

00261

6

Universidad Nacional Autónoma de México . Escuela Nacional de Artes Plásticas . Antigua Academia de San Carlos

Tesis que presenta Graciela Mejía González  
para optar por el grado de maestra en artes visuales

Evocaciones pictorialistas. Revisión historiográfica de la fotografía pictorialista, desde una perspectiva creativa actual



Director de tesis: Dr. en BB. AA. Julio Chávez Guerrero

México 2002



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 esta 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.

ESTÁ TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

ESTA TESIS ESTA DEDICADA CON CARIÑO

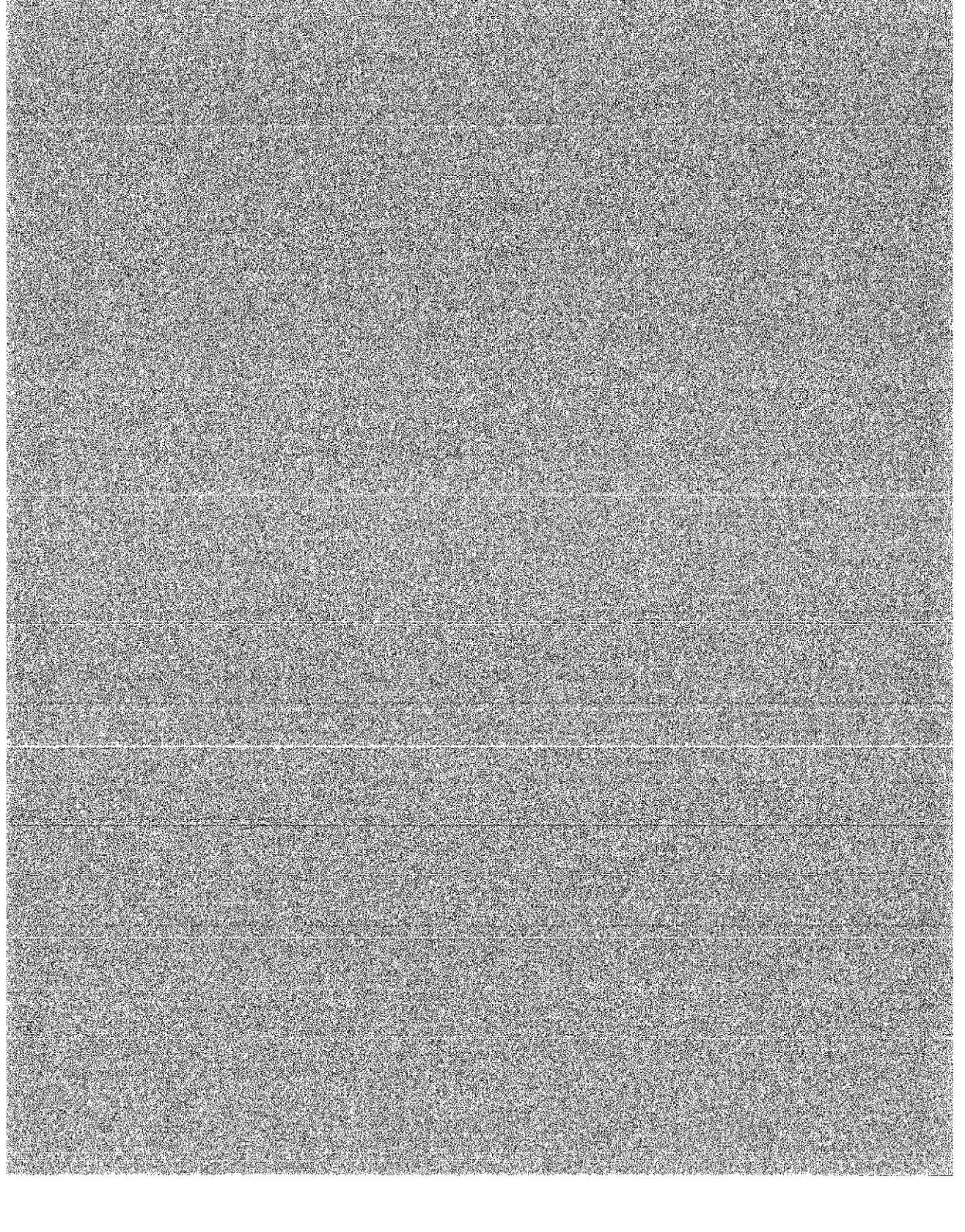
A MIS PADRES Y A LA MEMORIA

DE LOS ARTISTAS FOTOGRAFOS.



*Esta tesis esta dedicada con cariño a mis padres*

*Y a la memoria de los artistas fotografos*





**Frank Meadow Sutcliffe,**  
*The Flying of Glasgow, 1895.*  
Copia al bromuro.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## Índice

<b>13</b>	<b>Introducción</b>
<b>21</b>	<b>Prólogo</b>
<b>33</b>	<b>Primer capítulo La fotografía pictorialista</b>
<b>36</b>	1. La invención de la fotografía
<b>51</b>	2. La fotografía, rival de la pintura
<b>66</b>	3. La fotografía de arte
<b>83</b>	4. Inicios de la fotografía pura
<b>105</b>	5. Fotógrafos de naturaleza muerta
<b>111</b>	<b>Segundo capítulo La naturaleza muerta</b>
<b>115</b>	1. Evolución del término naturaleza muerta
<b>121</b>	2. La naturaleza muerta representada en los siglos xv y xvi
<b>123</b>	3. La naturaleza muerta representada en los siglos xvii y xviii
<b>127</b>	4. La naturaleza muerta representada en los siglos xix y xx
<b>137</b>	5. Clasificación de la naturaleza muerta
<b>137</b>	a. Hortalizas y frutas
<b>139</b>	b. Motivos florales
<b>142</b>	c. Objetos de cocina
<b>144</b>	c-1. El bodegón
<b>150</b>	c-2. Refrigerios
<b>151</b>	c-3. Naturaleza muerta con dulces
<b>152</b>	d. Vanitas

<b>155</b>	<b>d-1.</b> Naturaleza muerta con libros
<b>158</b>	<b>d-2.</b> Naturaleza muerta con instrumentos musicales
<b>159</b>	<b>d-3.</b> Curiosidades
<b>161</b>	<b>Tercer capítulo</b> Revisión comparativa de procedimientos técnicos
<b>164</b>	<b>1.</b> Las técnicas pictorialistas
<b>170</b>	<b>a.</b> El gelatinobromuro
<b>170</b>	<b>b.</b> La platinotipia
<b>171</b>	<b>c.</b> El fotograbado
<b>172</b>	<b>d.</b> La goma bicromatada
<b>174</b>	<b>e.</b> El proceso al carbón
<b>175</b>	<b>f.</b> El bromóleo
<b>177</b>	<b>2.</b> Las técnicas actuales
<b>180</b>	<b>a.</b> Materiales para la toma fotográfica
<b>180</b>	<b>a-1.</b> La cámara de formato mediano
<b>182</b>	<b>a-2.</b> La película en blanco y negro
<b>184</b>	<b>b.</b> Control de la imagen en la toma fotográfica
<b>184</b>	<b>b-1.</b> El escenario
<b>185</b>	<b>b-2.</b> Los modelos
<b>186</b>	<b>b-3.</b> La composición
<b>188</b>	<b>b-4.</b> La manipulación de la luz: luz natural, luz artificial y luz suave
<b>195</b>	<b>c.</b> Técnicas de laboratorio: alteración de la imagen
<b>195</b>	<b>c-1.</b> La fotografía con efectos
<b>197</b>	<b>c-2.</b> La subexposición
<b>198</b>	<b>c-3.</b> La imagen fuera de foco: la difusión de la imagen
<b>202</b>	<b>d.</b> El positivado de la imagen
<b>202</b>	<b>d-1.</b> El papel fotográfico en blanco y negro
<b>205</b>	<b>d-2.</b> El encuadre

<b>206</b>	<b>d-3. Máscaras para suavizar el contorno de la imagen</b>
<b>209</b>	<b>Cuarto capítulo La propuesta</b>
<b>212</b>	<b>1. Presentación de la obra</b>
<b>213</b>	<b>a. Los objetos</b>
<b>216</b>	<b>2. La exhibición de la obra</b>
<b>216</b>	<b>a. El marco</b>
<b>217</b>	<b>b. El título de las imágenes</b>
<b>219</b>	<b>c. El lugar para exhibir la obra</b>
<b>220</b>	<b>d. El fotógrafo y el espectador</b>
<b>223</b>	<b>e. Presentación del portafolio</b>
<b>263</b>	<b>Conclusiones</b>
<b>271</b>	<b>Fuentes de consulta</b>
<b>273</b>	<b>a. Fuentes bibliográficas y hemerográficas</b>
<b>275</b>	<b>b. Fuentes complementarias</b>

12



Te han permitido ver las cosas,  
esas formas trágicas de la vida,  
como se divisa la sombra en un espejo.  
La cabeza de Medusa, aquella que convierte  
en piedra a las seres vivientes,  
tú no la has visto sino en el espejo.  
Tú has seguido caminando libre y entre flores,  
a mí me han arrebatado  
el hermoso mundo del color y del movimiento.

Oscar Wilde

19

EVOCACIONES PICTORIAUSTAS GRACIELA MEJIA

INTRODUCCION

13

Te han permitido ver los vicios,  
esas formas trágicas de la vida,  
como se divisa la sombra en un espejo.

La cabeza de Medusa, aquella que convierte  
en piedra a los seres vivientes,  
tú no la has visto sino el espejo.

21  
Tú has seguido caminando libre y entre flores;  
a mí me han arrebatado  
el hermoso mundo del color y del  
movimiento.

OSCAR WILDE.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## Introducción

Hoy en día se le ha dado mayor interés a la fotografía digital, debido a que los medios tecnológicos permiten crear de manera rápida las imágenes. La fotografía digital tiene el impacto de la tecnología que es un reflejo para la sociedad y la cultura actuales.

Contrario a esto, el propósito de este trabajo es regresar a las formas tradicionales, sin que eso signifique un retroceso en el conocimiento, sino más bien revivir lo que quedó en el pasado para sentir su nostalgia asumiendo los valores tradicionales con una nueva forma de representar la naturaleza; haciendo uso de las nuevas herramientas fotográficas.

La subexposición y lo difuso como lo expresaban de forma natural en sus imágenes los fotógrafos pictorialistas, ahora son elementos para la expresión plástica.

El objeto de estudio teórico de esta investigación —como se señala en el subtítulo de la presente tesis— es el de mostrar al lector interesado en este tema, una revisión historiográfica tanto de la *fotografía pictorialista*, que es la herramienta de trabajo de la propuesta, como de la *naturaleza muerta*, que es el motivo de la misma. Ambos se abordan desde un enfoque creativo actual.

Por otra parte, el objeto de estudio práctico consiste en evocar la *fotografía pictorialista*, rescatando el valor visual de las imágenes antiguas, para recontextualizarlas en el medio cultural actual con el fin de conservar su vigencia.

En el primer capítulo se hablará de los procesos creativos y las técnicas que mejoraron la calidad de la producción de imágenes y la ideología de los primeros artistas fotógrafos, puesto que la historia de la fotografía muestra que se probaron con regularidad experimentos muy sorprendentes, dice Aaron Scharf, con objeto de hacer el procedimiento fotográfico más sensible a las necesidades del artista.

En este sentido, la etapa que tiene contenida al pictorialismo está relacionada con todo aquello que se reprimió, enfatizando que el poder residía en la creatividad y la imaginación. Pero también tenía su lado científico, ya que la evolución de la técnica fotográfica así lo requería. Lo que se ha hecho, además, en este trabajo, es apoyar la idea de que el arte no se puede limitar sólo en bases científicas sin pasar por una experiencia emocional.

El tratamiento del trabajo experimental es pictorialista desde el punto de vista conceptual, pero el tema es la *naturaleza muerta*, -- como se dijo anteriormente-- por lo cual, en el segundo capítulo se enunciará la evolución del término *naturaleza muerta*, en un recorrido a través de los siglos xv al xx, haciendo mención de sus características y sus subgéneros.

Página 15,  
John  
Constable,  
*Girl with Doves,*  
*after Greuze,*  
1831.  
Páginas 18 y 19,  
Claude  
Monet,  
*Morning*  
*with Willows,*  
1916-1926  
Óleo sobre tela;  
200 x 425 cm

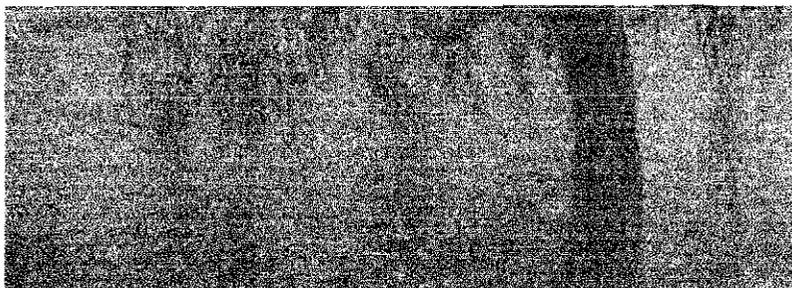
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



En el tercer capítulo se revisarán de manera comparativa los procedimientos técnicos de la *fotografía pictorialista* y los medios de los que se ha apoyado esta investigación para crear las imágenes cuya obtención es el núcleo del capítulo siguiente.

Para finalizar, en el cuarto capítulo se hablará de la importancia que tienen los objetos desde un punto de vista poético para introducir al espectador en ese ambiente, y a su vez, despertar su interés por los objetos cotidianos, manipulados con el efecto de difusión, que podrá ver en el portafolio con las imágenes de *naturaleza muerta* al término del mismo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



20

PROLOGO.

LO PERMANENTE ES FUGAZ... QUE ESO PERMANEZCA,  
ESO ESTA CONTIADO AL CUIDADO Y SERVICIO  
DE LOS POETAS.

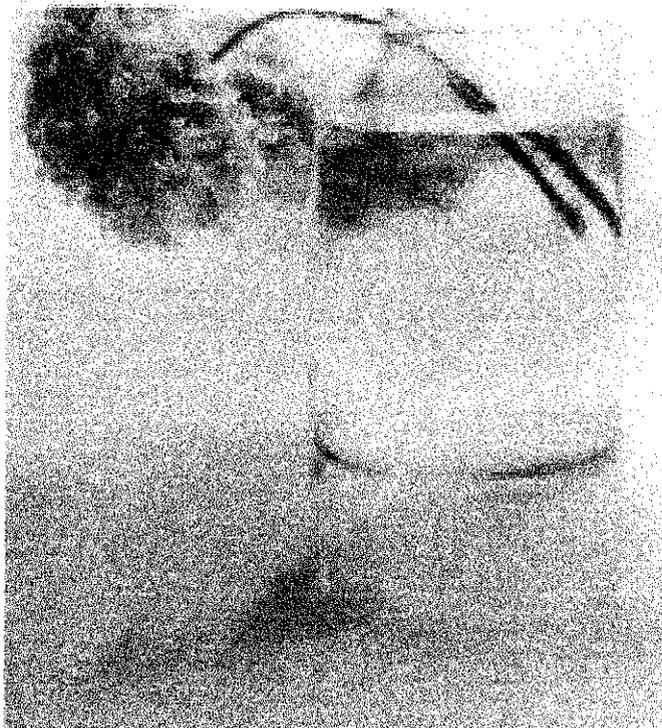
MARTIN HEIDEGGER.



Lo permanente es fugaz... que eso permanezca,  
eso está confiado al cuidado y servicio de las poetas

Martin Heidegger

22



**Baron Adolph De Meyer,**  
*Hydrangea*, 1908. Fotograbado

23

24

## Prólogo

Es conveniente, antes de adentrarse en el primer capítulo, que se aborde brevemente una revisión de los términos que se emplean con el fin de que el lector comprenda cual es la acepción que se maneja de los mismos; que pueden ser diferentes o antagónicos a los de diversos autores, pero desde la perspectiva de esta investigación son el perfil y la motivación conceptual que la sustenta.

1  
Charles  
Baudelaire,  
*Salones  
y otros escritos  
sobre arte,*  
p. 361.

**El arte.** El arte es la revelación de la esencia de las cosas. "Cuando se extrae lo eterno de lo transitorio",<sup>1</sup> en donde el objeto representado deja de ser imitación para convertirse en expresión, puesto que sólo el arte puede develar el valor subjetivo de lo que conocemos.

"Sólo por el sentimiento debéis comprender el arte; y sólo de este modo se alcanzará el equilibrio de fuerzas de vuestra alma".<sup>2</sup> En este sentido la finalidad del arte será brindar placer espiritual, es decir que el arte también es la revelación del espíritu de su creador y el artista es un poeta y un hombre que siente más vivamente que los demás hombres, por lo tanto, el arte es el que mana del alma del artista porque saca fuera de sí sus ideas y expresa su interior, ve y siente desde dentro.

2  
ibidem,  
p. 98.

3

Martin  
Heidegger,  
*Arte y poesía,*  
*Hölderlin  
y la esencia  
de la poesía,*  
p. 139.

**El artista.** El artista es un poeta, como se dijo, al cual se le encomienda que las cosas permanezcan o trasciendan en el tiempo sacando la esencia de las cosas, para lo cual, debe "habitar poéticamente" ... y ser tocado por la esencia cercana de las cosas".<sup>3</sup>

“El artista, es decir especialista, hombre apegado a su paleta, ... se interesa por el mundo entero; quiere saber, comprender, apreciar todo. ... La curiosidad puede ser considerada como el punto de partida de su genio. ... Disfruta en el más alto grado ... de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia ... y de ... ser sincero sin ridículo. ... Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo. ... Es un observador ... que ... vive en una sociedad encantada de sueños pintados sobre tela ... y ... admira la eterna belleza”.<sup>4</sup>

4  
Charles  
Bandelatre,  
*op. cit.*,  
p p. 356-359.

5  
*ibidem*,  
p. 235

6  
Martín  
Heidegger,  
*op. cit.*,  
p. 38.

Por lo tanto, “el artista que no sabe traducir un sentimiento mediante un conjunto de materiales no es un artista, debe extraer la metáfora y la alegoría de la naturaleza. ... El artista, el verdadero artista, el verdadero poeta, no debe pintar más que según lo que ve y lo que siente. Debe ser realmente fiel a su propia naturaleza”.<sup>5</sup>

7  
*ibidem*,  
p. 50

8  
*ibidem*,  
p. 54.

**La obra de arte.** “El arte está en la obra de arte”.<sup>6</sup> La obra de arte es nombrada así cuando aquellos que la experimentan la gozan. Es “aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremia sensiblemente”.<sup>7</sup>

La obra de arte es posible cuando el artista logra sacar del ente —la cosa— el ser que descansa en su esencia. En sus manos rescata y resalta el ser del ente que sobrepasa su utilidad material y se vuelve necesario al espíritu de quien lo contempla y admira. Y al mismo tiempo es la “operación creadora de Dios, ... que es ... distinta del hacer de un artesano”,<sup>8</sup> porque lo que la obra de arte nos provoca es una multiplicidad de sensaciones.

Como dice Schelling, “nos parecerá excelente una obra de arte, en la medida

en que se nos muestre en ella la fuerza no falseada del poder creador y la actividad de la naturaleza".<sup>9</sup>

**La naturaleza y el realismo.** Naturaleza es el "... lugar donde todas las contradicciones son superadas y retornan a la unidad. ... El arte ... es donde se funden naturaleza y espíritu de una forma viva. Lo vivo es garantía de perfección ... y ... el que no es capaz de ver la infinita vitalidad que brota de la naturaleza puede ser considerado como un ciego, porque sólo ve la superficie".<sup>10</sup>

"La naturaleza es así un gran artista que se expresa en la multitud de sus rostros, pero no tiene consciencia de ello, no es reflexiva. Por eso el pájaro puede entonar músicas divinas; el espíritu interior del absoluto se manifiesta gradualmente en todo, y culmina en ese desarrollo final de la naturaleza que es el hombre, donde se hace consciente y final el proceso".<sup>11</sup>

10  
Iñá Galán,  
*El*

*romanticismo:*  
F.W.J.  
Schelling  
*o el arte divino,*  
p p. 13, 47.

En la primera mitad del siglo XIX, es decir, antes de que existiera la fotografía, la naturaleza fue el principio fundamental por medio del cual el arte se debía renovar con el respeto a la realidad y un acuerdo entre el hombre y lo que le rodea, ... "de donde se podía desprender una poesía íntima ... de enterneceda independencia entre el hombre y la naturaleza".<sup>12</sup>

11  
íbidem,  
p. 105.

A mediados del siglo XIX, —ya con la invención de la fotografía— que dio al hombre la impresión de que podía inmovilizar el instante y conservar una imagen estrictamente exacta"<sup>13</sup>— los pintores se vieron obligados a pintar *la vida tal como es* y se volvieron más interesados por los hombres que por la naturaleza en sí, pero al finalizar ese siglo y adentrarse ya la "era moderna", la posición del artista en la sociedad fue la de proclamar la libertad individual para inventarse su propia técnica de trabajo y entonces ya no se trataba

12  
Raymond  
Cogniat,  
*El romanticismo,*  
p. 66.

13  
íbidem,  
p. 84.

9  
Schelling,  
*La relación  
de las artes  
figurativas  
con la Naturaleza,*  
p. 40.  
Citado por  
Xavier  
Rubert  
De Ventós,  
*Teoría de la  
sensibilidad,*  
p. 44.

de representar a la naturaleza con exactitud, sino por la manera de sentir del artista, como afirma Baudelaire.

14 “En la medida en que se llegaría a comprender que la fotografía estaba en contradicción con la obra de arte, facilitaría la demostración del valor espiritual de dicha obra y permitiría, por comparación, demostrar que el cuadro existe mucho más en función de la aportación del pintor que de la representación exacta del mundo real”.<sup>14</sup>

**Lo estético.** Estética es lo entendido como la apreciación desinteresada o perceptual de las cosas. Se hace referencia a Friedrich Kainz cuando se dice que lo estético es todo aquello que despierta la sensibilidad del hombre y su vivencia de la contemplación de lo sublime.

La idea de experiencia estética proviene del placer de quien contempla lo que le deleita o conmueve, lo mismo que le atrae y fascina por sus cualidades de representación y a su vez llena su espíritu de un modo agradable y libre de interés práctico.

**La verdad y la belleza.** En la etapa del *pictorialismo*, —que es la del llamado naturalismo o la transición del romanticismo al realismo— la idea de verdad correspondía a la de belleza, que evidentemente se derivó por la invención de la fotografía que revolucionó al arte, precisamente porque la imagen fotográfica es lo más semejante a la realidad.

“La verdad y la belleza son lo mismo ... para el fotógrafo, ... para el pintor y el escultor. El pintor piensa que su ojo es como una cámara fotográfica que registra la naturaleza y, a su manera la fija, como la imagen fotográfica se fija por medio de la química. ... No cabe duda de que el fotógrafo ha de ser tan

inventivo como el pintor, y que debe tener en su mente, en primer lugar, un cuadro compuesto por su imaginación. ... El arte, dicen ellos, es belleza, y la belleza es verdad en su realidad material. Si vemos la verdad en la fotografía, y si la verdad, en su forma externa, seduce al ojo humano ¿cómo puede, entonces, dejar de ser belleza? Y si se encuentran en ella todas las características del arte, ¿cómo puede dejar de ser arte?"<sup>15</sup>

15  
Aaron  
Scharf,  
*Arte  
y fotografía*,  
p. 160.

La belleza se crea cuando se le da apariencia agradable a lo ordinario y por lo tanto "la belleza, ... no existe por sí sola, ... sino que está incorporada a algún objeto físico".<sup>16</sup> De acuerdo con Baudelaire, "... lo bello es siempre, inevitablemente, de una doble composición, aunque la impresión que produce sea una. ... Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, pero ... circunstancial ... por ... la época, la moda, la moral, la pasión. ... La parte de belleza eterna solamente se manifiesta con el permiso y bajo la regla de la religión a la que pertenece el artista".<sup>17</sup>

16  
Risleri  
Frondizi,  
*¿Qué son  
los valores?*,  
p. 15.

17  
Charles  
Baudelaire,  
*Op. cit.*,  
p. 351.

18

Paolo D'Angelo,  
*La estética  
del romanticismo*,  
p. 81.

"La belleza transfiere a las cosas una vida divina y eterna, es una revelación de Dios en la apariencia esencial de las cosas".<sup>18</sup> "Puesto que la perfección no pertenece a la humanidad sino tan sólo a Dios, y ya que nada puede ser concebido por el hombre excepto lo que pueden captar los sentidos, según

19

E. H. Gombrich,  
*Ideales e ídolos*,  
p. 147.

Gombrich, el Todopoderoso ha impreso en el hombre una idea visible de perfección, y esto es lo que llamamos Belleza".<sup>19</sup>

20

Paolo D'Angelo,  
*op. cit.*,  
p. 162.

"No hay una sola belleza sino, en último término, tantas formas de belleza cuantas obras de arte haya".<sup>20</sup>

21

Illa Galán,  
*op. cit.*,  
p. 89.

"Verdad y belleza, así como bondad y belleza, nunca se comportan como fin y medio; más bien son una misma cosa y sólo un espíritu armónico—armonía=verdadera ética—siente realmente la poesía y el arte".<sup>21</sup>

22 **Lo feo y lo bello.** "El arte o lo bello es la última manifestación del hombre  
 ibidem,  
 p. 39. donde todas las contradicciones se resuelven".<sup>22</sup> Y si se resuelven se armonizan

23 de forma sublime, pero no sólo lo bello es sublime, sino también lo feo o lo  
 ibidem,  
 p. 51. grotesco elevado a esa categoría. "¿Hasta lo más horrible es bello y arte?"<sup>23</sup>

"Cuando ... se ... muestran las bellezas que alberga cualquier fealdad".<sup>24</sup>

24 **La totalidad es lo bello,** la fusión última de todo con todo y cada una de sus  
 ibidem,  
 p. 83. partes",<sup>25</sup> ... pero en la verdadera obra de arte no existen bellezas aisladas;

sólo el conjunto es bello. ... Aquí el individuo apenas cuenta por sí mismo; el

conjunto entra en su lugar, y lo que no sería bello por sí, resulta bello por la

armonía del conjunto".<sup>26</sup> "... Dice Schelling que todo es belleza considerado

desde el punto de vista de la totalidad; lo perverso, lo feo, en cambio, lo mis-

mo que el error y lo falso consisten en una simple privación y sólo tienen que

ver con la contemplación temporal de las cosas. ... Al no admitir ningún co-

mienzo para lo finito, ... se ... pone lo imperfecto junto a lo perfecto desde la

eternidad, es decir, ... se ... pone ya como perfección. ... Propiamente no ha-

bría nada feo, sólo hay que saber adoptar el punto de vista de la infinitud,

elevarse a una altura suficiente como para poder divisar todo desde la cum-

bre como un conjunto en armonía donde lo oscuro realza lo claro y lo menos

hermoso a lo más bello".<sup>27</sup>

**Lo sublime.** Se hace referencia a lo sublime "cuando doy un sentido elevado

a lo común, un aspecto misterioso a lo trivial, la dignidad de lo ignoto a lo

conocido, una apariencia infinita a lo finito",<sup>28</sup> es decir que lo sublime es

belleza y está relacionado con todo lo elevado y noble. "En la tensión entre

finito e infinito se explicarían los conceptos de belleza y sublime; aquella que

es incorporación de lo infinito en lo finito, se expresa perfectamente en la

obra de arte como sublimidad; la otra, que es incorporación de lo finito en lo

infinito como belleza".<sup>29</sup>

25  
 ibidem,  
 p. 52.

26  
 ibidem,  
 p. 71.

27  
 ibidem,  
 p p. 82-83.

28  
 Novalis,  
*Frammenti  
 Logologici*,  
 n. 105,  
 en *ópera  
 filosófica*,  
 cit. I,

p. 484,  
 citado por:  
 Paolo  
 D'Angelo,  
*op. cit.*,  
 p. 91.

29  
 Iba Galán,  
*op. cit.*,  
 p p. 75-76.

**La poesía.** Poesía es "el nombrar que instauro el ser y la esencia de las cosas; no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano".<sup>30</sup>

30  
Martín  
Heidegger,  
*op. cit.*,  
p. 140.

La poesía, dice Schiller, posee dos condiciones: "tiene que elevarse por encima de lo real y permanecer dentro de lo sensible", por lo tanto, la poesía es en sí el discurso del arte. "La poesía es como un sueño",<sup>31</sup> es decir, despierta la apariencia de lo irreal, sin embargo es lo contrario puesto que el poeta lo hace real a los demás. El poeta "posee la sensibilidad para lo que es peculiar, personal, desconocido, misterioso. ... Es la sensibilidad para aquello que ha de ser revelado. Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible, percibe lo imperceptible. ... Las cosas suceden en su interior; representa en sentido propio, sujeto y objeto, espíritu y mundo".<sup>32</sup>

31  
ibidem,  
p. 129.

32  
Paolo  
D'Angelo,  
*op. cit.*,  
p p. 83-84.

**El valor.** El valor de la obra de arte radica en que revela el ser profundo de las cosas y los valores son las cualidades estructurales de un objeto o acción que se perciben en una situación específica.

Los valores se nos revelan en la intuición emocional. Es el ser del mundo exterior o el objeto ideal que provoca vivencias por la esencia de las cosas y los estados psicológicos de quien las contempla.

"La gente tiene diferentes valores y persigue diferentes problemas"<sup>33</sup> y los valores actúan sobre la relación emocional del receptor respecto a la obra. En resumen, el valor es el equivalente a lo que nos agrada y se identifica con lo que se desea y el interés por ello.

33  
E. H.  
Gombrich,  
*op. cit.*,  
p. 151.

Finalmente, la idea de que todos estos términos se aclararan, es además, para que a lo largo de los capítulos siguientes, el lector encuentre en ellos la correspondencia entre la ideología de la época y el resultado de esta investigación.

32



La fotografía es una de las artes  
que si en sus orígenes  
fue considerada como simple procedimiento  
y más tarde como oficio manual,  
sin otro requisito que el conocimiento de la técnica,  
se ha elevado hoy a la altura de arte bella,  
como hermana menor, pero gentil y primorosa,  
de la pintura y de la escultura.

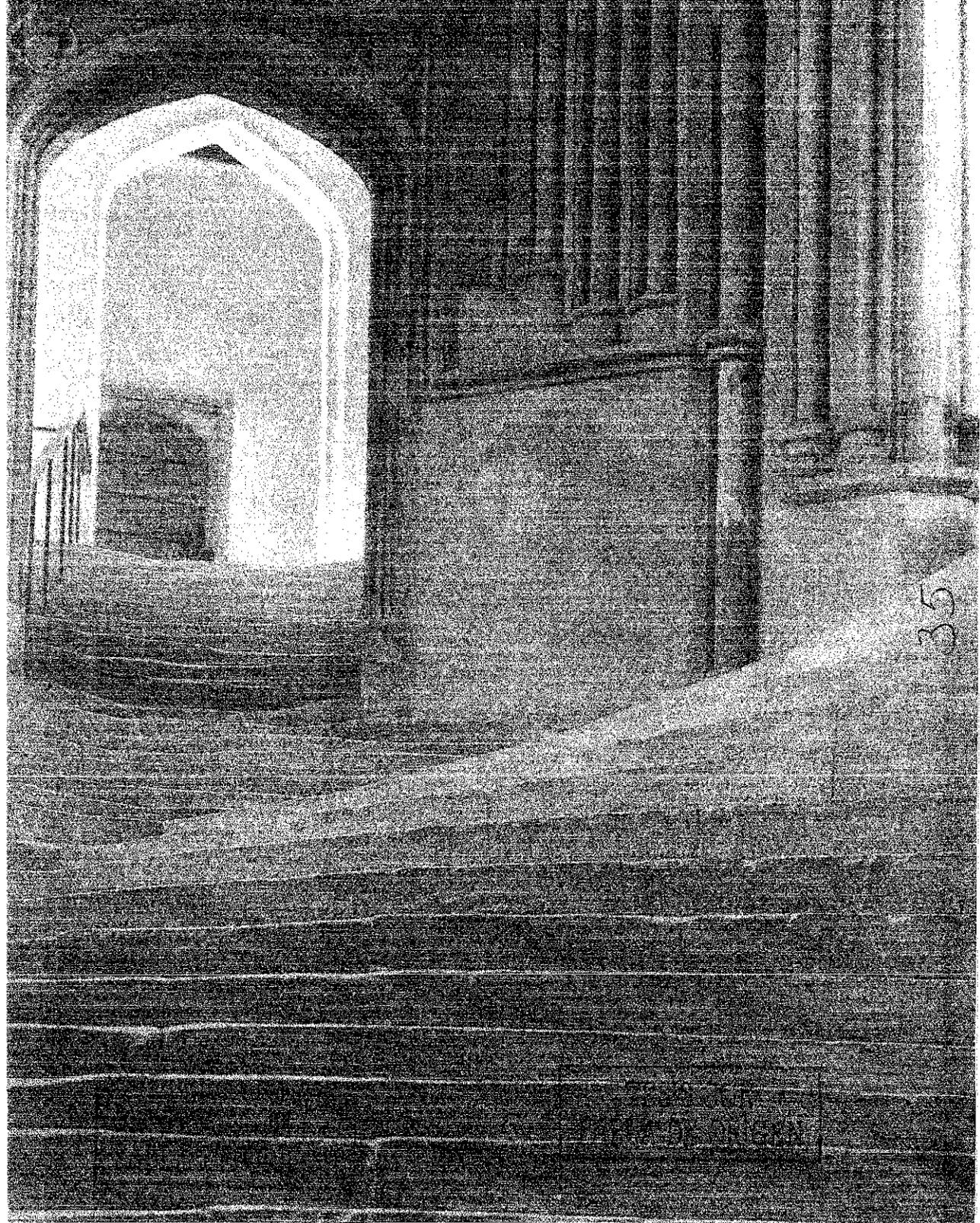
Hojas Selectas Salvat, 1907.

LA FOTOGRAFIA  
PICTORIALISTA

33

LA FOTOGRAFIA ES UNA DE LAS ARTES  
QUE SI EN SUS ORIGENES  
FUE CONSIDERADA COMO SIMPLE PROCEDIMIENTO  
Y MAS TARDE COMO OFICIO MANUAL,  
SIN OTRO REQUISITO QUE EL CONOCIMIENTO DE  
LA TECNICA,  
SE HA ELEVADO HOY A LA ALTEZA DE ARTE BELLA,  
COMO HERMANA MENOR, PERO GENTIL Y  
PRIMOROSA,  
DE LA PINTURA Y DE LA ESCULTURA.

HOJAS SELECTAS SALVAT, 1907.



35

## La fotografía pictorialista

*El pasado como valor de la auténtica obra artística se funda desde que se produjo el primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario, la fotografía.*

Walter Benjamin

### 1. La invención de la fotografía

Debido a esa búsqueda por transmitir algo más en una imagen, se propició un movimiento artístico: la *fotografía de arte*, que se manifestó a finales de 1850. En esta vertiente, los fotógrafos sólo tenían la intención de hacer fotografías imitando los temas y los elementos compositivos de la pintura, pero lo que pretendían demostrar en realidad era que por medio de la fotografía se puede crear arte. Las citas a lo largo de este capítulo tienen el propósito de demostrar que la ideología de la época y los alcances de la fotografía se fundaron por conceptos más sensibles a las necesidades del artista.

“Siglos y siglos han transcurrido para la humanidad viendo, admirando y olvidando después. Grandes genios lograron fijar con la pintura alguno de los cambiantes aspectos de la naturaleza; pero los buenos cuadros, aquellos que juntan la poesía con la verdad, no están al alcance de todos”.<sup>1</sup>

“En la primera parte de Fausto, Mefistófeles muestra al versátil Doctor la forma del ideal contenida en un espejo que retiene las imágenes: la figura

1  
Graphos,  
*La fotografía  
artística*,  
revista  
Hojas selectas,  
Salvat,  
p. 50.

2  
Salvador  
Elizondo,  
*Fotografía  
siglo XIX*,  
catálogo  
del Museo  
Rufino  
Tamayo,  
p. 6.

Página anterior,  
Frederick H.  
Evans,  
*Sea of Steps*,  
s/f.  
Plata sobre  
gelatina.

3  
Aaron  
Scharf.  
*Arte  
y fotografía.*  
p. 13.

de Margarita hilando en la rueca. A partir de ahí se desencadena el drama fáustico que termina con la visión directa del Eterno Femenino. Cabe preguntarse si no habrá querido Goethe forjar con ese signo del espejo mágico una sutil alegoría suscitada por la inminencia de un descubrimiento portentoso y el nacimiento de una escritura universal mucho más amplia en su registro que la de los chinos. Diez años antes de la muerte de Goethe, en 1822, Nicéphore Niepce, a partir de experiencias tendientes a sintetizar el proceso litográfico, descubrió la relación en que se funda la ciencia o arte llamado fotografía".<sup>2</sup>

Alfred Stieglitz  
*Harvesting.*  
*Black Forest.*  
1894.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

"Es inevitable que, como consecuencia del descubrimiento de la fotografía, ningún artista, con excepciones de menor cuantía, pudiese enfrentarse con su obra sin conocer en cierta medida este nuevo medio de expresión visual; y lo mismo cabe decir de los fotógrafos, a quienes les era esencial un cierto conocimiento de las otras artes visuales. ... Esta mezcla de influencias ... puede explicar en gran medida la alta incidencia de inventiva que se percibe en la pintura a partir de la aparición de la fotografía, en donde ... casi todas las características definibles de la forma fotográfica son visibles en la obra de algunos pintores anteriores a la invención de la fotografía".<sup>3</sup>

"La exquisita delicadeza tonal y la milagrosa uniformidad con que simula los objetos naturales es objeto de los más cálidos elogios, pero produce, al mismo tiempo, la más honda desesperación en los artistas, que se sienten incapaces de rivalizar con el virtuosismo de la cámara fotográfica.

... Mucho antes de que se creyera posible fijar sus imágenes, la cámara era utilizada, primero, por los astrónomos, y luego por los artistas; al crearse la "cámara oscura" se convirtió en herramienta del pintor porque le permitía registrar imágenes naturales contra un fondo equivalente a la retina con el que era posible hacer espectros lineales o dibujos tonales".<sup>4</sup> Esto consistía en proyectar una ima-

gen a través de un estenopo en una superficie plana y de ahí se podía calcar.

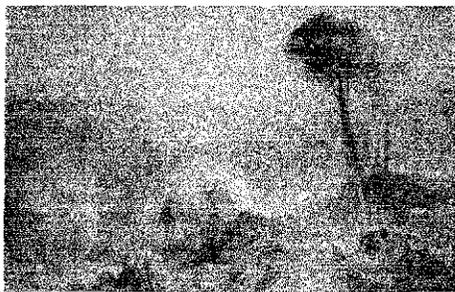
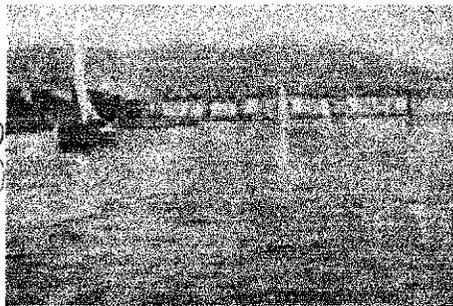
"En 1568, Daniele Barbaro, escritor veneciano, ... recomendó la "cámara oscura" como instrumento útil a los artistas".<sup>5</sup>

"De la misma manera que los artistas debatirían más tarde la utilidad, e incluso la exactitud de la imagen fotográfica, también sus precursores, sobre todo en el siglo XVIII, discutieron sobre las imágenes de esta máquina capaz de ver. Desde el siglo XVI hasta el XIX, se diseñaron "cámaras oscuras" de muy diversos tipos: grandes y pequeñas, con lentes o sin ellas, algunas con espejos reversibles y con distinta disposición de placas de cristal esmerilado u otros materiales a modos de visor para registrar las formas naturales".<sup>6</sup>

4  
ibidem,  
p p. 14-15.

5  
La descripción  
de Barbaro  
está  
tomada de  
*La Prática  
de lla  
Perspettiva...*,  
Venecia,  
1568-1569.  
Citado por:  
Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p. 21

6  
Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p p. 21, 23.

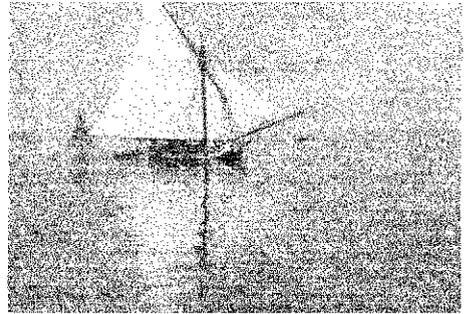


Joseph Mallord  
William Turner,  
*Oberwesel*, 1840.

“Dios puso en nuestros ojos los primeros aparatos fotográficos: el órgano de la visión, lo mismo en el hombre que en los animales, es una perfecta cámara oscura, envuelta en el paño negro de la coroides, protegida además contra las influencias de la luz exterior por las blancuras de la esclerótica; provista de contráctil orificio que gradúa la luz, de maravilloso lente que la enfoca, de placa impresionable, que recibe la imagen reproduciéndola, no así como se quiera, sino con todas las delicadezas del más mínimo detalle, con todas las sutilezas del color y el matiz, con todas las graduaciones de la luz, de la sombra, del clarooscuro.

Pero la retina, placa impresionable de maravillosa sensibilidad, aunque recibiendo constantemente la impresión de la imagen, permanece enteramente virgen: la malla sutil, la trabazón delicada del nervio óptico que en ella se extiende, posee, al mismo tiempo que la tersura, la impasibilidad de un espejo: todo lo copia, nada conserva. La memoria intenta en vano fijar aquellas bellezas de que los ojos la hicieron testigo: ¡inútil empeño! El tiempo, destructor inexorable, va borrando contornos, desvaneciendo tintas, embrollando líneas y confundiendo rasgos. ¿Cómo alcanzar la memoria de lo visto? ¿Cómo conservar huella perdurable de la belleza, una vez observada?”<sup>7</sup>

Como se dijo, el primer intento en la creación de la fotografía fue hecho por



Hans Watzek,  
*The White Sail*, 1906.  
Fotografado.  
Página anterior arriba.  
Robert Demachy,  
*On the Like*, 1904.  
Goma bicromatada.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

39

Joseph Nicéphore Niepce, quien logró fijar químicamente una imagen. No utilizó plata sino betún de Judea, aceite y una placa de peltre.

“En 1822, Joseph Nicéphore Niepce consiguió fijar sobre cristal algo a lo que decidió dar el nombre de heliógrafo. Niepce y su hijo, Isadore, de quien se dice que era pintor y escultor, practicaban el arte de la litografía desde 1813

aproximadamente. Como resultaba difícil conseguir piedras calizas litográficas de buena calidad, no tardaron en sustituirlas por placas de peltre ... (hacia 1816), Niepce padre, que no era muy buen dibujante, tuvo la idea para imprimirla. ... Después de varios e infructuosos experimentos con cloruro de plata, Niepce se sirvió de otra sustancia fotosensible llamada betún de Judea; las partes no expuestas se podrían disolver, poniendo

al descubierto el metal en el que se quería grabar al aguafuerte. ... En esta primer imagen, las zonas subexpuestas permanecieron blandas y se eliminaron con un baño de aceite de lavanda. ...

Niepce murió en 1833 dejando a su hijo la tarea de proseguir sus experimentos con Daguerre, el cual convencido de que

su propio procedimiento, a base de yodo y mercurio, era más factible, ... no tardó en fijar la imagen de la cámara, aunque no de manera permanente. ... Para 1837, ... Daguerre había conseguido sacar su primera fotografía ... permanente, con ayuda de sal común a modo de fijador”.<sup>8</sup>

George Davison,  
*In a Village  
under the South Downs*,  
1907. Fotografiado.



Robert  
Demachy,  
*L'Effort*  
1905  
Goma  
bromatada



Robert  
Demachy,  
*Street in Lisieux*,  
1906  
Goma  
bicromatada.

Así fue como Daguerre, creó en 1833 un sistema fotográfico que proporcionaba un original positivo. Sensibilizó una placa de cobre con una capa de plata y creó una imagen latente durante la exposición, pero esta placa en realidad era un negativo.

“La imagen se reproduce en sus detalles más nimios con increíble exactitud y  *finesse*, ... como en un dibujo a lápiz, un grabado, ... sólo se ven tonos de blanco y negro y gris en representación de luz, sombra y medios tonos. ... La luz

misma produce las formas y las proporciones de los objetos exteriores con una precisión casi matemática”.<sup>9</sup>

“Se afirmó que ciertos artistas, ... habían creado, treinta años antes, un procedimiento negativo basado en el uso de ácido nítrico como fijador, abandonando el proyecto al no serles posible obtener imágenes positivas”.<sup>10</sup>

8

Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p. 26.

En 1839, William Henry Fox Talbot descubrió un método que permitía obtener copias a partir de un negativo. Se le ocurrió hacer el negativo traslúcido y volverlo a fotografiar. En este sentido debemos señalar que Daguerre y Talbot hicieron uso de la “cámara oscura” mucho antes de la invención de la fotografía.

9  
ibidem,  
p. 28.

10  
ibidem,  
p. 31.

“Las vistas tomadas con la cámara de Talbot, que no tardaron en recibir el nombre de calotipos, se imprimían a partir de negativos de papel encerado o aceitado, de modo que reproducían la textura fibrosa del papel y daban la impresión de amplias masas tonales de luz y oscuridad y contornos indistintos”.<sup>11</sup>

11  
ibidem.

A partir de este momento, la fotografía revolucionaría las artes y el diseño. El nuevo invento servirá de ayuda a dibujantes, grabadores y pintores. Los artistas usarán la cámara oscura como un instrumento que les permitirá obtener imágenes más realistas.

12  
ibidem,  
p p. 26-27.

13  
ibidem,  
p p.15-16



“¿Qué más podía desear un artista que usase la cámara oscura si no tener su imagen fijada de manera permanente en una hoja de papel para llevársela a su estudio, y allí, como proponía Algarotti, examinarla con toda calma?

De forma que, en primer lugar la fotografía fue inventada por

artistas para artistas, con ayuda de los descubrimientos de los hombres de ciencia.

42  
John  
Constable,  
*Landscape.*  
*Boys*  
*Fishing.*  
1813.

Bastante tiempo antes de que fuese descubierta, ... Daguerre había adquirido considerable fama como pintor e inventor de efectos de ilusionismo ... y se le podría considerar, quizá, como el primer artista que utilizó fotografías para sus cuadros, ... antes de inventarse la fotografía, ... y ... Talbot ... fue ... un pintor que se servía de la cámara oscura desde comienzos de los años veinte del siglo ... XIX ... para ayudarse en la composición de sus dibujos de paisaje”.<sup>12</sup>

Desde entonces “... no había artista exigente que fuese en la detallada imitación de la naturaleza, capaz de abrigar siquiera la esperanza de igualar tal virtuosismo que ... estaba fuera del alcance del dibujante más escrupuloso.

Así es como ... la invención de la fotografía se anunció en 1839. La representación tonal de objetos y condiciones naturales transmitidos por la lente era esencialmente semejante a un estilo de pintura que estaba entonces en boga y... se tenía la esperanza de que la imagen fotográfica llegase a adquirir una autoridad incuestionable como baremo para medir toda la pintura naturalista".<sup>13</sup>

Es indudable que los pintores, a partir de la invención de la fotografía cambiaron su forma de representar la naturaleza y aunque renegaran del nuevo invento, éste les había proporcionado una visión más acertada en una imagen más realista.

"Varios pintores flamencos han estudiado y copiado en sus cuadros los efectos que produce y su manera de presentar la naturaleza; por causa de esto, hay gente que se ha creído capaz de dar excelentes lecciones sobre la comprensión de la luz llamada claroscuro. No se puede negar que resulta posible deducir de esa cámara ciertas lecciones generales de grandes masas de luz y sombra, pero sin olvidar que una imitación demasiado exacta sería una distorsión, porque la manera que tenemos de ver los objetos naturales en la cámara oscura es distinta de nuestra manera de verlos naturalmente.

TRISIS CON  
FALLA DE ORIGEN

43

Engène  
Delacroix,  
*A Garden*  
*Path at*  
*Augerville,*  
1855.

Pastel  
sobre papel;  
30 x 42 cm.

Abajo,  
John  
Constable,  
*Netley*  
*Abbey by*  
*Moonlight,*  
c. 1833.

El cristal que se interpone entre los objetos y su representación en el papel intercepta los rayos de luz reflejado que hacen que las sombras sean visibles y tengan un colorido agradable, y la consecuencia de esto es que las sombras se vuelven más oscuras de lo que son en la naturaleza. Como los colores



específicos de los objetos quedan condensados en un espacio más pequeño, pero sin perder apenas fuerza, parecen más fuertes y brillantes. El efecto, indudablemente, es más intenso, pero falso. El pintor debiera presentar la naturaleza tal y como los hombres la ven normalmente, y no con un efecto intensificado (que es lo que aparece en la cámara oscura) que sólo unos pocos perciben”.<sup>14</sup>

El conocido fotógrafo P. H. Emerson, del cual se hablará más adelante, “... afirmó en 1889 que era cosa corriente que los pintores fotografiasen a sus modelos y ampliaran luego las fotografías sobre una pantalla para marcar bien los perfiles sobre ella. Emerson criticaba las exposiciones de aquellos días, en las que se veía que los “dibujos” hechos con lente fotográfica no eran otra cosa que simples impresiones sobre lienzo o tabla”.<sup>15</sup>



Pierre-Auguste  
Renoir,  
*Le Déjeuner  
des Canotiers*,  
1881.  
Óleo sobre tela;  
129,5 x 172,5 cm.

Aunque los pintores usaron la cámara oscura como medio para proyectar sus trabajos, ésta fue concebida como un sustituto de todo aquello que se representaba por medio del dibujo. No se admitía que una cámara pudiera captar imágenes que se calificaran como artísticas, pues se objetaba que ésta permitía al fotógrafo obtener los detalles en esas imágenes sin mayor dificultad, a diferencia del esfuerzo que representaba para un pintor lograr esa fidelidad. Pero “la mecanicidad del procedimiento fotográfico y su automatismo configurador chocaba con algunas teorías estéticas que se basaban en el ideal del genio romántico. ¿Podría una máquina dejar patente la personalidad del artista?”<sup>16</sup>

14 En el manual de Charles Antoine Jombert publicado a mediados del siglo XVIII, hay una descripción de la imagen de la cámara oscura hecha por M. G. J. Gravesande, cuya intención era advertir a los artistas de los peligros que corrían de desearse por sus distorsiones. Citado por: Aaron Scharf, *op. cit.*, p p. 23-24.

16  
Joan  
Fontcuberta,  
*Fotografía:  
conceptos y  
procedimientos.*  
*Una propuesta  
metodológica,*  
p. 27.

Intelectuales de esa época observaban en ese procedimiento mecánico que es la fotografía, un invento para reemplazar el trabajo manual del artista porque lo asociaban con la industria y la producción masiva de las imágenes.

Por ello es que los fotógrafos tuvieron que combatir contra aquellos intelectuales constantemente, pero el valor de la obra radica en la forma en que el artista representa la naturaleza y no el medio por el cual se obtiene la obra, además no tenía



Henri de  
Toulouse-  
Lautrec,  
*In Moulin  
Rouge,*  
c. 1893.  
Óleo sobre tela;  
123 x 140,5 cm.

sentido juzgar a la fotografía por los patrones que regían a la pintura, por lo tanto "no se puede dudar que la fotografía sirvió para elevar y agudizar la percepción de la naturaleza y el arte por parte del artista".<sup>17</sup>

Ahora bien, tras los descubrimientos de Daguerre y Talbot se sucedieron más intentos por mejorar la calidad técnica de las imágenes fotográficas, así es que con la invención de la técnica del colodión se podría decir que la fotografía ya podía ser practicada más por aficionados.

Para el artista fotógrafo "Las reglas de composición se inspiraban en la pintura de la época, e insistían en la importancia de la educación de la visión y se buscaba la armonía de las líneas, los volúmenes y los planos por la simplificación del tema, desprovisto de detalles y de nitidez.

"Aparecieron los llamados "objetivos de artista" que suponían un retroceso técnico de la óptica, procurando tener una imagen imprecisa, un aspecto *fou*, recurriendo a las aberraciones cromáticas y esféricas de las lentes primitivas. En algu-

17  
Aaron  
Scharf,  
*op. cit.,*  
p.13.

45 La fotografía pictorialista



nos casos extremos se llegó a recurrir a la primitiva "cámara de agujero" ... o estenopeica ... con orificio de alfiler o la llamada "cámara oscura renacentista" desprovista de lente".<sup>18</sup>

Durante mucho tiempo el oficio de fotógrafo era como cualquier otro, pero fue adquiriendo tal fuerza a finales del siglo XIX, rebasando los límites de lo profesional y entrando en el campo de la afición, la fotografía llevó a trascender más allá de muchas actividades humanas y adquirió con ello tal importancia, "pasando de procedimiento mecánico más o menos perfecto, en arte, y arte bella. ¡Gran salto dado desde la exactitud a la belleza!"<sup>19</sup>

El movimiento artístico llamado *fotografía de arte* se manifestó a finales de 1850, --como se ha mencionado al inicio de este capítulo-- cuyo único propósito era demostrar que el fotógrafo como el pintor pueden crear arte.

"De reproductora, si exactísima, un tanto servil, de la verdad, se ha convertido en auxiliar del espíritu, y ha entrado resueltamente en las regiones del ideal, en los reinos de ensueño, reservados exclusivamente hasta ahora a las artes que desde antiguo hemos convenido en llamar nobles y bellas, con exclusión de todas las otras".<sup>20</sup>

En un principio, no sólo la máquina fotográfica era compañera del viajero, el hombre de estudio la tenía también como auxiliar en su investigación. Gaspard Félix Tournachon (1820-1910), conocido como Nadar fue un periodista fran-

18  
Marie-  
Loup  
Sougez,  
*Historia  
de la  
fotografía*,  
p. 190.



Lewis  
Carroll,  
*Alexandra  
Kuchin*,  
1876.

19  
Graphes,  
op. cit.,  
p. 50.  
  
20  
íbidem.  
  
21  
Jean A.  
Keim,  
Historia  
de la  
fotografía.  
p. 38

cés, dibujante, caricaturista y aeronauta. Se instaló en 1860 cerca del *bulevar des Capucines* y fotografió en su casa a grandes personalidades, dando libertad al modelo de ser el mismo y sin hacer la toma hasta cuando encontraba la expresión adecuada y sin retocar las pruebas. Entre los personajes que posaron para él se encuentran: Nerval, Théophile Gautier, Alexandre Dumas padre, Rossini, Liszt, Delacroix, Proudhon y George Sand, entre otros. Nadar era un gran observador y psicólogo, "lo llamaban El Tiziano de la fotografía y declaraba que el retrato es la aplicación más preciosa y al mismo tiempo la más delicada en fotografía".<sup>21</sup>

Etienne Carjat (1828-1906), también caricaturista, escritor y editor de la revista *Le Boulevard*, fue un activo retratista, semejante a Nadar. Retrató a grandes personalidades, entre ellas a Charles Baudelaire, que es en la actualidad la más famosa fotografía que se conoce de este personaje.

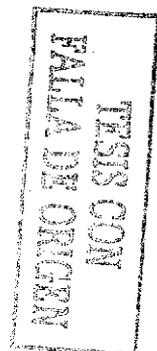
Lewis  
Carroll,  
Alice Liddell,  
1859.  
Copia  
a la albúmina.

Las primeras manifestaciones de la *fotografía pictorialista* comenzaron con las imágenes de Charles Dodgson (1832-1898), quien fuera profesor de

matemáticas en Oxford y más conocido por el nombre de Lewis Carroll, autor de la famosa obra "Alicia en el país de las maravillas", era además, un maravilloso fotógrafo de niñas, algunas las fotografió desnudas pero supo encausarlas en imágenes encantadoras. Gracias a ellas conocemos a la verdadera Alicia del relato: Alice Liddell.



"Carroll compró una cámara en 1856 y a partir de ese momento dedicó más



tiempo a la fotografía que a ninguna otra actividad. Siempre le gustaron la pintura y el dibujo y, si su habilidad hubiera sido suficiente para satisfacer sus propias exigencias, quizá nunca hubiera empezado a hacer fotografías".<sup>22</sup>

Julia Margaret Cameron (1815-1879) inició su afición por la fotografía a los 48 años, transformó su depósito de carbón en cámara oscura y el gallinero en estudio, innovando con sus retratos en primer plano y usando placas de 20 x 25 y de 30 x 38 cm. En 1863 su esposo



y su hija le regalaron una cámara para que ocupara en algo su soledad. Se trataba de un cajón de madera con un objetivo de 33 mm de longitud focal.

Se hace mención de estos detalles para mostrar al lector que la limitación de recursos no impide que se puedan crear imágenes maravillosas.

"Cuando ya tenía más de cuarenta años, fue capaz de aprender y dominar el más difícil, sucio e incómodo de los oficios del siglo XIX: la fotografía. ... *cuando al enfocar consigo una imagen que me parece bella, dejo de mover el objetivo, en vez de accionar la rosca hasta lograr el enfoque más definido en que se empeñan los demás fotógrafos*".<sup>23</sup>

Fue atacada por los críticos que censuraban su enfoque vaporoso, pero que aún así, como lo hizo Nadar, dejó como legado unas fotografías que —sin alcanzar la perfección por haber sido hechas con material deficiente, con un

Julia Margaret  
Cameron,  
*Whisper  
of the Muse*,  
1865.

22  
Brian Coe,  
David  
Allison  
y Amy  
Bedik,  
*Técnicas  
de los  
grandes  
fotógrafos*,  
p. 62.

23

Brian Coe,  
David  
Allison  
y Amy  
Bedik,  
*op. cit.*,  
p p. 65-66.

objetivo que no cubría el formato de las placas que ella usaba— no están desprovistas de encanto. Inició retratando a sus hijos, nueras, yernos, nietos, criados y vecinos. Sus composiciones alegóricas, con varios personajes, tienen un atractivo *kitsch* que revela la influencia del pintor George Frederick Watts.

24

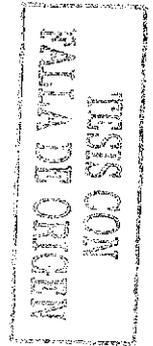
Michael  
Freeman,  
*Guía completa  
de fotografía*,  
p. 292.

Su más grande afán era el de fotografiar personas famosas o celebridades que admiraba, cuando tenía la oportunidad de verlos casi los obligaba a posar frente a su cámara. Tennyson, Darwin, la actriz Kelly y la inspiración de Carroll, Alicia, son algunos personajes que posaron para ella.

Los miembros de la *London Photographic Society* no la admitieron por los defectos técnicos que presentaban sus fotografías, pero a pesar de esto nunca hubiera alcanzado la fama si no hubiera sido por el apoyo de "el poeta laureado por la reina Victoria, Lord Tennyson".<sup>24</sup>



Julia Margaret  
Cameron,  
*Call I follow,  
I follow; Let me Die*,  
1867.  
Copia al carbón



“Si fue la inteligencia lo que llevó a Julia Cameron a fotografiar a célebres varones, fue la belleza la que dictó la elección de sus modelos femeninos. En *The Times*, una nota necrológica recordaba sus extraordinarios retratos, describiéndolos como las fotografías más parecidas a pinturas que nunca ha visto el mundo”.<sup>25</sup>

25  
Brian Coe,  
David  
Allison  
y Amy Bedik,  
*op. cit.*,  
p. 66.

“Los fotógrafos, durante mucho tiempo estuvieron acomplejados por los pintores, a los cuales se les consideraba como los únicos capaces de ejercer con plenitud una de las bellas artes, pero buen número de pintores habían trocado sus pinceles por el aparato de fotografiar y las placas sensibles”,<sup>26</sup> como se ha dicho anteriormente.

26  
Jean A. Keim,  
*op. cit.*,  
p. 41.

Existe “el hecho de que gran número de fotógrafos fueran primero pintores o dibujantes --baste con nombrar a Daguerre, Octavius Hill, Stelzner, Nadar entre otros muchos— y de que la fotografía haya reemplazado en arte a la pintura y a la minia-



Gustave Courbet,  
*Sunset on Lac Léman, 1874.*  
Óleo sobre tela; 54.5 x 65.5 cm.

tura para el retrato, y luego al dibujo y al grabado para las ilustraciones de textos, obligó a muchos profesionales a abandonar su actividad primitiva y ejercer la nueva técnica a la que aportaban mucho de lo que habían heredado de sus actividades anteriores, ... sin embargo muchos fotógrafos fueron pintores fallidos que eligieron un medio de expresión más fácil, por tratarse de una técnica mecánica, con lo que se niega a la fotografía su carácter artístico. Tal vez el error —apunta Susan Sontag—, radica en que la fotografía se desarrolla paralelamente al auge del realismo, lo que hace que ambos se confundan”.<sup>27</sup>

27  
Marie-Loup  
Songez,  
*op. cit.*,  
p. p. 317-318.

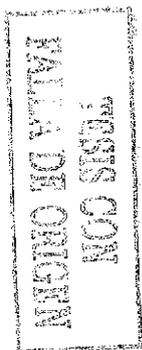
## 2. La fotografía, rival de la pintura

*Los pintores debieran hacer de la cámara oscura el mismo uso que los naturalistas y los astrónomos hacen del microscopio y el telescopio, porque todos esos instrumentos contribuyen en igual medida al conocimiento y la representación de la naturaleza.*

Algarotti

La *fotografía de arte* fue impulsada por el sueco Oscar Rejlander (1813-1875), quien fuera un pintor retratista, abandonó la pintura para iniciarse como fotógrafo. Empezó a utilizar la fotografía para esbozar sus cuadros y terminó creando un estudio fotográfico y la primera fotografía con este propósito, "Los dos caminos de la vida". Se dedicó a hacer retratos de mujeres desnudas y las vendía a los artistas pintores.

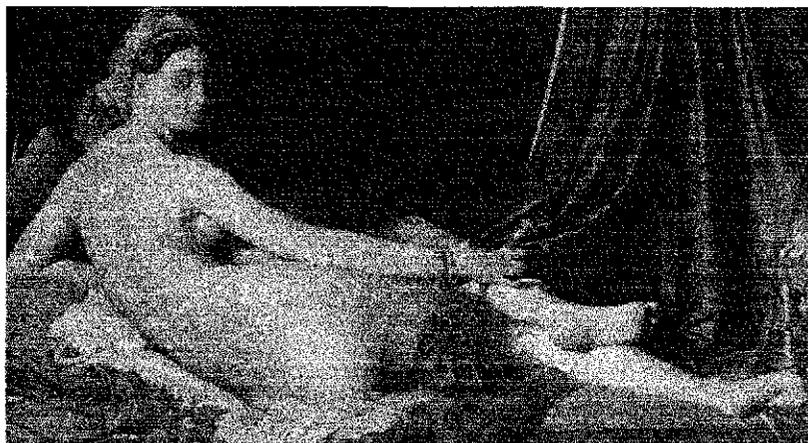
Así fue que al menos en Francia, "la fotografía terminó siendo reconocida como arte el 10 de Abril de 1862, considerando que los dibujos fotográficos no deben necesariamente ... ser considerados como desprovistos de carácter artístico. ... Delaroche afirmó tajantemente: ¡Hoy, la pintura ha muerto! ... Provocando con esto desacuerdos de los máximos representantes del academicismo: Ingres, Flandrin, Troyon, Isabey, ... y ... Puvis de Chavannes".<sup>28</sup>



Oscar Gustav  
Rejlander;  
*Los dos caminos  
de la vida,*  
1857.  
Copia al carbón.



Sin embargo, "Ingres fue probablemente uno de los primeros pintores que utilizaron el daguerrotipo en la ejecución de los retratos que le entregaban. En 1855, Eugène de Mirecourt, contemporáneo suyo, relacionó su obra con las fotografías de Nadar: El joven Nadar es el único fotógrafo a quien Ingres envía a los clientes que quiere retratar con perfecto parecido. Las fotografías de Nadar son tan maravillosamente exactas que el señor Ingres ha producido con ayuda de ellas los retratos más admirables sin necesidad de tener al retratado ante sus ojos".<sup>29</sup>



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Grande Odalisque*, 1814. óleo sobre tela; aprox. 89.5 x 159 cm.

29  
Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 52.

52

"Ni siquiera un enemigo declarado de la cámara fotográfica como el académico Hippolyte Flandrin se abstuvo de usar fotografías. ... Artistas menos convencionales, como Courbet, Manet, Degas, Cézanne y Gauguin, se valieron de la fotografía en casos parecidos".<sup>30</sup>

"Manet, sin duda alguna, conocía ... los experimentos con luz artificial de Nadar. ... Uno de los retratos de Manet al aguafuerte, el de Baudelaire, está hecho sobre la base de una fotografía con luz artificial que hizo Nadar del

28 Declaración de la audiencia territorial de París en 1862. Citado por: Jean A. Kelm, *op. cit.* pág. 44 y publicado en *Le Moniteur de la Photographie*, 15 de diciembre de 1862. Citado por: Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, p p. 318- 319.

poeta en 1859. ...También en los retratos de Manet predominan las zonas más oscuras y más claras. ... Esta manera periférica de sugerir la solidez de las formas es corriente en los retratos fotográficos. ... Utilizando esta peculiaridad inherente a la fotografía, eliminando toda la gama de tonos medios y tendiendo así a aplanar las formas, se podía crear una reconciliación pictórica muy eficaz entre las imagen fotográfica sutilmente articulada y los efectos aplanados de los grabados japoneses".<sup>31</sup>

NINGUNO DE VTTVA  
 TRES CON  
 FALTA DE OICPEN  
 NOC SICAL

30  
 ibidem,  
 p. 59.

Otro pintor que recibió con agrado a la fotografía fue Millet. "Millet, en carta a Rousseau escrita en Barbizon en 1861, le dice: Tienes que haber visto a Eugène Cuvelier. Me mostró unas fotografías muy bellas que ha tomado en su tierra, y en el bosque.

31  
 ibidem,  
 p. 68-69.

32

Edward  
 Wheelwright,  
 1856.  
 Citado por  
 Aaron  
 Scharf,  
*op. cit.*,  
 p. 98.

"Millet considera que la fotografía es buena cosa y le gustaría tener una máquina fotográfica y sacar vistas. Sin embargo, jamás pintaría basándose en fotografías, sino que se limitaría a usarlas como nosotros usamos las notas. Las fotografías, dice, son como vaciados del natural, que nunca podrán equipararse a una buena estatua. Ningún mecanismo puede sustituir al genio. Pero la fotografía, si la usamos como usamos los vaciados, podría ser muy útil".<sup>32</sup>

Jean-Auguste-  
 Dominique  
 Ingres,  
*The Bather of  
 Valpinçon*,  
 1808.  
 óleo sobre tela;  
 146 x 97.5 cm.

"David Octavius Hill fue ... también un ... pintor que no sólo encontró útil la cámara fotográfica, sino que acabó siendo conoci-



53

do como uno de los retratistas fotográficos más notables del siglo XIX. ... En compañía del farmacéutico y fotógrafo Robert Adamson, Hill comenzó ... a fotografiar sistemáticamente a cada uno de los personajes que iban a aparecer en el cuadro. Ambos prefirieron el calotipo, probablemente porque era más fácil de manejar que el daguerrotipo, y también porque los amplios y suaves efectos tonales de este medio de expresión visual encajaban mejor con la admiración de Hill por Rembrandt, Turner y los pintores ingleses que usaron la media tinta".<sup>33</sup>

Para los años sesenta del siglo XIX "ya era posible proyectar o fijar la imagen fotográfica en el lienzo mismo, de modo que pudiera servir de esbozo preliminar. ... El norteamericano M. A. Root, en su obra *The Camera and the Pencil* (1864), menciona la necesidad de evitar pesadas horas de pose por el sistema de transferir imágenes fotográficas al lienzo".<sup>34</sup>



Fotografía de desnudo femenino del álbum de Delacroix

"Delacroix fue uno de los pintores que recibió con los brazos abiertos a la fotografía y utilizó sin el menor reparo fotografías para ejecutar algunos de sus cuadros y dibujos. ... El arte, como insistía, ... no era, simplemente, la reproducción indiferente de los objetos, sino una cuestión de refinamiento intelectual y visual. ... Según Delacroix, ... era preciso que el pintor se familiarizara con el verdadero carácter de la luz y la

33

Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p. 54.



Eugène Delacroix

*Odalisque,*

1857

Óleo sobre tela;

30.5 x 35.5 cm.

sombra, que observara los matices sutiles de la recesión tonal, y que se inclinara en todos los demás secretos de la naturaleza".<sup>35</sup>

Gustave Courbet ... consideraba por su parte ... que el realismo y la fotografía eran una misma cosa. Constable aceptaba la imposibilidad de una desconexión total entre lo que se veía y lo que se sabía y Monet, ... había preferido nacer ciego y recobrar la vista siendo adulto, a fin de poder disfrutar de total objetividad visual".<sup>36</sup>

"En las primeras fotos de follaje en movimiento se observa, además de

34 los suaves efectos de claroscuro propios del calotipo, un cierto desdibujamiento  
íbidem, de la imagen, ... pero ... también se produce un fenómeno parecido por causa  
p. 60. del efecto llamado halación, que consiste en que las zonas iluminadas de la  
35 fotografía penetren en partes contiguas periféricas de formas más oscuras.

íbidem,  
p p. 125, 134

36 La consiguiente pérdida de definición de esas formas, que quedan merma-  
íbidem, das por la fuerza erosionante de la luz, semeja al nuevo estilo, que podríamos  
p. 133. llamar impresionista, y que apareció repentinamente, sin razón aparente, en la obra de Camille Corot a fines de los años cuarenta ... del siglo XIX.

Comienza a generalizarse el uso de placas de cristal a modo de soporte de

emulsiones fotosensibles. La haliación se produce cuando la luz que penetra en la emulsión establece contacto con el lado no recubierto del cristal y refracta de rebote a través de la emulsión desde atrás, ... por eso ... no es descabellado relacionar con la fotografía a Corot y a otros pintores del grupo de Barbizon.

Los artistas de finales de los años cuarenta y los cincuenta ... del siglo XIX ... no pudieron hacer caso omiso de la obra de los fotógrafos de su tiempo, que,



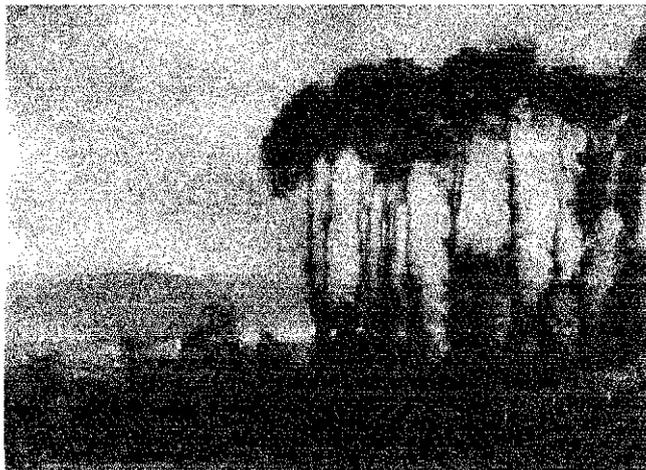
Jean- Baptiste-  
Camille Corot.  
*Souvenir  
of Mortefontaine,*  
1864  
Óleo sobre tela;  
65 x 89 cm.

después de todo, tenían por fuerza que instalar sus trípodes junto a sus cablletes en los amenos retiros del bosque de *Fontainebleau*. ... Y tampoco es probable que los pintores rehusaran echar por lo menos una atenta ojeada a aquellas fascinadoras láminas de calotipo y colodión, con las que sus obras iban a tener que competir inevitablemente".<sup>37</sup>

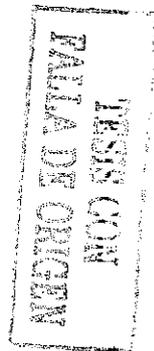
~Corot había sido criticado hacia 1850 por un contemporáneo suyo por su manera de representar los árboles. Nadie los veía así: No son árbo-

les, son humo. Esencialmente, tanto Corot como Monet representaban sus temas, no como los vería el ojo, sino como los captaría la cámara fotográfica".<sup>38</sup>

La representación de la imagen borrosa en la pintura impresionista provenía de la influencia que tenían las primeras fotografías —de escenas urbanas de aire fantasmal y carentes de naturalidad— sobre los pintores. "El ojo hu-



Robert Demachy,  
*Touques Valley*,  
1906.  
Goma bicromatada;  
fotografado.



mano es incapaz de ver otra cosa que los patrones de continuidad más inmediata de los objetos en movimiento, mientras la cámara fotográfica capta la totalidad de la gama del movimiento. ... Esta característica, que era corriente en las fotografías anteriores a la aparición de las placas más sensibles y los sistemas de obturadores más rápidos, es una de las innovaciones de la pintura impresionista".<sup>39</sup>

En cuanto al punto de vista y la instantaneidad que los pintores habrían de

37  
íbidem,  
p p. 93, 95.

38  
íbidem,  
p.181

39  
íbidem,  
p.180.



Jean- Baptiste-Camille Corot,  
*Ville d'Avray, 1867* Óleo sobre tela; 49 x 65 cm.

interpretar en sus obras, provenían también de su observación por las imágenes fotográficas de su tiempo. “En la serie de cuadros de la catedral de Rouen, de Monet, ... había sido, en parte, inspirada por la fotografía”.<sup>40</sup>

“En 1858 ya eran posibles exposiciones de una cincuentésima de segundo, con lo cual hizo su aparición lo que llamamos instantánea. ... Hasta 1860, aproximadamente, cuando la cámara



Claude  
Monet,  
*Rouen  
Cathedral,*  
1894.

40  
*ibidem,*  
p. 185.

fotográfica comenzó a fijar objetos en movimiento en posturas que parecían inconcebibles, congelándolos en actitudes completamente ajenas a la experiencia visual habitual, ... resultó, ... que Edgar Degas tradujese las extrañas imágenes de la fotografía instantánea ... a un medio enteramente moderno de describir una sociedad urbana. ... Degas amaba y apreciaba la fotografía en una época en la que los artistas la despreciaban o no se atrevían a confesar el uso que hacían de ella. ... Degas fue uno de los primeros artistas que se dio cuenta de que la fotografía puede enseñar al pintor, y también de lo que el pintor ha de poner cuidado en no aprender de ella".<sup>41</sup>

Como se dijo anteriormente, los pintores impresionistas imitaban a los fotógrafos pictorialistas porque éstos hacían lo mismo, puesto que era lo inevitable e irónico del arte, por eso es que los primeros temas expuestos por la *fotografía de arte* eran principalmente de escenas anecdóticas, paisajes y sobre todo retratos. Entonces los artistas fotógrafos experimentaban con distintas posibilidades componiendo sus fotografías en un estudio para después, cuida-

dosamente, retocarlas y entintarlas.

La manipulación de la imagen fotográfica en este sentido tenía como propósito emular al dibujo.

"Se decía, irónicamente y con sobrada justificación, que eran muchos los artistas que se contentaban con pintar pura y simplemente a partir de fotografías, lo cual ... era ... fatal para el progreso del arte.

En Francia , a finales, sobre todo, de



41

íbidem,

p p.191, 193,

194-195.

Edgar Degas,

*Deux Danseuses*

*en Scène.*

1874.

Óleo sobre tela;

62 x 46 cm.

los años ochenta ... del siglo XIX ..., se debatieron seriamente las irritantes cuestiones derivadas de la relación de la fotografía con el arte, paralelamente al creciente interés que cundía entonces por el sentido abstracto de forma y color, la representación del movimiento y las teorías de hombres de ciencia y otros que estudiaban la óptica fisiológica y psicológica. En esos debates se exponía la validez de un arte altamente conceptual. ... En Inglaterra, a pesar de Whistler ... fueran cuales fuesen las actitudes de los pintores y los críticos hacia la fotografía, lo cierto es que seguían insistiendo en la prioridad de la representación naturalista. Aun cuando la fundación, en 1861, del *New English Art Club* supuso un cambio en el arte inglés, constituyó esencialmente un trasplante del impresionismo francés a Inglaterra".<sup>42</sup>



Edgar Degas,  
*Danseuses blues*, 1890.  
Óleo sobre tela; 85 x 75.5 cm.



Página anterior  
abajo,  
Edgar Degas,  
*Dancers  
Tying  
the Dancing  
Shoe*,  
c. 1883  
Óleo sobre tela.

Edgar Degas,  
*Musiciens  
à l'Orchestre*,  
1872.  
Óleo sobre tela;  
69 x 49 cm.

42  
ibidem,  
p. 123.





Henry Peach  
Robinson,  
*Fading Away*,  
1858.

El fotógrafo más célebre en el mundo, Henry Peach Robinson (1830-1901), inició su carrera también como pintor de inspiración prerrafaelista. Era una autoridad en este ambiente y en sus libros explicaba las reglas para realizar fotografías artísticas, las cuales sí se podían retocar cuando fuese necesario, sin embargo, “la Sociedad Francesa de fotografía consideraba que apelar al pincel en ayuda de la fotografía, so pretexto de introducir el arte, es abogar justamente en sentido contrario”.<sup>43</sup>

Robinson fue fundador del grupo que se formó en Londres, *The Linked Ring Brotherhood* para exposiciones de fotografías de la época, pero entre tantos fotógrafos que sólo se limitaban a hacer funcionar el obturador de su cámara, sin atenerse a las reglas establecidas y confiando su trabajo a un laboratorio, había quienes destacaban por descubrir caminos para competir con el noble arte que es la pintura.

“Según Henry Peach Robinson, las leyes que regían la fotografía eran las mismas que regían la pintura, ... el medio fotográfico no adolecía en absoluto de falta de poesía. El realismo total no era posible en ningún arte, ... y los fotógrafos debieran insistir más en captar lo ideal de sus imágenes. ... Aca-

43

Jean A  
Keim,  
*op. cit.*,  
p. 43.

baba declarando ... que ... no se puede dar mejor consejo al fotógrafo que instarle a examinar la obra de gente como Corot, Millet ... y ... Constable".<sup>44</sup>

44

Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p p. 253-254.

Henry Peach Robinson pasa de moda, pues la mayoría de sus seguidores eran ricos que sólo se limitaban a darle valor a las cosas guiados por la moda de la época y su falta de juicio. "Los artistas que quieren expresar la naturaleza, menos los sentimientos que inspira, se someten a una curiosa operación que consiste en matar en ellos al hombre pensante y sintiente, y por desgracia crea que, para la mayoría esta operación no tiene nada de raro ni de doloroso ... Toman el diccionario del arte por el arte mismo".<sup>45</sup>

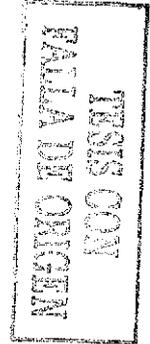
45

Charles  
Baudelaire,  
*op. cit.*,  
p. 273.

46

Claude Mellot,  
*Las  
críticas al  
prerrafaelismo*,  
1857.  
Citado por:  
Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p. 111.

Debido a que los fotógrafos comenzaron a imitar a la pintura prerrafaelista, cayeron en un error similar al de los pintores. "La naturaleza ... es bella, y los cuadros de estos prerrafaelistas están estropeados por pura y simple fealdad. Si el pintor hubiese copiado realmente a la naturaleza, ... la pintura habría resultado bella, pero, al pintar todos los detalles, todas las arrugas, todos los horribles bultos, ve como a través de un microscopio. ... Es preciso pintar lo que se ve en ella, no lo que está en ella. ... Esos pintores olvidan que la visión doble de nuestros dos ojos añade a los contornos una cierta suavidad, una cierta falta de nitidez, una cierta redondez".<sup>46</sup>



Henry Peach  
Robinson,  
*The Lady of Shalott*,  
1861.  
Copia a la albúmina.



En el ambiente de la fotografía, más que ningún otro ramo de la actividad humana, muchos son los llamados y pocos los escogidos. Es natural que al darse esta tendencia artística se presentaran múltiples imitadores con poco talento, los cuales sólo se dedicaron a repetir los clisés conocidos. La irrupción de estos fotógrafos propició que a finales de 1880 decayera la *fotografía de arte*.



Millais  
*Apple trees in bloom.*  
1856-1859.

De este modo, Baudelaire, el cual era enemigo del realismo, se expresa mal de la fotografía como lo explica en *Le Salon* de 1859: "Creo en la naturaleza. ... Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza. ... De este modo, la industria que nos brinde un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto. Un dios vengador cumplió el deseo de la multitud. Daguerre fue su Mesías. Puesto que la fotografía nos ofrece todas las garantías deseables de exactitud ... la fotografía es arte. A partir de este momento, la sociedad inmunda, se precipitó a contemplar su trivial imagen. ...

47  
Marie-Loup  
Sougez,  
*op. cit.*,  
p. 318.

Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o perezosos. ... " Sin embargo trata de hacer reflexionar a los pintores "el arte se pierde respeto así mismo, se posterna ante la realidad exterior y el pintor tiende cada vez más a pintar, no lo que sueña sino lo que ve".<sup>47</sup>

Se debe pensar que no es malo hacer uso de los instrumentos mecánicos para realizar una obra de arte, lo malo está cuando nos olvidamos de lo que quere-



**John Constable,**  
*Salisbury Cathedral*  
*from the Bishop's Grounds, 1823.*

48

**Charles Baudelaire,**  
*Diatriba del Salón de 1859*

Citado por:

**Jean A. Keim,**  
*op. cit.*, p p. 43-44

mos imprimir de nosotros mismos en esa obra y le conferimos todo nuestro trabajo a una máquina.

Y continúa diciendo: "Una locura, un fanatismo extraordinario, se apoderó de los admiradores del sol. Asociando y agrupando bribones y mujerzuelas, emperifollados como los carniceros y las lavanderas en el carnaval, y rogando a estos "héroes" que sigan en sus puestos el tiempo necesario, con sus muecas de circunstancia, se han jactado de mostrarnos las escenas trágicas o gracio-

sas de la historia antigua, ... cometiendo así un doble sacrilegio e insultando a la vez la divina pintura y el arte sublime del comediante".<sup>48</sup>

Es decir que abundaban los aficionados a la máquina, pero eran contados los que sabían interpretar los secretos de la luz y de la forma. "Se descubrieron imágenes hechas por aficionados verdaderamente artistas y no *profanadores del arte*, como los llamaba Ibsen".<sup>49</sup>

49  
Graphos,  
op. cit.,  
p. 52.

Importantes periódicos extranjeros publicaban a diario muestras verdaderamente prodigiosas de bellezas fotográficas como las imágenes creadas por el médico, Peter Henry Emerson (1856-1936), las cuales eran de tal sutileza, originalidad y dignas de ser clasificadas como *fotografías de arte*.

### 3. La fotografía de arte

*La fotografía ha superado las promesas de la ciencia. Esto no nos había prometido más que la verdad y nos ha dado la belleza.*

Anónimo

Para poder comprender la *fotografía de arte*, fue necesario sentar las bases de lo que era el arte en aquel tiempo.

El impulso de la *fotografía artística* en el ámbito internacional surgió de las asociaciones: *Wiener Kamera Klub* de Austria, *The Linked Ring Brotherhood* de Londres, *Photo-Club* de París, *I' Association Belge de Photographie* de Bruselas y *The Photo-Secession* de Nueva York.

"Todo es interpretación. Los términos de realismo e idealismo forman parte inseparable del arte. El que piense que el objetivo del artista consiste en reproducir el aspecto material de las cosas, imitar la naturaleza, copiar, falsificar, hará mejor en prescindir del arte. La expresión artística es la emoción que produce una sensibilidad capaz de inspirar idealismo. Esto es lo que se llama facultad estética.

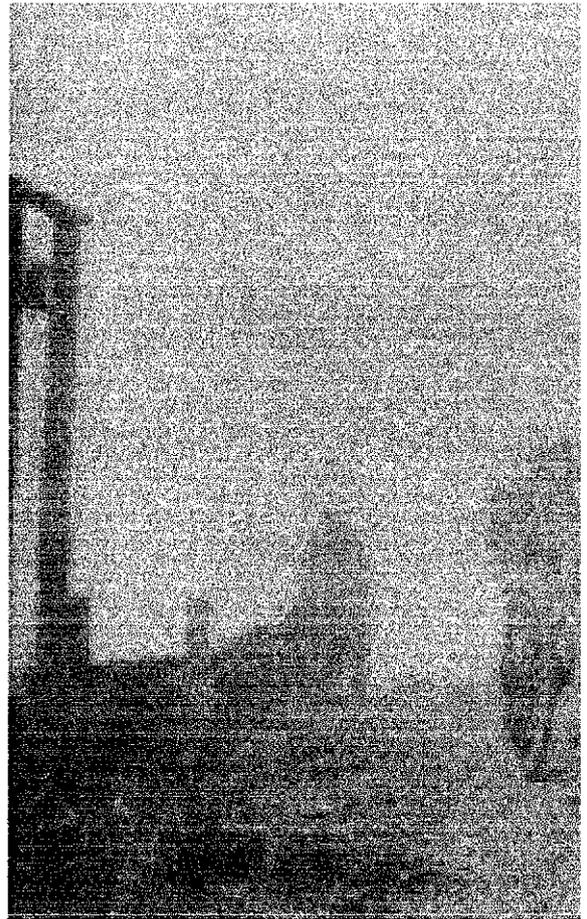


67

**Peter Henry Emerson,**  
*Hunter Watching*  
*of the birds*  
*Landscape*  
*on the Norfolk Broads,*  
1886.

El arte ... exige el signo de la mano humana, que se ve palpablemente en la obra. ... Lo que importa es la comunicación del sentimiento que despierta y excita en nosotros un aspecto de la naturaleza".<sup>50</sup>

Emerson residió en Gran Bretaña, escribió de teoría y crítica, organizó y juzgó exposiciones, exhibió y publicó sus imágenes y en marzo de 1886 da una conferencia para la *Camera Club* de Londres en donde anuncia la fotografía como un *arte pictórico* y ataca el ideal artístico de la época, que era el libro de H. P. Robinson. "Crítico no sólo la artificialidad de las poses, sino que también estuvo en contra de lo que se retrata con precisión. Desaprobó todas las intervenciones manuales, hasta el retoque, y defendió la pureza de la imagen directa, no manipulada o sin trucos".<sup>51</sup>

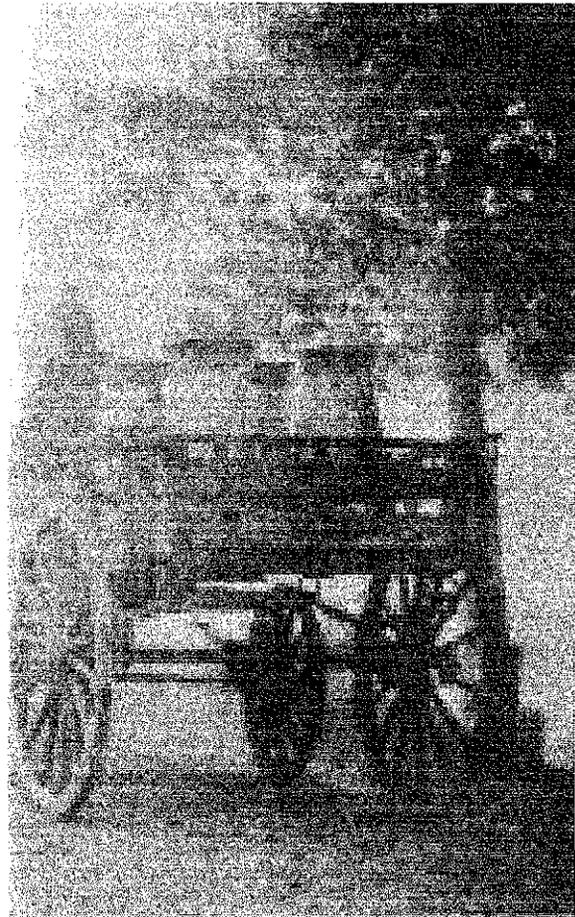


"Todo lo que aparece en el campo del objetivo de la cámara, el ojo humano no lo ve todo tal y como se presenta ante él, no ve líneas sino manchas, más o menos oscuras, más o menos nítidas: La naturaleza debe ser la distribuidora del artista".<sup>52</sup>

Experimentó poniendo ligeramente fuera de foco la lente de la cámara y su trabajo le permitió señalar que ese "desenfoco" no debía ser llevado hasta el extremo de destruir la estructura del objeto, pues sería perjudicial para la obra, como lo sería también un exceso de nitidez.

Peter Henry  
Emerson,  
*Buckenham Ferry,*  
*Norfolk,* 1893.  
Platinotipia

50  
Aaron  
Scharf,  
*op. cit.,*  
p p. 144, 148.



"Nada en la naturaleza tiene un contorno marcado, sino que todo es visto contra el fondo de otra cosa, y sus contornos se difuminan levemente en esa otra cosa, a menudo tan sutilmente que no se llega a distinguir dónde comienza una y dónde termina la otra. En esta mezcla de decisión e indecisión, en ese perder y encontrar, reside todo el encanto y el misterio de la naturaleza".<sup>53</sup>

Emerson no se oponía a la idea de dar a la fotografía un lugar dentro del arte, pero "consideraba que los métodos utilizados por el fotógrafo tenían que ver con la calidad artística y estaba convencido de que sí era posible crear fotografías de gran belleza, aunque esa belleza sólo se encontrara de manera natural en el mundo real".<sup>54</sup>

En 1886 se denominó oficialmente a este tipo de imágenes como *fotografía pictorialista* y a través de su trabajo, Emerson demostró que con la cámara, además de representar la realidad mejor que en cualquier otro medio, los objetos reales y en su ubicación natural podían proyectar belleza en la imagen y consiguió esa belleza exquisita en sus platinotipos y fotograbados, ob-

<sup>53</sup> American Journal of Photography, nueva serie, vol IV, 1861, p. 41. Citado por: Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, p. 142.

51  
Brian Coe,  
David  
Allison,  
y Amy  
Bedik,  
*op. cit.*,  
p. 76.

52  
Jean A. Keim,  
*op. cit.*,  
p. 69.

54  
Beaumont  
Newhall,  
*op. cit.*,  
p. 141.

teniendo las imágenes directamente del medio y no con métodos artificiales como los imitadores de la pintura.

“La palabra *pictorialismo* proviene de la expresión inglesa *pictorial*, que es una palabra derivada de la palabra *picture*, que significa imagen o cuadro y no pintura, que la lengua inglesa traduce como *painting*. Los términos: “fotografía pintoresca”, “fotografía pictórica” o “pictoricismo” resultan inadecuadas”.<sup>55</sup>

“Pintar” es representar primero con líneas y después cubrir con una capa de pintura la superficie de las cosas, plasmar una idea o sentimiento, con el uso de los colores; es decir que “pictórico” es todo lo adecuado para ser representado únicamente en pintura.

En cambio, lo que hace la cámara fotográfica en este caso es “dibujar” y según Charles Blanc, director de la *Gazette des Beaux-Arts*, dibujar, “... no es simple imitación, no es una copia que se limita a ajustarse al original, no es una reproducción inherente. El dibujo es expresión del espíritu, de un pensamiento, de un sentimiento, y es superior a la verdad literal”.<sup>56</sup>



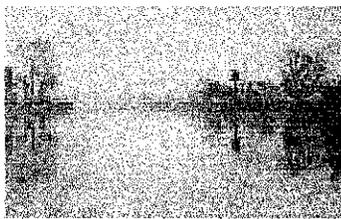
John Constable,  
*Dedham Vale*, 1828.

<sup>55</sup> Marc Mèson, *Más allá de lo real: la fotografía artística*, a J. C. Lemagny i A. Rouillé, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, 1988, p. 87. Citado por: Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”, *La fotografía pictorialista a Espanya 1900-1936*, p. 13

“En el texto de 1926 de Rafael Areñas, fotógrafo de reconocido prestigio en la época, establece la diferencia entre “fotografía clásica” y “fotografía pictorial” que algunos historiadores —sobre todo Newhall y Gernsheim— usan como *fotografía artística*, *arte fotográfico* o *fotografía de arte*”.<sup>57</sup>

Pronto comenzaron a destacar figuras en el ambiente de la *fotografía artística*: Robert Demachy, Frederik H. Evans, Eduard Steichen, el Barón Adolph De Meyer, Gertrude Käsebier y Alvin Langdon Coburn, entre otros.

En 1887, en Viena, el Barón Alfred von Liebig mostró algunos fotgrabados de Emerson a los miembros de un club de fotógrafos, siendo la primera vez que se les ofrecía una serie de fotografías tan originales a quienes apreciaban el arte. Estas imágenes representaban objetos comunes, pero poseían un carácter interpretativo innovador por el manejo de la técnica.



Peter Henry  
Emerson,  
*A Rushy Shore*,  
1886.  
Platinotipia.  
*A Waterside Inn*,  
1895.  
Fotgrabado.  
*Marsham Board*,  
1886.  
Platinotipia.

Con el propósito de acreditar la jerarquía artística de la fotografía, “Emerson realizó estudios sobre percepción visual, los cuales lo llevaron a concluir que la fotografía era superior al aguafuerte, el grabado en madera y al dibujo al

<sup>56</sup> Aaron Scharf, *op. cit.*, Texto tomado de *la Grammaire des Arts du Dessin de Blanc en Los Salons y las críticas al estilo fotográfico en el arte*, París, 1867 p. 158

<sup>57</sup> Rafael Areñas, *Fotografía pictorial*. Resumen de la conferencia dada por el Sr. Areñas en la Agrupación Fotográfica de Catalunya, *El progreso Fotográfico*, n. 67. gener 1926. Citado por: Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”, *op. cit.*, p. 14.

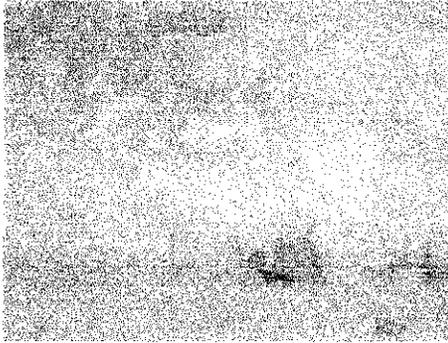
carbón, debido a la precisión que alcanza en la perspectiva. Asimismo, admitió que la fotografía era inferior a la pintura sólo porque carecía de color y exactas relaciones de tonos”.<sup>58</sup>

58  
Beaumont  
Newhall,  
*op. cit.*,  
p.142.

Le gustaba trabajar con una cámara grande o del tamaño de una placa completa, un trípode y una lente de distancia focal grande, ya que para él era muy importante la ampliación y no veía relación entre el tamaño y la calidad. Revelaba los negativos el mismo día en que eran obtenidos, pues decía que es mejor tener fresca la impresión mental de lo que se pretende obtener.

Emerson también desaprobaba la técnica del retoque porque argumentaba que la fotografía se convertía en un mal dibujo y, por el contrario, le agradaban la

72 La fotografía pictorialista



delicadeza y los tonos suaves. “Con sus investigaciones sobre percepción dedujo que nuestro campo de visión no es uniforme, pues la zona central queda claramente definida, en tanto que los márgenes son más o menos difusos”.<sup>59</sup>

James Abbott  
McNeill  
Whistler,  
*Seascape. A  
Grey Note*,  
c. 1880.

Así, el foco o enfoque que comenzó a practicarse en esta época fue denominado “foco naturalista”, que significaba más bien un desenfoque, un borrón o una niebla.

59  
ibidem,  
p.142.

60  
Enciclopedia  
práctica  
de la  
fotografía,  
vol. 5,  
p. 1385.

61  
Centre Cultural  
de la  
Fundació  
"la Caixa",  
op. cit., p. 31.

Emerson tuvo que combatir intelectualmente a los fotógrafos que se empeñaban en imitar a la pintura y para diferenciarla de lo que Henry Peach Robinson definió como "*Pictorial Effect in Photography*",<sup>60</sup> llamó a su propio estilo *Naturalistic Photography*. Publicó siete álbumes con imágenes borrosas, para las cuales utilizó pruebas al platino y el heliograbado que daban resultados más delicados que los experimentados por Niépce.

Su obra titulada *Naturalistic Photography* es enviada a todos los fotógrafos de Gran Bretaña, lo cual no es del agrado de los pintores, así bajo la influencia de James McNeill Whistler "(pintor impresionista que presuponia que era posible suscitar en el espectador una expresión emocional, mediante el espectro de los sentimientos humanos que se podían expresar en tonos de

Joseph Mallord  
William Turner,  
*The Dark Rigi*, 1842.  
Página anterior  
derecha.  
*The Lake of Brienz*,  
1841.



luz o sombra)",<sup>61</sup> "le demostró que había confundido el arte con la naturaleza. Esto fue la muerte de la *fotografía naturalista*".<sup>62</sup>

Así es como Emerson después de haber afirmado que la imagen *floú* correspondía a la visión normal y superaba a todas las formas artísticas, reniega de sus teorías tratando de impostores a los "fotógrafos impresionistas".<sup>63</sup> "Influído al principio por pintores británicos como Turner y Whistler, ... y ... publica en 1890, en forma de nota necrológica un folleto: *Death of Naturalistic*

62  
Beaumont  
Newhall,  
op. cit.,  
p. 143.

*Photography (Muerte de la fotografía naturalista)*".<sup>64</sup>

Emerson perdió toda credibilidad de parte de sus seguidores y en 1891 renunció a todo lo que había declarado con tanta pasión, pero otro golpe para la *fotografía naturalista* fue la conclusión de H. P. Robinson, quien postuló que unos ojos humanos saludables nunca verán "fuera de foco" parte alguna de una escena".<sup>65</sup> "En 1898 *The Naturalistic Photography* con el título: *Photography a Pictorial Art* (Fotografía un arte pictorialista), se transforma en *Photography Nonart* (La fotografía no es arte)".<sup>66</sup>



Sin embargo, "el dibujante John Ruskin, ... en 1842, descubrió a Turner, ... y describe la impresión que le causó su obra como: ... un estilo lineal ... y ... superficial. ... Este dibujante ... había encontrado una manera de superar las obras de los maestros de épocas pasadas, ... además, ... defiende el uso de material fotográfico.

En 1868, Ruskin reveló sus nuevas preferencias por un estilo artístico que tuviera más en común con los últimos cuadros de Turner que con la representación artis-

James Abbott  
McNeill  
Whistler,  
*Symphony  
in White Nº. 2:  
Little  
White Girl*,  
1864.  
Óleo sobre tela;  
76 x 51 cm.

<sup>63</sup> Marie-Loup se refiere a la fotografía pictorialista como "fotografía impresionista" debido a que se dio en la etapa del impresionismo en la pintura.

64

Marie-Loup  
Sougez,  
*op. cit.*,  
p. 187

tica ideal de los prerrafaelistas. Este cambio en su concepto de la naturaleza se debía sin la menor duda a la aparición de la fotografía y a sus inevitables efectos.

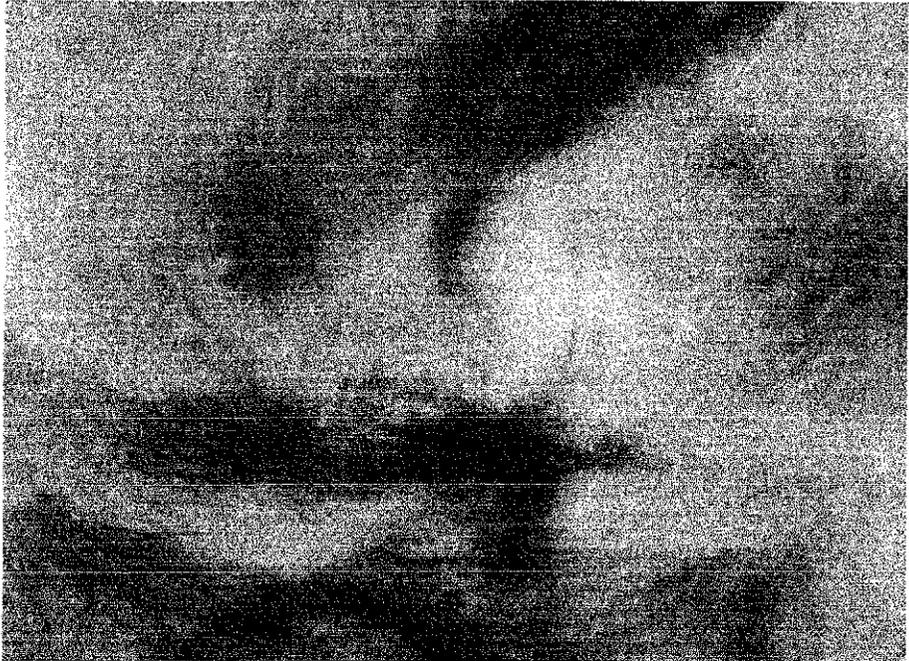
66

Jean A  
Keim,  
*op. cit.*,  
p. 69.

¡Qué irónico es esto! Sin que Ruskin lo sospechase, el mismo Turner había consultado fotografías en sus últimos años en busca, probablemente, de idénticos efectos luminosos.

Antes, cuando aún se mantenía fiel a los imperativos del naturalismo puro y duro y trataba de reconciliar a Turner con la mirada objetiva, Ruskin quiso mostrar la veracidad topográfica de los dibujos de Turner comparándolos con fotografías. Y reconoció, como cosa evidente, que la visión de Turner era superior a la de la lente: Una fotografía delicadamente tomada de un autén-

Joseph Mallord  
William Turner,  
*Snowstorm:  
Steamboat  
at off  
a Harbour's  
Mouth,*  
1842.  
Óleo sobre tela;  
91 x 122 cm



57

tico tema turneriano resulta mucho más semejante a Turner en cuanto al dibujo que a la obra de cualquier otro artista".<sup>67</sup>

En cuanto a la ideología de Whistler con respecto a la fotografía y el arte, declara en 1878 que "si el hombre que pinta solamente un árbol, o una flor, o cualquier otra superficie que ve ante sus ojos, fuese un artista, el rey de los artistas sería el fotógrafo. Es el artista a quien corresponde hacer algo que vaya más allá de la simple imitación: cuando se trata de pintar retratos, hay que poner en el lienzo algo más que el rostro que el modelo ha puesto ese día; hay que pintar al hombre, en una palabra, además de sus facciones; y, en la disposición de los colores, hay que usar la flor como clave, no como modelo".<sup>68</sup>



Peter Henry  
Emerson,  
*The Gladdon-  
Cutter's  
Return*,  
1886.  
Platinotipia.

La declaración que hizo Whistler a Emerson de que había confundido el arte con la naturaleza, fue hecha porque aún no había comprendido que el fotógrafo también podía ser capaz de imprimir en sus imágenes algo más que la simple representación de la realidad y lo cierto es que "el credo de Emerson, que en gran parte arrancaba de una peculiar y apresurada forma de entender la historia y la naturaleza del arte, queda reflejado en su obra *Natural Photography*, publicada en 1889, que constituye su principal aportación teórica, ... en donde ... influyeron en él las últimas teorías del color y los hallazgos de la pintura francesa, particularmente la obra de Courbet y Millet.

67  
Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p p. 100, 107

68  
*ibidem*,  
p p. 265-266.

En las primeras obras de Emerson se puede observar cómo a Millet le debe en parte la distribución de luces y sombras y una gran inventiva para la composición.

Sin embargo, el naturalismo al que aspiraban los pintores impresionistas, su devoción por la pintura del natural, su constante insistencia en la visión objetiva y su deseo de plasmar el carácter transitorio de luz y sombra, se resumía en extremismo perceptivo muy relacionado con la fotografía misma, y no requería



Jean-Francois Millet,  
*The Gleaners*,  
1857  
Óleo sobre tela;  
83.5 x 111 cm.

copiar de fotografías, por eso es probable que estos pintores, por interés propio, examinaran con gran atención las obras de los fotógrafos de su tiempo.

Así mismo para Emerson, el "arte sincero" supone una respuesta precisa y sensible a los acontecimientos naturales. El potencial cromático de la pintura era insuperable, pero la fotografía, por su fidelidad absoluta a las líneas y a los valores tonales, constituía según él un medio de expresión artística inigualable.

De la "imagen oscura" inventada poco después por Emerson, devino el elemento clave del estilo de *The Photo-Secession*; aunque Emerson era contrario a las

técnicas de positivado con pigmentos, ... pero su mayor valor reside en su modernidad y abstracción.

Todo esto —como se dijo— ... “llevó a Emerson a la curiosa conclusión de que la fotografía, por ser un proceso puramente mecánico, no podía aspirar a la categoría de arte, porque la fotografía no podía alterar los valores tonales mediante un acto de puro deseo estético”.<sup>69</sup>

En 1890, Charles Driffield y Ferdinand Hurter publicaron investigaciones sobre la luz, la exposición, la sensibilidad de la emulsión y el revelado, estableciendo las bases de lo que hoy conocemos como “sensitometría”. Estos trabajos terminaron definitivamente con todo aquello que había sustentado Emerson finalmente.

Esto fue el fin de la *fotografía pictorialista*, la cual se desarrolló cuando el arte se valoraba por la exposición de las fantasías y deseos imaginarios del artista. En la etapa del impresionismo, en donde los pintores representaban el mundo como un perfeccionamiento de la tosca realidad o como una reanimación de la vida gris y pensaban en su propio yo como materia prima para sus creaciones, puesto que “la actividad artística no sólo es una compensación por el goce perdido de la vida, sino que es además incompatible con este goce. El arte es una leyenda y no una reproducción de la existencia, la expresión y no la posesión de la realidad”.<sup>70</sup>



Rembrandt,  
*Jacob Blessing*, 1656.  
Óleo sobre tela; 176 x210 cm

69

Brian Coe,  
David  
Allison,  
y Amy  
Bedik,  
*op. cit.*,  
p p. 78-79.

Por eso, tanto los pintores impresionistas como los primeros artistas fotógrafos representaban la realidad como ellos la querían ver. La realidad vista como en un sueño, nebuloso, desleído o difuso y con la idea de que las fuentes de la creación artística se encuentran en lo profundo del alma, en esa región oscura, en esa parte misteriosa, angustiosa y fascinadora, como lo son los sueños.

70

Arnold  
Hanser,  
*Teorías del arte.  
Tendencias  
y métodos  
de la crítica  
moderna*,  
p. 63

Los creadores artísticos de este tiempo eran las víctimas más desamparadas de la nueva sociedad burguesa. Y ... "un individuo lleno del sentido de la seguridad y del éxito que se abre ante él está siempre mucho más dispuesto a responder a las exigencias sociales y a renunciar a sus reacciones instintivas, que un individuo insatisfecho de la vida y ávido de reconocimiento, dispuesto contra lo público y social".<sup>71</sup>



67

Honoré  
Daumier  
*The Print  
Collectors*,  
1878.  
Tinta y agua  
sobre papel;  
35 x 32 cm.  
Página anterior  
arriba,  
Henri de  
Toulou-  
Lautrec,  
*Quadrille's  
Armchair*  
Louis XIII,  
1886.  
Óleo sobre tela;  
46 x 55,5 cm.

En esta época Baudelaire se dirige a la burguesía: "vosotros poseéis el gobierno de la ciudad, y eso es justo, pues sois la fuerza. Pero es necesario que seáis capaces de sentir la belleza; pues ninguno de vosotros puede hoy prescindir del poder, nadie tiene el derecho a prescindir de la poesía. Podrías vivir sin pan; sin poesía, nunca".<sup>72</sup>

Es decir que, los artistas tenían que combatir contra la crítica de la sociedad, pero los fotógrafos, además de ello, tenían que demostrarle a esos artistas el valor artístico de sus fotografías. Posteriormente un importante sector de

71  
ibidem,  
p. 67  
72  
Charles  
Baudelaire,  
*op. cit.*,  
p. 97.



Robert Demachy.  
*Portrait Mlle. D.*,  
1906.  
Goma bicromatada.

73

Jean  
A Keim,  
*op. cit.*,  
p. 70.

fotógrafos se elevó contra la decadencia de la fotografía. Algunos imitaron estrictamente la pintura y buscaron entre las obras más reconocidas su fuente de inspiración, así surgieron imitadores de Daumier, Böcklin, Rembrandt, Franz Hals, Van Dyck y Gainsborough.

Más tarde, "en 1891, el *Camera Club* de Viena organiza una exposición internacional, en la que por primera vez no apremiaban la calidad técnica, sino la virtud de su valor artístico".<sup>73</sup>

El paisaje, las escenas rurales y costeras del Barón Alfred von Liebig, atrajeron la atención de sus seguidores, entre ellos el fundador de la empresa inglesa *Eastman Photographic Materials Company*, George Davison, quien también realizó imágenes en *soft-focus*.

El problema de algunas fotografías realizadas durante esta época y las que se hacen en la actualidad es que el interés está más en lo que se retrata, que en cómo se retrata. "Aún los mismos que no persiguen otra fotografía que la estéti-

ca, la que "dice algo", la que conmueve y atrae, la que tiene un "argumento" superior y anterior a la minuciosidad de sus detalles, a la "perfección material" de sus medios de expresión, son víctimas de la vulgaridad, porque no parece sino que la belleza artística, el sentimiento y la expresión, son como fantasmas que más se desvanecen cuanto más se buscan. No hace muchos días, estudiando un grupo recomendé a los modelos la respectiva expresión que cada cual había de tomar. Los coloqué, y tiré seis placas. La marca de éstas era uniforme en las seis, la máquina una, el operador el mismo, los modelos iguales; los ingredientes, el material, la luz, el momento, el asunto, la hora ... todo era igual. Y, sin embargo, ¿en qué consiste que de las seis placas hechas en idénticas condiciones, "sólo una" pudo escapar a las iras repulsivas de la vulgaridad? ... Los seis clisés eran, como clisés, muy buenos, y uno solo era artístico, uno solo "decía" lo que yo quería que hubiesen dicho los seis.



Consiste en que la fotografía puede producir obras de arte, y las obras de arte no se pueden hacer a máquina, y por patrón y siempre. Consiste en que yo no estuve inspirado más que en uno: todos los enfoqué bien, pero sólo uno estaba "fuera de objetivo" de manera adecuada, artística, atractiva; aquel era bello ... El acertar, pues, el producir una obra de arte, no depende ni siquiera de la voluntad, y aun mucho menos de los medios. Puyo y Demachy en Francia, buscan la celebridad justísima de que disfrutaban, no al amparo de clisés técnicamente admirables, sino en virtud de los asuntos que imaginan e interpretan. Buenos clisés los tiene cualquiera que disponga de buena máquina y entienda algo del "oficio"; en fin, los tienen hasta algunos profesionales

Camille  
Puyo,  
*Montmartre*,  
1906.  
Goma  
bicomatada.

74

Antonio  
Cánovas,  
*El arte en  
fotografía.*

En:  
revista  
Hojas  
selectas,  
Salvat.  
*op. cit.*,  
p. 102.

de a perro chico que yo conozco. Lo que no tienen todos son clisés que den pruebas que parezcan cuadros, dibujos, grabados ... ".<sup>74</sup>

El artista para lograr su creación prominente debe partir de su inspiración y es él quien tiene esas "... facultades por sí solas ... que ... nunca bastarán para llevar a las formas, sonidos y significados a una armonía perfecta, y que nunca es el yo, sino algo exterior así mismo, llamémosle suerte, inspiración o gracia divina, lo que ayuda a producir ese milagro",<sup>75</sup> que es la obra de arte, y sin embargo, "no hay realización artística sin el sentimiento de una pérdida o de una injusticia sufrida, sin la conciencia de que ha llevado uno la peor parte en el reparto de los bienes de la vida",<sup>76</sup> puesto que "el hombre feliz no fantasea jamás, sólo el insatisfecho".<sup>77</sup>

En 1893 es creado "*The Photographic Salon*",<sup>78</sup> una asociación de fotógrafos que gustaban de la *fotografía de arte*. Bernard Alfieri, Tom Bright, Arthur Burchett, Henry Herschel Hay Cameron, Lyonel Clark, George Davison, Alfred Horsley Hinton, Alfred Maskell, H. P. Robinson, Ralph Winwood, Henry van der Weyde y William Willis comenzaban a practicar y a apoyar este movimiento, pese a lo que algunos críticos opinaban de la *fotografía pictorialista*. "Para algunos era considerada un medio de expresión artístico ya establecido, para otros era un avance y el desarrollo de su propio progreso, pero que puede reservar sorpresas e invenciones innumerables; y aún así, nunca podría ser jerarquizada junto a las artes gráficas".<sup>79</sup>

Alfred  
Stieglitz,  
*From my Window.*  
New York,  
1900-1902.



#### 4. Inicios de la fotografía pura

75

E. H.  
Gombrich,  
*Ideales  
e ídolos*,  
p. 152.



Alfred Stieglitz,  
*Gossip. Katwyk*,  
1894.

76

Arnold  
Hauser,  
*op. cit.*,  
p. 59.

77

Freud,  
Citado por:  
Arnold  
Hauser,  
p. 59.

*Toda fotografía que no esté nítidamente enfocada para cada detalle, que no sea impresa por contacto en papel brillante blanco y negro, que no haya sido montada sobre una superficie blanca, que denuncie cualquier manipulación o que eluda a la realidad en la elección del tema, será impura.*

78

Beaumont  
Newhall,  
*op. cit.*,  
p. 146.

*Beaumont Newhall*

79

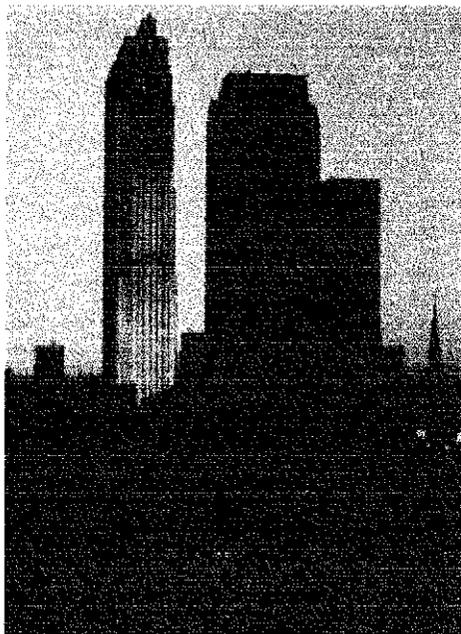
Revista  
*The Star*,  
1893.  
Citado por:  
Beaumont  
Newhall,  
p. 146.

La *fotografía pura* es la que se obtiene de la observación y se atiene a las reglas que impone la técnica del oficio, con la utilización de instrumentos y materiales perfectos y con profundo conocimiento de la técnica aplicada de forma metódica, que para algunos suele ser fría y desprovista de emoción, debido a que se adquiere de forma sistemática. En cambio, la *fotografía pictorialista*, que sin despreciar las reglas, promueve el espíritu del artífice y transmite esa emoción que el artista siente y que hace que predomine el interés hacia el objeto, sin detalles que confundan ciertos valores. Es decir que la *fotografía pura* analiza y la *pictorialista* sintetiza.

La diferencia entre las artes mecánicas y las bellas artes consiste en que las

primeras persiguen un fin útil en la producción de objetos bellos, y la segunda se mueve en la especulación pura de lo sublime, sin ningún interés material. Según Hegel, la finalidad del arte consiste en comprender y representar lo real como verdadero, sin sucumbir a la copia fiel y simple de la realidad. "A finales del siglo XIX, la cultura europea había arrebatado a un punto culminante el capitalismo y el positivismo científico. Mientras los pintores impresionistas evocaban temas de percepción sensorial, los pintores naturalistas describían imágenes de la vida y paisajes rurales y los pintores simbolistas se entregaban a una dimensión psicológica privada o espiritual de la mente. La *fotografía pictorialista* adoptará poco a poco los modelos de los temas simbolistas del inconsciente y la imaginación".<sup>80</sup>

"Era común a la totalidad de los estilos postimpresionistas el rechazo unánime y activo de todo el mundo material como la cámara fotográfica lo veía, y en muchos círculos literarios y artísticos se expresaba un gran desdén por la plasmación mecánica y carente de imaginación de la vida cotidiana. Este rechazo a la vulgaridad del realismo fotográfico en el arte, como también en la literatura, contribuyó a la deliberada proscripción de la representación objetiva, ... y ... acabó por convertirse en un símbolo: la expresión más visible y tangible de un estado mental".<sup>81</sup>



Alfred Stieglitz,  
*New York Series*,  
1935.

80  
Centre  
Cultural  
de la  
Fundació  
"la Caixa",  
*op. cit.*,  
p. 27

<sup>82</sup> Alfred Stieglitz, *The Photo-Secession, in The Bausch & Lomb Lens Souvenir*; Bausch & Lomb Optical Company, Rochester New York, 1903 Citado por: Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 159.



Alfred  
Stieglitz,  
*Sunlight and  
Shadows,  
Paula, Berlín,  
1889.*

81  
Aaron  
Scharf,  
*op. cit.,  
p. 267.*

Wilhelm Vogel, su maestro, le dio esa formación artística, que era una introducción a la *fotografía pictorialista* y una técnica brillante, tal y como la había practicado Henry Peach Robinson.

En 1890, el término "fotografía naturalista" había quedado en desuso y Alfred Stieglitz reforma ese concepto para dar paso a lo que se consideraría más tarde como "fotografía directa" o *fotografía pura*.

En lugar de dedicarse a la fotografía de moda que era la de manipular el negativo o la copia para lograr efectos románticos, se esforzó por encontrar el enfoque más puro y directo.

Aunque muchas de sus primeras imágenes de Nueva York son poco distinguibles de los desenfoques característicos en el *pictorialismo* y aunque raramente reto-

Alfred Stieglitz (1864-1946), quien ya era el máximo representante del movimiento *pictorialista* en Estados Unidos, "fundó en Nueva York *The Photo-Secession* en 1902",<sup>82</sup> que era una sociedad de fotógrafos que compartían este nuevo arte en todo el mundo.

Stieglitz se inició en la fotografía en Alemania a los 17 años de edad. En su época de estudiante realizó varios experimentos, cuyos resultados eran publicados en revistas de fotografía como técnicas para intensificar placas subexpuestas y para reducir las sobreexposiciones. Hermann



Jean-Auguste-Dominique Ingres,  
*The Comtesse D'Haussenville*,  
Izquierda,  
Probable primer estudio del cuadro.  
c. 1842.  
Derecha,  
dibujo,  
aprox.  
7.6 x 11.4 cm.

83

Beaumont Newhall,  
*op. cit.*,  
p. 153

84

Theodore Dreiser,  
*The Camera Club of New York*,  
en *Ainslee's Magazine*,  
vol. iv, 1899,  
p p 321-335.  
Citado por:  
Beaumont Newhall,  
*op. cit.*,  
p. 156.

caba el negativo o la copia, lo que pasaba es que las fotografías las hacía bajo la lluvia, la nieve o por la noche, con exposiciones prolongadas.

Stieglitz se da cuenta de que en Nueva York aún existían muchos clubs y sociedades de fotógrafos que no parecían tener verdadera pasión por la fotografía como sucedía en Europa, que seguían los principios de Emerson. Interesado en la promoción de la fotografía, enseñó a los norteamericanos las posibilidades de *la fotografía pictorialista* mediante sus fotografías y textos publicados en la revista *The American Amateur Photographer*,<sup>83</sup> de la cual sería director.

La labor de Stieglitz consistió en lograr la aceptación de *la fotografía pictorialista* y, paralelamente, la legitimación de la cámara manual, considerada indigna para un trabajo profesional y sostenía que el éxito en el trabajo con una cámara manual depende de la paciencia, de esperar el momento en el que todo está listo para satisfacer al ojo.

En 1896 se unen la *Society of Amateur Photographers* y el *New York Camera Club*. Para entonces, Stieglitz había obtenido una reputación internacional y fue nombrado vicepresidente del nuevo club, el cual tenía en mente tres objetivos: "1. Elevar a niveles más artísticos la fotografía en Estados Unidos; 2. Realizar exposiciones nacionales; 3. Establecer una academia de fotografía".<sup>84</sup>

Un año más tarde, fotógrafos como Gertrude Käsebier, Clarence Hudson White, Edward J. Steichen, Fred Holland Day, Frank Eugène y Alvin Langdon Coburn, exponían sus fotografías para dicho club. La muestra ponía de manifiesto un estilo impresionista que se caracterizaba por su carencia de definición, el remplazo de la textura por una sugerente, la asimetría en la distribución de un juego de extremos entre luces y sombras.



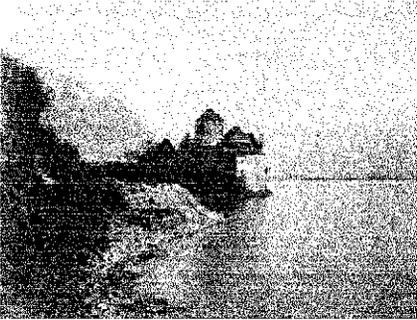
Este atrevimiento provocó críticas a favor y en contra de la fotografía nuevamente. Para algunos, el trabajo era resultado de una imagina-

ción enferma propia de lunáticos, antiacadémicos, excéntricos; para otros, eran imágenes indefinidas y evasivas, con sugerencias de formas y texturas que perturbaban la imaginación, pero mostraban también un tratamiento de delicadeza.

Los artistas pintores miraban con desdén las fotografías, porque no habían visto verdaderas obras de arte en fotografía, cuadros con composiciones deliciosas y los pintores que se habían reído de los que creaban fotografías —como quien hace tortillas— se fijaron y dieron lugar a la admiración y al encanto que en todo hombre sensible produce un espectáculo bello, descrito por cualquier procedimiento.

Jean-Auguste  
Dominique  
Ingres,  
*The Comtesse  
D'Haussenville*,  
1845  
óleo sobre tela;  
aprox  
92.7 x 135.9 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



oo  
oo

Resulta "sorprendente ... saber que Ingres fue sin duda el primer pintor de renombre que en 1842 utiliza un daguerrotipo realizado por él mismo como punto de partida para el retrato de la Condesa de Haussonville, firmado en 1845".<sup>85</sup>

"Su participación en el manifiesto de 1862 con los pintores academicistas que se oponían a la fotografía, —como se dijo anteriormente— puede parecer contradictoria, aunque recurrió a la fotografía como mero sistema de apunte.

Gustave Courbet (1819-1877), figura central del realismo, utilizó también la fotografía. Varios desnudos se inspiran directamente en fotografías de J. Vallou de Villeneuve, y sus paisajes están inspirados en otras fotografías".<sup>86</sup>

Pero había otros pintores "... que en lugar de tomar el daguerrotipo como un consejo, como una especie de diccionario, ... hacían ... de él el cuadro mismo. Así ... su trabajo no es, pues, más que la copia, necesariamente fría, de esa copia imperfecta en otros aspectos".<sup>87</sup>

Debido a que aún se discutía sobre si era arte o no la fotografía, el crítico francés Robert de la Sizeranne (1866-1932) publicó en 1897 un artículo en el que "planteaba el problema a la luz de los movimientos artísticos de entonces, con

85 Javier Herrera Navarro, *Fotografía y pintura en el siglo XIX*. Citando a Delacroix, comentario del libro *Le dessin sans rentre* por M. Cavé en *La Revue des Deux Mondes*, año XX, 15 de septiembre de 1850. Citado por: Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, p. 325.

85  
Javier Herrera  
Navarro,  
*Fotografía  
y pintura  
en el  
siglo XIX*.  
Citado por:  
Marie-Loup  
Sougez,  
*op. cit.*,  
p. 325.

86  
Marie-Loup  
Sougez,  
*op. cit.*,  
p. 325-326.

*The Chillon's  
Château,*  
arriba,  
Gustave  
Courbet  
1874.  
Abajo,  
Adolphe  
Braun,  
1867.  
Fotografía.

88

ibidem.

p. 317.

los grupos de Viena, Londres, París, Munich y Nueva York principalmente".<sup>88</sup>

Pero la pregunta aún se sigue formulando en nuestros días.

89

Beaumont

Newhall,

op. cit.,

p. 159.

Como se mencionó, Stieglitz creó la sociedad para promover el reconocimiento de la *fotografía pictorialista*, denominada *The Photo-Secession*, "la palabra *Secession* provenía del uso que los artistas de vanguardia le daban en Alemania y Austria para definir su independencia de todo lo académico".<sup>89</sup> Esta sociedad tenía como propósito principal el avance técnico



co y artístico de la *fotografía pictorialista*, reunir a todos los fotógrafos norteamericanos que se interesaran por la aplicación de este medio de expresión y realizar periódicamente exposiciones, pero aún así el movimiento *pictorialista* seguía siendo un asunto polémico.

Gertrude

Käsebier,

Dorothy,

1903.

Fotograbado.



Robert

Demachy,

*Street in Lisieux,*

1906.

Goma bicromatada

Arriba

Frederick H.

Evans,

*Ancient Crypt*

*Cellars in Provins,*

1910.

89

Gertrude Käsebier (1852-1934), dejó también la pintura para dedicarse profesionalmente a la fotografía. Plasmó con claridad escenas familiares en imágenes sencillas y sugerentes. Perteneció al grupo de *Photo-Secession* y fue "la primer mujer elegida en el grupo de *"Linked Ring"*<sup>90</sup> en 1900.

90  
Marie-Loup  
Sougez,  
*op. cit.*,  
p. 193.

Frederick H. Evans (1853-1943), era un apasionado estudioso de la filosofía religiosa y congeniaba con las obras de Emanuel Swedenborg, al igual que Balzac, uno de los mejores escritores del siglo XIX. Para él, la vida espiritual es vista como una forma de la naturaleza.

Evans se sentía profundamente atraído por la forma ideal de la espiral y estaba menos interesado en documentar la arquitectura que en reproducir la luz y el volumen. La sencillez de la composición y la iluminación son claves en sus imágenes. Evans se propuso registrar, no construir, y dejar las conclusiones al espectador.

Robert Demachy (1859-1938), fue uno de los fundadores del *Photo-Club* de París y uno de los primeros fotógrafos que usó la nueva técnica fotográfica, el proceso a la goma bicromatada. Era banquero y pintor de alta sociedad y se especializó en retratos femeninos y paisajes impresionistas. Publicó varios textos como *"Les Procédés d'art en Photographie (1906)"*,<sup>91</sup> en el cual trata las llamadas "impresiones nobles".

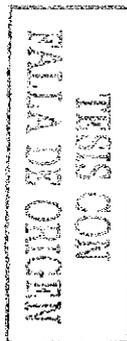


Baron Adolph De Meyer;  
*Still Life*, 1908.  
Platinotipia; fotograbado.

91  
ibidem,  
p. 188.

Cecil Beaton.  
Citado por:  
Brian Coe,  
David  
Allison,  
y Amy  
Bedik,  
*op. cit.*,  
p p. 88, 91

El Barón Adolph De Meyer (1869-1946), realizó fotografías de *naturaleza muerta* con flores y frutas en recipientes de vidrio sobre una base también de vidrio, para que los reflejos y la difusión de foco eliminaran toda sensación de espacio. Creó poemas de luz con los bodegones más sencillos, "Cecil Beaton afirmará años más tarde que De Meyer fue el Debussy de la cámara. Utilizó luz artificial para recrear auroras boreales, sus blancos y plateados son deslumbrantes y sutiles sus grises, magistrales. Inventó un nuevo universo, un mundo de agua destellante bajo la luz del sol, de luces de luna y de velas, de nenúfares en vasos de cristal, de tejidos y gasas, de brillos nacarados y destellos de sol filtrados a través de ramas en flor".<sup>92</sup>



De Meyer también produjo retratos y composiciones con objetos a gran escala, los cuales tomaban con un lente *fou*. Con este tipo de lente el artista tenía un control óptico que no se habría conseguido con sólo poner fuera de foco la imagen. Ahora ninguna zona de la imagen llega a ser nítida porque no tiene corrección de la aberración esférica. Los experimentos en este sentido implicaron el diseño de otros tipos de lentes (usados también para retrato), con los cuales el grado de difusión podía ser controlado. Otra característica de estos lentes era que los puntos más luminosos aparecían aumentados en su brillo.

Clarence H. White,  
*Winter Landscape*,  
1903.  
Platinotipia

16



De Meyer llegó en el momento en que se libraba una batalla por parte del grupo *Photo Secession* y su defensa de la fotografía como arte. Basó su estilo en las opiniones de este grupo y reconcilió, por su refinamiento y su belleza, el pictorialismo con la fascinación de lo propiamente fotográfico. Usó la iluminación lateral y suave que imita a la luz

de luna, los halos creados, tejidos brillantes para crear fondos mágicos, el suavizador y la luz tamizada a través de gasas.

Un interminable desfile de influyentes bellezas del mundo, consideraron un privilegio posar ante el objetivo de De Meyer. Sus retratos de personajes de sociedad del teatro y de cine llenaron durante mucho tiempo las páginas de las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar*.



Alvin Langdon  
Coburn.  
Izquierda,  
*St. Pauls  
from the River,*  
c. 1910.  
Derecha,  
*Regent's Canal,  
Londres,*  
1904.  
Página posterior,  
*The Thousand  
Windows House,*  
1912.

Clarence White (1871-1925), también perteneció al grupo de *Photo-Secession*, se especializó en escenas ambientales en donde hizo resaltar los contraluces, creando pruebas sobre papel al platino de gran precisión.

Edward Steichen (1879-1973) de Milwaukee, quien vivió en París, fue pintor y se dio a conocer en 1899 cuando sólo tenía 20 años de edad por sus fotografías de paisajes impresionistas en *flo*u y por la influencia que tenía de los pintores franceses, su afición lo llevó a considerar la posibilidad de hacer fotografías artísticas.

Empezó con la observación de la atmósfera que ofrecía la luna en el paisaje, practicó con las gotas de lluvia en el objetivo para crear una imagen difusa, y lo mismo pasó cuando por accidente golpeó el trípode durante una larga exposición. A veces fotografiaba intencionalmente sin enfocar y para crear más ese ambiente nebuloso aprendió el proceso a la goma bicromatada.

Su primera exposición individual fue celebrada en el año de 1902 en París. Dividía



su tiempo entre la pintura y la fotografía. Posteriormente fue fiel compañero de Stieglitz y buscaba, al igual que él, la mayor precisión y detalle en la toma fotográfica, prometiendo no realizar la menor manipulación en sus imágenes.

“En 1906, practicaba con una cámara portátil realizando excelentes placas autocromas, fabricadas por los hermanos Lumière, las antecesoras de las actuales diapositivas en color”.

Organizó varias exposiciones para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Entre 1923 y 1938 se adentró en el mundo de la publicidad y sus fotografías de moda aparecieron también en las revistas *Vogue* y *Vanity Fair* y en 1947 fue nombrado director del Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

93  
Brian Coe,  
David Allison,  
y Any Bedik,  
*op. cit.*,  
p. 95.

Alvin Langdon Coburn (1882-1966), nació en Boston, el más joven de los fotógrafos norteamericanos que se presentaron en Londres, en donde cono-

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN  
NOO SISEL

ció a importantes celebridades del pictorialismo como Frederick H. Evans, Frank Eugène y Robert Demachy.

En 1903, Coburn ya pertenecía a los dos principales grupos de vanguardia de su tiempo: el *Photo-Secession* de Stieglitz y el *Linked Ring* de Londres.



94  
Edward  
Steichen,  
*Dawn*  
*Flowers*,  
1903.  
Fotograbado.

creativo de los encargos realizados por él y una colección de las imágenes tomadas desde los últimos pisos de los rascacielos. "La casa de las mil ventanas" y "El pulpo", con una vista de Madison Square desde lo alto, por ser "intentos deliberados de emular la obra del movimiento cubista de vanguardia".<sup>94</sup>

Coburn adquirió cierta experiencia trabajando en el estudio de Gertrude Käsebier en Nueva York. Usaba siempre que podía la luz natural. Produjo retratos de escritores y artistas, colaboró con George Bernard Shaw y Henry James, el cual le pidió una serie de fotografías para ilustrar sus novelas. Éste había de convertirse en el más importante y

94  
íbidem,  
p. 87.

95  
íbidem

96  
íbidem,  
p. 128.

También importa a Estados Unidos unas imágenes trabajadas imitando a las estampas. Sus fotografías fueron un intento de la fotografía cubista finalmente y las primeras fotografías abstractas. Coburn no admitía el retoque en negativos o el colorear las copias para que parecieran pasteles o acuarelas, prefirió emplear el complicado, pero totalmente fotográfico proceso al platino

"La concesión más importante de Coburn al pictorialismo fue el uso del objetivo suavizador, que dio a sus obras, sobre todo a las imágenes de Londres, de toque románticista como Whistler, de cuyas pinturas era especial admirador".<sup>96</sup>



WALKER EVANS  
TESTES COM  
PALLADE ORIGIN

Walker Evans,  
*Washroom*  
*in the Dog Run of Floyd*  
*Burroughs's Home,*  
*Hale Conry, Alabama,*  
1936.  
Plata sobre gelatina.

Walker Evans (1903-1975), hizo sus primeras fotografías en 1928 en Nueva York. Estaba muy interesado por las formas de la vida cotidiana, su intención fue la de representar escenas de la vida sin un estilo personal. Fotografió las grandes ciudades y los pueblos pequeños de los Estados Unidos. "La forma de trabajar de Evans era de forma concienzuda y de muy alto nivel. Era capaz de esperar durante horas hasta conseguir unas condiciones de iluminación perfectas".<sup>96</sup>

En 1902, los críticos de arte se mostraron a favor de este movimiento al anunciar que la *fotografía pictorialista* era una demostración reveladora de las posibilidades estéticas de este recurso. Otros seguían empeñados en condenarla como una pretensión de pintura, preguntándose si el objeto principal de estos fotógrafos era algo así como representar lo que se ve a través

de un vidrio opaco frente a la naturaleza. Stieglitz declara por su parte que "está justificado el que se utilicen todos los recursos posibles, tanto sobre el negativo como sobre el papel, para obtener un fin determinado".<sup>97</sup> Pero él trabajaba con un aparato portátil y no retocaba ni los clisés ni las pruebas.

En ese mismo año, Stieglitz fundó otra revista llamada "*Camera Work*",<sup>98</sup> y en cada número fue mostrando una especie de monografía, portafolios, críticas, caricaturas y discusiones sobre teorías estéticas y noticias de cada uno de los miembros de *Photo- Secession* y de los principales fotógrafos europeos: Evans, el Barón Adolph De Meyer, Coburn, Demachy, Kuhn, Henneberg, Watzek. También se dedicaron números a fotógrafos anteriores a ellos como

97  
Jean A.  
Keim,  
*op. cit.*,  
p. 77.

98  
Beaumont  
Newhall,  
*op. cit.*,  
p. 160.



Alfred  
Stieglitz,  
*The Steerage*,  
1907.  
Página siguiente,  
*Equivalents*,  
1929-1930.

Julia Margaret Cameron, Hill y Adamson y publicó posteriormente dibujos y pinturas de artistas progresistas de Europa y Estados Unidos.

En 1908, la sensibilidad estética sufrió un cambio muy notable que apuntaba a lo opuesto del estilo impresionista, que ya había sido aceptado para entonces.

Sin embargo, al fotógrafo George Davison le seguía atrayendo la pintura impresionista, por lo cual se revela en contra de la imagen fotográfica de precisión. "Durante quince años, fotógrafos profesionales y aficionados de todo el mundo se enorgullecen de participar en sus exposiciones, pero en 1904 se crea la

Sociedad Internacional de los Fotógrafos Pictorialistas, para conservar y hacer progresar la fotografía como medio independiente de expresión pictórica".<sup>99</sup>

En 1905, Stieglitz animado por Steichen, alquila dos habitaciones en la Quinta Avenida y "abre una galería, la *Albright Art Gallery* para presentar las obras de fotógrafos americanos y extranjeros. En

donde Stieglitz pudo influir en el curso de las nuevas ideas artísticas y proporcionar a los artistas el soporte y el ambiente favorable".<sup>100</sup> Es aquí en donde da a conocer a los americanos dibujos de Rodin, litografías de Toulouse Lautrec, pinturas de Picasso, Cézanne, Matisse, Braque, estampas japonesas y esculturas negras, además de abrir paso a la *Photo-Seession*.

La fotografía no debe ser una copia de la realidad, ya que exige que las imágenes sean tomadas con sensibilidad, pero negándose a cualquier modificación sobre el negativo o el papel, utilizaban el papel al platino o el fotografa-



es más pobre y no más coherente, la *fotografía pictorialista* fue sustituida por las nuevas ideas en cuanto al arte. Nos referimos a la *fotografía pura* o fotografía directa, impulsada por Eugène Atget en Francia y Alfred Stieglitz en Estados Unidos. Interesados en el registro minucioso de la imagen, por su pasión por representar con toda claridad las líneas y la riqueza de los tonos.

108  
Brian Coe,  
David  
Allison,  
y Amy  
Bedik,  
*op. cit.*,  
p. 74.

“El interés por la forma, la estructura pictórica y la composición, ayudó a ampliar el horizonte visual del siglo xx y legitimó definitivamente a la fotografía como una forma artística con identidad propia”.<sup>108</sup>

Eugène Atget (1856-1927), ejerció otros oficios antes de dedicarse a la fotografía documental. Fue camarero a bordo de barcos y actor. Sus fotografías parecen exclusivamente de hechos y no de fantasías, por eso el mismo las describe como “documentos”.



Eugène  
Atget,  
*Cabaret Bar*,  
c. 1900.

“Atget reunía detalles de un París que desaparecía, de sus calles, de sus paseantes, de los callejones, de los escaparates y balcones, de los vulgares interiores de clase media y de los lujosos jardines, con sus magníficas fachadas y puertas, sus picaportes, sus viejas fuentes y escaleras de época. Que parece podría haber estado coleccionando decorados para una obra de la *belle époque* ... de iluminaciones dramáticas y de perspectivas exageradas, pero desde entonces nadie po-

día comprender por qué alguien se tomaba tantas molestias en fotografiar París tanto y de forma tan peculiar.

“Las imágenes de gelatina de bromuro se han debilitado a un nostálgico color marrón. A veces se publican reproducidas en sepia para que, al igual que el motivo que reproducen, parezcan haber sufrido lo que Fox Talbot llamó las heridas del tiempo. Pero sólo cuando se ven copias nuevas de los negativos originales de Atget se aprecia la nitidez de sus grises fríos”.<sup>109</sup>

109  
Ibidem,  
p p. 80, 82.

110  
Jean A.  
Kellin,  
op. cit.,  
p 79.

La fotografía es ahora la fotografía por sí misma y no tiene referencias a otro medio gráfico. Alfred Stieglitz y Edward Steichen introducen el arte moderno en América, gracias a una exposición de cuadros de Cézanne, Rodin, Matisse, Picasso, Braque, Brancusi y Picabia, entre otros, y por el impulso en la revista *Camera Work*.

Posteriormente, otros fotógrafos importantes apoyarían las teorías de Stieglitz, entre ellos están Paul Strand, quien decía que “el trabajo fotográfico debe ser brutalmente directo, desprovisto de cualquier engaño, desprovisto de cualquier trucaje”.<sup>110</sup>

Strand se inclina hacia las imágenes casi abstractas, gente en la calle, retratos en primer plano, árboles, rocas, legumbres.



August  
Sander,  
*The Notary*,  
1925.

Edward Weston (1886-1958), también desecha las manipulaciones para captar la pureza de las formas y Ansel Adams (1902-) es influido por Paul Strand y se dedica a fotografiar la poesía de la naturaleza. A estos fotógrafos le sucedieron Berenice Abbot, Manuel Álvarez Bravo, August Sander y Josef Sudek, entre otros.

El trabajo más notable de August Sander (1876-1964), se encuentra en "Gentes del siglo xx", personajes de la Alemania de Sanders. Estudió en Dresden en una academia de pintura para estudiar retrato. Consideraba que el arte debe reflejar la estructura de la sociedad. Sus primeras imágenes fueron hechas aún con goma bicromatada.

Por eso las técnicas que usó en un principio en el positivado, dieron lugar a imágenes pictorialistas, pero sus imágenes no estaban hechas para esas técnicas e hizo una ampliación de uno de sus retratos en un papel brillante y todos los detalles se manifestaron y aumentó el impacto, entonces abandonó el pictorialismo. Jueces, pintores, secretarias, hombres de negocios, músicos, artistas de circo, los registro con claridad de detalles y los consideró como arquetipos de las esencia de la humanidad.

El arte moderno con su búsqueda de la pureza y la verdad dejó atrás a los soñadores: escritores románticos, pintores impresionistas y fotógrafos pictorialistas para abrir el paso al simbolismo, al cubismo y la *fotografía pura*, respectivamente.

Los retoques y las manipulaciones manuales fueron reprobadas y ni siquiera el negativo podía ser reencuadrado durante el positivado. La fotografía debía quedar tal como era observada en el visor de la cámara fotográfica. Stieglitz declaró: "La fotografía es mi pasión; la búsqueda de la verdad, mi obsesión".<sup>111</sup>

Cuando "el artista comunica un alma nueva a sus creaciones. Se inspira en la

111

Joan Fontcuberta,  
*op. cit.*,  
p. 164

112

V. Caldés  
Arús,  
*Ensayo sobre  
la estética  
fotográfica.*  
Revista *Arte  
Fotográfico*,  
octubre-  
diciembre  
de 1927.  
Citado por:  
Centre  
Cultural  
de la  
Fundació  
"la Caixa",  
*op. cit.*,  
p. 169.



August Sander,  
*Young Farmers  
in their Sunday Best,*  
1914.  
Plata sobre gelatina.

113  
Antonio  
Cánovas,  
*op. cit.*,  
p. 99.

realidad y la recrea con una fuerza avasallante y fecunda. Extrae, por decirlo así, la esencia de lo real y lo sublima con su mano creadora, apta para interpretar las emociones de su corazón y las exaltaciones de su mente".<sup>112</sup>

114  
Emile Zola,  
en *Photominature*,  
n. 21,  
diciembre  
de 1900  
Citado por:  
Marie-Loup  
Songez,  
*op. cit.*,  
p. 349.

Por lo tanto se concluye que la fotografía "con más potencia visual que los ojos del hombre, ha enseñado lo que el hombre, sin ella, hubiera tardado mucho tiempo en ver: movimientos, pasiones, líneas, transformaciones, detalles ...".<sup>113</sup>

"En mi opinión no puede decirse que se ha visto algo completamente hasta que se saca una foto de ello, que revela muchos detalles que, de otra forma habrían pasado desapercibidos y que, en muchos casos, no se podrían distinguir".<sup>114</sup>

Albert Renger-Patzsch, fotógrafo alemán, publicó un libro llamado "El mundo es hermoso" (*Die Welt ist schön*), que en 1928 fue aclamado como un manifiesto

to, en el cual escribió: dejemos la pintura a los pintores y procuremos —con medios fotográficos— crear fotografías que se defiendan por sí solas, debido a su carácter fotográfico sin pedir prestado nada a la pintura.

“Heredera de reglas de la perspectiva renacentista, la fotografía, papel documental de reproducción gráfica, posiblemente abrió a la pintura un campo hasta entonces insospechado, potenciando cualquier expresión plástica, ... en los últimos decenios, el arte hiperrealista vuelve a unas imágenes más “fotográficas” que la propia fotografía”.<sup>115</sup>

“La fotografía, después de haber pasado por un período de imitación, y luego por una segunda fase de experimentación y manipulación para alcanzar el dominio de sus medios técnicos, tendría ahora (como, por ejemplo, con el cine) que dedicarse a la expresión puramente creativa”.<sup>116</sup>

“En la propia fotografía ... se puede rastrear la voluntad artística del hombre. No sólo porque sus agrupaciones responden siempre al arte de su tiempo, sino también porque las estilizaciones totales y parciales usadas por el arte coetáneo, se han expresado siempre en la fotografía, bien que con algún retraso. Así, por ejemplo, aquel magnífico rigor, aquella metálica precisión del dibujo que los daguerrotipos ostentaban, siguiendo a la pintura de 1800 y posterior, no eran debidos exclusivamente a la técnica fotográfica de entonces”.<sup>117</sup>



Baron Adolph De Meyer,  
*Still Life*,  
1908.  
Platinotipia; fotograbado.

117

Franz Roh,  
*Realismo mágico.*  
*Post*  
*expresionismo.*  
Madrid,  
Revista  
de occidente,  
1927.  
Ed alemana, 1925.  
Citado por:  
Marie-Loup  
Songez,  
*op. cit.*,  
p p. 323-324.

115

Marie-Loup  
Songez,  
*op. cit.*,  
p. 323.

116

Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p. 249.

## 5. Fotógrafos de naturaleza muerta

*Así es como produce el sol, ese divino pintor del universo. ¡Oh, naturaleza, naturaleza! ¿Quién te ha sorprendido alguna vez en tus fugas?*

*Honoré De Balzac*

118

**John S. Taylor,**

*La fotografía de naturaleza muerta*

*a principios de los tiempos modernos*

en: Revista

**Luna Córnea**

n. 5,

*Naturaleza quieta,*

p. 33.

En la etapa del pictorialismo —como se ha visto— los fotógrafos no se dedicaron por entero a la creación de imágenes de *naturaleza muerta*, pero sí llegaron a realizarlas en alguna etapa de su vida como por ejemplo Walker Evans, De Meyer, Edward Steichen y posteriores a ellos están: Karl Blossfeldt, Edward Weston, Josef Sudek, Irving Penn, Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Robert Mapplethorpe, Duane Michals y Chema Mados, entre otros.

“La *naturaleza muerta* en fotografía es una mezcla de significados tradicionales con matices contemporáneos”.<sup>118</sup>

119

**A. D. Coleman,**

*Una tradición que se desborda.*

*La naturaleza*

*muerta en*

*fotografía*

en: Revista

**Luna Córnea**

n. 5,

*op. cit.,*

p. 39.

Ahora “las imágenes pueden ser codificadas en el negativo en fracción de segundos con las más sutiles graduaciones y cambios de luz disponible, ya sea natural o artificial.

Así, lo que se originó como una forma dirigida, lenta y meditada se amplió para incluir un acercamiento rápido, intuitivo, pero también sensible<sup>119</sup> porque el fotógrafo también tiene que batallar con las condiciones de luz —cuando es atmosférica— y esperar el momento propicio para oprimir el obturador de la cámara ya que la imagen es el resultado de una larga observación contemplativa del tema, pero ese periodo de tiempo es más breve que el tiempo que el pintor tarda en capturar la belleza del natural y esto no significa que el trabajo del fotógrafo tenga menor mérito y que, además, tenga la ventaja de poder trabajar su imagen después de haberla capturado.

La *naturaleza muerta* en fotografía se limita, en algunos casos, únicamente a objetos poco ostentosos, pero no necesariamente los más modestos como adornos de mesa, cristalería, telas y flores (naturales o artificiales).

Karl Blossfeldt (1865-1932), profesor de escultura ornamental que se dedicó a registrar plantas y flores fotográficamente, prefería "las plantas silvestres porque ellas le brindaban la simplicidad y desnudez que su gusto anhelaba. Esas plantas salvajes abundan en aquella oscilación de líneas curvas solitarias, y la súbita alternancia de extrema delgadez y amplitud, que son tan características del *art nouveau*. Walter Benjamin lo colocaba en la primera fila de quienes gracias a la cámara nos han hecho patente la existencia de un inconsciente óptico, es decir, de un territorio invisible a simple vista, pero ahora revelado por el prodigio de la cámara".<sup>120</sup>

Edward Weston (1886-1958), tenía obsesión por la naturaleza, fotografió las frutas mexicanas, las dunas, las algas, los caracoles y las rocas erosionadas del pacífico. Weston combina objetos que aparentemente no tienen relación entre sí, como los anteriores combinados con artesanías mexicanas como la olla de barro negro de Oaxaca, objetos de mimbre, el sarape de lana o un petate.



Baron Adolph De Meyer;  
*Still Life*, 1908.  
Platinotipia; fotograbado.

Josef Sudek, (1896-1976), fue fotógrafo de profundo interés por lo inanimado, su trabajo se encuentra entre la *fotografía pictorialista* y la *fotografía*

120  
Cuauhtémoc  
Medina,  
*Prototipos  
y últimos  
modelos.*  
*Blossfeldt  
y Fontcuberta*  
en: Revista  
Luna Córnea  
n. 5,  
*op. cit.*,  
p p. 48-51.

121

Mauricio

Modina,

Josef Sudék,

poeta de Praga,

fotógrafo de

la vida

inanimada

en: Revista

Luna Córnea

n. 5,

op. cit.,

p p. 86-87.

122

Oswaldo

Sánchez,

Irving Penn.

La construcción

del modelo

en: Revista

Luna Córnea

n. 5,

op. cit.,

p p. 89-92.

*pura*, con este arte subsidiario de la pintura Saudek surge como artesano, su trabajo corre paralelo al de Manuel Álvarez Bravo, Cartier-Bresson y Man Ray, en donde los sujetos no interesan tanto como los espacios. Retrató frutas, vitrales, estatuas, sillas, mesas, huevos, vasos con agua, cristales.

"La transparencia empañada como parte fundamental en sus fotografías. ... La humedad primigenia, el agua pesada de los sueños, el vaho misterioso que cubre los cristales, los reflejos en los lagos, la textura casi sensual de los árboles, las siluetas y las sombras, ... la luz difusa que parece contagiarse de la oscuridad y ... el tiempo, pero no el superficial de los relojes, sino el que promueve relaciones azarosas, el tiempo abismal que todo lo amontona".<sup>121</sup>

Irving Penn, inicia como asistente del director artístico de la revista *Vogue* en 1943. "Pudo fotografiar alternativamente contenidos marginales y a la vez imágenes sofisticadas dentro de los códigos más estrictos de una cultura más elevada. ... Para Penn es el gesto de enunciar el abismo que existe entre la posesión del objeto y su presencia exhibicionista, ... el objeto es el modelo inerte que reduce su presencia a la pose".<sup>122</sup>

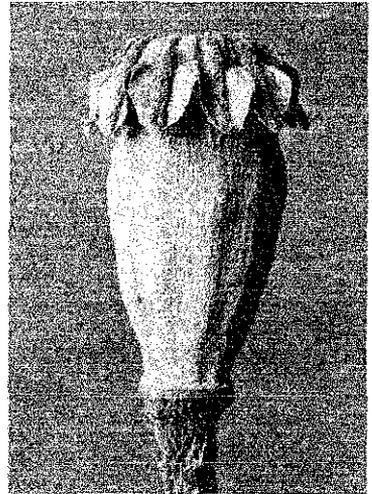
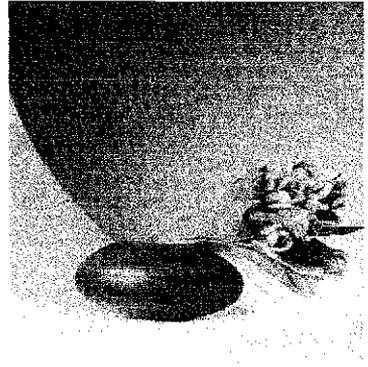
Lo que pretende Irving Penn al elegir los objetos para su composición es otorgarle un *status* de estrella con

Robert

Mapplethorpe

Tulips,

1987.



107

Karl Blossfeldt,

*Oriental Poppy,*

1920.

Plata sobre gelatina.



su misterio banal y su presencia perfecta, es decir que para él un objeto es como una persona y hay que "sacar a las personas de sus circunstancias naturales y colocarlas en un estudio ante una cámara no sólo las aisla, sino que las transforma".<sup>123</sup>

Se trata de crear una atmósfera controlada de apariencia aristocrática de un mundo elegante con la sofisticación que describe el ideal de la pertenencia. Todo es pose, accesorio, espectáculo de objetos de fantasía. "Es la ontología del artificio, subrayar la re-nuencia del modelo a un destino exterior".<sup>124</sup>



Lo más importante es que las fotografías de Penn van más allá de su representación de la elegancia o lo glamuroso del objeto y su entorno, "que caen en una precisión conceptual legada por las ideas del dada y el surrealismo, que al igual que Duchamp y Man Ray, ... tiene ... una obsesión aprehendida, por captar "la resignificación" de un objeto encontrado".<sup>125</sup>

En las fotografías de Tina Modotti y Robert Mapplethorpe, los alcatraces al igual que los tulípanes son ahora símbolos sexuales a diferencia de los objetos fotografiados por Manuel Álvarez Bravo, que son más representativos de la pureza, la humildad y el abandono como los objetos arrumbados en una iglesia o en un convento.

Han sido muchos los fotógrafos que han realizado al menos una fotografía de *naturaleza muerta* en su vida, pero, ¿porqué el tema de *naturaleza muerta* sigue siendo de interés en la actualidad, cuando ya existen películas y objetivos más rápidos, equipo más cómodo y portátil? Son los objetos y la visión que el

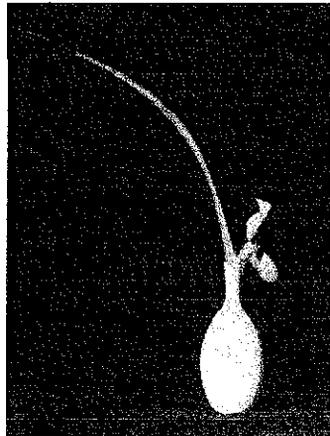
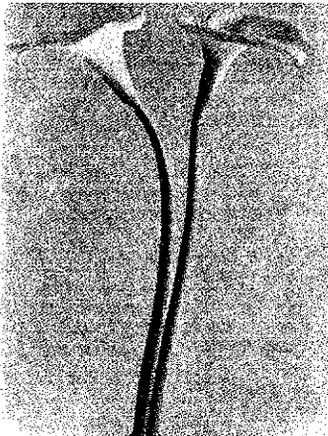
Irving Penn,  
*Cigarette N°. 17*,  
1972  
Platinotipia.

123  
ibidem,  
p. 93.

124  
ibidem.

125  
ibidem,  
p. 91.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Izquierda,  
**Tina**  
**Modotti,**  
*Alcatrazes,*  
1924.  
Derecha,  
**Robert**  
**Mapplethorpe**  
*Orchid,*  
1982.

artista desea mostrar con cada imagen lo que lo hace fresco e interesante, ya que congelar la belleza de la naturaleza puede de alguna manera imitarla e inmortalizarla.

La *naturaleza muerta* —como se vió— es una rama de la fotografía en la que los resultados dependen por completo de la elección de los objetos, de la iluminación, del punto de vista, de la composición y de tener una idea muy clara del tema a fotografiar.

Se trata de darle al observador sensaciones: tocar y sentir con la mirada la textura, la forma, el peso, la humedad, el calor, la ensoñación, en fin, todas las cualidades táctiles y subjetivas de los objetos. Esto se puede lograr usando una adecuada iluminación para que la sombra sea quien revele la forma, que es la manera en que un objeto ocupa el espacio y es descrita por la gradación tonal que pasa desde la luz hasta la oscuridad.

"Por fin (bien reciente es la fecha) inventóse la fotografía: existía el medio mecánico de fijar la imagen, "la imprenta de la forma", la manera de reproducir la belleza física. Hízose aplicación de ella en un principio casi exclusivamente a la reproducción de la figura humana. Hombres y mujeres (eternos Narcisos) gustamos de mirar nuestra imagen en cuantos cristales encontramos a nuestro paso, ya sean claros arroyuelos, ya azogadas lunas: la propia figura tiene un no sé qué de simpático que a todos sugestionan. El retrato fue, pués, la primera manifestación fotográfica, y durante mucho tiempo la única; después empezaron a fotografiarse monumentos y edificios (tras la imagen del hombre, su obra); por último, llegó el turno a la belleza natural, a la obra de Dios. El retrato del paisaje y ... la *naturaleza muerta* ... son la última palabra de la fotografía".<sup>126</sup>

126  
Graphos,  
*op. cit.*,  
p. 50.

Robert  
Mapplethorpe,  
*Tulips*,  
1983  
Página  
siguiente  
Josef Sudek,  
*Roses*,  
1956



## Segundo capítulo Revisión historiográfica

La naturaleza mujería

|||

El Mediodía es naturalista, pues allí la naturaleza es tan bella  
y clara que el hombre, al no tener nada que desear,  
no encuentra nada más bello para inventar que lo que ve:  
aquí, el arte al aire libre,  
y unos cientos de leguas más arriba los sueños profundos del estudio  
y las miradas de la fantasía abogadas en los horizontes grises.

Charles Baudelaire

LA NATURALEZA MUERTA.

三

EL MEDIODIA ES NATURALISTA, PUES ALLI LA  
NATURALEZA ES TAN BELLA Y CLARA QUE  
EL HOMBRE, AL NO TENER NADA QUE DESEAR,  
NO ENCUENTRA NADA MAS BELLO PARA INVENTAR  
QUE LO QUE VE:

AQUI, EL ARTE AL AIRE LIBRE,

Y UNOS CIENTOS DE LENGUAS MAS ARRIBA  
LOS SUEÑOS PROFUNDOS DEL ESTUDIO Y  
LAS MIRADAS DE LA FANTASIA ABOGADAS  
EN LOS HORIZONTES GRIS.

CHARLES BANDELAIRE.



**Jan Davidsz de Heem,**

*Naturaleza muerta,*

c. 1660.

Óleo sobre tela; 47 x 61 cm.

113

## La naturaleza muerta

*¡Fiel y completa la Naturaleza! Pero ¿cómo empezar, cuándo terminar el retrato de la Naturaleza?, infinito es hasta el menor fragmento y acaba pintando lo que le gusta de ella ¿y qué le gusta? ¡lo que puede pintar!*

Nietzsche

Este capítulo tiene como propósito que el lector identifique aquellas obras de la pintura de *naturaleza muerta* que tienen más en común con los motivos que se han recreado para la realización del portafolio fotográfico que se presenta al finalizar esta tesis. Primero se definirán los términos: *naturaleza* y *naturaleza muerta*, para que se comprenda la esencia primordial de estas palabras y la evolución que tuvieron éstas dos últimas a través de la historia.

“Naturaleza es la esencia íntima de un ser, de un conjunto de cosas naturales o todo lo que existe al margen de la voluntad del hombre y que no ha sido afectado por su acción. La naturaleza también es un organismo y una persona.

1  
José Ferrater  
Mora,  
*Diccionario  
de filosofía*,  
p. 489.

Gustave  
Courbet,  
*Still Life  
with fruit*,  
*s/f.*  
Óleo sobre  
madera;  
15.2 x 71.1 cm



Es el conjunto de todo lo viviente concebido como una unidad. Es el mundo de los seres reales, entendiéndose por ellos los que poseen espacialidad y temporalidad o los que están sometidos a las leyes generales, que no debe ser confundida con la que pertenece a las ciencias".<sup>1</sup>

2

**Illa Galán,**  
*El romanticismo:*  
*F.W.J. Schelling*  
*o el arte divino,*  
p. 32.

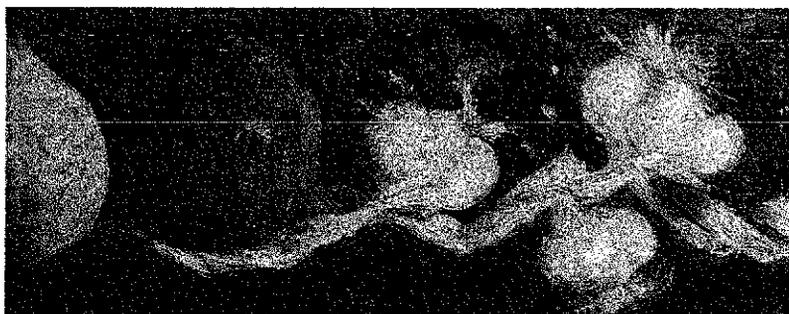
"Naturaleza no es un simple medio, porque es todo, y es principio y es fin. No es algo muerto o un conjunto mecánico de fuerzas sin vida y absolutamente determinadas, sino que es creadora de infinitas selvas y modos de tempestad, todos distintos, siempre nuevos, es viva, y produce ese entusiasmo propio de lo sagrado y lo santo que llama a una veneración profunda ante el sentido de los sentidos del mundo".<sup>2</sup>

**William  
Henry Hunt,**  
*An Oyster  
Shell  
and Onion,*  
1859.

### 1. Evolución del término naturaleza muerta



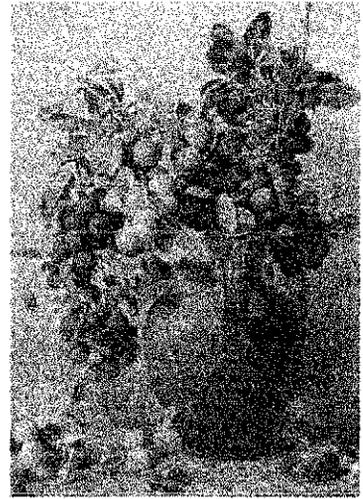
*Naturaleza muerta* es el modelo que se plasma en una obra plástica que se usa como temática para su clasificación (en su mayoría) a base de objetos o seres inanimados o como toda imagen que represente cosas en reposo u objetos inmóviles por esencia innata.



El término *naturaleza muerta* ha tenido varias acepciones a través del tiempo, pero fueron modificándose. Las primeras que están consideradas como las adecuadas —según la convención del término— no mencionaban en absoluto las palabras: *naturaleza muerta*.

Las primeras obras de este género se reconocen desde los griegos, los cuales representaron "... verdaderas *naturalezas muertas*, pero es quizá hasta el siglo IV de nuestra era que los arqueólogos aportan las primeras pinturas de este género y tanto en Roma como en Pompeya existen todavía ejemplos de cuadros semejantes a los que en el siglo XV reinventan en Europa".<sup>3</sup> En Grecia existieron dos tipos de denominaciones de *naturaleza muerta*: "*Xenion* (regalo al huésped), que representaban comestibles y *Peiraikos* (almacenes de comida), en los que se representaba pan, verduras, frutas, huevos y jarras con agua".<sup>4</sup>

A mediados del siglo XVII predominaban términos como el flamenco *vie coye* (flores, frutas y ramos), el alemán *stillstehende Sache*: *still* (quieto, tranquilo o silencioso); *stillstehende* (estar paralizado) y *stillstehende Sache* (cosa que está paralizada) y el italiano *oggetti di ferma* (objetos de duración, estables o inmóviles), que se sustituyeron por el término holandés *still leven*, (*Still*, inmóvil y *Leven*, modelo natural o modelos sin movimiento), el alemán *still leben* (*Still*, inmóvil y *Leben*, modelo) y el inglés *still-life* (vida detenida), como vemos este último tér-

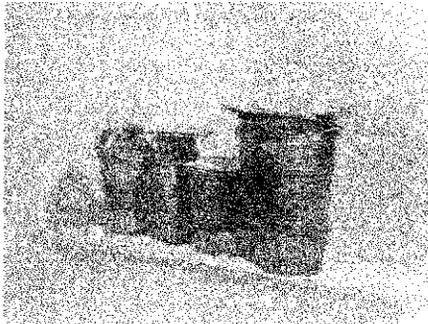


**William  
Henry Hunt,**  
*Jug with Plants  
and Rosehips,*  
c. 1840

3 Elisa García Bariagán, *Mística, humildad y opulencia. Pintura mexicana de los siglos XVII-XIX*. Museo del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Naturaleza y verdad, siglos XVII al XX*, p. 19.

4 Roxana Velásquez y Margarita Arnal, *Naturalezas muertas europeas en colecciones mexicanas*. Museo del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 28.

mino nos aleja más de la palabra *muerte*, sin embargo todos los demás no trataban de objetos inmóviles, sino de cosas que se han parado en un instante, *oggetti di ferma, cose che sono ferme in un instante* que quiere decir vida parada en un instante o *vita ferma in un instante*.



David Cox,  
*Still Life*,  
c 1830.

más bien detienen el tiempo y el movimiento, es decir tienen la función de *tomar un fragmento de ellos*.

No estamos ante objetos inmóviles si se puede sustituir por el término vida, pues ésta representa movimiento. A lo que podría referirse con el término inmóvil, es más bien el instante o el tiempo de representación para la pintura o la fotografía, en este caso, pero ni la pintura ni la fotografía se desarrollan,

5  
Omar  
Calabrese,  
*Como se lee  
una obra de arte*,  
p 25.

*Still leben* refleja esta aparente contradicción, pues cuando seleccionamos un instante como un "siempre" se anula la temporalidad, para producir sólo una idea de tiempo. A esto podríamos agregar que para representar el paso del tiempo es necesario detenerlo en la representación. El fin absoluto del movimiento es la "muerte", ya no es la acción sino la "inacción" en la obra.

El "instante" de la acción queda inmovilizado por la representación de su instantaneidad. La narración se detiene ahí, sin un pasado y sin un futuro o como si fuera intemporal, como lo explica Omar Calabrese: "la *naturaleza muerta* podría derivar del retrato",<sup>5</sup> pues desde el punto de vista técnico la *naturaleza muerta* no es otra cosa que el retrato de objetos.

Si el instante es la representación de una inmovilidad es porque está blo-

queado o en una "pose" y esa estaticidad es un simulacro de movimiento, entonces, el retrato presenta su familiaridad con la *naturaleza muerta* pues en ambos casos el elemento representado está en "pose" o dispuesto por el artista y no captado en un movimiento natural.

"Es difícil no pensar en *naturaleza muerta*, sin pensar en el paso del tiempo y lo inevitable de la muerte y si la fotografía ha llegado a asociarse con el recuerdo y la muerte, entonces tomar una fotografía es participar de la mortalidad de las cosas, de la vulnerabilidad y la mutabilidad. No hay manera de separar la relación existente entre fotografía y muerte, como lo escribió Susan Sontag, las fotografías son el inventario de la mortalidad y la cámara fotográfica un cementerio portátil".<sup>6</sup>

El término *naturaleza muerta* siguió cambiando, hasta dividirlo en subgéneros como: *naturaleza muerta* de flores o frutas, bodegón y *vanitas*, entre otros. Estos géneros en la *naturaleza muerta* fueron mezclándose. De acuerdo con la época y la clase social dominante, se imponían las distintas formas de representación en la pintura.

La evolución de los géneros artísticos tiene que ver con la conquista del movimiento, del espacio y de la acción de los elementos representados y la *naturaleza muerta* recorre un camino distinto ya que va en busca de la identificación de un instante duradero.

La *naturaleza muerta* fue un producto artístico adecuado a cada sociedad,

6 John S. Taylor, La fotografía de naturaleza muerta a principios de los tiempos modernos en: Revista Luna Córnea n. 5, *op. cit.*, p. 27.

7 Anne-Marie Logan-Saugesser, *Die Entwicklung des Stilllebens als Teil Einer Größeren Komposition in der Französischer Malerei vom Beginn des 14. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Zurich, Tesis doctoral, 1968, p. 9 Citado por: Norbert Schmetzler, *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, p. 7.

en donde se representaban objetos de la vida cotidiana, por eso es que su desarrollo va de la mano con el camino que ha ido adoptando la creación artística, el cual recibió una designación genérica formal y temática después de que se estableció en los ámbitos del oficio, más que de lo artístico, como un tipo especial de pintura.

Henry Fantin-  
Latour,  
*White and  
Pink Roses*,  
1890.  
Óleo sobre tela;  
37 x 32 cm.

El término *naturaleza muerta* apareció en Holanda en el año de 1650, que a su vez tuvo que competir con otros términos como *fruytagie* o cuadro con frutos, *bancket* u *ontbitj*, para designar a todo aquel cuadro que representara banquetes o refrigerios.

El término *still leven*, tomado del holandés, que junto significa modelo inerte o naturaleza inmóvil, modificaría después la palabra *leven* o modelo por la de *life* o vida del inglés.



“En 1675 el pintor alemán Joachim von Sandrart hablaba de cosas en reposo y ... un siglo más tarde en Francia se le denominaría *nature morte*. ... Por tratarse de una nueva designación del término, Du Pont de Nemours (1779) se vio en la necesidad de explicarlo como *les choses inanimées* o las cosas inanimadas y Jean-Baptiste Descamps (1780) la definió como *objets immobiles* u objetos inmóviles”.<sup>7</sup>

En la actualidad en Italia se le llama *natura morta* y en España *bodegón*. Todos estos términos referidos a vida quieta, naturaleza quieta, naturaleza detenida o naturaleza en reposo; para las imágenes que representan cosas u

objetos inanimados y cuando se trata de representaciones de elementos comestibles, quedándonos actualmente con el término de *naturaleza muerta* o *nature morte*, que "surgió en Francia durante el siglo xviii".<sup>8</sup>

A muchos pintores atrajo este tema porque exigía de su parte una reproducción muy realista de los objetos, lo cual tuvo como consecuencia un refinamiento de la técnica pictórica y sólo observando la naturaleza lograron un descubrimiento de valores tonales de cada color, la riqueza de cada textura en las diversas formas de los objetos y por lo tanto una mayor sensibilidad.

Como dijo Vincenzo Giustiniani de la obra "Cesta con frutos" de Caravaggio de 1596, (la cual fue muy admirada por la posteridad), que "es igualmente difícil pintar un buen cuadro con frutos que uno con figuras humanas".<sup>9</sup> Pero se recorrió un largo camino hasta que se reconociera que el punto de vista técnico y estético no se limita únicamente a qué objeto se pinte (trivial o sublime), pues el mérito está en ambos casos.

Dentro de algunos cuadros podía apreciarse alguna *naturaleza muerta*, como complemento e integración de los demás elementos compositivos del mismo, los que representaban libros abiertos, cofres, recipientes de barro, que podían ya considerarse como *naturalezas muertas* puras, y aún así en ese tiempo no se podía hablar de un género autónomo dentro del ámbito pictórico.

Jan van Eyck y Robert Campin aislan en sus obras dentro de la misma composición del cuadro a la *naturaleza muerta*, pero lo curioso de estas obras es que los objetos y su calidad material se reproducían con exagerada meticulosidad en cada detalle, pues estudiaban la luz sobre los objetos para dar tonalidades de color, según la hora del día.

8  
Roxana  
Velásquez  
y Margarita  
Arnal,  
*op. cit.*,  
p. 28.

9  
Hibbard  
Howard,  
*Caravaggio*,  
Londres, 1983.  
p. 83.

Citado por:  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.*,  
p. 9.

Michelangelo  
da Caravaggio,  
*Basket  
with Fruits,*  
c. 1596.  
Óleo sobre tela;  
46 x 64 cm



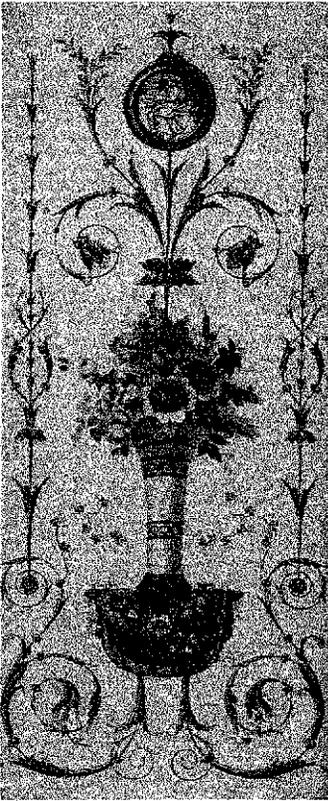
10  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.,*  
p 17.

Esta representación naturalista de las cosas hace que cada objeto representado se aprecie de forma individual y se descubra asimismo su esencia. Aunque muchos han clasificado a este tipo de pinturas como cuadros que acentúan la vanidad por el carácter transitorio de las cosas, como lo afirma la filosofía medieval tardía del nominalismo: “la representación naturalista unida al ilusionismo encuentra su paralelo en que el mundo se compone exclusivamente de cosas individuales (singularia). Según esta doctrina, las cosas mismas, en su propia esencia, no son reconocibles, tan sólo su aspecto exterior, sensorialmente perceptible —y que puede resultar engañoso—, nos permite suponer que existen”.<sup>10</sup>

## 2. La naturaleza muerta representada en los siglos xv y xvi

Como se dijo, las primeras obras de *naturaleza muerta* provienen de Grecia, pero las que se expresan como las conocemos desde el siglo xv son los mosaicos y frescos romanos que se encontraron en Pompeya y no es sino hasta la edad media que se retoma este tema en la pintura.

221



Todas las obras pictóricas tempranas tenían su simbolismo, muy de acuerdo con la teología de estos siglos. Se "reconocía a la obra de arte desde un punto de vista filosófico y estético en donde sólo la apariencia es accesible a los sentidos y al entendimiento humanos. Se ve una estructura religiosa profunda que se cubre con el velo de las apariencias, como lo dice Erwin Panofsky, denominándolo simbolismo latente".<sup>11</sup>

Por ejemplo, "las cajas de madera en las *naturalezas muertas* significan lo mismo que significaban en las representaciones de la Virgen María de esos siglos, el cofre en el que se encuentra oculta la deidad, las representaciones de frutas como las uvas, las peras o las manzanas, tenían su alusión a la sangre de Cristo, a la encarnación de Cristo y a su amor por la Iglesia. La cáscara de una nuez abierta, roída por un ratón al símbolo del mal".<sup>12</sup>

Anónimo, *Flowers*, s/f. Óleo sobre tela; 95.2 x 40.1 cm.

El concepto general que debían contener estas obras era, además, el que se pudiera observar en ellas reflexiones morales, alusiones políticas y religiosas y que se combinara lo útil con lo agradable. Desde el punto de vista económico la temática de los cuadros era de escenas de mercados y cocinas, por los cuales se puede deducir la situación económica, cultural, social y política en una escala de valores de ese tiempo.

11 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge 1953, vol. I p.131. Citado por: Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 17.

12 Ingvar Bergström, *Disguised Symbolism in Madonna Pieces and Still-life*, en: *The Burlington Magazine* 97, 1955, pp 303-308, 342-349. Citado por: Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 17.

Hacia 1600, el pintor español Juan Sánchez Cotán presenta sus *naturalezas muertas* con una composición muy simple, inspirado por el pensamiento místico de Santa Teresa de Ávila y de San Juan de la Cruz, quienes se oponían al despilfarro y promovían en cambio la vida sencilla, relacionado con el ideal de belleza en la edad media.

“Los motivos florales a finales de esta época, se relacionaron en su mayoría con el culto a la Virgen María. Se representó la Historia Sagrada por medio

de flores por su belleza y porque tenían una importante significación en la medicina popular. Salvación y curación como sinónimos teológicos”.<sup>13</sup>



### 3. La naturaleza muerta representada en los siglos

xvii y xviii

La exaltación de la pintura religiosa, mitológica, histórica y

hasta de retrato en los siglos xv y xvi quedó atrás para abrir paso al paisaje y la *naturaleza muerta*. “La *naturaleza muerta* no pretendía la decoración ni la ostentación”,<sup>14</sup> pero ya desde el arte cristiano y bizantino la *naturaleza muerta*, sin desaparecer, quedó reducida a un estilo decorativo y simbólico.

Peter de Ring,

*Musical*

*Instruments with*

*Life Vanity*

*Symbols.*

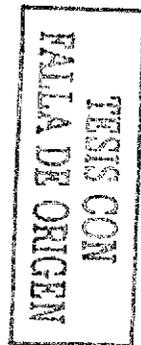
1650.

Óleo sobre tela;

105,6 x 81,7 cm

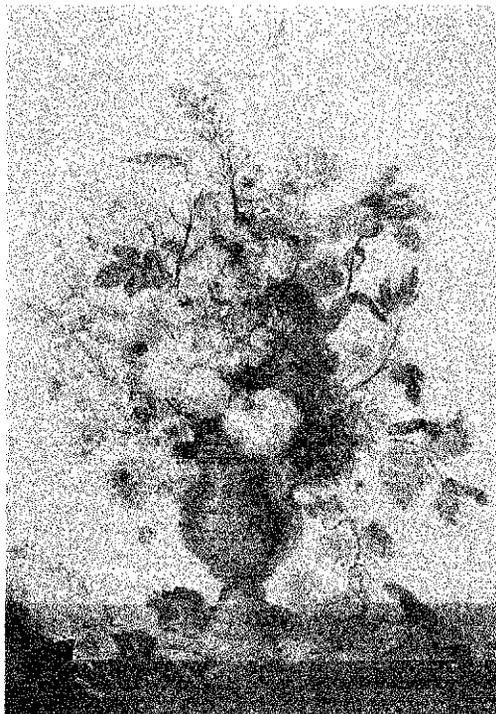
<sup>13</sup> Jean Lecleercq, *Wissenschaft und Gottverlangen. Zur Mönchtheologie des Mittelalters*, Düsseldorf, 1963, p. 152. Citado por: Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 135

<sup>14</sup> *Encyclopedia of the Arts*, Nueva York, 1946, pág. 970. Citado por: Armando Torres Michúa, *Trayectoria del bodegón en el arte contemporáneo*. Museo del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 34



“Pese a tales antecedentes, en el siglo XVII André Felibien, al jerarquizar tal temática despojaba de toda importancia a la pintura captadora de objetos inanimados como tema central de la pintura”.<sup>15</sup>

Pero es en este siglo que “la naturaleza muerta se independiza como género y los objetos se convierten en protagonistas de las obras y el artista tiene la oportunidad de experimentar con el manejo de la luz, el dibujo y la composición”.<sup>16</sup>



Los centros de cultura europeos que eran protegidos por las cortes crearon las primeras escuelas de arte, las cuales establecieron una jerarquía en los géneros de la pintura y al género de la *naturaleza muerta* se le fue asignado el rango más bajo, pues para ellos el simple hecho de representar objetos inmóviles como flores, frutas, restos de comida o libros, no se podían atribuir como dignos o de expresión de lo sublime que la etiqueta del absolutismo consideraba como el carácter distintivo del arte. Así fue que la pintura de rango más alto, era la pintura histórica o que representaba escenas bíblicas o mitológicas regidas por los príncipes y potentados estatales, después eran las pinturas de retratos de este tipo de personalidades.

**Benito Espinós,**  
*Florero,*  
1783  
Óleo sobre tabla;  
81 x 57 cm.

16  
**Roxana**  
**Velásquez**  
**y Margarita**  
**Arnal,**  
*op. cit.,*  
p. 28

15 Elisa García Barragán, *Mística, humildad y opulencia. Pintura mexicana de los siglos XVII-XIX*. Museo del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 19

“La realidad se halla constituida por un orden que va de lo inanimado (provisto o no de cuerpo), pasando por lo animado, hasta llegar al hombre, poseedor de un alma inmortal y obra maestra de la creación”.<sup>17</sup>

17

Norbert  
Schneider,

op. cit.,  
p. 9.

Las primeras obras de este género, las encontramos en Holanda, Flandes y Alemania, en donde los pintores se preocupan más por el desarrollo de la técnica y la observación detallada de los objetos, que respondían al rechazo de las imágenes religiosas por parte del protestantismo. En Francia se propone un tipo de naturaleza más austera y también con las características del protestantismo.

18

Georg Lukács,  
*Geschichte und  
Klassenbewusstsein*,

Neuwied, Berlin,

1968, p. 170.

Citado por:

Norbert

Schneider,

op. cit.,  
p. 28

A principios del siglo XVII, el predominio de temas triviales y sublimes fue marcado por ese contexto económico-social. “Las relaciones interpersonales asumen el carácter de cosas convertidas en mercancías, las cosas determinan en su función de fetiches todas las formas de vida y de conciencia dentro de la sociedad”.<sup>18</sup> Esto demuestra que “por primera vez en el mundo occidental, la vida religiosa fue objeto de un desencantamiento, en donde las cosas recibían un aura especial capaz de despertar deseos de tipo libidinosos”.<sup>19</sup>

19

Norbert

Schneider,

op. cit.,  
p. 41.

En lo que se refiere a las representaciones de carne en las *naturalezas muertas*, los teólogos de los siglos XVI y XVII todavía creían que un trozo de carne destazada era una señal del Fin para los creyentes y lo expresaban como la tentación de la carne. Pero el tema de las drásticas escenas de carnicerías, no constituyen ejemplos puros de *naturalezas muertas*, aunque para el pintor Pieter Aertsen el hecho de pintar fruta y verdura exhibiéndose en un mercado es parecido a pintar carne como un producto.

Al igual que Pieter Aertsen, más tarde otros pintores como “Beuckelaer, Rembrandt y Chaim Soutine retomarían ese tipo de representación de la carne”,<sup>20</sup> la cual

trascendió porque asociaron el motivo trivial de la economía doméstica con el tema religioso de la ofrenda.

La ostentación de productos nos lleva a deducir que la población estaba abastecida de los medios de subsistencia. La aplicación de los nuevos métodos de producción en la agricultura trajo al mundo de las artes plásticas la mimetización de la naturaleza por medio de una sublimación mitológica de la productividad del suelo, diciendo que el suelo produce bienestar y felicidad de modo natural. El tema predilecto fue la mitología. Se pintaron escenas de bosques con sátiros que portaban sobre sus hombros enormes arreglos de frutos, así como escenas en las que ofrecían racimos de uva a las diosas.



**Eugène Delacroix,**  
*White Daisies and Zinnias.*  
1849.  
Acuarela y gouache  
sobre grafito en papel gris;  
25 x 20 cm.

20  
ibidem.  
p. 34

En el siglo XVIII la pintura de *naturaleza muerta* es decorativa. "En España se caracteriza por una claridad compositiva en la alineación de motivos sobre fondo negro y el uso de iluminación lateral, pero sobre todo por su austeridad".<sup>21</sup>

21

Roxana  
Velásquez  
y Margarita

#### 4. La naturaleza muerta representada en los siglos XIX y XX

Arnal,  
*op. cit.*,  
p. 29.

Como se mencionó en el primer capítulo, la invención de la fotografía provocó una nueva visión de las cosas, por la frescura de diferentes tipos de encuadre, en los cuales se podían cortar partes de objetos y sujetos o ángulos inimaginados.

22

John Berger,  
*Modos de ver.*  
p p 70, 72.

Corot, Courbet, Manet, Degas y otros fijaron su atención en este tipo de innovaciones rescatadas de la fotografía.



"La ruptura moderna con las convenciones de la tradición pictórica data, en el caso de todas las variantes de *naturaleza muerta*, como en el cambio de la manera de pintar, del surgimiento del realismo naturalista del siglo XIX".<sup>22</sup>

Paul Cézanne,  
*Nature Morte  
aux Oignons*,  
1900.  
Óleo sobre tela;  
66 x 82 cm

"En este siglo se crea una confrontación entre el gusto de la sociedad burguesa y la academia. La alta burguesía acepta este tipo de pintura debido a su aspecto decorativo. Los temas de flores y frutas se convierten en cuadros comunes dentro de las habitaciones de las casas. Y la academia preocupada aún por la composición de la figura humana, rechaza absolutamente la pintura de este género y de manera prejuiciada, afirmaban que únicamente las mujeres serían buenas para realizar la pintura de *naturaleza muerta*".<sup>23</sup>

23

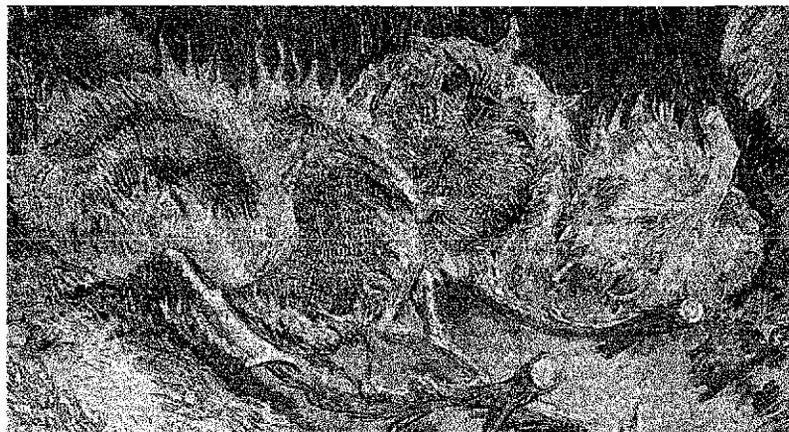
Gary  
Tinterow  
y Henri  
Loyrette,  
*Origins of  
Impressionism*,  
1994, p. 157.  
Citado por:  
Roxana  
Velásquez  
y Margarita  
Arnal.  
*op. cit.*,  
p. 31

Fantin Latour (1836-1904), alumno de Courbet pinta cuadros de este género con ese estilo característico de la pintura impresionista: la pincelada suelta y dividida. No es accidental esa transformación del género pictórico de *naturaleza muerta* como nuevas formas de ver, que derivó hacia el impresionismo y el postimpresionismo que engloban varias técnicas como la dibujística de Degas y Renoir; la expresionista de Van Gogh y Gauguin y la geométrica propuesta por Cézanne.

En el siglo XIX en la *naturaleza muerta* los objetos en general están tratados de una especial intensidad y autonomía, pues los que están aislados muestran una nueva visión, en la que los objetos irradian vida propia.



Vincent Van Gogh,  
*Tournesols*, c. 1890



Vincent  
Van Gogh,  
*Quatre  
Fleurs de  
Tournesol*,  
c. 1890.

“Los impresionistas franceses dejan ya la obra oficiosa y cortesana para acercarse a la intimidad de las cosas. ... Se busca la otra impresión, la pequeña porción del mundo que rodea al pintor”.<sup>24</sup>



El arte moderno cobra interés en la representación de los objetos de comida, de cocinas y alacenas de trastos, vajillas y cristalería. Un simple vaso con flores, como haría Manet, floreros y fruteros, la decoración típica del dibujo, con su valor decorativo y descriptivo del retrato. John Berger encuentra a este tipo de “pintura con una clara finalidad de *status*”<sup>25</sup> y no como una decoración barata.

En este sentido hemos regresado a la pintura flamenca que estaba inclinada a una visión be-

Paul Cézanne,  
*Le Vase Bleu*,  
1887.

Óleo sobre tela;  
61 x 50 cm

lla y decorativa. “Los fines artísticos de este siglo eran los de representar los objetos con actitudes humanas como los girasoles de Van Gogh o el mango de un contrabajo que representa a una figura femenina de espaldas en el *Aux Embassadeurs* de Degas o en los carteles de Toulouse Lautrec que libera a los artistas de la representación mimética de la naturaleza a la que estuvieron sujetos por más de seis siglos, gracias a la invención de la fotografía.

<sup>24</sup>  
Ramón  
Torres  
Martín,  
*La naturaleza  
muerta en la  
pintura  
española*,  
p 20

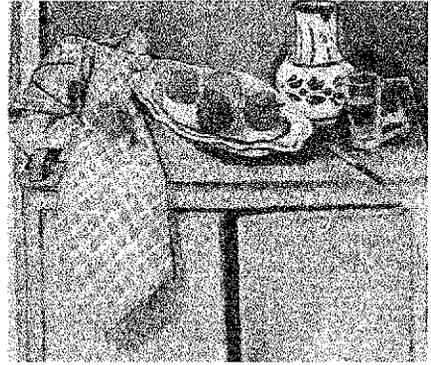
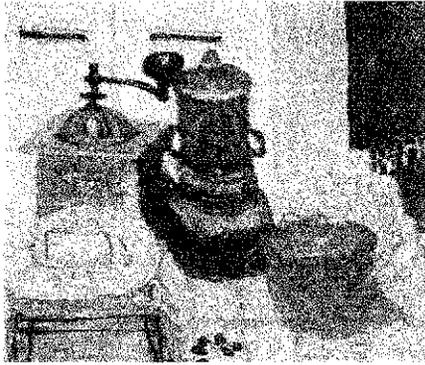
La incorporación de los temas de la vida diaria eleva la esfera de los objetos a la calidad de sujetos pictóricos, calificación que antes sólo se le concedía a los asuntos humanos, si bien la cosificación es un proceso que le otorga también categoría objetual a los sujetos”.<sup>26</sup>

<sup>25</sup>  
Armando  
Torres  
Michúa,  
*op. cit.*,  
p 35.

“En el arte de Caravaggio, entre el realismo que es un principio del arte, y el

<sup>26</sup>  
*ibidem*

Izquierda.  
 Pierre  
 Bonnard,  
*The Coffee  
 Grinder*,  
 1930  
 Derecha.  
 Henri  
 Matisse,  
*Still Life with  
 Green Buffet*,  
 1928

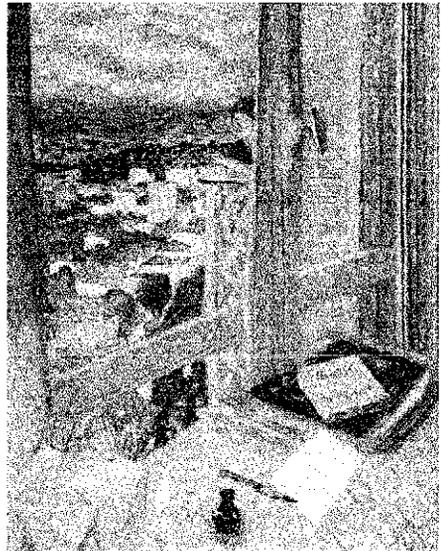


naturalismo, que es un medio artístico, el pintor, por el papel que concede a la *naturaleza muerta*, parecía preparar el arte de Cézanne, con tres siglos de antelación”.<sup>27</sup>

La concepción de Caravaggio, que “... fue el primero en erigir a la *naturaleza muerta* como género autónomo, ...manifestando un gusto extraordinario por la realidad”<sup>28</sup> y “Cézanne, considerado como padre de la pintura moderna, lo es con mayor razón de las *naturalezas muertas contemporáneas*”.<sup>29</sup>

Pierre  
 Bonnard,  
*The Window*,  
 1925.

En el siglo xx se crean las más expresivas y finas *naturalezas muertas* y como ejemplo tenemos los hermosos cuadros de Bonnard y Vuillard, Matisse y Picasso más casuales e intimistas, en donde plasman a las mujeres igual que las ventanas, terrazas, jardines o comida. El artista cubista incorpora además pipas, cigarrillos, guitarras, periódicos y partituras





Diego Rivera,  
*Naturaleza muerta con botella de anís*,  
 1918. Óleo sobre tela;  
 54 x 65 cm

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

musicales con la aportación del collage de Braque, Picasso, Gris y Léger, este último incorpora a la *naturaleza muerta* objetos que son símbolos del presente, con escaso colorido y tonos apagados.

27

Lionello  
 Venturi,

*Four Steps  
 toward*

*Modern Art:*

*Giorgione,*

*Caravaggio,*

*Manet*

*et Cézanne,*

New York,

1956

Citado por:

Ramón Torres

Martín,

*op. cit.*,

p. 20.

28

Charles Sterling,

*La Nature Morte*

*de L'Antiquité*

*a nos jours,*

Paris, 1952.

Citado por:

Ramón Torres

Martín,

*op. cit.*, p. 19.

En un marco general en el que el arte se consideraba como imitación de la naturaleza, el ideal clasicista e intelectualista de una *naturaleza muerta* en el que aparecieron las figuras de la naturaleza racionalizadas, no de otro modo a como se racionalizaba la naturaleza viva, acabó sustituyéndose bajo el intelecto con el nombre de cubismo.

Posteriormente los objetos predilectos para representar eran: el *hot dog*, la hamburguesa, las malteadas, el pastel, la coca cola, la cajetilla de cigarro, las flores de plástico y también la lata de Campbell propuesta por Andy Warhol, todos ellos aportados por el pop art y aludiendo a la idea de "cuanto más capaz sea el pintor de captar la frescura de los pétalos, la suavidad de las telas, la diversidad de reflejos en líquidos y metales, tanto más dramática y eficazmente cumplirá su función de denunciar la vanidad de las apariencias".<sup>30</sup>

Artistas mexicanos también pintaron *naturalezas muertas*, pintaron nopales y las flores más hermosas: alcatraces y girasoles a lo largo de las primeras cinco

29

Armando

Torres

Michúa,

*op. cit.*,

p. 35.

30

Guía del

Museo

Thyssen

Bornemisza,

p. 88.

Citado por:

Armando

Torres

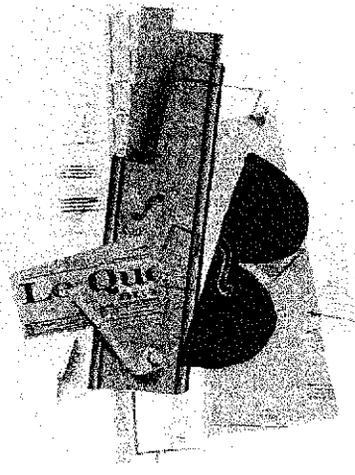
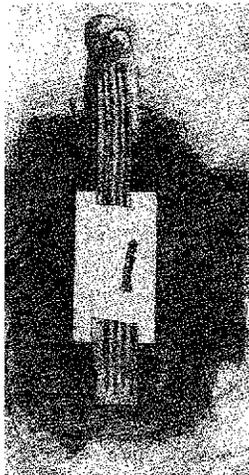
Michúa,

*op. cit.*,

p. 37.

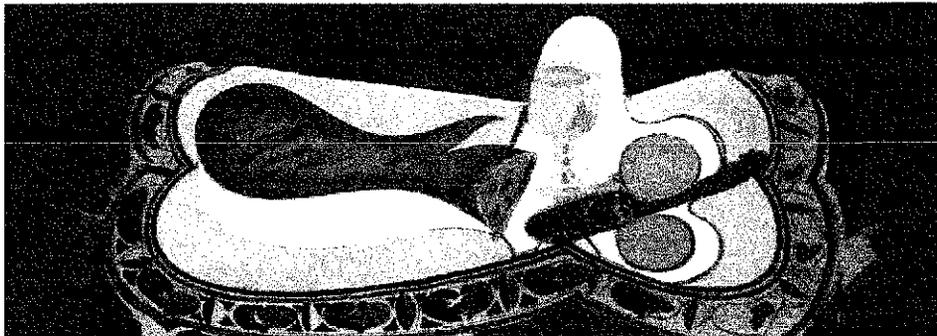
131

décadas de este siglo, recordemos también las sandías de Tamayo, las calabazas de Tamayo, las calabazas de Siqueiros, las versiones contemporáneas de las *vanitas* de María Izquierdo, los bodegones con banderas tricolor de Frida Kahlo, los objetos inertes de José Clemente Orozco y el estilo cezanniano de Diego Rivera.



Los objetos empleados por los primeros pintores de *naturaleza muerta* eran (a pesar de su simbolismo) sencillamente los materiales a la mano, en la *naturaleza muerta* contemporánea también, así podemos ver una botella de vino al igual que una lata de cerveza o de coca-cola o un trozo de carne lo mismo que una hamburguesa o un *hot-dog*, pero actualmente el artista ya no se conforma con sólo incorporar a su composición elementos que tenga a la mano, sino que busca objetos extraños en extremo (sean éstos antiguos o ultramodernos) para integrarlos con los cotidianos.

Arriba-izquierda  
**Pablo Picasso**,  
Construction:  
*Violin*, 1913.  
Gouache, carbón y  
papel sobre tabla;  
52 x 30 x 4 cm  
Arriba-derecha,  
**Georges Braque**,  
*Violin and Pipe*,  
1913-1914.  
Técnica mixta  
sobre tela,  
74 x 106 cm



**Georges Braque**,  
*Still Life with  
Bread*,  
1942  
Óleo sobre tela;  
35 x 91 cm

Como podemos ver a medida que corre el tiempo, el arte se vuelve más artificial porque cada vez el artista se ve envuelto dentro de un mundo artificial, en donde los objetos a representar son de materiales inexistentes en la naturaleza y que desde el punto de vista orgánico sabemos que no pertenecen al mundo natural.

Actualmente nuestra etapa cultural está más condicionada en la creación y representación de objetos que se salen del ámbito de la naturalidad y que son clasificados como ficticios o falsificados. No obstante esto no le quita ningún mé-

rito a la obra de arte puesto que el artista sabe como darle su propio valor al objeto innatural, a este respecto Goethe dice que "incluso lo más innatural es naturaleza".<sup>31</sup>

La naturaleza del objeto innatural es precisamente su artificio, que finalmente fue creado por el hombre, así como la obra de arte. Sin embargo, "las creaciones aumentan su valía en tanto se asemejan a las naturales, pues en aquellas no sólo es agradable la semejanza, sino más perfecto el patrón".<sup>32</sup>



Arriba,

Andy Warhol,

Big Campbell's

Soup Can (19 c),

1962.

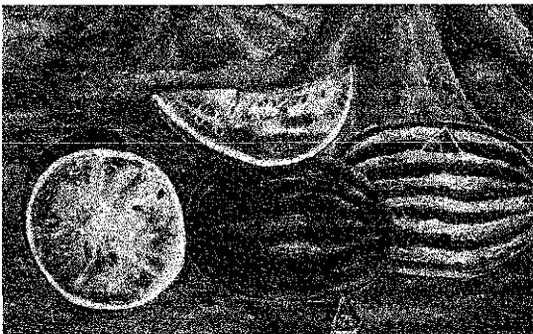
Acrílico

y grafito

sobre tela;

182,9 x 138,4 cm.

133



María Izquierdo,

Sandías,

c. 1940.

Óleo sobre tela;

74 x 121 cm.

TESTIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Pero, "el máximo de innaturalidad, siempre que sea rescatado por nosotros mismos, es tarea nuestra, ya que rescatar lo innatural, se trata de transformar los elementos y acontecimientos artificiales en naturales a través de un acto de conocimiento y de voluntad; que no permite que sea lo innatural lo que domine irreversiblemente".<sup>33</sup>

En el trabajo que se presenta en el último capítulo de esta investigación se combinan tanto los elementos naturales como los innaturales dentro de la composición de los objetos de la *naturaleza muerta*. El objetivo es atribuir un valor estético a cada objeto sin importar su procedencia.



La fotografía, al igual que la pintura, puede llevarnos a un mundo que puede ser real o ficticio. Lo que a menudo suele resultarnos artificial, no lo es y viceversa. Los objetos naturales suelen verse falsos, pero esto no es una casualidad ya que el artista es quien los disfrazo y es aquí en donde el espectador puede caer preso de engaños, confundiendo lo verdadero con lo falso, lo fabricado con lo natural y la *naturaleza muerta* está hecha de la combinación de ambos tipos de objetos.

A continuación se hablará de las características de cada uno de los subgéneros de la *naturaleza muerta*. Se distinguen tres distintas clases básicas de composiciones derivadas este tema. Si se trataba especialmente el tema de frutas, ya antiguamente se le conocía por el término "lienzos de

Claes Oldenburg,  
Giant Hamburger,  
1962. Impreso  
en Iona relleno  
con espuma;  
132 x 213 cm.

32

*The Spectator.*  
*L'estetica*  
*dell'empirismo*  
*inglese.*  
cit. i.

p. p. 269-271

Citado por:

**Rosario**  
**Assunto,**

*Naturaleza y razón*  
*en la estética*  
*del setecientos,*  
p. 66

33

**Gillo**  
**Don fies,**  
*op. cit.,*

p. 39



Jasper Johns ,  
*Fool's House*,  
1962.  
Óleo sobre tela con objetos;  
182.9 x 91.4 cm.

TESIS CON  
PALMA DE ORO



Abraham Mignon,  
*Still Life*,  
c. 1670.  
Óleo sobre tela;  
38 x 48,5 cm.

frutas”, cuando intervenían los elementos típicos de la cocina, lugares íntimos de comida (aves y cacerías), entonces era llamado “bodegón” en el cual a veces también había figuras humanas y el “florero” en realidad, era tema de menor importancia. Se añadió una cuarta división “... las calaveras y los libros ... en su vertiente religiosa y espiritual, el asunto más importante es la *vanita*”.<sup>34</sup>

Al subgénero *vanita* se le agregaron las composiciones con instrumentos musicales, objetos de museo o reliquias y objetos personales en general como se verá a continuación.

34  
Ramón  
Torres  
Martín,  
*op. cit.*,  
p p 25-26

## 5. Clasificación de la naturaleza muerta

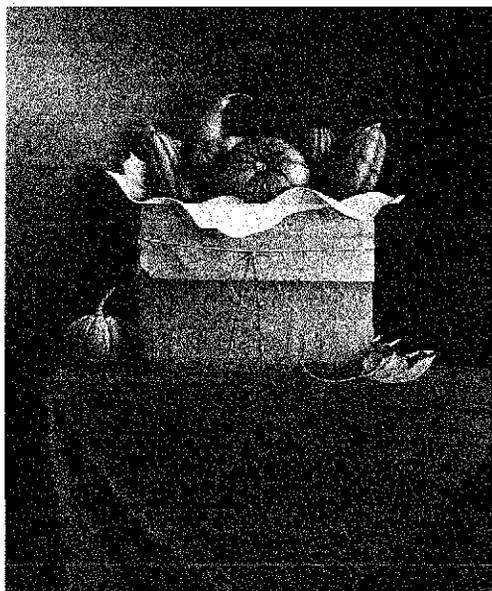
### a. Hortalizas y frutas

La opulencia de finales del siglo XVI de la situación económica en Flandes, origina nuevos métodos de producción y se crean cruces e injertos de frutos y hortalizas, que invaden los mercados y los escenarios de la pintura que

plasman su opulencia y su belleza natural.

En la representación de cestas durante el siglo XVI aparecían hortalizas y frutas de todo tipo: la fruta era toda aquella que se daba de los árboles, como manzanas, peras, nueces, cerezas, ciruelas, melocotones, castañas, entre otros; los que se daban en arbustos como la zarzamora, frambuesa y grosella.

Federico  
Nordalm,  
*Bodegón con  
calabazas,*  
1949  
Óleo sobre tela;  
146.6 x 122 cm.



En el siglo XVII se ponían de realce las ciruelas como cuando se acababan de cortar del árbol, con sus ramas y follaje, representándolas en cuadros con toda su belleza y delicadeza. La fruta deja adivinar el sabor de la pulpa, la carnosidad azucarada de los higos. Las mezclas de colores que las glorifican con sus matices y volúmenes. Es decir, cada vez las imágenes de *naturaleza muerta* apuntaban en la creación de objetos y formas deseables y seductoras, revelando así una naturaleza nutricia, fucunda y sensual.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

35

*Op. cit.*  
 Hibbard  
 Howard,  
*Caravaggio*,  
 Londres,  
 1983,  
 p. 80.  
 Citado por:  
 Norbert  
 Schneider,  
*op. cit.*,  
 p. 9

Las frutas también eran representadas en los jardines como las obras de Vincenzo Campí y no solamente aisladas como si se tratara de un arreglo floral. "Tal vez uno de los primeros ejemplos de este tipo de representación de *naturaleza muerta* lo sea la "cesta con frutos de Caravaggio".<sup>35</sup> (ver p. 121).

En esta obra se puede notar que algunos de los frutos tienen picaduras de insectos o algún otro tipo de deterioro (marchitos o agusanados), es decir, el artista ya no se preocupa por mostrar la pureza de los frutos como anteriormente se hacían pues el propósito de la obra en este caso es más bien hacernos visible su temporalidad.

"Frente a las abundantes mesas y alacenas de la Europa del Norte, unos pintores españoles *encontraron* en los procedimientos de seducción sensible una solución para dar a compartir su mirada austera de la vida que podía corresponder con una escasez económica de víveres, pero que traducía también unas formas de vida humilde y mística.

"Depuraron los acopios de comida y sólo escogieron unas pocas piezas y sobre todo las representaron y organizaron de forma que constituyeran un verdadero discurso visual".<sup>36</sup> En este sentido podemos ver que la representación de la naturaleza puede atender más a los criterios del artista y no a los que la sociedad le impone, rompiendo con los antiguos esquemas.



Jan van Os,  
*Still Life with  
 Flowers and nest  
 in a Landscape*,  
 c. 1774.  
 Óleo sobre tabla;  
 79.4 x 57.8 cm.

Germán  
Godovius,  
*Flowers*,  
c. 1900  
Óleo sobre tela;  
98.5 x 73.5 cm

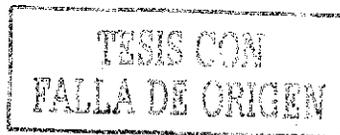


#### b. Motivos florales

La representación de flores continuó durante la edad media como tema decorativo para complementar las composiciones de las obras, sirviendo principalmente de adorno para las orlas de manuscritos y libros.

~La pintura de flores se remonta a la época de Pausias, el pintor griego de Sicyon, en el siglo cuarto, al referirse a la exactitud de las pinturas de Apeles y era famoso por sus representaciones a la cera de flores. Se dice que estas

36 Marc Bouyer, *La mirada del barroco en las naturalezas muertas y en los bodegones*. Museo del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 16.



37

Ramón  
Torres  
Martín,  
*op. cit.*,

p p. 17-18.

39

Norbert  
Schneider,  
*op. cit.*,  
p 136.

eran preparadas para su amante Glycera. En pompeya y en Herculano vemos mosaicos donde puede apreciarse la importancia dada por aquellos artistas romanos a la decoración floral.

La pintura de flores en el siglo XVI se caracterizó por un dibujo preciso, contorno bien delineado y firme de flores, floreros, jarrones de cristal y cestos con flores, "atributos simbólicos de pureza, ornato femenino, cambio de estaciones y del lenguaje amoroso".<sup>41</sup>

"No es, sin embargo, hasta los comienzos del siglo XVII, cuando la pintura de flores alcanza su esplendor en el arte europeo. Entonces se crean obras llenas de un fantástico decorativismo, adornados con toda clase de exóticas flores, importadas muchas de ellas de África y Oriente".<sup>37</sup>

Según Paul Pieter, "en las palabras, en las plantas y en las piedras está Dios",<sup>38</sup> Ludger Tom Ring, pintó las flores a la manera de las ilustraciones botánicas del siglo XVI y Hans Weiditz, ilustró en 1530 el libro de botánica de Brunfels con total precisión respecto a las descripciones del texto. Por su parte,

los pintores "Jacques de Gheyn II"<sup>39</sup> y "Ambrosius Bosschaert",<sup>40</sup> crearon *naturalezas muertas* con flores que sirvieron de modelo a pintores posteriores.

38 Paul Pieper, *Ludger tom Ringd. I und die Anfänge des Stillebens*, en: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 15, 1964, p. 113. Citado por: Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 136

42 Charles Stirling, *La Nature Morte de L'Antiquité au XI ème siècle de 1959*. Citado por: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*, p. 17

40

Bol, L. J.,  
*The Bosschaert  
Dynasty.*

*Leigh-on Sea*,  
1960, Nº 37.

Citado por:  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.*,  
p. 136



Miguel Parra,  
*Cesto de flores*,  
c 1803.  
Óleo sobre tela;  
83 x 59 cm.



A principios del siglo XVII, el tulipán era una flor de novedad, la cual era apreciada como curiosidad, como elemento decorativo. Era la flor tradicional de los Países Bajos y su belleza no fue contemplada desinteresadamente, sino como valor comercial por ser una flor muy extraña y cara.

La pintura de floreros apareció en la historia del arte occidental a finales del siglo XVI, alcanzando su desarrollo durante los siglos XVII y XVIII y "aparentemente en un principio no tenían otra intención que mostrar modelos de gracia y belleza".<sup>42</sup>

José Romá,  
*Florero*,  
c. 1817.

Óleo sobre tela;  
83 x 60 cm

Se pintaron diferentes clases de violetas, lirios, margaritas, azucenas y claveles. Estos cuadros eran el reemplazo visual de las flores reales y de una ligereza decorativa que rápidamente perecen.

41  
Roxana  
Velásquez  
y Margarita  
Arnal,  
*op. cit.*,  
p. 30.

Brueghel, representó a las flores desde distintos puntos de vista e incorporó nuevos elementos en la composición, por ejemplo una maceta de madera, o fondos oscuros que en la base de las obras con flores se notan flores pequeñas y evidentemente las superiores son de mayor tamaño.

Así mismo se incorporaron fresas, frambuesas y zarzamoras en el ramo de flores. En estas obras la perfección técnica es llevada a extremos tales que las gotas de agua sobre los pétalos es perceptible, pero también es común el minucioso detalle en la inclusión de insectos: mariposas, hormigas, orugas, catarinas o abejas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

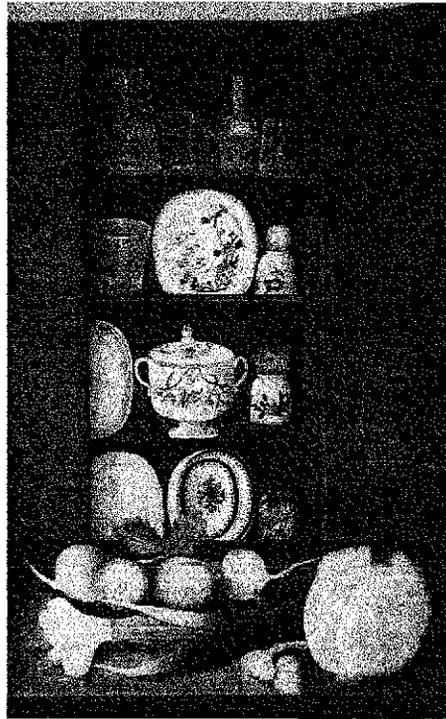
### c. Objetos de cocina

Este género de la *naturaleza muerta* encierra todo aquello que se representaba de las escenas humildes y triviales de cocinas con muestras de productos agrícolas, piezas de caza y utensilios domésticos.

La cocina ofrece el espectáculo de la acumulación de comestibles; semillas, apetitosas hortalizas y frutas, piezas frescas de carne y disecadas de vaca y cordero, aves, liebres, conejos y mariscos, mezclándose con una deslumbrante vajilla de noble belleza. Todo un espectáculo de abundancia y del

poder social del comitente y su mesa. "Retablo pecaminoso de la tentación donde la carne muerta comestible se asocia al placer carnal, la sensualidad táctil y material de la época".<sup>43</sup>

"La gran producción de estas imágenes en la segunda mitad del siglo xvi y en el siglo xvii favoreció en Europa la aparición de coleccionistas eclesiásticos, aristócratas y príncipes. Se colocaron en los muros de las cocinas, en las sobrepuertas de los palacios, en los conventos y villas rurales",<sup>44</sup> estableciendo un valor artístico que estriba en una nueva estética de las formas, con el desarrollo de una exactitud por la observación de la naturaleza, en donde se mezclaban por un lado el motivo trivial de la economía doméstica y por otro el tema religioso de la ofrenda y la pasión.



Anónimo,  
*Alacena*,  
c. 1800.  
Óleo sobre tela;  
97 x 63 cm

43  
Marc  
Bouyer,  
*op. cit.*,  
p. 15

44  
*ibidem*,  
p. 13



En 1638, el pintor "Willem Claesz Heda",<sup>45</sup> creó en uno de sus cuadros un mantel blanco plegado, corrido levemente hacia el borde de la mesa. En otra obra, incluso llega a representar el mantel arrugado totalmente. No pretendía representar los valores de una posición social, sino el inicio de una ruptura con lo establecido que derivó en la espontaneidad. Otro ejemplo es "Franz Hals",<sup>46</sup> quien pinta sus objetos como balanceándose descuidadamente. En su obra, Hals adopta la composición diagonal.

45  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.*,  
p. 104.

Willem  
Claesz  
Heda,  
*Breakfast*,  
1637.  
Óleo sobre  
madera;  
44 x 56 cm.

131

Willem Claesz

Heda,  
*Still Life*,

1651.

Óleo sobre  
madera;

99 x 83 cm.

Por su parte "Abraham van Beijeren",<sup>47</sup> plantea la representación de un tapete de terciopelo y un mantel blanco unidos por un desorden que a su vez deja asomar un borde de la mesa.

Los objetos se encuentran de igual manera en desorden, pero con un fin estratégico para dirigir la mirada del observador hacia un punto determinado del cuadro.

46

*ibidem*.

47

*ibidem*,

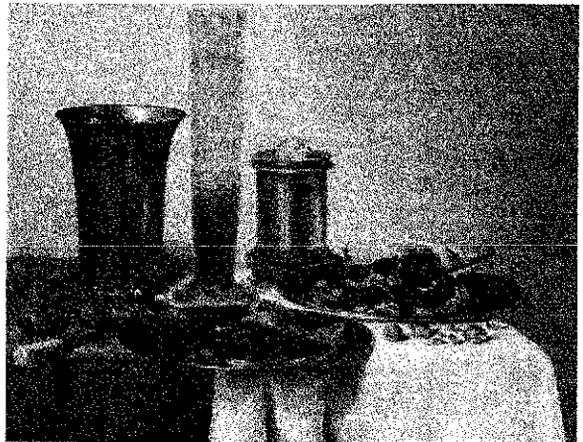
p. 106

48

*ibidem*,

p. 108.

"Willem Kalf",<sup>48</sup> contemporáneo de Abraham van Beijeren a cuyo estilo se oponía, reduce la cantidad de objetos para manifestar que el



valor estético de la obra no depende de la abundancia de objetos, ya que no existe una correspondencia directa ante las ideas de bienestar y riqueza y mérito artístico.

En su obra, Kaif plasma la luz sobre las cosas y los diversos tonos que generan los brillos de los objetos, unos con otros. Siempre demostró la solidez y la naturaleza superficial de los objetos y sus cuadros son oscuros, pues ilumina parcialmente los objetos y le otorga a las cosas un mínimo de claridad para hacer que desde su interior emane su resplandor, breve y sutil.

### c-1. El bodegón

Ahora bien, "desde las creaciones exuberantes de las grandes composiciones del renacimiento italiano, hasta las simples cocinas de la pintura española del siglo xvii, hay un largo camino donde interviene también, de forma decisiva, el cambio en el concepto de vida y época. Un cambio social, donde el hombre parece conformarse en su visión estética, con la ... representación de simples objetos. Donde no busca llenar sus ojos con ampulosas composiciones".<sup>49</sup>

Este nuevo "tema pictórico nacido en el barroco se le llamó "bodegón" en España pero a partir del siglo xix se le generalizó con el término *naturaleza muerta*".<sup>50</sup> "Introducido por Pieter Aertsen"<sup>51</sup> a principios del siglo xvii y con influencias de la escuela napolitana.

Aunque, "el bodegón nace realmente en el siglo xvi, con el espíritu del llamado manierismo pictórico, ... el artista buscaba principalmente desarrollar la composición, y acentuar el efecto decorativo. Los motivos que hasta entonces habían sido superficiales, alcanzan más importancia"<sup>52</sup> en la representación de objetos inanimados, animales (muertos en la mayoría de los casos),

49

Ramón  
Torres  
Martín,  
*op. cit.*,  
p. 18

50

Trinidad  
de Antonio,  
*Bodegones  
y floreros  
españoles  
de los siglos  
xvii y xviii*.  
Museo  
del Prado  
y Museo  
Nacional  
Centro de Arte  
Reina Sofía,  
*op. cit.*,  
p. 9.

51

Ramón  
Torres  
Martín,  
*op. cit.*,  
p. 34

p. 34

52

ibidem,  
p. 19

53

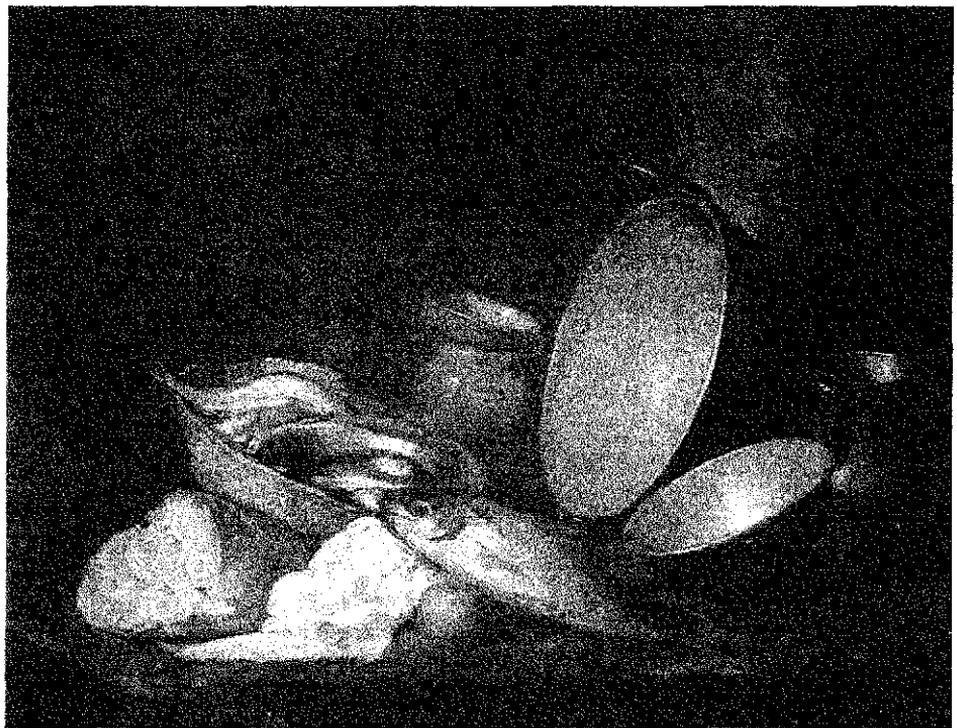
Afonso E.  
Pérez  
Sánchez,  
*op. cit.*,  
p. 18

54

*Op. cit.*  
Guía del  
Museo  
Thyssen  
Bornemisza,  
p. 88.

Citado por:

Ramón  
Torres  
Martín,  
*op. cit.*,  
p. 37.



frutas, hortalizas y alimentos en general o lo que conocemos como "despensas y fruterías". "La pintura de alimentos, objetos o flores, encierra a veces sentidos ocultos, alusiones sutiles, conceptos morales y simbologías".<sup>53</sup>

Mateo  
Cerezo,  
*Bodegón con  
pescados*,  
c. 1665.  
Óleo sobre  
tela;  
79 x102 cm.

55

Julio  
Cavestany,  
*Florerías  
y bodegones  
en la pintura  
española*,

1936-1940.

Citado por:

Afonso E.

Pérez  
Sánchez,  
*op. cit.*,  
p. 19.

El pintor se entrega más a la labor técnica. "El bodegón es una lección de saber ver y de saber pintar."<sup>54</sup>

"En los siglos XVI y XVII se representaron con una severa belleza de cierta sobriedad que el tenebrismo subrayaba como una solemnidad religiosa".<sup>55</sup>

Ejemplo de estas obras son las de Sánchez Cotán, Van der Hamen, Ribera, Velázquez, Murillo, Zurbarán y Goya. La pintura de bodegones apareció al mismo tiempo en Italia con Caravaggio y en Flandes con Brueghel.

SN

Uno de los pintores más representativos del bodegón español, sin duda es Juan Sánchez Cotán (1560-1627). Las pinturas de Juan Sánchez Cotán con-



Izquierda,  
Francisco Zurbarán,  
*Limonos, naranjas  
y una rosa*, 1633  
Óleo sobre tela;  
60 x 107 cm.  
Derecha,  
Juan Sánchez Cotán,  
*Naturaleza muerta  
con frutos*,  
c. 1602.  
Óleo sobre tela;  
65 x 81 cm.

sistían en un dibujo preciso, de interés en los detalles y de iluminación tenebrista. Su composición consistía en alinear sobre una mesa, al lado de una ventana hortalizas, frutas y aves o suspendiendo por pequeños hilos del techo o del marco de una ventana los motivos de sus cuadros. "Debió inspirarse, sin duda, en los puestos o tiendas de la época. Es una forma original de presentar la *naturaleza muerta*".<sup>56</sup>

En su obra podemos sentir ese "espacio sombrío, dramático, misterioso que impone su evidente existencia. Si es la muerte la que se deja ver, los signos de la marcha irremediable del tiempo: el fruto picado, el color amarillento, rebanado, preparado para comer. La imagen plasma las nociones sencillas de herida, muerte y sacrificio, de llagas que convergen en el acto de consumir".<sup>57</sup>

La forma de representar estas imágenes de *naturaleza muerta* es entonces la

56  
Ramón  
Torres  
Martín,  
*op. cit.*,  
p. 47.

57  
Marc  
Bonyer,  
*op. cit.*,  
pp. 17-18.

de la finitud de la vida: se cortan carnes y los melones, las granadas, los limones, se abren las nueces y las ostras, se pican las manzanas y los melocotones.



Otro tema de este tipo de *naturaleza muerta* es la representación de animales marinos, como lo hacía el pintor Herrera el Mozo, en donde las anguilas, las langostas, las sardinas, los calamares, las almejas, los salmonetes y el pescado ahumado son interpretados en sus cuadros con una extraordinaria riqueza de matices de color.

58  
Ramón  
Torres  
Martín,  
*op. cit.*,  
p p 20-21.

La pintura española es más parecida a la holandesa porque hay mayor intimidad con los objetos. "No se busca un sentido puramente bello. La vida está más parada en busca de eternidad, a diferencia de los flamencos inclinados a la visión decorativa. Los objetos están más contemplados, alejados del tumulto y del ruido. ... Estos se coronarán con Rembrandt y sus solitarias visiones, arrancando sus secretos a las tenues luces de los oscuros rincones de su estudio, tal como harían Velázquez y Zurbarán".<sup>58</sup>

59  
ibidem,  
p 61.

El bodegón se popularizó con Velázquez y Zurbarán, los dos pintores más importantes en este género. Velázquez expresó su estilo tenebrista y de intenso realismo al estilo de Caravaggio y "demostró cómo se encuentra un contenido estético en lo más trivial, en lo más sencillo y aún en lo grotesco"<sup>59</sup> y por su parte Zurbarán mostró en sus obras una intensa espiritualidad con un lenguaje sencillo.

“Resaltar la sencillez y calidad de los materiales representados con planteamientos religiosos, se hacía con el fin de plasmar la acción creadora de Dios a través de los objetos humildes, pero poco a poco se fue alejando esta idea por intereses de tipo ornamental, hasta que se le llegó a considerar como tema menor en asuntos pictóricos”.<sup>60</sup>

Pieter  
Claesz,  
*Still Life*  
*with*  
*Leg Ham*,  
c. 1630.

Óleo sobre tela;  
48,9 x 67,3 cm.



Las composiciones se hacían básicamente “en una mesa, de la que se verán generalmente tres planos. El primero más oscuro, un segundo donde se colocarán los elementos y un tercero que es una pared oscura, casi negra. Se representa el objeto simple, la rosa, la manzana, vista con devota atención en busca de su valor táctil y colorístico...que le destaca del fondo oscuro”.<sup>61</sup>

El bodegón español llega a simplificarse tanto, hasta el grado de que simples motivos representarán una obra de arte completa. “La virtud del arte está en separar un objeto de la confusa variedad. Cada objeto tiene sus raíces en la naturaleza y

<sup>60</sup> Trinidad de Antonio, p. 9.

<sup>61</sup> Ramón Torres Martín, *op. cit.*, p. 21.

puede presentarse ante nosotros como representantes del mundo".<sup>62</sup> Se pintaron objetos humildes como telas, cuchillo, pan y cebolla, huevos y gallinas.

Tanto Zurbarán como Goya separan los elementos, "debido a su soledad y su aislamiento...con un aire que los destaca, los separa y los ordena en una forma armoniosa y sólida, pero...este aire de separación y aislamiento está cargado de drama, de intimidad, de reserva y de tensión, que contrasta con la plácida, decorativa y abierta representación de los floreros y bodegones del arte flamenco".<sup>63</sup>

62 Desde finales del siglo XVII, los temas evolucionaban más hacia el camino decorativo y en el siglo XVIII, el bodegón adquiere un estilo clasicista, —como se dijo— de un modo elegante y artificioso de tipo francés. Este cambio de gusto y de costumbres se debe quizá a la evolución del lenguaje artístico que derivó hacia lo superficial con el rococó.

R. W. Emerson.  
Citado por: Ramón Torres Martín,  
*op. cit.*,  
p. 25.

63 En esta etapa del arte se dio énfasis a la descripción minuciosa del detalle con un perfeccionamiento técnico de extraordinario refinamiento inspirado en lo cotidiano; en donde además de representarse despensas y fruteros se le atribuyó al bodegón la pintura de flores.

*ibidem.*

64 En el siglo XIX, el romanticismo invade a éste género con excepción del expresionismo apasionado de los bodegones de Goya "como una reacción del ser frente al mundo inanimado ... como una sacudida espiritual, resultado de un proceso temperamental y psíquico. Un estallido artístico, fruto del ambiente social e histórico, cuya creación en España va unida al florecer del tenebrismo pictórico y a la búsqueda de la verdad del modelo".<sup>64</sup> "El realismo más crudo se afirma en la segunda mitad del mismo siglo con la luminosidad vibrante y temblorosa del impresionismo".<sup>65</sup>

65 Alfonso E. Pérez Sánchez,  
*op. cit.*,  
p. 20

En México, durante el primer cuarto del siglo XIX se representa el bodegón sobre una mesa de madera, en donde se sitúan una serie de abundantes elementos de cocina: cebollas, chiles, ajos, papas, col, carne fresca de pescado y pato, grandes calabazas, plátanos, peras, naranjas, nueces de castilla, vasos plenos de flores: amapolas, nochebuenas junto a toda clase de objetos que no fueran flores, ni frutas, ni manjares: cazos, ollas, cazuelas, sartenes, el jarro mantequillero, el canasto, sacos de granos, carpetas y manteles. Como lo muestran las pinturas de José Agustín Arrieta en sus lienzos de cocina que plasma con "sabrosos y económicos guisos, el nutriente común para el paladar de personas de escasos recursos".<sup>66</sup>

Arrieta pinta también, por ejemplo, a un loro sobre una cesta de panes. Esto demuestra la evolución del bodegón tradicional español con la diversificación de elementos que se añaden posteriormente por los pintores mexicanos: Leandro Izaguirre, Guermán Gedovius, Mateo Herrera, Alfredo Ramos Martínez y Joaquín Clausell.

## c-2. Refrigerios

Dentro del género de *naturaleza muerta* se encuentran también los *ontbijtjes* (refrigerios o sobremesa) que el pintor representaba extendiendo primero sobre la mesa un manto blanco bien planchado. Elegía un punto de vista alto para que los objetos pudieran observarse en conjunto: jarrones, platos o un cuchillo que se usó para rebanar un trozo de queso.

Pieter Claesz (1597-1661),<sup>67</sup> uno de los pintores holandeses más prestigiado de su época, crea innovaciones en sus cuadros de *naturaleza muerta*, como el manejo monocromático de la luz y pocos elementos dentro de la composición para crear una imagen austera.

66

Elisa García  
Barragán,  
*Mística,  
humildad  
y opulencia.  
Pintura  
mexicana  
de los  
siglos XVII-XX.*  
Musco  
del Prado  
y Museo Nacional  
Centro de Arte  
Reina Sofía,  
*op. cit.*,  
p. 26.

67

Ingvar  
Bergström,  
*Dutch  
Still-Life  
Painting  
in the  
Seventeenth  
Century.*  
London,  
New York,  
1956.  
Citado por:  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.*,  
p. 102.

Pintaba sus *ontbijtjes* de ese manera, con el punto de vista elevado, reduciendo además los elementos que han de contener sus imágenes. A Claesz le importaba demostrar que lo sencillo —y no lo aristocrático— resulta más atractivo a la vista; de hecho, la sencillez tenía que ver con el refinamiento de costumbres. Con un tono recrea a los objetos en un todo, en un conjunto unitario, como la fotografía en blanco y negro.

### c-3. Naturaleza muerta con dulces

Willem Claesz  
Heda,  
*Breakfast with  
Blackberry Cake,*  
1645  
Óleo sobre madera;  
54 x 82 cm.



<sup>68</sup>  
Kurt Wettengl,  
*Die Mahlzeiten  
stilleben von  
Georg Flegel,*  
Osnabrück,  
Tesis doctoral  
1983.  
Citado por:  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.*,  
p. 89.

También se pintaron postres y dulces hacia el año 1600, como significado del cierre de los banquetes de los aristócratas. Se pintaron higos revestidos con un cristal de azúcar. La eucaristía se representó con el pan y el vino y el vino dentro de una copa ornamental.

“Georg Flegel (1563-1638)”,<sup>68</sup> pintó frutas y dulces, pan y pasteles escalonadamente, como lo pedía la etiqueta de mesa de aquella época. Era la primera vez que se le daba importancia a la disposición de los objetos dentro de la composición de manera que todos resultaran visibles.

69

*Op. cit.*,

Charles

Sterling,

*La Nature**Morte.*

París,

1952

Citado por:

Ramón

Torres

Martín,

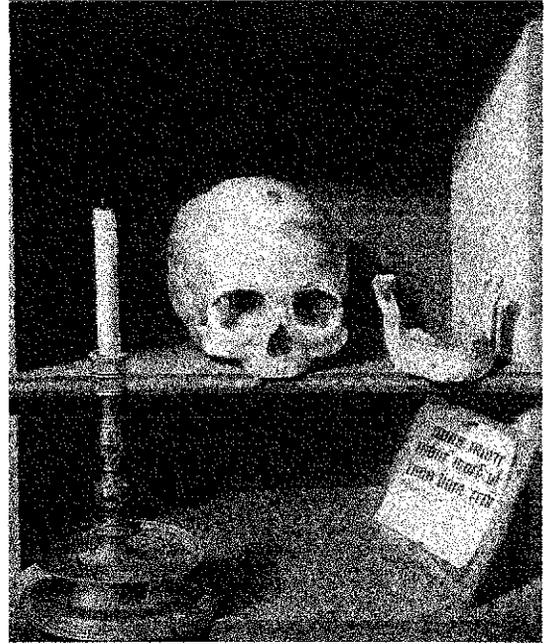
*op. cit.*,

p. 77

**d. Vanitas**

La idea de la caducidad de los bienes del mundo y lo efímero de la vida en la edad media era la calavera, que formó parte de la iconografía de la mayoría de las *naturalezas muertas* con fines suntuarios.

Después de que se refinó su representación y a causa de su efecto cautivador, fue tomada como símbolo de la vanidad de las cosas. Es entonces que se cree que la muerte impide gozar la vida plenamente, como una enérgica advertencia del más allá nace un nuevo género dentro de la *naturaleza muerta*, llamado *vanitas* o vanidades que acogen oropeles, despojos, finitud y desengaño.



“Según Inguar Bergström existen grupos de símbolos de *vanitas* que se pueden dividir en varias clases: los que hablan del espíritu como las artes, las ciencias y las letras (libros, instrumentos musicales y herramientas tecnológicas), los del poder material como objetos preciosos (joyas, medallones con retratos y relojes), dinero, títulos de propiedad y todo lo relacionado con placeres sensoriales (manjares, vinos, cervezas y tabacos) y la interpretación de la vida en sus tres clases: la contemplativa, la práctica y la voluptuosa. ... estos símbolos evocan la destrucción de la vida y de la materia (libros usados, flores marchitas, panes duros, cráneos, tibias, velas apagadas y con el humo, relojes de arena y mecánicos, incluso una mariposa volando; que representan la mor-

70

Karl Heussi,  
*Kompendium  
der**Kirchenges-  
chichte,*

12ª ed.

Tübinga, 1960,  
p. 236.

Citado por:

Norbert  
Schneider,*op. cit.*,

p. 78.

talidad del hombre y que se refieren a la existencia terrenal de todas las cosas que marcan el paso inflexible del tiempo)".<sup>69</sup>



Pieter Claesz,  
*A vanitas*  
*Still Life*,  
1645.  
Óleo sobre  
tabla;  
39 x 61 cm

Página anterior,  
Barthel Bruyn,  
*Skull Reverse*  
Loyse Tissier  
*Portrait*,  
c. 1550.  
Óleo  
sobre madera;  
61 x 51 cm.

En la edad media la muerte no causaba horror en el individuo ya que la teología daba al creyente el consuelo de una vida mejor después de terminar su vida en la Tierra. A diferencia de esto, "en el siglo xiv la muerte fue representada con tonos macabros, debido a los horrores de la peste".<sup>70</sup>

El motivo que más apareció a principios del siglo xvi fue la calavera, la cual representaba el estado de descomposición que guarda a todo mortal. Es importante señalar que también se apoyaba la imagen con un breve texto, por ejemplo: "Con la muerte todo termina. La muerte es confín de las cosas".<sup>71</sup>

En el siglo xvii, la *naturaleza muerta* trata el tema de la vanidad de la vida como la vanidad terrenal, debido al deseo de posesión de las cosas por parte de la clase

71  
Lucrece et  
l'épicurisme,  
París, 1963.  
Citado por:  
Norbert  
Schneider,  
*op cit.*,  
p 77.

burguesa. Las vanidades de este mundo eran representadas con libros, monedas, armas, máscaras, el reloj de arena o una vela a medio consumir, la cual representaba lo efímero de las cosas del hombre, al igual que un ramo de flores que pronto se marchitarán y frutos podridos como signo de caducidad. Es decir, todos aquellos elementos que se refieren a la huida del tiempo. "Todo es vanidad y la fama de las grandes hazañas se desvanecerá como un sueño".<sup>72</sup>

72  
Gryphius.  
Citado por:  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.*,  
p. 81.

En la plástica de ese momento todo es símbolo de la vanidad: una capa de armiño, un turbante o un globo terráqueo; insignias del poder mundano y eclesiástico ocupando el lugar más alto junto a objetos que representaban menor rango y que eran igualmente vanos: un pandero, un laúd, un sable, la paleta de un pintor y hasta la estatua en un nicho. "El poder y la riqueza rindiendo tributo a las sombras".<sup>73</sup>

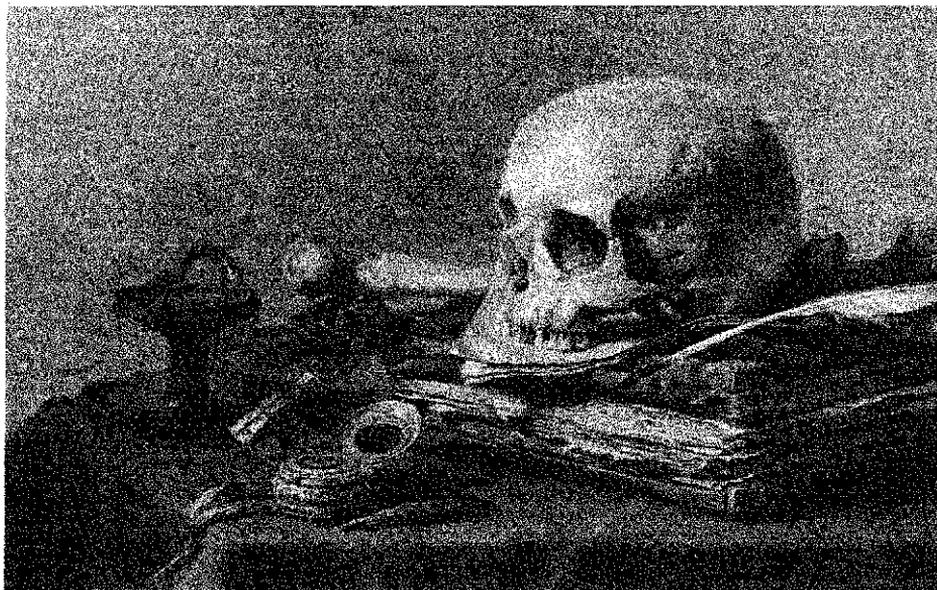
Los retratos pintados dentro de un cuadro, sobre una mesa y junto a otros objetos como una calavera, una vela, monedas, una copa, un reloj de bolsillo, flores, un collar de perlas, una pipa, libros y esculturas, formaban parte de la composición del mismo, y es aquí en donde se confunde a la *naturaleza muerta* de *vanitas* con el retrato, pero estos géneros sólo tienen en común que aluden a la fugacidad de la vida.

73  
ibidem.

En las *naturalezas muertas* pintadas durante la guerra de los Treinta Años, aparecen armaduras y armas. En 1636, "Willem de Poorter,"<sup>74</sup> quién fue discípulo de Rembrandt, pintó la vanidad terrena insinuada con una calavera, un sarcófago, un trozo de bandera. Representaba el triunfo del adversario, que desde el punto de vista de lo eterno ese triunfo podría ser vano. Los pedazos de armaduras recuerdan también, la muerte, el límite como las diferencias de rangos sociales que vuelven iguales a todos los hombres, que a diferencia en la edad moderna, las armas de guerra eran estimadas como motivos de gloria.

74  
Cat. Die  
Spracher  
Bilder.  
Braunschweig,  
1978, n. 27,  
p. 128  
Citado por:  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.*,  
p. 183.

Enseguida veremos algunos tipos de *vanitas*, a los cuales se hace referencia en el capítulo cuarto de esta investigación en las imágenes propuestas.



Pieter Claesz,  
*Skull*, 1630.  
39.5 x 56 cm.

#### d-1. Naturaleza muerta con libros

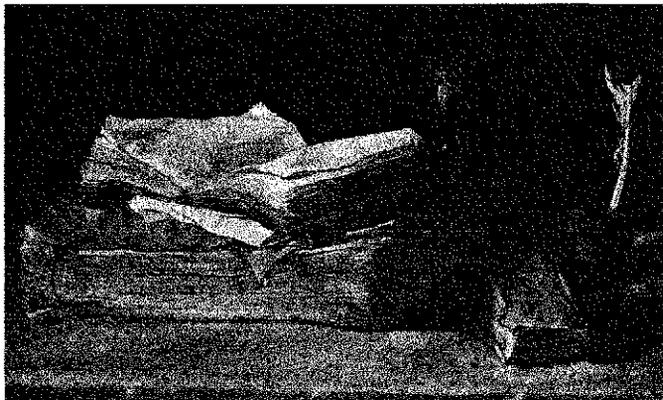
En un principio el libro fue un elemento sagrado, pero por la posibilidad de la técnica que facilitó la producción de libros, la ideología conservadora que otorga al libro un valor puesto en duda por esa nueva tecnología. En sus primeros tiempos su producción individual era lenta y costosa. En la edad media estaba al servicio de la teología, y fue así hasta la invención de la imprenta, pues la mayor demanda se concentró en la Biblia.

La aparición de las nuevas técnicas para la reproducción de libros, era vista como un peligro porque las clases ilustradas amenazaban el monopolio que

tenían sobre el saber. Estas clases también condenaban a los pocos coleccionistas de libros.

Posteriormente se crearon libros de baja calidad y éstos se convirtieron en artículos de consumo, por eso es que los libros eran vistos como baratijas y por lo tanto como un símbolo de la vanidad de las cosas terrenas.

Escuela  
Española,  
*Naturaleza  
Muerta con  
libros.*  
primer tercio  
s XVII  
Óleo sobre tela:  
34.5 x 55 cm.



Además de que en las *naturalezas muertas* con libros, éstos se representaron como artículos vanos, también eran vistos como manifestaciones ya desaparecidas o por desaparecer debido a su contenido de escritura. Pieter Claesz, pintó en 1630 una calavera simbolizando la vanidad. En la obra se muestra un candelabro vacío para indicar que la vela se consumió. Recordemos que "en el medioevo a menudo el tiempo era medido por la cantidad de las velas consumidas".<sup>75</sup> El reloj de bolsillo, incluido en la pintura, representaba la temporalidad y el libro, maltratado de los bordes agrietados de las páginas, daba la idea de la muerte y que también se hacía evidente por la escritura con una pluma desgastada. (ver p. 155).

75  
Aaron J.  
Gujewitsch,  
*Das Weltbild  
des  
mittelalter-  
lichen  
Menschen,*  
Dresde,  
1978,  
pág.171.  
Citado por:  
Norbert  
Schneider,  
*op. cit.,*  
p. 189

Jan Davidsz  
de Heem,  
*Sill Life*  
*with Books,*  
1628  
Óleo  
sobre madera;  
36 x 46 cm

En *naturalezas muertas* de otros autores se pueden observar libros en desorden o con las páginas estropeadas por la humedad; o bien libros relegados y tirados unos sobre otros, puestos sin el menor cuidado. Los libros ya no son sagrados como se les consideraba en un principio y sin embargo están plasmados en los cuadros de una manera tan exquisita que vuelve curioso al amante de los libros.



A diferencia del tenebrismo característico de los pintores españoles, Murillo, contemporáneo de Zurbarán pintó los fondos con mayor claridad de color, más luminosos. Representó sus *vanitas* con libros distribuidos en estanterías, cestas de costura y otros objetos como relojes, papeles clavados, así como tijeras y lentes sujetos por cintas.

## d-2. Naturaleza muerta con instrumentos musicales

Los instrumentos musicales se comenzaron a representar en el siglo xv. Primero se encontraron en contextos bíblicos como en la representación de la magnificencia divina de los ángeles y en temas mitológicos. "Este género de *naturalezas muertas* fue desarrollado de manera más pura por Evaristo Baschenis".<sup>76</sup>

Desde la edad media la música ya era vista como una función terapéutica. "La música es medicina y obra milagrosa, la música cura enfermedades, principalmente aquellas generadas por la tristeza y la melancolía".<sup>77</sup> Se representaron instrumentos de cuerda, violines, clavijeros, violoncellos, laúds y hasta partituras; colocados en la composición de algunos artistas.

Pierre Nicolas  
Huilliot,  
*Still Life with  
Musical  
Instruments*,  
primera mitad  
s xviii  
Óleo sobre tela;  
52 x 88 cm.



### d-3. Curiosidades

Las curiosidades de los museos son otro tipo de *naturaleza muerta* que contemplan todos aquellos objetos provenientes de la antigüedad y que en el medievo tardío ya se presentaban con: animales exóticos, disecados, como osos, peces, cocodrilos y armadillos entre otros. Se representaron también objetos de



Evaristo Baschenis,  
*Still Life with  
Musical Instruments*,  
c. 1670.  
Óleo sobre tela;  
97 x 147 cm.

arte, curiosidades de las cortes y los objetos hallados en la naturaleza como perlas y conchas; éstos se combinaban con los objetos hechos por el hombre: monedas, medallas, cuadros, esculturas, copas e instrumentos de astronomía.

A pesar del tiempo transcurrido, el tema de *naturaleza muerta* sigue siendo atractivo ya que los objetos siempre serán dóciles para conveniencia del artista y su propia visión para inmortalizar la belleza de las cosas será motivo suficiente para expresarse en cualquier época de la vida.

76 Marco Rosci, un trabajo reciente sobre Baschenis, Bergamo, catálogo, 1985. Citado por: Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 171.

77 Johannes de Muris c. 1351. Artículo de: Besseler, H., en: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. II, 1958, cols. 105-115. Citado por: Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 172.

160

**Tercer capítulo Recursos técnicos antiguos**

Revisión comparativa de procedimientos técnicos

La Photographie n'est plus un métier  
qui s'immobilise dans des recettes.  
C'est une toute autre chose. C'est une science  
qui se perfectionne, c'est une doctrine qui se fonde,  
et c'est un art qui naît.

Anonymous

162

REVISION COMPARATIVA DE  
PROCEDIMIENTOS TECNICOS.

LA PHOTOGRAPHIE EST PLUS UN METIER  
QUI S'IMMOBILISE DANS DES RECETTES.

C'EST UNE TOUTE AUTRE CHOSE. C'EST UNE  
SCIENCE.

QUI SE PERFECTIONNE; C'EST UNE DOCTRINE  
QUI SE FOND,

ETC' EST UN ART QUI NAIT.

ANONIMO.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

63

## Revisión comparativa de procedimientos técnicos

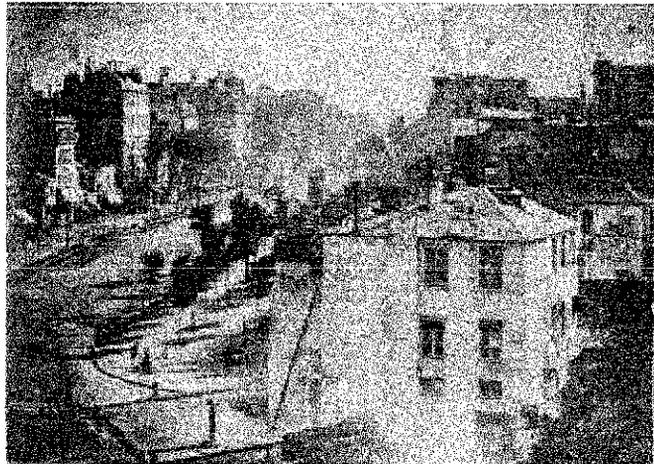
### 1. Las técnicas pictorialistas

*Los pintores sólo deben meditar con los pinceles en la mano.*

*Honoré De Balzac*

El laboratorio nos permite crear con una imagen en negativo un sin número de posibilidades, por eso es que el trabajo que se realiza en la toma no es el definitivo ya que para cada imagen que se ha elaborado para esta investigación, requiere ser dibujada sobre el papel fotográfico, pero de una manera totalmente fotográfica, como lo hace de forma natural la luz en la película, sin el uso de un retoque manual —como creaban sus imágenes algunos fotógrafos de la etapa del pictorialismo— con lápices o pinceles.

“Tres de los procesos más significativos durante los comienzos de la fotografía fueron el daguerrotipo, el calotipo y la placa húmeda de colodión. El daguerrotipo fue el primer proceso práctico que se utilizó ampliamente, pero tenía el inconveniente de que no se podía reproducir, a diferencia del



Página anterior.  
**Alvin Langdon  
 Coburn,**  
*Williamsburg  
 Bridge,*  
 1909.  
 Fotografiado.  
 Abajo,  
**Louis-Jacques  
 Mandé Daguerre,**  
*Boulevard du  
 Temple,*  
 1838  
 Daguerrotipo

calotipo, que consistía en hacer negativos sobre papel, posteriormente las placas húmedas de colodión que proporcionaba más definición de líneas y detalles en la imagen".<sup>1</sup>

"La albúmina y el nitrato de plata constituían un material prometedor para el recubrimiento de papel positivo cuando la sensibilidad a la luz era menos importante que la calidad de la imagen que se usó hasta 1890.

Lewis  
Carroll,  
*Alice Liddell  
with vagabond  
clothes,*  
c. 1858.  
Copia a la  
albúmina  
1  
Michael  
Freeman,  
*Guía completa  
de fotografía,*  
p. 47.



A mediados del siglo XIX la mayoría de fotógrafos profesionales ingleses y americanos, seguían usando el daguerrotipo para retrato. 1851 es un año significativo para la fotografía, muere Daguerre en Francia y Frederick Scott Archer, un escultor londinense propone una mezcla de algodón de pólvora con alcohol y éter, llamado colodión o placa húmeda, como medio de unir las sales de plata en las placas de cristal.

Se derramaba con cuidado la sustancia colodión viscoso con yoduro de potasio, sobre una placa de cristal, luego en el cuarto oscuro, la placa se sumergía en una solución de nitrato de plata. Se exponía después en la cámara cuando aún estaba húmeda. El tiempo de exposición aproximado en motivos a la luz del sol era de 30 segundos. Antes de que el éter (que se evapora rápidamente), se secase y quedando impermeable, se volvía rápidamente al cuarto oscuro con la placa y se inundaba con ácido pirogálico y se revelaba. Las sales de plata sin exponer se fijaban en hiposulfito sódico o en cianuro potásico (muy venenoso), y se lavaba bien el negativo.

Lewis Carroll,  
*Mary Millais*,  
 1860.  
 Copia a la albúmina



El colodión era un aglutinante muy transparente y permitía una concentración de sales que hacían que las placas fueran diez veces más sensibles que las de albúmina. Una adaptación barata del proceso al colodión era el ambrotipo que consistía en un negativo de colodión, bastante subexpuesto, que se aclaraba con bicloro de mercurio.

El proceso del colodión húmedo se hacía cada vez más intolerable en trabajos al exterior y se ensayaron varios métodos para preservarlo, para que se pudiera sensibilizar y revelar independientemente de la toma, pero todo ello llevó a una pérdida de la sensibilidad. Entonces el Dr. Richard Maddox, sugiere la gelatina como sustituto. Dos años más tarde John Burgess, un fotógrafo londinense empieza a comercializar la emulsión de bromuro y gelatina (embotellada).<sup>2</sup>

"Se preconizaban muchos otros procedimientos, pero la mayoría de ellos no serían utilizados por sus inventores durante largo tiempo. Un número determinado de operadores, para conservar más la humedad del colodión, agregaban a las placas unas sustancias higroscópicas, como goma arábiga, leche, café azucarado, malta, jugo de ciruela, glicerina, cerveza, miel, jarabe de frambuesa, te, café y goma pigmentada".<sup>3</sup>

2

Michael J.  
 Langford,  
*Tratado de  
 fotografía*,  
 pp 177,178,180

3

Jean A.  
 Keim,  
*op cit.*,  
 p. 56

*El pintor, rechaza las fotografías coloreadas porque no son pintura, y los fotógrafos porque no son fotografía, pero, ¿por qué se censura tan categóricamente a un arte en el que se combina la veracidad de la una con la belleza de la otra?*

Alfred H. Wall

“La revista *Illustrated Photographer* explicó en 1868 el uso de papel áspero de dibujo para fotografías, porque, al perderse los detalles, las fotografías parecían más bien dibujos en sepia o en tinta china. Idearon un método de sombreado para las zonas periféricas de los retratos fotográficos que imitaba los bocetos a lápiz o a carboncillo. ... El procedimiento llamado *photo-crayon*, unía la veracidad fotográfica a la creatividad artística al combinar un positivo transparente con un fondo tratado con lápiz de color, ... según una descripción de la época”.<sup>4</sup>

Se creó también la técnica del *photo-painting* o *photo-peinture*, que consistía en ampliar una fotografía por medio del “aparato que ha perfeccionado la *Disderi Company*, ... que ... permite al artista pintar ... un retrato cuyo parecido, naturalmente, queda garantizado. ... También en ese año ... apareció



Robert  
Demachy,  
*In the Grass*,  
1902.  
Copia  
retocada  
con óleo.

4  
Aaron  
Scharf,  
*op cit.*,  
p 249

### a. El gelatinobromuro

J. Sayce y B. Bolton consiguen crear las primeras placas de lo que sería posteriormente la técnica del gelatinobromuro en 1864, preparando placas al colodión que contenía amonio, bromuro de cadmio y nitrato de plata y en 1867 se lanza al mercado la placa al colodión-bromuro de plata. En 1871, A. Maddox da a conocer la emulsión a la gelatina, que constaba en fundirla en el agua, añadiendo primero una solución de bromuro de cadmio y luego una de nitrato de plata, pero hacia 1880, desaparece el procedimiento al colodión, que es finalmente sustituido por el de gelatinobromuro. De ahora en adelante, el fotógrafo utilizará placas preparadas anticipadamente, cuyo revelado confiará a los laboratorios.

### b. La platinotipia

La platinotipia "consistía en hacer primero una copia en papel de platino, muy permanente y daba gradaciones muy sutiles de tono, aunque con poca intensidad en las sombras; a continuación se aplicaba sobre la copia una delgada capa de goma bicromatada pigmentada".<sup>9</sup>

Gertrude Käsebier;  
*Blessed Art  
Thou among Women*,  
1899  
Platinotipia



9  
Brian Coe,  
David  
Allison  
y Amy Bedik,  
*op. cit.*,  
p. 86.

10  
Cristina  
Zelich,  
*Manual  
de técnicas  
fotográficas  
del siglo XIX*,  
p. 55.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Arriba,  
**Frank Engèle,**

*Lady of  
Charlotte,*  
1909.

Fotograbado.

Abajo,  
**Alice**

**Boughton,**  
*Nude,*  
1909.

Fotograbado.

Este proceso "se basa en la sensibilidad a la luz del oxalato férrico que al ser expuesto se reduce convirtiéndose en oxalato ferroso. Esta sal ferrosa descompone a su vez la sal de platino formando un precipitado negro de platino metálico. Por lo tanto, los rayos ultra violeta no actúan directamente sobre las sales de platino. La transformación de la imagen formada por sales ferrosas en una imagen formada por platino metálico se denomina revela-



PLATA DE ORIGEN  
NOO SISEL  
NORRHO 18 1871



do, mientras que la eliminación de las sales férricas no reducidas por la acción de la luz es el fijado. Las características principales de la platinotipia son su extraordinaria estabilidad, su delicada tonalidad y la finura de sus detalles".<sup>10</sup>

### c. El fotograbado

El proceso del fotograbado fue introducido en Gran Bretaña desde Viena, a principios de 1880. Esta técnica constituía un equivalente fotomecánico de la platinotipia en cuanto a nitidez, y tan rico luminosamente como la mezzotinta. Alvin Langdon Coburn la usó en la realización de sus fotografías de Nueva York y Londres, entre 1906 y 1909, preparó sus propias tintas, experimentó con varios grados de papel, no obstante, "Frederick H. Evans opi-

naba que ni el fotograbado más rico en matices podría compararse con el detalle que se obtenía con la platinotipia como buen purista dedicado a captar las propiedades exclusivamente fotográficas del detalle en la gradación de tonos".<sup>11</sup>

#### d. La goma bicromatada

El proceso a la goma bicromatada "fue introducido por A. Rouillé-Ladévéze en 1894. ... Esta técnica ... se basa en las investigaciones llevadas a cabo por Ponton y Poitevin sobre la insolubilidad de los coloides mezclados con bicromato y expuestos a los rayos ultravioleta. Las similitudes entre el proceso al carbón y la goma bicromatada son múltiples y ambas técnicas requieren paciencia y precisión. El coloide que se utiliza es goma arábiga.

La goma bicromatada permite impresiones múltiples, formándose la imagen por capas y dando la posibilidad de usar varios pigmentos".<sup>12</sup>

La goma bicromatada es "el procedimiento más revolucionario que utilizaban los fotógrafos para dar la impresión de una obra pictórica, es decir, una obra en la que había intervenido mano humana, ... posiblemente, el método más versátil que permitía cambiar la fotografía misma. Con goma era posible introducir colores arbitrarios en la emulsión, y la superficie de la fotografía se podía elaborar hasta cierto punto aplicando espesas capas sucesivas. Incluso cabía la posibilidad de usar pinceles y otros instrumentos con toda



Arriba.  
**Robert Demachy,**  
*Study,*  
1906.  
Goma bicromatada.  
Abajo.  
**Heinrich Kuehn,**  
*Windblown,*  
1911.  
Goma bicromatada;  
fotograbado.



Izquierda,  
**Robert Demachy,**  
*Struggle,*  
1904.  
Goma bicromatada  
Derecha,  
**Alvin Langdon Coburn,**  
*Spider-webs,*  
1908.  
Goma bicromatada;  
platinotipia



libertad, dando a la imagen fotográfica entera un aspecto de tratamiento artístico. La fotografía había sido incapaz de comunicar calidades táctiles, ... el método de goma había unido la fotografía más íntimamente al arte del lápiz y el pincel que ningún otro de los descubrimientos hasta entonces".<sup>33</sup>

11  
Centre  
Cultural  
de la  
Fundació  
"la Caixa",  
*op. cit.*,  
p. 32.

12  
Cristina  
Zelich,  
*op. cit.*,  
p. 75.

13  
Aaron  
Scharf,  
*op. cit.*,  
p. 251.

De la misma manera que los fotógrafos puristas angloamericanos utilizaron la óptica de la cámara para difuminar la imagen, muchos fotógrafos de arte en la Europa continental usaron la técnica de la goma bicromatada para obtener imágenes fotográficas directas con el mismo efecto. Permitía más modificaciones manuales que el proceso al carbón con la adición de pigmentos de varios colores —como se dijo— por medio de pinceladas. "Este proceso ... tiene la ventaja de ser artesanal porque debe ser realizado a mano y sin la intervención de materiales, ni de aparatos especiales. No requiere del uso de clisés de pequeño formato para ser directamente ampliados, sino que se realiza a partir de una copia por contacto, para lo cual requiere de un negativo del tamaño del papel en que se imprimirá. Para este caso se puede hacer previamente una diapositiva del clisé original y luego un negativo ampliado sobre una película rígida, de emulsión ortocromática relativamente lenta".<sup>34</sup>

14  
Jean  
Roubier,  
*Técnicas del laboratorio,*  
Fotocnci-  
clopedía  
Daimon  
vol. 2,  
p. 146

La goma bicromatada "... es un proceso de pigmentación que consiste en cubrir una hoja de papel con una mezcla de acuarela y goma arábiga que se sensibiliza a la luz con bicromato potásico. Tras la exposición al negativo, el papel se deja flotar en agua para que las partes de la imagen no alcanzadas por la luz se disuelvan. La técnica era perfecta para representar extensas masas de luz y oscuridad con una textura granujienta, con la ventaja de poder emplear cualquier color con sólo cambiar el pigmento; así, podrían hacerse varias copias de distintos colores de un mismo negativo".<sup>15</sup>

15  
Brian Coe,  
David  
Allison  
y Amy Bedik,  
*op. cit.*,  
p. 95.

16  
Jean  
Roublier,  
*op. cit.*,  
p. 150.

#### e. El proceso al carbón

El proceso al carbón, también llamado pigmentario, "se basa también en el mismo principio que la goma bicromatada, sólo que en este caso es una gruesa capa de gelatina la que se hace sensible a la luz por medio del bicromato. Precisamente el hecho de ser una capa de bastante espesor, en vez de la fina película de goma, es lo que distingue no sólo el resultado obtenido, sino también todo el proceso".<sup>16</sup>

En 1903 se industrializó con el nombre de *fresson paper*. Esta técnica permite la variación de los pigmentos oro-platino para crear imágenes de tonalidades cálidas o frías. "Consistía en extender la emulsión compuesta por gelatina, bicromato y pigmento sobre una hoja de *papel tissue*, y en contacto con un negativo se exponía a la luz solar. Las zonas más densas del negativo protegían el papel emulsionado de la luz. Esas partes de la emulsión conservaban la gelatina soluble, mientras que el resto, según el grado de densidad del negativo, la gelatina perdía su solubilidad. Después de la exposición y antes del revelado, se transfería la emulsión a otro soporte. El transporte finalizaba durante el proceso de revelado en el que el *papel tissue* se desprendía totalmente de la emulsión. El revelado consistía en un lavado con



Julia Margaret  
Cameron,  
*Call I follow.*  
*I follow; Let me Die.*  
1867.  
Copia al carbón.

agua caliente que eliminaba la gelatina soluble junto con el pigmento y el bicromato. Las imágenes que se obtenían eran estables y sus problemas de conservación se limitaban a aquellas que atañen normalmente al papel”.<sup>17</sup>

#### f. El bromóleo

17

Cristina  
Zelich,  
*op. cit.*,  
p. 67

La técnica del bromóleo “consistía en la transformación de una imagen fotográfica, obtenida por la impresión de sales de plata, en una primera imagen impregnada de tinta grasa. El procedimiento permitía también la aplicación de varios colores”.<sup>18</sup>

18

Marie-Loup  
Sougez,  
*op. cit.*,  
p. 191.

Todos estos procedimientos se ramifican en múltiples variantes, fruto de largo tiempo de manipulaciones en el laboratorio.

976



*La cámara fotográfica  
puede ser manipulada como el pincel del pintor*

Disderi, 1862

178

REVISION COMPARATIVA DE  
PROCEDIMIENTOS TECNICOS.

LA CAMARA FOTOGRAFICA.

PUEDE SER MANIPULADA COMO EL PINCEL

DEL PINTOR

DISDERI , 1862



**Julia Margaret Cameron,**  
*Mary Hillier as Madonna*  
*with Two Children, 1864.*

179

## 2. Las técnicas actuales

### a. Materiales para la toma fotográfica

#### a-1. La cámara de formato mediano

*La naturaleza vista por la cámara es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano.*

*Lazlo Moholy-Nagy*

Una fotografía no es otra cosa que la interpretación de lo que hacemos que la cámara vea, y la cámara ve con los ojos de quien la usa, es decir, ve con la experiencia, la habilidad, el interés y la educación del fotógrafo.

“El mérito del fotógrafo sólo consiste en sacar bien la fotografía, en reproducir en la placa una escena de la naturaleza ante la cual colocó el objetivo de la cámara. Es un artífice que sabe manejar hábilmente los procedimientos mecánicos de su oficio”.<sup>19</sup>

“La cámara fotográfica, según William Mitchell, se ha considerado como un instrumento ideal que se utiliza para registrar detalles miméticamente exactos de los objetos como se observan en el mundo real, pero cuando se llega a niveles de simulación, la imagen ya no sirve para representar al objeto, sino más bien para revelarlo, hacerlo existir. El propósito es crear un doble de la realidad ... de las cualidades invisibles que posee”.<sup>20</sup>

La fotografía hace patente, enfatiza y confirma la existencia, pero el realismo no es la cantidad de información que nos proporcione la imagen, porque depende de la forma en que esta información sea dada y el fotógrafo será quien decida qué suceso o qué escena son dignas de ser registradas, por lo tanto “la cámara no copia la realidad”.<sup>21</sup>

19

Revista

Hojas

Selectas,

Salvat.

*La fotografía*

*artística,*

Barcelona,

1907.

p p. 455-459.

Citado por:

Centre

Cultural

de la

Fundació

“la Caixa”,

*op cit.,*

p. 165

20

Walter

Benjamin,

*La obra de*

*arte en la*

*época de su*

*reproducti-*

*bilidad*

*técnica.*

p 47.

La realidad es distinta porque lo que planea el fotógrafo conscientemente, presenta otra proyección inconscientemente, que también depende de sus estados de ánimo.

Con la cámara sólo es posible hacer cortes o encuadres de la imagen, ampliaciones o disminuciones que por su virtud permite al fotógrafo experimentar su inconsciente óptico y "el problema con la visión radica en que es tan natural y sencilla que nunca nos detenemos a meditar en qué consiste. Miramos y vemos, pero detrás de ese acto tan simple hay un proceso profundo que afecta al modo que tenemos de actuar, pensar, aprender y fotografiar.

21

Joan  
Fontenberta,  
*op. cit.*,  
p 131.

22

Derek  
Doeffinger,  
*El arte  
de ver.  
Cuadernos  
prácticos de  
fotografía.*

"Tras los primeros años de vida ignorábamos más de lo que veíamos y nuestra visión se volvió casual y tranquila. Un día más tarde nos pusimos detrás de una cámara y comenzamos a fotografiar".<sup>22</sup>

23

Eastman  
Kodak  
Company,  
p. 8

Sin embargo la cámara fotográfica —con la visión del fotógrafo— no sólo lo ayuda a ver las cosas que puede ver, "... sino que ... recoge y conserva datos con imparcialidad incorruptible, con firmeza y precisión a toda prueba. Ahonda, allí donde la mirada del hombre se ve precisada a detenerse; recoge lo impalpable, advierte lo invisible, no se asusta de horrores, de llagas ni de podredumbres; merced a ella se sigue paso a paso el curso de la vida y de la muerte, se traza el mapa exacto de una dolencia, de una deformación, de un mal, antes incurable acaso por desconocido".<sup>23</sup>

24

John  
Hedgecoe,  
*Fotografía  
avanzada.  
Ideas y  
técnicas  
para el  
profesional.*  
p 211.

La cámara que se ha usado para la realización de este trabajo es una cámara Yashica tipo réflex de medio formato de dos objetivos, —"dos sistemas ópticos de idéntica longitud focal, uno para el visor y otro para la exposición.— Detrás del superior o del que corresponde al visor, hay un espejo que refleja la luz hacia la pantalla de enfoque",<sup>24</sup> es decir, en uno de ellos se

impresiona la imagen y en el otro un espejo nos la representa invertida sobre un visor de cristal esmerilado. Por lo tanto la cámara réflex contiene dos cámaras en una sola, es de fácil manejo, ligera y no provoca vibraciones en el momento de disparar.

Las cámaras de medio formato utilizan una película en rollo llamada 120, que proporciona negativos de 6 cm de ancho, con 4 diferentes formatos en cada toma, según el tipo de cámara que se use, existen los de 4.5 x 6 cm, 6 x 6 cm, 6 x 7 cm y 6 x 9 cm. Se ha usado para esta investigación el de 6 x 6 cm. (alrededor de cuatro veces más grande que el formato de 35 mm.) por ser el *más práctico debido a que es un formato cuadrado y proporciona mayor armonía para componer la imagen, viéndola desde el visor de la cámara.*

#### **a-2. La película en blanco y negro**

La fotografía sólo es posible porque la luz produce cambios sutiles en determinadas sales de plata y lo que conocemos como película está llena de partículas diminutas de haluros de plata sensibles a la luz. Las películas actuales más complejas parten de este hecho y evidentemente, las cosas han cambiado desde que Fox Talbot y Daguerre realizaran, cada uno por su cuenta, los descubrimientos en los que se basa la fotografía.

“La parte de la película sensible a la luz está contenida dentro de una capa muy delgada de gelatina que recubre una base plástica flexible. Dentro de la capa de gelatina se encuentran los cristales de haluro de plata, es decir, plata combinada con cloro, bromo y yodo. La gelatina mantiene cada cristal en una posición fija, pero se hincha cuando se humedece, permitiendo que los productos químicos penetren en la estructura esponjosa y lleguen a cada uno de los cristales. La gelatina y sus cristales son lo que conocemos como emulsión de la película”<sup>25</sup>

25

Michael  
Freeman,  
*op. cit.*,  
p p. 46, 48.

“Las partículas que han sido tocadas por la luz se vuelven negras al sumergirlas en el revelador. Después del proceso, todas las partes iluminadas de la escena se vuelven oscuras y las partes oscuras se vuelven claras, presentando una versión negativa de la escena original”.<sup>26</sup>

26

Folleto  
de Kodak.  
**Curso de  
fotografía  
en blanco  
y negro**  
vol. 1.  
*El color  
del blanco  
y negro*,  
**Kodak**  
Professional,  
p 27.

Al tomar una fotografía, la luz que se refleja de la escena cae sobre la película y forma una imagen latente sobre la misma. Esta imagen es invisible y lo que convierte a esta imagen latente en algo visible es la función del revelador sobre la película.

La película en blanco y negro se conoce también como película monocromática, tiene la ventaja de tener mayor latitud que hace posible exposiciones menos extremas con poca iluminación, permitiendo que el fotógrafo controle el contraste y el intervalo tonal de la imagen en el momento de ejercer su creatividad en el laboratorio.

Hoy en día, todas las películas aprovechan la capacidad de desarrollar productos químicos para aumentar el efecto de la luz. La película en blanco y negro ha permanecido casi inalterable a lo largo de los años, y los principios de su exposición y revelado son la clave para comprender el funcionamiento de otros tipos de procesos fotográficos.

Para esta propuesta práctica se ha trabajado en la composición de la fotografía así como en la ampliación y la manipulación de encuadre en el laboratorio, con el empleo de un formato 6 x 6 cm. de la película denominada *película 120 Kodak T-Max 100*; por ser una película de grano fino que proporciona detalle en zonas claras.

## b. Control de la imagen en la toma fotográfica

### b-1. El escenario

El escenario se propone dependiendo del efecto que se desea causar con los objetos a fotografiar y la variedad de materiales posibles para el fondo es inmensa. "Su elección debe funcionar como un telón de fondo para el sujeto principal o si se va a utilizar para crear un ambiente complejo. Uno de los telones de fondo sencillos más comunes es un fondo sin rasgos característicos, a modo de fondo infinito, que hace que el sujeto flote visualmente delante de él. Los mejores materiales para este tipo de fondo carecen de color y de textura",<sup>27</sup> de materiales resistentes como la tela ya que los plásticos producen brillos no deseados y los papeles se arrugan o se ensucian en la manipulación y tienen texturas que muchas veces no se desean.

El escenario es muy importante ya que de éste dependen el tratamiento del tema y la forma de representación de los objetos en una composición bien equilibrada. En este caso la elección del escenario para la representación de objetos se hizo previamente, puesto que se requería un material de color blanco para que en la impresión se respetara el color del papel fotográfico que se usó.

El arte inspirado por la naturaleza es en realidad una simplificación de la naturaleza, por lo tanto esa simplificación en este trabajo es llevada hasta su representación más simple para que la imagen se vea limpia, con objetos que destacan en una inmensa tela blanca, que se presenta semiarrugada o con pliegues con el propósito de proporcionar ese efecto de integración y acogimiento de los objetos y para que en el momento de manipular la imagen en el laboratorio, esos pliegues y los contornos de los objetos se desvanezcan con el fondo blanco del papel, así, se pretende que éstos darán la impresión de que han sido dibujados a lápiz sobre un papel blanco.

27

Michael  
Freeman,  
*op. cit.*,  
p. 272

## b-2. Los modelos

28 El modelo es el motivo a fotografiar y su elección depende de una visión muy particular del fotógrafo. Lo que elige para fotografiar revela su forma de pensar y una manera única de ver, es decir que "cada foto que hace el fotógrafo es un autorretrato".<sup>28</sup>

Bob  
Liewellyn.  
Citado por:  
Derek  
Doeffinger;

*op. cit.*,  
p. 10.

Los modelos son los objetos o sujetos a fotografiar y para este trabajo se han elegido objetos comestibles y no comestibles, que en cuanto a su forma puede ser estética o no, —"entendiendo por forma estética la que se atiene a normas o cánones",<sup>29</sup>— es decir que tan digna de ser representada y posteriormente admirada es una forma "normal" como una "deforme". Lo importante es la manera en que se represente.

29 José  
Alzina  
Franch,  
*Arte y  
antropología*,  
p. 71.

El motivo habla por sí mismo, persuade, convence al fotógrafo y al espectador de ser admirado por eso no debe fragmentarse. Si se fragmenta se varía la visión de su contexto. Si se trata de mirar algo más abstracto esto invitará a muchas interpretaciones y no es el caso de esta investigación. Se presentan los modelos de manera que el espectador pueda admirarlos en su totalidad aún con el efecto de difusión.

Día a día nos topamos con múltiples escenas familiares y no les dedicamos ni siquiera un segundo. Nadie espera mucho de ellas, si es que espera algo. En cambio el fotógrafo —que es un observador atento— aprende muchas cosas antes de fotografiar y a través de su experiencia sus observaciones serán más acertadas y entonces buscará lo que hay de potencial en cada motivo. Hay que ir más allá del objeto, de estudiarlo tantas veces como sea necesario para que finalmente se rinda ante nuestros ojos su forma.

En una *naturaleza muerta* se aprecian todas las formas de los objetos y de su conjunto como un motivo individual. Una flor tiene una forma estética al igual que una puesta de sol, que es una interpretación de un mundo propiamente esteticista en relación con el entorno natural, pero el fotógrafo tiene su propia visión de la naturaleza y aunque la cámara capte "la realidad", la forma en que se nos presenta es la que el artista vio de ella, transformándola por medio de encuadres o planos, el manejo de la luz, la sombra y otros factores que hacen que la imagen fotográfica de la naturaleza sea para el fotógrafo su propia imitación y no la realidad, como ya se dijo.

### b-3. La composición

Cuanto más refleja una imagen fotográfica la realidad como apariencia natural, menos se perciben el orden y la simetría que exhibe. En este sentido "el arte consiste en imponer un orden al caos".<sup>30</sup> El fotógrafo también es un artista porque selecciona y consigue una composición ordenada y es así como describe su propia sensibilidad en el equilibrio y las simetrías ocultas.

Para la realización de este trabajo, primeramente se eligieron los objetos idóneos para cada toma y después se colocaron sobre la tela plegada (lo más natural posible) para que se integraran todos los elementos de la composición.

Cuando un elemento de la composición está aislado, tiene una textura especial o es mayor o menor en volumen a los demás, es porque se le está concediendo un valor distintivo o superior que lo hace digno de mayor atención o protagonista de la escena. Esa jerarquización se marca mediante la colocación dentro de una estructura o mediante la separación de los elementos.

El volumen se evoca por medio de la superposición de una forma completa

30

E. H. Gombrich, *Norma y forma*, p. 213.

31

Ethan Ehmer, *Miseria de la comunicación visual*, p. 156.

que oculta parte de la otra. La superposición implica dos planos y por lo tanto una idea de profundidad y volumen que se modelan utilizando tonalidades distintas que la luz provoca sobre los objetos. El color no es plano, ya que en este caso, son las tonalidades grises que con sus variaciones de gamas expresan el volumen.

Podemos crear, como se vio anteriormente, algo que sea más que la mera copia de la realidad, combinando los elementos. En una composición se trata de un trabajo imaginativo y experimental. Los fotógrafos son seres visuales que responden a lo que ven y presentan al espectador los objetos que usan a diario sin mirar, al igual que la comida que pasa ciegamente del plato a la boca. Con distintos ángulos y acercamientos, hacen de esos objetos un deleite de la vista más que de los otros sentidos. Estudiar los pequeños detalles permiten al fotógrafo explorar y vivir su entorno y ayudan a que el público tenga conciencia visual de los objetos que antes sólo tenían un uso práctico.

La relación de los modos de representar a la *naturaleza muerta* tiene un aspecto objetivo de la realidad y un aspecto artístico que en este caso es el “motivo” o tema de la obra, que puede ser de aspecto representacional, de estilo decorativo (que no es el modo más evolucionado de representar la *naturaleza muerta*, ya que el sentimiento decorativo ha cambiado), o simbólico, por ejemplo, “a una forma orgánica le es inherente una cierta sexualidad”.<sup>31</sup> que se ve más desarrollada en algunas representaciones.

En este trabajo el modo de ver y de interpretar el “motivo” es de tipo emotivo y se han elegido los elementos necesarios para que cada objeto de la vida cotidiana —casi desapercibido— cobre importancia y enriquezcan la experiencia visual del espectador cada vez que explore el detalle y la forma. Se han elegido

algunos de los motivos que abundan en la naturaleza, como flores y frutas y los que han sido hechos por el hombre como los utensilios de cocina. De éstos, los más adecuados para este trabajo son aquellos que tienen una forma sencilla y colores tenues porque se funden armónicamente con el fondo y que a pesar de no tener nitidez, el espectador podrá identificarlos.

#### **b-4. La manipulación de la luz: luz natural, luz artificial y luz suave**

Tendemos a considerar la luz como un mero iluminador, un intermedio invisible que revela el mundo de las cosas. La luz en el caso de la fotografía es la que condiciona el aspecto total de la imagen.

“La luz, para que sea causa suficiente para producir lo sublime, debe ir acompañada de ciertas circunstancias, además de la capacidad de hacer visibles los objetos”.<sup>32</sup>

A pesar de que se use la luz natural, la manera en que se ha manipulado la transforma como artificial ya que “la *naturaleza muerta* no suele tener horizontes, —dice Omar Calabrese—, pues contiene un fondo que está borrado, por una superficie opaca o por cualquier material o por una nebulosa, precisamente para eliminar el horizonte para representar la contigüidad con el espacio externo y la iluminación pasa de ser natural a artificial en la misma representación”.<sup>33</sup> Esto es en términos de la percepción y no de la técnica, porque al igual que con la luz artificial y el uso del flash desvanecemos los límites del horizonte, también lo podemos lograr con la luz natural del sol sobre todos los elementos de la composición.

En lo que se refiere a la iluminación para los objetos, se dice que los objetos naturales tienen una forma y la forma se presenta en sí como una necesidad

32

**Edmundo Burke,**  
*A Philosophical Enquiry.*

*J. T. Boulton*  
*Introduction,*

parte II,

sec. XIV,

p. 80.

Citado por:

**Rosario Assunto,**  
*op. cit.,*

p. 54.

33

**Omar Calabrese,**  
*op. cit.,*

p. 23.

34

**Derek Doeffinger,**  
*op. cit.,*

p. 27

interior del fotógrafo por expresar una precisión y un orden, en donde el espectador pueda admirar esa forma más allá de lo que la delimita, es decir que esta iluminación desde un ángulo bajo es esencial para reproducir el volumen tridimensional de un objeto en una imagen de dos dimensiones, por ello se debe trabajar las tomas en el amanecer o al atardecer ya que en esos momentos la luz del sol incide lateralmente y produce sombras que resaltan los relieves y nos proporcionan el volumen.

La luz tiene varias cualidades que afectan el aspecto de las cosas porque “puede realzar o degradar la textura, manifestar u ocultar la forma, reforzar o apagar el color”.<sup>34</sup> El relieve en una superficie se denomina textura y ésta puede variar con su rugosidad. Fotográficamente puede reproducirse por las sombras que se forman con una iluminación propicia. En la naturaleza resulta claramente visible la textura en los frutos y semillas o en la corteza de los árboles. En una fotografía adquiere un carácter tridimensional, pero si son muy pronunciadas reducen el impacto de la forma y el contorno.

La capacidad de la luz para afectar a la película está relacionada con su contraste, con la exposición y con el revelado. El contraste se controla con la iluminación aparte de la influencia de las diferentes películas, de los filtros y del revelado. En este caso la luz natural es un soporte para obtener efectos de sutileza e integración de los objetos con el fondo, como se dijo. Para lograr este efecto se ha usado una luz suave o difusa, la cual proviene de una fuente amplia que es ideal para enfatizar la forma, mostrar una rica gama de tonos, revelar los detalles y la textura y reflejar una atmósfera sutil.

### Luz natural y luz artificial

La fuente básica de iluminación en la mayoría de los casos dentro del campo de la fotografía son: la luz solar y la luz artificial, pero la iluminación solar "tiene la ventaja de ofrecer una variedad infinita de condiciones luminosas, que van desde la luz directa y dura del sol de medio día, hasta la luz envolvente y sin sombras de la niebla, incluso la luz de luna es una versión reflejada de la luz solar".<sup>35</sup>

35

Michael  
Freeman,  
*op. cit.*,  
p. 111.

Con este trabajo se ha manipulado la luz natural para lograr esa sensación de pérdida del horizonte. La luz manipulada de esta forma hace poco perceptible el fondo y elimina la distancia y el formato. La distribución del espacio es el espacio de la misma representación.

36

*ibidem*,  
p p. 111-112.

"Una sola fuente luminosa ilumina la Tierra y sin embargo, con ayuda de una pantalla atmosférica y un patrón de nubes, vapor de agua y partículas de polvo que cambia constantemente, crea una infinita variedad de condiciones lumínicas. Hay varios factores que determinan la dirección, la calidad y el color de la luz natural. En la mayoría de los casos, el fotógrafo sólo tiene que tomar en cuenta cuatro: la estación del año, la hora del día, el clima y las condiciones atmosféricas. Podemos considerar el exterior como un enorme estudio natural, en donde un poco de luz también se refleja desde el suelo".<sup>36</sup>

"En fotografías de la naturaleza es muy importante saber valorar y aprovechar las calidades de la luz natural para realizar la imagen".<sup>37</sup> Consiste en estudiar el tipo de iluminación que realce mejor una forma, cambiando de posición la cámara. Cuando el sol sale, la luz es cálida, a medida que el sol va subiendo, brilla más, provocando la apariencia de un blanco más puro y cuando el sol cae por el horizonte es fría.

“La luz de neblina destaca la perspectiva aérea, debilita los colores y tonos distantes, ... pero también ... debilita ligeramente el contraste y las sombras. La luz con una capa delgada de nubes funciona como un difusor suave para la luz solar. La luz con nubes dispersas produce una iluminación irregular, debilita ligeramente el contraste, pero rellena ligeramente las sombras”.<sup>38</sup>

37  
Ángel  
Heather,  
*La  
naturaleza  
en  
fotografía,*  
p. 54.

“El fotógrafo debe decidir la hora del día que más le convenga a sus propósitos, pero por regla general, el amanecer y el atardecer son buenos momentos y en el lapso de una hora o dos se consigue una gran variedad de condiciones luminosas”.<sup>39</sup> La luz artificial que el fotógrafo usa con mayor frecuencia es la que realiza en un estudio que logra con el uso de lámparas que suele obtener imágenes más precisas, pero con menos calidad de tonos a diferencia de la luz natural.

38  
Michael  
Freeman,  
*op. cit.,*  
p. 234.

Cuando se usa la luz artificial, una iluminación directa “consistirá en el uso de una lámpara principal difundida a través de una hoja de material cuya superficie sea un poco más grande que la del sujeto. Una sola luz principal resulta sencilla y práctica y produce un efecto claro, nada complicado, semejante a la luz natural, tanto si procede del sol, cuando es exterior, como desde la ventana.

39  
ibidem,  
p. 241.

El tamaño relativo de la luz en comparación con el objeto determina el grado de difusión: se puede incrementar, aumentando la superficie de la luz, acercándola o fotografiando desde cerca al objeto. La iluminación difusa superior sobre un fondo sin horizonte, se logra si se coloca bastante baja y hacia adelante, produce un efecto graduado, que agranda las sombras hacia atrás y hacia arriba. Pero la mejor dirección y posición para la luz depende de la forma y las características del sujeto. Para iluminar de forma homogénea, suele ser más sencillo dirigir la luz horizontal que verticalmente.

La posición de las luces es fundamental, pero hay muchas formas de reducirlo. Se puede utilizar una visera para el objetivo y ocultar las lámparas con pantallas opacas. El relleno de las sombras, para controlar el contraste se realiza con el uso de reflectores de cartulina blanca o papel de aluminio arrugado, espejos o una lámpara secundaria también difusa”.<sup>40</sup>

40  
ibidem,  
p p 276-277

### **Luz suave**

La luz suave o difusa es la producida por una fuente de luz de gran tamaño, como la luz del sol que se filtra a través de una nube o la luz que entra por una ventana con cortinas.

41  
ibidem,  
p. 136

“En la mayoría de las fotografías, hay una gama de tonalidades, que van del oscuro al claro. Al alterar intencionalmente el equilibrio hacia los tonos más oscuros, se consigue un efecto intenso u oscuro (clave baja). Cuando se inclina hacia los tonos claros, se obtiene un resultado brillante o delicado (clave alta). La luminosidad, en este sentido, no es simplemente una cuestión de sobre o subexposición, sino que implica crear tanto un esquema de iluminación como un tema o un sujeto que contribuyan a tal efecto”.<sup>41</sup>

42  
Derek  
Doeffinger,  
*op. cit.*,  
p. 42

Para este trabajo fue muy importante calibrar la suavidad de la luz, ya que con la luz suave las sombras son menos definidas e incluso pueden desaparecer cuando la luz es sumamente suave y el ambiente en la imagen se hará apacible. Cuando la luz es directa crea una iluminación dura. Es decir que la iluminación queda determinada por la cantidad de luz en relación con los objetos a fotografiar.

43  
John  
Hedgecoe,  
*op. cit.*,  
p 39

Una nube se convierte en una gran fuente de luz cuando pasa frente al sol, pero esta fuente de luz será suave porque la nube dispersa y filtra los rayos

solares. Esta iluminación hace que se creen sombras suaves, por lo tanto, cuando es mayor la cantidad de nubes y éstas llegan a cubrir todo el cielo, la fuente de luz es una sola y uniforme y la luz se vuelve difusa provocando sombras muy indefinidas.

Si se refleja luz desde abajo, la luz que llega de arriba hace que las sombras casi se pierdan. La luz dura es característica de una fuente de luz relativamente pequeña, como el sol, una bombilla, un flash o una luz de vela. La luz direccional recorre líneas rectas y los objetos que encuentra en su camino bloquean la luz del área que se encuentra inmediatamente detrás de ellos formando sombras perfiladas, que se corresponden con su silueta.

En esta propuesta las figuras de los objetos no destacan porque el objeto se adhiere al fondo blanco. El desvanecimiento de la forma es lo que les confiere su plenitud y que nuestra visión la percibe con su profundidad y volumen desde la superficie. Los objetos pequeños, en este caso, pueden perderse un poco a diferencia de los grandes. Los objetos que son suaves en cuanto a su color y curvos en cuanto a su forma suelen despertar sensaciones cálidas y agradables pese a lo frío de la luz que los baña con sus tonalidades pálidas.

La sombra es la clave de la iluminación porque ésta se diferencia de la claridad de las superficies variables de los objetos que habrán de delinear la forma. "Los grados de iluminación lateral y directo alteran la sombra y la transición gradual de las altas luces a la sombra oscura acentúa las formas sutiles, pero no pasando con brusquedad".<sup>42</sup> "La luz no es direccional, sino dispersa y llega al objeto desde un área más amplia, lo que provoca sombras más livianas de bordes suaves".<sup>43</sup>

Como se ve, "un error muy común consiste en confundir un suavizamiento

de la calidad de la luz con una caída en su intensidad o creer que una fuente brillante de luz es necesariamente dura. La mejor manera de determinar la dureza o la suavidad de la luz consiste en mirar con atención los bordes de las sombras y observar cuál es la profundidad de la sombra en comparación con las zonas que reciben luz directa".<sup>44</sup>

"La luz suave da lugar a imágenes de bajo contraste, característica común a las fotografías tomadas con cielo nublado o con luz de estudio difusa. El cálculo cuidadoso de la exposición media reduce aún más el contraste, porque conserva la máxima cantidad de detalle en las luces y en las sombras".<sup>45</sup>

44  
ibidem,  
p. 37

45  
ibidem,  
p. 214.

Con este tipo de iluminación un objeto de superficie áspera y rasgos duros se puede suavizar y a la inversa, las superficies suaves si son tratadas con luz dura para resaltar en ellos una dureza, pero ese no es el caso en este trabajo, ya que se le ha dado un efecto de suavidad a cada imagen.

La luz suave puede obtenerse colocando una malla metálica delante de la luz y se puede hacer aún más suave usándola indirectamente reflejándola por medio de un papel blanco hacia el sujeto, pero los efectos más suaves se pueden obtener eliminando el efecto direccional de una pequeña área del foco.

De igual forma podemos obtener una imagen delicada con una preexposición o prevelado de la película antes de exponerla de forma habitual, para ello "la película debe ser expuesta en la cámara y rebobinada o velando previamente la fotografía y cargando el obturador sin que avance la película, manteniendo apretado el botón del mecanismo de arrastre y tomando la fotografía como cuando hacemos efectos de doble exposición en una toma. Para lograrlo la cámara debe estar delante de una superficie blanca e iluminada uniforme-

mente, con el diafragma abierto totalmente y enfocado y con una exposición equivalente al 20% de la indicada por el exposímetro”.<sup>46</sup>

La ventaja de una preexposición es la de reducir el contraste, afectando todas las tonalidades de forma uniforme, desde las altas luces hasta las sombras.

### c. Técnicas de laboratorio: alteración de la imagen

*La democratización de la fotografía tuvo que incrementar la urgencia de los fotógrafos artísticos por demostrar que la cámara fotográfica, como la pintura, era capaz de producir imágenes llenas de mérito estético, que el mecanismo respondía al contacto humano. Los puristas de la fotografía insistían en que el verdadero papel de ese medio de expresión visual consistía en el simple registro de las apariencias naturales. El arte del fotógrafo debiera limitarse a seleccionar y ordenar el modelo y otras técnicas previas a la exposición y relacionadas con la exposición misma. El retocado, los efectos especiales y las tretas del cuarto de revelado eran totalmente ajenos a su objetivo.*

*Aaron Scharf*

#### c-1. La fotografía con efectos

La fotografía con efectos ofrece un impacto visual más inmediato, sin embargo algunos críticos rechazaron la fotografía hecha con efectos —como se vio en el primer capítulo—. Esto se debe a que ellos buscan “la realidad” en una fotografía y es irónico, pues ni siquiera la “fotografía directa” es reflejo de nuestra realidad, sino la forma en que representa “esa realidad” la cámara fotográfica. Es decir que es una distorsión hasta cierto punto.

Entonces se hace la pregunta: ¿la fotografía de efectos no tiene ningún va-

lor? lo tiene aunque su forma de plasmar la naturaleza sea menos representativa de la realidad, lo importante es la expresión personal y la técnica con la cual se ha realizado no es tan importante como lo que se ha de obtener, puesto que las técnicas que se utilizan en el laboratorio dan como resultado la materialización que el fotógrafo anteriormente había visualizado en su imaginación y luego en el visor de la cámara. Es fundamental que habiendo obtenido experiencias previas —tanto del conocimiento de los materiales fotográficos y de su comportamiento en su uso normal o anormal y valorando las diferentes técnicas y procesos—, las imágenes definitivas sean el producto del camino más adecuado con lo que se desea obtener.

Con el uso de efectos en el laboratorio no se pretende cubrir algún tipo de fallo, sino de hacer más novedosa la imagen. Esto es un problema más de tipo subjetivo que fotográfico porque lo perdurable de una imagen depende más de la penetración en el espectador —se trata de resolver una imagen fotográfica por medio de la relación armónica entre la composición y el ambiente—, en primera instancia, luego, se ha de aplicar el efecto.

El valor que se confiere a los efectos es el de sugerir una experiencia en el espectador para conducirlo por el espacio de la imagen que se logra únicamente teniendo el cuidado necesario en cada una de sus partes, en la composición, en el tipo de objeto que se quiera resaltar, en el punto de vista fuera de lo normal o suprimiendo y enfatizando detalles, según sea el caso.

Esta investigación se enfoca a las formas tradicionales del arte, en este sentido se puede decir que a lo trivial o común de los objetos de la vida cotidiana que se representan en las fotografías de *naturaleza muerta*, —que se pueden ver en el capítulo cuatro— se les ha conferido un valor estético.

47

Rudolf  
Arnheim,  
*On the  
Nature of  
Photography*,  
The University  
of Chicago,  
1974  
Citado por:  
Joan  
Fontcuberta,

El objetivo de resaltar las cualidades formales y estéticas de objetos triviales, se debe a que “la fotografía adquiere sus propiedades únicas no sólo merced a su técnica de registro mecánico, sino al hecho de que suministra al espectador una clase específica de experiencia, que depende de la asunción de su origen mecánico”.<sup>47</sup> Es así como las imágenes no sólo difieren por sus rasgos técnicos, sino también por sus rasgos estéticos y por las condiciones de recepción que dependen de un contexto cultural e histórico.

*op. cit.*,  
p. 30.

El hecho de entender la naturaleza representativa de las imágenes no debe separarse de las sensaciones que provocan. John Berger dice que “la imaginación creativa es la que ilumina y anima nuestra comprensión del mundo: Sin la imaginación el mundo se vuelve irreflexivo y opaco. Sólo la existencia permanece”. De igual forma, Rolan Barthes considera que hay que explorar la experiencia de la fotografía no como un tema sino como una herida: veo, siento, luego me doy cuenta, observo y pienso.

48

John  
Hedgecoe,  
*op. cit.*,  
p. 215.

### c-2. La subexposición

La alteración en la exposición nos conduce a dos muy marcadas y opuestas: en este caso se trata de la sobreexposición, la cual da lugar a luces deslavadas y sombras muy tenues —característica de una atmósfera pictorialista— y la subexposición, que por el contrario, intensifica los tonos de grises.

“La sobreexposición es la excesiva exposición a la luz de un material fotográfico, en donde los negativos sobreexpuestos suelen carecer de contraste y de detalle en las luces y a partir de negativos sobreexpuestos en blanco y negro se pueden obtener buenas copias con un papel duro con exposiciones muy largas y ajustando con filtros”.<sup>48</sup>

El sobrerivelado también puede contribuir a la creación de un negativo denso cuando se deja en contacto mucho tiempo en el revelador o si se revela con una solución muy concentrada o muy caliente.

“Se debe exponer para las sombras y revelar para las luces, porque la densidad de las sombras depende de la exposición, mientras que la de las luces viene determinada por el revelado”.<sup>49</sup>

49  
Joan  
Fontcuberta,  
*op. cit.*,  
p. 154

### c-3. La imagen fuera de foco: la difusión de la imagen

En términos ópticos se dice que una imagen está en foco cuando cada punto del objeto se corresponde con un punto de su imagen que dependerá de la experiencia de nuestra agudeza visual y de la distancia de observación. Al contrario, una imagen está fuera de foco cuando aparece borrosa y esto se debe a que a cada punto de la realidad le corresponde un círculo, “*círculo de confusión* en su imagen”;<sup>50</sup> es decir que el paso de los rayos de luz se propagan en distintas direcciones, esto es que cada rayo de luz chocará contra el borde de un cuerpo opaco y la luz se dispersará.

50  
ibidem,  
p. 84

51  
John  
Hedgecoe,  
*op. cit.*,  
p. 211.

“La difusión de la luz se logra tras su reflexión sobre una superficie irregular o su transmisión a través de un medio traslúcido y no transparente. Para dispersar la luz no es necesario que la superficie reflectora tenga irregularidades. El término difusor suele ser el equivalente a un medio cuyo través la luz se transmite como humo o el papel de calco”.<sup>51</sup>

La difusión suaviza la luz, elimina los reflejos fuertes y las sombras densas, contrario a la definición que contiene la nitidez y claridad del detalle en una fotografía o de un enfoque exacto. “Para un efecto difusor, la escena debe estar bien iluminada primeramente y se produce colocando una pantalla difusora

delante de la cámara, puede ser una gasa o un cristal difuso y dirigiendo un foco con luz lateral sobre la cámara en el momento de tomar la fotografía.

En esta investigación, tras varios intentos se decidió no tratar de hacer difusa la imagen desde la toma fotográfica, sino en el trabajo realizado en el laboratorio. Se ha fotografiado cada imagen con extrema nitidez y se le ha dado el toque pictorialista con un acetato opaco debajo del objetivo de la ampliadora.

Se han creado reservas fuera de foco con un acetato opaco --como se dijo-- suspendido debajo del objetivo para dar el efecto difuso y para suavizar una forma o una sombra, esto quiere decir que la imagen fuera de foco y la subexposición son un recurso más de la forma de representar la imagen y no un error de impresión como ya se vió en el primer capítulo cuando hablamos de la *fotografía pictorialista*.

52  
Paul  
Petzold,  
*op. cit.*,  
p. 9

Otra forma de trabajar con efectos difusos en el cuarto oscuro es "superponiendo negativos en la ampliadora con las emulsiones adosadas entre sí, de manera que las dos imágenes estén en el mismo plano. Los efectos de difusión por medio de la superposición para suavizar la imagen, se pueden hacer colocando un cristal transparente entre dos negativos, de modo que un negativo tenga un fondo difuso para el negativo enfocado y se obtenga una imagen poco definida o un poco menos dependiendo del difusor".<sup>52</sup>

Las reservas difusas se usan para efectos de halo alrededor de una vela, una luna con bruma o para crear efectos de humo o nieve. También se puede hacer a la inversa, haciendo que el negativo principal sea desenfocado y el otro enfocado.

Una forma más de crear la difusión en la imagen se hace confeccionando

filtros difusores. Los filtros son el equivalente en el cuarto oscuro de la reserva delante del objetivo de la cámara, pero con un resultado inverso en la imagen, pues con un difusor en la ampliadora las sombras se dispersan en grandes luces.

“El filtro es una lámina de cristal, gelatina o acetato que absorbe o transmite una parte específica de la luz que lo atraviesa con el fin de modificar el tono o el color de esa luz o alterar o deformar la imagen”.<sup>53</sup> El filtro tiene la función de absorber la luz.

53

John  
Hedgecoe,  
*op. cit.*,  
p. 212.

Según John Hedgecoe, existen tres tipos de filtros para crear efectos suaves en la imagen fotográfica: filtros de niebla, filtros de foco suave y filtros difusores.

54

John  
Hedgecoe,  
*op. cit.*,  
p. 46.

Los filtros de niebla están graduados en intensidades variables, siendo los más débiles los que producen los resultados más interesantes, pues tiene la ventaja de suavizar levemente los detalles. Los filtros de niebla que tienen una apariencia lechosa, no disminuyen tanto la definición como los difusores, pero difuminan más las zonas de alta iluminación y reducen el contraste tanto como podría hacerlo una niebla real. Suelen estar grabados con líneas o rayas para dispersar las zonas más claras de la fotografía en sombras. El filtro de niebla que tiene un orificio central puede imitar el efecto de la niebla porque el centro se mantendrá nítido y los bordes difusos.

“Los filtros de foco suave tienen distintas características físicas para difuminar detalles, los hay con superficie moteada, con burbujas y con revestimientos empañados. Se consiguen por graduaciones y suavizan la definición de la imagen, pero conservan el contraste y el efecto no se altera por seleccionar distintas aberturas”.<sup>54</sup> Los filtros para efectos de difusión son unos lentes en forma

de un disco de vidrio óptico sobre el que se han grabado finas circunferencias concéntricas o con una superficie manchada.

Estos filtros difusores afectan el poder de resolución del lente principal de la cámara; tienden a expandir los puntos muy iluminados hacia las áreas en sombra que se nota en el detalle ligeramente borroso, por la disminución del contraste y por la decreciente saturación del color, además tienen la función de suavizar los detalles pequeños, dispersando menos los blancos.

55  
Michael  
Freeman,  
*op. cit.*,  
p. 156.

“Hay filtros difusores, de neblina que tienen la parte central transparente, de modo que sólo se ve afectada la periferia de la imagen”.<sup>55</sup> Los resultados varían según la distancia focal de la lente y la apertura de la toma. “Cuanto más larga sea la distancia focal de la lente, más amplia y menos definida será el área central”.<sup>56</sup>

56  
John  
Hedgecoe,  
*op. cit.*,  
p. 83.

Este efecto puede lograrse también situando ante el objetivo de la cámara o de la ampliadora una trama de tejido muy fino de nylon o de gasa o de un alambre tejido de trama muy fina, con unas medias, extendiendo una jalea aceitosa sobre un filtro transparente o simplemente empañando un filtro con el aliento.

Una trama blanca produce una difusión parecida a la de una niebla. En este caso los colores claros de los elementos de la composición fotográfica producen efectos más atractivos. Otra forma de sustituir el lente difusor es colocando sobre una placa de vidrio una sustancia de grasa irregularmente, jabón o vaselina. Los resultados de usar vaselina sobre un filtro, vidrio o acetato son muy buenos y puede adaptarse su uso a necesidades específicas, de manera que pueden aparecer los elementos de la imagen nítidos en algunas partes y difusos en otras. También existen filtros con degradados que varían

en densidad de un tinte oscuro a un claro o de nítido a difuso y de forma lineal o radial.

Para este trabajo se ha usado un acetato y pasta dental como sustancia para difusión. Las manchas de pasta dental pueden distribuirse (sin uniformidad) en función de las características del sujeto a fotografiar; su grado de espesor determina el grado de difusión, con lo cual, —como se vió— unas partes de la imagen resultan más nítidas que otras.

#### **d. El positivado de la imagen**

##### **d-1. El papel fotográfico en blanco y negro**

La renovación continua del material y las herramientas de trabajo de la fotografía han facilitado en gran medida el camino, pero gracias a todos los cambios, tropiezos y aciertos de los investigadores y productores de imágenes en el período de la *fotografía pictorialista*, se ha alcanzado en nuestros días el ideal en estos materiales y en estas herramientas de trabajo, pero esto no significa que el fotógrafo de hoy no siga experimentando, no sólo con los materiales sino con lo que desea expresar.

Los papeles fotográficos en la actualidad nos brindan una enorme posibilidad de crear imágenes idóneas con papeles idóneos para cada una de ellas. Así mismo se verán a continuación las características de los papeles para impresiones de fotografía en blanco y negro que se usan hoy en día y posteriormente se hablará de los materiales que sustituyeron a los papeles que usaban los fotógrafos pictorialistas.

“Las características generales de los papeles fotográficos para impresión en blanco y negro se dividen en dos clases: fotográficas y físicas. Las fotográficas describen

su grado de contraste y velocidad. Las físicas describen el recubrimiento, tono de la imagen, brillo de la superficie y textura, tono del papel y su peso.

Las variaciones de contraste del papel sirven para hacer buenas impresiones de negativos de contrastes distintos. La velocidad del papel indica la sensibilidad del papel a la luz, que es mucho menor que la de la mayoría de las películas.

57  
Folleto  
de Kodak.  
Curso de  
fotografía  
en blanco  
y negro  
vol 1,  
op cit.,  
p p. 47-48.

En cuanto a sus características físicas los papeles recubiertos con recina tienen una base resistente al agua para ayudar a impedir la penetración de los productos químicos del procesamiento. Esto reduce el tiempo necesario para el procesamiento, lavado y secado del papel<sup>57</sup> y los papeles recubiertos con fibra tiene una base muy fina que resiste menos tiempo al agua, pero permite la manipulación de la imagen durante el proceso de revelado ya que el tiempo para el procesamiento del papel es de acuerdo a las necesidades del fotógrafo, es decir que requiere más de un trabajo estrecho entre él y la manipulación del papel.

“El tono es el color de la imagen fotográfica en la impresión terminada. Cuando la imagen de la impresión tiende hacia el café, se le llama tono cálido; si tiende hacia el azul, se le llama tono frío.

El brillo de la superficie es una característica de los papeles, que describen el grado de brillantez de la superficie del papel. Cuanto más brillante sea la superficie, más negra será la densidad en el rango de tonalidad posible en la impresión. El papel brillante es apropiado para las imágenes que requieran la mejor producción de detalles finos. Los papeles semimate tienen menos brillo que los anteriores y las superficies lisas semimate aceptan el retoque con facilidad.

La textura o rugosidad de la superficie determina en mayor grado cómo re-

produce el papel los detalles finos: cuanto más lisa sea la superficie, más fino será el detalle.

El tono base es el color del papel. El blanco es recomendable para objetos de tonos fríos y para fotografías a las que se les quiera dar un tono azulado. El papel blanco-crema es adecuado para objetos bajo luz natural o artificial y el papel de tono cálido o *warmtone* es ideal para fotografías a las que se les desee dar un tono sepia.

El peso describe el espesor del papel y se presenta como peso ligero, peso mediano y peso doble. Los papeles de peso doble y mediano son preferibles para ampliaciones o para retoque, por sus características de mejor manejo, por manipulación de tamaño o por retoque”.<sup>58</sup>

58  
íbidem,  
p p 48-49

Los papeles fotográficos que sustituyeron a los papeles que usaban los fotógrafos pictorialistas se denominan en la actualidad *Fine Art Paper* o papel para arte fino.

El papel más fino para exposiciones en blanco y negro es llamado en nuestra época, como se señaló, *Fine Art Paper*, el cual fue fabricado por Kodak con el nombre de *Elite* que tenía las siguientes características: peso doble, base de fibra blanca de calidad, alta escala tonal y los siguientes beneficios: muy alta calidad, rico en plata para ampliaciones de excepcional gama tonal, impresiones de clase superior en tono negro neutro, detalle sorprendente en zonas claras y oscuras, blancos más puros y brillantes y negros muy intensos. Fue hecho especialmente para fotografía artística y de retrato.

El papel Kodak *Elite* fue fabricado también por Ilford con el nombre de *Ilfobrom Galerie*, pero el Kodak *Elite* fue sustituido por el papel *Ectature* (también de

Kodak) por un tiempo, cuyas tonalidades cálidas se semejan al papel de Ilford *Multigrade FB Warmtone* y después por el *Polymax Fine Art Paper*, que es el que se encuentra actualmente en el mercado y que tiene su equivalente con el papel Ilford *Multigrade FB Fiber*, con características similares: ideal para fotografías artísticas, de alta sensibilidad, de contraste selectivo que ofrece detalle excepcional, ideal para retoque y para colorear con lápiz o pinturas de arte, base blanca de fibra, peso doble, superficie mate, alta escala tonal y se adapta fácilmente a negativos de diferentes contrastes, detalle en zonas claras y oscuras con blancos más brillantes y negros intensos.

Debido a las características del papel antes mencionado, se ha usado para la realización de las imágenes que se muestran en el capítulo cuatro; un papel especial para retoque: el papel Ilford *Multigrade FB Fiber*, peso doble, mate —en este caso de 8 x 10 pulgadas— y el papel *Polymax Fine Art Paper* de Kodak en peso doble, semimate, también de 8 x 10 pulgadas.

#### d-2. El encuadre

La distribución de los objetos dentro del límite de encuadre de la cámara obedece a un ordenamiento que la rige y que tiene como objetivo principal la unidad y el orden. El orden es la distribución de esos objetos en un "espacio" que es un espacio fotográfico en el encuadre que se hace previo a la toma. El orden está determinado por la estructura y las relaciones que tienen las formas de los objetos entre sí.

"Los términos encuadre y encuadrar aparecieron con el cine, (aunque de alguna manera ya existía en la imagen pictórica y fotográfica) para designar un proceso mental y físico por el que se llega a una imagen desde un ángulo

con sus límites precisos. El encuadre es la actividad del marco, su movilidad, el deslizamiento de la ventana, el ojo que observa y capta y la mirada anónima que interpreta”.<sup>59</sup>

“El encuadre en la toma puede ser variado y en este caso estamos hablando de desencuadre que se caracteriza por el desplazamiento del objeto principal del centro, es decir un encuadre desviado que consiste en vaciar el centro. Es el desplazamiento de las partes significativas de la imagen lejos del centro, que sin embargo conserva su valor estético y esto obedece al punto de vista para establecer el lugar en el que debe colocarse el objeto para que se le aprecie mejor”.<sup>60</sup> Es una manera muy particular de mirar, un propósito, la encarnación de una mirada en el encuadre, un encuadre que se traduce en un juicio sobre lo representado, desvalorizándolo, atrayendo, enfatizando, seduciendo por medio de un detalle en primer plano o por el *floú* o desenfoque.

Todo encuadre establece una relación entre el ojo del pintor o el lienzo, entre el ojo del fotógrafo y la cámara y un conjunto de objetos organizados. También se puede sobreencuadrar o poner dentro de la composición un marco que a su vez se encuadrará o un reencuadre, que es un pequeño movimiento del marco para conservar en el centro o descentrado el motivo, sujeto u objeto principal.

Para este trabajo se ha encuadrado de tal forma que se aprecie gran parte del fondo de la imagen, para integrarla al espacio del papel fotográfico.

### d-3. Máscaras para suavizar el contorno de la imagen

Requerimos para este trabajo crear viñetas de distintos tamaños. “Las viñetas se usan para fundir gradualmente en blanco o negro hacia los bordes y se realiza mediante una máscara con una forma adecuada, que cubre los bor-

59

Jaques  
Aumont,  
*La imagen*,  
p. 162

60

Rudolf  
Arnheim,  
*El poder  
del centro*,  
1981.  
Citado por:  
Jaques  
Aumont,  
*op cit.*,  
p. 157.

<sup>61</sup>  
John  
Hedgecoe,  
*op. cit.*,  
p. 212.

des durante la exposición para que queden en blanco y también sirven para eliminar detalles innecesarios del fondo<sup>61</sup> o para suavizar algunas sombras muy marcadas de la imagen.

Se han usado cartoncillos con orificios pequeños al centro, de forma circular o elíptica, que sirven para eliminar las zonas de los bordes de la imagen y para hacer que se desvanezcan o se suavicen, viñeteando. El viñeteado es aquel que ayuda en la pérdida de la luminosidad de una imagen hacia los bordes de la cobertura del objetivo y se usa moviendo la máscara o cartoncillo en forma *circular*.

208

**Cuarto capítulo Presentación de la obra**

La propuesta

209

Las cosas son porque las vemos,  
y lo que vemos,  
y cómo lo vemos,  
depende de las artes  
que hayamos infundido en nosotros.

Oscar Wilde

210

LA PROPUESTA

209

LAS COSAS SON PORQUE LAS VEMOS,

y LO QUE VEMOS,

y COMO LO VEMOS,

DEPENDEN DE LAS ARTES

QUE HAYAN INFLUIDO EN NOSOTROS

OSCAR WILDE.



211

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## La propuesta

### 1. Presentación de la obra

*... Porque no limita su inspiración al mundo tangible, sino al otro del ensueño. No coloca su alma y su aparato frente al documento humano o la naturaleza elocuente, sino que refleja el espíritu de los poetas.*

*José Francés*

Como se ha visto a lo largo de los capítulos anteriores, la creación de una fotografía requiere primero de la elección y distribución de los elementos en la composición, posteriormente se ha de observar la luz para el momento idóneo de la toma y finalmente se ha de realizar el cuidado pertinente en el revelado de la película y el positivado de la imagen, pero la técnica mejor lograda no es suficiente para conferirle a una fotografía una cualidad evocativa, porque a pesar de la maestría en la técnica, el espectador buscará algo más en esa imagen.

Es decir, “la mayoría de los hombres reaccionan ante la obra de arte de manera más instrumental que sensible, cuando se limitan a su gusto. La razón encausa, comanda y obtiene conclusiones. Esto no sólo le permite leer, interpretar y valorar los elementos de la obra o estructura formal, sino también sus propias sensaciones, sentimientos e ideas que van surgiendo durante la percepción artística”.<sup>1</sup>

Por lo tanto “el arte no se basa únicamente en la ciencia como una vía de

Página anterior,  
**Graciela Mejiá,**  
*El placer de morir,*  
2001.  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm.

<sup>1</sup>  
**Juan Acha,**  
*Crítica del arte,*  
p. 54.

2

Adolfo,  
Sánchez,  
Vázquez,  
*Cuestiones  
estéticas y  
artísticas  
contempo-  
ráneas,*  
p. 278.

conocimiento de las cosas. No existe un reino autónomo del arte, escindido del conjunto de manifestaciones vitales, sino como parte del todo en el que se integran la naturaleza, los hombres y los dioses".<sup>2</sup>

### a. Los objetos

3

Teresa  
del Conde,  
*La fotografía  
de las cosas  
inertes* en:  
Revista  
Luna Córnea  
n. 5,  
*op. cit.*,  
p p. 95-97

La palabra "objeto" es la cosa material o inmaterial que centra la atención de la conciencia, de forma afectiva o intelectual, pero que está al margen de dicha conciencia. Tiene su equivalencia etimológica —*ob-jectum*, lo contrario, o lo exterior del sujeto—, la identidad y la apariencia, es decir que "los objetos son siempre extensiones de uno mismo. La extensión puede darse de diferentes maneras, según la idiosincracia del propietario... Se necesita ser proclive al sentimiento mágico ... para mimetizar a los objetos a tal grado que resulten depositarios de un ánima y ... cada objeto por sí solo, sin referencias al poseedor, llamaría la atención poco o nada".<sup>3</sup>

4

J. Chevalier.  
Citado por:  
Osvaldo  
Sánchez,  
*Irving Penn.  
La  
construcción  
del modelo*  
en:  
Revista  
Luna Córnea  
n. 5,  
*op. cit.*,  
p 89

A veces los fotógrafos ensayan con objetos antes de trabajar con personas, por ser éstos más dóciles y porque cada uno tiene una forma que los hace destacar o brillar, que los hace dignos de ser admirados y recordados no sólo por el coleccionista, sino por el que sabe apreciar sus cualidades.

"Las maneras históricas de representación de los objetos inanimados compendian las múltiples insubordinaciones al sentido lógico del mundo de las apariencias. Cada objeto representado trasluce un poder enigmático. En su quietud, el objeto experimenta la serenidad de una certeza. Cada objeto es una esfinge, un simulacro humano de pertenencia a sí mismo".<sup>4</sup>

Objetos arrumbados, rotos, empolvados en lugares extraños como la lámpara, el platón de porcelana, la mesa o lo que para algunos es basura. Los objetos

son callados y están quietos, no se incomodan cuando alguien los cambia de lugar y esperan sigilosos el momento en que se les contemple y se les hable. Álvaro Mutis escribió que hay objetos que no viajan nunca. Permanecen así, inmunes al olvido y a las más arduas labores que imponen el uso y el tiempo. Se detienen en una eternidad hecha de instantes paralelos que entretejen la nada y la costumbre. Esa condición singular los coloca al margen de la marea y la fiebre de la vida. No los visita la duda ni el espanto y la vegetación que los vigila es apenas una tenue huella de su vana duración.

En cambio, la afección por el objeto es un estado patológico que indica un padecimiento. “Se habla de “afecto” cuando hay ... un sentimiento, ... una pasión. Hay objetos —y personas— que desatan un afecto; frente a ellas el cuerpo resiente lo que el espíritu le indica: una proclividad, un apego, un dolor vivo ... un júbilo instantáneo. Así, el juego de representaciones aspira a sus- traerse del tiempo; por lo tanto, su materia auténtica no pertenece tanto a la aptitud de la memoria, al rescate de la muerte, a la nostalgia ni a la melancolía de lo alegórico, ese intento inconcluso de recuperar la experiencia originaria —un efecto que se tiende entre el deseo y la ausencia—, sino ... al misterio de la vida, al antojo entusiasta que satisface el deseo al conseguir su presencia: el “afecto” es una cercanía, un diálogo con lo vivo y a la vez distante”.<sup>5</sup>

Los objetos hablan por sí solos al ser iluminados con la luz que detalla sus formas y que por medio de la fotografía nos dicen algo. Detrás de su apa- riencia física se esconde todo lo que a primera vista no vemos. Son objetos que ocultan los sentimientos que el hombre se niega a ver en ellos.

“De modo que un objeto aparentemente muerto revive mediante la luz, o revi- ve a través de su entorno. ... Los poetas no inventan poemas, el poema está en algún lado ... Ahí ha estado por mucho tiempo, el poeta sólo lo descubre”.<sup>6</sup>

5  
Sergio  
González  
Rodríguez,  
*Fotocosas*  
en: Revista  
Luna Córnea  
n 5,  
*op. cit.*,  
p p 131-132.

6  
Josef  
Sudek.  
Citado por:  
Teresa del  
Conde,  
*op. cit.*,  
p p 98

Para este trabajo los objetos han sufrido ligeras transformaciones que han sido posibles gracias a la experimentación en el laboratorio, como ya se ha mencionado. Los efectos no deben tomarse como inconsistencia o fragilidad en la imagen, ya que los objetos adquieren fuerza visual partiendo de lo evocativo. Al respecto dice André Bretón que “todo descubrimiento cambia la naturaleza” porque no es lo mismo mirar las cosas que nos rodean de manera habitual u ordinaria a detenernos a verlas porque nos ha cautivado la forma en que se nos presentan.

7  
Herbert  
Read,  
*Orígenes  
de la  
forma  
en el arte.*  
p. 80

Desde un punto de vista físico, las formas en la naturaleza son perfectas desde su origen, pero cuando se habla de las formas de los objetos, se ha de hacer referencia a un grado estético, porque éstos han sido hechos por el hombre, el cual en un principio creó sus propios artefactos como los define Herbert Read, imitando las formas de la naturaleza, pero estos objetos o utensilios eran como lo dice la palabra utilitarios, hasta que su necesidad de uso y estética evolucionó en formas refinadas. Se perfeccionó la forma por la forma, pero “la forma no responde sólo a un propósito utilitario sino, además a una necesidad espiritual”.<sup>7</sup>

Sin embargo, cuando cambian las condiciones materiales, cambian las relaciones emocionales humanas y por tanto las estéticas. Las formas antiguas ya no satisfacen los nuevos sentimientos por eso es que deben modificarse para responder a una necesidad interior en nuestro mundo actual como una forma que constituya una relación emotiva en la vida.

En los objetos no sólo encontramos elegancia sino ideología. Un intento de mezclar y separar al mismo tiempo materia y espíritu, es decir, desmaterializar la materia y materializar lo inmaterial. Esto es lo que transforma una forma utilitaria en una obra de arte.

## 2. La exhibición de la obra

### a. El marco

El marco para una fotografía es tan importante porque da forma a una verdadera expresividad en relación con su contenido representativo.

Por otra parte, el marco es la delimitación de la imagen con los objetos, que a su vez están contenidos en un espacio. Para este trabajo se ha propuesto un marco de 15 x 17,5 cm. que delimita el formato del papel fotográfico 20 x 25 cm. (8 x 10 pulgadas), que a su vez, es el fondo blanco que es la inmensidad relativa del espacio de la imagen, en donde el espacio en blanco evoca los instantes vacíos y el silencio que relajan la vista y no asfixia al objeto sino que lo resalta de su entorno.

Por otra parte, toda imagen es un objeto y "el marco es el borde de ese objeto, su frontera material, su encuadre o marco-objeto. En otro sentido es el borde de la imagen, lo no tangible, es el marco-límite o lo que detiene la imagen y define su campo separándolo de lo que no es la imagen".<sup>8</sup>

8  
Jaques  
Aumont,  
*op. cit.*,  
p p 152-153.

El formato es el que contiene el tamaño absoluto de la imagen. La función visual del marco-objeto al rescatar un trozo del campo visual (real) singulariza su percepción, la hace más visible porque hay una transición visual entre el interior y el exterior de la imagen.

9  
ibidem,  
p. 156

También "el marco es ese borde más grueso o el sustrato de la imagen (generalmente) que aparece como una abertura al mundo de la imaginación o como ventana abierta al mundo".<sup>9</sup> Los bordes de la imagen son los que limitan la imagen, pero también es lo que comunica con el interior de la misma.

## b. El título de las imágenes

Se propone un título a cada imagen concretamente con metáforas, para que el título nos permita dejar más a la imaginación del espectador o la interpretación de la obra como un espacio dedicado a la ensoñación.

Partiendo desde esta perspectiva, para que exista verdaderamente una poesía de la imagen debe haber antes de la toma fotográfica una comunión entre el objeto y el fotógrafo, esta filosofía debe nacer con el “motivo” de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada.

Cuando se habla de poesía hay que hacer referencia a un relato —en este caso de imágenes—. El sentido de la imagen es el que se da de la relación entre la imagen y el lenguaje verbal o escrito. No hay imagen pura que sea plenamente comprendida, ya que siempre va a exigir el lenguaje. El lenguaje verbal es la base de la comunicación y significación, es decir que la imagen tiene una relación simbólica sólo cuando es capaz de significar, pero siempre en relación con el lenguaje verbal.

La significación de una imagen se relaciona con mucha frecuencia con una imagen narrativa, en la cual el relato está organizado por medio de significantes, cuyos significados constituyen una historia, pero el relato de esa historia transcurre en el tiempo que puede o no ir relacionado con el título de la obra.

El título de la obra puede ser un relato verbal constituido por las acciones (figurativo) de los elementos de la composición de la imagen o por los sentimientos (abstracto) que afectan al autor más que al espectador. De cualquier manera se trata de un relato mixto: imagen-palabra, es decir, que es más literario porque describe por un lado (imagen) y tiene diálogos citados (palabra).

El relato escrito puede afectar de modo positivo o negativo al espectador, porque si mira primero la imagen o si la imagen no tiene título, el espectador traduce su sentir ante la obra, pero si lee el título de la obra antes de mirarla su capacidad de imaginación y de interpretación propias disminuye, lo cual no ha de ocurrir en este caso, porque el título de cada imagen es subjetivo y los títulos metafóricos dejan un mundo abierto a la ensoñación.

Para este trabajo se ha ideado la composición de la imagen a partir de un poema dado, cuyo título es una frase del mismo. Se han seleccionado fragmentos de textos en prosa de algunos escritores del siglo XIX (en su mayoría de la época del pictorialismo) con la intención de hacer una conexión directa del pensamiento del poeta con la imagen evocando al pasado.

Puesto que “la poesía dentro de una imagen no es parte inherente de un pasado sino lo contrario, es el renacer de los ecos del pasado sin saberse hasta que punto van a repercutir y extinguirse por su novedad, pues la poesía tiene un ser propio al igual que la imagen que le acompaña, ya que surgen de un producto directo del alma —se habla del alma como una palabra inmortal o una palabra del aliento (Charles Nodier)—, con tal convicción que comprometa un poema. La poesía es un alma inaugurando una forma, que era antes de la luz poética interior o un simple objeto (Pierre Jouve)”.<sup>10</sup>

“La conciencia del alma en este caso es menos intencionada que la conciencia que se asocia a lo que se refiere en los fenómenos del espíritu. Las experiencias que tenemos se dispersan en nuestra vida y la repercusión nos lleva a profundizar sobre nuestra propia existencia y nos obliga a buscar en el pasado esos recuerdos y el producto de ello es la imagen que ha de tocar las profundidades del alma antes de conmover las superficiales”.<sup>11</sup>

### c. El lugar para exhibir la obra

La obra de arte es un objeto en sí y adquiere su cualidad artística cuando es vista por el receptor que la percibe de forma sensitiva, este objeto, además, puede ser portador de belleza y su materialización requiere de ser juzgada por el receptor, pero éste tiene su formación social, religiosa y cultural con la cual se enfrenta a la obra. Esto no significa que dependiendo de la cultura o el nivel económico del receptor la obra adquiera un determinado valor, sino una determinada sensación de aceptación o rechazo.

Por eso es que el artista debe definir el objetivo primordial y el lugar en el cual va exhibir su obra, ya que de esto depende el tipo de receptor que asista a presenciar el objeto artístico. Se propone en este caso una galería pequeña para que la relación entre las imágenes y el espectador sea más íntima. Con las paredes blancas para que los objetos de cada imagen atraigan la atención inmediata del espectador. Ya que al mirar una imagen se ha de entrar en contacto con el interior de un "espacio real" (espacio cotidiano) y con un espacio de naturaleza distinto que es el espacio creado especialmente para una exhibición.

10

Gaston

Bachelard,

*La poética del espacio.*

p. 7

11

ibidem,

p. 8

12

Enrique

Wárrin,

*conceptos*

*fundamentales*

*de la historia*

*del arte.*

1945.

Citado por:

Jaques

Aumont,

*op cit.,*

p. 146

"En cuanto a el tema expresado en un espacio y un tiempo, el espacio no se manifiesta como una continuidad entre el interior y el exterior de la fotografía, ya que ésta alcanza su forma por medio de una ilusión óptica. La relación entre objetos cercanos y lejanos es siempre fundamental y quien resuelve esta proximidad es el espectador.

El espacio entre el espectador y la obra debe ser una distancia psíquica, ya que de ello depende la percepción de la misma. El espacio pictórico es el modo visual ligado al espacio y la luz y su relación entre el todo y las partes".<sup>12</sup>

Estos modos de visión son el distanciamiento entre el espectador y la obra para poder apreciar el total de la imagen, un espacio mayor nos lleva a la representación de ideas. El manejo de puntos de vista y encuadres distintos nos lleva al interior o al exterior, a lo táctil o a lo visual, a lo próximo o a lo lejano; nos lleva a relacionarnos con la imagen.

#### d. El fotógrafo y el espectador

**El fotógrafo.** La labor del fotógrafo requiere de mucha paciencia, desde que se seleccionan los modelos, el momento propicio para capturarlos en la toma fotográfica hasta que se plasman en un sustrato. Como se ve, además es un trabajo de observación y de mucha dedicación y al igual que los artistas de todas las artes, es cuestión de su dominio de la técnica y el desarrollo de un concepto propio que únicamente le dará el tiempo.

“Ni el pintor, ni el poeta, ni el escultor deben separar el efecto de la causa, pues están imbricados uno en otro de modo irremediable. Ahí está la verdadera lucha. Muchos pintores triunfan de forma instintiva sin conocer este tema del arte. Tu dibujas una mujer, pero no la ves. De ese modo no se consigue forzar a los arcanos de la naturaleza. Tu mano reproduce, sin que pienses en él, el modelo que has copiado en casa de tu maestro. No descienes suficientemente a la intimidad de la forma, no la persigues con suficiente amor y perseverancia en sus desvíos y en sus fugas. La belleza es algo severo y difícil que no se deja alcanzar así; habrá que esperarla, espiarla, presionarla y agarrarla para obligarla a rendirse”.<sup>13</sup>

**El espectador.** La experiencia visual del espectador está sujeta a la influencia de una experiencia pasada, de cómo organiza su entorno, de la curiosidad, la motivación y la provocación que lo llevan al placer o disgusto por la imagen.

13

Honoré  
De Balzac,  
*Metmoth  
réconcilié.*  
1832

14

Joan  
Fontcuberta,  
*op cit.*,  
p 133.

“La experiencia visual depende no sólo de lo que se mira, sino también de qué es lo que se busca con esa mirada”.<sup>14</sup>

15

*Op cit.*,  
Rudolf  
Arnheim,  
*On the Nature  
of Photography.*  
The University  
of Chicago.  
1974.

Cada imagen que se presenta en este trabajo es difusa, como los sueños, que el espectador habrá de interpretar —como se dijo—. La poesía se muestra de forma sencilla e inventa su propio mundo de imágenes, porque no sólo con palabras se puede hacer poesía, y se puede hablar de un poema visual, que en este caso sería la misma imagen fotográfica representada.

Citado por:

Joan  
Fontcuberta,  
*op cit.*,  
p. 30

Es decir que se presentan ante el espectador las cualidades formales y estéticas de objetos triviales, y además de que “ la fotografía adquiere sus propiedades únicas no sólo merced a su técnica de registro mecánico, sino al hecho de que suministra al espectador una clase específica de experiencia, que depende de la asunción de su origen mecánico”,<sup>15</sup> las imágenes no sólo difieren por sus rasgos técnicos y estéticos sino también por las condiciones de recepción y estas condiciones dependen de un contexto cultural e histórico.

Por eso se ha de tomar en cuenta la relación que existe entre lo que ve en la realidad el individuo y su sensibilidad, pues los hombres vemos la realidad de distinta manera. Todos vemos los mismos objetos, pero no vemos los mismos detalles en cada uno y cuando identificamos sin el menor esfuerzo mental y sensitivo, no puede haber un goce estético.

222

La propuesta

203

El arte no está en la elección de los temas,  
ni en la verdad exacta,  
sino en la manera de sentir.

*Charles Baudelaire*

422

LA PROPOSTA

EL ARTE NO ESTA EN LA ELECCION  
DE LOS TEMAS,  
NI EN LA VERDAD EXACTA,  
SINO EN LA MANERA DE SENTIR.

CHARLES BANDELAIRE.

227



225

Página anterior:  
**Graciela Mejía,**  
*Dios,*  
*con nuestra*  
*miseria ha hecho*  
*este cielo,*  
2001.  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm

**Graciela Mejía,**  
*Fugitiva*  
*belleza,*  
2001  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm  
Poema:  
**Charles**  
**Baudelaire.**



La calle atronadora en torno a mí gritaba... Un relámpago... ¡y la noche otra vez! Fugitiva  
belleza cuya mirada me ha hecho de pronto renacer, ¿no te veré de nuevo más que en la  
eternidad? ¡en otra parte, lejos de aquí,  
ya tarde! ¡nunca quizás!, pues no sé adónde huyes e ignoras dónde voy,  
tú a quien hubiese amado, tú que bien lo sabías.

**Graciela Mejía,**

*El alma de los  
violoncellos,*

2001

Plata

sobre gelatina;

20 x 25 cm.

Poema:

**Conde**

**De Villiers**

**De L'Isle**

**Adam.**



¿A caso el alma de los violoncellos desaparece  
con el sonido de una cuerda que se rompe?

TESE CON  
PALLA DE ORIO

**Graciela Mejía,**

*Poesía,*

2001.

Plata

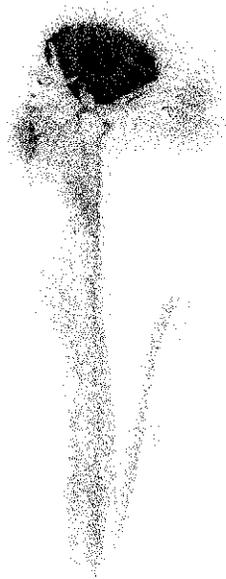
sobre gelatina;

20 x 25 cm

Poema:

**Matthew G**

**Lewis.**



Lejos de los hombres, del vicio enemigo, hija insensata del genio  
y la aflicción, versada en sortilegios, solicitada de la fama,  
vive una hechicera llamada poesía. Detesta el sol,  
la llamabrillante de la vela. Sólo la noche de luna tempestuosa ama;  
y a menudo, con luz vacilante, por tumbas abiertas, húmedas mazmorras,  
bosques oscuros, ruinas de iglesias y torres encantadas, vaga triste,  
y pasa delirando las horas!

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Graciela Mejía,

*El mundo*

*desvanecido.*

2001

Plata

sobre gelatina;

20 x 25 cm.

Poema:

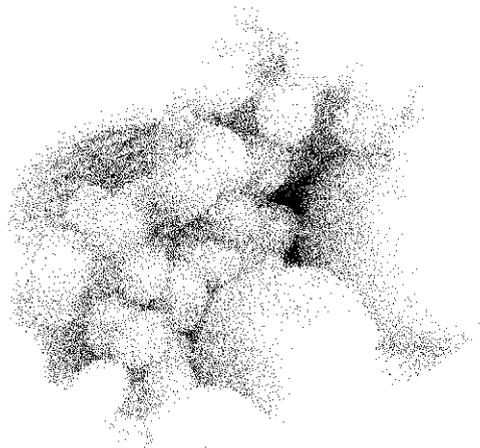
**Alexandre**

**Dumas.**



Pues bien, ése es el mundo desvanecido  
que un sueño me ha devuelto esta noche,  
tan brillante, tan visible,  
pero al mismo tiempo, ¡ay! , tan impalpable.

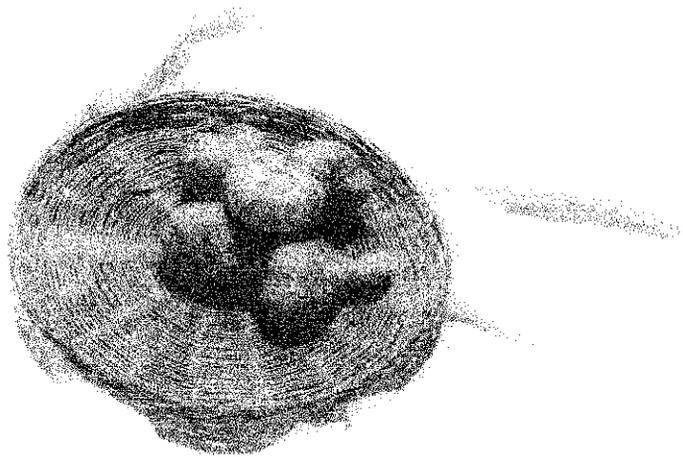
Graciela Mejía,  
*Bella es la vida,*  
2001.  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm.  
Poema:  
Guy de  
Maupassant.



¡ Qué bella es la vida  
bajo la polvadera aérea de los sueños !

TESIS CON  
PALLA DE ORIGEN

Graciela Mejía,  
*Medias tintas,*  
2001  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm.  
Poema:  
Conde  
De Villiers  
De L'Isle  
Adam.



La noche arrojaba sus sombras, sus medias tintas sobre los objetos, reforzando la buena  
voluntad  
de nuestras convicciones de nuestros sueños.

PAIS CON  
PALLA DE ORIGEN

Graciela Mejía,

*Por el reposo*

*y la quietud.*

2001.

Plata

sobre gelatina;

20 x 25 cm

Poema:

**Matthew G.**

Lewis.



Ve, pues, traspón el peligroso límite de donde ningún libro retorna.

Cuando te veas condenado, despreciado, blanco del odio,  
la crítica y la condena, y maltratado por aquellos que te leen  
(si por ventura te leen)

ya suspirarás pesaroso por mí, por el reposo y la quietud.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Graciela Mejía,

*Vida diurna,*

2001

Plata

sobre gelatina;

20 x 25 cm.

Poema:

**Gustav**

**Meyrink.**



Los sueños se convirtieron en una certeza, en una certeza apodíctica,  
real y la vida diurna se convirtió en un sueño.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Graciela Mejía,**

*Entre dos cielos,*

2003

Plata

sobre gelatina;

20 x 25 cm.

Poema:

**Washington**

**Irving**



Una barca suave se mecía en la distancia,  
confiada a las corrientes tranquilas,  
con la vela lacia acariciando el mástil.  
Y como el agua no era más que el cielo reflejado,  
la barca se hallaba suspendida entre dos cielos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Graciela Mejía,

*Festín,*

2001.

Plata

sobre gelatina;

20 x 25 cm.

Poema:

**Arthur**

**Rimbaud.**



Ayer, si mal no recuerdo,  
mi vida era un festín donde se abrían  
todos los corazones,  
donde corrían todos los vinos.

**Graciela Mejía,**  
*En los hermosos  
campos de maíz,*  
2001  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm.  
Poema:  
**Washington  
Irving.**



Algo lejanas, en los hermosos campos de maíz, se asomaban las rubias mazorcas de su envoltorio de hojas, sugiriendo una promesa de bizcochos y pasteles; y, debajo, las amarillas calabazas mostraban el tamaño progresivo de sus vientres que acabarían por dar a luz una prole exquisita de pastas.

Graciela Mejía,

*Este banquete,*

2001.

Plata

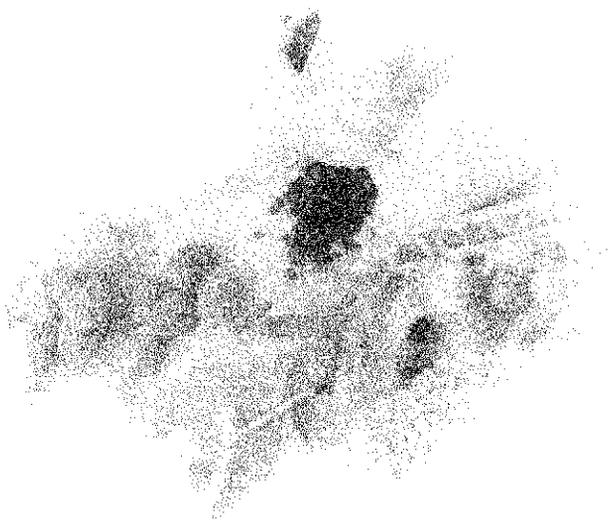
sobre gelatina:

20 x 25 cm

Poema:

**Washington**

**Irving.**



Espinoso, crujiente y delicado, bizcocho, pastel de jengibre, pastel de miel.

Especies y subespecies estaban allí. Tartas de manzana, melocotón

y calabaza; lonchas de jamón, carne ahumada;

conservas de ciruelas deliciosas, peras y membrillos;

parrillas de pescados, pollo a la brasa; cuencos de leche, cuencos de crema;

todo ordenado confusamente, ...

En torno al centro donde una tetera lanzaba sus nubes de vapor. Bendita sea.

Me falta tiempo y aliento para describir este banquete como se merece.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Graciela Mejía,**

*Semillas,*

2001

Plata

sobre gelatina;

20 x 25 cm

Poema:

**Honoré**

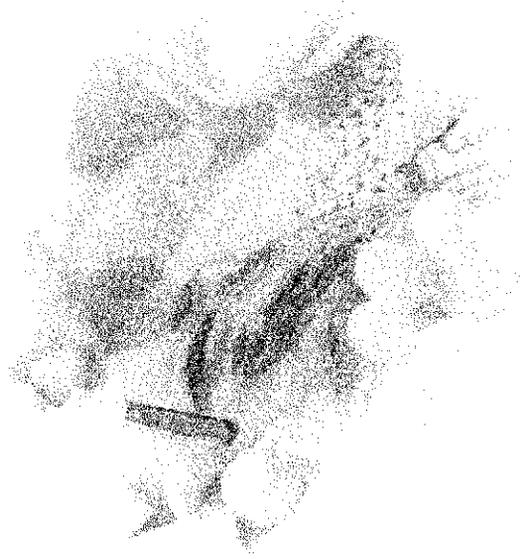
**De Balzac**



El gobierno hace entre las jóvenes inteligencias  
de dieciocho y veinte años una leva de talentos precoces;  
mediante un trabajo prematuro desgasta grandes cerebros  
a los que convoca para hacer la mejor selección,  
como los jardineros hacen con sus semillas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

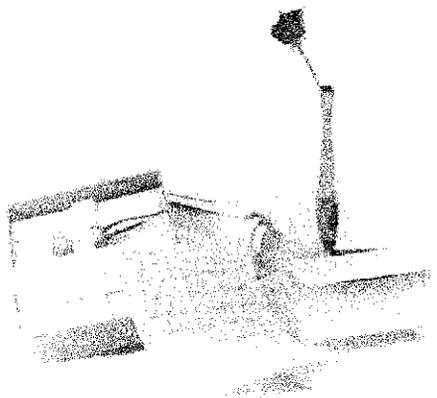
**Graciela Mejía,**  
*Hijos de la bruma,*  
2001  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm.  
Poema:  
Charles  
**Baudelaire.**



... Los sueños ... son hijos de la bruma ... ,  
están inmersos en neblinas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Graciela Mejía,  
*Quisiera detener  
el tiempo,*  
2002.  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm  
Poema:  
Guy de  
Maupassant.



El pasado me atrae, el presente me asusta  
porque el futuro es muerte.  
Lamento todo lo que se ha hecho,  
lloro por todos los que han vivido;  
quisiera detener el tiempo,  
detener la hora. Pero ella pasa,  
se va y me quita segundo tras segundo  
un poco de mí para la nada de mañana.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Graciela Mejía,**  
*Dulces esperanzas,*  
2002  
Plata  
sobre gelatina;  
20 x 25 cm  
Poema:  
**Washington**  
Irving.



Conforme atravesaba los fragantes campos de trigo que exhalaban  
un perfume de dulces colmenas, dulces esperanzas se iban apoderando  
de su mente, mediante las cuales adivinaba ya el sabor  
de una tarta de mantequilla y miel preparada para él.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Graciela Mejía,**

*Con la mirada,*

2002

Plata

sobre gelatina;

20 x 25 cm.

Poema:

**Guy de**

**Maupassant**

¡ Oh, cómo compadezco a quienes desconocen esa luna de miel entre el coleccionista y el

objeto que acaba de comprar !

Lo acaricia con la mirada y la mano como si fuera de carne vuelve

a su lado en cualquier momento,

piensa siempre en él vaya donde vaya, haga lo que haga.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Graciela Mejía,**

*La bebida*

*por excelencia*

*de los soñadores,*

2002.

Plata

sobre gelatina:

20 x 25 cm.

Pocma:

**Teophile**

**Gautier.**



--Usted tiene un té excelente --dijo el barón-- ;  
té verde con puntitos blancos, cogido después de las primeras lluvias  
de primavera, y que los mandarines beben sin azúcar, a pequeños sorbos,  
en tazas rodeadas de filigranas, por miedo a quemarse las uñas.

Es la bebida por excelencia de los soñadores,  
y la excitación que produce es completamente intelectual.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

262



El artista consideraría probablemente que descender a copiar todos los accidentes de luz y sombra era cosa indigna de su rango, y tampoco podría hacerlo, aunque se lo propusiera, sin dedicar a esa tarea una cantidad desproporcionada de tiempo y esfuerzo que podría emplear más útilmente en otras cosas.

William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844.

264

CONCLUSIONES

262

EL ARTISTA CONSIDERARIA PROBABLEMENTE QUE DESCENDER A COPIAR TODOS LOS ACCIDENTES DE LUZ Y SOMBRA ERA COSA INDIGNA DE SU GENIO; Y TAMPOCO PODRIA HACERLO, AUNQUE SE LO PROPOSIERA, SIN DEDICAR A ESA TAREA UNA CANTIDAD DESPROPORCIONADA DE TIEMPO Y ESFUERZO QUE PODRIA EMPLEAR MAS UTILMENTE EN OTRAS COSAS.

WILLIAM HENRY FOX TALBOT,  
THE PENCIL OF NATURE, 1844.

2/2



**Baron Adolph De Meyer;**

*Still Life*, 1908.

Platinotipia; fotografado.

265

266

## Conclusiones

La cantidad de fotografías que han aportado sus descubrimientos a lo largo de más de 160 años desde que William Henry Fox Talbot inventó el negativo-positivo han posibilitado que la sensibilidad de la emulsión que era demasiado lenta se pueda lograr en la actualidad en segundos. Partiendo de este conocimiento, dependerá del fotógrafo encontrar la forma idónea de expresarse. La fotografía no depende únicamente del uso de una cámara sino del uso de la imaginación y del deseo de externar sus sentimientos, porque las mejores fotografías no son las que nos representan las cosas lo más parecidas a la realidad, sino las que nos provocan una interrelación emocional con la imagen.

Como se vió, en la historia de la pintura de *naturaleza muerta*, estas obras han servido como documentos de la historia de la cultura que han dado testimonio de los cambios de mentalidades de los grupos sociales, en donde la combinación de lo útil con lo agradable era controlado por los acontecimientos religiosos, políticos, económicos y culturales, ya que éstos se definían por las preferencias del público para el cual los artistas pintaban y que se condicionaban por ser de encargos en la mayoría de los casos; que posteriormente este género pictórico transformó dentro de la cultura al inicio de su modernidad.

La idiosincrasia del mundo clásico, donde se veía al hombre como centro de la creación, cambió. Ahora el hombre ya no es ese ser supremo, sino un elemento más en el mundo de la industria y la tecnología que es reflejado en las imágenes de *naturaleza muerta* del siglo xx.

La historia de *la naturaleza muerta*, al igual que los demás géneros artísticos nos siguen confirmando las ideologías sociales y culturales más allá de la representación de los objetos para cuestionarnos sobre lo efímero de la vida, sobre el placer y el deseo, sobre lo que se posee y lo que se niega a morir en un mundo superficial.

En lo que respecta a la técnica, el procedimiento a la goma bicromatada, al carbón, la platinotipia, el fotograbado y en general todos los procedimientos pigmentarios que fueron las técnicas más usadas en la etapa del pictorialismo, se han clasificado como el sistema clásico fotográfico porque dan como resultado sutileza y detalle en el motivo, pero puede crearse una mala imagen debido al uso de papeles inadecuados o si se añade demasiado *flou* en la placa o por medios ópticos. Al igual que ello en el caso particular de este proyecto la delicadeza en el motivo se logró con herramientas y materiales que existen en la actualidad, los cuales tienen la ventaja de facilitarnos el trabajo —como se dijo—, pero se ha realizado de manera casi artesanal como lo hacían los fotógrafos pictorialistas.

Con la presentación de las imágenes de *naturaleza muerta* que se crearon con esta investigación se demuestra que la experimentación con nuevas técnicas y conceptos antiguos nos permite innovar con otras formas para construir el espacio, respondiendo a un enfoque de época, el cual, regresa a los viejos modos de recrear el entorno, puesto que el mundo en la actualidad ya es tan complicado, es necesario que el arte se transforme para brindarle sobriedad y libertad, para que sea embellecido y no saturado de información que sólo perturba.

Por otra parte, la experiencia en la creación de una fotografía implica ir más allá de lo que se ve en la imagen puesto que el fotógrafo se apropia de la

mortalidad y la vulnerabilidad de las personas o de los objetos en una simulación de muerte o quizá, contrario a esto, se pueda ver como la elevación del sujeto o del objeto a un plano de eterna juventud. La persona o el objeto real no son inmortales; en cambio, la fotografía los contendrá intactos o jóvenes por mucho más tiempo. En este sentido, la fotografía es el paso a la posteridad y el recuerdo, la veneración y la nostalgia.

Todo es fotografiable, pero no todo se nos puede presentar como agradable, es decir, que cada uno de los objetos que nos sea representado en una imagen siempre poseerá un significado específico y la carga afectiva hacia ellos, reside del hombre como reflejo de él mismo, quien les concede la categoría de ser más que un objeto material.

Lo que es creado por el hombre tiene su propia sensibilidad y razón. El producto obtenido puede tener una carga mayor de su razón, como en el caso de la ciencia o su carga más sensible si se trata del arte. Siempre sentimos y sin embargo no es cuestión de sentimientos, porque los problemas existen cuando queremos diferenciar los sentimientos estéticos de los afectivos. Así es como el impulso creador se da principalmente en quienes han alcanzado un alto grado de sensibilidad con la forma y su dominio con alguna técnica.

Partiendo de este punto de vista, se ha concluido finalmente que la fotografía es arte porque el fotógrafo retrata lo que contiene poesía --como un valor artístico para llegar a un fin espiritual-- y porque acentúa las propiedades estéticas de la naturaleza y las armoniza y modifica llevándolas a lo sublime.

Es arte, porque el fotógrafo, como el pintor o el escultor, siente y padece los anhelos de la gestación, los temores del resultado y las esperanzas del éxito. Y si es acertado, la fotografía produce la misma sensación estética que un

cuadro pictórico o una escultura, porque los procedimientos fotográficos sólo son medios para conseguir un fin, que es la imagen fotográfica.

El resultado de todo lo que he dicho me ha llevado a inferir que la fotografía digital está imperando en la actualidad por que el fenómeno sociológico está de moda y ha logrado atraer la opinión pública con la cultura de la información, en donde la sociedad ha terminado por rechazar aquellas propuestas visuales que no sabe interpretar.

Por otra parte, la aparición de la fotografía no debería tomarse como la ruptura del arte, sólo porque las técnicas audiovisuales o los medios masivos de difusión de imágenes que derivan de ella, como el cine, la televisión y el internet, han acabado por crear propuestas que el público demanda de las artes tradicionales.

*Por eso la mayor parte de la sociedad las ha adoptado, pero no como un medio de conocimiento, sino de entretenimiento, y ante estos nuevos sistemas tecnológicos se ha reducido la capacidad de análisis interpretativo de cada individuo; en cambio las técnicas tradicionales nos hacen valorar el trabajo que se hace con las manos, —en este caso— la toma fotográfica, el revelado de la película y la impresión que depende de la experimentación en el laboratorio.*

El ímpetu creador se encuentra en la libertad de fijarnos nuestras propias reglas de trabajo, —las que nos han de conducir a la novedad—. Debemos trabajar, perfeccionarnos y mantener vivo, entre nosotros, los amantes de la *fotografía de arte*, el noble deseo de evocar a la naturaleza elevándola hasta lo sublime. Podemos imitar la naturaleza, cuyas formas se pueden representar con un trazo complejo o sugerido, brillante o tenue, nítido o difuso; con su infinito de posibilidades técnicas: óleos, tintas, acuarelas, o tal vez con lápices; pero también con las pinceladas de la luz.

Fuentes de consulta

142

272

FUENTES DE CONSULTA

271

227

## Fuentes de consulta

### a. Fuentes bibliográficas y hemerográficas

- Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*, Trillas, México, 1992, 253 p p. y *Expresión y apreciación artística*, Trillas, México, 1993, 239 p p
- Alzina Franch, José. *Arte y antropología*, Madrid, Alianza, 1982, 302 p p.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1997, 512 p p y *El poder del centro*, Alianza, Madrid, 1988, 250 p p.
- Assunto, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, col. La balsa de la Medusa, Madrid, 1989, 215 p p.
- Aumont, Jaques. *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992, 336 p p.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 281 p p.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1999, 207 p p.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, col. La balsa de la Medusa, Madrid, 1999, 424 p p.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973, 189 p p.
- Calabrese, Omar. *Como se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1994, 124 p p.
- Centre Cultural de la Fundació "la Caixa". *La fotografía pictorialista u Espanya 1900-1936*, La Fundació "la Caixa", Barcelona, 1999, 195 p p.
- Coe, Brian, Allison, David y Bedijk, Amy. *Técnicas de los grandes fotógrafos*, Hermann Blume, Madrid, 1983, 192 p p.
- Cogniat, Raymond. *El romanticismo*, Aguilar, Madrid, 1969, 208 p p.
- D'Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*, Visor, col. La balsa de la Medusa, Madrid, 1999, 268 p p.
- Doeffinger, Derek. *El arte de ver. Cuadernos prácticos de fotografía*, Eastman Kodak Company, Barcelona, 1993, 95 p p.
- Dortles, Gillo. *Naturaleza y artificio*, Lumen, Barcelona, 1972, 280 p p.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1974, 187 p p.
- Ehmer, Ehalt. *Miseria de la comunicación visual*, Gustavo Gili, Barcelona, s/f., 299 p p.
- Enciclopedia práctica de la fotografía. Salvat, tomo 5, Barcelona, 1979. De 1201 a 1500 p p.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*, Atlante, México, 1944, 760 p p.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990, 78 p p.
- Fontcuberta, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990, 204 p p.
- Fotografía siglo XIX*, catálogo del Museo Rufino Tamayo, texto de Salvador Elizondo, México, junio 1983, 44 p p.

- Freeman, Michael. *El estilo en fotografía*, Hermann Blume, España, 1986, 224 p p. y *Guía completa de fotografía*, Naturart, Barcelona, 1991, 224 p p.
- Fronzizi, Risieri. *¿Qué son los valores?*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, 236 p p.
- Galán, Iria. *El romanticismo. F.W.J. Schelling o el arte divino*, Endymion, Madrid, 1999, 201 p p
- Gombich, E.H. *Ideales e ídolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, 281 p p. y *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1985, 319 p p.
- Hauser, Arnold. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Labor, Barcelona, 1982, 422 p p.
- Heather, Angel, *La naturaleza en fotografía*, Martín, Barcelona, s/f., 168 p p
- Hedgecoe, John. *Fotografía avanzada. Ideas y técnicas para el profesional*, Hermann Blume, Madrid, 1983, 304 p p. y *Nuevo manual de fotografía*, CEAC, Perú, Barcelona, 1996, 288 p p.
- Heidegger, Martín. *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, 148 p p.
- Keim, Jean A. *Historia de la fotografía*, Oikos-Tau, Barcelona, 1971, 127 p p
- Kodak folleto. *Curso de fotografía en blanco y negro vol. 1. El color del blanco y negro*, Kodak Professional, México, 2000, 64 p p.
- Langford, Michael J. *Tratado de fotografía*, Omega, Barcelona, 1976, 485 p p
- Lister, Martin. *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona, 1997, 202 p p.
- Monier, Pierre. *Foto trucos*, Omega, Barcelona, 1980, 153 p p.
- Museo de Bellas Artes de Valencia. *Cinco siglos de pintura valenciana*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 1997, 253 p p.
- Museo del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Naturaleza y verdad, siglos XVII al XX*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Nacional de San Carlos, México, 1996, 141 p p.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, s/f., 348 p p.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Generalitat, Valencia, s/f., 182 p p.
- Petzold, Paul, *Efectos y experimentos en fotografía*, Omega, Barcelona, 1980, 171 p p.
- Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*, Proyección, Buenos Aires, 1965, 223 p p.
- Revista: Luna Córnea n. 5. *Naturaleza quieta*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, 139 p p
- Revista para todos, Biblioteca Salvat. *Hojas selectas*, Salvat, Madrid-Barcelona, 1903, 1156 p p
- Rosen, Charles y Zerner Henri, *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Hermann Blume, Madrid, 1988, 224 p p.
- Roubier, Jean. *Léonicos del laboratorio*, Fotoenciclopedia Daimon, vol 2, Madrid, Barcelona, 1959, 289 p p.
- Rubert De Ventós, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1968, 580 p p.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1997, 553 p p y *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*,

- Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 282 p p.
- Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*, Alianza Forma, Madrid, 1994, 401 p p.
- Schneider, Norbert. *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Benedikt Taschen, Alemania, 1992, 214 p p.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*, Cédexra, cuadernos de arte, Madrid, 1988, 479 p p.
- Stieglitz, Alfred. *Camera work. A pictorial Guide*, Dover Publications, New York, 1978, 57 p p.
- Torres Martín, Ramón. *La naturaleza muerta en la pintura española*, Seix y Barral, Barcelona, 1971, 193 p p.
- The Museum of Modern Art: New York. *Objects of Desire. The Modern Still Life*, The Museum of Modern Art: New York, New York, 1997, 231 p p.
- Zelich, Cristina. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*, Photovision, México, s/f, 109 p p.
- b. Fuentes complementarias**
- Acha, Juan. *Crítica del arte*, Trillas, México, 1992, 222 p p.
- Aleixandre, José. *La fotografía en la pintura*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1999, 167 p p.
- Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*, Barcelona y Buenos Aires, Paidós, México, 1986, 363 p p. y *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid, 1988, 393 p p.
- Birnbaum, Hubert C. *La fotografía con luz ambiente*, Folio, Barcelona, 1993, 96 p p.
- Davis, Keith y Hall, Donald. *An American Century of Photography, from dry-plate to digital*, Hallmark Cards, United States of America, 1999, 590 p p.
- Feininger, Andreas. *The Anatomy of Nature*, New York, 1956, 168 p p.
- Fonicuberta, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, 192 p p.
- Handy, Ellen. *Pictorial effect, naturalistic vision. The photographs and theories of Henry Peach Robinson and Peter Hen y Emerson*. The Chrysler museum, Norfolk, Virginia, United States of America, 87 p p.
- Hill, Paul y Cooper, Thomas. *Diálogo con la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 384 p p.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, 345 p p.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Buenos Aires, 1970, 301 p p.
- Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*, Abbeville Press Publishers, New York, London, Paris, 1994, 507 p p.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*, UNAM, México, 1970, 272 p p.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, 217 p p.
- Stieglitz, Alfred. *Camera work. The complete illustrations 1903-1917*, Benedikt Taschen, Alemania, 1997, 800 p p.
- Szarkowski, John. *Photography Until Now*, The Museum of Modern Art of New York, United States of America, 1989, 342 p p.

