

Afinidades Orientales: Influencias y confluencias de la fotografía contemporánea entre Japón y Latinoamérica

Daniel Machado

Marco conceptual y aclaraciones

La cultura y las artes de Japón en relación con Occidente han sido motivo de abundantes estudios, especialmente con el advenimiento de la era Meiji, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Estudios variados se realizaron en artes plásticas y visuales, cuyos temas abordan la influencia que tuvieron la cultura y las artes de Occidente en Japón y viceversa, campo en el cual un capítulo importante lo constituyó el fenómeno del *Japonismo*. Sin embargo, es menos profusa la atención que han merecido en las artes plásticas y visuales los diálogos entablados entre Japón y Latinoamérica. Por lo que este texto propone una primera aproximación a los vínculos entre trabajos de algunos autores latinoamericanos y los de japoneses que utilizan la fotografía como medio de expresión artística, focalizando en casos específicos de autores de Uruguay y de Japón. Pretende un acercamiento asequible para un público en general y con ciertos análisis un tanto más específicos de determinados casos. Conectado con la intertextualidad, examina sucintamente conceptos como la imitación, emulación, ideas de originalidad y copia, temas que han sido tratados en la historia del arte y arquitectura.

La idea de la afinidad existe desde la antigüedad, y aparecen referencias al concepto de la *afinidad* en tratados medievales de alquimia pasando por algunos textos de reconocidos científicos europeos [Löwy 2018: 11–17]. Por ejemplo, uno de ellos llamado Herman Boerhaave (1668–1738) caracterizaba la afinidad entre las sustancias con el amor: un fenómeno a través del cual dos elementos se buscan, se unen y se reconocen. El concepto se popularizó al salir del ámbito de las ciencias al de la literatura, tras una de las principales novelas de Johann Wolfgang von Goethe titulada *Las afinidades electivas* (1809). El éxito de dicha novela proyectó el concepto hacia otros campos en el siglo XX como la sociología (Max Weber) o las artes plásticas y visuales.

Por otra parte, en diferentes culturas existen conceptos para designar a figuras que guardan cierto grado de similitud de imagen con otras. En la antigua Grecia se denominaba “sosas”; en la

cultura germánica y nórdica, el concepto de alter ego fantasmagórico denominado “Doppelgänger”, mientras que en japonés hay una frase “tanin no sorani” para ironizar semejanzas entre personas sin un parentesco sanguíneo.

Al retomar estos conceptos de *afinidad* y “tanin no sorani”, y aplicarlos a los diálogos visuales, buscaremos entablar conexiones estéticas entre el trabajo de creadores de dos regiones geográficamente remotas entre sí, a la vez indagar en las diferentes capas de significado de dichos diálogos visuales y cómo estos se vinculan a la realidad social, política, cultural y económica que les dio origen.

Al referirnos a la “Fotografía japonesa”, la “Fotografía latinoamericana” o la “Fotografía uruguaya” será en forma de términos generales, a los trabajos fotográficos realizados por artistas y fotógrafos japoneses, latinoamericanos y uruguayos respectivamente. Las obras se seleccionan de acuerdo con la relevancia histórica, la apreciación subjetiva desde el punto de vista de *afinidades* o diálogos entre los creadores, y por último según el gusto del presente autor.

Ahora sobre el adjetivo “Oriental”. Si bien coloquialmente se suele utilizar “Uruguay” para referirse al pequeño país situado en la cuenca del Río de la Plata, entre la República Argentina y la República Federativa del Brasil, y “uruguayos” para sus habitantes, oficialmente el país se denomina “República Oriental del Uruguay” y sus habitantes “orientales”. Por eso en el título de este trabajo luce la denominación “orientales” con la intención de aludir a los dos pueblos orientales, es decir, a los ciudadanos del país sudamericano al este del Río Uruguay y a los de Japón, en el extremo oriente y en las antípodas de aquellos. Las obras que se referencien en el texto como [FOTO N°], podrán verse en las páginas 75 a 78.

Diálogos con el Occidente: del *japonismo* a la contemporaneidad

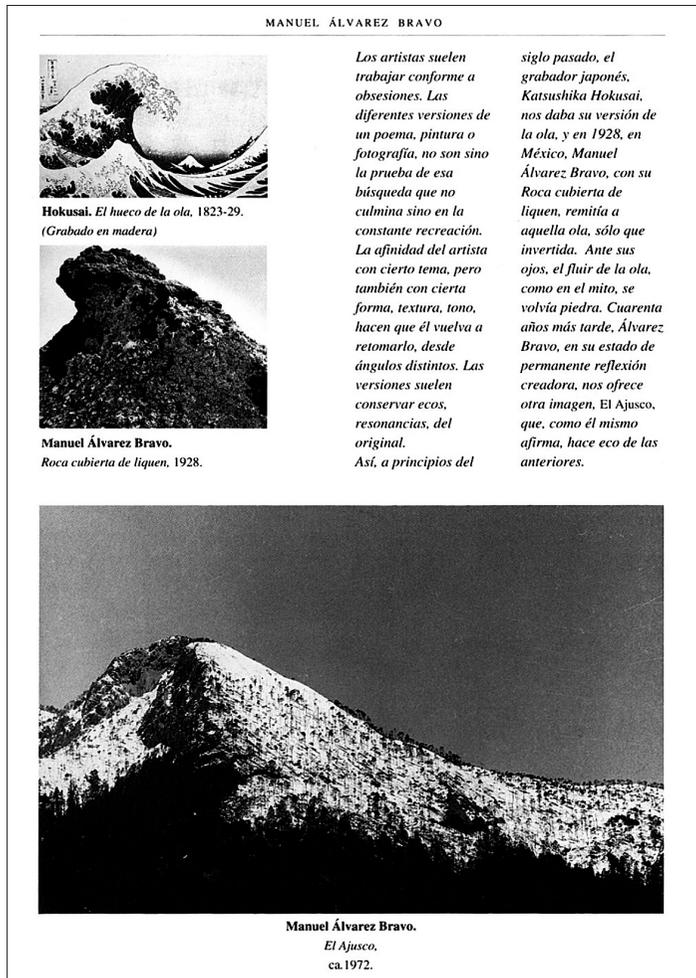
En la historia de la fotografía en Japón, desde sus inicios hay variados ejemplos que ilustran sus diálogos con el Occidente. El Comodoro estadounidense Matthew C. Perry llegó a Yokohama en 1853 acompañado por el fotógrafo Eliphalet Brown Jr., quien realizara una serie de daguerrotipos. Poco después, en los años 1854–1855 los también norteamericanos Edward Kern y Edward A. Edgerton realizaron las primeras fotografías en Japón. Seguidamente, el fotógrafo italo-británico Felix Beato, quien, por entonces ya gozando de buena reputación, viviera en Yokohama por más de dos décadas, inmortalizaría visualmente los últimos años de la era Edo.

Más recientemente, encontramos varios ejemplos que ilustran los diálogos entre Japón y el Occidente. En *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) [FOTO 1], el canadiense Jeff Wall (1946–), uno de los principales referentes de la fotografía contemporánea, realiza un meticuloso montaje de *remake* digital, construido a partir de una de *Treinta y seis vistas del monte Fuji* de Hokusai [FOTO 2]. Son tomas que Wall realizara en las afueras de su ciudad natal Vancouver, a lo largo de varios meses.

Cuando miramos Latinoamérica, podemos detectar influencias y confluencias entre los trabajos de reconocidos artistas japoneses y los de fotógrafos latinoamericanos. De estos últimos, no sólo en países que han recibido una importante ola migratoria nipona como Brasil, Perú o Bolivia, sino también en otros como México, Colombia, Venezuela, Chile, Argentina y Uruguay. Por ejemplo, en *Roca cubierta de líquen* (1928), el maestro mexicano Manuel Álvarez Bravo (1902–2002), parece haber recreado una contrapartida sólida y monolítica de *La gran ola de Kanagawa* ejecutada por Hokusai. Casi cuatro décadas después, el maestro retoma su fuente de inspiración en su obra *El Ajusco* (1972).

La artista visual brasileña Rosângela Rennó (1962–) tiene trabajos en que vislumbran, según nuestra interpretación, rastros de la cultura japonesa y referencias una vez más, a Hokusai. A *última foto* (2006), su serie de corte conceptual, es su mejor ejemplo. Ella solicita a decenas de fotógrafos profesionales, tomar una fotografía utilizando cámaras mecánicas de su propia colección, de diferentes épocas del siglo XX, cada toma desde diferentes puntos alrededor del Cristo Redentor, símbolo de la ciudad de Rio de Janeiro [FOTO 3]. Aquí podemos hallar cierto paralelismo con la serie de grabados de Hokusai, quien mostró el monte Fuji desde 36 diferentes locaciones [FOTO 2/4].

En caso de Chile, en el trabajo de Sergio Larraín (1931–2012), una figura clave en la fotografía nacional, y quien fuera miembro de la Agencia Magnum desde fines de la década de 1950, se observan algunas afinidades con la cultura japonesa. Tanto en su serie *Simple Satori* cuyas imágenes reflejan aspectos meditativos y relacionados al Zen [FOTO 5], como en otras imágenes suyas en



Revista *Luna Córnea*. 1995, número 6, p. 67

Ovalle [FOTO 6], en este caso de aspectos más compositivos, podríamos encontrar ciertas analogías con encuadres de la estampa japonesa, sobre todo de Hiroshige [FOTO 7]. Según López Ocón, entre los maestros que Larraín reconocía en su última etapa de la vida, se destaca Masao Yamamoto (1957-) [López Ocón 2018], quien desarrolla una búsqueda espiritual de la belleza en su fotografía.

Si la influencia de la tradición *Ukiyo-e* forma parte del *japonismo*, popularizado a partir de fines del siglo XIX, ahora nos acercamos al diálogo contemporáneo. Diálogos convergentes han sido entablados entre el fotógrafo colombiano Fernell Franco (1942–2006) y el japonés Daido Moriyama (1938–), un fotógrafo ampliamente conocido también en América Latina por sus andaduras en *Buenos Aires* y *Rio de Janeiro*. Se puede comprobar la sintonía de sus trabajos en las exposiciones simultáneas dedicadas a ambos en La Fondation Cartier pour l'art contemporain de París, llevadas a cabo entre febrero y junio de 2016.

Reseña histórica de Uruguay a partir del siglo XX

Por ser el motivo de este escrito centrarse en trabajos fotográficos de las últimas décadas, nos eximimos de realizar alguna descripción histórica sobre el Uruguay del siglo XIX, lo que implicaría un detenimiento innecesario para entender los trabajos autorales reseñados. Por el contrario, sí es pertinente realizarlo a partir de inicios del siglo XX.

A raíz principalmente de las grandes reformas del Estado impulsadas durante las presidencias de José Batlle y Ordóñez (1903–07, 1911–15), el Uruguay de la primera mitad del siglo XX era un país, con un alto nivel de bienestar social, de Instituciones Públicas pujantes y algunas leyes de vanguardia, avances que lo hacían ser apodado como “la Suiza de América”. Un país formado en su mayoría por inmigrantes que huían de una agobiante situación social, económica, de persecuciones políticas, raciales y guerras del Viejo Mundo. Ellos encontraban en Uruguay un refugio para instalarse y prosperar. En la segunda mitad del siglo XX ese refugio gira a un lento pero paulatino proceso de estancamiento y deterioro que abarcó las diferentes esferas de la sociedad uruguaya. En medio de la versión latinoamericana de la Guerra Fría, y marcada desde 1959 por el triunfo de la Revolución Cubana, los turbulentos años sesenta vieron a una sociedad uruguaya cada vez más empobrecida y socialmente fracturada. Un país de inmigrantes del siglo anterior se convertiría en uno de emigrantes, donde la clase política comenzaba a ser vista con desconfianza e incredulidad de poder revertir la situación del país. En ese contexto, parte de la sociedad optó por la lucha armada, al igual que en otros países de Sudamérica, para lograr cambios sustanciales, sin correr la misma suerte que la Revolución Cubana, o peor aún, desencadenando golpes militares y gobiernos de facto. En el caso de la Suiza americana dicho período militar duró más de una década (1973–85), lapso este caracterizado, a nivel social, por la pérdida de libertades cívicas, la desaparición forzada de personas, torturas y muertes que dejaron profundamente herida la sociedad uruguaya.

En 1982 se produjo una ruptura económica y financiera conocida como “crisis de la tablita”,

que profundizó el proceso de emigración que venía produciéndose de la década anterior, al que se le agregaba el exilio por motivos políticos. Con el retorno a la democracia en 1985 el país recupera las libertades perdidas durante esos doce años, y paralelamente intenta integrarse a un mundo ferozmente globalizado. Bajo la economía de libre mercado los países “Periferia” son más vulnerables a los vaivenes de la economía global y dependientes de los países “Centro”. Además, en parte debido a las políticas erróneas desde la década de 1990 implantadas por los sucesivos gobiernos, al estreno del flamante siglo XXI, llega otro de los hechos que han marcado fuertemente la historia reciente de Uruguay: la crisis económica de 2002. Este hecho ahondaría la fractura y deterioro que se venía acumulando desde las décadas anteriores.

Quizás como reacción, los tres últimos lustros han motivado la llegada, por primera vez al gobierno nacional, de la izquierda uruguaya. En este último ciclo el país logró un sensible crecimiento económico, un reparto más equitativo que redundó en una mejora en las condiciones de vida de muchas personas, y una serie de reconocimiento de derechos de minorías sociales que habían sido postergados durante el siglo XX. Pero paralelamente algunos flagelos persisten o incluso se han agudizado: el deterioro de la educación, la corrupción política, la violencia en diferentes ámbitos sociales, con un importante incremento de delitos y de violencia de género. Cabe añadir que, a pesar de los gobiernos “progresistas”, aún no se han cerrado otras heridas, legado del régimen militar, como la de cientos de desaparecidos cuyo paradero todavía se desconoce.

Las artes manifiestan el estado económico y socio-político de un país. En la siguiente sección repasaremos aspectos culturales del país con la mira en las artes plásticas y fotográficas.

Reseña de Artes Plásticas y Fotográficas en Uruguay

Con respecto a las artes plásticas y visuales en Uruguay, hay que mencionar primero la relevancia que tuvieron algunos movimientos artísticos de las vanguardias europeas (Modernismo, Neo-plasticismo, Cubismo, Futurismo entre otros), en los artistas orientales desde inicios del siglo XX. Entre los principales artistas plásticos que recogen dichas influencias encontramos a Joaquín Torres García quien, con la creación del movimiento llamado *Universalismo Constructivo*, ha grabado su nombre en la historia mundial del arte. También realizaron importantes contribuciones, a la pintura uruguaya, artistas como Pedro Figari, José Cúneo y Rafael Barradas. Es llamativo que en algunas obras pictóricas de Barradas (1890–1929), se pueden divisar alusiones a la cultura japonesa, tal cual se evidencia en el portal “autores.uy”, una iniciativa de Creative Commons Uruguay con el apoyo del gobierno uruguayo [FOTO 8]. Si damos un salto en el tiempo, en las últimas décadas, también hay artistas plásticos quienes toman referencias de la cultura japonesa al crear su obra. En la década de 1990 Diego Masi (1965–) realizaba pinturas acrílicas geométricas e intervenciones en lugares públicos con lunares blancos [FOTO 9]. Fácilmente recordamos los happening y el posterior estilo propio de Yayoi Kusama desarrollados desde finales de la década de 1950. En la exposición

Rojo Kabuki, la oriental Virginia Patrone (1950–) conecta su obra en clave conceptual con el teatro kabuki [FOTO 10]. Sergio Porro (1970–), en su exposición *Watashi* (2007–10) [FOTO 11], se apropia de diferentes imágenes del *anime* japonés, varias de ellas lindantes con la tendencia japonesa del *Kawaii*, reconociendo como un referente en su obra al japonés Takashi Murakami (1962–) [Machado 2020b].

En la fotografía uruguaya de autor, es difícil advertir una relevancia tal como la consiguieron las artes plásticas a partir de la primera parte del siglo XX. En la segunda mitad del mismo siglo, la fotografía artística se mantuvo, salvo muy pocas excepciones, a un nivel aún amateur, o de amantes entusiastas de la fotografía, principalmente dentro de fotoclubes y escuelas de fotografía que brindaban una formación no profesional. La fotografía como expresión artística no se integra hasta este siglo de forma consistente en cursos universitarios de arte y todavía con ciertas limitaciones. En un artículo titulado “La fotografía expósita. Apuntes sobre la construcción de la fotografía uruguaya contemporánea (1966–1985)” la fotógrafa Diana Mines deja constancia de esa fragilidad histórica de la fotografía en Uruguay [Mines 2009: 74]. Carente, a diferencia de lo que sucede en el entorno de la fotografía en Japón, de un fuerte medio editorial, de crítica especializada, ni de una industria fotográfica de equipamiento técnico, y de referentes a nivel autoral, la uruguaya crece solita sin padres, protectores o guías y camina hacia un rumbo inhóspito que luego fuera repisado y/o re-interpretado por sucesivos huérfanos.

Por otro lado hay que reconocer que, desde inicios del presente siglo, sobre todo gracias a influjos del Centro de Fotografía (CDF), entidad pública dependiente del gobierno municipal de Montevideo, se vienen realizando políticas tendientes a la investigación, revalorización, desarrollo y publicación de trabajos de autores uruguayos y latinoamericanos. Hecho este que ha estimulado y dinamizado la escena fotográfica local y ha posicionado al CDF como un referente de la fotografía de autor en Uruguay y la región. Afortunadamente las propuestas de los autores uruguayos muestran una gran diversidad estética y temática. En lo relacionado a los referentes, se tiende a buscarlos entre creadores latinoamericanos, de Estados Unidos y Europa (Francia, España, Italia y Alemania mayormente), aunque en los últimos años se nota un interés por Asia, en especial por la fotografía y cultura japonesa.

Ese interés por Japón de parte de fotógrafos uruguayos data, no descartando diálogos anteriores, de la década de 1970 con un marcado incremento a partir de fines de la década de 1990. Los frecuentes viajes aéreos cada vez más reducidos en tiempo facilitan a que diferentes personas pudieran visitar y conocer Japón. La popularización de internet y las redes sociales aceleran el intercambio y minimizan la enorme distancia existente entre ambos extremos orientales. Son estos algunos de los principales factores que han fortalecido el interés antes mencionado.

En términos generales, obviamente el advenimiento de la tecnología digital permite a muchos más individuos dedicarse a la fotografía hoy en día. Al mismo tiempo la llegada del presente siglo nos obliga a observar una tendencia a la ruptura con un tipo de fotografía que priorizaba la

documentación de la realidad y/o denuncia social, en pos de una fotografía más “plástica” [Baqué 2003]. En estas circunstancias la exploración estética se abre a nuevos horizontes y se buscan nuevos referentes, aquéllos de los que supuestamente casi adolecía el país según deja entrever Mines en su artículo. Entonces, observaremos referencias más o menos explícitas al trabajo de reconocidos autores japoneses por parte de seis autores uruguayos. Ellos son Diana Blok, Carlos Costa y José Pilone, y luego, Mario Schettini, Luis Alonso y Manuela Aldabe Toribio.

Japón-Uruguay, Diálogos Orientales

Comenzaremos por aquellos cuyas referencias a lo japonés, sea la cultura en el sentido amplio o sea alguna obra fotográfica determinada, evidencian una fuerte afinidad estética y/o tienen algún grado de conocimiento del referente, para luego pasar a otros en cuyos trabajos es posible detectar confluencias con los japoneses de modo que los diálogos puedan resultar más azarosos e involuntarios.

Diana Blok (1952–)

Nació en Uruguay, entre madre argentina y padre holandés y criada como migrante, nómada, peregrina, en diferentes países latinoamericanos como Uruguay, México, Guatemala y Colombia, hasta instalarse en Amsterdam donde reside y desarrolla su carrera fotográfica desde principios de la década de 1970. Ha desarrollado principalmente su trabajo en series, enfocando su lente en el retrato, el autorretrato y el desnudo. Con una mirada subjetiva explora ideas personales sobre la identidad social, sexual y de género. Su quizás más aclamada serie *Invisible Forces* (1979–81) realizada en colaboración con la fotógrafa Marlo Broekmans (su socia fotográfica y pareja en la vida personal de entonces), debemos situarla en el contexto del movimiento feminista de la época, donde diferentes artistas mujeres utilizaron la fotografía y el video para reivindicar su identidad sexual bajo una mirada independiente de la hasta ese momento visión hegemónica masculina.

No obstante, a nivel estético encontramos características que nos recuerdan el trabajo de autores europeos que retrataron el desnudo (ver Joan Vilatobà i Fígols, František Drtíkol, Eadweard Muybridge), pero también claras afinidades con el trabajo de Eikoh Hosoe (1933–). Para ser más preciso, *Man and Woman* (1959–60) del maestro japonés y en menor grado con *Barakei* (1960), *pas de deux* formidable entre Hosoe y el escritor Yukio Mishima. Tanto de Hosoe [FOTO 12] como de Blok [FOTO 13] podemos extraer elementos comunes: el uso de la fotografía en blanco y negro, escenificada; la recurrencia a la mitología (oriental y occidental) con referencias a la historia del arte (ver Bernardino Luini, *Salomé recibiendo la cabeza del Bautista*); ciertas poses que tratan de fraccionar el cuerpo humano; la sensación resultante de la identidad del individuo como un ser fragmentado y en constante cambio. No son pocos puntos que los emparentan visualmente. Sólo que en la emblemática serie de Hosoe los modelos son bailarines de antagónicos sexos, en el caso de la

pareja fotógrafa uruguayo-holandesa son ellas mismas que se auto-retratan. Los temas de la identidad sexual y el erotismo recorren la serie entera de *Invisible Forces*. Dado que podemos confirmar lo mismo en las series antes mencionadas de Hosoe, la línea divisoria entre las dos partes sería una sutil y poética mirada lésbica y un tinte auto-biográfico confeso en la pareja femenina. En una de sus series más recientes, *Time tells* (2008–09) Blok fotografía prendas íntimas de su madre, trabajo este que rebosa una singular afinidad con la serie *Mother's* (2002) de Miyako Ishiuchi (1947–), fotógrafa reconocida con el Premio Hasselblad en 2014.

Carlos Costa (1964–)

Economista de profesión, ha desarrollado una trayectoria personal en fotografía desde mediados de la década de 1990. Los viajes tanto por estudios como laborales han nutrido una parte de su vida profesional como economista, y otra personal como fotógrafo, impregnando su trabajo fotográfico de diferentes referentes. Son la fotografía nipona, la estética minimalista y el diseño industrial japonés, importantes para él, sobre todo luego de su viaje de estudios a Japón en 1993. Así lo atestigua su apartamento montevideano ataviado por una pequeña colección de libros de fotografía japonesa que yacen en su biblioteca y algunos objetos de diseño japonés. Al diseñar su casa de verano, incluyó algunos elementos japoneses, el *ofuro* exterior (mezcla del baño a la japonesa y del termal costumbrista) y el deck que bordea buena parte de la casa rodeada de árboles, reelaboración en clave occidental de la *engawa*, de cara a un entorno natural [Machado 2020a].

En uno de sus viajes, en este caso a la ciudad de Nueva York en 2002, en el Museo Metropolitano de Arte (The Met) descubrió una obra de Hiroshi Sugimoto (1948–) de la serie *Theaters* y posteriormente conecta con *Drive-in Theaters* [FOTO 14], las cuales llaman poderosamente su atención. La pantalla blanca, el elemento central de la obra de Sugimoto, según nos contó Costa, lo hizo reflexionar y transportar a la realidad social y económica que solía ver al recorrer la ciudad de Montevideo. Los carteles de publicidad vacíos que poblaban diferentes lugares de la ciudad, eran para él un signo inequívoco de la crisis económica que vivía el país. Al regresar a Montevideo, ya con esa imagen de la pantalla en blanco de Sugimoto como disparador, se puso inmediatamente a fotografiar su serie titulada *2002* [FOTO 15], cuatro dígitos que simbolizan el año de la peor crisis económica sufrida por Uruguay [Machado 2019b]. Más allá del trabajo del fotógrafo checo-francés Josef Koudelka, o de la fotografía de billboards (ver Félix González-Torres) ¿qué aspectos la emparentan más con los teatros de Sugimoto?: el vacío, tanto en el aspecto formal del rectángulo blanco, como en la ausencia del elemento humano y la curiosa forma en la que le surge la idea inicial, guarda afinidades con la serie de Teatros y Drive-in, del fotógrafo japonés. Recordemos lo que el propio Sugimoto indica en su página oficial sobre el surgimiento de su serie de Teatros:

I'm a habitual self-interlocutor. One evening while taking photographs at the American Museum of Natural History, I had a near-hallucinatory vision. My internal question-and-answer

session leading up to this vision went something like this: “*Suppose you shoot a whole movie in a single frame?*” The answer: “*You get a shining screen.*” Immediately I began experimenting in order to realize this vision. [Sugimoto 1978–93]

Las pantallas de Sugimoto, que lucen en apariencia vacías, no están vacías conceptualmente, ya que son contenedoras de todas las instantáneas de los films proyectados. La luz brillante que emana de dichas pantallas representa, por consiguiente, tiempo expuesto y condensado de miles de imágenes. Por el contrario, en las fotografías de Costa, los carteles están realmente vacíos, son como una especie de lápidas urbanas diseminadas por diferentes espacios de una ciudad en apariencia deshabitada o abandonada recientemente. Un doble vacío, el de los carteles y el de la ciudad sin sus habitantes, retrata una realidad social de un país golpeado por una crisis económica y nos interroga desde la ausencia. Para muchas personas la única opción fue emigrar.

Aunque las pantallas en blanco en las fotografías de Sugimoto y los carteles en blanco en las fotografías de Costa tienen distintos sentidos y nos conducen a diferentes interpretaciones, es posible conectar sus creatividades.

José Pilone (1957–)

Perito ingeniero electrónico de formación, y licenciado en artes plásticas y visuales, este montevideano utiliza principalmente la fotografía como medio de expresión. Ha empleado el autorretrato como elemento base de su trabajo. También sobresale su actividad durante años como practicante e instructor de Yoga y seguidor de la filosofía Zen. En su exposición *Desdoblamientos* (2011–13), corte de una serie más amplia en progreso titulada *Homenajes* (2011–), encontramos claras afinidades al trabajo de una de las principales figuras del arte contemporáneo japonés, Yasumasa Morimura y su icónico trabajo fotográfico *Daughter of Art History* (décadas 1980–90) y *An Inner Dialogue with Frida Kahlo* (2001) [FOTO 16]. Detallar en profundidad la complejidad y la diversidad de lecturas entorno a la obra de Morimura excede la misión de este breve texto, aunque es fundamental destacar un abordaje de teorías post-colonialista, de género y queer. Lo es también situarla en un contexto crítico de la cultura del entretenimiento y los mass media. Valiéndose de su propio cuerpo como elemento que cohesiona su obra, Morimura combina fotografía, pintura, performance y acting, para apropiarse de reconocidas imágenes (diferentes roles femeninos y masculinos) de la historia del arte, y convertirlas en sus obras. Emplear estrategias de imitación, en un juego paródico de masquerade, tiene un posible vínculo con la tradición japonesa del *mitate-e*. En el caso de la serie *Homenajes*, Pilone no trata de imitar una pieza concreta de otro artista, sino de crear una imagen de lo que a él le sugiere la obra de artistas quienes le han influido en diferentes etapas de su vida. Así, crea imágenes en las que homenajea a Yayoi Kusama, Man Ray, Frida Kahlo [FOTO 17], Ana Mendieta, Irving Penn, Bill Brandt, Flor Garduño, Lee Friedlander, etc. Sólo recrea una pieza en la que homenajea a una figura japonesa, en este caso Yayoi Kusama [FOTO 18], pero el

conjunto de su serie nos permite verlo como un homenaje al trabajo de Morimura.

En lo genérico, las imágenes de Pilone muestran rasgos más eclécticos que apropiacionistas. En lo específico los roles que interpreta el uruguayo no son de clave imitativa ni paródica. Por el contrario son adustos y entrañan una introspección que evidencia una exploración de su identidad personal, espejándose en hombres y mujeres creadores, figuras referentes del arte mundial.

En el trabajo de Morimura, la auto-referencialidad se utiliza más para conceptualizar una identidad cultural más amplia frente a imágenes del arte occidental, más que para explorar su identidad personal. Expresa de esa forma la situación dominante de la cultura occidental en el mundo de hoy.

Mario Schettini (1953–)

El más veterano de los dialogantes inconscientes es un fotógrafo autodidacta, que no se dedica profesionalmente a la fotografía sino que la aprovecha como forma de expresión personal desde principios de la década de 1970. Una parte importante de su trabajo está enfocado en fotografiar su familia y amigos. Su fotografía *Playa y tres amigos* (1976) [FOTO 19] ha recibido en los últimos años buena atención en Uruguay, ya que se le ha dado una nueva interpretación en el marco de la revisión histórica a las libertades prohibidas durante el gobierno militar (1973–85). Para nuestro análisis señalemos interesantes analogías con la obra del maestro Shoji Ueda (1913–2000), específicamente con una de sus fotografías en las dunas de Tottori, *Mi mujer en las dunas (III)* (1950) [FOTO 20]. En dicha obra, ícono de la fotografía japonesa, a la vez una de las más difundidas a nivel internacional, Ueda coloca como modelos a su esposa (vestida al estilo japonés de *kimono*) y tres amigos (vestidos a la forma occidental). El maestro Ueda orienta a sus modelos en determinadas poses de manera que ellos dirijan sus miradas hacia los diferentes puntos cardinales, complementando él mismo con su visión a través de la cámara y por ende el público observa la fotografía desde el restante punto cardinal.

En el artículo antes mencionado, Diana Mines incluye, a doble página como portada del artículo, la fotografía *Playa y tres amigos* y da una lectura breve a la obra de Schettini situándola en el contexto histórico del Uruguay de aquellos años (nuestro paréntesis):

“El día que (Schettini) nos mostró sus ‘Desnudos en la playa’ nos quedó claro que la libertad no había muerto, como parecía.” “La ubicación de los tres jóvenes, cada uno con su ropa al pie, mirando hasta otros tantos puntos cardinales, inevitablemente coloca a quien mira la imagen en el cuarto punto complementario, desafiándolo a unirse a la rebelión...” [Mines 2009: 75]

La ubicación del elemento humano en un paisaje costero casi surrealista. Las nubes que parecen levitar en una especie de teatro natural. Estos aspectos formales emparentan ambas obras, aunque las dividen sus especificidades y diferencias del contexto histórico. En la obra de Ueda, fotografiada

desde un relativo punto elevado, los elementos agua, tierra, aire quedan claramente separados por demarcaciones lineales, a la vez que los modelos han sido ubicados en el ángulo inferior derecho de la imagen en contrapeso al elemento agua, constituyendo así una magistral obra compositiva en su conjunto. En la obra de Schettini los modelos ocupan la parte central de la escena y los límites de los elementos tierra-aire son más difusos al haberse difuminado la línea del horizonte por la sobreexposición. Los modelos posan desnudos y sus ropas yacen a sus pies, en un gesto de despojo que según Mines invitaría a unirse a la rebelión [Mines 2009: 75] y suscita un “grito a la libertad” en medio de la plena represión militar [Bremermann 2018].

No nos olvidemos de mencionar, que a fines de la década de 1980 y principios de 1990, Mario Schettini tuvo ciertos vínculos fotográficos con Japón, participando en uno de los más reconocidos concursos en el país oriental y obtuvo el segundo premio en el “50th International Photographic Salon of Japan” organizado por Asahi Shimbun y Zen-Nihon Shashin Renmei (AJAPS).

Luis Alonso (1969–)

Como fotógrafo profesional se ha desempeñado en diferentes ámbitos de la fotografía comercial en Uruguay. Paralelamente, desde inicios de la década de 1990, ha desarrollado una obra personal de la cual los últimos y más relevantes trabajos fotográficos se han centrado en el paso del tiempo y la memoria. Sus últimas series, entre ellas *El estado del tiempo* (2000–02), entablan un diálogo visual y temático con la obra del japonés Ryuji Miyamoto (1947–), más específicamente su serie *Apocalipsis arquitectónico* (1986–). Aquí tomaremos en cuenta un sub-género de la fotografía japonesa *haikyo shashin* (fotografía de ruinas), que en el Japón de la posguerra y especialmente desde inicios de los años 1980 ganó la popularidad y aprecio tanto de autores como del público japonés.

La fotografía de exploración urbana, de paisajes e interiores en ruinas, ha sido un motivo recurrente en la fotografía japonesa durante la posguerra, principalmente en las ciudades más grandes de Japón. Uno de sus distinguidos cultores es Ryuji Miyamoto, quien en sus principales trabajos, se centra en fotografiar los edificios en ruinas y la destrucción de la arquitectura, consecuencia en algunos casos de catástrofes naturales y en otros de la acción del hombre. En su emblemática serie *Apocalipsis arquitectónico*, Miyamoto fija su mirada en varias construcciones en ruinas en Europa, Estados Unidos y Japón. Otorga el mayor enfoque a edificios en ese proceso u otros demolidos, con una particular y única visión de la arquitectura como un organismo vivo, pues las edificaciones se deterioran y se transforman para luego revivir. A Miyamoto le interesa captar los cambios en las ciudades y cómo las diferentes arquitecturas mutan y se transforman [FOTO 21].

Por su parte en *El estado del tiempo* Alonso fotografía, en su natal Montevideo, edificios en ruinas o abandonados, entorno a la crisis económica que inquietó también a Carlos Costa. Alonso comienza fotografiando el abandonado Hipódromo de Maroñas [FOTO 22]. Allí había estado años atrás cubriendo carreras de caballos para el periódico en el que trabajaba, y ahora al pasar un día por el lugar, le llamó la atención el gravísimo deterioro que padecía su edificio. Él lo había conocido de

otra forma. Inaugurado en 1889, el hipódromo lucía palcos y tribunas donde se congregaba la élite uruguaya. Totalmente asombrado, sus motivaciones iniciales no pasaban por una crítica social a un momento determinado del país [Machado 2019c]. El interés de Alonso, a diferencia de Miyamoto, tampoco estaba en las mutaciones urbanas ni los cambios que experimenta la ciudad o la arquitectura como un ser vivo, sino en el paso del tiempo que visibilizan espacios y objetos abandonados, en relación a los recuerdos personales del autor y, según nuestra interpretación, probablemente a una memoria colectiva.

Las motivaciones distintas llevaron a uno u otro a fotografiar lugares en ruinas o abandonados. Sin embargo, es posible divisar en las imágenes de ambos una atracción estética por el paisaje o espacios en ruinas. La fotografía como medio de registro sabe dejar constancia de ciertos sucesos que acaecen en las ciudades retratadas. Porque, recordemos, el arte, la fotografía en nuestro caso, no se realiza en el vacío, sino siempre en un determinado contexto geográfico, histórico, económico y socio-cultural.

No sólo con Miyamoto dialoga Alonso. Su serie *Tiempo* (2010), en la que fotografía objetos que evoca recuerdos de su niñez [FOTO 23], consta otra analogía con la serie *Mother's* (2002) de Miyako Ishiuchi [FOTO 24], cuya lente observa objetos de su madre, de la que hablaremos de nuevo en el siguiente segmento.

Manuela Aldabe Toribio (1975–)

Ella comenzó con fotografía a fines de la década de 1990 en Montevideo, para luego trasladarse a vivir en Italia, donde profundizó estudios de fotografía y realizó trabajos, de corte documental y fotorreportaje. Tras algo más de una década en Italia, retorna a su país de origen y se centra en tratar ciertos temas de la realidad social relevantes en los últimos años que afectan a la región. Su trabajo más interesante a los efectos de los diálogos con la fotografía japonesa, se vincula a la problemática del asesinato de mujeres por parte de hombres por su condición de género, por el simple hecho de ser mujeres. Su serie *Toco tu piel* (2015) [FOTO 25] guarda ciertas afinidades con el trabajo *Colección de Hiroshima* (1982 y 1995) de Hiromi Tsuchida (1939–) y posteriormente ひろしま/*hiroshima* (2007–) de Miyako Ishiuchi, en el que retratan objetos y prendas de vestir de víctimas de la bomba atómica en Hiroshima. Los fotógrafos japoneses realizan una especie de inventario pictórico de prendas de vestir y objetos varios de víctimas resguardados en el Museo del Memorial de la Paz de Hiroshima. Los objetos en ambas series de los japoneses, experimentan una doble descontextualización. La primera es el pasaje del objeto del ámbito privado personal/familiar al ámbito público llamado museo. La segunda descontextualización es la colocación de los objetos sobre fondos planos o luminosos para ser fotografiados, excluyendo el espacio del museo que exhibe los mismos o los tiene resguardados.

Tsuchida en sus fotografías en blanco y negro [FOTO 26] realiza este registro de una forma más neutral y objetiva, al decir del propio Tsuchida, de “imágenes básicas”, donde los objetos se muestran

con una estética de la vida cotidiana casi a la manera de fotografía en catálogos comerciales. Y es que el propio Tsuchida ha manifestado su intención de distanciarse de los objetos fotografiados, de su afán por no incluirse él como autor de las imágenes [Fritsch 2018: 124], a nuestro entender como una señal de que ni él ni su familia vivieron de forma directa las explosiones. Su interés era explorar la brecha entre la experiencia de la explosión y los rastros que dejó la misma. A las imágenes las acompañan a pie de foto sendos textos que dan información sobre sus propietarios: edad, distancia del epicentro en el momento de la explosión, actividad en que se encontraba haciendo y más informaciones sobre el físico y los objetos.

Por su parte, en la serie ひろしま / *hiroshima* (2007-) de Ishiuchi [FOTO 27], de las fotografías a color de diferentes prendas de vestir y objetos, hay algunas fotografiadas sobre una pantalla de luz y otras sobre un fondo plano, también descontextualizadas de los ámbitos del propio Museo. Sus imágenes de prendas de vestir sobre un fondo de luz, acentúan lo efímero y al mismo tiempo adquieren un gran poder poético y evocativo de presencia física. Al verlas montadas en alguna exposición nos dan la sensación de almas flotando en el espacio hacia el cielo. Este registro de prendas a través de la luz no sólo explora un hecho macabro histórico con enormes repercusiones sociales, sino atestigua el implacable paso del tiempo y recuerda lo que afirma Susan Sontag en su libro *On Photography*: “All photographs are *memento mori*” [Sontag 2008: 15]. Imágenes que transmiten una gran paz y tranquilidad y al mismo tiempo revelan el lado más violento del ser humano. Inclusive refleja lo que en japonés se denomina “mono no aware”, una empatía o sensibilidad hacia lo efímero, lo impermanente.

En el caso del trabajo de Aldabe *Toco tu piel* (2015-17) fue realizado al ganar el *Fondo concursable para la cultura*, que concede el gobierno uruguayo. En dicha serie, a base de prendas de vestir y objetos que pertenecieron a las víctimas de feminicidios, mujeres asesinadas por hombres con quienes tenían una relación, o por rechazar tenerla, Aldabe cifra una tragedia que se ha incrementado dramáticamente en los últimos años en la región del Río de la Plata. Se sabe que han surgido movimientos y colectivos feministas como “Ni una menos” en Argentina y Uruguay y rápidamente se expandieron por toda Latinoamérica desde 2015.

Toco tu piel consta de 19 fotografías a color, una por cada departamento (provincia) del Uruguay. La fotografía intenta captar la identidad de la víctima y el entorno donde se cometió el homicidio llamado antes “crimen pasional” ahora feminicidio. Para conseguirlo, visitó a las familias de víctimas en todo el país, y le solicitó a cada familia una prenda de vestir u objeto de la víctima, que hayan guardado para recordarla. Después las colocó en ambientes donde habitó la víctima, o sus casas o sus lugares de trabajo, fotografiándolas así sobre paredes, piso o incluso en la cama de las víctimas. Son fotografías capturadas con la luz de dichos ambientes, tomas frontales que dan como resultado una serie de imágenes con el fondo de sordidez y pesadumbre que los ambientes otorgan. A diferencia de las prendas en los trabajos de Tsuchida e Ishiuchi, que pueden ser vistas como reliquias museísticas de un pasado catastrófico, éstas de Aldabe son imágenes de una cruel realidad. Imágenes que casi

podrían ser registros forenses y que a la vez destilan un innegable aroma a pop latino. Muestran una despiadada realidad en Uruguay que, de inmediato, podría invitarnos a la similar realidad en cualquier país de Latinoamérica. América Latina nunca ha sufrido una bomba atómica, pero año tras año esta realidad devora las vidas de miles de mujeres.

En su más reciente serie *That is a Woman* (2017) Aldabe emplea la técnica de rayogramas y revela por contacto directo sobre una superficie sensible al proyectar la luz, las sombras del vestido de novia de la mítica poetisa uruguaya Delmira Agustini (1886–1914), muerta a manos de su esposo en 1914. Nos sorprenden las fibras captadas más de cien años después con su aire idéntico de la serie *Mother's* (2002) de Ishiuchi. Paralelamente ella realiza tomas digitales del vestido de Agustini sobre fondos planos [FOTO 28], que guardan interesantes afinidades con los trabajos antes mencionados de Tsuchida e Ishiuchi.

Tanin no sorani o no tan sorani

En la fotografía de autor, debemos apuntar como un hito significativo y germinal en ese interés de Occidente hacia Japón, la exposición *New Japanese Photography* realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) a partir de 1974 con posterior itinerancia por los Estados Unidos. Muestra desarrollada en colaboración entre el norteamericano John Szarkowski (1925–2007), director, entonces, del Departamento de Fotografía del MoMA y el japonés Shoji Yamagishi (1928–1979), editor, en aquel momento, de fotografía de la revista *Camera Mainichi* de Japón [Szarkowski & Yamagishi 1974].

En el presente escrito, hemos estudiado los casos de seis fotógrafos uruguayos con ciertas afinidades al trabajo de algunos autores japoneses. No podemos descartar que la exposición antes mencionada del MoMA en los Estados Unidos haya contribuido de alguna forma, a que el trabajo fotográfico de japoneses alcanzara al conocimiento de autores uruguayos y latinoamericanos. Si fuera así haya comenzado ahí las conexiones o diálogos artísticas.

Los vínculos entre trabajos, en algunos casos trascienden lo fotográfico, como en el caso de Carlos Costa, José Pilone o Diana Blok. Posiblemente sus formaciones profesionales e historias de vida hayan cimentado el terreno para adentrarse en otros aspectos de la cultura japonesa y/o artistas. De acuerdo con las fotos que citamos de estos tres, visualmente queda más evidenciada una afinidad oriental. Llegando incluso a la recurrencia de referentes comunes, como en el caso de las Frida de Morimura y Pilone, o las Salomé de Blok y Hosoe. Aunque en el caso de Blok nos ha relatado que sus referencias habían sido tomadas principalmente de referentes de la historia del arte y la mitología occidental, sin conocer el trabajo de Hosoe hasta después de realizar su serie colaborativa *Invisible Forces* [Machado 2020c].

En otros autores como Luis Alonso y Mario Schettini, hemos comprobado, en encuentros con ambos autores, que su conocimiento de autores japoneses es casi nulo [Machado 2019a; 2019c].

Pese a ello, las similitudes casuales entabladas son de una sugestiva afinidad evocativa en el caso de la fotografía de Schettini si tenemos en cuenta la afinidad entre obras y la interpretación de Diana Mines en su artículo en lo referente a la ubicación y dirección de las miradas de los tres jóvenes [Mines 2009: 75].

La más joven Manuela Aldabe Toribio cuenta que no conocía el trabajo de ひろしま / *hiroshima* de Miyako Ishiuchi pero sí tenía referencias del de Hiromi Tsuchida. Sobre el trabajo de este último nos dijo que “fue un gran referente visual” y que le “provocó en lo que fue el armado teórico” de su serie *Toco tu piel* sobre todo para tomar decisiones como la de no utilizar un fondo neutro sino fotografiar las prendas y objetos en los ambientes de las propias víctimas [Machado 2020d].

En todos los casos, si existe o no algún grado de influencia, consciente o no, de tales asociaciones o azarasas confluencias, lo notamos que estas analogías siempre se originan de la parte japonesa como precursora de las mismas. Esto nos induce a cuestionar lo parcial del planteamiento de Mines, expresado al inicio de su “fotografía expósita”. Citemos un breve pasaje sobre la fotografía uruguaya:

“Pero lo infrecuente es que toda una generación, de todo un país, haya tenido que formarse a sí misma apenas con un puñado de referencias básicas”. “El resultado fue la ausencia de un movimiento fotográfico uruguayo capaz de discutir y proponer líneas de creación durante buena parte del siglo pasado...” [Mines 2009: 74]

Con el adjetivo “expósita” y la falta de referentes claros, en el tono advertimos cierta victimización o excusa respecto a carencias en el quehacer y desarrollo fotográfico autoral del país en aquellas décadas del siglo XX. Percibimos esta visión como algo muy relativo, ya que otros fotógrafos de la época mencionados en el mismo artículo sí buscaron referentes donde espejarse en autores fuera de Uruguay, principalmente en Europa y los Estados Unidos. En contraposición a la calificación de “expósita”, este trabajo intenta ser un aporte en la búsqueda de referentes autorales no en un país donde los mismos se suponían ausentes dentro de fronteras sino develándolos en una zona geográfica poco probable del Lejano Oriente¹.

Para finalizar podríamos afirmar que, en la mayoría de los seis casos, más que *afinidades electivas* lo que hemos detectado han sido *afinidades evocativas*. Es decir, no la trascendental que popularizó Goethe en su reconocida novela ni la que caracterizó Boerhaave en su texto pionero como gravitación que acontece entre dos entidades naturales que se buscan, se unen y se reconocen. Las afinidades orientales que hemos develado, flotan interiorizadas bajo la piel de cada artista y son de una *inmanencia mitigada* [Mankeliunas 1961: 68]. Sin lugar a dudas lo expuesto en estas líneas es una hipótesis del observador quien alterna su vida entre los dos países orientales. El próximo paso sería ponerla sobre el tapete de consideración y discusión, entregarla en manos de los mismos artistas, críticos o amantes de la fotografía de ambos lados y aportar de esa manera al

enriquecimiento de los diálogos en los que comenzamos a adentrarnos².

<Notas>

- 1 No podemos olvidar el hecho de que otros tantos autores uruguayos también se influyen y dialogan con algunos aspectos de la cultura japonesa y/o con otros autores nipones. Entre los que se influyen podemos mencionar a Roberto Fernández Ibañez y sus diferentes trabajos de Fotografía y Haiku, a Luis Fabini con su serie *Zen* o Marcelo Isarrualde y su serie *Cosplay*. Y de los que dialogan, un grupo de los más jóvenes entre los que podemos citar a Pablo Guidali e Ignacio Iturrioz, en cuyos trabajos hemos encontrado claras y conscientes afinidades con el fenómeno del *are-bure-bokeh* japonés, propuesta de la revista *Provoke* y con uno de sus principales exponentes Daido Moriyama. Estos y aquellos autores uruguayos merecen un tratamiento más personalizado en posteriores trabajos escritos y expositivos que realizaremos.
- 2 El autor agradece a todos los artistas y sus representantes quienes amablemente nos permitieron reproducir sus fotografías e imágenes en este trabajo.



FOTO 1 Jeff Wall. 1993. “A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)”, transparencia en caja de luz, 229.0 x 377.0 cm., Cortesía del artista.



FOTO 2 Katsushika Hokusai. ca. 1830–32. “Ejiri en la provincia de Suruga (Sunshu Ejiri)”, de la serie “Treinta y seis vistas del monte Fuji (Fugaku sanjurokkei)”.



FOTO 3 Rosângela Rennó. 2006. Zeca Linhares, Contax IIIA, de la serie “A última foto”. Fotografía en color y cámara fotográfica enmarcadas (díptico), Foto: Ding Musa, Cortesía de la artista.



FOTO 4 Katsushika Hokusai. ca. 1830–32. “Viento del sur, cielo claro (Gaifu kaisei)”, de la serie “Treinta y seis vistas del monte Fuji”.



FOTO 5 Sergio Larraín. Década 1970–80. De la serie “Simple Satori”, © Sergio Larraín.



FOTO 6 Sergio Larraín. Década 1970–80. Ovalle, Chile, © Sergio Larraín.



FOTO 7 Utagawa Hiroshige. 1857. “El pino de luna en Ueno #89 (Ueno sannai tsuki no matsu)”, de la serie “Cien famosas vistas de Edo (Meisho Edo hyakkei)”.



FOTO 8 Rafael Barradas. ca. 1910. "Afiche".



FOTO 10 Virginia Patrone. 2010. "La mujer tatuada", de la serie "Rojo Kabuki", Cortesía de la artista.



FOTO 12 Eikoh Hosoe. 1960. "Man and Woman #20", © Eikoh Hosoe.



FOTO 9 Diego Masi. 1998. "Historia de caballos" (intervención sobre la escultura "El Entrevero" de José Belloni), Cortesía del artista.



FOTO 11 Sergio Porro. 2009. Sin título, de la exposición "Watashi" (2010), Cortesía del artista.



FOTO 13 Diana Blok & Marlo Broekmans. "Salome", de la serie "Invisible Forces" (1979-81), Cortesía de las artistas.

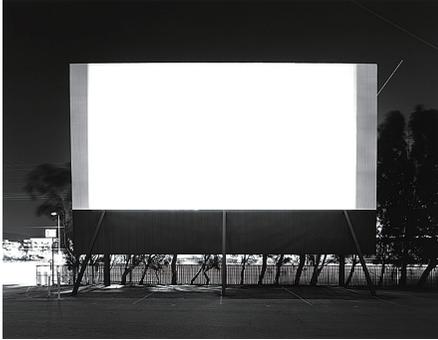


FOTO 14 Hiroshi Sugimoto. 1993. "Winnetika Drive-in, Paramount", © Hiroshi Sugimoto, Cortesía del artista.

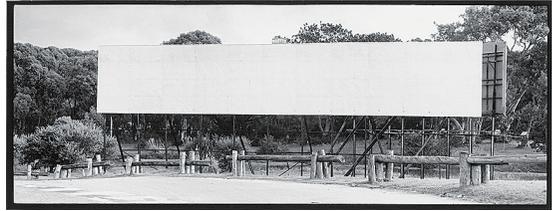


FOTO 15 Carlos Costa. 2002. Sin título, de la serie "2002", Cortesía del artista.

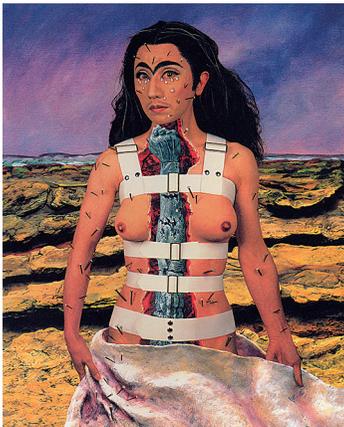


FOTO 16 MORIMURA Yasumasa. 2001. "An Inner Dialogue with Frida Kahlo (Standing Firm)", © Yasumasa Morimura, Courtesy of ShugoArts.

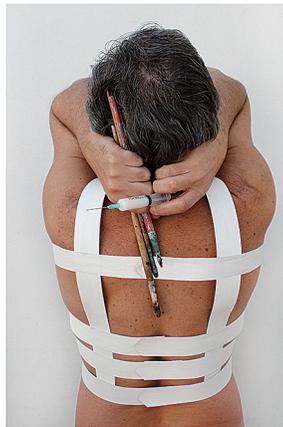


FOTO 17 José Pilone. 2013. "Frida Kahlo", de la serie "Homenajes" (2011-), Cortesía del artista.

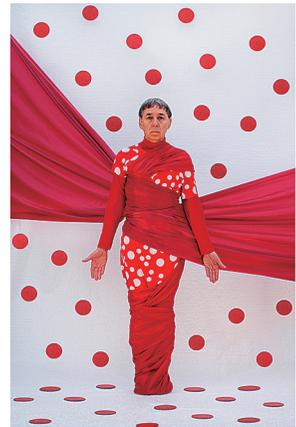


FOTO 18 José Pilone. 2013. "Yayoi Kusama", de la serie "Homenajes" (2011-), Cortesía del artista.



FOTO 19 Mario Schettini. 1976. "Playa y tres amigos", Cortesía del artista.

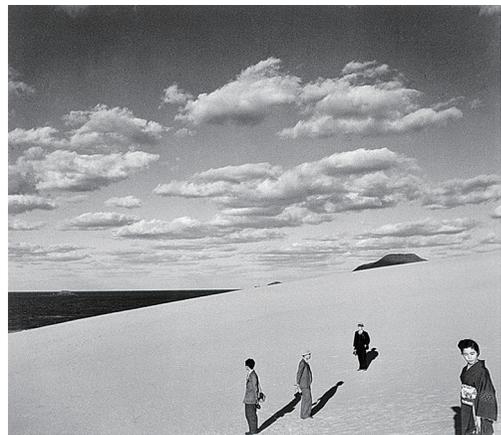


FOTO 20 Shoji Ueda. 1950. "Mi mujer en las dunas (III)", © Shoji Ueda.



FOTO 21 Ryuji Miyamoto. 1987. "Hipódromo de Negishi", de la serie "Apocalipsis arquitectónico", © Ryuji Miyamoto.



FOTO 22 Luis Alonso. (Hipódromo de Maroñas) Sin título, de la serie "El estado del tiempo" (2000-02), Cortesía del artista.



FOTO 23 Luis Alonso. 2010. Sin título, de la serie "Tiempo", Cortesía del artista.



FOTO 24 Miyako Ishiuchi. 2002. "Mother's #35", © Ishiuchi Miyako, Cortesía de The Third Gallery Aya.



FOTO 25 Manuela Aldabe Toribio. 2015. Sin título, de la serie "Toco tu piel", Cortesía de la artista.



FOTO 26 Hiromi Tsuchida. 1982. "Vestido", de la serie "Colección de Hiroshima", © TSUCHIDA HIROMI.



FOTO 27 Miyako Ishiuchi. 2016. "ひろしま /hiroshima #106 Donante: Hashimoto, H.", © Ishiuchi Miyako, Cortesía de The Third Gallery Aya.



FOTO 28 Manuela Aldabe Toribio. 2017. "Vestido de novia de Delmira Agustini", de la exposición "Toco tu piel", Cortesía de la artista.

<Referencias Bibliográficas>

Aldabe Toribio, Manuela. 2017a. "Toco tu piel".

<https://www.impo.com.uy/toco-tu-piel-manuela-aldabe/> (acceso 6 de enero de 2020)

———. 2017b. "That is a woman".

<http://archivox.uy/artista/albade-toribio-manuela/> (acceso 7 de enero de 2020)

Baqué, Dominique. 2003. *La fotografía plástica*, Editorial Gustavo Gili.

Barradas, Rafael. Circa 1910. "Afiche".

<https://autores.uy/autor/264> (acceso 15 de noviembre de 2019)

Bennett, Terry. 2014. *Photography in Japan 1853–1912*, (North Clarendon, VT), Tuttle Publishing.

Blok, Diana. 1979–81. "Invisible Forces".

<http://www.dianablok.com/> (acceso 10 de noviembre de 2019)

Blok, Diana & Marlo Broekmans. 1983. *Invisible Forces*, Bert Bakker.

Bremermann, Emanuel. 2018. "Tres desnudos, una playa y un grito de libertad", *Diario El Observador*, 13/11/2018.

<https://www.elobservador.com.uy/nota/tres-desnudos-una-playa-y-un-grito-de-libertad-20181112175538> (acceso 1 de noviembre de 2019)

Costa, Carlos. 2002. "2002".

<http://www.syndicato.org/2002> (acceso 5 de noviembre de 2019)

Drtikol, František. 1925. "Salomé #9".

<https://www.antikvariatskrenek.com/en/varia/10293-frantisek-drtikol-bromography-1925-salome-9-1925.html> (acceso 9 de marzo de 2020)

Fabini, Luis.

<http://luisfabini.net/japan/> (acceso 29 de mayo de 2020)

Fernández Ibañez, Roberto.

<https://www.robertofernandez.com.uy/portfolio/> (acceso 29 de mayo de 2020)

Fritsch, Lena. 2018. *Ravens & Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, (English Version), London, Thames & Hudson.

Goethe, Johann Wolfgang Von. 2000 [1809]. *Las afinidades electivas*, Alianza Editorial.

González-Torres, Félix. 2015. *Billboards*, (Santa Fe), Radius Books.

Guidali, Pablo.

<https://www.pabloguidali.com/> (acceso 29 de mayo de 2020)

Isarrualde, Marcelo.

<http://isarrualde.com/gallery/cosplay/> (acceso 29 de mayo de 2020)

Ishiuchi, Miyako. 2017. *肌理と写真 / Grain and Image*, Catálogo de la exposición en el Museo de Arte de Yokohama, 求龍堂 / Kyuryudo Art-Publishing Co., Ltd.

Iturrioz, Ignacio.

<https://www.ignacioiturrioz.com/> (acceso 29 de mayo de 2020)

Koudelka, Josef. 1999. *Chaos*, Phaidon Press.

Kusama, Yayoi.

<https://www.formidablemag.com/yayoi-kusama/> (acceso 2 de noviembre de 2019)

Larraín, Sergio.

<https://www.magnumphotos.com/photographer/sergio-larrain/> (acceso 3 de noviembre de 2019)

López, Juan Carlos. 2015. “Joan Vilatobà, fotógrafo imprescindible y auténtico pionero del pictorialismo fotográfico”, *Xataka Foto*, 13-5-2015.

<https://www.xatakafoto.com/fotografos/joan-vilatoba-fotografo-imprescindible-y-autentico-pionero-del-pictorialismo-fotografico> (acceso 10 de marzo de 2020)

López Ocón, Mónica. 2018. “Sergio Larraín, obra y leyenda de un fotógrafo errante”.

<https://www.tiempoar.com.ar/fotogaleria/sergio-larrain-obra-y-leyenda-de-un-fotografo-errante> (acceso 10 de noviembre de 2019)

Löwy, Michael. 2018. “Sobre el concepto de *afinidad electiva*”, en *Redención y Utopía: el judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, Santiago de Chile, Ariadna Ediciones, pp. 11–17.

Luini, Bernardino. Circa 1501. “Salomé recibiendo la cabeza del Bautista”.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/salome-recibiendo-la-cabeza-del-bautista/cf556f48-f2ac-413d-b309-b1c5cb953ef7> (acceso 10 de noviembre de 2019)

Luna Córnea. 1995. número 6, p. 67, “Ecos”, “Paisaje”, Centro de la Imagen, Secretaría de Cultura de México.

https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_6 (acceso 20 de octubre de 2019)

Machado, Daniel. 2019a. Entrevista con Mario Schettini, 15 de enero de 2019, Montevideo.

———. 2019b. Entrevista con Carlos Costa, 21 de enero de 2019, Montevideo.

———. 2019c. Entrevista con Luis Alonso, 22 de enero de 2019, Montevideo.

———. 2020a. Entrevista con Carlos Costa, 1 de febrero de 2020, Maldonado.

———. 2020b. Intercambio por e-mail con Sergio Porro, 24 de febrero de 2020.

———. 2020c. Entrevista con Diana Blok por videoconferencia, 10 de marzo de 2020.

———. 2020d. Entrevista telefónica a Manuela Aldabe Toribio, 15 de marzo de 2020.

Mankeliunas, Mateo V. 1961. “Inmanencia y trascendencia en la persona humana”.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4895449.pdf> (acceso 15 de marzo de 2020)

Masi, Diego. 1998. “Historia de caballos”.

<http://diegomasiintervenciones.blogspot.com/2013/07/historia-de-caballos.html> (acceso 5 diciembre de 2019)

Mines, Diana. 2009. “La fotografía expósita. Apuntes sobre la construcción de la fotografía uruguaya contemporánea (1966–1985)”, *Revista Dossier*, número 15, julio/agosto 2009, pp. 72–78.

Miyamoto, Ryuji. 1988. *建築の黙示録 / Architectural Apocalypse*, 平凡社 / Heibonsha.

- Morimura, Yasumasa. 2003. *Daughter of Art History*, (New York), Aperture.
- Muybridge, Eadweard. 1887, “Two women kissing”.
<https://wellcomecollection.org/works/twwpj77k> (acceso 9 de marzo de 2020)
- Patrone, Virginia. 2010. “Rojo Kabuki”.
<https://www.virginiapatrone.com/> (acceso 5 de enero de 2020)
- Pilone, José. 2011–13. “Desdoblamientos”.
https://www.fotoclub.org.uy/ef_2015_jose_pilone.php (acceso 20 de octubre de 2019)
- Porro, Sergio. 2010. “Watashi”.
<https://subte.montevideo.gub.uy/sala-xl/sergio-porro-watashi> (acceso 10 de enero de 2020)
- Rennó, Rosângela. 2006. *A última foto*, Catálogo de la exposición, São Paulo, Galeria Vermelho.
- Said, Edward. 2016. *Orientalismo*, Penguin Random House Grupo Editorial.
- . 2018. *Cultura e Imperialismo*, Penguin Random House Grupo Editorial.
- Schettini, Mario. “La historia detrás de la foto que fue un grito contra la dictadura”, video por diario *El Observador*, 13/11/2018.
https://youtu.be/70DBq10_GwE (acceso 1 de noviembre de 2019)
- Sontag, Susan. 2008. *On Photography*, Penguin Modern Classics.
- Sugimoto, Hiroshi. 1978–93. “Theaters”.
<https://www.sugimotohiroshi.com/> (acceso 2 de noviembre de 2019)
- . 1993. “Drive-in Theaters”.
<https://www.sugimotohiroshi.com/> (acceso 2 de noviembre de 2019)
- . 2016. *Black Box*, Catálogo de la exposición, Fundación Mapfre.
- Szarkowski, John & Shoji Yamagishi. 1974. “New Japanese Photography”, Archivo del Museo de Arte Moderno de Nueva York.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2525> (acceso 10 de marzo de 2020)
- Torres García, Joaquín.
<http://www.torresgarcia.org.uy/bio.php> (acceso 5 de diciembre de 2019)
- Tsuchida, Hiromi. 1995. *Hiroshima Collection*, NHK Publishing, Inc.
- Ueda, Shoji. 2005. *Una línea sutil: Shoji Ueda 1913–2000*, Fundación La Caixa de Pensiones.
- Vartanian, Ivan et al. (eds). 2006. *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*, (New York), Aperture.
- Wall, Jeff. 1993. “A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)”, galería *Tate Modern*, Londres.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951> (acceso de 2 diciembre de 2019)

(Daniel Machado, investigador asociado al Instituto, fotógrafo)