

ANTONIO C. COVARSI. DE LA MANIPULACIÓN A LA DISTORSIÓN

María Eulalia MARTÍNEZ ZAMORA

En un medio como el fotográfico, donde la imagen está siempre sujeta a una aparente objetividad, la manipulación, no sólo del soporte sino también del objeto que se destina a ser fotografiado, es uno de los recursos que más se han venido utilizando en ese intento de aproximar la fotografía a la consecución de productos eminentemente subjetivos.

La historia de la fotografía como medio de expresión artística ha supuesto un continuo ir y venir por una expresión que basándose siempre en la subjetividad del fotógrafo ha utilizado procedimientos que oscilan entre el purismo¹, entendido aquí como ausencia de intervención tanto en el referente como en la fotografía, y la manipulación, en la que se pone de manifiesto de una manera más o menos evidente la intervención del fotógrafo. Estas tendencias de manipulación del medio han estado sometidas a los diferentes gustos y estilos que han regido desde sus orígenes el quehacer fotográfico, y a lo largo de su evolución asistimos a una progresiva separación de los campos pictórico y fotográfico hasta la consecuente reivindicación del medio como expresión artística autóctona.

La fotografía de Antonio C. Covarsí, fotógrafo pacense y uno de los fundadores de la Agrupación Fotográfica Extremeña y del desaparecido certamen fotográfico «Encina de Plata», es un producto de ese afán de subjetivismo que conlleva cualquier proceso de expresión artística y que en la manipulación ha encontrado un lenguaje propio. El desarrollo de su obra es una andadura que se inicia con la manipulación directa del soporte y evoluciona hacia una distorsión del referente manteniendo el medio en estado puro. La diferencia entre ambos extremos es obvia; pasamos de un estado de manipulación *a posteriori* a una fotografía pura donde la distorsión se realiza *a priori* sobre el objeto que deberá ser fotografiado.

El análisis de esta evolución lo hemos realizado a través de ocho series de fotografías comprendidas entre los años 1986 y 1995, y en cuyo desarrollo cronológico

¹ El purismo radical aparece como doctrina retomada y reforzada de la mano del fotógrafo norteamericano Alfred Stieglitz (1864-1946), creador en New York (1902) del grupo Photo-Secession. Stieglitz se oponía a la más mínima de las manipulaciones de la obra de una manera absolutamente radical. (Consultar YÁÑEZ POLO, Miguel Angel, *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos. Desde 1839 hasta nuestros días*, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, 1994, p. 106.)

se contemplan las pautas que marcan las diferencias y consecuencias evolutivas de su expresión. Como datos técnicos diremos que para la realización de las obras ha utilizado una cámara Bronica de formato 4,5 × 6, con objetivos gran angular o tele, película Kodak T-Max de sensibilidades que oscilan entre los 100° ASA para objetos y 400° ASA para personas, revelando con Microdol X y positivando sobre papel Galerie de Ilford; estos datos se refieren a fotografía en blanco y negro; para color utiliza diapositiva y copia en soporte Cibachrome. La serie sobre el carnaval de Badajoz ha sido realizada mediante el procedimiento Polaroid de fotografía instantánea.

Vistas estas aproximaciones de tipo técnico pasamos a presentar brevemente las ocho series mencionadas.

Serie «Tramas»

Serie realizada entre 1986 y 1987. Se compone de unas 30 fotografías con formatos que oscilan entre 24 × 30 y 30 × 40 cm., todas ellas en blanco y negro. Los títulos de estas obras los recogemos de las presentadas en su primera exposición individual en Badajoz en octubre de 1987²:

El crepúsculo de los dioses.

Gilda.

El Halcón Maltés.

Belle de Jour.

Metrópolis.

La dama de Shangai.

El árbol del ahorcado.

Barry Lindon.

Alicia en las ciudades.

El rostro impenetrable.

La gata sobre el tejado de cinc.

Blade Runner.

Ana Karenina.

Ana Bolena.

Atraco perfecto.

Escenas callejeras.

Tener o no tener.

El viento.

La ventana indiscreta.

La fiera de mi niña.

Psicosis.

Estación Termini.

París, bajos fondos.

Missing.

La mujer del cuadro.

Body heat.

Los caballeros las prefieren rubias.

La noche americana.

2001, una odisea espacial.

Ausencia de malicia.

El objetivo de citar aquí algunos de los nombres de las fotografías que componen esta serie es constatar que en la mayor parte de los casos se trata de claras alusiones al mundo del cine, afición confesada y corroborada por el propio autor, que afirma que en muchos de los casos es una relación surgida de la contemplación de la propia fotografía una vez acabada; el título viene sugerido por la imagen. Esta relación con el cine es un elemento que aparece en reiteradas ocasiones y que tendremos ocasión de encontrar de nuevo directamente en su última serie «Monstruos». Sus preferencias cinematográficas se centran fundamentalmente en el cine en blanco y negro, cine «negro», expresionista y surrealista, sobre todo buñueliano.

² Exposición llevada a cabo en la Sala de Exposiciones del Colegio de Arquitectos en Badajoz. Del 19 al 31 de octubre de 1987 bajo el título de «Covarsi. Fotografías».

Otros factores de interés en la serie son sus aproximaciones gráficas al cómic; en muchas de las imágenes el uso de la línea blanca delimitadora es un recurso expresivo que concede a algunas fotografías de esta serie un carácter de producto a medio camino entre el boceto y la fotografía.

La expresividad ha sido buscada a través de la manipulación utilizada a un doble nivel: primero en la obtención de una imagen ligeramente distorsionada mediante el uso de un objetivo gran angular, y segundo mediante la manipulación en laboratorio previa a la obtención de la imagen final a través del procedimiento de las «Tramas». Este proceso, que da el nombre a la serie, consiste en generar unas «interferencias» en el resultado acabado mediante una intervención que puede ser realizada o bien a través de la superposición de dos negativos («sandwich»), uno con la imagen base, por ejemplo la figura, y otro con el negativo trama (fig. 1); o bien mediante la colocación sobre el papel sensible y bajo la luz de la ampliadora de un acetato, previamente pintado con tinta china ajustándose a la forma o figura del negativo base (arquitectura, desnudo o retrato) de manera que la luz en su paso encuentre una mayor o menor resistencia dando lugar a diseños más o menos opacos (líneas blancas, superficies lechosas) en la copia final (fig. 2). Las imágenes sometidas a este tipo de manipulación adquieren cualidades pictóricas y muy expresivas.



FIG. 1. Serie «Tramas».

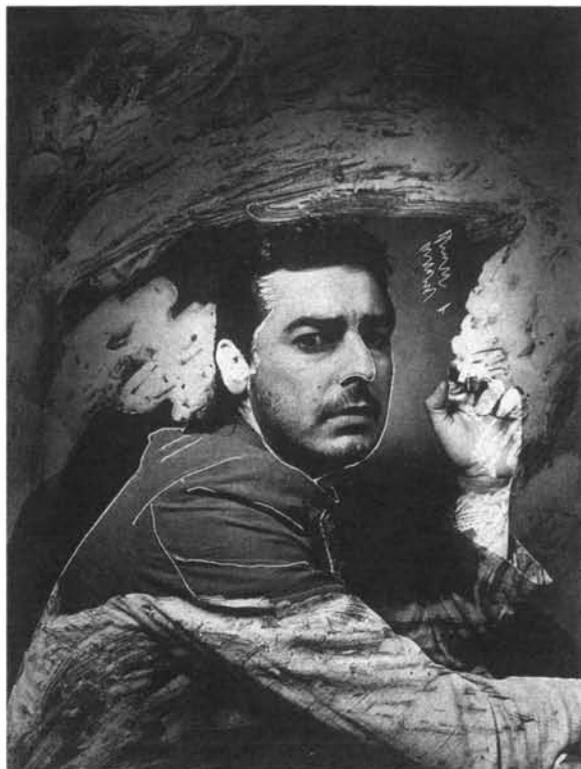


FIG. 2. *Serie «Tramas».*

Serie «Carnaval de Badajoz»

Serie a color realizada entre 1988 y 1993 mediante el procedimiento Polaroid. Se compone de unas 200 imágenes, aunque en realidad ésta es sólo una cifra aproximativa.

El sistema Polaroid es un proceso fotográfico instantáneo de toma que, pasados pocos segundos o minutos después de la exposición, proporciona una foto positiva acabada en papel. El interés de esta serie radica en que son imágenes también sometidas a una manipulación que viene realizada durante el proceso de formación de la fotografía, cuando los pigmentos aún no se han secado y fijado, mediante la presión realizada con un punzón. Ésto da la posibilidad de proporcionar textura a la fotografía, de anular los fondos y hacer resaltar el tema principal (fig. 3); la fotografía así, aun tratándose de un procedimiento de registro instantáneo desde la toma al positivo, permite realizar una intervención para modificar el resultado final, obteniendo una imagen donde la manipulación se realiza directamente sobre el soporte y en el que permanece de manera evidente.

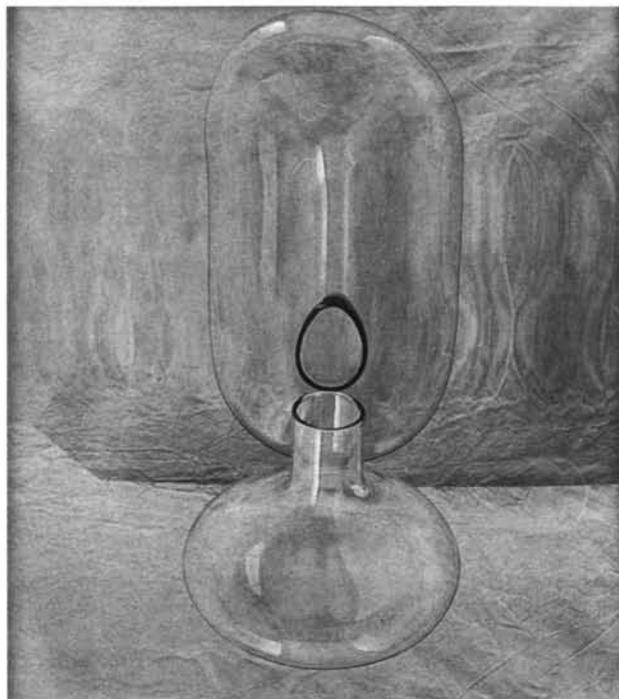
Serie «Vidrios»

Serie en blanco y negro realizada entre 1988 y 1989. Compuesta por 35 imágenes cuyos formatos oscilan entre 30 × 30 y 40 × 50 cm.

FIG. 3. *Serie «Carnaval de Badajoz».*

El objetivo de esta serie es la representación de la realidad y su distorsión; evolucionamos por lo tanto de una fotografía manipulada directamente a una fotografía donde la manipulación se realiza antes de la toma. Los objetos fotografiados son vidrios (botellas, vasijas, jarrones) y su imagen reflejada y distorsionada en un espejo o plancha flexible; en el resultado final se reúnen entonces dos interpretaciones de un único elemento (fig. 4). El objeto está situado en un contexto a medio camino entre lo surreal y lo abstracto, donde no hay posibilidad de confundir la realidad con su reflejo, ya que al contar con la presencia del referente nos hace establecer un límite claramente diferenciado entre uno y otro; deformación y literalidad quedan reunidas en la misma imagen. Si analizamos la generalidad de las fotografías destacamos también un dato que resulta interesante: el autor ha experimentado ampliamente con la tonalidad de las fotografías, vemos en la serie un barrido que va desde los altos a los bajos tonos, hecho que permite la creación de imágenes muy sutiles, casi próximas a dibujos, en los primeros casos o de un marcado claroscuro en los segundos.

Poco a poco, en las últimas imágenes que componen la serie notamos que la figura del referente empieza a desaparecer, ya no contamos con la presencia del objeto real, sino sólo con su deformación. La pérdida de lo real es un hecho que se manifiesta sobre todo en sus series posteriores.

FIG. 4. *Serie «Vidrios».*

Serie «Desnudos»

Serie en blanco y negro compuesta por un total de 40 fotos en formato 40 × 50 cm. Realizada entre 1989 y 1990.

En la elaboración de estas imágenes el objeto literal (desnudo femenino) ha sido sustituido por su interpretación como reflejo distorsionado; el resultado es la pérdida relativa de las referencias a la realidad y un mayor grado de alteración en el lenguaje icónico. En esta serie las alusiones al referente, y con él al espacio real, quedan totalmente anuladas; esta pérdida hace que las imágenes posean una elevada carga surreal y onírica; el desnudo se confunde en un entorno con el que parece compartir sus cualidades cambiantes y fluidas, encontramos títulos como *Mujer acuática*, *Mujer sumergida*, *Mujer diluida*, que denotan las identificaciones con el medio líquido; efectivamente, la visión de esta particular expresión erótica parece estar dificultada por las ondas y deformaciones que provoca el agua en los objetos sumergidos. La realidad ha cedido el paso a la distorsión (fig. 5).

Serie «España»

Conjunto de 15 fotografías a color (copia Cibachrome) realizadas en 1991. El formato utilizado es de 30 × 40 cm.

De nuevo asistimos a la combinación de la realidad y la distorsión; los objetos en este caso son plantas reales ante fondos muy coloristas que rayan en la abstracción.

FIG. 5. *Serie «Desnudos».*

El nombre de la serie proviene de las primeras fotografías realizadas en las que utilizó la combinación de los colores rojo y amarillo (fig. 6).

Serie «Los Sonidos de la Imagen»

Serie de 29 fotografías en blanco y negro y 6 en color (copia Cibachrome). Realizadas entre 1992 y 1993 en formato 30 × 40 y 40 × 50 cm.

El conjunto es un homenaje al mundo de la música; de nuevo el referente literal se ha perdido y la imagen se ha convertido en reflejo distorsionado. Los objetos fotográficos son o bien modelos que sostienen instrumentos musicales en diferentes actitudes (saxo, trompeta, violín), o bien esos mismos instrumentos aislados. Las imágenes sugieren, con su fluidez y sus contornos movidos, un desarrollo melódico generando un entorno que reitera las formas y los sonidos del instrumento (fig. 7).

Serie «Expresión de la Guitarra»

Se compone de 11 fotografías en blanco y negro. Realizadas en 1994 con un formato de 40 × 50 cm.

Esta serie surge inicialmente como parte de «Los Sonidos de la Imagen», pero a raíz de entrar a formar parte de una exposición fotográfica sobre la guitarra³ adquiere entidad en sí misma y se convierte en una pequeña serie cerrada (fig. 8).

³ Exposición realizada del 6 al 30 de julio de 1995 en la Sala Capitulares del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. En esta muestra, bajo el título de «Una aproximación visual a la guitarra/III» participaron Lucien Clergue, Antonio Covarsí, Gabriel Cualladó y Manuel Angel Jiménez.

FIG. 6. *Serie «España».*FIG. 7. *Serie «Los sonidos de la imagen».*

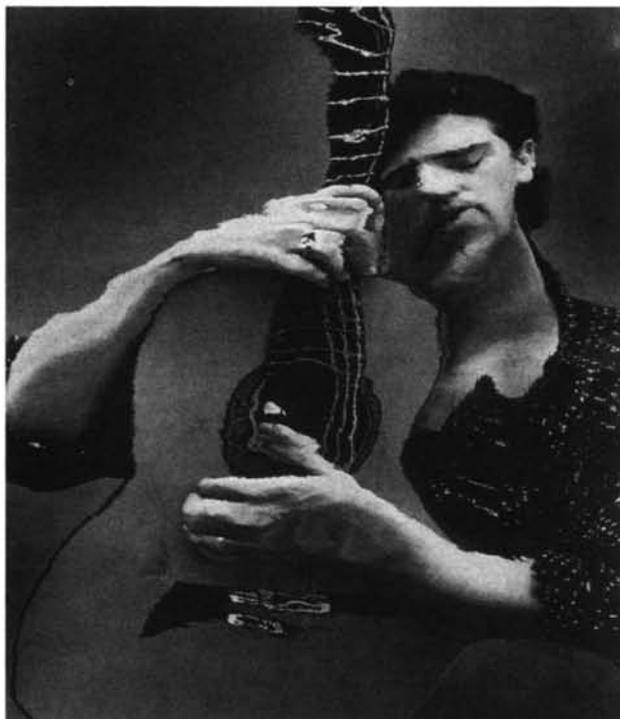


FIG. 8. Serie «Expresión de la guitarra».

Sigue las mismas pautas que la serie anterior.

Serie «Monstruos»

Compuesta por un total de 60 fotos en blanco y negro con formato 40 × 50 cm. Realizada entre 1994 y 1995.

Serie donde aparece, como en los casos anteriores, la imagen de la distorsión.

El conjunto viene agrupado en pequeñas series de dos a siete fotos que registran el mismo modelo en diferentes actitudes. La idea de crear una serie de «Monstruos» surge inicialmente a raíz de realizar unas fotografías que bajo el título de *La mirada en el espejo* pretendían ser un homenaje a la música de Hilario Camacho y al expresionismo de Edvard Munch. Poco a poco el círculo de personajes se va ampliando, aparecen Nosferatu, con claras influencias del cine expresionista de Murnau; un *Drácula, según Coppola*, *Las amistades peligrosas*, donde de nuevo encontramos alusiones al cine, o personajes como *La momia despierta*, *El fantasma del Potro*, o *La rana*, que simplemente se limitan a exhibir su deformidad. El resultado es un conjunto de personajes deformes, «monstruosidades», que dan entidad y coherencia interna a la serie. Para la creación de los personajes el autor cuenta con la ayuda de la maquilladora y esteticista profesional Pepa Casado Linares; al mismo tiempo cada modelo realiza una interpretación de su «monstruo», siendo incluso algunos realizados por actores profesionales. El «monstruo» de esta manera es creado, interpretado y distorsionado; el resultado fotográfico es una distorsión reiterada donde el modelo

ha perdido por completo sus características iniciales. Son retratos de la deformidad llevada al límite. En estas fotos el autor utiliza por primera vez los fondos neutros a través de los cuales concentra toda la expresión en el modelo, evitando que la fuerza de la imagen se diluya integrándose con el fondo (figs. 9-10).

A través de las ocho series de fotografías aquí expuestas hemos podido advertir que existe una línea común que caracteriza a los trabajos y que se hace generalizable y extensible a todas y cada una de las fotografías: se trata de la manipulación. Todas las imágenes han sufrido, en mayor o menor medida y de manera más o menos evidente, algún tipo de intervención que ha alterado la visión última del objeto fotografiado, esta manipulación, tomada en líneas generales, se ha venido aplicando o bien de manera directa sobre el soporte fotográfico y una vez que la imagen ha sido tomada alterando la visión original, como es el caso de las series «Tramas» y Polaroid; o en otros casos utilizando recursos de tipo distorsionante, espejos o superficies flexibles que devuelven una imagen deformada; entonces preferimos hablar más de distorsión que de manipulación. La manipulación implica una intervención material y directa con la superficie del soporte fotográfico o del negativo, mientras que la distorsión, en este caso, mantiene el soporte intocable manipulando el objeto a través de la deformación. También encontramos fotografías donde se combinan ambos elementos, como por ejemplo el uso de «tramas» y de distorsión, etc. Resulta de todos modos interesante recordar que la óptica utilizada es siempre distorsionante, gran angular, o tele, de manera que el objetivo normal de distancia focal más parecida al ángulo de visión humana no ha sido utilizado en ningún caso.

Realizando un esquema cronológico del tipo de intervención que han sufrido las fotos obtenemos lo siguiente:

- *Distorsión* (de la óptica) + *manipulación* (del soporte) en «Tramas» y Polaroid.
- *Imagen real* + *distorsión* (de la óptica y del reflejo) en «Vidrios» y «España».
- *Distorsión* (de la óptica y del reflejo) en «Vidrios», «Desnudos», «Los Sonidos de la Imagen» y «Expresión de la Guitarra».
- *Distorsión* (de la óptica y el reflejo) + *distorsión* (alteración del sujeto) en «Monstruos».

Distorsión+manipulación / imagen real+distorsión / distorsión / distorsión+distorsión

El resultado es un recorrido que parte de la *manipulación* del soporte y finaliza con la *distorsión* del objeto⁴, lo cual, trasladado a niveles de intervención manual, nos indica que la evolución ha partido de una técnica en la que el objeto ha sido fotografiado de manera directa y más o menos objetiva sufriendo una manipulación *a posteriori*, o bien sobre la copia o bien mediante la creación de interferencias en el negativo; y ha finalizado con un tipo de fotografía en la cual la manipulación del soporte no existe, quedando reducida a una intervención *a priori* en el objeto fotografiado mediante

⁴ Aunque la distorsión aparece también en la etapa de manipulación no la tenemos en cuenta porque se realiza mediante el uso de ópticas distorsionantes que suponen una constante en prácticamente todas sus fotografías, debemos pensar por lo tanto que existe siempre implícita una distorsión mayor o menor en toda su obra.



FIG. 9. *Serie «Monstruos».*



FIG. 10. *Serie «Monstruos».*

la creación de una imagen distorsionada en la que se respeta la pureza del medio. Avanzamos desde un acto de improvisación a otro de premeditación.

El hecho de intervenir directamente en el resultado fotográfico de manera evidente constituye, como hemos apuntado inicialmente, un intento de subjetivizar hasta el límite el acto fotográfico, de hacer que la imagen lleve las trazas de nuestra mano o de nuestra mente. La consecuencia final de estos intentos llevados al límite encontraría una de sus posibles salidas en la abstracción formal y la consecuente pérdida del referente. La fotografía de Covarsí hasta ahora no ha llegado a esa pérdida total del objeto representado, que siempre se nos muestra más o menos reconocible; el referente en mayor o menor medida se conserva, aunque el espacio en el que se desenvuelve se haya vuelto ya abstracto. En su evolución el objeto ha ido perdiendo progresivamente los límites de su definición y los ha hecho cambiantes y relativos.

En las fotografías que hemos visto el análisis del espacio requiere un interés especial, a excepción de la serie «Monstruos», donde los sujetos se sitúan en ambientes neutros para acaparar por completo tanto la expresividad como la atención y evitar de esta manera fugas de intensidad en las actitudes de los personajes. En sus primeras series el entorno que rodea al motivo principal, el espacio, tiene inicialmente una función de simple delimitador de la forma y se usa para destacar al sujeto del fondo; así tenemos superficies rayadas, manchas blancas, perfiles que delimitan el contorno de los personajes, aunque en algunos casos se constituyan en auténticas interferencias o «ruidos» visuales que dificultan la visión inicial del objeto. Podríamos definir este tipo de imágenes como una variante dentro de una línea o tendencia aproximada al *fototachismo figurativo*, aunque en el caso de las obras de Covarsí la improvisación sustituye al azar⁵. El resultado expresivo implica la anulación de algunas partes de la imagen para resaltar otras, pero siempre permitiendo que el objeto fotografiado siga siendo reconocible. Las fotografías parecen bocetos a medio hacer, se convierten en metalenguaje del proceso de creación y generación de imágenes, explican por sí mismos los procesos y manipulaciones a las que han sido sometidas.

En los siguientes grupos fotográficos, cuando la manipulación ha sido sustituida por la distorsión, el espacio se vuelve irreal y onírico, podemos entonces hablar de un cierto *surrealismo lírico*. En las series donde aparece todavía el objeto real, el entorno es un simple telón de fondo donde se sitúan la deformación reconocible del objeto y el espacio abstracto, aún objeto y fondo no se integran. El primer plano adquiere importancia y se despega de lo que le rodea; todo lo demás, todo lo perteneciente al mundo de la distorsión, ocupa un puesto de segunda fila.

Será con la total desaparición del referente real cuando el objeto y el fondo se encuentren totalmente integrados; el modelo, el instrumento, se vuelven seres indefinidos que comparten su fluidez con el medio que les rodea haciéndose inseparables.

⁵ Aclaremos el uso de la improvisación frente al azar debido a que Covarsí no hace uso de éste en sus fotografías mientras que el fototachismo —como cualquier otro informalismo— se caracteriza por la intervención del azar en las obras. Aplicamos el término fototachismo figurativo sólo en lo que se refiere a sus puntos coincidentes, como son la introducción de ruidos visuales, manchas, destrucciones gelatinosas en la fotografía, convirtiendo a la obra en muchos casos en única e irrepetible. (Ver YÁÑEZ POLO, Miguel Angel, *op. cit.*, p. 128.)

Las personas y los metales se vuelven líquidos y cambiantes en un entorno del que forman parte y que en muchos casos reitera la sinuosidad de sus formas; el desnudo así tratado pierde su calidad de desnudo y adquiere la de objeto. En este ambiente, donde el espacio ha perdido sus referentes y se convierte en una pura abstracción, el único objeto que permanece reconocible es el modelo (persona o instrumento).

Las tensiones se distribuyen por la superficie fotográfica creando un espacio uniforme de expresividad, donde elementos puntuales tales como plantas, instrumentos, rostros o manos constituyen epicentros expresivos de donde surgen, en muchos de los casos, líneas de fuerzas producidas por el tipo de movimiento ondulante que provoca un objeto al caer al agua. Las tensiones se generan partiendo del objeto reconocible y encuentran apoyo expresivo en las abstracciones que los envuelven.

El resultado de esta evolución es una incursión progresiva en un mundo de imágenes donde los componentes oníricos e irreales se encuentran ganando cada vez mayor presencia. Desde la anulación completa de la realidad, la imagen se convierte en un producto del subconsciente, repetitivo y obsesionante, donde la forma se reitera a sí misma en el entorno abstracto. La lucidez es suplantada por la alucinación en esta especie de manierismo fotográfico.

La historia del arte, en su recorrido, está llena de períodos que han utilizado la deformidad como elemento expresivo; recordemos por ejemplo las obras de El Greco, el mundo onírico y deformado de muchos autores surrealistas, las obras expresionistas de Edvard Munch, las esculturas de Giacometti o las figuras de Francis Bacon. En ellos el sentimiento interno se vuelve tan intenso que trasciende la forma material y la deforma, se ha roto el equilibrio entre la materia y el espíritu; en muchos casos son coincidentes con etapas críticas de la historia caracterizadas por una pérdida de valores y en las que el hombre necesita expresarse rompiendo los esquemas que sustentan la normalidad. La presentación de la realidad bajo una perspectiva deformante convierte la visión en mucho más subjetiva al alejarla de los cánones normales de la representación. En fotografía la visión deformada aparta al medio de ese carácter objetivo con el que ha cargado desde sus orígenes, su interés radica en una mayor subjetivización de la imagen. Las visiones de lo deforme son vagas e imprecisas, son los reflejos de sentimientos que tienen más de sugerencia que de afirmación categórica.

Llegados a este punto no podemos sustraernos a la mención de fotógrafos que han utilizado la deformidad como vía de expresión; el más significativo debido a sus proximidades con nuestro autor fue el húngaro André Kertész (1894-1985). La obra de este autor ha sido calificada por muchos como de «surrealizante»⁶ y se le encuentra relacionado con los movimientos de vanguardia que se desarrollaron en la Francia de la posguerra. El interés de Kertész para nosotros se centra en una serie titulada «Distorsions», que data de 1933. Lo que el fotógrafo hace es retratar el reflejo de un espejo deformante, o sea, la distorsión. Son imágenes de imágenes con perfiles sinuosos y sugerentes que tienen como tema fundamental el desnudo femenino, las

⁶ La calificación de «surrealizante» dada a la fotografía de André Kertész la hemos recogido de la obra dirigida por LEMAGNY, Jean-Claude, y ROUILLÉ, André, *Historia de la fotografía*, Alcor, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1988, p. 118.

formas que consigue son agitadas, movibles y dinámicas. Establecen una tensión visual exagerada que lleva al reconocimiento del objeto mediante la lectura fragmentada de sus detalles y cuyo objetivo no es otro que el de aportar una interpretación subjetiva sobre la visión del cuerpo femenino.

El *surrealismo lírico* de la obra de Covarsí avanza hasta llevar la deformación a sus límites como objetos reconocibles dando paso a una visión más trágica que calificamos de *expresionista*. Con su serie «Monstruos» ha querido hacer una reiteración de la deformidad, el monstruo es en sí mismo un personaje deformado, una normalidad alterada, una anormalidad. La distorsión monstruosa del personaje se ve doblemente deformada a través de la imagen que proporciona el espejo, la fotografía se constituye entonces en la distorsión de la distorsión. El sujeto fotografiado pierde su identidad doblemente, primero a través del monstruo y segundo a través del espejo.

En la figura del monstruo podemos ver un enfoque trágico, existencial, un reflejo externo de las angustias internas, donde lo fantástico y lo mágico conviven y se exteriorizan convirtiéndose en la materialización simbólica de la tortura existencial. En cada monstruo hay un intento de estetizar el horror y sublimar los temores que pueblan el subconsciente colectivo volviéndolo visible e identificable. En estas fotografías toda la expresividad se centra en el sujeto, envuelto en un espacio neutro que ha perdido la importancia que tiene en las otras series y que en muchos casos está cargado de matices tenebristas. Este tipo de fotografía que utiliza como tema fundamental el sujeto deformado es un campo ya utilizado por autores que han hecho de lo horrible su sujeto estético; es el caso de la fotógrafa americana Diane Arbus (1923-1971)⁷, o más concretamente de Joel-Peter Witkin (1939), fotógrafo americano que se dio a conocer en los años ochenta. Utiliza en sus fotografías personajes deformes, transexuales, hermafroditas, tullidos, fragmentos de cadáveres, fetos humanos, y los sitúa en un entorno adecuado a la representación donde desempeñan papeles cargados de una morbosa ironía.

La deformidad es el fruto de una necesidad expresiva que no encuentra su materialización en los cauces de la normalidad. El fotógrafo que busca su estética a través de lo deforme no se conforma con las visiones que otorgan las imágenes de un espejo, necesita buscar una realidad distorsionada, ya sea a través de las anomalías que concede la naturaleza o de la manipulación de la realidad hasta convertirla en un producto del subconsciente. En vez de ocultar lo horrible lo muestra estetizado en un intento de exorcizar así nuestras deformaciones internas.

En Antonio C. Covarsí la necesidad expresiva ha ido evolucionando hasta lograr su materialización por medio de la deformidad absoluta y el mantenimiento intacto del medio fotográfico. Las manipulaciones han dejado paso a las deformaciones, de manera que la intervención se ha ido intelectualizando hasta convertir a las imágenes en el reflejo manierista de los horrores subconscientes.

⁷ Diane Arbus se formó como fotógrafa de modas, pero en realidad se dio a conocer con sus tomas de personajes y grupos socialmente marginados, como disminuidos psíquicos y físicos, mutilados de guerra, etc. Ver referencia en SCHÖTTLE, Hugo, *Diccionario de la fotografía. Técnica-Arte-Diseño*, Ed. Blume, Barcelona, 1982, p. 332.

Cuando la fotografía se convierte en retratista de sueños, mujeres líquidas y monstruos está cuestionando ese carácter de objetividad que garantizaba al medio como fiel representante de lo existente. La deformidad imaginada adquiere a través de su materialización fotográfica una carta de presencia incuestionablemente real y hace que lo ficticio se vuelva creíble a través de lo que debería ser la más objetiva de las miradas. Es precisamente en este carácter de ambigüedad donde reside el gran poder de la fotografía como medio expresivo.

APÉNDICE

Antonio Cosme Covarsí Rojas

Nace en Badajoz en 1951.

1977 Se inicia en la fotografía.

1977-1986 Se dedica al estudio de la fotografía, así como a la organización de actividades fotográficas: cursos de iniciación, exposiciones, edición de catálogos, etc.

En 1986 inicia su primer trabajo personal, que dará como resultado su primera exposición individual.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

1987 Colegio de Arquitectos (Badajoz).

1988 Posada del Potro (Córdoba), Colegio de Arquitectos (Badajoz).

1989 Ubrique, Centro Cultural Canónigos (La Granja de San Ildefonso, Segovia).

1990 Reus, Tarrasa, Sabadell, Manresa.

1991 Posada del Potro (Córdoba).

1992 Aula 7 (Málaga).

1993 Spacio Expositivo «De Pellegrini» (Riva del Garda, Italia). Sala Diafragma (Córdoba).

1994 FNAC (Madrid), 8.º Festival de Jazz. Teatro López de Ayala (Badajoz).

1995 Galería UFCA (Algeciras), Sala Exposiciones de la Junta de Extremadura (Badajoz), Templo de Luna (Elvas, Portugal).

EXPOSICIONES COLECTIVAS:

10 Fotógrafos extremeños (Cáceres), Fotógrafos en la Posada del Potro (Córdoba, 1989), 10 Años de la AFE (Badajoz, 1989), Fondos de la Fototeca de Córdoba (Lyon), Fotografía Actual en Extremadura (Badajoz, 1991), 4.ª Bienal de Fotografía de Córdoba (Córdoba, 1991), Colección José Gálvez (Sala Linares, Córdoba), Fotografía Spagnola (Trento, Italia, 1993), 5ª Bienal de Fotografía de Córdoba (Córdoba, 1993), Historia viva de la Fotografía Española Contemporánea (Córdoba, 1994), 10 Años de Aula 7 (Málaga, 1994), Artistas contemporáneos extremeños (Zafra, 1995), Una aproximación visual a la Guitarra/III (Sala Capitulares, Córdoba, 1995).

Ha realizado el trabajo «Expresión de la guitarra» junto a Gabriel Cualladó, Lucien Clerg y Manuel A. Jiménez para la Fototeca de Córdoba.

PORTFOLIOS:

Rev. *Foto Profesional* (n.º 62, 2-1988) / Rev. *Foto-Vídeo* (n.º 41, 1991) / Rev. *La Fotografía* (n.º 12, 1989) / Rev. *Diorama* (n.º 98, 4-1992) / Rev. *Arte Fotográfico* (n.º 506, 7-1994) / Rev. *Foto* (n.º 152, 8-1995, portada y portfolio).

REFERENCIAS:

- Periódicos: *Hoy* (7-12-1989, 1-10-1990, 29-4-1991, 14-3-1992, 15-6-1995) / *Extremadura* (2-11-1987, 14-6-1991, 30-3-1993) / *Qui Roveretto* (13-6-1993, Riva del Garda, Italia) / *Cronaca di Roveretto* (5-6-1993, Italia) / *El País* (24-8-1994) / *El Mundo* (8-1994) / Sup. *El País de las Tentaciones* (19-8-1994, 16-6-1995) / Sup. *Babelia* (10-6-1995) / *Trent-Express* (27-6-1995, Italia) / *El Aragueño* (11-7-1995, Maracay, Venezuela).
- Revistas: *Anaquel* (portada, n.º 1, 12-1984) / *La Cortinilla* (portada, n.º 8, 11-1987) / *Nuevo Gadiana* (n.º 33, 7-1989) / *La Frontera* (n.º 9, 10-1999) / *Photographie* (n.º 8, 8-1991) / *Arte Fotográfico* (n.º 500, 1995) / *El Pregonero* (n.º 106, 7-1995).
- Libros: «La Fotografía en Extremadura», Pachón, A., en *Plástica Extremeña*, AA.VV. Ed. Caja de Badajoz, 1990. / Catálogo-Vídeo Cuatro Direcciones. Fotografía Contemporánea Española 1970-1990. Tomo II. Libro de referencia. AA.VV. Lunwerg Editores y Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991. / «Diccionario Histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos». Yáñez Polo, Miguel Angel. Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, 1994.

LIBROS:

- *Extremadura en otras imágenes*. Ed. Extremadura Enclave 92. Impr. en Montijo, 1990.
- *El Carnaval Pacense*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Badajoz. Badajoz, s.f.

TRABAJOS REALIZADOS:

«Tramas» (1987), «Carnaval de Badajoz» (1988-1993), «Vidrios» (1989), «Desnudos» (1990), «España» (1991), «Los Sonidos de la Imagen» (1993), «Expresión de la Guitarra» (1995), «Monstruos» (1995).

COLECCIONES:

Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Fototeca de Córdoba, Junta de Extremadura, Fototeca de Reus, así como en colecciones privadas.