define como coincidencia de una ideal e interior, que con frecuencia lo es en tanto ideal socializado. De todas formas, la bella imagen también puede descubrir imágenes ideales nuevas. Por otro lado, sobre el concepto de *lo sublime*, el autor resignifica la definición kantiana. *Lo sublime* es asociado a aquella imagen que escapa a la norma de la plenitud del campo perceptivo; no tiene como meta la compleción icónica ni la saturación semántica, pese a estar analógicamente constituida y a manifestarse plenamente su poder indicial.

### **2.2 La formulación del problema: (reformulado)**

Lo que se intentará estudiar es si perdura en la representación de la femineidad utilizada por los fotógrafos contemporáneos -Sally Mann, Dmitry Kuklin y Helmut Newton- alguna huella de las múltiples representaciones venusinas que recorren la historia del arte.

---

<sup>22</sup> Schaeffer, J.M. (1990)

### 3. Análisis del problema

El siguiente análisis tomará diferentes ejemplos que relacionen la obra de los fotógrafos en cuestión con imágenes venusinas clásicas.

Venus de pie:

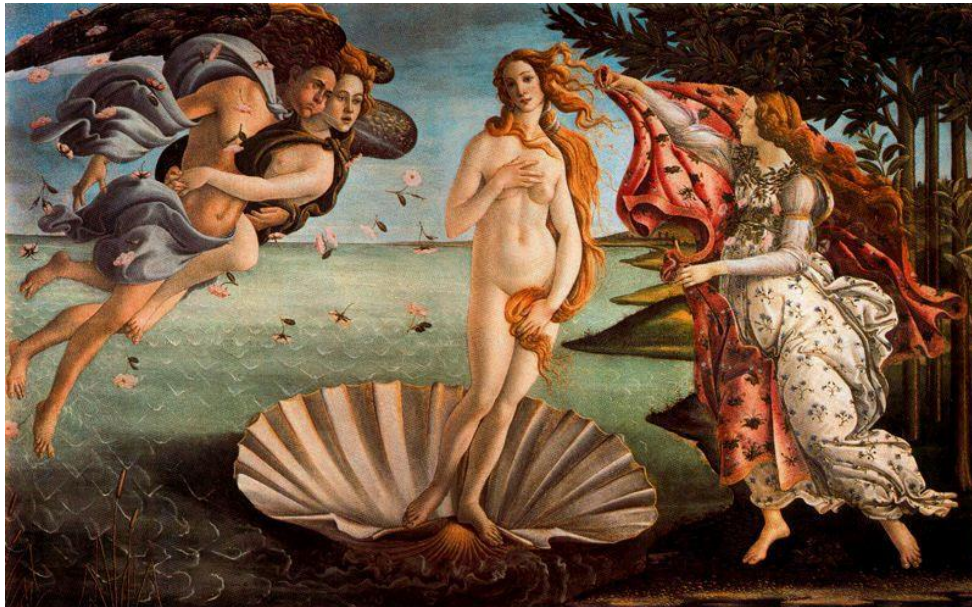


Imagen 1: *El nacimiento de Venus*. Sandro Botticelli 1484 - 1485



Imagen 2:  
*El nacimiento de Venus*.  
J.A.D. Ingres 1808 – 1848

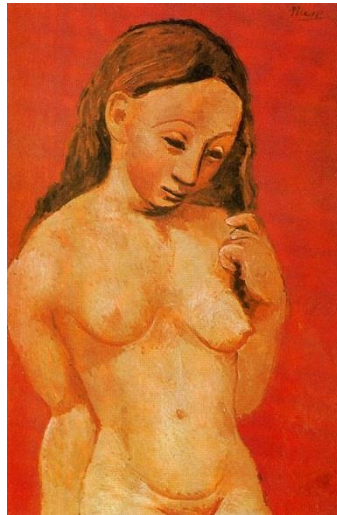


Imagen 3:  
*Mujer desnuda sobre fondo rojo*  
Pablo Picasso 1906



Imagen 4:  
*Desnudo de muchacha con cabello negro, de pie*  
1910. Egon Schielle.

**Sally Mann**



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7

**Dmitry Kuklin**



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

**Helmut Newton**



Imagen 11

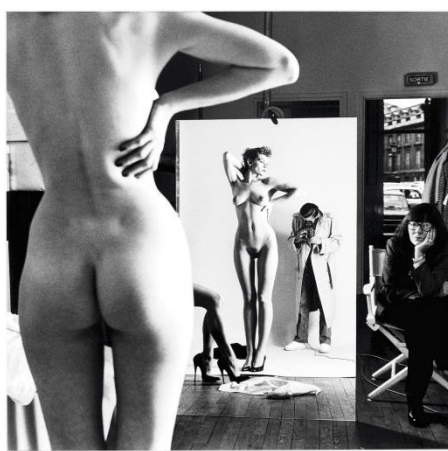


Imagen 12

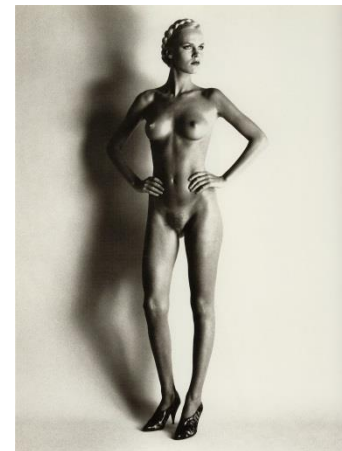


Imagen 13

Venus recostada:



Imagen 14  
*Venus de Urbino*. Tiziano. 1538



Imagen 15  
*Venus del espejo*. Diego Velázquez. 1648-1649



Imagen 16: *La maja desnuda*. Francisco de Goya. 1795

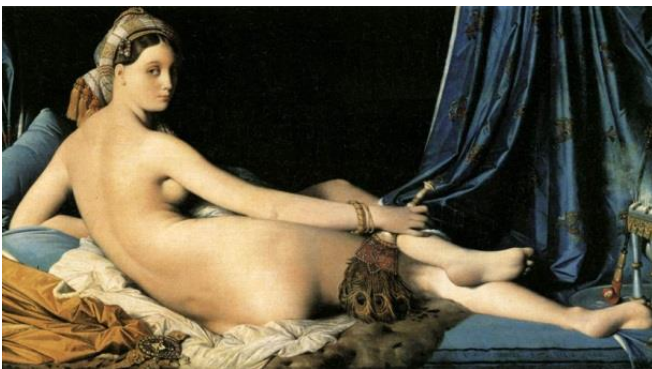


Imagen 17: *La gran odalisca*. J.A.D. Ingres. 1814

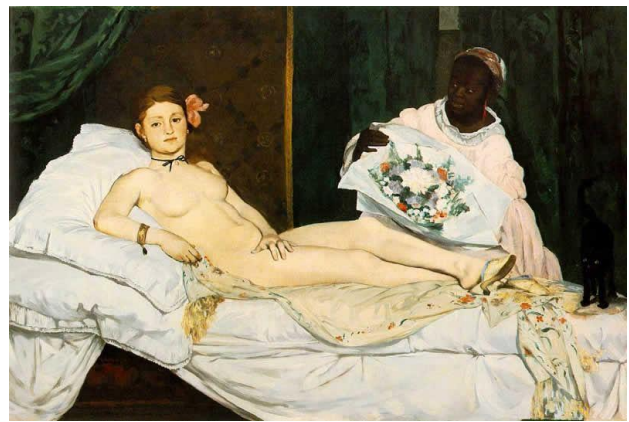


Imagen 18: *Olimpia*. Édouard Manet. 1863

**Sally Mann**



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21

**Dmitry Kuklin**



Imagen 22



Imagen 23

**Helmut Newton**



Imagen 24



Imagen 25

La Venus de pie es un patrón recurrente en la historia de las imágenes. Gracias a la descripción, anteriormente mencionada, que Aby Warburg lleva a cabo sobre *El nacimiento de Venus* de Botticelli, se podrá tener en cuenta ciertos motivos que estructuran estas representaciones. Antes, es pertinente remarcar que dicho análisis es llevado a cabo con la mirada puesta en la representación del movimiento de la obra renacentista y cómo el arte antiguo influyó este tipo de representaciones. Sin embargo, este texto sirve como puntapié de la comparación por su clasificación de motivos.

Teniendo en cuenta, en primer lugar, la pose de los anteriores ejemplos, en general el cuerpo nunca se encuentra estrictamente firme y derecho respecto del punto de vista. Existe cierta cadencia y movimiento del cuerpo, como también puede variar la posición frontal por el perfil. La desnudez –total o parcial- pareciera ser condición *sine qua non* de la representación de la belleza femenina.

Warburg identifica la cercanía del agua, el viento, el movimiento que repercute en los objetos, como ser el cabello o la vestimenta, y la posición de las manos como algunos de los motivos que se ven presentes en la representación del mito venusino. Es interesante ver cómo algunos de estos motivos, en general, permanecieron presentes en la tradición clásica pictórica y cómo el arte moderno y la fotografía pareciera tener la opción de recurrir a ellos o no. Por ejemplo, mientras que en la imagen 1 el movimiento está dado por una importancia puesta en la cabellera, las flores, la vestimenta de la Hora que recibe a Venus, en el resto de las imágenes el movimiento recae más en la pose que en cualquier otro elemento que se pueda ver alrededor. En la imagen 2, la Venus se ve rodeada de ángeles que aportan movimiento a la escena; en cuanto a la mayoría de las otras, la escena pierde importancia. Es por eso que la posición de las piernas, las manos, el rostro es clave en lo que respecta a la representación del movimiento. La posición de las manos y los brazos adquieren relevancia en tanto representan pudor o liberación. La Venus de Botticelli presenta cierta inocencia y pudor frente a su desnudez, gesto que se repite en las fotografías de Mann. Por otro lado, los brazos al costado o detrás del cuerpo, por sobre la cabeza o abiertos liberan la figura, ofreciendo el cuerpo a la exhibición. Los casos más claros son los de las obras de Newton, en donde las mujeres se pueden observar con los brazos abiertos, sin cubrir el cuerpo, exacerbando el gesto de exhibición.

Uno de los motivos que se mantienen es la posición de las piernas: estas se encuentran siempre cerradas o juntas, generalmente el peso del cuerpo se deposita en una de ellas, lo que otorga un movimiento ondulante. Es curioso revisar el texto de Cirlot para estudiar la simbología de las *olas* y las *ondinas* (ser mitológico griego, sirena): las *olas* están asociadas a la pureza, mientras que *ondinas* adquiere una simbología que refiere a la parte marina de las sirenas, a la relación entre el agua (y la luna) y la mujer. Esta combinación devela un costado peligroso y maléfico relacionado con el lado traidor de las aguas<sup>23</sup>. Este movimiento del cuerpo nos remite al texto de Lipovetsky en donde relata la asociación femenina con lo demoníaco o la maldad en el medioevo. Si bien esta connotación ha cambiado como el autor anuncia en su texto, pareciera que la iconografía venusina ha adquirido dicho rasgo estético. La maldad, lo demoníaco o lo pecaminoso pueden no manifestarse en escena, pero algo de su estética perdura. No es casual interpretar que el mayor movimiento del cuerpo representado se encuentra provocado por las caderas, parte del cuerpo en donde se encuentran los órganos reproductivos. Se podría pensar entonces que, mientras que el busto de la mujer en general se ve representado sin ser tapado

---

<sup>23</sup> Cirlot, J. E. (1992) p. 340

total o parcialmente, los genitales nunca son representados, sino solo a partir de las caderas y las piernas, hecho que no depende de si el pubis se encuentre tapado o no.

Por otra parte, la segunda clasificación de la representación venusina se caracteriza por la posición en reposo. En la gran mayoría de los casos, la mujer es representada de lado y sus brazos se posicionan tanto por arriba de la cabeza como reposando sobre el cuerpo, cuando no ambos. El gesto del rostro es relajado; en muchas ocasiones la mirada está dirigida hacia el espectador figurado –rasgo que también se presenta en los casos en que la pose es de pie-. Es recurrente, a diferencia de los anteriores, que la obra describa el entorno, principalmente el lugar (sillón, cama, etc.) o superficie en donde la mujer esté acostada. En ocasiones también, en la tradición pictórica, la Venus era representada de espaldas (Imagen 15 y 17). Newton realiza una cita en su fotografía *After Velázquez in my apartment* (Imagen 24) reproduciendo la disposición y la pose de los cuerpos, aunque cambiando el entorno y la superficie en donde el “reflejo” se produce.

Pareciera ser un pasaje obligado para pensar esta comparación, revisar el ensayo sobre *tema/motivo* de Cesare Segre<sup>24</sup> quien repasa estas dos clasificaciones a partir de Warburg y Panovsky. Explica Segre que una primera definición del *tema* es “*la materia elaborada en un texto o bien el asunto cuyo desarrollo es el texto, o la idea inspiradora.*”<sup>25</sup>. Segre toma el acercamiento que realiza Panofsky quien clasifica tres tipos de significados: un significado primario o natural que comprende formas puras - representaciones u objetos naturales, asociado con los motivos artísticos-; en segundo lugar un significado secundario o convencional, resultado de la unión entre motivos artísticos con temas y conceptos. En este caso, los motivos se representan como historias o alegorías. El tercer y último elemento de esta clasificación, comprende al significado intrínseco o contenido, interpretables como “valores simbólicos” de grupos históricamente determinados. Segre entonces anuncia que, según Panofsky, los motivos son mucho más respecto a los temas. Estos últimos son “*aquellos motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario, que entra en convenciones culturales. A su vez estos significados secundarios vuelven a semantizarse en cada una de sus reutilizaciones*”<sup>26</sup>. Esta distinción ayuda a entender la propuesta de Panovsky quien argumenta que si un tema es un motivo culturalmente cualificado, se inserta dentro de cierta convención de materiales figurativo, cual patrón o *cliché*. Segre entonces, remarca la importancia de entender el conjunto de relaciones funcionales en dichos patrones, ya que evidencia el comportamiento de cierta tradición a partir de la repetición.

En relación al estudio en desarrollo, es posible entender la iconografía venusina como un patrón estandarizado cuyos motivos son repetidos a la hora de representarse. Sin embargo, es posible detectar cómo, al modificarse o dejar de lado alguno de ellos en las obras analizadas, este patrón venusino va variando y resignificándose en cada caso en función de la época, el dispositivo, la historia y diferentes factores que varían la puesta en escena.

En su texto *La imagen precaria*<sup>27</sup>, Schaeffer hace uso de las categorías kantianas de lo *bello* y lo *sublime* resignificándolas en su aplicación a la fotografía. El autor explica, en primer lugar, la categoría de lo *bello* descrita según los términos kantianos: armonía entre

---

<sup>24</sup> Segre, C. (1985)

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>27</sup> Schaeffer, J.M. (1990)

imaginación productiva y entendimiento sin meta específica –es decir, sin concepto- y autónoma. El placer en el juicio estético radica de su forma y no en algún estímulo material. Es aquí donde Schaeffer se detiene y plantea la diferencia clave entre estas dos categorías: el juicio estético se relaciona con la forma del objeto, sin destruir la autonomía de la imaginación, ya que *“un objeto es bello si presenta «por fuera» formas idénticas a las que proyectaría nuestro espíritu en una actividad libre y autónoma. Desde un punto de vista icónico (...) esto significa que un objeto bello es aquel que, con ocasión de su aprehensión, provoca una coincidencia entre intuición sensible con una imagen interna, que se coloca sobre ella a la manera de un palimpsesto.”*<sup>28</sup> Además, el autor agrega que esa pre-imagen interior también forma parte de la pre-visualización en el fotógrafo. Esta imagen ideal interna lo es por ser también una imagen socializada. La imagen hecha, en lo que respecta a lo receptivo, es aquella en donde la mirada descansa ya que puede reconocerse; existe una armonía entre lo visto y la visión. Dicho planteo puede relacionarse con el concepto de *studium* que Barthes desarrolla en su ensayo sobre la fotografía<sup>29</sup>. El *studium* es una relación que mantiene el espectador con la imagen fotográfica en donde el primero siente agrado/desagrado por una imagen, basado en formas socialmente reconocibles. Dar con el *studium* supone entrar en sintonía con las intenciones del fotógrafo, dejando de lado el agrado/desagrado que pueda generar en el espectador, y lo que prevalece es la comprensión: *“Reconocer el studium supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el studium) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El studium es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar el Operator, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas...”*<sup>30</sup>.

Cabe aclarar que es necesario desarrollar el concepto de lo *sublime* según Schaeffer y su relación con el *punctum* del ensayo de Barthes para finalmente aplicarlo en las comparaciones entre las imágenes.

Lo *sublime*, según Kant, se desprende de un objeto horroroso; es una idea desencadenada en el sujeto a partir de aquel objeto que está fuera del entendimiento. Dicho objeto introduce una discordancia de las facultades. El «*sentimiento sublime*» nace al darse cuenta el sujeto que la imaginación no puede dar cuenta de aquello que la razón le pide<sup>31</sup>. Este desencuentro genera la idea de finitud, de imposibilidad para el sujeto, con lo que se advierte una *“naturaleza suprasensible”*<sup>32</sup>. Schaeffer interpreta este concepto kantiano y argumenta que el objeto de lo *sublime* es el hecho de decepcionar, por ser contrario a representar e involucra cierta violencia hacia la imaginación. El efecto placentero que un objeto horroroso genera en su representación se basa en el sentimiento de seguridad que posee el espectador. Es en la acción *deceptiva* e incontrolable de un objeto que Schaeffer acomoda el concepto de lo *sublime*:

*“¿Qué es pues una imagen sublime, una imagen-señal? Podríamos decir que es una imagen que escapa a la norma de la plenitud del campo casi perceptivo, que no tiene como meta la compleción icónica ni, a fortiori, la saturación semántica. Es errática y flota, indecible, ante nuestra mirada,*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>29</sup> Barthes, R. (1980)

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 66-67

<sup>31</sup> Las dos facultades que se ponen en juego ante lo *sublime* son la imaginación y la razón, diferente que en el caso de lo *bello* en donde intervienen la imaginación y el entendimiento.

<sup>32</sup> Schaeffer, J.M. (1990), p.124



*manteniéndola a distancia ya que se muestra reticente a toda introyección. Y sin embargo, no es ni una imagen fallida ni una imagen opaca: está analógicamente constituida y manifiesta plenamente su poder indicial. (...) esa deceptividad icónica y semántica es en realidad una liberación. Aparta nuestra sensibilidad del universo de los signos, libera la mirada de la «realidad», es decir, de ese mundo triste en el que todo encuentro perceptivo ya tiene su lugar preparado.»<sup>33</sup>*

Para finalizar con el desarrollo de estos dos conceptos, el autor agrega que estas dos orientaciones de la fotografía no deben considerarse como categorías clasificatorias excluyentes, sino como tendencias.

Pese a que no haya puntos en común entre el concepto de lo *sublime* fotográfico según Schaeffer y el *punctum* de Barthes, debe rescatarse que ambos involucran una relación que va desde la imagen hacia el sujeto y no a la inversa como en el caso del *studium*.

Este desarrollo permite echar luz sobre la comparación de este trabajo. La imagen venusina puede ser asociada con el concepto de lo *bello* que Schaeffer describe. Allí donde, en términos semióticos, las huellas de las condiciones de producción de un discurso sean lo suficientemente evidentes como para identificarlas en su instancia de recepción.

Sin embargo, no debe dejarse de lado la condición de tendencia que el autor propone, lo cual permite desestabilizar la iconografía clásica y acercarse al carácter *deceptivo* de lo *sublime* en los casos de las fotografías. En la obra de Sally Mann, la puesta en escena de los rasgos iconográficos venusinos en niñas, desestabiliza lo predecible, lo esperable, ya que la infancia no suele estar asociada con la seducción y la sexualidad o la fertilidad que sí es asociada de manera cercana a lo simbólico con la imagen de la Venus.

Por otro lado, las fotografías de Helmut Newton, al menos los casos seleccionados, remiten directamente a ciertos rasgos iconográficos en forma de alusión, aunque reinsertados en un mundo moderno, donde la femineidad, la seducción y la elegancia son asociados con, por ejemplo, la mediatización televisiva (imagen 24) o la fotografía de estudio (imagen 12), como con la moda (la presencia de tacos, peinados sofisticados, etc.). La obra del fotógrafo ruso Dmitry Kuklin es la que más se aleja de aquel universo de predictibilidad que otorga la iconografía. En primer lugar, porque los modelos que aparecen en las fotografías se encuentran en los márgenes de los cánones de belleza (obesidad o extrema delgadez). En segundo lugar, por las variaciones en las poses -como en el caso de la imagen 22-, aunque sí se utilicen ciertas características descritas anteriormente, como la posición de las piernas cruzadas o encimadas, el peso depositado sobre un lado, etc. Aun desestabilizando ciertos parámetros, en términos de construcción (centralidad, iluminación, punto de vista) su obra no presenta variaciones al respecto. En este sentido, podría decirse que la obra que más interactúa con los parámetros de construcción de la imagen, es la de Newton al jugar con los encuadres, los puntos de fuga, el punto de vista<sup>34</sup>, los juegos entre reflejos y representación de la representación (imagen 12 y 24).

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>34</sup> Acerca del encuadre, punto de fuga y punto de vista, obsérvese la imagen 11 donde aparecen partes del cuerpo de la modelo fuera de campo, con un punto de vista picado y con diferentes fugas.

## 4. Fuentes

### 4.1 Bibliografía que se empleará

- Barthes, R.** (1980) *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2012
- Burucúa, J. E.** (2003) *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Cirlot, J. E.** (1992, 9ª ed.) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.
- Coronado e Hijón, D.** (1997) "Helmut Newton: autorretrato con esposa y modelos" en *Questiones Publicitarias*, N°6. Edición a cargo de MAECEI.  
[http://www.maecei.es/pdf/n6/articulos/helmut\\_newton\\_autorretrato\\_con\\_esposa\\_y\\_modelos.pdf](http://www.maecei.es/pdf/n6/articulos/helmut_newton_autorretrato_con_esposa_y_modelos.pdf)
- Gombrich, E.H.** (1950) *La historia del arte*. Londres: Editorial Phaidon, 2013.
- Graves, R.** (1968) *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial. 1985
- Grimal, P.** (1951) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Editorial Paidós, 2004
- Lipovetsky, G.** (1997) *La tercera mujer*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2007
- Panofsky, E.** (1962) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1992
- Schaeffer, J.M.** (1987) *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Segre, C.** (1985) "Tema/motivo", *Principios de análisis literario*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Warburg, A.** (1932) *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Woodward, R.** (1992) "The disturbing photography of Sally Mann" en *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1992/09/27/magazine/the-disturbing-photography-of-sally-mann.html?src=pm&pagewanted=1>

### 4.3 Fuentes documentales

- Mann, Sally: (junio 2014) [www.sallymann.com](http://www.sallymann.com)
- Kuklin, Dmitry: (junio 2014) [www.dkuklin.ru](http://www.dkuklin.ru)
- Newton, Helmut: (junio 2014) <http://alafoto.com/listing/thumbnails.php?album=4>

## 5. Plan de medios

### 5.1 Selección del medio y análisis de sus caracteres (audiencia, rasgos estilísticos, etc.)

### 5.2 Espacio dentro del medio (por ejemplo sección, suplemento, etc. en el caso de los escritos): análisis y justificación

Se llevarán a cabo los siguientes productos críticos:

- Una ensayo periodístico para una edición especial sobre fotografía contemporánea con motivo del Festival de la Luz 2014 para el suplemento Radar de Página 12.

Radar del diario Página 12 es un suplemento cultural que sale una vez por semana los domingos, orientado a un público interesado por la cultura y las artes. El mismo trabaja sobre diferentes lenguajes artísticos; no obstante, se le otorga un lugar privilegiado a la crítica literaria –las últimas páginas está dedicada a la sección *Radar libros*–, luego a las artes visuales (tanto pintura, como escultura o fotografía), siguiendo por música y cine, y por último al teatro. El suplemento contempla a un lector interesado por la actualidad de los diferentes lenguajes artísticos. Tanto en las temáticas de las notas como en los redactores de las mismas, existe una mistura entre las nuevas propuestas y lo ya consagrado. Se le otorga gran atención a los grupos, las temáticas o las disciplinas emergentes, aunque siempre es analizada desde una perspectiva analítica y de conocimiento del tema. El léxico utilizado, aunque accesible, se caracteriza por ser especializado. El suplemento hace gran uso de imágenes –de gran formato–; un diseño moderno, despojado de “arabescos” y decoros clásicos que ofrece al lector una estructura simple y pulcra. Son comunes las imágenes con ciertos guiños que suponen del lector un conocimiento del área artística. Las notas principales adquieren un espacio de entre tres y cuatro páginas, con un mínimo de dos recuadros y un uso de imágenes de gran formato. Luego, las notas secundarias, tienen un espacio de entre una, media o cuarto de página. La agenda obtiene un lugar privilegiado, ubicándose cercano al centro de la edición ocupando dos páginas. También se incluye en general alguna entrevista destacada. Existe un pequeño espacio otorgado al humor gráfico y la publicidad se encuentra insertada en diferentes sitios a los largo del suplemento, aunque estos no se ubican en las páginas de las notas principales.

- Proyecto de una muestra de fotografía en donde la idea curatorial sea la figura de la Venus.

El proyecto de exposición tendrá lugar en el marco del Festival de la Luz a realizarse en una de las salas del Centro Cultural Recoleta. Dicho Festival se realiza cada dos años durante agosto y septiembre, en la Argentina y constituye un conjunto de conferencias, talleres y mesas redondas sobre la fotografía artística; intervenciones urbanas, proyecciones y acciones en espacios públicos; presentaciones de libros, convocatorias fotográficas y concursos; así como encuentros entre fotógrafos y curadores, críticos especializados, coleccionistas, editores y directores de instituciones interesadas en la imagen fotográfica como medio de relevancia artística, cultural y social. Actualmente es el mayor evento relacionado con este lenguaje que se realiza en nuestro país, abierto al público en general. La sede central del Festival tendrá lugar en el C. C. Recoleta, pero

además se realizarán muestras paralelas en diferentes museos y centros culturales tanto de la Capital Federal, como del país. El objetivo principal del evento es la difusión de la fotografía local al mundo, mostrar artistas emergentes, ratificar la vigencia de los ya consagrados y dar cuenta de las diferentes tendencias artísticas en el campo fotográfico actual.

- Proyecto de catálogo de la muestra sobre la figura de Venus a realizarse en el marco del Festival de la Luz.

El catálogo funciona como archivo y recopilación de una exposición. Se presentan todas las obras expuestas sumadas, en general, a un texto curatorial y puede incluir además otros textos críticos que lo completen. La publicación de un catálogo forma parte de una tarea de formación pedagógica, ya que éste informa sobre la fundamentación teórica de la muestra, su aporte al mundo del arte y constituye un registro y memoria la exposición. Esta publicación en muchos casos completa y complementa la muestra, como también dirige la atención del visitante. A su vez, funciona como lugar de relación entre las obras y otros textos que muchas veces no estén incluidos en la muestra. El libro-catálogo es definido como un género editorial complejo, ya que reúne diferentes tipos de texto (tanto verbal como icónico).

## **6. Plan de producción de piezas Críticas y/o de Difusión**

### **6.1 Revisión de las decisiones de subdivisión del tema en productos (realizadas en 1.3.)**

### **6.2 Punteo de los contenidos generales de cada producto: indicación de sus partes y de la estrategia discursiva de cada una**

### **6.3 Los componentes de cada producto y su articulación.**

- Una ensayo periodístico para una edición especial sobre fotografía contemporánea con motivo del Festival de la Luz 2014 para el suplemento Radar de Página 12.

El mismo tratará acerca de la incidencia de la tradición representativa del patrón venusino en el desnudo de la fotografía contemporánea.

En primer lugar, se realizará un breve repaso histórico sobre la representación venusina, su simbología y sus motivos. Se realizará una descripción que compare la representación en las artes plásticas y en la fotografía. Además se analizará la forma en que la representación ha variado al día de hoy. Presentará un repaso que tematizará sobre los conceptos de iconografía como patrón de representación, el uso de determinados motivos en relación a cierta simbología, la transformación del paradigma de belleza en la modernidad y las diferentes miradas actuales sobre la belleza. Se incluirá una línea de tiempo compuesta por imágenes que den cuenta de la relación y la transformación de la representación de la belleza femenina. También habrá recortes y primeros planos de las imágenes que den cuenta de los motivos importantes a resaltar.

Contará con un doble paginado y se incluirán dos recuadros. Uno de ellos estará relacionado con el ensayo fotográfico *Immediate family* de Sally Mann (fotógrafa invitada especial del Festival) y se abrirá el tema hacia la representación de la belleza y la sexualidad en la infancia. Se adjuntarán dos imágenes de la misma.

El segundo recuadro analizará la relación entre fotografía de moda y desnudo femenino, ampliando y describiendo la construcción contemporánea de la representación de la mujer en favor del marketing de moda. Esta nota estará basada en la exposición de Helmut Newton, otro de los invitados importantes del Festival. Se acompañará con dos imágenes de su obra.

La edición especial sobre el Festival de la Luz recorrerá todo el suplemento. La nota a redactar no será la que aparezca en la tapa, pero sí será una de las notas principales. Los diferentes artículos desarrollados a lo largo de la edición serán en relación al Festival y al mundo de la fotografía.

- Proyecto de una muestra de fotografía en el marco del Festival de la Luz 2014 en donde la idea curatorial sea la figura de la Venus.

La muestra estará organizada por motivos. Las fotografías serán de formatos variables dependiendo de la importancia visual que brinde la imagen al servicio del desarrollo de la muestra. Se intercalarán imágenes de obras pictóricas y fotografías de diferentes épocas. Los grupos que se expondrán juntos serán regidos por las siguientes categorías: la pose, posición de las manos, el movimiento (esta categoría se subdividirá en los motivos que producen dicho movimiento, ya sea la representación de viento, de agua, el movimiento del cuerpo, el cabello, algún objeto que ejerza directamente sobre el cuerpo representado, etc.), la desnudez, la vestimenta, los accesorios, la representación de la mediatización, la locación (interior/exterior), el contacto visual y el punto de vista.

La muestra será planteada de dos maneras: en primer lugar, la exposición explicada anteriormente que tendrá el carácter de estable y fija y, en segundo lugar, un espacio de creación performática que relacione espectador con fotógrafos invitados. La misma se realizará de la siguiente manera: la sala de exposición contará con un cuarto cerrado, a modo de estudio, en el cual un fotógrafo invitado propondrá a distintas espectadoras la posibilidad de ser retratadas. Estos se realizarán teniendo como premisa representar una imagen venusina. Dicha actividad busca dar testimonio, en primer lugar, del estilo de cada fotógrafo a la hora de hacer una fotografía con tales características, y luego, evidenciar cuáles son los parámetros de belleza que el espectador considera necesarios para tal representación. Luego cada fotografía será montada en un sector de la sala, construyendo un nuevo espacio de exposición en constante crecimiento y desarrollo durante la duración de la muestra. La exposición tendrá una duración de dos meses y en total se invitarán a diez fotógrafos tanto nacionales como internacionales.

El texto de sala incluirá un título acorde a la muestra –teniendo en cuenta los criterios de titulación utilizados en el Festival- y no habrá texto curatorial, sino que éste será reemplazado por una cita poética a definir.

- Proyecto de catálogo online de la muestra sobre la figura de Venus a realizarse en el marco del Festival de la Luz.

El catálogo de la muestra recopilará el conjunto de imágenes de la exposición. El mismo tendrá un formato digital, cuyo acceso será a través de internet. En el sitio el usuario podrá acceder y visualizar las imágenes dispuestas de igual manera que en la sala de exposición. A su vez, tendrá acceso a maximizar cada imagen y verla en gran tamaño con los respectivos datos de cada obra.

La plataforma web tendrá una actualización semanal en donde se incluirán los trabajos llevados a cabo por los fotógrafos invitados.

Este tipo de soporte funcionará como archivo de la muestra y de la performance para en un futuro, editar un catálogo impreso.

Se incluirá un apartado en donde se podrá acceder a un texto que dé cuenta de la realización de la exposición.