



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**LA CIANOTIPIA: UN PROCESO FOTOGRAFICO
ALTERNATIVO EN LA PLASTICA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES**

P R E S E N T A

LAURA MARIA GONZALEZ FLORES



MEXICO, D. F.

1986

**DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
AV. CONSTITUCION No. 600
Xochimilco 23, D. F.**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA CIANOTIPIA: UN PROCESO FOTOGRAFICO ALTERNATIVO EN LA PLASTICA

INTRODUCCION

PARTE 1. LA FOTOGRAFIA COMO IMAGEN

Pág. 1

- 1.1 La concepción del espacio y el nacimiento de la fotografía.
- 1.2 Composición fotográfica y composición pictórica
- 1.3 La instantaneidad y la consolidación del modo de ver fotográfico
- 1.4 Las vanguardias en pintura y fotografía
- 1.5 La fotografía y la ruptura del naturalismo pictórico: Impresionismo y Postimpresionismo.
- 1.6 Ruptura del realismo en fotografía

PARTE 2. EL DESNUDO COMO IMAGEN

Pág. 43

- 2.1 El desnudo como forma artística
- 2.2 El desnudo masculino: Apolo y Hércules
- 2.3 El desnudo femenino: Venus
- 2.4 El desnudo como abstracción
- 2.5 El "estar desnudo" en arte

PARTE 3. PROPUESTA DE LA IMAGEN: EL DESNUDO FOTOGRAFICO Pág. 64

PARTE 4. DESARROLLO DE LA IMAGEN: DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE TRABAJO

Pág. 75

PARTE 5. LA CIANOTIPIA

Pág. 8.

- 5.1 Fundamento químico
- 5.2 Sizado del papel
- 5.3 Sensibilización del papel
- 5.4 Exposición del papel
- 5.5 Lavado y fijado del papel
- 5.6 Virado del papel
- 5.7 Transparencias de cianotipia
- 5.8 Realización de internegativos
- 5.9 Revelado del material ortocromático

CONCLUSIONES

Pág. 99

APENDICE. FORMULAS DE CIANOTIPIA

Pág. 101

NOTAS DE PIE DE PAGINA

Pág. 103

BIBLIOGRAFIA

Pág. 107

"Fotografio lo que no quiero pintar y pinto lo
que no puedo fotografiar..."

Man Ray

INTRODUCCION

La presente investigación nace de la necesidad de integrar un medio recién descubierto por mí, la fotografía, a mi trabajo plástico. Buscando ampliar las posibilidades técnicas del trabajo gráfico que esta realizando, me encontré con un medio que constituía un medio de expresión válido en sí mismo y no una simple técnica para colocar sobre la piedra litográfica, el bastidor de serigrafía o la placa de grabado, una imagen. La fotografía resultó ser un medio adecuado a mi modo actual de expresión. De ahí que quisiera profundizar mis conocimientos sobre el lenguaje de la fotografía, el cual apenas manejaba, y realizar una serie de obras en las que se integraran plásticamente fotografía y pintura.

Los dos primeros capítulos constituyen el marco teórico sobre el cual pude basar mis imágenes, tanto en su nivel formal como el del contenido. El primer capítulo describe el desarrollo del lenguaje de la fotografía en relación al código ya existente de la pintura y la aportación que por sus características inherentes hace al modo de ver planteado tradicionalmente por las artes plásticas. El segundo capítulo se refiere a los diversos modos en que se ha manifestado el Desnudo, el tema que escogí para realizar las imágenes en nuestra cultura. Escogí el tema

del desnudo para desarrollarlo en este nuevo medio que para mí es la fotografía por la importancia que éste ha tenido como tema recurrente en mi trabajo anterior.

En cuanto a técnica, encontré una inventada por el astrónomo Sir John Herschel en 1841, la cianotipia, cuyas características la hacían ideal para permitir la convivencia e integración de la pintura y la fotografía. En primer lugar, la necesidad de emulsionar manualmente el soporte de la fotografía me permitía escoger el tipo, tamaño, textura y color del papel-soporte de la obra. La manipulación del soporte, del negativo, la impresión por contacto, el color de la emulsión y otras características del proceso técnico de la cianotipia hacían de ella una elección que favorecía múltiples posibilidades de experimentación más accesibles por su inmediatez al artista plástico que la fotografía tradicional sobre plata.

El tercer capítulo concreta la propuesta de las imágenes que se realizaron, tanto en el nivel fotográfico como en el temático, y plantea la relación entre los elementos de la sintaxis fotográfica y los de la semántica de las imágenes de desnudo presentadas. El cuarto capítulo describe el desarrollo en la práctica, de las obras realizadas a manera de investigación.

El quinto capítulo describe la historia y el proceso de la técnica escogida para realizar las imágenes, la cianotipia, que se completa con un formulario. La investigación escrita constituye la base sobre la cual se sostiene el conjunto de obras presentadas, a partir de las cuales se abre la discusión de la integración, a nivel de imagen, de pintura, fotografía y desnudo.

PARTE 1

LA FOTOGRAFIA COMO IMAGEN

Todos tenemos, como seres humanos, necesidad de comprender y apropiarnos de lo real. Las imágenes han sido una respuesta a esta relación con la realidad. En las imágenes no sólo representamos lo que vemos y lo que hacemos, sino que nos representamos a nosotros mismos. Más aún, las imágenes nos dan la capacidad de transformar y reciclar el mundo o de crear otro arbitrariamente. Las imágenes no sólo son visión recreada del mundo, sino documento y expresión de éste.

De las imágenes que nos rodean, el 90% son de origen fotográfico. En solamente ciento cincuenta años, la técnica fotográfica ha llenado de imágenes la vida del hombre. Ha llegado a los rincones más recónditos de los tejidos vivos y a cientos de años luz de distancia. Es tan rápida la producción de imágenes, que pocas de ellas tienen el poder de perturbarnos por su novedad. Pocos de los que veíamos asombrados al hombre llegar a la Luna en la pantalla de televisión en 1969, la encenderíamos hoy para ver las imágenes que los rusos han recogido en Venus en este mismo año. En muchos sentidos, hemos sustituido la experiencia directa de la realidad por una realidad medial, en la que la Foto lleva una gran responsabilidad.

Es tan heterogéneo el uso de la fotografía, que en realidad la "Fotografía" no existe. Es decir, la Foto como forma, la Foto como género. La simple utilización de un medio no justifica su inclusión en un género. Nunca se nos ocurriría poner a un reportero, a un poeta, a un corrector de estilo y a un niño en la escuela dentro del mismo género por la común utilización de la pluma. De la misma manera, no podemos incluir dentro de la misma categoría a una ilustración de una revista, a una fotografía tomada a través del microscopio electrónico y a una obra realizada por un artista plástico en una película sensible a la luz. La fotografía es un concepto fluido en que comprobamos, una vez más, la ambigüedad de representar con un sólo medio una realidad que no es una. Tampoco la Foto es una: es un mosaico de prácticas. La Fotografía constituye su propia identidad.¹

Las características de la Foto como medio productor de imágenes la acercaron, desde su origen, a las artes plásticas. Siempre quedará abierto a discusión el planteamiento de si la Fotografía es Arte o no. Tanto en las artes plásticas como en la Fotografía se producen imágenes. Las primeras tienen como factor distintivo el estar "hechas a mano", mientras que las segundas dependen del elemento fotosensible y de fragmentos de la realidad bañados por la luz. Sin embargo, tanto imagen fotográfica como imagen plástica pueden ser analizadas bajo las mismas categorías esté-

2
ticas y formales. Tanto las imágenes fotográficas como las pictóricas tendrán implícitas concepciones definidas de sus elementos como espacio, composición, tiempo, movimiento, etc, en lo que me basaré para hablar sobre ellas como imágenes que determinan un "modo de ver".

La inclusión de la Fotografía en el Arte resulta irrelevante hoy en día, dice Susan Sontag. La Fotografía es una disciplina que va más allá que un simple medio artístico. La fama de la Fotografía depende, en gran parte, precisamente de la negación de su artisticidad, o del juego de su cuestionamiento. La Fotografía impone un modo de ver diferente: las imágenes fotográficas son copias del mundo y no productos de la conciencia del artista. Por su aparente apego a la realidad, son más fácilmente aceptadas por el espectador, ya que no exigen de él una disposición y capacidad especial de ver que sí impone, en cambio, la pintura a partir del Impresionismo. La Historia de la Fotografía siempre ha estado marcada por conflictos y dualidades: documento vs. pictorialismo, impresión directa vs. manipulada, etc. La Fotografía toma temas y conceptos de la pintura liberándola del realismo. Debilita la experiencia del realismo pictórico y hace que la pintura se supere en tanto exige de ella una reflexión sobre la realidad y no una mera copia de ésta. Después, también la fotografía se alejará del mimetismo

y se acercará a la abstracción tomando el mismo camino que la pintura. Ésta, en cambio, adquirirá como consecuencia de su contacto con la Fotografía, una conciencia de sus características y posibilidades como medio. Tomará técnicas y conceptos de la Fotografía, y se verá enriquecida por el diferente modo de ver inherente al nuevo medio.³

Tanto la Fotografía como la pintura comparten una cualidad de presencia en la realidad. La Fotografía también enmarca sus imágenes como la pintura, para distinguirlas como un objeto aparte. Ambos medios proponen, al interrelacionarse, un cambio en el lenguaje visual. He aquí un punto básico al tratar cualquier discurso sobre la imagen: el modo de ver. El modo de ver una imagen no solamente estará ligado a las características neurofisiológicas de un individuo y de su proceso perceptivo, sino a una manera en que la cultura a la que pertenece concibe el mundo y el espacio. De aquí que me parezca más importante describir la relación de pintura y Fotografía en tanto imágenes que enriquecen nuestro modo de ver que abordar la relación histórica de éstas o teorizar sobre la artisticidad de la Fotografía. A continuación describiré varios cambios que se dieron en el siglo XIX en las concepciones de tiempo, espacio, figura, movimiento, composición y luz como consecuencia del contacto de foto y pintura y que enriquecen, conforman y determinan el modo en que hoy vemos nuestro mundo y nuestra obra.

1.1 La concepción del espacio y el nacimiento de la Fotografía

No es ninguna casualidad que la fotografía haya tenido siempre una relación tan cercana con la pintura. El descubrimiento de la fotografía responde a una necesidad de reproducción de la realidad que hasta entonces había sido propiedad de la pintura.

La pintura había llegado ya a una representación de los objetos naturales y su entorno muy similar a la que iba a obtenerse con el lente de la cámara. Independientemente de su capacidad de expresión, la pintura había encontrado su razón de ser en una continua persecución de lo real. Algunas de las características típicamente fotográficas había ya aparecido aisladamente en la pintura, como el detallismo realista (pintura flamenca), el corte de planos (Donatello, Mantegna) y la representación de la velocidad y el movimiento (Velázquez).⁴

En esta búsqueda de la realidad, la pintura desarrolló medios mecánicos para facilitar su reproducción y sistemas para determinar y reglamentar la concepción del espacio en el plano. El fenómeno de la cámara oscura, en que se reflejaba una imagen invertida en el fondo translúcido de una caja, se conoce desde la Edad Media. El árabe Al Hazen (965-1035) habla ya de la utilización de la "cámara de agujero".⁵ En el siglo XVI, ya era un recurso muy utilizado por los pintores. Son bien cono-

cidos los bocetos que realizó Durero con la cámara oscura (1535) como la fantástica utilización de Della Porta de una cámara oscura del tamaño de un teatro para proyectar a los asombrados espectadores la escenificación de diablos y brujas que realizaban actores disfrazados en exterior. Solamente algunos intelectuales de aquella época (1535-1615) conocieron los escritos de Della Porta. En ellos, describía la inversión de la imagen dentro de la cámara oscura por medio de espejos.⁶

La utilización de estos recursos dentro de la pintura era obvia: facilitaba la reproducción de la realidad. Al ponerse un papel translúcido sobre el vidrio esmerilado y a través de una retícula, podía fácilmente "copiarse" del natural. Así dibujaron Durero, Vermeer y Canaletto. De esta manera, se efectuaron también un gran número de obras desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. El desarrollo de la cámara oscura va de 1657, en que se construye la "cámara lúcida", un especie de visor con un sistema de prismas que proyectaba sobre un papel la imagen virtual.⁷ Esta actitud de reproducir mecánicamente la realidad para asegurar su fidelidad correspondería a la de los escultores del siglo XIX que hacía vaciados directos del cuerpo humano.⁸ La conjunción del conocimiento de estos dispositivos óptico-mecánicos y las investigaciones sobre la fijación de las sales de plata fotosensibles harán posible que Daguerre, Niepce y Talbot concibieran a principios del siglo XIX, las primeras cámaras y las primeras fotografías.⁹

ras fotografías.⁹

Sin embargo, la fotografía no debe su desarrollo solamente a adelantos técnicos (óptico-mecánicos) o químicos (fijación de las sales de plata). El concepto de la fotografía está ligado íntimamente a una estructura de conciencia y a un comportamiento especial en la contemplación del mundo material: la perspectiva central.¹⁰ Ésta es una de las tesis más importantes que sostiene Otto Stelzer en su libro Arte y Fotografía. Si se desarrolla la fotografía en un cierto momento no es solamente porque se habían dado una serie de conocimientos científicos, sino porque se había dado, en la mente del hombre, la posibilidad de concebir el espacio de una manera especial.

Según Stelzer, hasta el descubrimiento de la fotografía se habían dado, en el arte, dos tipos de concepciones espaciales correspondientes a diferentes tipos de comportamiento. La primera, Umsgangsding, se relaciona con los objetos según su utilidad. No hay perspectiva, luz, sombra o profundidad. El espectador no se da cuenta de que no se ve el objeto en su totalidad. Se relaciona con el concepto de perspicacia de Heidegger (Umsicht), y comprende la mayor parte de las concepciones espaciales de antes del Renacimiento.

La segunda concepción será la contemplación pura, en que ya hay

una distinción conceptual entre sujeto y objeto, y el mundo se antepone al objeto. El espectador se fija en una parte de éste, pero siempre tomando en cuenta su situación en relación a una totalidad. Es un modo de percibir los objetos que corresponde a una representación abstracta y geométrica de la realidad: la perspectiva central. Implica también un sistema matemático espacial desarrollado desde los griegos y llevado por Alberti hasta sus últimas consecuencias; esta concepción del espacio es la que marca las obras artísticas desde el Renacimiento.¹¹

En este momento se pone la cámara oscura al servicio del Arte, ya que la cámara (visión fotográfica), permitirá comprobar la visión de la perspectiva central postulada por Alberti. Nace también el deseo de plasmar la profundidad de la perspectiva central en la superficie del cuadro. Es muy importante tomar en cuenta este modo de percibir la realidad, ya que marcará todas las representaciones de ésta en los próximos cuatro siglos. El descubrimiento de la fotografía será un punto culminante que confirme esa abstracción del espacio que es la perspectiva central, y al mismo tiempo, al poner esa imagen convencional de la realidad captada através de un lente en el papel, dará la pauta para que las vanguardias posteriores rompan con la misma idea

convencional del espacio.

La imagen fotográfica, dice Stelzer, es una imagen diferente de la imagen que se forma en nuestro cerebro por procesos neurofisiológicos muy complicados. Nuestro cerebro compensa lo que vemos, y por eso, la imagen fotográfica y la imagen construida por la perspectiva matemática difieren radicalmente de la imagen percibida. A los objetos lejanos los vemos mucho más grandes de lo que las leyes ópticas indican. El cuadro de Cézanne del Mont Sainte-Victoire, por ejemplo, nos da una impresión de "más parecido" a la realidad que cualquier fotografía del mismo monte tomada del mismo lugar. La cámara produce una imagen más lejana de él. De aquí deducimos que el modo de ver fotográfico sea también un modo abstracto y convencional. Es parte de una concepción y ordenamiento matemático del espacio que se desarrolla en el Renacimiento. Es por esta razón que tomaré esta concepción de "perspectiva central" como un punto de partida básico para el desarrollo de otros factores que cambiarán drásticamente el modo de ver del hombre en los siglos XIX y XX: composición, tiempo, figura, luz.¹²

1.2. Composición fotográfica y composición pictórica

Las primeras fotografías sorprendieron a aquellos pintores que habían usado la cámara lúcida como herramienta para atrapar la

realidad en forma más fiel que una pintura: Niépce, Daguerre, Talbot. Las imágenes fotográficas que ellos obtuvieron escapaban absolutamente a cualquier clasificación pues superaban a cualquier pintura detallista en su cualidad de "estar pintadas por la misma Naturaleza". De aquí que el primer libro de calotipos de Talbot se llamara El lápiz de la Naturaleza (1844).¹³ Daguerre, en cambio, en un anuncio que publicara en 1838 para atraer inversionistas a su invento, describía al daguerrotipo como un medio que "... no es meramente un instrumento que sirve para dibujar a la Naturaleza... (sino que) le da (a ésta) el poder de reproducirse..."¹⁴

Los primeros fotógrafos fueron, al mismo tiempo, artistas y técnicos. Daguerre, por ejemplo, era un pintor naturalista cuya búsqueda por el acercamiento a la realidad lo había llevado a usar la cámara oscura y a crear sus "dioramas": cuadros de tamaño natural proyectados sobre un papel translúcido a manera de escenografías. Niépce era un litógrafo cuya falta de facilidad para el dibujo lo había llevado a buscar una sustancia que fijara químicamente la imagen que él ya proyectaba sobre la piedra con la cámara oscura.¹⁵ Henry Fox Talbot era un dibujante que había ya utilizado la cámara oscura y la cámara lúcida como ayuda para sus dibujos de paisaje.¹⁶ También había ya realizado una serie de fotogramas e inclusive, algunas de ampliaciones microscópicas. Isenring, que realizara la primera exposición "artística" de fo

tografía en 1840, también había dejado su oficio de pintor por el de fotógrafo. Le Gray, que lograra las primeras instantáneas de olas, era originalmente pintor, como también lo fueron David Octavious Hill y Mathew Brady.¹⁷

Era lógico, pues, que la fotografía cuestionar siempre su artísticidad, y no sólo porque los primeros fotógrafos fueran al mismo tiempo pintores, sino porque sus características como imagen la relacionaban con las convenciones y conceptos que hasta entonces habían sido exclusivos de la pintura. Por esto, las primeras fotografías estaban definitivamente marcadas por la composición pictórica. Es un fenómeno de adaptación y continuación de medios, como la arquitectura de piedra que copia la arquitectura de madera.¹⁸ Así, las primeras fotografías copian a la pintura, como las composiciones de Talbot. Talbot busca aparentemente el encanto de lo "natural", pero si analizamos su trabajo, nos daremos cuenta de que la influencia de las escuelas flamenca y holandesa de pintura existe en cuanto tema, detalle y composición. Talbot intentaba sacar una pintura de una foto, pero no le interesaba demasiado la unidad temática de sus fotos y se dejaba fascinar por la irrelevancia del detalle.¹⁹ Otro punto en que notamos la influencia de la composición pictórica en la fotografía lo encontramos en el hecho de que se buscaban fenómenos ya compuestos, o reflexiones y simetría (fotos de arquitectura de Bayard) o se incluían símbolos y signos ya usados anterior-

mente usados en pintura como posibilidad de darle poder sugestivo a la fotografía.²⁰

En el género del retrato vemos una relación de mutua influencia entre la composición pictórica y la fotográfica. La fotografía no solamente hereda la composición y el concepto del retrato pintado, sino también la clientela. Los miniaturistas pierden su trabajo por las tarjetas de visita fotografiadas.²¹ A cambio, el retrato naturalista tomará fotografías como punto de partida, y a tal punto, que se estimará necesario contatar en todo catálogo de exposiciones si las pinturas habían sido realizadas sobre o a partir de una fotografía (según opinión de Walter Sickert en la revista The Studio).²²

El acercamiento de la fotografía a la pintura tiene resultados contradictorios. Por un lado, la plasticidad en la foto Enriquece al lenguaje fotográfico al hacerle reflexionar sobre muchas de sus posibilidades como medio. La plasticidad puede resultar en expresión e interiorización del medio fotográfico como en el trabajo de Julia Margaret Cameron, considerado en su tiempo como de una "irrealidad irreverente" por su "exagerada plasticidad".²³ Por otro lado, la sobreutilización de los efectos pictóricos y sobre todo, de la composición pictórica en fotografía para apropiarse de una artísticidad, lleva a estas "fo-

tos artísticas" del siglo XIX a un punto muerto. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en la fotos-composite de Oscar Rejlander y Harold Peach Robinson (alrededor de 1860). En ellas, trataban de reproducir la pintura de tema mitológico, bíblico o clásico por medio del montaje de varias fotografías. Estas fotografías, que se acercan a la estética pre-rafaelista y victoriana, carecen de una iluminación coherente y de unidad formal entre sujeto y fondo.²⁴ Stelzer califica de la siguiente manera este tipo de imágenes que todavía se producen en nuestra época en determinada estética cinematográfica o de "calendario":

"la mezcla de sadismo, sentimentalismo y sexo, de suntuosidad y patetismo, que caracterizó a buena parte de la pintura histórica y de la fotografía artística del siglo XIX no ha desaparecido en nuestros días sino todo lo contrario: desde Ben Hur hasta Cleopatra, la industria cinematográfica ha sabido exagerar tales propiedades hasta el exceso, invocando siempre lo colosal."²⁵

Si la fotografía entra en decadencia a fines del siglo XIX, es porque ciertos fotógrafos adoptaron elementos ajenos a su lenguaje y un modo de ver que no era más que un cliché pictórico.

Como la fotografía superaba con creces al naturalismo pictórico, la mayor parte de los fotógrafos dedicaron su energía a mejorar las emulsiones haciéndolas más sensibles y rápidas y favoreciendo la exactitud y el detalle de la imagen; sin embargo, hubo

otros fotógrafos cuya búsqueda central distaba mucho de la perfección realista y perseguía una expresión meramente fotográfica y una interiorización del medio. Es una plasticidad en un sentido positivo, como en el caso del trabajo de Julia Margaret Cameron, ya citado, y los trabajos de David Octavious Hill y Robert Adamson, comparados en su tiempo con los de Rembrandt, por su carácter de interioridad y su manejo de la luz y de la sombra. Hill y Adamson usaron la indefinición del calotipo como una textura que suavizaba la imagen. En sus imágenes podemos ver "...el imperfecto trabajo del hombre.. y no un muy disminuido trabajo de Dios", en palabras del propio Hill.²⁶

Es precisamente este juego con las posibilidades del medio lo que permitirá que se desarrolle más fluidamente un lenguaje fotográfico al servicio de la expresión y no la fotografía que por copiar a la pintura se ve endurecida, como la de Henry Peach Robinson. La fotografía que se asume como medio es aquella que tiene la fuerza de liberarse de sus preocupaciones técnicas y permite todos los modos de expresión.²⁷ Es un medio heterogéneo cuyo interés común es compartir el conocimiento a través de la foto. En el nivel artístico, cambia la manera de ver, sentir y conocer la realidad; nutre la pintura de Ingres, Courbet, Corot y Millet, la caricatura de Daumier y Nadar, y la escultura de Rodin.²⁸ En ciencia, la fotografía difunde el trabajo de Muybridge (cinética), Salzmann (arqueología) y de Duchenne de Bou-

logne (medicina). Es también un medio que introduce tanto imágenes de tierras desconocidas en Europa (Charney en México, Thompson en Asia) como dolorosas imágenes de las guerras (Fenton en Crimea, y Gardner y Brady en Estados Unidos).²⁹

1.3 La instantaneidad y el modo de ver fotográfico

La fotografía logra desarrollar un modo de ver y una conciencia propia, en gran medida por utilizar ese recurso específicamente fotográfico que es la instantaneidad. La instantaneidad se da con el desarrollo de la técnica fotográfica y específicamente, de la velocidad de las emulsiones. El desarrollo de la instantaneidad fotográfica llevará a representaciones del tiempo y de la acción totalmente diferentes a las de las convenciones anteriormente conocidas, las pictóricas.

Los primeros procesos fotográficos eran relativamente lentos e insensibles. En 1839, el tiempo de exposición de un daguerrotipo variaba entre quince y treinta minutos. Ya en 1852, la investigación de los materiales había evolucionado tanto, que se había logrado reducir la exposición de un daguerrotipo de un intervalo de un minuto a 10 segundos a un tiempo de unos segundos.³⁰ En esa época, todavía el calotipo de Talbot requería de uno a dos minutos. Sin embargo, esta última técnica tenía como venta-

ja el uso de papel sensible en lugar de una placa única.

Esta relativa insensibilidad de las emulsiones primitivas daba como resultado que muchas imágenes se echaran a perder porque salían movidas, o al menos, con contornos borrosos (como las fotografías de Julia Margaret Cameron). No sería sino hasta después de un tiempo, en que esta ilusión de movimiento será aprovechada, valorada, y no considerada como un defecto. Sin embargo, la lucha de los primeros fotógrafos se centro siempre en disminuir el tiempo de exposición para poder ampliar el número de motivos fotografiables. La instantaneidad daba la posibilidad de captar nubes, olas, expresiones fugaces y efectos de luz que ahora nos parecen muy naturales, pero que hasta la invención del colodión húmedo no habían podido realizarse. Los fotógrafos comenzaron entonces a trabajar para obtener una sensación de vida y de acción que la pintura no podía dar y comenzaron entonces a encontrar la esencia del lenguaje fotográfico en la instantaneidad.

Uno de los primeros fotógrafos que orientaron su trabajo en este sentido fue Hipólito Bayard. Sus fotografías son una reflexión sobre el mismo medio al valorar, por primera vez, la extensión del tiempo detenido en una fotografía "movida": era una fotografía de unos molinos de viento. Bayard no solo tiene una

nueva concepción del tiempo, sino que juega también con los objetos y la profundidad, provocando la confusión del espectador y haciendo cada vez más flexible y expresivo su medio. Juega también con la visión deductiva y la percepción. Aunque su búsqueda se inscribe dentro de la "fotografía plástica", difiere mucho de aquellos fotógrafos que recurren al código heredado de la pintura: la conciencia de Bayard se refiere exclusivamente a la fotografía.³¹

Diez años más tarde de estas fotos de Bayard, se podían ya obtener imágenes en 1/50 de segundo. En esas fotografías, comienza a hacerse evidente la diferencia entre el modo en que la fotografía "veía" el movimiento y el tiempo y el modo de ver de la pintura. Las personas y los animales quedaban detenidos por la instantánea en actitudes que en una pintura parecerían ridículas o inverosímiles. La disposición de los objetos dentro del marco de una instantánea también difería mucho de la composición clásica: la fotografía comenzaba a socavar el modo de ver que la perspectiva central había impuesto desde el Renacimiento. La fuerza del modo de ver convencional era tan fuerte, que sólo algunos artistas excepcionales como Degas pudieron transformar estas aberraciones fotográficas en hechos plásticos factibles.³²

Esta visión descentrada, informal y casual característica de la

fotografía instantánea no pasó desapercibida a Degas. Aunque en aquellos años circulaban en Europa estampas japonesas que tenían estos extraños cortes de planos y cuerpos, este recurso había sido poco utilizado. Degas lo convirtió en un elemento característico de su composición; los cuerpos de las bailarinas en un teatro o de caballos en una carrera comenzaron a aparecer cortados en sus cuadros, como saldrían en una foto instantánea.

Otra particularidad del modo de ver fotográfico que fue adoptado por Degas es el llamado "vuelo de pájaro". Hemos relacionado la perspectiva renacentista del espacio con la visión convencional de la fotografía. Pues bien, la fotografía de vuelo de pájaro rompe con la perspectiva central (y por tanto, con su comprobación fotográfica) al hacer perdedizo e inidentificable el punto en el que se sitúa el espectador. La línea de horizonte se pierde al no haber ningún primer plano como referencia.³³ Esta visión experimental de la fotografía puede identificarse con la idea manierista del espacio o "prospectiva acelerata". En ésta, - en el manierismo del Greco, de Miguel Angel, o del Parmigianino - los cuerpos se deforman en los giros y en el forzado punto de vista hacia arriba o hacia abajo.

La fotografía aérea también cabría en esta concepción. Siempre la identificaremos con la imagen de Nadar en un globo, tomando

"fotos deformes de Paris". La fotografía aérea es, en este sentido, "aperspectiva": propone una nueva noción del espacio en la bidimensionalidad del cuadro.³⁴ Degas utilizará esta falta de distancia y esta deformación en los cuerpos de la fotografía aérea con un punto de vista superior en sus cuadros; los cuerpos de los hombres de las pinturas de Degas parecen no poder sostenerse en unas piernas demasiado cortas. También Monet, en su Boulevard des Capucines, y Toulouse Lautrec en sus cuadros de circo, utilizarán este recurso que rompe con esta idea fija del espacio de la perspectiva tradicional.

Degas utilizará otro recurso de cambio de escala en perspectiva que era anteriormente considerado por los fotógrafos como una aberración: es la exageración óptica que da un lente al espacio del interior de un cuarto. Este defecto se restringe hoy al uso del lente gran angular. Degas se da cuenta de esta peculiaridad de las fotografías y de su consecuencia en el cambio de las formas. Esta perspectiva fotográfica agranda las cosas, creando un potencial nuevo en la escala espacial. Esta deformación fotográfica se integra al código pictórico por su perfecta identificación formal con el ritmo acelerado que comenzaba a sentirse en las grandes urbes como Paris.³⁶ El tercer recurso que utilizó Degas en su pintura es el de la captación del movimiento de la fotografía. En las fotografías instantáneas se capta el movi-

miento de la fotografía. En las fotografías instantáneas se capta el movimiento de una manera que desconocía la pintura. La manera en que Degas presenta el movimiento de una bailarina no había sido intentado en pintura antes: es casi una yuxtaposición de varios fragmentos del mismo movimiento en un solo cuadro. Esta representación del movimiento antecede aún a las fotografías seriadas de Muybridge, y por supuesto, al cinematógrafo de los hermanos Lumière. Tal vez se inspiró Degas en las fotografías de bailarinas que tomaba en una sola hoja el fotógrafo Disderi como cartas de visita. Disderi fotografiaba con una cámara de cuatro lentes, con las que se arreglaba para producir ocho imágenes sobre la misma placa, economizando material. Claro que estas series de Disderi no eran tales, sino que estaban destinadas a cortarse y venderse como fotos separadas. Degas pudo ver algunas de las fotografías que sobrevivieron sin cortarse, e inspirarse en ellas. La idea de las fases y las series no volverá a ser valorada plásticamente sino hasta el siglo XX con los artistas del Pop (series de Warhol y demás trabajos que usan la seriación, como los comics de Lichtenstein).³⁷

La instantaneidad de la fotografía remite siempre al movimiento. Sin embargo, cualquier fase de un movimiento puede parecer antinatural cuando está preso en una fotografía de 1/500 de segundo de exposición, como sucedió con las fotografías de fases de mo-

vimientos animales que introdujo un fotógrafo inglés, Edwaerd James Muybridge, en 1878 a Paris. Su libro Animal Locomotion; Electrophotographic Investigations of Consecutive Phases of Animal Movement pondría fin a la antigua disputa de la posición de las patas de un caballo en galope. Grandes pintores como Gericault y Courbet habían pintado un "galope volador", en donde los caballos parecían tocar el suelo con la panza para dar la impresión de gran velocidad; esa era la representación convencional que defendían los pintores. Con sus fotos instantáneas, Muybridge evidenciaba el hecho de que las cuatro patas sólo se separaban del suelo cuando las cuatro estaban bajo la panza del caballo. La fotografía demostraba una vez más, que lo verdadero no siempre es lo que parece real. Fue tan contundente la evidencia de sus fotografías, que no sólo recibió miles de entusiastas suscripciones para continuar con sus publicaciones, sino que hasta su acérrimo opositor, el pintor naturalista Meissonier, cambió su estilo. En 1901, publica otro libro sobre las fases del movimiento humano, después de lo cual se retira de la fotografía. Muybridge sería olvidado poco después, pero su concepto de fases en movimiento sobrevive al desarrollarse el cine.

Ya un fisiólogo que trabajaba en Paris, Jules Marey, había tratado de registrar los movimientos de locomoción de un caballo.

Al enterarse del trabajo de Muybridge en 1881, Marey comienza a trabajar con fotografía. El objetivo de Marey era diferente que el de Muybridge; a él le interesaba registrar imágenes "vivas". Para ello, diseña una cámara-escopeta con la que registraba una serie de movimientos de un animal, pero en la misma placa fotográfica. Las imágenes de Marey no eran tan claras como las de Muybridge, pero por su intención y por el borroso registro visual de todas las fases del movimiento, se asemejan bastante a las imágenes de cámara lenta del cine. El método de Marey, denominado por él "cronofotografía", tuvo aún más influencia en los pintores que el trabajo de Muybridge. Mientras este último registraba las representaciones convencionales del movimiento, la cronofotografía proponía una nueva manera de representar el movimiento y el espacio: las cronofotografías de Marey son verdaderos signos mesurables del movimiento.³⁹

La instantaneidad de la fotografía cambia el modo de ver y representar la realidad que había sido impuesta desde el renacimiento. Valora una nueva representación del tiempo de las imágenes "movidas". Cambia el punto de vista fijo del espacio propuesto por la perspectiva central al hacerse aérea y móvil. Introduce cortes de planos en la imagen y nuevas posiciones al detener el movimiento. Fija también fases del movimiento en una sola imagen al hacerse más rápida. La composición, el movimiento, el

tiempo y el espacio de las convenciones pictóricas se ponen en juego en esa sola característica que es la instantaneidad.

1.4 Las vanguardias y el desarrollo de pintura y fotografía

El desarrollo de la fotografía ha estado ligado, desde su invención en 1837, a la noción de vanguardia. Esta relación entre fotografía y vanguardia se da en varios niveles. En primer lugar, por sus características mecánicas, químicas y ópticas, su trasfondo social y su reproductibilidad, será un producto más de la Revolución Industrial. En segundo lugar, el arribo de la fotografía da un duro golpe a la pintura como medio de representación: -"la pintura está muerta,"- declaraban los pintores pesimistas. La fotografía sume un papel de vanguardia en tanto hereda el papel de la representación de la realidad que había pertenecido a la pintura. De hecho, la fotografía libera a la pintura abriéndole otros caminos y haciéndola conciente de su papel en la representación de la realidad.

No sólo ocupará la fotografía un papel de guía como medio de representación sino como medio de reproducción, ya que amenaza los medios manuales de impresión como el grabado y la litografía. Hasta entonces, el único medio de reproducir una imagen era por medio de copias impresas de una placa o piedra dibujada a mano.

La fotografía no sólo hace más rápida y exacta la reproducción, sino que, por su proceso positivo-negativo, es, en sí misma, un medio de reproducción. Un ejemplo de esto es el fotograbado (galvano plastia o proceso de Pretsch), que aparece en la década de 1855 a 1865 y revoluciona el sistema de reproducción y distribución de imágenes artísticas.⁴⁰

En otro nivel más, la fotografía se convierte en un catalizador de las vanguardias pictóricas del siglo XIX. Esas características sintácticas de su lenguaje, catalogadas como aberraciones o defectos por los fotógrafos, estimularán a los pintores en la década de 1870 a romper con las convenciones de espacio, tiempo, composición y movimiento del modo de ver pictórico.

Como medio vanguardista, la fotografía no sólo entenderá a los movimientos pictóricos vanguardistas, sino que los ayudará. La primera exposición de los impresionistas se llevó a cabo en el estudio de Nadar, en 1874. La exposición de Matisse en 1908 fue organizada por Steichen. Stieglitz, en su revista Camera Work, apoyó no sólo a las vanguardias fotográficas, sino a las pictóricas. La famosa "Armory Show" de 1912 en Nueva York, fue también organizada por los fotógrafos Steichen y Stieglitz; en ella se mostró por primera vez en los Estados Unidos la obra de Van Gogh, Cézanne, Picasso, Gauguin, Kandinsky y Braque.

1.5 La fotografía y la ruptura del naturalismo pictórico. Impresionismo y Postimpresionismo

El naturalismo es un principio ligado al instinto de imitación. En teoría, pretende reproducir objetivamente el entorno humano en sus aspectos parciales o totales. En realidad, siempre hay una configuración subjetiva en esta búsqueda de representación de lo real, de lo que se deriva el relativismo del mismo concepto de naturalismo.⁴² La fotografía se integra por su misma naturaleza a la ya establecida búsqueda del Arte de copiar lo real. A mediados del siglo XIX, el clasicismo pone el énfasis en el objeto (yo lo veo). Con la liberación de lo natural que aportaba la fotografía, el énfasis cae sobre el sujeto (Yo lo veo). A partir del Impresionismo, los pintores dejan la reproducción del mundo a la fotografía y se dedican a experimentar la pintura como medio:

"Remitir los problemas de la pintura a la pintura, obliga al artista a una especificación esencial de la realidad plástica, a un análisis del proceso pictórico que no puede llevarse a cabo sin hacer pintura."⁴³

Los impresionistas no sólo se ven influidos por la teoría del color de Chevreul, sino también por esas calidades peculiares de la foto que los fotógrafos consideraban defectos. Hemos ya visto la influencia de las instantáneas en la composición, es-

pacio y movimiento de la pintura de Degas. Pero hay también otros recursos fotográficos que los impresionistas retoman además de la composición espacial fortuita de la instantánea y la composición aérea. Uno de estos efectos es el de "deslumbre" (halation), que consiste en una flata de definición en la imagen por una concentración de luz cerca de las sombras, como cuando vemos el sol detrás de un árbol. Este efecto aparece en las fotos de antes de 1850. Para los pintores, éste era un punto a su favor, ya que cualquier pintor que venciera este defecto en un cuadro superaría a la foto en la competencia de fotografía y pintura de dominio sobre la realidad.⁴⁴ Este efecto, que era un efecto natural producido por la luz, será aprovechado por la pintura impresionista veinte años después.

Otro defecto de las emulsiones de esa época es su relativa insensibilidad cromática: muchos colores registran en un mismo tono de gris produciendo masas de objetos grises en la foto. Los pintores, como Corot y los impresionistas, toman este efecto para simplificar sus composiciones.

Untercer defecto producido por la falta de velocidad de las emulsiones es el efecto de "foto movida". Este efecto que en la foto se relaciona con movimiento de personas, coches y animales, influye en las representaciones de la Naturaleza de los impresio-

nistas: se representa la realidad no como la ve le ojo, sino como la ve la cámara. Comienza a reproducirse el efecto fotográfico de movimiento del agua y los árboles (Corot).⁴⁵ Un pintor que ejemplifica bien esta adaptación del lenguaje fotográfico al pictórico es William Turner, que incluso cambia su estilo bajo la influencia de la visión fotográfica de la Naturaleza y los efectos de luz producidos por el lente.

A partir del Impresionismo, la pintura rechaza toda relación con la cámara. Se deja atrás el "realismo vulgar", tanto en pintura como en literatura. Se comienza a darle valor al subjetivismo, al símbolo, a la intuición y a la concepción abstracta de la realidad. El simbolismo y el postimpresionismo representan esta posición de rechazo al naturalismo como podemos apreciar en la siguiente declaración de Maurice Denis:

"El arte no es simplemente la recepción de una sensación visual, como una fotografía, por más refinada que sea de naturaleza. No, es una creación de nuestro espíritu del que la naturaleza es solamente el punto de arranque...la imaginación se ha convertido -como deseaba Baudelaire- en la reina de las facultades..."⁴⁶

Hay, finalmente, un descubrimiento fotográfico que influye en las corriente postimpresionistas: la fotografía en color. Los experimentos que Maxwell realizara en 1861 de foto en color culminarán en 1874, año en que Vidal logra fijar la primera imagen

en color. Esto parece aún más cerca de la realidad natural, y por supuesto, a la copia que de ésta hace la pintura naturalista. An no ser más una abstracción de la realidad natural como la foto en blanco y negro, la fotografía en color presionara a la pintura a tomar nuevos caminos. Como consecuencia, también el uso del color se hará más libre y arbitrario, como en la pintura de Van Gogh y Gauguin.⁴⁷

1.6 Ruptura del realismo en fotografía: vanguardias

En 1870, la pintura comienza a alejarse de la representación naturalista de la realidad, dejando ésta a la fotografía. En este proceso, parece obvio el igualar en una ecuación a la fotografía y a la representación imitativa o mimética de la realidad: la fotografía, con su dependencia con el objeto natural, parece irremediablemente asociada a una representación verdadera o analógica de la Naturaleza. Sin embargo, la mente del hombre de fines del siglo XIX está muy lejos de considerar cualquier esquema fijo y estático sobre la realidad. Recordemos que en el campo de las matemáticas, Riemann ha roto ya con el esquema de la geometría euclidiana y comienza a conceptualizarse la teoría de la relatividad.

En cuanto a fotografía, podríamos decir que ya se ha consolidado un lenguaje específicamente fotográfico, independiente de cualquier intercambio o influencia de la pintura. En 1888, aparece la Kodak, y con ella, una amplia difusión de la técnica fotográfica en los sectores populares. Al democratizarse la fotografía, la técnica fotográfica pierde el valor que se le había signado por sí misma; a partir de este momento, cualquiera puede fácilmente tomar una foto. Como consecuencia, la fotografía se cuestiona a sí misma; al ser un medio democrático, ¿deja de ser Arte? A este cuestionamiento de la fotografía como medio artístico seguirá la evaluación de la forma dentro del medio. La fotografía se alejará del realismo y tomará el mismo camino de experimentación que había tomado la pintura unos años antes:

"La práctica analítica del arte asumía, por ello, la tarea de desenmascarar la pretensión de la fotografía de figurar como equivalente de la visión natural, y de revelar la naturaleza convencional, histórico-cultural, del lenguaje fotográfico."⁴⁸

Esta práctica analítica de la fotografía se vierte en dos tendencias. En la primera, se aleja de toda representación icónica del código fotográfico con una mínima intervención de los objetos: nace el fotograma. En la segunda tendencia, se renuncia a mostrar la realidad en la manera establecida por las convenciones fotográficas, aunque no se prescinde de su repre-

sentación. Todos aquellos elementos de connotación del lenguaje fotográfico (técnicas-materiales-recursos) se ponen en juego para revalorar artísticamente lo que la Kodak había banalizado. En esta revaloración artística, basada en la idea del juego de Kant y Schiller. Se devolverá con ello la posibilidad de expresión a la fotografía. La vanguardia en fotografía nacera, entonces, del derecho que comenzarán a tomarse los fotógrafos de usar cualquier recurso o técnica de manipulación (técnicas de "détournement, en palabras de Menna) para renovar su lenguaje: deficiencia de lentes, tramados de crayón, doble-exposición, fotomontaje, etc. Como una oposición al fotógrafo purista, que centra su trabajo en una imagen directamente obtenida de la cámara -Abbott, Cartier-Bresson, Atget, Brassai-, nace el fotógrafo vanguardista, que no dudará en manipular las imágenes a su antojo. La vanguardia fotográfica buscará trascender a los sujetos de la realidad cotidiana más banal en la sola manera de representarlo: romperá, pues, con la sujeción al modelo.

La fotografía será el medio ideal para aquellos artistas interesados en representar la relación de tiempo y espacio, y especialmente, los futuristas. Desde las series de Muybridge y las cronofotografías de Marey, que no son imágenes aisladas del movimiento, sino varios movimientos registrados en una imagen, la fotografía había hecho posible la representación gráfica de la simulta-

nelidad de tiempo y espacio. El modelo tetradimensional no euclideo del mundo, planteado por el matemático Hermann Minkowski en 1909, tenía cabida en el trabajo plástico a través de ejemplo de la fotografía. Debo aclarar que los futuristas siempre negaron tajantemente cualquier relación con la fotografía, lo cual no excluye la conexión de ciertas imágenes fotográficas con las imágenes pictóricas futuristas. Ejemplo de esto son el cuadro de Boccioni titulado Energía, el Movimiento de una dama de Rusoilo, la Bailarina con tambor de Severini y el Perro con correa de Balla.⁵⁰ El intento de los futuristas de representar no el cuerpo en movimiento, sino el mismo movimiento, necesariamente coincidía con la representación de las fases en movimiento de Masey. Otra conexión de la fotografía con el movimiento futurista se da simplemente en la estética de la máquina, inherente al medio fotográfico.

La inclusión del concepto del tiempo en fotografía se verá acompañada por un cambio en el concepto del espacio de la imagen, como explica El Lissitzky:

"La perspectiva, siguiendo la geometría euclidiana, ha concebido el espacio como una rígida tridimensionalidad. Ha metido el mundo en un dado, transformado de tal forma, que visto como superficie aparece como una pirámide, con la base dirigida hacia nosotros. Ello da lugar a una concepción de fachada, de profundidad de un escenario y por ello, la perspectiva estaba tan relacionada con la escenografía. La

perspectiva ha limitado el espacio, lo ha hecho finito, lo ha cerrado... Entretanto, la ciencia ha procedido a unas transformaciones fundamentales... El espacio rígido euclidiano ha sido destruido por Lobatschevsky, Gauss y Riemann... En el impulso vital por la ampliación de la configuración del arte, algunos de mis amigos creen construir nuevos espacios pluridimensionales... "52

Esta eliminación de la perspectiva fue la clave del trabajo fotográfico de Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946). En su famoso libro Malerei Photographie Film, Moholy-Nagy revelaba todas las posibilidades que ofrecía la fotografía para renovar la visión clásica. Sin ningún miedo de mezclar los géneros, presentaba fotografías que iban desde microfotografías y fotografías de rayos hasta fotogramas y radiografías.⁵³ Veía en la fotografía un medio de llegar a una visión pura, desenganchada de toda concepción a priori que conlleva nuestra habitual visión de las cosas. Aunque no fue el primero en utilizar la microfotografía y el fotograma, el uso y la teorización que hizo sobre ellos fue muy importante para las vanguardias por la nueva concepción del espacio. Moholy-Nagy se dió cuenta de la ruptura de la horizontalidad y la inclusión del tiempo que implicaba el fotograma, ya que, en sus propias palabras, "lleva a conocer nuevos tipos de relaciones y resultados espaciales."⁵⁴ La identidad del objeto original es alterada significativamente, violando también el realismo aparentemente inherente al medio fotográfico. El foto-

grama implica, además creación pura con los fenómenos luminosos. El fotograma será un género vanguardista por excelencia al romper con figuración, espacio y tiempo. La realidad del fotograma está en el mismo proceso fotográfico, en el tiempo variable, en la distancia que separa los objetos del papel dispuestos en ángulos variables, en el punto de vista "desde arriba" que parece describir la imagen, y en la conformación azarosa de los tonos.

Esta ruptura con el iconismo identifica el uso del fotograma de Moholy-Nagy, Man Ray ("Rayograma") y Christian Schad ("Schadografía") con la primera tendencia de la fotografía analítica anteriormente descrita, en que se prescinde de la cámara y se reduce el medio fotográfico a la intervención de la luz sobre el papel fotográfico.

En una segunda tendencia, entran las fotografías obtenidas por técnicas de manipulación o "détournement", en que la ruptura con el lenguaje fotográfico convencional se dará en el nivel de la investigación de las imágenes.⁵⁵ Entre estas técnicas, está una que aparece ya en Moholy-Nagy: la microfotografía. Ésta fue conocida prácticamente desde el inicio de la fotografía. Tanto Deguerre como Talbot tomaron fotografías a través del microscopio solar. En 1844, el científico Alfred Donné publica

una antología de dibujos basados en daguerrotipos de formas microscópicas. En 1874, Tissandier, que llevó a Muybridge a Europa, publica el libro Maravillas de la fotografía en el que se reproducían grabados hechos a partir de microfotografías, en el que se simplificaban estructuras animales y vegetales en 450 veces.⁵⁶ Sin embargo, esta visión de la microestructura estaba confinada a la ciencia. Su primera utilización estética se puede ver en la obra de Odilon Redon, que conocía este tipo de imágenes por las investigaciones de su amigo bótico Armand Charvaud. Estas imágenes, a pesar de estar sacadas de la realidad natural, podrían considerarse como las primeras imágenes abstractas. El acercamiento excesivo a la materia no permite reconocer el objeto, por lo que se rompe el iconismo. El lente macro representará una posibilidad diferente de representar lo existente. Esta extremada visión del detalle es una forma más de abstracción, y es lo que valorará Moholy-Nagy en sus fotografías. La identidad del objeto es alterada significativamente: el medio fotográfico se purificará en su misma violación.

Este modo de ver un fragmento de la realidad en el que se distorsiona el objeto, y el detalle adquiere una gran importancia, es un modo específicamente fotográfico: el mundo material tendrá importancia en tanto su textura y estructura superficial. Por este realismo detallista se dice muchas veces que la pintura

flamenca antecede a la visión fotográfica. También ese hombre de temprana conciencia fotográfica que fue Bayard hizo algunas pruebas de acercamientos a texturas y microestructuras. Sus fotogramas con texturas de plumas, encajes y plantas parecen tener, para nosotros, una extraña contemporaneidad. Estos "close-ups" en que las formas de los objetos naturales parecen aisladas, descontextualizadas, aparecerán primero en pruebas y microfotografías para luego considerarse como recursos válidos por sí mismos. Al darle un determinado valor al fragmento o a una parte del objeto, se propone una realidad diferente, abstracta. Léger propone en esta visión fragmentada un "nuevo realismo" cuyos conceptos se adaptan bien a la mayor parte de las vanguardias de nuestro siglo:

"...la guerra me empujó cuando era yo soldado, al corazón de una atmósfera mecánica. Ahí descubrí la belleza del fragmento. Sentí una nueva realidad en el detalle de una máquina, en el objeto común. Traté, entonces, de encontrar el valor plástico de esos fragmentos en la vida moderna...los redescubrí en los acercamientos en la pantalla de objetos que me⁷ impresionaban o tenían alguna influencia sobre mí..."

En estas palabras, Léger sintetiza una posición clave en la fotografía de 1920 a la fecha: el modo de ver fotográfico o "Photo-seeing". Este modo de ver reconcilia la sensibilidad abstracta con el escrutinio empírico de la sustancia. Es un modo de ver en que las líneas y las texturas de los objetos son los elemen-

tos que componen, de una manera casi abstracta, la fotografía. Es otra manera de ver la realidad, en que las cosas aparecen, pero no parecen ser ellas. Los bordes detallados de los objetos nos remiten a los bordes del cubismo, y la síntesis de la composición a Brancusi o Kandinsky.⁵⁸ Es una visión nueva de la realidad, que la embellece abstrayéndola. También, dice Susan Sontag, es una manera disociativa de relacionarse con la realidad, ya que la visión fotográfica se conforma a priori. La discrepancia objetiva que existe entre la manera de enfocar y percibir la perspectiva de la cámara y del ojo, refuerza esta disociación.

Este "modo de ver fotográfico", representado por Strand, Weston y Adams, se convertirá, a lo largo del tiempo, en una visión estereotipada: la estructura y la composición son la estructura de belleza. La cámara devuelve la belleza al caos o a la basura simplemente ordenando los motivos. Los objetos se convierten en seres vivientes (Pimiento de Weston) y los seres vivientes se objetivizan (desnudos, del mismo Weston).⁵⁹ Las imágenes producidas por estos fotógrafos han socavado nuestras conciencias desde los años 30's, y lo que en su momento fue un modo de ver revolucionario, ahora es un modo ya establecido y convencional en el lenguaje fotográfico.

En los años 20's, la fotografía proporciona otra manera de ver la realidad. La visión surreal, como manera de ver a través de la cámara, acepta todo lo que se da en la realidad como forma válida de arte: acepta todo y cualquier cosa. La fotografía será un medio ideal para la realización de la obra surrealista. Como medio técnico, interpone una máquina y un proceso químico entre el fotógrafo y su obra; las posibilidades de control y de manipulación se pueden dejar al azar. Por la inmediatez en la obtención de la imagen, la fotografía responde a las exigencias surrealistas de mejor manera que la pintura: en la realización de un cuadro al óleo o un dibujo hay mucho más tiempo para pensar e injerir sobre la imagen que en una fotografía.⁶⁰

El collage y el fotomontaje equivaldrán, pues a una escritura automática visual. Ésta será otra manera diferente de utilizar el fragmento. Los cubistas dieron una utilización artística al collage pegando fragmentos de periódicos o inclusive pedazos de objetos, en sus cuadros. Ya se habían utilizado los fotomontajes y el collage en el arte popular, las caricaturas y los anuncios en el siglo XIX, pero la utilización como obra plástica "seria" comenzará a partir de este momento. Los elementos de la realidad se utilizan como "materiales nuevos". Al transformarse y transformar la imagen son como una "sombra de su significado original".⁶¹ El fotomontaje será un medio esencial para los movi-

mientos dadaísta y surrealista, ya que permitirá la integración plástica de motivos reales del mundo mecanizado y bélico del que estas corrientes querían escapar. En la utilización de fragmentos de fotografías y de textos, los dadaístas imprimen no sólo una capacidad revolucionaria a la forma, sino a su contenido. Los fotomontajes parecen filmes estáticos, cuya asociación de imágenes refleja la esencia bélica y caótica de los acontecimientos contemporáneos.⁶² Las imágenes más contradictorias pueden relacionarse en la misma obra. Pueden también sucederse poéticamente como en los trabajos de Max Ernst o políticamente, como en los trabajos de Heartfield y Grosz. Acerca de las posibilidades del fotomontaje, Raoul Hausmann dice lo siguiente:

"El fotomontaje permite elaborar las fórmulas más dialécticas, en razón del antagonismo de las estructuras y las dimensiones, por ejemplo, de lo áspero y lo liso, de la vista aérea y del primer plano, de la perspectiva y de la superficie plana..."⁶³

Los surrealistas aprovecharán otro recurso fotográfico además de la utilización del fragmento: la superposición de imágenes. La superposición de imágenes, lograda ya sea por sobreimpresión de negativos diferentes o por una doble o múltiple exposición, provocará imágenes fotográficas desconcertantes. El carácter de estas imágenes muy bien puede ser onírico, lo que complacía a los surrealistas. Es interesante hacer notar, que además de aprovechar la fragmentación fotográfica y la superimpresión

en la construcción de sus imágenes, la característica estilística del Surrealismo pictórico es de un realismo y detallismo de tipo fotográfico como en la obra de Magritte, Dalí y Max Ernst.

Susan Sontag hace una crítica fundamental a esa utilización de la fotografía del dadá y el surrealismo en tanto se acepta todo fragmento de la realidad como forma válida de arte. La estrategia surreal que prometía una crítica radical de la cultura moderna se ha convertido en una ironía fácil que democratiza toda evidencia e iguala ésta con la Historia; no se puede aceptar "todo y cualquier cosa". La fotografía no es solamente un arte de "basura", ni una "acumulación de rarezas, un viaje o una bro-
ma".⁶⁴

Ya en este momento comenzamos a sentir el peso de la acumulación de imágenes. Desde 1920, una diversidad impresionante de conceptos, técnicas e imágenes conforma la "fotografía" y otras tantas a la publicidad, periodismo y arte relacionados con ella. Prácticamente todas las corrientes artísticas de nuestro siglo se relacionan, en algún punto, con la fotografía. Sin embargo, a partir de 1960, la fotografía vuelve a tener una estrecha relación con la imagen pictórica en el Arte Pop. En él, la utilización de la fotografía no sólo consiste en formar parte del proceso

técnico o del concepto de la obra, como en el siglo XIX, o en formar parte de la misma, como en el fotomontaje dadaísta, sino que la toma como "masa". El arte Pop utilizará a la fotografía como masa en tanto toma la totalidad de la producción fotográfica (documental, artística, periodística, de modas, etc.) como punto de partida para su trabajo. Los artistas Pop piensan que es esta totalidad de imágenes fotográficas lo que nos ha influido y conformado durante años. En otras palabras, podríamos decir que toman al "lenguaje fotográfico" en sí, y no solamente signos disconexos. Los elementos que conforman los "combine-paintings" de Rauschenberg, por ejemplo, han perdido, tal vez intencionalmente, su calidad denotativa. Sólo el brochazo, a manera de petición a la manualidad del arte, remite a la calidez. También la utilización que hace Warhol de signos populares provoca su trivialización en la multiplicación de las imágenes. Warhol habla de la industria de las imágenes y de su lenguaje, y no de las imágenes individuales en sí.⁶⁵

En el fotorrealismo, la conjunción de medios también remite a una crítica de ambos lenguajes: la parte reflexiva tocará a la pintura y la crítica a la fotografía.⁶⁶ No parece haber un cambio en la conformación de la obra, aunque sí en estética. El arranque de la obra a partir de la fotografía da un toque impersonal; hay también una renuncia al carácter subjetivo y personal

de las pinceladas perceptibles. Es una mezcla extraña, ya que nunca las imágenes habían sido tan concretas y tan abstractas, y tan poco realistas, a la vez (siempre nos parecen afirmar en su enmarcado, que no son la realidad): "nunca antes los cuadros habían estado tan llenos de detalles y tan vacíos de significados."⁶⁷ El significado está meramente en las operaciones de lenguaje que el cuadro implica en sí.

Es muy difícil describir detalladamente la utilización y la importancia de la fotografía en el arte contemporáneo por la heterogeneidad de manifestaciones formales y conceptuales dentro de ella y la capacidad que tiene de insertarse en diferentes fases del proceso de creación plástica. Muchos artistas utilizan la fotografía en la concepción y planeación de sus obras, como en el caso de David Hockney y Francis Bacon -en México, Alberto Castro Leñero, Enrique Estrada-. Otros utilizan proyecciones fotográficas para trazar y trabajar sobre ellas, o como negativos en procesos de fotoimpresión como los artistas Pop y en México, José Castro Leñero, Arnold Belkin, Enrique Estrada y Bia Wouk. Otros, integran la imagen fotográfica a su imagen final, unas veces directamente, otras por transferencia: Rauschenberg, Warhol, Carlos Aguirre, Rowena Morales, Manuel Zavala. En otros casos, la fotografía sirve para constatar la realización de una obra artística no objetual, de un happening o de obras cuya esen-

cia dificulta su apreciación directa: Christo, Yves Klein, Robert Morris, y en México, la mayor parte del trabajo de los grupos.

Es muy importante reconocer la importancia de la fotografía en la reproducción y difusión de la obra. No sólo conocemos lugares lejanos y acontecimientos diversos a través de la fotografía, sino que la mayor parte de nuestra cultura visual depende enteramente de ella. La difusión de la obra artística a través de la fotografía tiene un valor positivo en tanto aumenta su accesibilidad, pero también provoca un cambio de sentido en su reproducción al encauzar su percepción. Gracias a esta difusión fotográfica en arte se han generado estilos internacionales, en que las distancias se nulifican y los conceptos se comparten.

PARTE 2

EL DESNUDO COMO IMAGEN

Todo discurso sobre la imagen debe abarcar, forzosamente sus dos componentes, el nivel formal y el nivel semántico. En el primer capítulo traté las relaciones de pintura y fotografía como una manera, no sólo de contextualizar un trabajo de investigación, sino de reflexionar teóricamente sobre el medio (ó los medios, en este caso) en los que se insertará la obra como producto de esta investigación. El Desnudo, como la Fotografía, no existe en tanto es, como ella, un mosaico de prácticas. ¿Es un medio, o un fin en sí mismo? ¿Es un género, una forma o un tema del arte? ¿Es simplemente un pretexto para expresarse? ¿Es un ejercicio necesario para aprender a dibujar? ¿Es un signo o un símbolo?

En esta valoración y apreciación del Desnudo, distingo tres maneras diferentes de aproximación. El primero consiste en una actitud analítica y lógica hacia el problema en que todo lo que contiene la realidad cultural como tal, podría ser evaluado. Todas las codificaciones y las connotaciones del Desnudo como signo pueden ser sopesadas: se toma en cuenta su forma, su composición, sus características como ícono. En este tipo de aproxima-

ción puede servir cualquier método de análisis de la imagen ya establecido, como por ejemplo el método iconológico de Panofsky: cualquier imagen prototípica del Desnudo puede iniciar el análisis y el discurso sobre el Desnudo. Otro método de aproximación podría integrarse a partir de un análisis materialista en el que el Desnudo se derive de un proceso histórico-social.

Un segundo modo de aproximación al Desnudo es simplemente, la de mi posición como productora de imágenes. Si escogí este tema como punto de partida de mi investigación es porque ha sido un tema recurrente de mi trabajo. Hay algo en el Desnudo que aparece, de manera casi obsesiva, en mi trabajo a lo largo de los años. El Desnudo sigue mi proceso de crecimiento y de expresión, y cambia con él, de forma, estilo y manera de manifestarse. Aparece a veces como ejercicio de las clases de dibujo, otras como el resultado de un proceso y otras como un fin en sí mismo (Desnudo-forma). Ahora que encuentro en la fotografía un medio de expresión, el Desnudo vuelve a aparecer, con otras características. La fotografía plantea, en mi trabajo de desnudo, nuevas maneras de tratarlo.

El tercer modo de aproximación al Desnudo es, simplemente, un modo subjetivo. Como espectadora, percibo la forma o el tema, y me identifico con él porque hay algo allí que apela a mi ex-

perencia. Siempre me ha resultado difícil evaluar un desnudo por la identificación con esa experiencia del cuerpo (y del CUERPO/SIGNO que se opone a NO CUERPO/ALMA) común a todos los seres humanos.

En relación a estos modos de aproximación al Desnudo, debo hacer la aclaración de que cada experiencia visual es, al mismo tiempo, recepción de una información fragmentaria, conformación de sensaciones visuales en una unidad coherente y finalmente, formación de una respuesta al estímulo sentido. Por tanto, la catalogación coherente de la forma y la respuesta que damos a cierto estímulo, no sólo se activará por nuestro sistema neural psico-fisiológico, sino por nuestra experiencia previa de la forma. Y esta experiencia es, eminentemente, cultural. Aún en las respuestas más subjetivas, este trasfondo cultural que conforma nuestra experiencia marca determinados parámetros.

¿Cómo, entonces, aproximarse al Desnudo?

Vuelvo a pensar, como en el primer capítulo, que el tratar el Desnudo como imagen es la manera más acertada de comenzar a plantearlo. El Desnudo, en tanto imagen, es una manifestación más de la heterogeneidad del mundo. La imagen de Desnudo es un modo de ver, expresar y conocer una realidad: la realidad del

Cuerpo. El Desnudo es una forma artística a través de la cual nos relacionamos con la realidad, tanto en sus aspectos sociales, como en sus aspectos personales. La imagen de desnudo es la imagen de nosotros mismos: una máscara, una pose ó una descarnada vulnerabilidad. El modo de ver que nos impone esta diversidad de imágenes de desnudo es lo que me permitirá dar, de una manera muy libre, una estructura a las reflexiones que haré sobre el Desnudo.

2.1 El Desnudo como forma artística

Estar y ser un desnudo son cosas diferentes. Estar desnudo es estar sin ropa. Ser un desnudo es conformar una idea. Los dos se manifiestan plásticamente, aunque la mayor parte de las imágenes de desnudo pertenecen al "ser un Desnudo".

Estar desnudo es carecer de vestimenta. Es exponerse y evidenciar lo que se comparte con el resto del género humano. Es sentir incomodidad, pena o placer.

Ser un desnudo es otra cosa: es una idea. Es una idea que se manifiesta en una forma artística inventada por los griegos en el siglo V a.C. En la historia del arte europeo, el Desnudo se

ha relacionado siempre con esta idea, y su correspondiente manera de concebir el mundo. Está estrechamente ligado a los conceptos matemáticos griegos y a la noción que de ellos deriva de proporción, simetría y armonía. Pertenece, como todo el arte griego, al mundo de las ideas de Platón. Propone una distancia determinada entre senos, ombligo y pubis, y una altura fija con relación a un módulo de proporción que es el tamaño de la cabeza. No imita a la realidad, sino que busca trascenderla en la perfección. Es un punto de partida y un pretexto más para hacer arte.¹

La mayor parte de los desnudos europeos se relacionarán, de alguna manera con este ideal clásico del Desnudo. El Desnudo se constituye no como tema del arte solamente, sino en una forma de éste. No es una imitación directa de la realidad sino la representación de una serie de valores en diferentes épocas. Muy pocas de las imágenes desnudas que han aparecido en cuadros y esculturas a lo largo de los siglos deben de parecerse a sus modelos. Aunque es obvio que aún el Desnudo más idealizado y abstracto siempre nos remita como espectadores a nuestra propia e individual experiencia corporal, los desnudos artísticos son convenciones en las que se han ido expresando, a lo largo de los siglos, los diferentes modos de concebir la realidad. Un ejemplo de esto es la representación en el desnudo de las relaciones ideales

de equilibrio. Junto con la escala musical de Pitágoras, el desnudo para los griegos, contiene una proposición de armonía y una relación entre geometría y Belleza que conservará su validez durante muchos siglos. También el periodo gótico expresa, en su concepción de forma artística, los ideales de su tiempo. El sentido de las curvas del desnudo gótico es el mismo que el de los arcos ojivales.² El desnudo renacentista de Vitruvio y Miguel Angel, encerrado en un cuadrado y un círculo, también expresa relaciones ideales de equilibrio. Un ideal fragua a través de generaciones plásticas hasta representar "un modelo de perfección del espíritu del hombre occidental."³

En el ideal se representan también, las características que conforman una sociedad, como por ejemplo, el papel social de cada sexo. Aunque en el arte griego se da más importancia al desnudo masculino, ha predominado el desnudo femenino del siglo XVI al XIX. Una razón de esto la encontramos en el hecho de que el cuerpo femenino es más "plástico" que el masculino: las formas son más suaves y tienen menos nudos. La composición se facilita por la transición fluida entre las formas redondas, fácilmente integrables a conos, esferas y óvalos. El desnudo femenino se asocia con el orden plástico: un retorno al desnudo es un retorno al orden y equilibrio del trabajo plástico. Sin embargo, la razón más importante por la que prevalece el desnudo femenino

es la conformación de los sexos en las sociedades y la actitud de éstas hacia el cuerpo (signo CUERPO).

En el desnudo europeo, "los hombres actúan y las mujeres aparecen". En esta sentencia, John Berger define brevemente las tendencias que predominan en las representaciones de desnudos femeninos y masculinos en la tradición occidental: "el hombre siempre estará en acción mientras que la mujer se caracterizará por su pasividad, por su cualidad de "estar" y de "aparecer". Estos elementos que conforman el ideal de desnudo (Desnudo) serán exclusivos al arte europeo. En otras culturas el cuerpo sin ropa se manifiesta artísticamente de diferentes maneras. En la India, por ejemplo, el desnudo del siglo X está íntimamente ligado a la exaltación del deseo.⁵ Las esculturas orgánicas de la escuela Amaravati no son sólo representaciones corporales sino elementos integrados a toda una filosofía y una espiritualidad:

"En la India, una racionalidad estricta y devastadora rompe los límites entre la realidad fenomenal y lo absoluto y recupera el signo CUERPO, que deja de ser lo opuesto a NO CUERPO...El arte gupta es sensual incluso en sus expresiones más espirituales, tales como los rostros contemplativos y sonrientes de Visnú o el Buda.. el estilo gupta ama la curva que, se repliegue o se despliegue, palpita: el fruto, la cadera, el seno..."⁶

El Desnudo como ideal, como un tema de contemplación del cuerpo en sí mismo, está lejos de la comprensión de las culturas

orientales, y también de ciertos periodos de la cultura occidental, como el gótico. En este punto, coinciden el templo post-gupta y la catedral gótica. Para la mentalidad china o japonesa, la representación desnuda del cuerpo pertenece a la representación de la sucesión de eventos cotidianos; los desnudos de Utamaro, Kyonaga y otros artistas del Ukiyo-e son parte inseparable (pero no destacable, tampoco) de la vida misma.⁷

En el arte primitivo, el mesoamericano, el prehistórico y el africano, la forma desnuda es una forma simbólica. Las formas del desnudo tienen más relación con la dualidad vida/muerte que con una representación ideal del cuerpo.⁸

Aunque lleguemos a conocer las representaciones del desnudo en el arte hindú, japonés mesoamericano o prehistórico, éstas escapan a la idealización del desnudo ("Desnudo") que no solamente ha marcado el arte occidental, sino que es una manifestación formal y cultural de su conformación sexual.

2.2 El Desnudo masculino: Apolo y Hércules

El desnudo masculino encarna, desde los griegos, la promesa de poder. Éste puede ser moral, físico, económico, social o sexual.

La lucha por el poder en sus múltiples formas es inherente a las representaciones de desnudo masculino. En él encontramos los criterios de valoración del poder masculino sobre el femenino que ha caracterizado a las sociedades occidentales desde la época de los griegos.⁹

Para los griegos, la actividad de la mujer no iba más allá del "gineceo". La participación femenina en arte, política y deporte era muy limitada. También su participación en el concepto de Belleza: el ideal de belleza de los griegos es masculino (Apolo). En la figura del Apolo recaerán, en su perfeccionamiento a través del tiempo, las características que conforman el ideal del hombre: serenidad del cuerpo, equilibrio y mesura. El Apolo es la representación física perfecta del hombre. Siempre parecerá luchar contra su opuesto, el hombre vulnerable, perfectible, sujeto a los excesos, que en el arte griego se relaciona con las figuras de Marsias y Dionisios.¹⁰

La idea del Apolo irá conformándose en el tiempo. Tiene su origen en los "kuroi" del siglo VI a.C. , desnudos que parecen arcaicos y toscos por su geometrización y rigidez si se les compara con el "Apolo de Critios", de 480 a.C. Esta última es, por su perfección y sensualidad, la primera figura ideal del arte griego. Muy poco tiempo después se reglamenta esta perfección

en las esculturas de Policleto. Se impone el concepto del equilibrio perfecto en las proporciones de siete y media cabezas. Los Apolos de Policleto son el punto culminante del ideal griego. La escultura posterior seguirá tan rígidamente estas reglas de proporción que no solamente se llegará a crear la efígie de un hombre perfecto, sino de un Dios. Este es el trabajo de Fidias. La medida y perfección de sus Apolos les dará un aura divina, pero también provocará en ellas cierta lejanía y hieratismo. Solamente hasta pasado un siglo, podrá otro gran escultor, Praxiteles, romper con esta rigidez e integrar la belleza física a la sensualidad.¹¹ El helenismo, con su repetición simbólica, su deformación de las formas y la ruptura de la frontalidad, propondrá un canon y un concepto diferente al del Apolo del siglo de Oro. Sin embargo, la figura del Apolo será tan poderosa que sobrevivirá al helenismo y se heredará a la tradición cristiana en la figura del David: en el siglo XV, Apolo se convierte en el "David" de Donatello y en el siglo XVI, en el de Miguel Ángel.¹²

Apolo representa una promesa de poder, belleza y perfección. Marsias y Dionisios, en cambio, representarán la vulnerabilidad y la acción. La figura de Dionisios representa la raíz de la tragedia griega, el frenesí comunal y la supervivencia de la influencia de otras culturas, como la hitita, minoica y asiria.¹³ Marsias, opuesto mitológicamente a Apolo, representará los im-

pulsos humanos, la imperfección corporal, la "barriga pronunciada", como en el cuadro del Apolo y Marsias del Perugino.¹⁴ Es el hombre con defectos, contraparte del Apolo y del Adán cristiano, encarnaciones de la serenidad y el orden individual. Es el impulso de los sentidos de las fiestas dionisiacas o, contemporáneamente, el inconsciente colectivo.¹⁵

Apolo, sereno, es frontal y estático: pertenece al siglo de Oro de Grecia. La escultura helenística, en cambio, sustituye la perfección por la acción: el "Poseidón", el "Discóbolo", los gladiadores y luchadores griegos. La energía masculina rompe el esquema frontal por el de la energía y toma otro esquema: la diagonal heroica. Esta postura, en que el cuerpo se inclina sobre una pierna doblada, y un brazo continua la línea de la otra pierna, llegará a conformar un esquema convencional de energía, que pasará de los griegos de Pérgamo, a las figuras desnudas en acción de las batallas florentinas del Renacimiento. Estos desnudos masculinos convencionales, representantes del ideal de energía y de acción, aparecerán originalmente en los relieves del taller de Scopas (350 a.C.) y volverán a utilizarse en la pintura florentina de 1480 a 1504, por artistas como Bertoldo, Pollaiuolo y Miguel Ángel. En estas escenas, se resalta mediante el movimiento, el cuerpo desnudo. Para dar esta idea de acción es necesario cierto grado de deformación que transforma la

diagonal heroica en espiral, como en el "Hércules" de Pollaiuolo y en los centauros de Miguel Angel. Las figuras de acción estarán, hasta el siglo XIX, influidas por estos convencionalismos clásicos, no sólo en cuanto a forma, sino en el hecho de que son representaciones masculinas: luchadores, atletas, centauros, Hércules. No será hasta el siglo XIX, en que se retomen las únicas figuras griegas en acción, las de las deportistas espartanas, y se incluyan en la pintura (Delacroix -"Muchachas luchando"- Degas -"jóvenes espartanas"- y "Mujer secándose al sol"-).

¿No hay cierta relación entre las diferentes épocas y sus esquemas convencionales de energía, y la posición que se le daba a la mujer? La energía, a partir del siglo XIX ya no se representará con figuras humanas: el ideal de energía se translada a la máquina (positivismo, futurismo).¹⁶

2.3 El Desnudo femenino: Venus

Mientras que el hombre es promesa de poder (Apolo) y acción (Hércules), la mujer sólo aparece, se deja ver y se convierte en un objeto de contemplación: Venus. La Venus, desde sus más primitivas manifestaciones se relacionará con una función específicamente femenina, la reproducción. Es más, las prime-

ras representaciones de la mujer en el arte exageran esta fecundidad tan necesaria para la supervivencia de la raza.¹⁷ Las Venus griegas, que aparecen tardíamente y en menor cantidad e importancia que las figuras de Apolo, no son tanto un ideal de belleza como la encarnación corporal de una condición religiosa. La Venus se convierte en diosa: "ya no hay que lamentar que la respuesta a la mefinidad carezca de entusiasmo o sea incompleta". Las representaciones de desnudo femenino son escasas en el siglo V a.C. y casi nulas en el siglo VI a.C., en que ya se había constituido el ideal de belleza apolínea. Por la misma restricción social de la mujer griega, la desnudez en la mujer en las representaciones artísticas es bastante limitada. Los dibujos de desnudo en los vasos griegos carecen de la idealidad del desnudo masculino: son torpes y poco agraciados.¹⁹ Cuando aparecen las primeras Venus (la del Esquilino y el torso del Louvre), éstas son obras de un artista individual en las que se propone un cánón de proporción basado en la mujer mediterránea, de la que se pueden encontrar "unas trescientas así sólo en el pueblo de Banyuls", según decía Maillol.²⁰ Aunque posteriormente se idealizarán las proporciones y se convencionalizará el movimiento de la cadera para proporcionar equilibrio, las Venus nacen en una sociedad en la que la belleza física era la masculina. Sólo en aquel momento de ruptura de la mentalidad griega que es el helenismo, pudo darse una representación que reunía la idealidad

y la belleza de una mujer: La Afrodita de Milo.²¹ También en este periodo helenístico se crea la figura de las Tres Gracias, cuyo convencionalismo se heredará al Renacimiento. Estas convenciones del desnudo femenino ideal tuvieron tanto éxito en la Antigüedad Tardía que llegaron a perder significación por su utilización en el arte popular. El espíritu de las Venus era contrario al concepto de arte gótico por lo que sólo serán vueltas a valorar en el Renacimiento.

La corriente humanista del Renacimiento convertirá así las proporciones clásicas de las Ven s griegas en un ideal de belleza. Las "Venus naturalis" -imágenes de una mujer "natural"- como la Venus de Cnido, de Praxiteles, serán primero apreciadas por los venecianos (Giorgione, Tiziano) y luego adoptadas por otros artistas, especialmente del barroco (Rubens). A pesar de que Miguel Angel no hizo ninguna figura de Venus, sus posiciones manieristas influirán en las representaciones de estas mujeres que se muestran, ante el espectador, como bellezas naturales.²² Los florentinos, en cambio, tomarán las "Venus celestiales" de los griegos, como la "Venus de Medicis", del siglo IV a.C., que cubre su pubis y sus pechos con las manos, y voltea la cabeza, fijando su vista en la lejanía, convirtiéndose en una convención de las mujeres celestiales del Renacimiento (vírgenes, santas). Es una imagen de una mujer bella e inaccesible, que a pesar de

mostrar pena, enseña su cuerpo al espectador. Un ejemplo de estas representaciones son las Venus de Botticelli.

La Venus del "Concierto campestre" de Giorgione, anticipa la frontalidad y sensualidad de los desnudos del siglo XIX, como los de Manet. Las Venus de Tiziano ("Venus y la música", "Venus de Urbino", "Amor sagrado y amor profano") anticipan la concepción entera del tema.²⁴ En los desnudos de Tiziano encontraremos todos los elementos que conformarán desde el siglo XVI, el "Desnudo". En éste, la mujer se exhibe ante un espectador que se supone de sexo masculino (propietario, comprador o mecenas). Por tanto, la actitud de la mujer desnuda está dirigida a él, a su contemplación, a su examinación y a su deseo (cfr. Venus de Urbino) Aún cuando mire al espectador, lo cual es raro en estos desnudos, mira como constatando su propia feminidad, como buscan aprobación (en la misma Venus de Urbino, la mujer inclina la cabeza ligeramente y entorna los ojos como para seducir al espectador). En estos cuadros, la mujer no muestra vello púbico, o bien, lo oculta, como en la Venus de Cnido. El vello es un símbolo de la sexualidad propia de la mujer, que debe permanecer minimizada. No será hasta el siglo XIX en que se comience a pintar el vello corporal de la mujer. Otra manera de castigar la sexualidad de la mujer es imprimirle una sensación o una actitud de vergüenza. Esta actitud de taparse

el pubis y el pecho, y de bajar o desviar la mirada, es una convención derivada de la cultura helenística (en la Venus Capitolina).²⁵

Cuando en el cuadro aparece un hombre, éste aparece volteando o en una posición de poca relevancia corporal, como para que el espectador lo elimine fácilmente. De esta manera, la mujer se convierte en la tradición del "Desnudo", en un espectáculo no sólo para los demás, sino para sí misma. La mujer se convierte en examinada/examinadora. Toda la iconografía de la historia bíblica de Susana y los ancianos, alude a este hecho. La mujer se examina a sí misma (generalmente tiene un espejo), pero tiene una posición en que, más bien, puede ser examinada por el espectador. En la carrera de Boucher hay un hecho curioso que se relaciona con este punto. A pesar de que sus cuadros estaban finalmente dirigidos a un hombre, el rey, Boucher gustaba especialmente a las mujeres. Sus imágenes representaban a mujeres que se contemplan a sí mismas y que demuestran en su integridad corporal, su deseo propio.²⁶ ¿Será porque trascienden el objetivo de ser vistos por un hombre y apelan a sensaciones corporales bien conocidas por las mujeres por ser propias?

2.3 El desnudo como abstracción

He hablado de que los desnudos de Tiziano anticipan el desnudo

como fin en sí mismo. Hay, en efecto, otros que no se ligan a un concepto de idealidad de que la belleza humana y tampoco representan a seres individuales que "estén desnudos". Hay desnudos que son meramente el resultado de una búsqueda plástica y un análisis formal. En ellos, las formas son, simplemente formas, como cualquier otra. Se relacionan con una tradición que establece el dibujo de desnudo como una academia y que existe desde el siglo XIV, con Alberti. Es un desnudo que demuestra, en el Renacimiento, una preocupación por el dominio de la anatomía como un conocimiento en sí mismo. Es un desnudo que en el Barroco se fija en la estructura y no en la apariencia. Es un desnudo que servirá para cubrirse realista y "verazmente" de ropajes. Es también el desnudo que se relaciona con la decoración, en la que, según Clark "para que el cuerpo sea un perfecto motivo de decoración, debe estar en éxtasis, no sólo porque entonces se encuentra en un plano diferente de la realidad, sino porque cuando ya no está confinado a la stasis, puede ser utilizado con mayor libertad rítmica."²⁷ Este es el desnudo de los vasos griegos, por ejemplo.

Esta abstracción del desnudo extático y decorativo se relaciona en Grecia, con los cultos dionisiacos. Así aparecen las figuras de las Nereidas de los vasos griegos. Son desnudos

sensuales, ligeros, sin estabilidad formal, por lo que difícilmente se encuentran es escultura. En esta categoría entran también los desnudos manieristas y contorsionistas de Miguel Angel, los desnudos excesivos del barroco, las figuras superficiales del clasicismo francés y las figuras danzantes de Matisse.²⁸ El desnudo abstracto, formal, como fin en sí mismo, encontrará cabida en las vanguardias del siglo XX. Es el problema pictórico que llevará a Picasso a trabajar durante años sobre el pleito entre Arte y Naturaleza en las figuras del pintor y su modelo: a veces triunfará el ideal artístico (1918), a veces el humano y natural (aguafuertes de Volland Suite) y a veces quedarán empatados (1953-54, el pintor mipo no distingue entre el modelo y la obra).²⁹ Finalmente, es la síntesis abstracta de la escultura de Henry Moore, en que "el desnudo no representa simplemente al cuerpo, sino que lo relaciona por analogía, con todas las estructuras que se han convertido en parte de nuestra experiencia imaginativa..."³⁰

2.4 El "estar desnudo" en arte

No todas las representaciones de hombres y mujeres desnudos pertenecen a una tradición ideal del desnudo ni a una abstracción de las formas del cuerpo. Hay algunas otras en que se presenta el "estar desnudo". En estas obras, el hombre o mu-

jer representado es él mismo o ella misma: son seres individuales. El pintor se relaciona directamente con el objeto o tema de su cuadro y lo cuelca en su subjetividad. Se establece una secuencia subjetivo-objetivo- subjetivo.³¹ Rembrandt representa a Saskia, su mujer, y la diferencia del resto de las mujeres. Rubens hace lo mismo con Hélène Fourment. Si no se representa en el desnudo a una persona en particular, por lo menos se le subjetiviza en su deseo o sufrimiento.

Estar desnudo es sentir las penurias del Cuerpo. Es Marsias derrotado por Apolo en el cuadro del Perugino, la matanza de los hijos de Niobe, en el arte helenístico de Pérgamo, el sufrimiento del Laocoonte o los relieves de los sepulcros de los primeros cristianos. Es la figura dolorosa de las representaciones de Cristo o la Piedad, ó la figura vergonzante de la Magdalena pilosa. Son también los esclavos de Miguel Angel y las Sombras de Rodin.

Es el ser humano expuesto y vulnerable, como las adolescentes de incipiente sexualidad de Munch, Balthus o Schiele.

Al estar desnudo, un cuerpo muestra sus defectos. El cuerpo muestra una verdadera vergüenza, culpa o humillación como por ejemplo, en el desnudo gótico. El convencionalismo gótico sur-

ge de la experiencia dolorosa del enfrentamiento del espíritu y el cuerpo y de un reencuentro con éste. El románico es pura espiritualidad, en la que no cabe el concepto del cuerpo. El gótico recurrirá a la experiencia visual directa, por lo que su anatomía es más cercana a la anatomía imperfecta del hombre que la idealizada en el arte griego y renacentista. Las Evas de esa época, con su estómago protuberante y orgánico como un bulbo, tienen las mismas proporciones y conceptos que los templos góticos. Santo Tomás de Aquino dice que toda realidad no es más que una idea, que corresponde a su ser y que pertenece a la idea divina. De aquí que de esta creencia derive el atrevimiento del gótico a representar la belleza sensual y orgánica en sus vírgenes, Evas y templos.³⁴

En el estar desnudo hay una relación de una profundidad mística, como en el gótico, o de un erotismo directo. Es la sensación gozosa y placentera del mismo cuerpo, como en los relieves guptas de Amaravati, o en la obra de Klimt o Balthus. Es la representación del amor activo entre dos personas, la mujer tan activa como el hombre, como en el arte hindú, chino, japonés o precolombino. Es una integración a la naturaleza y una aceptación de la realidad como ésta se presenta: es la aceptación de la sexualidad, en el vello corporal, de los desnudos de Schiele, Picasso o Edward Weston.

Las representaciones del "estar desnudo" en arte son representaciones de vida: son subjetivas. Tienen una necesidad de trascender el instante. Es también mi intención tomar este "estar desnudo" dentro de los objetivos personales de la realización de mi obra.

PARTE 3

PROPUESTA DE LA IMAGEN: EL DESNUDO FOTOGRAFICO

¿Qué relación puede haber entre la primera parte, en que hablé del desarrollo de la visión fotográfica a partir de la visión artística y la segunda, en que hice una serie de reflexiones sobre el Desnudo? ¿De qué manera se integran estas dos partes de todo signo lingüístico -forma y contenido- en una totalidad congruente dentro de la obra?

Pues bien, tanto la visión fotográfica derivada del modo de ver pictórico como el Desnudo como forma artística se manifiestan a través de imágenes. Estas imágenes constituyen esquemas de modos de ver de nuestra cultura, tanto en fotografía como en el Desnudo. Estos modos de ver afectan, no sólo nuestra percepción de la obra artística, sino la apreciación y experimentación de nuestra propia imagen. Reflejan no sólo la vivencia personal sino la realidad social y cultural. Nos pensamos en imágenes y nos recreamos en ellas. De aquí que haya sido tan importante como punto de partida para la elaboración de una serie de imágenes el establecer de antemano un discurso al que puedan integrarse tanto la fotografía como medio de realización principal de las imágenes como el Desnudo como forma artística.

La reflexión que hice en las dos primeras partes de la investigación sobre el Desnudo y la fotografía como elementos del modo de ver cultural me lleva también al cuestionamiento y la toma de conciencia de la utilización personal que daré en la obra a estos medios.

Al intentar elaborar una propuesta conceptual a mi obra me resulta indispensable reflexionar no sólo de la fotografía como sistema de imágenes que refleja un modo de ver cultural sino también de todas aquellas características de la Fotografía que la convierten en un poderoso medio de expresión para mí. Las imágenes no sólo reflejan un modo de ver el mundo sino de sentirlo y valorarlo. En la misma elección de la fotografía como principal medio de construir mis imágenes hay, implícita, una expresión de los valores personales, por lo que me parece importante fundamentar no sólo los elementos formales que tomaré de la fotografía como lenguaje, sino la misma significación que el propio medio tiene en su utilización para mí.

Tal vez la primera característica de la Fotografía como medio que salte a la vista es su cualidad de mimesis de la realidad. Mientras que lo que se escribe o se pinta o graba sobre un evento o una persona se considera una interpretación, las imágenes fotográficas parecen ser delcaraciones del mundo. Son partes de

él, miniaturas de una realidad que cualquiera puede hacer o poseer. La fotografía parece decirnos en su esencia que es tan verdadera como la misma realidad. Tan cierto es el valor dado a su credibilidad, que desde 1871, en que se utilizaba para identificar a los detractores de la Comuna de París, la fotografía ha sido utilizada como medio de control, identificación y registro social. Es tan "verdadera" que aparece en nuestros documentos más importantes para constatar que en verdad, "somos nosotros". Su relación analógica con la realidad hace posible su poder de documentación de ésta. Creemos en la existencia de guerras, explosiones, descubrimientos y manifestaciones, de viajes fabulosos y relaciones con personas importantes en tanto los veamos plasmados en fotografías. El poder de la fotografía como medio de reproducir la realidad es más grande que el de otros sistemas iconográficos porque no depende de un fabricante de imágenes sino de la realidad misma.

Esta relación de la fotografía con la realidad es la que la hace atrayente para mí. Escogí la foto como medio de producir mis imágenes por la cercanía que ésta tiene con la cotidianidad y las experiencias reales. Como uno de los valores que más me importaba imprimir a mis imágenes de Desnudo era la relación con la experiencia vivida, e intentar salir de este estereotipo/forma del

"Desnudo", la Fotografía constituía un medio adecuado. Es cierto que la credibilidad de la Fotografía es relativa: la foto puede ser real, pero también puede "construirse". Puede ajustarse tanto a testimoniar la realidad como a reciclarla. Dirige la lectura de la imagen hacia un aspecto parcial y escogido de la realidad. Es paradójica en tanto puede atestiguar mintiendo. En este sentido, la fotografía no sólo provee la posibilidad de proponer imágenes de la realidad cotidiana concreta sino de inventarlas. Por su relación con la realidad siempre remiten como imágenes a la experiencia vivida pero me permiten, en tanto productora de imágenes, construirlas o reconstruirlas bajo un criterio estético personal. La fotografía me permite, en tanto medio, producir una cualidad de vida en una imagen preconcebida.

Otra cualidad de la Fotografía es que por su misma esencia de mimesis de la realidad hace obvia la adquisición o apropiación simbólica sobre el objeto: tomo una foto = tomo el objeto. En el caso de las imágenes de desnudo es esa imagen significativa del propio cuerpo o de la experiencia corporal lo que se posee simbólicamente. En este sentido, seguimos teniendo la misma apropiación de la experiencia que la que tenían en la representación de imágenes los hombres de Altamira o Lascaux. Cualquier evento u objeto adquiere importancia simplemente por el hecho de ser fotografiado. "Lo fotografiado" es lo que se quiere destacar, ya sea

una reunión, un acontecimiento inusitado, una boda o una fiesta de XV años. En el acto de tomar fotografías siempre se supone una participación de la experiencia, aunque de lo vivido se escoja "lo fotogénico" o lo "valioso de guardar". En el caso de mis imágenes me parece importante jugar con esta cualidad de la fotografía de remitir a lo vivido. La apropiación simbólica en este caso remite al "estar desnudo" que describí en el segundo capítulo. La apropiación simbólica se refiere, en este caso, a la apropiación de la experiencia del desnudo. Esta cualidad siempre aparecerá en las fotos aunque las imágenes hayan sido construidas. El espectador jamás imaginará en una fotografía de un desnudo en un baño el tripie, la cámara y las lámparas del fotógrafo entre el vapor de la regadera o las repeticiones del mismo movimiento del modelo en el estudio para que la foto dé la idea de movimiento y vida que pretendo lograr en mi propuesta.

Esta cualidad de la fotografía de dar relevancia a lo fotografiado también se expresa en las imágenes que propongo. La cotidianidad de un baño, de un cuarto, la sensación de vida y movimiento de una foto borrosa son los elementos de valor y significación de mis imágenes. Son los elementos que me permitirán alejarme de todas aquellas representaciones de hombres y mujeres desnudos que pertenecen a una tradición ideal o a una mera abstrac-

ción de las formas del cuerpo. En la descripción del "estar desnudo" en arte, aclaraba que en esta posición el pintor se relacionaba directamente con el objeto o tema de su cuadro y lo volcaba subjetivamente. También decía que se integraba el desnudo a la naturaleza y se aceptaba la realidad como ésta se presentaba. La fotografía con la posibilidad de reproducir la realidad concreta y de integrarse por su esencia a ésta, me permitía una aproximación más directa e inmediata en cuanto medio a esta posición de desnudo. La fotografía nos lleva a la idea de que si algo fue fotografiado es que fue vivido. En este sentido, la misma utilización del medio es en sí un aporte a la subjetividad de "estar desnudo".

En la elección de la Fotografía como medio de expresión también pesa esa relación simbólica de la imagen fotográfica con el Tiempo y la Muerte que Barthes describe en La Cámara Lúcida. La foto refleja la esencia de la persona constatando su existencia en la realidad, pero interponiendo un intervalo de tiempo entre ese momento y el presente. La clave de la fotografía es la relación entre el pasado ("lo que ha muerto, lo que ha sido") y la realidad (la imagen es parte de la misma realidad). Lo impresionante para el espectador es la seguridad de que la imagen fijada químicamente en el papel por la luz, pertenece a un sujeto real, verdadero, que ha emanado esa luz. El espectador se ve

forzado a situarse en el tiempo y a cuestionarse metafísicamente (por qué estoy aquí y ahora). Ésta es una cualidad potente de toda imagen de desnudo fotográfico; remite fuertemente a la propia imagen y experiencia del espectador.

Tanto la capacidad de mimesis y documentación como la de identificación del espectador con la realidad contenida en la imagen hacen del desnudo fotográfico una manifestación delicada. ¿Cómo utilizar esa fuerza de reproducción de la realidad (un cuerpo desnudo) sin que la misma documentación domine a la creación o sugestión? ¿Cómo proponer esta idea del "estar desnudo" sin que la inmediatez de la forma de la imagen opaque la sutileza de la misma?

La primera respuesta que me dí acerca de este punto aún antes de empezar la investigación fue la de utilizar un medio cuya práctica dominaba sobre la del nuevo medio: pinté sobre la foto. El elemento plástico sobre la fotografía no es solamente una respuesta sensible y práctica sino que contiene varios problemas implícitos. El primero se da en el nivel formal: ¿cómo integrar los elementos plásticos con los fotográficos? La resolución de este nivel lo describo en el capítulo siguiente en la descripción del desarrollo de la obra realizada. El segundo problema es, simplemente, aparte de la respuesta natural de un artista

acostumbrado a manipular directa e inmediatamente las imágenes, ¿qué otra razón puede haber en pintar o manipular la foto?

La pintura y la gráfica me hacen inventar, crear imágenes desde la nada de un taller. La fotografía me descubre una realidad concreta que coloca las imágenes bajo el yugo de lo que me rodea. Mi acercamiento al medio fotográfico me ha hecho cuestionar la manera en que siempre he construido mis imágenes. Ha confrontado el trabajo plástico con la realidad. Al comenzar a fotografiar desnudo me pareció evidente la posición irrisoria y antinatural de la mayor parte de los modelos de Desnudo y la manera en que mi trabajo anterior se inscribe en las convenciones aprendidas del mismo y se acerca a toda la tradición pictórica al controlar, retocar y eliminar los detalles de la realidad. Vuelvo a pensar en el ejemplo que da Susan Sontag sobre los desnudos de Edward Easton en relación a, por ejemplo, su "Pimiento": el pimiento está humanizado mientras que los desnudos están objetivizados. La búsqueda de la mayor parte de los fotógrafos se inscribe dentro de lo que Clark llama "el desnudo como fin en sí mismo". Es una búsqueda formal y fría, igual que la aprendida convención de dibujo en que la anatomía no es más que un elemento de la perfecta estructura compositiva.

La fotografía me hizo reconocer que la mayor parte de los traba-

jos que he hecho en pintura y dibujo estarían dentro de la misma categoría de "desnudo como fin en sí mismo". En ellos, el cuerpo desnudo es simplemente el punto de partida para el dibujo o pintura, o el tema de la obra. Casi el resto de mis desnudo entrarían en la idealización de Apolo o Venus del Desnudo. Son proyecciones de lo que para mí era un cuerpo ideal y estético. La mayor parte de ellos son espejos de mi propia imagen: desnudos femeninos.

Al adquirir conciencia sobre todos estos puntos, me propuse romper, no sólo con la utilización convencional del código del "desnudo como fin en sí mismo", sino con la aceptación inconsciente de la utilización del desnudo femenino como espectáculo de la que hablé en el capítulo del desnudo femenino y la idealización de Venus. De aquí que me decidiera a trabajar con imágenes de desnudo masculino. Intenté, también, romper con la tradición paralela a la de Venus, la de Apolo, utilizando en mis imágenes elementos de la vida cotidiana e imágenes en movimiento. En este sentido, la fotografía enriquece a la pintura portándole conciencia. Me ha hecho sentir la importancia de relacionar mis imágenes con experiencias de vida, ya que en toda fotografía está implícita la participación directa (aunque a veces pasiva) con la experiencia vivida.

La pintura, aporta, en cambio, la manualidad. También es un medio que hace conciente a la Fotografía de las características de su lenguaje. Si la fotografía nos parece decir que la imagen es real, verdadera, la pintura sobre la foto nos remite a la falsa credibilidad de ésta. El lenguaje plástico sobre la foto nos hace concientes como espectadores de que también el lenguaje fotográfico es un lenguaje construido, creado. La pintura rompe la verosimilitud y la credibilidad de la fotografía. Cualquier elemento del código pictórico que irrumpa dentro de la imagen fotográfica nos hace concientes de que lo que estamos viendo no es más que una máscara de la realidad. Formalmente se provoca otro nivel de profundidad en la obra. La textura del brochazo, la sensación de presencia de una marca de gis, lápiz o acuarela sobre la superficie fotográfica se burlan de la supuesta relación analógica entre la imagen y la realidad. En mis imágenes he querido usar ese encanto que tienen las fotografías pintadas de principios de siglo en que los colores de bocas y piel jamás pretenden igualar a los de la realidad. Se rompe con el elemento plástico con esta documentación poderosa y dominante de la imagen fotográfica. Mediante el signo gráfico o pictórico puede lograrse la sugerencia de la forma a la par que la mimesis. Otra respuesta que me dí para intervenir plásticamente las fotografías es que no sólo se aporta una sensación de manualidad a la foto, sino que se valora la misma

manualidad.

El medio que propone la imagen, es pues, la fotografía. El que sugiere y rompe el poder directo de su documentación, el elemento plástico. El punto de partida y tema, el desnudo (fuera de las convenciones pictóricas). El "estar desnudo", posición que tomo frente a las convenciones del Desnudo, siempre se relacionará con la vida y la experiencia. Remite a lo vivido y no a convenciones aprendidas y repetidas inconscientemente. Las imágenes que presento están atadas a la realidad en tanto fotografías, pero escapan de ella en la manipulación plástica. La manipulación plástica de la imagen fotográfica hace que cambie su referencia con la representación inicial. Es como un jeroglífico en el que se cambia la identidad de la imagen fotográfica al manipularla, modificarla, fraccionarla, colorearla, virarla y colocarla en un soporte que no es el suyo. Cada imagen cambia su significado en cada manipulación que sufre. No hay ningún límite en el grado de intervención plástica más que el de la integración visual de la imagen. En algunos trabajos gana la pintura, en otros la fotografía. Cierta tipo de manipulaciones llevaron a una relación armónica entre los medios y en otros, a una competencia de ambos. Estas relaciones se podrán apreciar en la misma obra y en la descripción del desarrollo de ésta en el siguiente capítulo.



SERIE "DEL PISO # 1"
plata s/gelatina



SERIE "DEL PISO # 2"
cianotipia y dibujo técnica
mixta.

PARTE 4

DESARROLLO DE LA IMAGEN: DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE TRABAJO

El primer paso para comenzar la obra fue, necesariamente, el plantearla conceptualmente. La investigación teórica que realicé sobre el desarrollo del lenguaje de la fotografía y su relación con el código pictórico me hizo entender el medio en que realizaría las imágenes. La investigación sobre los diferentes planteamientos conceptuales convencionales que se le han dado al Desnudo como forma artística me sirvió para definir mi propio planteamiento del mismo. En la resolución formal de las imágenes que intervienen, tanto aquellos elementos del lenguaje fotográfico que discutí en el primer capítulo, como los elementos de significado y valoración del "estar desnudo" del segundo capítulo.

El primer elemento fotográfico que utilicé para dar la sensación de vida a las fotografías es la instantaneidad. Para mí la instantaneidad en el desnudo es la posibilidad de romper con la idea de la pose del desnudo convencional. El movimiento detenido nos remite a cualquier momento de nuestra experiencia. Esta cualidad de instantaneidad la utilicé en tres desnudos de la serie "Del Baño" y en un desnudo de la serie "Cuartos". En los primeros, la fotografía detiene en menos de un segundo, movimientos que ha-

ce mos todos los días y que conocemos bien: apoyarse sobre la puerta de la regadera, salir de ésta, bañarse. En un desnudo de la serie "Cuartos", un hombre sentado en el tapete de su cuarto se quita la camisa. Junto con la instantaneidad del momento siempre está la referencia en la imagen a la cotidianidad, concretada en objetos comunes. Las situaciones también se refieren a experiencias que todos hemos vivido.

Otro elemento fotográfico que discutí en el primer capítulo y que me pareció uno de los elementos lingüísticos de la fotografía que más me podían acercar a la vida cotidiana contenida en el concepto de "estar desnudo" es la representación del movimiento. La cámara registra gráficamente el movimiento en un mismo cuadro provocando una imagen borrosa o movida. Este recurso fotográfico no sólo ayuda a dar la sensación de vida y movimiento en el desnudo sino que formalmente provee una zona muy gráfica donde puede apoyarse la manipulación plástica. Estas fotos movidas son, tal vez, las imágenes menos fotográficas y las más adecuadas para manipularse, pero a la vez, las que menos sitúan una experiencia real y concreta (por estar borrosas). A este tipo de imágenes pertenecen el resto de las fotografías: las tres fotografías de la serie "Del Piso", una fotografía de la serie "Del Baño" y dos fotografías de la serie "Cuartos". En todas ellas, la figura desnuda de un hombre se mueve en una situación

y un lugar reconocible. Son la mayor parte de las imágenes que escogí, y que además de contener implícita la idea de tiempo y movimiento rompen con la pose y la idea del desnudo tradicional. Además al ofrecer una imagen desnuda "movida", lo que adquiere importancia es la experiencia y el movimiento más que la descripción del detalle. Me parece que de esta manera se puede sugerir más que documentar en la fotografía.

Otro elemento fotográfico que me permitió romper con un esquema convencional aún en mis propios desnudos anteriores, es la ruptura del punto de vista. Vimos en el primer capítulo cómo el punto de vista implica una situación el espacio abstracto pre-determinado por la perspectiva geométrica. La fotografía aérea y el cambio del punto de vista rompen con esta idea tradicional del espacio. En mis fotografías intenté romper con esta idea plana y lateral del espacio que además implica la colocación de la figura como un objeto en el espacio. Intenté cambiar el punto de vista y girar la cámara en la misma manera en que ve un ojo que continuamente cambia de posición, de altura, de ángulo, en el mismo espacio que la persona retratada. La cámara es el equivalente de una persona que vive y ve, por lo que la imagen se vuelve más personal y subjetiva. En la misma imagen se siente la distancia entre el fotógrafo y el retratado, lo que aproxima al espectador a la experiencia contenida en la foto-

grafía. El espacio de la imagen cambia; ya no es frontal. Todas las fotografías de la serie "del Piso" están tomadas desde arriba; se pierde el punto de vista, el punto de fuga y el horizonte. En uno de los desnudos de la serie "Del Baño" pueden verse los mosaicos del baño y el desnudo parece atravesar volando el espacio del cuadro, recortándolo de una manera poco común.

Las diez imágenes que escogí para trabajar fueron las que más correspondían a la idea del "estar desnudo" y que además facilitarían, por su composición y las características de sus elementos formales, la intervención plástica. Tal vez la mayor parte de las imágenes no resulten suficientemente sólidas como imágenes únicamente fotográficas, pero si ese fuera el caso, se hubiera dificultado el empezar a manipularlas plásticamente, ya que es difícil romper el equilibrio de una imagen concreta.

A la selección de las imágenes siguió la impresión de éstas en papel fotográfico común, en blanco y negro, para poder tener una idea clara de los valores de las fotos y una referencia para el trabajo posterior. Luego procedí a elaborar positivos en material Kodalith para obtener negativos del mismo material de tamaño final. Ampliaba cada imagen al tamaño que me sugería la estructura de la misma. Las imágenes más gráficas ("Del Piso") son las más grandes. Las más pequeñas (8 x 10) son las de los cuar-

tos, que sugieren más intimidad.

El siguiente paso del proceso fue escoger el soporte para imprimir las imágenes finales. Experimenté con varios tipos, texturas y colores de papel. Algunos tipos de papel (los más absorbentes) requirieron de un sizado previo a la impresión mientras que en otros casos la impresión se hizo directamente. Otros tipos de papel requirieron de un cuidado especial en el revelado por su poca resistencia al agua. Independientemente de la facilidad o adecuación de los papeles de dibujo a la técnica de la cianotipia, todos aquellos enriquecieron la calidad de las imágenes. Como no se buscaba precisamente una calidad de impresión fotográfica convencional, la variación de uso de diferentes papeles siempre aportó un enriquecimiento a las imágenes. Las imágenes que imprimieron pobremente podían salvarse reimprimiendo sobre ellas o simplemente efectuando un mayor grado de intervención plástica.

Las primeras imágenes fueron simplemente impresiones cianotipicas que repetaban inclusive el formato rectangular de la fotografía. Aquí ya se da la primera manipulación plástica: aunque simplemente se ha ampliado la imagen e impreso en cianotipia sobre un papel de dibujo, el resultado es mucho más plástico que la foto en blanco y negro. La calidad y textura del pa-

pel y el color azul de prusia de la imagen se acercan más a la pintura que a la foto en cuanto técnica aunque la imagen sea totalmente fotográfica.

La primera manipulación que sufrieron las imágenes fue la de un simple cambio de formato. Si no utilizaba un estencil para bloquear las orillas del papel limitando el negativo, la emulsión azul puede formar parte de la imagen y romper el rectángulo del formato. Las marcas de la brocha al poner la emulsión y la emulsión desapareja le aportan plasticidad a la imagen.

A partir de este punto comienzan ya las intervenciones directas de la plástica sobre la fotografía. Comencé a dibujar y colorear la imagen con diferentes medios. En la mayor parte de los casos una modificación llevaba a otra hasta que la fotografía comenzaba a desaparecer y la imagen se convertía en una pintura. En este tipo de modificaciones de la imagen fotográfica se plantea el problema de hasta dónde se puede modificar la imagen y de encontrar el límite que armonice las alteraciones plásticas con la fotografía. En algunos casos, logré darle vida a la imagen con dos o tres gestos o signos gráficos sobre la cianotipia, mientras que en otros desapareció por completo la imagen fotográfica y el resultado es totalmente pictórico: lo único que remite a la foto es la composición. El único límite que puede ponerme en

el trabajo de alteración fue el de la coherencia y armonía de la imagen. En realidad no hay ningún punto en que sea necesario parar la alteración fue el de la coherencia y armonía de la imagen. En realidad no hay ningún punto en que sea necesario parar la alteración de la fotografía por la pintura. Este proceso puede observarse en la serie de trabajos realizados sobre la primera foto de la serie "Del Baño", que comienza en una cianotipia pura y termina en una pintura pasando por una serie de trabajos con distintos grados de alteraciones pictóricas.

En este tipo de alteraciones, en el que se pinta directamente sobre la imagen cianotipada se presenta el problema de la falta de coherencia de los medios sobre la imagen. Es muy difícil integrar armónicamente un dibujo sobre una foto. La imagen pictórica compite con la foto al tener una textura diferente y muchas veces domina sobre ella, dependiendo del tipo de trabajo. Otras veces, la pintura sigue los contornos de la fotografía y se hace necesario un dibujo hiperrealista en el que cualquier torpeza o error salta a la vista. Las imágenes que logré con este tipo de manipulación plástica son, en su mayoría, rígidas en cuanto a expresión por la competencia que se establece entre pintura y foto. Los mejores resultados se lograron cuando la pintura no intenta siquiera seguir el motivo realista de

la foto y se vuelve un comentario plástico de ella. En estas fotos, no hay integración entre la imagen de la foto y el gesto pictórico. La pintura se ve pintura y la foto no pierde su carácter: ambos coexisten dentro de la misma imagen. Sin embargo, estas imágenes no me resultaron totalmente satisfactorias en cuanto a expresión: necesitan de aún más integración formal.

Parecería que se podría haber llegado a un punto muerto en el trabajo de la pintura sobre la foto: si ningún punto de trabajo sobre la fotografía resulta totalmente satisfactorio, ¿qué otro camino puede seguirse para darle plasticidad a la fotografía y lograr esa sutileza e integridad plástica?

Aquí surgieron varios caminos que resultaron en trabajos más integrados en cuanto a imagen. El primero fue el de virar la imagen a otro color con ácido tánico. Pensé que cambiando el color de la cianotipia podría tener una base de color menos dominante que el azul de prusia para trabajar sobre ella. El tipo de pintura sobre este tipo de cianotipias viradas sigue el trabajo de las pinturas de temple: se trabaja con luces sobre la base café y se da color con veladuras locales. De estos trabajos, el que me resultó más satisfactorio fue el de la primera foto de la serie "Cuartos".

Un segundo camino fue intentar imprimir la cianotipia sobre la pintura. Esto se dificulta porque la pintura no es muy buena base para emulsión fotográfica; en muchos casos, la pintura absorbió totalmente a la emulsión y las partes de la imagen que quedaron sobre ella no se ven. En algunos casos pude rescatar estas imágenes continuando con pintura la imagen perdida de la fotografía. Sin embargo, en los casos en que resultó exitosa tanto la impresión de la cianotipia sobre la pintura y se integró la imagen fotográfica a la mancha puesta anteriormente, las obras resultaron altamente satisfactorias. La imagen de foto y pintura quedó integrada. No se sabe qué parte es foto qué pintura, y la imagen adquiere una plasticidad que la fotografía sola no tiene. Es en estas imágenes, y sobre todo en la primera foto de la serie "Del Piso" y en la segunda de la serie "Del Baño" en las que creo que logré los objetivos que me propuse en cuanto a imagen y expresión. Una vez que llegué a este punto, pude trabajar otras imágenes con el mismo éxito y buscar otros caminos.

Otro tercer camino que también resultó bastante satisfactorio en cuanto a la integración de medios fue el collage de materiales transparentes o semitransparentes sobre la foto. Pegando pedazos de papel transparente sobre la foto logré un efecto plástico que no se disparaba como la pintura sola y que a la vez per-

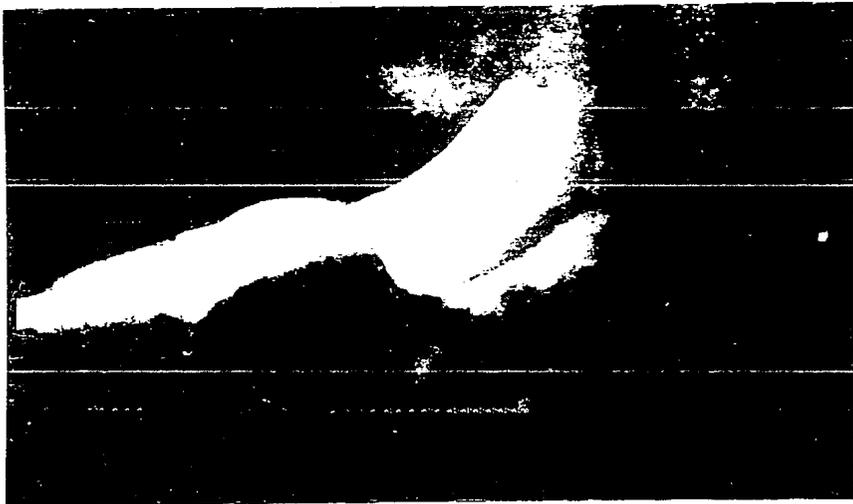
mitía trabajo posterior sobre el collage. Estos resultados me llevaron a intentar imprimir la cianotipia sobre los materiales transparentes y realizar trabajos de collage con las mismas imágenes. Una vez lograda la impresión sobre papeles de china y albanene, pude resolver imágenes que estaban pobremente impresas e ir subiendo muy sutilmente la intensidad de la imagen fotográfica. También las imágenes logradas con collage me resultaron satisfactorias en cuanto a la integración de la imagen y me abrieron un camino para inventar miles de transformaciones sobre la cianotipia: collage sobre imagen, collage sobre imagen virada, collage de cianotipias de diferente color, impresión de cianotipias sobre pintura y luego recortadas, etc.

Los últimos trabajos que son además en los que creo que he podido hacer compatibles a foto pintura con éxito están realizados con los dos procedimientos descritos anteriormente: impresión sobre pintura y collage de varias impresiones. Lo importante de esta investigación es haber llegado a un punto en el que se abran caminos para obras posteriores. Con esas obras creo haber llegado a ese punto; pueden dejarse como collages o pueden modificarse pintando sobre ellas. El relieve producido por el collage y por la emulsión sobre la pintura permite lo que era muy difícil lograr sobre la sola cianotipia: la pintura sobre la foto.

Estos dos últimos tipos de operaciones sobre la foto son el punto culminante de las modificaciones realizadas en el desarrollo de la obra, y que son las siguientes:

1. Impresión pura de cianotipia respetando el formato del negativo.
2. Impresión con ruptura de formato/dibujo con la emulsión
3. " " " " " más coloreado
4. " " " " " virada
5. " " " " " virada y coloreada
6. " " " " " más pintura : temple,
lápiz,
veladuras de
acrílico,
técnicas mix-
tas
7. Impresión sobre pintura
8. " " " " " más coloreado
9. " " " " " virada
10. " " " " " más collage
11. Impresión más collage de materiales transparentes
12. Collage de impresiones transparentes y opacas
13. Collage de impresiones sobre pintura

Los trabajos logrados con las alteraciones del punto 7 en adelante son los más logrados y coherentes en cuanto a la integración a nivel formal de pintura y fotografía.



SERIE "DEL PISO # 2"
plate s/gelatina



SERIE "DEL PISO # 2"
collage de cianotipia y
dibujo técnica mixta

PARTE 5

LA CIANOTIPIA

El rápido desarrollo de la fotografía de 1830 a 1850 se debe a una extensa investigación y experimentación con diferentes materiales y procedimientos fotosensibles. Entre estos procesos que se desarrollaron como posibilidades nuevas al usar otras sales fotosensibles diferente a las sales de plata, está la cianotipia, que utiliza sales de fierro. Estos procesos han sido ignorados por largo tiempo, tal vez por su inferioridad en cuanto a precisión si se comparaban con calotipos y daguerrotipos o por la falta de valoración con que siempre fueron recibidos por las autoridades.¹ Sin embargo, aunque estos procesos no hayan tenido cabida dentro de la fotografía ortodoxa, por así decirlo, han sido muy importantes en el desarrollo de procedimientos de copiado de documentos. La heliografía que hoy utilizamos para copiar planos y dibujos de línea descende de estos procesos férricos fotosensibles.

En 1842, en un reporte a la Real Academia, el astrónomo John Herschel, que se había dedicado a la investigación de materiales fotosensibles, propone por primera vez la utilización práctica de la propiedad de fotosensibilidad de los compuestos de sales de fierro.² Describe detalladamente su utilización en la

copia de documentos importantes que "requerían de exactitud en la copia de cifras", que era difícil y tardado si se hacía a mano. Herschel describe su proceso como sigue:

"...un bello ejemplo de tal acción deoxidante en un compuesto no-argentino se me ha ocurrido en la examinación de esa interesante sal, el ferrosquicianuro de potasio (ferricianuro de potasio) descrito por el Sr. Smee en la Revista Filosófica, No. 109, de Septiembre de 1840... En este proceso, se absorbe oxígeno nascente, se libera hidrógeno y se obtiene un compuesto característico de los óxidos de fierro, el Azul de Prusia con protosales de ese metal... Un papel simplemente lavado con una solución de esta sal es altamente sensible a la acción de la luz... Después de media hora o una hora de exposición a la luz solar, resulta una fotografía negativa muy hermosa, que se fija lavando con agua a la cual se habrá agregado una pequeña cantidad de sulfato de sodio..."³

A continuación, Herschel describe tres procesos de obtenciones de imágenes fotográficas usando diferentes combinaciones de químicos. En el primero, se satura el papel con una solución de citrato férrico amoniacal, se expone al sol y se obtiene una imagen negativa. Luego se cubre con una emulsión de goma arábiga y el ferrocianuro de potasio, con lo que aparece una imagen positiva. Sin embargo, se desvanece fácilmente si se vuelve a exponer a la luz.

En el segundo proceso, se cubre el papel con una solución de partes iguales de citrato férrico amoniacal y ferricianuro de potasio, se expone y lava; la imagen resultante es negativa. Herschel agregaba un proceso virador de nitrato de mercurio que

requería de planchar la imagen después de un tiempo para mantenerla visible.

En el tercer proceso, se cubría el papel con ferricianuro de potasio y se fijaba simplemente con sulfato de sodio; se obtenía entonces un dibujo de líneas blancas sobre fondo azul.⁴

Estos procesos no sólo dan origen a la cianotipia sino a la heliografía, y en una fecha tan inmediata, que ya en 1878 la Casa Marion de Paris fabricaba industrialmente el papel heliográfico bajo el nombre de "Papel Ferroprusiato". Este papel ya usa una doble sal sensible: el citrato férrico amoniacoal, que mejora la sensibilidad del ferricianuro.

A partir de este momento podemos diferenciar dos procesos básicos que utilizan la sensibilidad de las sales de fierro a la luz como base de la formación de una imagen fotográfica: el "blue-print" o heliografía y la cianotipia. Estos dos procesos son inversos; la heliografía produce, mediante el citrato férrico de amonio (rojo), una imagen de líneas blancas sobre un fondo azul, mientras que la cianotipia produce, mediante el citrato férrico amoniacoal (verde) una imagen azul sobre fondo blanco. En realidad, los dos procesos tienen su base en la misma reacción química, que es la reducción de las sales de fierro de compuestos or-

gánicos (cítrico u oxálico) a estado ferroso por la acción de rayos azules o ultravioletas. Esta sal ferrosa se combina con el ferricianuro de potasio depositándose el "Azul de Prusia".

La obtención de la imagen fotográfica por medio de sales de fierro presentaba una alternativa a la fotografía convencional de sales de plata. No sólo resultan más baratos los materiales de la impresión al eliminarse el uso de plata, sino que se alarga la vida de la fotografía ya que las sales de fierro no se ven atacadas y descompuestas por el sulfuro. El proceso de cianotipia o ferrocianotipia fue usado en el siglo XIX para impresiones convencionales por Gustavo Le Secq para documentar las estructuras góticas de París como un trabajo para el gobierno francés, y a principios del siglo XX por los pictorialistas (Clarence White y otros).⁵ Recientemente se ha vuelto a utilizar como medio fotográfico en sí y como parte de un proceso gráfico mixto (con goma bicromatada, litografía, grabado, Xerox, etc.)

5.1 Fundamento químico

Las sales férricas, al tratarse con un cianuro alcalino precipitan en cianuro férrico $-Fe(CN)_3-$ que vuelve a disolver su cianuro en compuestos como el ferricianuro férrico $-K_3Fe(CN)_6-$. El ion de ferricianuro en este compuesto es trivalente y es un

agente oxidante, que en la oxidación se ve reducido al estado ferroso (capta electrones). Las sales que forma este ion son alcalinas y dan un precipitado de color azul intenso de ferrocianuro férrico o Azul de Prusia, característico de la cianotipia $-\text{Fe} \text{Fe}(\text{CN})_6^-$. El ferricianuro cristaliza en prismas rojos muy solubles al agua; estas soluciones son inestables si se exponen a la luz.

Una sal férrica, al exponerse a la luz, se reduce a una sal ferrosa. Sin embargo, si una mezcla de una sal férrica y ferricianuro de potasio se expusieran a la luz para producir directamente una imagen negativa azul de ferricianuro ferroso, el resultado sería demasiado inestable. La sal férrica debe estabilizarse incorporándola como un complejo orgánico: amonio férrico o citrato u oxalato de potasio. La ~~mezcla de sensibilización~~ se prepara con un complejo férrico orgánico y ferricianuro de potasio en solución sobre el papel. Las sales férricas se reducen primero a una sal ferrosa (ej. citrato férrico amoniacal a citrato ferroso) que reduce el ferricianuro a ferrocianuro y precipitarse como ferrocianuro férrico (Azul de Prusia).

Por tanto, todas las fórmulas de papel para cianotipia tienen, básicamente, una sal férrica orgánica (generalmente citrato férrico amoniacal) y ferricianuro de potasio. En algunas, se agre-

ga dicromato de potasio para intensificar el contraste. La trithanolamina (lcc.) aumenta la sensibilidad de la emulsión y reduce el contraste. El papel se fija lavando con agua para disolver el sensibilizador que no fue utilizado en la reacción. Puede agregarse una pequeña cantidad de ácido clorhídrico al agua de lavado para aumentar la vida del papel al prevenir la descomposición del ferropusiató en óxido de fierro.

5.2 Sizado del papel

Antes de sensibilizar el papel debe someterse a un sizado que proteja su superficie, limite su absorbencia, propicie una capa uniforme en la emulsión y bloquee cualquier sustancia reductora del papel que pudiera velarlo o afectar la reacción. El papel puede cubrirse con gelatina o goma. En el caso de la cianotipia, la capa de gelatina no es esencial como en el proceso de goma bicromatada, por lo que solamente puede sizarse con almidón o albúmina y evitarse todo el procedimiento de la gelatina.

A) Recubrimiento de gelatina

Se remojan 4 1/2 onzas de gelatina en un galón de agua por una hora. Se filtra. Puede variarse la cantidad preparada calculando que el peso del agua sea treinta veces el peso de la gelatina. Se termina de disolver calentando la solución en Baño Ma-

ría hasta los 40°C. Se pone la solución en una bandeja y se dejan flotar los papeles de uno a tres minutos. Se dejan secar y se aplanan entre tablas. Puede impermeabilizarse el papel, si se quiere, metiendolo en una solución de 25 ml de formol (37%) por cada litro de agua.⁷

B) Encolado con albúmina

Se baten 4 claras de huevo y se dejan reposar una hora, hasta que desaparezca la espuma. Se cubre el papel con este líquido y se deja secar.⁸

C) Encolado con almidón

Se disuelven 1 1/2 cucharaditas de almidón de planchar sin aditivos en agua fría. Luego se agregan 3 tazas de agua hirviendo. Se flota el papel por uno o dos minutos. Se repite la operación una vez que secó el papel.

5.3 Sensibilización del papel

Se prepara el sensibilizador mezclando partes iguales de la solución A (la que contiene citrato férrico amoniaco) y la solución B (la que contiene ferricianuro de potasio). Esta solución de sensibilización, dura, ya mezclada, sólo unas horas, por lo que debe utilizarse de inmediato. Las soluciones

A y B pueden conservarse varios meses ya disueltas si se guardan en botellas oscuras, lejos de la luz y en un lugar fresco.

La solución básica de cianotipia es la siguiente:

Solución A 50 gr. de citrato férrico amoniaco (verde)
250 ml. de agua destilada

Solución B 35 gr. de ferricianuro de potasio
250 ml. de agua destilada

Esta solución es venenosa, por lo que debe manejarse con guantes.

Pueden variarse las cantidades de las sales y agregar otras sustancias para modificar la sensibilidad de la emulsión. Por ejemplo, se puede agregar dicromato de potasio o dicromato de amonio en pequeñas cantidades (5%) para intensificar el contraste. Una adición de 5% de ácido oxálico hace que el papel se conserve más tiempo.¹⁰ (ver diferentes fórmulas de sensibilización en el apéndice)

Una vez disuelta y mezclada la solución sensibilizadora se cubre el papel en un lugar bastante oscuro (no necesariamente cuarto oscuro). Puede cubrirse por flotación, pero se requiere de una cantidad considerablemente mayor de material. Si se sensibiliza a pincel, hay que procurar no repasar con éste para que no queden marcas o rayas, y dar una primera capa en un sentido horizontal y otra en un sentido vertical.¹¹ Se deja secar el papel en

un lugar oscuro hasta que vaya a utilizarse. El papel así preparado dura unas horas, ya que conforme pasa el tiempo pierde sensibilidad y limpieza en los blancos.

5.4 Exposición del papel

El papel se cubre con un negativo y se expone a la luz hasta que cambie de color a un gris azulado y los blancos a un amarillo verdoso. Para exponer, puede utilizarse una prensa de contacto. Esta debe tener una pequeña puerta por la parte de atrás para poder levantar la esquina del papel y chequear la exposición sin mover de registro el negativo. También puede utilizarse simplemente un vidrio pesado y un cartón entre los cuales se ponen negativo y papel. El problema de este método es que si se levanta el vidrio para chequear la exposición y ésta todavía no está completa, es muy difícil volver a colocar el negativo en registro.

No puede elaborarse una tabla de tiempos de exposición, ya que ésta depende de la fuente de luz. Puede usarse una lámpara de luz UV, una lámpara de luz negra o simplemente el sol. Dependiendo de la hora y de la época del año, la exposición varía entre 10 y 30 min. Si se usa lámpara, la exposición es mayor.

5.5 Lavado y fijado del papel

Una vez expuesto, se lava el papel con agua para disolver el color amarillo de las partes blancas. Es importante lavar bastante el papel, ya que cualquier residuo de ferricianuro reaccionará lentamente con la luz manchando los blancos y las orillas del papel. Ya habíamos dicho que una manera de asegurar la conservación del papel era agregar un 5% de ácido clorhídrico, nítrico o cloro al agua de lavado. También se puede intensificar el tono azul del papel agregando agua oxigenada al agua de lavado.¹²

5.6 Virado del papel

El color azul de la cianotipia producido por el ferrocianuro férrico o Azul de Prusia caracteriza a la cianotipia. Sin embargo pueden obtenerse otros colores por viraje.

A) Viraje al café

| | | |
|------------|-------------|-----------------------------|
| FORMULA 1. | blanqueador | 5 gr. de carbonato de sodio |
| | | 500 ml. de agua |
| | entonador | 45 gr. de ácido tánico |
| | | 500 ml. de agua |

Se mete la cianotipia en el blanqueador hasta que desaparezca el tono azul. Luego se lava y se mete al revelador hasta lograr el tono de café deseado.

| | | |
|------------|-------------|---------------------------------|
| FORMULA 2. | blanqueador | 10 ml. de hidróxido de aluminio |
| | | 500 ml. agua |
| | entonador | 10 ml. de ácido tánico |
| | | 500 ml. agua ¹⁴ |

| | | | |
|-----------|-------------|-----------------------------|----|
| FORMULA 3 | blanqueador | 1 parte de agua amonia | |
| | | 9 partes de agua destilada | |
| | entonador | 1 parte de ácido tánico | |
| | | 50 partes de agua destilada | 15 |

Con esta fórmula, el viraje tarda unas 12 hrs.

B) Viraje al violeta

1. Sumergir la copia en una solución de bórax.¹⁶
2. blanqueador. Agregar potasa cáustica en una solución. (hidrato de potasio)
3. entonador 25 partes de alcohol
 30 partes de agua
 100 partes de ácido gálico, hasta que quede color violeta.

C) Viraje al verde

Sumergir la copia en una solución al 1% de ácido sulfúrico.¹⁸

5.7 Transparencias de cianotipia

Se pueden obtener transparencias de cianotipia emulsionando película ortocromática fijada y lavada para eliminar el hipo, con el siguiente sensibilizador:

Parte A 340 gr. citrato férrico amoniacoal
 1 gr. de bicromato de potasio
 500 ml de agua a 15°C

Parte B 85 gr. de ferricianuro de potasio
 1 gr. de bicromato de potasio
 500 ml. de agua a 15°C

5.8 Realización de internegativos

Para obtener un negativo al tamaño final de la imagen puede ampliarse el negativo base (35 mm) sobre película ortocromática e imprimir el positivo obtenido sobre película fresca por contacto. Sin embargo, la utilización de un internegativo ahorra material al sustituir el positivo de tamaño final por un positivo de 35 mm. El negativo de tamaño final se obtiene por proyección de este positivo.

Para obtener estos positivos se procede como para una impresión por contacto, pero con película. Puede usarse película de grano fino o película de alto contraste, dependiendo de los resultados deseados. Ambas películas pueden revelarse en Dektol para mantener el tono continuo del negativo original.

5.9 Revelado del material ortocromático

La película ortocromática tipo 3 (alto contraste) usada en artes gráficas, ofrece diferentes posibilidades en el manejo del contraste de la imagen en la utilización de diferentes reveladores:

A) Para alto contraste. Usar el revelador Kodalith A y B de Kodak. El revelado aproximado es de 2 1/2 min., el fijado de 3 min., y el lavado de 15 min. El último baño, de Photoflo.

B) Para tono continuo. Puede revelarse en diferentes proporciones de revelador de película (HC-110 1:60 x 3 min, 1:100 8 min) o de revelador de papel (Dektol 1:10 o 1:12, 3 min.)¹⁹

CONCLUSIONES

La investigación teórica realizada sobre la fotografía como un lenguaje derivado del modo de ver pictórico y el análisis de las diversas manifestaciones del Desnudo como forma artística me permitió tomar conciencia de los medios que escogí para realizar la obra y para formularme un planteamiento concreto de la significación de mis imágenes. En ellas utilicé elementos característicos del lenguaje fotográfico para expresar una visión personal del desnudo fotográfico que se identifica con lo que Clark denomina el "estar desnudo" en arte: el desnudo escapa tanto de la idealización estética conformada desde el siglo de Oro de los griegos como de una utilización decorativa del cuerpo o una abstracción de las formas de éste (el desnudo como fin en sí mismo). El "estar desnudo" se relaciona con una imagen de desnudez vulnerable, física, en que se reflejan las experiencias vividas, ya sean penurias y experiencias místicas, como en el gótico, ó una sensación gozosa, personal e integrada a la realidad como ésta se presente.

La convivencia de pintura y fotografía dentro de la misma imagen hace posible la expresión de esta idea de desnudo. La fotografía provee la conciencia de la realidad al ser análoga a ésta. Describe y documenta la cotidianidad en la que se inscri-

be el desnudo en su instantaneidad. Posee la capacidad de relacionarnos simbólicamente con el tiempo al detener en una misma imagen varias fases continuas del movimiento en un barrido, y provee con éste un sustrato para la modificación pictórica. Dá, en su utilización, conciencia del espacio óptico propuesto por la perspectiva y los medios para trascenderla en la movilidad del punto de vista.

La pintura, en cambio, aporta la plasticidad y la manualidad a la fotografía. Rompe la credibilidad y la dureza de la documentación fotográfica. Provee la posibilidad de sugerir y suavizar el contenido de la fotografía: le da misterio. El medio plástico constituye un gesto conciente que cuestiona la credibilidad del lenguaje fotográfico: revela la máscara de creación que también existe en la fotografía.

La integración plástica de los dos medios en la imagen se logra confundiendo técnicamente los dos medios en la obra. El collage de las imágenes de cianotipia o la impresión de ésta sobre la pintura resultaron las alteraciones plásticas en que con más éxito se logró la integración y la convivencia de los dos medios utilizados: pintura y fotografía. Asimismo, estas dos operaciones abrieron un camino sólido para la experimentación ulterior en la obra.

APENDICEFORMULAS DE CIANOTIPIA

Fórmulas de sensibilizadores de cianotipia:

FORMULA 1.

| | | |
|--------|---------------------------|----------------------|
| Sol A. | citrato férrico amoniacal | 68 gr. |
| | ácido oxálico | 1.3 gr. |
| | agua hasta completar | 250 ml. |
| Sol B. | ferricianuro de potasio | 23 gr. |
| | ácido oxálico | 1.3 gr. |
| | dicromato de amonio | .5 gr. |
| | agua hasta completar | 250 ml. ¹ |

FORMULA 2.

| | | |
|--------|----------------------------------|----------|
| Sol A. | goma arábica | 200 gr. |
| | agua | 100 ml. |
| Sol B. | citrato férrico amoniacal (rojo) | 500 gr. |
| | agua | 1000 ml. |
| Sol C. | cloruro de fierro | 500 gr. |
| | agua | 1000 ml. |

Mezclar 20 partes de la Sol A., 8 partes de la Sol. B, y 5 partes de la Sol C.²

FORMULA 3.

| | | |
|--------|-----------------------------------|----------|
| Sol A. | citrato férrico amoniacal (verde) | 125 gr. |
| | agua | 500 ml. |
| Sol B. | ferricianuro de potasio | 45 gr. 3 |
| | agua | 500 ml. |

FORMULA 4

Sol A. citrato férrico amoniacal (café) 25 gr.
agua destilada 125 ml.

Sol B. ferricianuro de potasio 17 gr.
agua destilada 125 ml.⁴

FORMULA 5

Sol A. citrato férrico amoniacal (verde) 125 gr.
agua a 15 °C 500 ml.

Sol B. ferricianuro de potasio 75 gr.
agua a 15 °C 500 ml.⁵

FORMULA 6. (De Glafkides)

Sol A. Oxalato férrico de potasio al 12% 240 cc.
ácido oxálico al 20% 50 cc.
tartrato de amonio al 35% 30 cc.

Sol B. ferricianuro de potasio 10% 70 cc.

NOTAS DE PIE DE PAGINAPARTE 1. LA FOTOGRAFIA COMO IMAGEN

1. Michel Nuridsany. "1950 et après" en Art Press. No 63. (Octobre 1983) pág. 28
2. Otto Stelzer. Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos. Trad. de Michael Faber-Kaiser. (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981) págs. 9 y 10
3. Susan Sontag. On Photography. (New York: Delta, 1978) págs. 127-133 y 145-146.
4. Aaron Scharf. Art and Photography. Middelsex: Penguin Books, 1975) pág. 78
5. Stelzer, op. cit. pág. 13
6. Ibid. págs. 82-85
7. Ibid. pág. 16
8. Ibid. pág. 18
9. Ibid. págs. 13 y 14
10. Ibid. págs. 48-49
11. Ibid. págs 46-48
12. Ibid. págs. 48-53
13. Ian Jeffrey. Photography. A Concise History. (London: Thames and Hudson, 1981) pág. 11
14. Scharf. op. cit., pág. 25
15. Stelzer op. cit., págs. 19-20
16. Ibid. pág. 21
17. Ibid. págs. 26 y 28
18. Brigitte Hermann "Naissance d'une Avantgarde" en Art Press. (No. 63, Octubre 1982) pág. 26
19. Jeffrey, op. cit., págs 10-20
20. Scharf, op. cit., pág. 13
21. Ibid., pág. 42-43
22. Jeffrey, op. cit. pág. 40
23. Jeffrey, Ibid.
24. Scharf., op. cit., pág. 110
25. Stelzer. op. cit. pág. 41
26. Ibid., págs 25-27
27. Scharf., op. cit., págs. 236-248
29. Sylviane de Decker- Hefler. "1900: du document au reportage" en Art Press (No 63, Octubre 1982) pág. 24
30. Jeffrey, op. cit., págs. 31-32
31. Ibid., pág. 31
32. Scharf., op. cit., págs 181-183
33. Stelzer., op. cit., pág. 80
34. Ibid., pág. 80-82
35. Ibid., pág. 55

40. Scharf., op. cit., págs. 162-163
41. Stelzer, op. cit., pág. 40
42. Ibid., pág. 16
43. Cita de V. Fagone en el libro de Filiberto Menna La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos. Col. Punto y línea. (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977)
44. Scharf, op. cit., pág. 89
45. Ibid., pág. 172
46. Ibid., pág. 252
47. Ibid., pág. 178
48. Menna, op. cit., pág. 50
49. Scharf., op. cit. pág. 234
50. Hermann, op. cit., pág. 27
51. Stelzer, op. cit. pag. 111
52. Ibid., pág. 98
53. Hermann, op. cit., pág. 27
54. Ibid. pág. 66
55. Menna, op. cit. pág. 51
56. Scharf., op. cit. pág. 304
57. Ibid., pág. 314
58. Sontag., op. cit., págs. 91-92
59. Ibid. págs. 98-99
60. Ibid. pág. 51
61. Scharf, op. cit., pág. 277
62. Mario de Michelis. Las vanguardias artísticas del siglo XX Alianza Forma. 2a. ed. (Barcelona, Alianza Ed., 1981) pág. 164
63. Idem.
64. Sontag., op. cit., pág. 75
65. Scharf., op. cit., pág. 314-315
66. Stelzer., op. cit., pág. 170
67. Peter Sager. Nuevas formas de realismo. Col. Alianza Forma. (Madrid: Alianza Editorial, 1981) pág. 51

PARTE 2. EL DESNUDO COMO IMAGEN

1. Kenneth Clark. El desnudo. Un estudio de la forma ideal. Trad. Francisco Torres Olivier. Col. Alianza Forma. (Barcelona: Alianza Ed., 1984) págs. 17-39
2. Ibid., pág. 32
3. Ibid., pág. 27
4. John Berger. Modos de ver. col. Comunicación Visual. (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980) pág. 55
5. Clark. op. cit., pág. 22
6. Octavio Paz. Conjunciones y disyunciones. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978) pág. 61

7. Clark, op. cit., pág. 23
8. Georges Bataille, Las lágrimas de Eros. (Barcelona, los 5 sentidos, 1978), págs. 35-51
9. Berger, op. cit., pág. 53
10. Clark, op. cit., pág. 76
11. Ibid., págs. 42-56
12. Ibid., págs. 62-63
13. Ibid., pág. 76
14. Ibid. pág. 65
15. Ibid., pág. 76
16. Ibid., págs. 169-217
17. Bataille, op. cit., págs. 36-51
18. Clark, op. cit., pág. 85
19. Ibid., pág. 80
20. Ibid., pág. 81
21. Ibid., pág. 94
22. Ibid., págs. 122-141
23. Ibid., pág. 99
24. Ibid., pág. 126
25. Ibid., pág. 59-66
26. Ibid., pág. 149
27. Ibid., pág. 272
28. Ibid., 263- 295 y 335 - 342
29. Ibid., pág. 351
30. Ibid., pág. 355
31. Berger, op. cit., pág. 69
32. Clark, op. cit., págs. 219-262
33. Páz, op. cit., pág. 62
34. Paul Westheim. "De los estilos sagrados" en Sábado de Uno más uno. Trad. de Mariana Frenk-Westheim. Sábado 22 de junio de 1985. No 401

PARTE 5. LA CIANOTIPIA

1. Ernst Lietze. Modern Heliographic Processes. Reprint from 1888 (Rochester, New York: The Press of the Visual Studies Workshop, 1974) pág. 55
2. Arnold Gassam. Handbook for Contemporary Photography. 4th. ed. (Rochester, New York: Light Impressions, 1977) pág. 175
3. Hunt. History of Photography. copias fotostáticas (s.d.) pág. 164
4. Lietze., op. cit., pág. 53
5. Gassam., op. cit., pág. 179
6. Glafkides "The Chemistry of Photography" copias fotostáticas (s.d.)
7. Lietze, op. cit., pág. 116

8. Elena Zelaya "Apuntes" copias fotostáticas, CUEC, 1984
9. Thelma Newman, Innovating Printmaking. (New York, Crown Publishers, 1977) pág. 114
10. E.J. Wall and Franklin Jordan. Photographic Facts and Formulas. Rev. by John S. Canoil. (New York: Prentice Hall, Amphoto, 1975) pág. 114
11. Lietze, op. cit., pág. 68
12. Kent. E. Wade. Alternative Photographic Processes. (New York: Morgan & Morgan, 1978) pág. 104
13. Zelaya, op. cit. pág. 5
14. Wade, op. cit., pág. 104
15. Lietze, op. cit., pág. 62
16. Wade, op. cit., pág. 104
17. Lietze., op. cit., pág. 62
18. Ibid.
19. Gassam., op. cit., pág. 140

APENDICE. FORMULAS DE CIANOTIPIA

1. Gassam., op. cit., pág. 179
2. Wall, op. cit., pág. 275
3. Ibid., pág. 273
4. Wade., op. cit., pág. 102
5. Zelaya, op. cit., pág. 3
6. Glafkides, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1980.
- Bataille, Georges, Las lágrimas de Eros. Barcelona: Los 5 Sentidos, 1978.
- Berger, John. Modos de ver. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1980
- Clark, Kenneth. El desnudo. Un estudio de la forma ideal. Trad. Francisco Torres Olivier. Col. Alianza Forma. Barcelona: Alianza Editorial, 1984.
- Decker-Hefler, Sylviane de. "1900: du document au reportage" en Art Press. No. 63. Octubre 1982. pág. 24
- Gassam, Arnold. Handbook for Contemporary Photography. 4th ed. Rochester, New York: Light Impressions, 1977.
- Glaflkides. "The Chemistry of Photography". Copias fotostáticas (s.d.)
- Hermann, Brigitte. "1930: naissance d'une avantgarde" en Art Press, No. 63. Octubre 1982, pág. 26.
- Hunt. History of Photography. copias fotostáticas (s.d.)
- Jeffrey, Ian. Photography: A Concise History. London: Thames & Hudson, 1981
- Lietze, Ernst. Modern Heliographic Prozesse. A Manual of Instruction in the Art of Reproducing Drawings, Engravings, Manuscripts, etc., by the Action of Light. Reprint from 1888. Rochester, New York: The Press of the Visual Studies Workshop, 1974.
- Menna, Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. Col. Punto y Línea. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977.
- Michelis, Mario de. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza Forma. Barcelona: Alianza Editorial, 1981.
- Newman, Thelma R. Innovative Printmaking. New York: Crown Publishers, 1977.

- Nurdsany, Michel. "1950 et après" en Art Press. No. 63. Octubre 1982. pág. 23.
- Paz, Octavio. Conjunciones y disyunciones. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978.
- Sager, Peter. Nuevas formas de realismo. Col. Alianza Forma. Barcelona: Alianza Editorial, 1981.
- Scharf, Aaron. Art and Photography. Middlesex: Penguin Books, 1974.
- Stelzer, Otto. Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1982.
- Sontag, Susan. On Photography. New York: Delta, 1978.
- Wade E., Kent. Alternative Photographic Processes. New York: Morgan & Morgan, 1978.
- Wall, E.J. and Franklin Jordan. Photographic Facts and Formulas. Rev. by John S. Canoil. New York: Prentice Hall, Amphoto, 1975.
- Westheim, Paul. "De los estilos sagrados" en Sábado de Uno más Uno. Trad. de Mariana Frenk-Westheim. Sábado 22 de junio de 1985. No. 401.