

caiana

Deborah Dorotinsky Alperstein

IIE-UNAM, México

Retratos, límites, retornos. Las fotografías íntimas de Gary Schneider

Retratos, límites, retornos. Las fotografías íntimas de Gary Schneider

Deborah Dorotinsky Alperstein

IIE-UNAM, México

Este trabajo discute cómo el retrato y el autorretrato operan como dispositivos para explorar los límites de las representaciones de sujetos al utilizar técnicas fotográficas históricas e imaginaria científica. Parte de y concluye con un estudio de caso: la serie fotográfica *Genetic self-portrait* creada por el artista de origen sudafricano Gary Schneider entre 1997 y 1998. **(Fig.1)** En esta serie, Schneider nos presenta con detalles en primer plano (*close-ups*) de partes de su cuerpo capturadas mediante diferentes aparatos de imagenología utilizados en laboratorios médicos, pero impresos utilizando platinos y plata-gelatina, que son consideradas hoy día técnicas fotográficas antiguas.¹ Este artista abandona la tradición de la retratística —como se la concibe comúnmente desde el arte y su historia— al presentarnos partes microscópicas de su propio cuerpo: un esperma **(Fig.2)**, un folículo piloso **(Fig.3)**, una mitocondria **(Fig.4)**. Impresas en gran formato, 55 de ellas fueron instaladas en espacios como el International Center of Photography de Nueva York en 2000.² **(Figs.5 y 6)** Al contrario de la retratística clásica, que históricamente fue central para construir y documentar cómo se conciben el género, la clase social y la raza, estas imágenes científicas nos permiten ponderar otras dimensiones como la ética, la genética y la identidad biológica, y los problemas que enfrentamos hoy día en los campos del quehacer científico relacionados a nuestra constitución como organismos vivos y a

la intervención de aparatos biotécnicos para visibilizarlos. Para Schneider estas imágenes biotecnológicas son sus retratos más íntimos.³

Estoy particularmente interesada en señalar los límites o bordes de los procesos de figuración en el autorretrato, tanto como en reflexionar sobre el reavivamiento de las técnicas fotográficas antiguas como maneras de dotar de “artisticidad” a las imágenes médico/científicas. La fotografía opera en estos procesos de figuración con particular insistencia, al igual que desde el siglo XIX y una buena parte del XX lo hizo para la identificación de personas en los sistemas carcelarios, escolares, médicos, etnográficos y militares.⁴ Mi argumento es que al utilizar procesos antiguos para imprimir imágenes de laboratorio de partes minúsculas del cuerpo humano, producidas por los aparatos que eran alta tecnología en la época en que Schneider se acercó a ellos, el fotógrafo subvierte las connotaciones éticas negativas que se imputan a la fotografía de identificación. Al hacer visible lo infinitamente pequeño de lo cual estamos “compuestos”, Schneider puede citarse como uno de los precursores de la estética genética y del bioarte. Como veremos más adelante, la estética genética en los años noventa fue un espacio fértil para la producción fotográfica. Algunos autores consideran al bioarte exclusivamente como el que utiliza materia orgánica viva como medio y soporte de la práctica artística. Sin embargo, la fotografía sigue siendo instrumental en estos proyectos, ya sea porque la documentación fotográfica se integra a la forma de exhibirlos o porque es el único registro/rastro que queda de objetos estéticos “percederos”.⁵

Algunas de las preguntas que esta aproximación entrevé, y a las cuales no necesariamente podrá responder, son: ¿Es que el artista resalta o hace más evidentes los asuntos concernientes a los problemas de género, clase y raza al evitar las formas del retrato canónico? ¿Es que acaso hace una crítica de ese tipo de imágenes tradicionales en la retratística, que según John Tagg “cargan con el peso de la representación”?⁶ Para el caso de la representación de la diversidad humana, ¿cuáles son las nuevas premisas que imágenes como las de Schneider abren para nuestra conciencia?



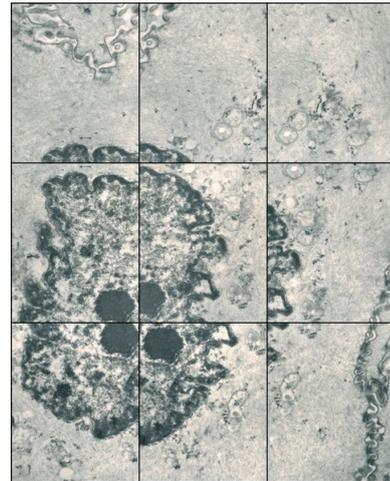
1. Instalación de la exposición de Gary Schneider Genetic self-portrait en International Center of Photography, New York, 2000.



2. Gary Schneider, *Sperm*, 1997, impresión plata gelatina, 8 3/8" x 6 5/8", proceso de imagenología: Nanoscopic Atomic Force Microscope.



3. Gary Schneider, *Hair*, 1997, impresiones plata gelatina, 20" x 72" cada una (mosaico de 3 impresiones). Tamaño del objeto original-Grosor de cabello 100 microns. Especimen preparado por el Prof. Stephen Beck. Proceso de imagenología: Scanning Electron Microscope.



4. Gary Schneider, *Buccal Mucosa Cell in the Oral Cavity to show a Nucleus and Mitochondria*, 1997, impresiones plata gelatina, 60 x 110" (mosaico de 9 impresiones), proceso de imagenología: Transmission Electron Microscope.



5. Instalación de la exposición de Gary Schneider Genetic self-portrait en International Center of Photography, New York, 2000. Puede apreciarse la serie *Chromosomes*, 1997, que consta de 46 cromosomas impresos en platino/paladio y organizados en imágenes de tamaños descendientes que van de 15 1/2" x 7 3/8" para el cromosoma 1, hasta 5 3/8" x 3 13/16" para el cromosoma Y. Proceso de imagenología: Light Microscope.



6. Instalación de la exposición de Gary Schneider Genetic self-portrait en International Center of Photography, New York, 2000. Al fondo se ve instalada *Buccal Mucosa Cell in the Oral Cavity to show a Nucleus and Mitochondria*, 1997, impresiones plata gelatina, 36" x 29" cada impresión. Proceso de imagenología: Transmission Electron Microscope.

El arte y las tecno-ciencias

Hoy en día arte y ciencia se encuentran separados por una brecha que responde a la jerarquización de los saberes y la producción del conocimiento en la que las ciencias (y el desarrollo tecnológico) parecen estar muy por encima de las artes y las humanidades. En tanto privó un paradigma artístico que se encaminaba, como propuso Gombrich, al desarrollo de la “copia esencial” —paradigma que destacaba la mimesis como uno de los fines estéticos de la producción artística— la relación entre el conocimiento científico y su representación visual no se vio demasiado violentada.⁷ Todavía en el siglo XIX y antes de la aparición de imágenes técnicas como la fotografía y los rayos “X”, en un campo del conocimiento médico y veterinario acotado como fue la anatomía comparada, las imágenes gráficas permitieron hacer visibles las entrañas de los seres vivos: las estructuras óseas, la localización de órganos vitales, los sistemas vasculares y nervioso, todos ellos presentes y aprehensibles gracias a representaciones visuales. Las nuevas tecnologías de producción de imágenes inventadas en el siglo XIX, como las dos ya mencionadas arriba, socavaron esta relación próxima entre la anatomía y el arte, vínculo que se vio aún más minado con el abandono de la mimesis como premisa central del quehacer artístico. La creación y uso de imágenes técnicas aplicadas a visualizar el conocimiento científico le fue dando a estas imágenes una sintaxis propia en la que la “des-artisticación” —una neutralidad estilística, la falta de un amaneramiento que revelara su factura por un “autor”, la estandarización— se volvió garante de veracidad. En ese sentido, la fotografía se tornó clave dentro de los sistemas de control social como un documento verosímil para registrar la morfología de cuerpos, cráneos y rostros en la clasificación de poblaciones humanas. El papel que el retrato jugó en estas instancias —ya sea su vertiente “frente y perfil”, como de cuerpo entero— rebasó las premisas en las que se basaba el retrato honorífico y las puso en juego con la construcción de tipologías humanas. En la medida en la que el retrato de tipos populares eludió la identificación individual de los sujetos representados (ausencia de nombres propios, por ejemplo), su propósito central fue arribar, por inducción, al ejemplar tipo que sirviera para identificar/representar a todo el conjunto que

compartía esas características (la especie), ya fueran de oficio, clase social, género o raza.

Fue a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX que se hicieron visibles cambios en los retratos fotográficos de tipos, particularmente en los ángulos de las tomas, el uso de altos contrastes, y las impresiones muy nítidas en plata gelatina. Las vanguardias artísticas del siglo XX también abrieron nuevos espacios para la forma en que arte y ciencia se vincularon, en particular fomentaron propuestas prospectivas e imaginativas de modelos de representación para visualizar el mundo natural. Un ejemplo concreto es la forma en la que el futurismo avanzó visualmente sobre la manera de representar la velocidad del tren, o la complejidad de lo maquínico.

Sin duda, los avances tecnológicos aplicados en diferentes campos científicos para la figuración visual de los descubrimientos y las ideas científicas generadas en el siglo XX nos dan la impresión de haber causado una separación irresoluble entre las artes y las ciencias: el modelo atómico, la estructura molecular, la forma de las galaxias, o la estructura vital de las plantas y los micro-organismos parecen ejemplos de imágenes sólo comprensibles desde una plataforma científica. Sin embargo, durante el último tercio del siglo XX el campo de la genética y sobre todo la investigación alrededor del genoma humano, incentivaron nuevas respuestas desde las artes y resaltaron la brecha entre arte y ciencia. Robert Zwijnenberg expresa con mucha claridad cuál ha sido una de las implicaciones de esta separación: que en su producción algunos artistas se preocupan hoy por las consecuencias morales, éticas, políticas o estéticas, de determinadas ideas científicas:

El estudio actual de los genes es un buen ejemplo. Las preocupaciones científicas que juegan un papel en este tipo de investigaciones, como las preguntas que tienen que ver con la ética, la libertad y la identidad y singularidad del individuo, también juegan un papel en mucho del arte contemporáneo que aborda la investigación genética directa o indirectamente. En ese contexto los proyectos artísticos exploran asuntos relevantes como la herencia, la identidad, el envejecimiento, los “*designer-babies*”, la clonación, la sobrepoblación, y el comercio (en particular el mercado biotecnológico). En términos generales, sin embargo, la creciente complejidad e

inaccesibilidad de muchas de las prácticas científicas y de las tecnologías sofisticadas hacen que cada vez sea más difícil para los artistas articular perspectivas sobre la ciencia que les permita desplazarse más allá de un conocimiento público general.⁸

Para Zwijnenberg ha habido dos formas de dar la vuelta a este problema: algunos artistas se concentraron en denunciar el estado casi infranqueable de esta dicotomía arte/ciencia o bien trataron de acceder a las prácticas científicas a través de una formación académica en alguna rama de la ciencia, el aprendizaje de procesos técnicos de laboratorio o la apropiación de ciertas biotecnologías que incorporaron a sus prácticas artísticas.

La filósofa mexicana María Antonia González Valerio ha insistido en la importancia que tiene hoy día, detenernos en la mediación técnica y examinar tanto a la máquina como a la tecnología para pensar la vida.⁹ En ese sentido, esta mediación que la fotografía ejecuta entre la biología humana y la estética, resulta de particular relevancia para considerar el campo de actuación de la fotografía y las nuevas estéticas genético-fotográficas.

Para Ingeborg Reichle, artistas como Susan Anker y Steve Miller fueron pioneros de la “estética genética” ya que se acercaron a las imágenes científicas y de las ciencias naturales, alejándose de los retratos tradicionales.¹⁰ Hacia finales de la década de 1980, Miller había organizado una serie de análisis forenses del ADN de sujetos elegidos por él en la morgue. Después hizo uso de un laboratorio donde los cromosomas pudieron visualizarse a través de métodos de imagenología científica, que tradujo a pinturas sobre bastidores. Estas imágenes pretendían ser una suerte de estudio sobre la identidad y la genealogía en relación con una reflexión sobre la historia propia.¹¹ Por su parte, Susan Anker curó, en 1994, una de las primeras exhibiciones con el tema de la genética y el arte “Gene Culture: Molecular Metaphor in Visual Art”, montada en la Fordham College Plaza Gallery. Según Reichle, después de la doble hélice, la metáfora más conocida para representar a la biología molecular es la imagen de los cromosomas. Anker se valió de diferentes modos de visualización y visibilización de estos elementos moleculares “invisibles”: uno de ellos fue la instalación de fotografías de gran formato

a color, como en *Golden boy (Stem cells)* (2004-2005) una serie de impresiones digitales sobre papel de acuarela de dimensiones variables. También usó la fotografía digital para crear algunas piezas de la exposición “Laboratory life”, en 2007, que si bien ya no aludían directamente a los cromosomas como sucedáneos del individuo, utilizaban la fotografía para documentar la vida del laboratorio, en impresiones reminiscentes de las gomas bicromatadas de los pictorialistas decimonónicos.¹² De esta forma la técnica fotográfica antigua dota de plasticidad a las imágenes de los cromosomas y a las más prosaicas escenas de la vida en el laboratorio. La técnica antigua adquiere entonces un valor sintáctico en la articulación de la pregunta por la identidad biológica y luego por la que Anker hace sobre las prácticas científicas, la biología y la vida. La fotografía es obra y es soporte documental y son las técnicas de impresión las que van marcando cómo se articula con la historia del desarrollo del medio fotográfico mismo, cargado ahora con la tarea de autorizar en el campo del arte una serie de imágenes de laboratorio.¹³ Echar mano de la propia historia técnica del medio al usar técnicas antiguas de impresión fotográfica restauraba el aura de las fotografías en la era digital.

Desde las prácticas artísticas en los años noventa del siglo XX, también las imágenes ambiguas de control social se convirtieron en tópicos para las revisiones críticas del retrato. Estas prácticas, en particular a través del retrato fotográfico, revivieron y revisitaron los retratos etnográficos y los de tipos populares, a veces con una inflexión postcolonial, e hicieron una mordaz crítica de la ideología que subyacía en la clasificación de las personas efectuada por las ciencias humanas decimonónicas, como la criminalística, la antropometría, la psicología y la anatomía y visibilizada a través de la imagen fotográfica. Con esos aparentes “retornos” del otro clasificado, se pudieron abordar reflexivamente temas que trajeron al frente de la discusión, tanto de la crítica de arte como de la historia del arte, los problemas de raza, clase y género. El uso de diferentes técnicas fotográficas y de ilustración fue bastante variado también. Por ejemplo, la artista afroamericana Carrie Mae Weems en *You became a scientific profile* de su serie *From here I saw what happened and I cried* de 1995-1996,¹⁴ se apropió de los daguerrotipos de esclavos afroamericanos

encargados por el antropólogo Louis Agassiz en el siglo XIX, para realizar impresiones en rojo y negro de los daguerrotipos a los que les agregó un campo semántico que portaba leyendas. En el ejemplo que discuto de la serie, formado por un mosaico de 4 imágenes, Weems inscribió en mayúsculas las siguientes leyendas:

YOU BECAME A SCIENTIFIC PROFILE
AN ANTHROPOLOGICAL DEBATE
A NEGROID TYPE
& A PHOTOGRAPHIC SUBJECT

Este mosaico de apropiaciones de daguerrotipos realizado por Weems enuncia la problemática racial de los sujetos afroamericanos a finales del siglo XIX; cómo la imagen los convirtió en “Perfil Científico, un debate antropológico, un tipo negroide y un sujeto fotográfico”. De manera muy sintética, Weems logra articular para el cierre del siglo XX, el efecto de las apariciones del retrato de frente y de perfil en diferentes plataformas intelectuales en las artes y la ciencia y con las reapariciones de los espectros de los esclavos, subraya de forma crítica la función de la fotografía en la epistemología racialista del pasado norteamericano.¹⁵ Aquí, la fotografía histórica es un medio-mediado a su vez; el daguerrotipo antiguo propio de su horizonte de expectativas, a la impresión roja de gran formato de nuestro horizonte histórico un proceso de mediación que resalta la crítica ideológica.¹⁶

Los usos sociales del retrato fotográfico en el siglo XIX (como muy claramente destaca Weems a través de su obra) nos permiten pensar en los intersticios donde la fotografía se volvió instrumental para la producción de conocimiento, para el desarrollo de políticas de población y finalmente para el control social. Como estrategias políticas forman parte de lo que el filósofo Michel Foucault denominó técnicas de biopoder. Durante el siglo XX este tipo de imágenes fueron fundamentales para la difusión de la Eugenesia y la Biotipología, dos pseudociencias que sirvieron para la articulación de estrategias para manejar poblaciones peligrosas, presentes en los discursos poblacionales fascistas de la Alemania nazi y la Italia de Mussolini, y que también se extendieron a Brasil, Argentina, México y los Estados Unidos como han mostrado investigaciones en los últimos veinte años.¹⁷

Es justamente esta posición crítica la que considero pone en juego Gary Schneider en sus series entre 1997-1998, aunque de hecho Schneider ya lleva la revisión y la reflexión varios pasos más allá en la línea de cuestionamiento de las imágenes que operan dentro de mecanismos de control social. Lo que resulta significativo en la producción fotográfica de este artista es la insistencia sobre las impresiones “antiguas” como parte de la concepción estética de sus piezas. Éstas son estrategias particularmente fotográficas (en su sentido técnico-histórico) para “re-materializar” imágenes inmateriales vistas en una pantalla dentro del laboratorio. Me parece que son también recursos retóricos que hacen identificable, en el medio del arte, una serie de imágenes que pertenecen a otro campo: el médico. En ese sentido la técnica fotográfica de impresión de la que se vale Schneider, una que le permite desplegar sus saberes como artista-fotógrafo, señala a los espectadores que estas imágenes ingresan al contexto de las prácticas artísticas vehiculizadas por las técnicas de impresión.

Además, como bien señala Nicole C. Karafyllis, desde el Renacimiento las técnicas que “voltean lo natural de dentro hacia fuera” y que operan como formas de “abrir” el cuerpo y el alma han usado como medio de comunicación las imágenes. Esos patrones fisonómicos, ya desde los trabajos de J. K. Lavater a finales del siglo XVIII, “revelan” las estructuras de las superficies del cuerpo y de los órganos de animales y plantas:

Desde entonces, hemos querido echar un vistazo debajo de la piel y así al funcionamiento interno de las cosas naturales... La Naturaleza debajo de la piel es visible hoy día gracias a la tecnología y así se hace accesible en la esfera externa. La objetivación del interior del cuerpo, entretanto, ha alcanzado a la esfera de lo personal, pero siempre opera con la normalización de los órganos y de la disposición, que cargan con la huella epistémica de la historia objetiva y así con la historia de los otros y de lo externo.¹⁸

Antes de que otros artistas nos llevaran al nivel del diseño de estructuras de ADN, antes de rematerializar las imágenes digitales de los genes a través de la fotografía, Schneider subvierte la carga histórica del retrato como



7. Gary Schneider *Carte de Visite*, 1870/1990, 1990, nueve imágenes, cada una 37.5" x 28", mosaico de 9 impresiones plata gelatina.

mediador vinculante de exterior e interior. Schneider se deshace de la forma discernible del cuerpo como un todo portador de identidades y nos deja nada más con fragmentos de un interior del que no estamos nunca “conscientes” a nivel sensorial, y que no remite a su significante más que de manera simbólica. Estas piezas, en tanto producto de técnicas determinadas de imagenología médica, llevan en su forma la historicidad tanto de los medios médicos de imagenología, como de las prácticas artísticas que los incorporan.

Las series de Schneider

El artista norteamericano de origen sudafricano Gary Schneider (1954) empezó a trabajar con la retratística en la última parte de la década de 1970. Produjo una serie de retratos fragmentados utilizando película Polaroid (SX-70's) para registrar *close-ups* de algunas partes del cuerpo. Para 1980 comenzó a coleccionar imágenes fotográficas decimonónicas, en particular negativos en colodión húmedo que en su momento de origen se usaron para imprimir *cartes de visite* (95.3 x 71.2 cm). Estos negativos los mostró a través de impresiones en plata gelatina como una sola instalación. (Fig.7) Ya desde entonces estas obras develaban problemáticas relacionadas con la moralidad, la identidad y la autoría. Aquí argumentaré que también expresan un impulso inicial por quebrar las posibles narrativas sobre las identidades, colectivas e individuales, y por inquirir sobre lo que a la vez iguala y diferencia a los seres humanos. Mirando en retrospectiva, esta preocupación ya está presente desde entonces y es una de las obsesiones fundamentales en la serie *Genetic self-portrait*. Para hacer las impresiones fotográficas en los años ochenta, Schneider se valía de virados y entonados así como del uso de papeles fotográficos comerciales como el *Brovira* y el *Portriga Rapid*, manufacturados por Agfa y de

los cuales había conservado una cantidad importante refrigerada cuando éstos dejaron de ser producidos.

Como algunos de sus contemporáneos que trabajaban rescatando materiales fotográficos descartados, como es el caso notable de la artista brasileña Rosângela Rennó, Schneider peinó los mercados de pulgas y trabajó con negativos en placa de vidrio, algunos de los cuales llevaron a la creación de la *Entomological series*. (Fig.8) Dedicada al rescate de imágenes fotográficas de insectos, esa serie de hecho refuerza cierta línea subyacente en su trabajo que resalta la noción de los modelos como especímenes. Después vendría su serie de desnudos, *Nude series*, impresiones a gran escala cuyas tomas fueron realizadas en unas condiciones de control extremo. (Fig.9) Estas fotografías se realizaban haciendo exposiciones parciales de partes del cuerpo iluminadas con una fuente de luz eléctrica, que Schneider orquestaba lenta y distendidamente, por lo que en el proceso fotógrafo y modelo podían conversar e intercambiar ideas, recuerdos e impresiones. En ese sentido podemos decir que la imagen es un índice no solo de la presencia corpórea del modelo bajo una luz determinada, sino de sus reacciones emocionales a la presencia del fotógrafo. Al moverse del rostro como una condensación del yo, hacia el resto de las partes externas del cuerpo, fotografiado en secciones, Schneider se encontraba a sí mismo explorando la corporeidad —tanto la suya propia en el desplazamiento en el espacio, como la del modelo— en una suerte de identidad simultánea y afectación por medio de la co-presencia.

Según el artista, una de sus preocupaciones constantes en la producción de sus piezas había sido lograr un control muy apretado tanto de las técnicas de toma como de las condiciones de impresión (analógica) en el cuarto oscuro;

condiciones que trataba de repetir exactamente de manera metódica y sistemática en cada impresión. En ese sentido, podemos detectar un ánimo científico de práctica de laboratorio en el esfuerzo por controlar y repetir de forma sistemática las condiciones de posibilidad en la factura de las imágenes, aunadas a una consideración del ambiente del cuarto oscuro como “alquímico”, una emoción que acompañó al revelado de la imagen latente durante muchos años.¹⁹



8. Gary Schneider, *Entomological Specimen # 9*, 1992, 29" x 31" impresiones plata gelatina.

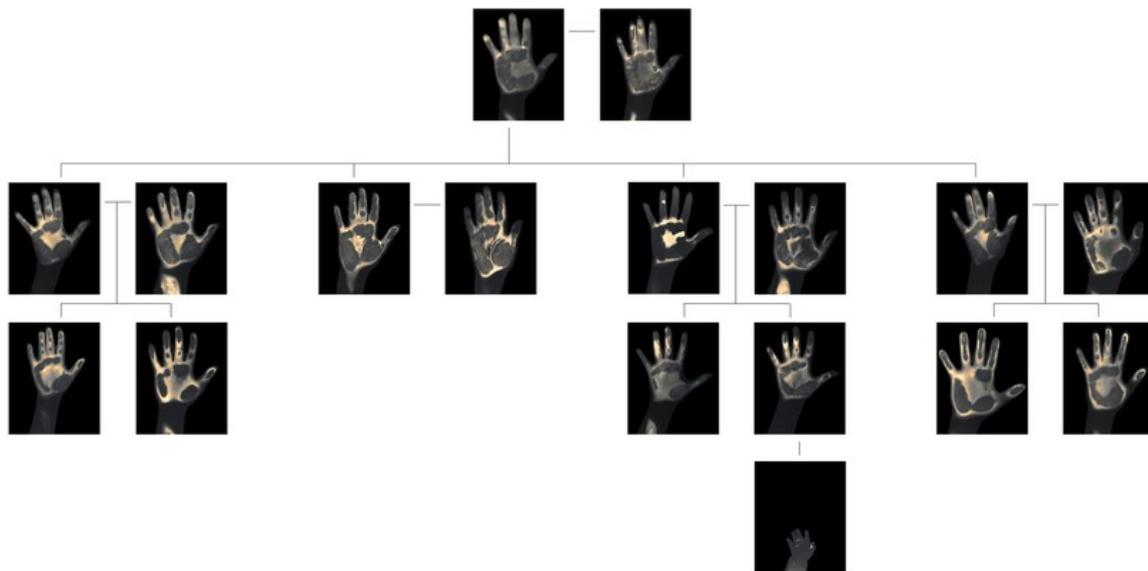
Hacia los años noventa Schneider experimentaba con otra imaginería a la que llegó por medio de diferentes aproximaciones al “yo” y su retrato. Se trata de las series Handprints —por las que es globalmente conocido y reconocido en el mundo del arte—y Genetic self-portrait que, en palabras del artista, es una producción anómala en el corpus que conforma su obra. **(Fig.10)** Handprints implica un nuevo enfoque y acercamiento al proceso químico analógico del cuarto oscuro y a las reacciones de sustancias químicas que en éste se efectúan. Para estas impresiones, Schneider utiliza el sudor de la palma de la mano del modelo, literalmente para indicar (indicialmente) la presencia física de éste como ocurre con los fotogramas. En estas imágenes de palmas de manos no podemos leer ni la edad, ni el género, ni la raza del modelo, ni sus preferencias sexuales. La capacidad poética (y poiética) de estas imágenes proviene del contacto físico entre persona y material.

Podemos verlas también como una especie de deriva de imágenes como las de Galton y Bertillon, en las que se puede reconocer el “potencial” para el control social, en particular en las condiciones controladas de producción de las imágenes y sobre todo por la singularidad de las reacciones fotoquímicas. Sin embargo, considero que de hecho subvierten el intento de control, ya que no hay manera de que estas condiciones de exposición y su subsecuente lectura o desciframiento, pudieran efectivamente sistematizarse para efectos de identificación y control policial. No es solo la mano del modelo la que se “re-trata”, es su reacción al fotógrafo, a la condición de la toma, y a todas las otras contingencias ambientales como la temperatura, la humedad y el estado de ánimo.



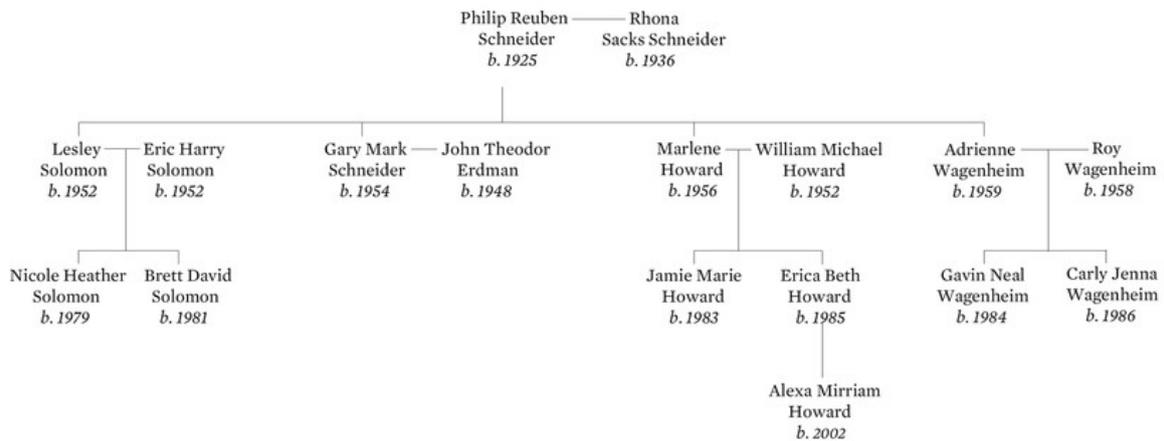
9. Gary Schneider, *Vincent* (de la serie Nudes), 2002, 80" x 40", tinta pigmentada sobre tela.

SCHNEIDER FAMILY PORTRAIT



10. Gary Schneider, *Schneider Family Portrait*, 2002. Mosaico de 17 piezas, 10" x 8", tinta pigmentada sobre tela.

SCHNEIDER FAMILY TREE



10a. Gary Schneider, *Schneider Family Portrait*, 2002. Mosaico de 17 piezas, 10" x 8", tinta pigmentada sobre tela.

Genetic self-portrait opera de manera muy distinta. Estas imágenes son una suerte de figuras de la introspección, en los sentidos literal e imaginativo, ya que implican una mirada al interior del cuerpo del artista y a su proceso de asimilación de otras formas de sí mismo sobre las que pudo nunca haberse cuestionado. Sacadas del contexto científico/médico en el cual fueron elaboradas, ampliadas a una gran escala e impresas en gran formato, tornadas abstractas en este proceso de ampliación y desplegadas en la pared de una galería, trastocan el sentido de intimidad corporal y se convierten en otras cosas ajenas a su composición biológica.²⁰ Este ejercicio de des-contextualización del espacio médico y de re-contextualización en el cubo blanco de la galería, permite que las imágenes rebasen los límites que su origen y uso científico les imponen. Es decir, ya no sirven para hacer un diagnóstico físico sobre la salud del autor, sino que puestas dentro de la galería y convertidas en imágenes artísticas nos permiten diagnosticar la relación del autor con los procesos fotográficos, con su ser como cuerpo vivo y su identidad como organismo. En ese sentido el cubo blanco se convierte en hogar de figuras que reducen su uso pragmático —la identificación médica de las células— y las encuadra a la luz de la recepción formalista en un espacio dedicado a la contemplación estética. Como formas en el espacio de la galería, recuerdan a los observadores otras imágenes-formas de la historia de la fotografía. Por ejemplo, podemos mirar *Hair* al lado de una de las fotografías de Karl Blossfeldt de su serie *Urformen der kunst*, de 1929.²¹

No sólo ha logrado Schneider desviar la atención sobre los temas de control social, sujeción e identificación como legado de la retratística fotográfica: en la galería, el receptor es conducido a hacer asociaciones visuales con otras imágenes del repertorio de la historia de la fotografía, incluidas las primeras de células vistas bajo un microscopio. Los retratos íntimos de Genetic self-portrait se movilizan más allá de la retratística tradicional, y al hacerlo rebasan los límites del género, la clase social, la etnicidad y la raza, y cuestionan los viejos preceptos de la fisonomía sobre el supuesto valor de un sujeto acorde a la forma de su cara, el color de su piel o las líneas en su rostro.

Se convierten también en imágenes intermedias en una constelación de prácticas artísticas que persiguieron —y persiguen aún hoy— hacer sentido de un conocimiento científico particular vinculado a la genética, la biología y la transformación de estructuras y diseños de lo viviente. La fotografía opera de maneras peculiares en la relación de las artes con las ciencias. En el proceso de desarrollo del campo del bioarte, ésta ha sido imprescindible primero como medio de transmisión de las imágenes científicas en formatos “artisticados” que generaron obras de arte validables. Después, en el desarrollo del bioarte hacia los llamados “medios húmedos”, la fotografía es un segundo momento de la obra, cuando el soporte “vivo” húmedo ha desaparecido y lo único que queda de éste es su registro fotográfico. Quizás este último uso reitera lo que por mucho tiempo se dijo de la fotografía, que es una suerte de retorno de lo que estuvo ahí y no está más.

Si bien las imágenes biotecnológicas de obras como Genetic self-portrait, ya no remiten a esas instancias del biopoder en el que el hacer visible al criminal, al enfermo, al escolar o a la prostituta apoyaba el trabajo de clasificación e identificación —y al entramado de políticas públicas sobre el cuerpo para normarlo, administrar sus fuerzas y hacerlo más productivo—, ahora se vinculan con otra forma de poder sobre la vida. Las imágenes de Schneider aparecen entonces en un momento de transición entre dos tipos de biopolítica. Como señala Polona Tratnik,

Con la ampliación de las intervenciones tecnológicas hacia el campo de lo *natural*, con el surgimiento y la impregnación de la biotecnología en las esferas del cuerpo y de la población, y al volverse así borrosa la diferencia entre lo natural y lo tecnológico, comienza un nuevo capítulo del biopoder, que más bien pertenece a la posmodernidad biotecnológica.²²

En ese “voltear lo natural de dentro hacia fuera” en algunas prácticas del bioarte —en obras como *Unique* de la propia Tratnik— se moviliza la reflexión de la representación a la presentación, de ahí la idea de Tratnik de que la sobras con medios húmedos “hacen la presencia”. La propia Tratnik enfatiza: “un medio usado en una situación en que la manipulación de material vivo *in vitro* tiene lugar en tiempo real no es un medio que podría asegurar una imagen, una

representación”.²³ Ese es efectivamente el caso cuando se utiliza tejido vivo, como en la pieza ya citada de Tratnik. Sin embargo, tanto ahí como en el trabajo de Schneider, ni ella ni él se observan a sí mismos “como de costumbre”, como seres corpóreos —están *ahí* y *allá* al mismo tiempo, en la caja de Petri o la fotografía del folículo piloso y a la vez están mirándolos— pero lo que miran ya no es equivalente a su imagen en el espejo. Lo que se hace presente en ambos —incluso a pesar de que en el caso de los cultivos de Tratnik ese algo esté aún vivo y en las fotos de Schneider ya no— es la vida, ya no la *identidad del sujeto*, por más íntimos que suponga Schneider a sus auto-retratos genéticos.

Si bien el artista sudafricano subvierte el sentido de los retratos fotográficos de identificación y control, lo que intensifica —aún a pesar de la estetización de las imágenes a través de las técnicas fotográficas antiguas— es la forma en la que las biotecnologías potencian o intensifican las políticas médicas, genéticas y biológicas como saberes que abren un horizonte diferente para el biopoder. Se trata en ambos casos de nuevas formas de la biopolítica y la anatomopolítica detectadas por Michel Foucault. Desde la “oreja en el brazo” de Stelarc, al conejo verde fluorescente de Kac, a las plántulas de *arabidopsis* del colectivo de la UNAM *BIOS Ex machina*,²⁴ sin la fotografía (y el registro documental en video) estas obras estarían irremediablemente perdidas. Las piezas de Schneider en Genetic self-portrait aparecen entonces en este horizonte de prácticas artísticas, como verdaderas pioneras de la reflexión crítica sobre las biotecnologías y sus efectos sobre la vida.

Notas

¹ Según Ingeborg Reichle estas imágenes provenían de “auto radiogram, light microscope, fluorescent light microscope, and scanning light microscope”. Ingeborg Reichle, *Art in the Age of Technoscience. Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*, Springer-Verlag/Wien, 2009, p.44. Este libro es la mejor fuente para un acercamiento histórico/historiográfico al desarrollo del arte y las tecnociencias. La editorial Herder contempla una traducción al castellano. Dos buenas fuentes sobre el bioarte en castellano son Polona Tratnik, *Hacer la Presencia*.

Fotografía, arte y (bio)tecnología, México, Herder, 2014 y María Antonia González Valerio (coord.), *Prós Bion. Reflexiones naturales sobre arte, ciencia y tecnología*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Artes y Diseño, Posgrado en Filosofía de la Ciencia, Programa Universitario de Bioética, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

² Genetic self-portrait se mostró en 1998 en el Musée de l'Elysee, Lausanne, Suiza; en 2003 en las galerías de la Universidad de Florida en Gainesville, Florida y el University Art Museum de la State University of New York (SUNY) en Albany, N.Y.; y en 2007 en The Warehouse Gallery, Syracuse, N.Y. cuyo catálogo digital puede consultarse en <http://www.garyschneider.net/Portfolio.cfm?nK=7856>, acceso 1 de agosto de 2015.

³ Entrevista de Deborah Dorotinsky a Gary Schneider por skype, junio 7, 2014.

⁴ Me refiero aquí a los retratos fotográficos que historiadores de la fotografía como John Tagg, Allan Sekula, Marta Penhos y la que escribe estas líneas, hemos señalado como particularmente cuestionables en términos del papel que jugaron en los mecanismos de control social. En conjunto se trata de los registros decimonónicos de prostitutas, enfermos mentales y presos, los registros antropométricos en los gabinetes fotográficos de los museos de historia natural y antropología física, y por extensión todos los retratos que han tenido como uso social la identificación/fijación de elementos que se vinculan al género, la raza o la clase social de los fotografiados en detrimento de las condiciones de vida de “otros” marginados; las mujeres, las minorías étnicas y las clases sociales no privilegiadas.

⁵ Ver, por ejemplo, Jens Hauser (ed.), *Sk-interfaces. Exploding Borders—Creating Membranes in Art, Technology and Society*, Liverpool, FACT - Liverpool University Press, 2008.

⁶ John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

⁷ Susan Dackerman (ed.), *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2011. Catálogo de la exposición del mismo nombre en el Harvard Art Museum. Este catálogo reúne varios ejemplos notables del tipo de expresiones visuales artístico-científicas así como de la producción de instrumentos de investigación. El enfoque subyacente, nos advierte su editora, es el del *Bildwissenschaft*, la rama alemana de los estudios visuales desarrollada a partir del trabajo de Horst Bredekamp (no la de Belting). Este enfoque, más afín a los estudios visuales que a la historia del arte, rebasó una justificación basada en la calidad estética de las piezas para privilegiar sus contenidos en tanto co-constructoras de conocimientos cartográficos, anatómicos, zoológicos, astronómicos o médicos.

⁸ Robert Zwijnenberg, “Prefacio”, en Ingeborg Reichle, *Art in the Age of Technoscience. Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*, p.15. Traducción de la autora del original en inglés.

⁹ María Antonia González Valerio, “Prólogo”, en Polona Tratnik, *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, México, Herder, 2014, p.12.

¹⁰ La retratística en la tradición del arte occidental fue una manera de construir y constituir la identidad individual y social del modelo en la medida que los rasgos faciales y corporales de un sujeto se tomaban como indicios de su ser en vida (en el sentido de índice) y el valor de esa vida.

El retrato ofrece una triple opción: a) Es el espacio que usa un artista para procurar comisiones, una manera de honrar a un mecenas, de registrar su persona y a la vez construir y elevar la posición social del modelo. b) Es el lugar que sirve al modelo para inventarse a sí mismo, para afirmar su persona pública —su riqueza, moralidad, su rol como humanista o agente político o inclusive su estatus de género. c) Para los espectadores, los retratos pueden ser ilustrativos, didácticos o ejemplares (*exempla*). En lo que toca a los autorretratos de artista —una tradición en sí misma— en el Renacimiento el género se transformó en un sitio para la redefinición del estatus del artista en la sociedad moderna: no más un miembro de los gremios, ya no un “artesano” o trabajador manual, sino que cada vez más un humanista miembro de la burguesía emergente.

La fisonomía, la frenología y la naciente antropología de finales del siglo XVIII y durante el XIX, promovieron el uso de retratos para la clasificación tipológica de las poblaciones humanas. Las pinturas de castas del siglo XVIII son un ejemplo del uso del retrato para visualizar y a la vez reforzar la división estamental de las sociedades de países bajo el dominio español como México.

Desde su invención a mediados del siglo XIX, la fotografía muy rápidamente encontró un nicho como herramienta documental en disciplinas como la anatomía comparada y la antropología. El retrato antropométrico, por ejemplo, sirvió para el registro de datos de investigación de campo así como para la documentación de la diversidad física humana. Al fluctuar entre la función científica y la artística, la retratística fotográfica ayudó a establecer parámetros para definir y elaborar amplísimas tipologías humanas, y fue fundamental en el establecimiento de una normatividad. Incluso después de la adopción de la huella dactilar como medio de identificación y control de criminales a finales del siglo XIX, el retrato fotográfico siguió manteniendo ese valor ambivalente que oscilaba entre el reconocimiento y la sujeción, entre lo honorífico y lo abyecto. Quizás es por eso que ahora estas imágenes regresan con tanta insistencia en prácticas artísticas de “contra-archivo”, que cuestionan políticamente las premisas que generaron estas imágenes.

¹¹ Ingeborg Reichle, *op.cit.*, p.39 e imágenes pp.228-229.

¹² Ingeborg Reichle, *op.cit.*, pp.36-38 e imágenes p.223 y p.227.

¹³ La expansión del uso de tecnologías fotográficas digitales hizo que otros fotógrafos exploraran las posibilidades de las impresiones con medios fotográficos antiguos. En México, Javier Hinojosa fue pionero en la creación de híbridos fotográficos para sus paisajes. Usó antiguos negativos en película para digitalizarlos, modificar la imagen, generar un nuevo negativo en acetato e imprimirlo por contacto en platinos y paladíos. Posteriormente logró paisajes delicadísimos a través de impresoras de inyección

de tinta que emulan la calidad táctil y la riqueza de los medios tonos de los papeles salados o las albúminas.

¹⁴ Véase <http://www.mimiwhalen.net/carrie-mae-weems-is-the-first-african-american-woman-to-have-a-retrospective-at-the-guggenheim-its-about-time/>, acceso 10 de enero de 2015.

¹⁵ Coco Fusco y Brian Wallis (eds.), *Only Skin Deep. Changing visions of the American Self*, New York, International Center of Photography/ Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 2003. Véase el ensayo de Wallis, “Black Bodies, White Science. Louis Agassiz’s Slave Daguerrotypes”, pp. 163-181, donde se discute el trabajo de Weems.

¹⁶ Estos archivos ignominiosos han generado sus propios contra-archivos en prácticas de apropiación como la de Weems. Para otro acercamiento a esta misma serie véase Marta Penhos, “Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, en *Memoria y Sociedad*, año 17, n°35, 2013, pp. 17-36, <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy-sociedad/issue/view/606>, acceso 21 de octubre de 2015. Pero lo que más me interesa de este artículo de Penhos, es su reflexión sobre el uso de estas fotografías de frente en los aparatos represivos de la dictadura Argentina —y me interesa porque justamente una de las formas de “hacer la presencia” de los 43 normalistas desaparecidos de la rural de Ayotzinapa es a través de las fotocopias de sus fotografías de credencial. Y cito a Penhos: “Probablemente utilizadas por los represores para identificar y detener a quienes se consideraba “fuera de la norma”, han pasado a formar parte de una cultura visual que las reivindica como bandera, integrándose activamente a las Marchas de la Resistencia que se sucedieron desde 1980...” pp. 31-32.

¹⁷ La bibliografía ha aumentado considerablemente pero se pueden consultar algunos textos importantes: Alejandra Stern, “Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la Ciencia y el Estado, 1920-1960”, en *Relaciones*, año 21, n°81, 2000, pp.59-91; Nancy P. Appelbaum, Anne Macpherson y Karin Alejandra Roseblatt (eds.), *Race and Nation in Latin America*, Chapel Hill-London, University of Carolina Press, 2003; Marisa Miranda y Gustavo Vallejo (dirs.), *Una historia de la eugenesia. Argentina y las redes biopolíticas internacionales 1912-1945*, Buenos Aires, Biblos, 2012, que incluye mi capítulo “Para medir el cuerpo de la Nación: antropología física y visualidad racialista en el marco de la recepción de la biotipología en México”, pp. 331-366.

¹⁸ Nicole C. Karafyllis, “Endogenous Design of Biofacts: Tissues and Networks in Bio Art and Life Sciences”, en Jens Hauser (ed.), *Sk-interfaces. Exploding Borders—Creating Membranes in Art, Technology and Society*, Liverpool, FACT- Liverpool University Press, 2008, pp. 47-48. Traducción de la autora del original en inglés.

¹⁹ Los procesos de revelado e impresión en el cuarto oscuro tuvieron con frecuencia esa aura romántica y mágica que se ha desplazado a otra parte con el uso de la tecnología digital, incluso quizás se ha mistificado aún más al laboratorio como un lugar liminal y casi litúrgico. Entrevista con Gary Schneider por skype, 7 de junio de 2014.

²⁰ Según Ingeborg Reichle en 1996 Schneider había sido invitado a participar en un proyecto de “respuesta personal” al “Human Genome Project”, por lo que se embarcó por un periodo intensivo de 18 meses, de 1997 a 1998 con un grupo de científicos del Columbia-Presbyterian Medical Center de la ciudad de Nueva York, así como de otras instituciones como la Universidad de Stony Brook donde era entonces artista residente. Ingeborg Reichle. *op.cit.*, p.44.

²¹ Ver la fotografía de Blossfeldt en http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/PHOTOGRAPHER_Karl_Blossfeldt_01/6/58/21155144905422128547/, acceso 10 de enero de 2015.

²² Polona Tratnik, *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, México, Herder, 2014, p.216. Tratnik, profesora de filosofía y artista, reconoce que el término posmodernidad quizás ya no sea el adecuado para denotar esos cambios económicos, políticos, sociales y culturales que caracterizan, comparativamente, a un momento posterior a la modernidad.

²³ Polona Tratnik, *op. cit.*, p. 210. En *Unique*, Tratnik cosechó de los observadores muestras de microorganismos con los que empezó micro-cultivos que posteriormente fueron instalados en una instalación arreglada, con una temperatura, pureza y humedad ambiental, conducente al crecimiento de los cultivos. Al llegar al tamaño de colonias, estos microorganismos se pudieron apreciar a simple vista. Véase <http://polona-tratnik.si/unikum.htm>, acceso 17 de octubre de 2015.

²⁴ BIOS Ex machina, taller de fabricación de lo humano y no humano véanse <http://www.artemasciencia.com/texto.html> y <https://plus.google.com/photos/+Mar%C3%ADaAntoniaGonz%C3%A1lezValerio/albums/5812386505181797393>, acceso 21 de octubre de 2015.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Dorotinsky Alperstein, Deborah; “Retratos, límites, retornos. Las fotografías íntimas de Gary Schneider”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | 2do. semestre 2015. pp 124-135.

Fecha de recepción: 4 de agosto de 2015

Fecha de aceptación: 9 de octubre de 2015