



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

INFLUENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE: SIGLOS XIX Y XX.

TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO

PRESENTA:
RICARDO CUEVAS MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESINA:
MAESTRO JOAQUÍN RODRÍGUEZ DÍAZ

MÉXICO D.F., 2013



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.



Con todo mi cariño dedico esta tesina a:
Vicky, Raúl y Pili.

Con un especial agradecimiento en su realización
al Maestro Joaquín Rodríguez
y la Maestra Ana María Luna



Índice

Introducción

Capítulo 1: *Influencia de la fotografía en el arte del siglo XIX*

1.1	La necesidad de imágenes	6
1.2	El nuevo medio	8
1.3	<i>Pensato</i>	10
1.4	Usos de la fotografía en pintura	13
1.5	Fotografía artística	16
1.6	Realismo, una nueva mirada	17
1.7	Impresionismo: más luz.....	20
	Notas.....	25

Capítulo 2: *Influencia de la fotografía en el arte del siglo XX*

2.1	Saltos cuánticos: la ideología de un nuevo siglo	28
2.2	Cubismo.....	29
2.3	Collage: la intrusión en pintura del mundo real	32
2.4	Fotografía e indicio	33
2.5	Marcel Duchamp, fotografía y ready-made	34
2.6	Arte contemporáneo	39
2.7	Fotografía, action-painting y mass-media	41
2.8	Una postura crítica, nuevas vertientes	43
2.9	Colofón	47
	Notas	49

Bibliografía	50
--------------------	----

Introducción

Resulta imposible imaginar con certeza el asombro que causó la aparición de la fotografía, incluso para una sociedad que había comenzado ya el vertiginoso ciclo de cambios continuos impuesto por la Revolución Industrial. Cambios que comenzaron imponiendo nuevas relaciones con el trabajo y las herramientas lo harían pronto también con la psique de los habitantes de este nuevo mundo.

Menos de un siglo separan a los primeros prototipos de la máquina de vapor y el nacimiento de la fotografía; en el ínterin, las Humanidades respondían a su manera a las violentas innovaciones técnicas: ya que la cultura les ha vuelto la espalda, los artistas buscan refugio en la naturaleza, inventando en el trayecto la figura del buen salvaje; nace la nostalgia, que ubica su paraíso perdido en los días anteriores a la máquina, con la imagen de la infancia como avatar del ser espiritual en tierra culta. La reivindicación de todo lo pasado impone a la Historia como única guía y consuelo, suplantando a la religión, en un universo en el que el hombre, abandonado a sí mismo, descubría el terror cósmico.

El Romanticismo, respuesta a la Revolución Industrial y el científicismo de la Ilustración, definiría muchos de los preceptos con los que evaluamos el arte hasta el día de hoy (la valoración del individuo, la noción del genio creador y la originalidad como valor máximo de la obra, por mencionar algunos) horadando el comienzo de un camino que nos es familiar: la relación indisoluble entre los frutos de la técnica y el espíritu, que de forma evidente o no, se autoalimentan en un flujo continuo. Si bien esta relación es tan vieja como el dominio del fuego, la velocidad progresiva con que operan los cambios a partir de la era industrial hace pertinente el estudio obligado de ambos en conjunto.

Las reacciones polarizadas sobre la aparición de la fotografía y su complicada y tardía entrada en el arte habrán de entenderse a partir de la sospecha continua sobre los beneficios reales que la técnica podría ofrecer, cuando sus desventajas se han manifestado en el pasado cercano amplias y violentas; más aun cuando la fotografía trastoca un campo antes restringido únicamente a la sensibilidad humana.

Este ensayo intenta ofrecer un panorama que contextualice la influencia mutua entre arte y fotografía durante el siglo XX y su relación no siempre exenta de complicaciones, acotándolo en dos grandes etapas: arte moderno y arte contemporáneo. Cada uno de dichos periodos contendrá las conocidas divisiones que demarcan diferentes movimientos artísticos, apuntando en cada uno las similitudes e influencias entre ambas disciplinas. Para facilitar el trayecto he decidido solicitar la asistencia de figuras clave de la historia del arte como guías de esta travesía, ejemplificando posturas y tendencias a partir de casos particulares. Aunque este método obliga a la arbitrariedad, espero contenga también el camino a una lectura más fluida e ilustrativa.



Capítulo 1

Influencia de la fotografía en el arte del siglo XIX



1.1 La necesidad de imágenes

Goethe deseaba escribir un libro que contuviera el universo entero, con todos sus detalles, hecho a un sólo golpe. El despliegue de energía fáustica que inventaba a la fotografía y la época de la que proviene la marcaba para siempre. Goethe no llegó a conocer el asombroso invento, pero sus últimas palabras de alguna forma ya lo anuncian: “¡Luz, más luz!”. Apenas siete años después de su muerte, en 1839, se anunciaba el nacimiento de la fotografía, capaz de registrar el mundo con todos sus detalles, a un sólo golpe. Se trata del mismo año en que Charles Darwin publicó su *Diario de viaje del Beagle*, registro de la expedición germinal para la idea de su teoría sobre la evolución de las especies y mecanismo de la selección natural, que plantea un origen común para los organismos vivos y los principios por los cuales sus variaciones son determinadas por necesidades acordes a su entorno.

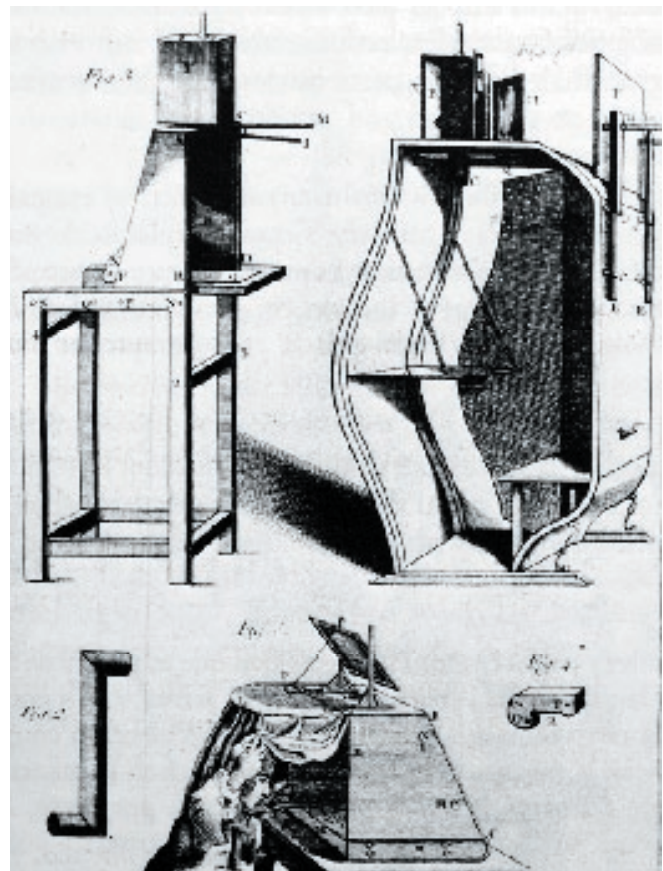
Ecoss de esta teoría revolucionaria resuenan en las innovaciones tecnológicas relacionadas con la producción de imágenes de aquellos años. Los intentos por asir la imagen invertida que ofrecía la cámara oscura estuvieron acompañados por multitud de otros inventos: la cámara lúcida, el megascopio solar, el hialógrafo, la cámara péscopica, el fisionotraccio, el pantógrafo, el prisme ménisque, el pronopiógrafo, el diágrafo, el querreógrafo, el telescopio gráfico, el espejo gráfico, el éugrafo, el agatógrafo...

Similar a la *explosión cámbrica* ocurrida en una era geológica que sigue sorprendiendo a los paleontólogos por la variedad de especies surgida en ella y de las que quedan sólo restos fósiles como documento, hubo a comienzos del siglo XIX una abundancia inédita de métodos para producir imágenes, de los que quedan pocos o ningún registro.

La historia particular del nacimiento de la fotografía no es tan distinta. De finales del siglo XVIII a mediados del XIX se registran más de treinta investigadores que reclaman como suyo el invento, cada uno basado en procesos distintos que acontecimientos fortuitos se encargarían de eliminar paulatinamente.

Para comprender a cabalidad el advenimiento de la fotografía es necesario asumirla como una necesidad colectiva, más que como resultado del ingenio individual. También como el producto de una sociedad específica que habría de generar sus propias herramientas para representarse. Con los lemas revolucionarios aún en la memoria, que proclamaban la libertad, igualdad y fraternidad, aunado al ascenso de la burguesía, impulsado por un incipiente capitalismo, la imagen se hacía de un nuevo nicho. La creciente demanda de retratos por parte de una nueva clase social impulsó el nacimiento de una técnica que respondería con los esperados valores recién asumidos de democracia a sus necesidades de autorepresentación.

La litografía, inventada en 1796 por el alemán Aloys Senefelder, permitía obtener varias copias de una misma matriz, pero lo caro y elaborado del proceso, realizado en piedra, dificultaba su uso. Joseph-Nicéphore Niepce, científico y artista aficionado, buscaba un método por el cual facilitar el trazado del dibujo a reproducir, imprimiendo de forma permanente la imagen que ofrecía otro invento, utilizado por artistas y científicos desde el Renacimiento: la cámara oscura¹.



Cámara oscura,
Siglo XVIII.

Su interés por fijar la imagen lo llevó a experimentar con variados procedimientos (antes Niepce había patentado ya, junto con su hermano Claude, una máquina de combustión interna basada en el uso de polvo de licopodio). Luis-Jacques-Mandé Daguerre, su futuro socio en la carrera de la aprehensión de imágenes, era conocido por su invento del diorama, el más popular de todos los espectáculos de *tromp l'oeil* de comienzos del siglo XIX.

Este matrimonio entre arte y ciencia se repetiría en todos los otros precursores de la fotografía, lo que nos habla de un momento de la historia que privilegiaba como pasatiempo disciplinas que permitieron en su conjunción el desarrollo de la nueva herramienta. También de una necesidad imperiosa de imágenes. Palabras nuevas en el léxico de principios del siglo XIX, cedidas por los avances tecnológicos de la era industrial, como automatismo y reproducibilidad, definirían el camino a seguir en búsqueda de una nueva técnica de representación.

1.2 El nuevo medio

La fotografía aparece como respuesta a estas nuevas necesidades, sin embargo, lo que los pintores percibieron primero como una nueva herramienta para facilitar su trabajo, se convirtió pronto en un feroz rival para su propio mercado². Aquello que dotaba de enorme fidelidad a la nueva imagen, su génesis mecánica, era lo que le permitía a los pintores de la época denostarla, aduciendo la falta de mística del mecanismo. La precisión mimética que en un principio sorprendió al gran público, le negaba, según críticos y artistas, la entrada al terreno de lo “impalpable y lo imaginario”, como nos deja ver Charles Baudelaire en su célebre reseña sobre la exhibición en el Palacio de los Champs-Élysées, paralela al Salón Anual de Pintura:

“Si a la fotografía se le permite complementar el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente... Es hora ya, pues, de que regrese a su verdadero deber, que es el de servir a las ciencias y a las artes... pero siendo una muy humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquigrafía, que ni han creado ni han complementado

a la literatura. Déjesela apresurarse a enriquecer el álbum del turista, y restaurar a su mirada la precisión de la que pueda carecer su memoria; déjesela adornar la biblioteca del naturalista y ampliar a los animales microscópicos; déjesela aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; en pocas palabras; déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesita una exactitud objetiva y absoluta en su profesión: hasta ese punto, nada podría ser mejor. Déjesela rescatar del olvido a esas ruinas vacilantes, a esos libros, impresos y manuscritos que el tiempo se devora, cosas preciosas cuya forma se está disolviendo y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria: recibirá el agradecimiento y el aplauso. Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa tan sólo de agregar algo a al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros³.”

No sólo se encarga de acotar dura y explícitamente el campo al que la fotografía debía atenerse. También prevé sus futuras funciones al sugerir circunscribirla al ámbito de la extensión de la mirada y como herramienta de la memoria, campos donde habría de desarrollarse enormemente en su faceta científica, antropológica, documental e histórica. Lamentablemente no pudo imaginar su entrada en el arte como algo próximo. Mucho menos intuir la inversión de valores donde estas “cosas preciosas cuya forma se está disolviendo”, apreciadas justamente en su calidad de vacío y ausencia, guiarían apenas cien años después las investigaciones en torno a lo “impalpable y lo imaginario”: la búsqueda frenética por lo inmaterial en el arte de posguerra, especialmente el arte conceptual, que la fotografía ayudo a fijar en el imaginario del siglo XX.

¡Maldito, maldito creador! ¿Por qué me diste la existencia? Por qué has dado vida a un ser monstruoso al que, incluso vos, apartáis de mi la mirada, lleno de asco? leemos en una novela contemporánea a la aparición de la fotografía. Estas palabras, respuesta imaginaria a los ataques impuestos al nuevo medio, reflejan el ánimo con que fue recibido aquel mecanismo que superaba las capacidades humanas, destinado a la oscuridad y la sombra, diseñado por el ingenio y técnica propios de su tiempo, sin embargo, sin alma.

Ideada en 1818 y publicada finalmente en 1831, *Frankenstein*, de Mary Shelley⁴, ofrece un paralelo cercano a la recepción de la fotografía en sus primeros años. Este texto nos recuerda inevitablemente la condición central de lo monstruoso: la semejanza. Aquella similitud familiar de donde surge repentinamente la anomalía. Esa cercanía con lo conocido que sin embargo ofrece una nueva variante es lo que resulta intolerable. En la primera reunión de la Photographic Society de Londres, fundada en 1853, Sir William John Newton pedía a los fotógrafos (que producían los estudios que usarían pintores posteriormente) que realizaran la toma ligeramente fuera de foco: un consejo, entre muchos otros, para paliar el efecto de realidad tan chocante en tempranos días⁵.

Hay que recordar que en aquel tiempo la imagen del universo conocido había sido forjada por la pintura, y aunque la fotografía mostrase detalles más cercanos a la realidad óptica, estos no existían aun en el registro mental del observador.

El mismo Baudelaire, al que su desprecio manifiesto a la fotografía (aquella en todo caso que rebasara las pretensiones documentales) no le impidió retratarse por reconocidos fotógrafos, se quejaba amargamente de la tendencia al realismo que estos imponían de forma bruta sobre el modelo, especialmente cuando la retratada era su propia madre, presa ya de una vejez que la cámara se negaba a ignorar.

1.3 Pensato

Schönberg, precursor del atonalismo, decía que sus protegidos, Webern y Berg, lo asustaban a momentos, al abordar con tanto fervor sus propios principios, que intentaban limpiar a la música de florituras y excesos. Tanta sutileza había en esas búsquedas que corría el chiste de que Antón Webern había inventado, e incluía en la notación de sus partituras, el *pensato*: “No toque esta nota, sólo piénsela”.

Un similar halo de reflexión y temperamento meditativo cubrió al arte del retrato durante la primera mitad del siglo XIX. Era común entonces apreciar al modelo sosteniendo su barbilla con la mano, extendiendo el dedo índice sobre su mejilla, como si considerase

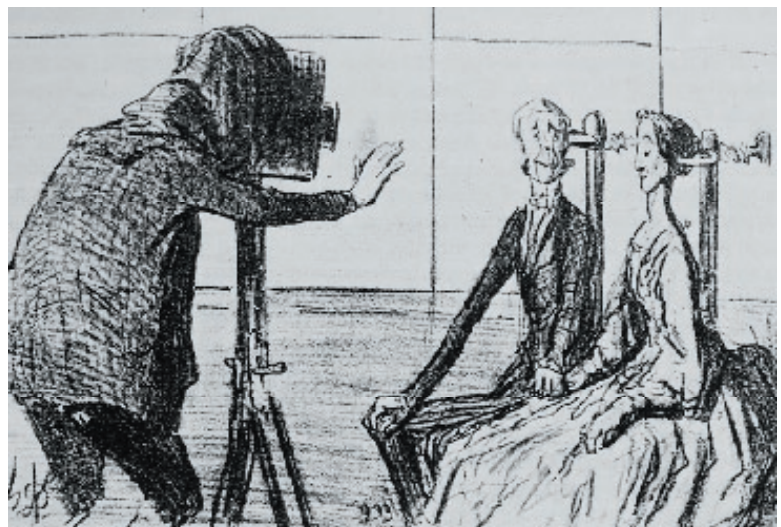
seriamente algún enigma, o con la barbilla completa sobre el pecho, en pose augusta y conmovida.

No es posible asegurar el uso de fotografías por los pintores de la época. No era bien visto hacerlo, así que es dudoso confiar sólo en su palabra. Sin embargo, la regularidad con la que hayamos este tipo de postura en aquella pintura hace recordar un estilo similar de representación en fotografía, debido más a la propia técnica que a búsquedas estilísticas.

En sus comienzos, la fotografía requería de enormes tiempos de exposición, que debido a la demanda, fueron reducidos considerablemente gracias a avances e investigaciones relacionados con la sensibilidad de la emulsión. Aún con eso, seguían siendo excesivamente prolongados para el promedio del modelo vivo (considérese además que el cliente promedio pertenecía a la buena sociedad burguesa, que no compartía el entusiasmo romántico de canjear sufrimiento por belleza). Se inventó entonces un tipo de corsé para el cuello, que sin que apareciera en la imagen, ayudaba al sujeto a mantener la postura, pero dejaba una impresión tiesa y acartonada.

Se decidió abandonar al modelo a sus propios medios (mano y barbilla), de lo que resultó este gesto de elevada consideración.

Encontramos esta postura en retratos de Ingres de la misma época, quien, como Baudelaire, aborrecía el entrometimiento de la fotografía en las parcelas del espíritu.



Daumier. *Photographie.*
Nouveau procédé. 1856
(litografía).



Hill y Adamson, Calotipo, circa 1845.



Daguerrotypo, autor desconocido, circa 1845.



Ingres, La condesa de Haussonville. 1845, óleo sobre lienzo.



Blanquarte-Évrard, Hércules reconociendo a Téléfo (detalle).

Aunque cercano al romanticismo por su temática, Ingres es más afín en estilo al para entonces saliente neoclasicismo, corriente inspirada en el redescubrimiento de los griegos gracias a las recientes expediciones arqueológicas y a la ideología cedida por la Ilustración, que primaba el conocimiento científico sobre la mística religiosa.

El movimiento cíclico del arte hace pensar, sobre esta corriente, en el término *disegno*, ideado en el Renacimiento italiano para referirse a un tipo de arte más cerebral, que ubicaba su interés en la calidad de la línea, la elegancia de las formas y la fidelidad figurativa. Su opuesto, el *colore*, nos habla de un tipo de arte cuyos intereses centrales apuntan directamente a los sentidos.

Podríamos ubicar a Ingres como representante legítimo de la primera categoría en los años del nacimiento de la fotografía. Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, contemporáneo suyo, encarnando la segunda.

1.4 Usos de la fotografía en pintura

Su estilo es radicalmente distinto y así lo fue también su relación con la fotografía. Delacroix, a diferencia de Ingres, aceptaba y defendía su uso como herramienta para el desarrollo del arte. Su queja primordial sobre la fotografía radica en el hecho de que no hubiera sido inventada 30 años antes, como podemos leer en sus diarios. Fue socio fundador de la primera sociedad fotográfica de Francia y poseedor de variados álbumes de cuyas fotografías obtenía material para sus estudios.

La complicada relación entre veracidad y verosimilitud en imagen, o dicho de otra forma, entre lo que consideramos real debido a convenciones contra la “realidad” que la fotografía nos permitía notar por primera vez, aparece también en un breve ensayo de Delacroix, pero en este caso en un tono más bien entusiasta y conciliador:

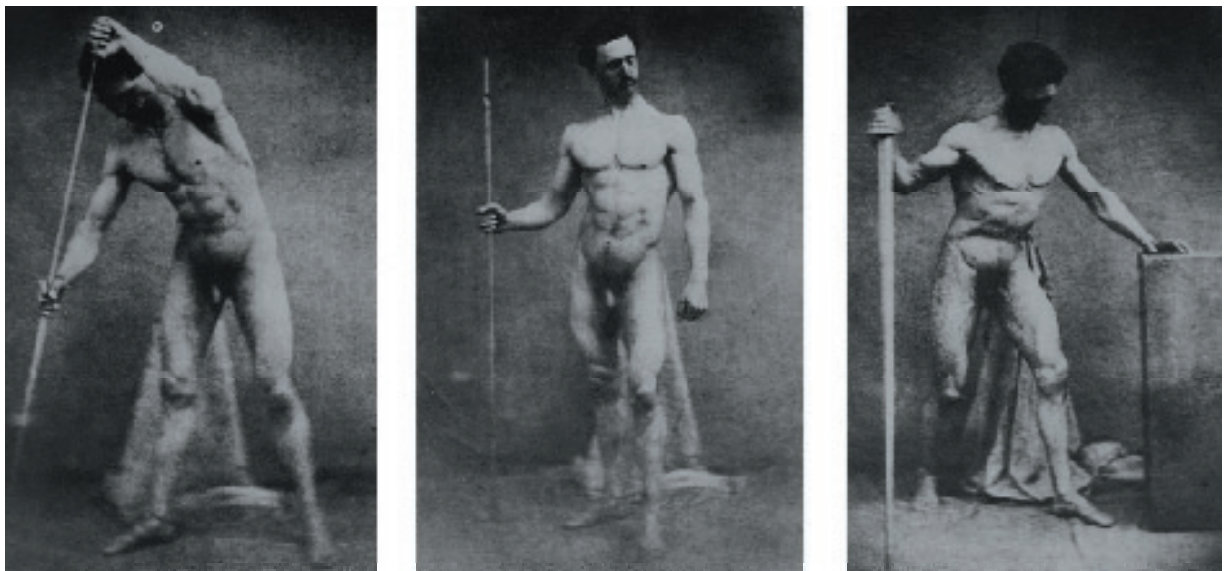
“Muchos artistas han recurrido al daguerrotipo para corregir errores visuales. Yo sostengo, como ellos, y quizá en contra de la opinión de quienes critican el uso de métodos docentes que se sirven del calco con cristal o linón, que el estudio del daguerrotipo, si se comprende bien, es

el único que llenará las lagunas existentes en la instrucción del artista, pero su uso correcto requiere mucha experiencia. El daguerrotipo es más que un simple calco, es el espejo mismo del objeto, hasta el punto de que ciertos detalles que casi siempre se omiten en dibujos hechos del natural adquieren gran importancia en él; esto es característico del daguerrotipo, y permite al artista adquirir una comprensión total de la composición que tiene en proyecto. Las zonas de luz y sombra adquieren sus verdaderas cualidades, es decir, aparecen con el grado exacto de solidez o suavidad, delicada distinción sin la cual no puede haber auténtico relieve. Sin embargo, no conviene perder de vista que el daguerrotipo debiera ser considerado como un traductor al que se ha encargado que nos inicie con mayor perfección en los secretos de la naturaleza, porque, a pesar de su sorprendente realismo desde ciertos puntos de vista, sigue siendo puramente un reflejo de la realidad, una simple copia que, bajo algunos aspectos, es falsa a causa de su exactitud misma. Las monstruosidades que revela el daguerrotipo son, sin duda, justificadamente desconcertantes, aunque también pueden ser auténticas deformaciones de la naturaleza; en cualquier caso, las imperfecciones que la máquina pone fielmente de relieve no ofenderán a nuestros ojos cuando miremos al modelo, porque el ojo corrige sin que nosotros nos demos cuenta de ello. El ojo del artista inteligente corrige discrepancias de perspectiva que son literalmente reales: la pintura, es el alma la que habla al alma, y no la ciencia la que habla a la ciencia⁶.

(Mencionaba ya en algún párrafo anterior la relación entre lo monstruoso y la percepción de la semejanza, figura que aparece nuevamente en este fragmento de Delacroix. Me parece remarcable la negativa a aceptar como real aquello que la cámara muestra, aún sabiendo que es más fiel a la naturaleza óptica. De esta fidelidad que puede ofender al ojo harán uso algunos pintores apenas unos años después, haciendo suyo este nuevo código de representación)

La opuesta respuesta al nuevo medio podría atribuirse simplemente al hecho de que se trata de personalidades distintas, donde sólo el azar, encarnado por el temperamento

personal, dictaría la respectiva simpatía o desprecio, sin embargo creo que es válido aventurar una hipótesis, aun cuando sirva sólo como metáfora, de las razones para definir cada postura: Ingres, poseedor de un talento innato para el realismo figurativo, desarrollado por los años y el arduo trabajo, percibió injusta la aparición de un método que arrebatava a su gremio esta exclusividad, trasladándola a dominios populares. Delacroix, menos interesado en la fidelidad mimética tanto como en las capacidades expresivas, abrazó el nuevo medio con menor prurito. Lo que uno vio como una usurpación vulgar a manos de la técnica moderna, sin otro destino que el desastre espiritual, fue asumido, en el otro lado de la moneda, como herramienta para la libertad creativa.

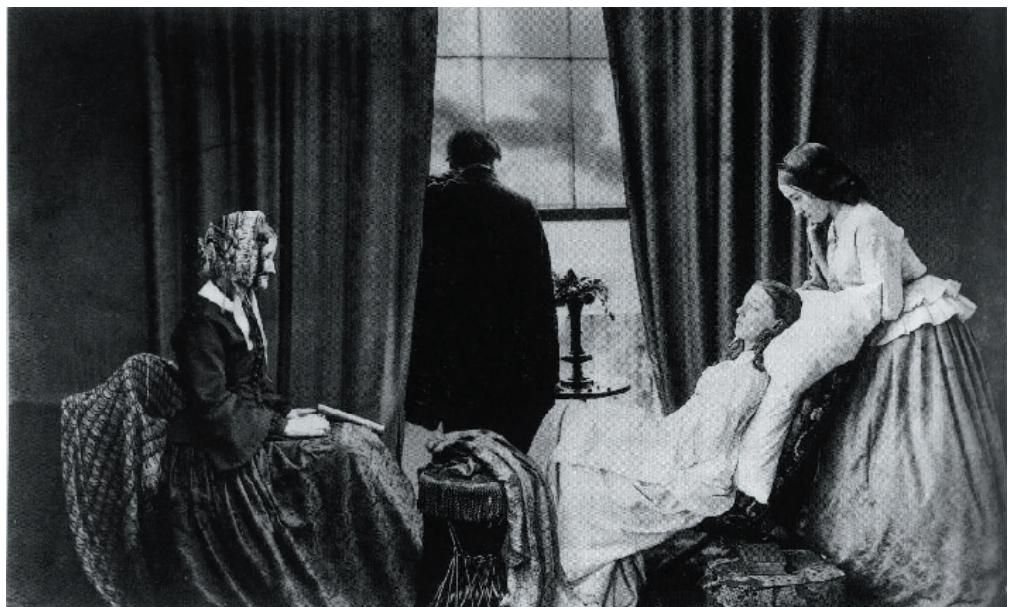


Eugène Durieu. Fotografías de desnudo masculino de un álbum perteneciente a Delacroix, circa 1853.

Repito que esta es una teoría especulativa que no pretende adivinar las razones personales para enfrentar una nueva herramienta. La ofrezco en todo caso porque emula, a escala individual, reacciones futuras hacia la fotografía a nivel colectivo, desembocando en el desarrollo de las posiciones y corrientes artísticas que conocemos, cuyo germen está ya en estos tempranos días de la aparición de la fotografía.

1.5 Fotografía artística

He comentado ya el recibimiento ambivalente que tuvo la fotografía en distintos gremios, pero es necesario mencionar también la respuesta de la fotografía a estos fenómenos, que generarán a su vez ulteriores respuestas por parte de la pintura, en un ciclo continuo de interdependencia. A las imprecaciones sobre su inherente vulgaridad y el encadenamiento ineludible al registro ordinario debido a su naturaleza mecánica, la fotografía responde, gradualmente, adscribiendo gestos que la acercarán, en la medida de lo posible, al campo de lo artístico (gestos ingenuos, vistos a distancia, que sin embargo se replican hoy en día de formas equivalentes). Desde sus comienzos, los retratos en miniatura realizados en fotografía se coloreaban, explorando una cercanía más con la realidad, y de paso, con la realidad pictórica. Se utilizaban las aberturas de diafragma más grandes, para lograr un efecto difuminado, o se recurría a filtros que logaran el mismo efecto (conocido en pintura como *flo*, donde se homogenizaban todos los elementos del cuadro gracias a un ligero difuminado). En cuanto a temática, al rededor de 1860, la fotografía abordó temas alegóricos, donde los sujetos se liberaban momentáneamente de su identidad única para ser entes abstractos y universales que representaban episodios bíblicos o escenas grecorromanas, a la manera de la pintura de su tiempo, bajo una relativa aceptación en los salones anuales.



Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1887, albúmina, George Eastman House.

Estas técnicas, más la composición obtenida a partir de varios negativos (cosa que requería más empeño técnico, a la vez que eliminaba planteamientos básicos del método fotográfico, como la sujeción a un lugar y momento determinado) fueron llevados a su punto culminante por Henry Peach Robinson, pintor convertido en fotógrafo, quien publicó en 1869, en Inglaterra, *Pictorial Effect in Photography*, libro ilustrado con sus propias imágenes donde plantea las bases de una nueva corriente fotográfica que se mantendría vigente hasta principios del siglo XX:

“fijar las leyes que gobiernan –en la medida en que se puedan aplicar leyes a un tema que depende en cierta medida del gusto y del sentimiento- la disposición de una fotografía, para que tenga el máximo posible de efecto pictórico, e ilustrar con ejemplos aquellos amplios principios sin los cuales la imitación, por minuciosa y fiel que sea, no habrá de ser pictórica y no se elevará a la dignidad del arte⁷”.

Bajo esta nueva ideología la fotografía exploraba nuevas formas y sus autores eran cada vez más conscientes del valor creativo de su trabajo, cosa fundamental en aquellos casos donde algún pintor utilizaba alguno de sus *clichés* para reproducirlo fielmente, ahora como pintura, normalmente sin el justo crédito. Si bien algunos pintores como Delacroix participaban activamente en el proceso para obtener estos “bocetos”, decidiendo escenario y poses, lo común era recurrir al abierto plagio, aduciendo que la fotografía no podría estar protegida por las mismas leyes de derechos de autor a las que el gran arte se atenía, asumiendo como equivalente una construcción fotográfica con cualquier otra cosa que ofrece la naturaleza, digamos un árbol o un gesto, para a ser reproducida por la mano del artista.

1.6 Realismo, una nueva mirada

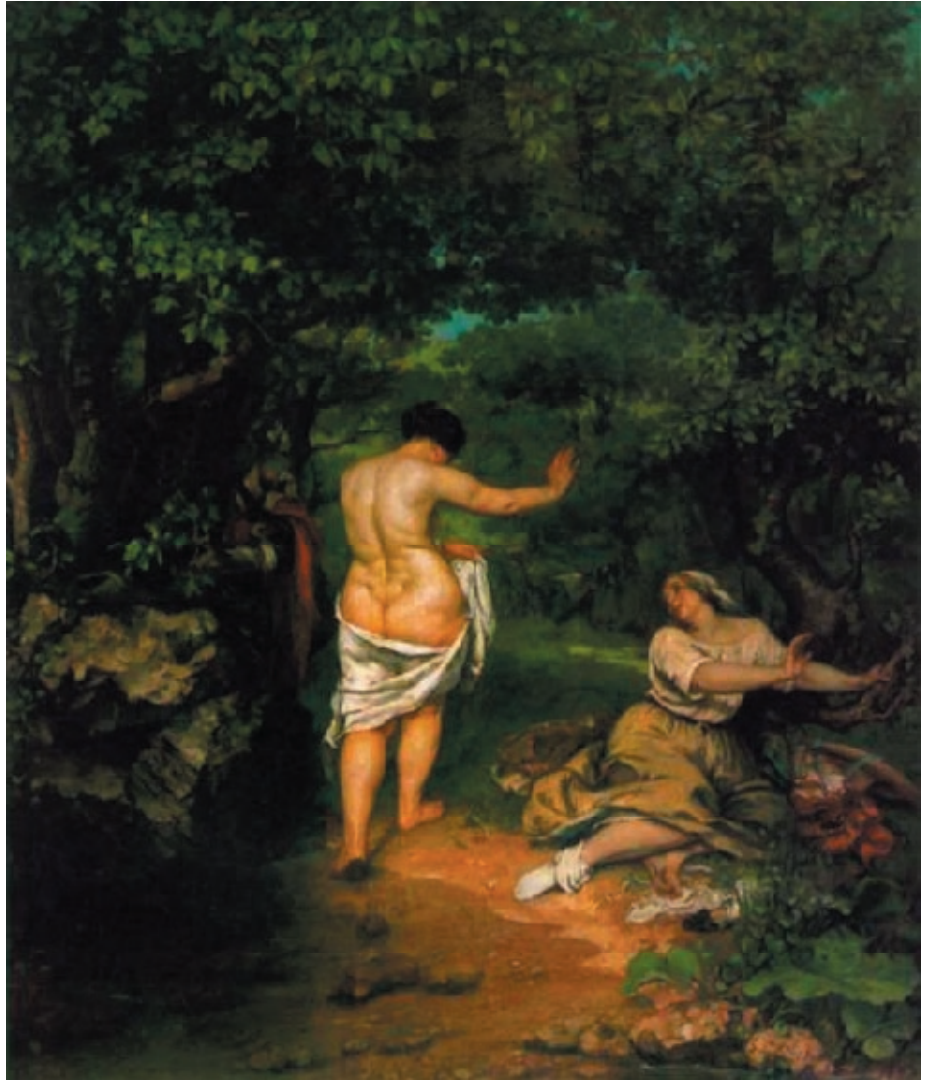
Paralelo a la corriente pictorialista en fotografía se gestaba otro movimiento en pintura, que en contraste, apelaba a la eliminación de idealizaciones “burguesas” y búsquedas formales sobreelaboradas para acceder a lo “eterno y universal, lo verdadero y vivo”. El realismo colocó campesinos donde antes había dioses, y convirtió el paisaje, antes reflejo de estados interiores, en el fondo donde activamente se gestaba la nueva sociedad.



Gustave Courbet, *Los picapedreros*, óleo sobre lienzo, 1849.

Recordemos que se trata de los años de La Guerra de Secesión en los Estados Unidos, de la publicación de *El Capital* de Marx y la fundación del Anarquismo, movimientos que ayudarían a conformar una nueva conciencia social. En 1855 Gustave Courbet realiza una exposición individual, paralela a la Exposición Universal de París (donde dos de sus mejores obras fueron rechazadas), bajo el título *Le réalisme*, la cual acompaña de un pequeño manifiesto donde expresaba los nuevos principios que le guiaban:

“Soy de la opinión de que la pintura, por su esencia, es un arte concreto y no consiste en nada más que en la representación de cosas reales y existentes. Es un lenguaje completamente material y emplea como palabras todos los objetos visibles. Un objeto abstracto, es decir, uno invisible o no existente, no pertenece al dominio de la pintura⁸”



Gustave Courbet, *Las bañistas*, 1853, óleo sobre lienzo.

En un curioso cambio de perspectiva, aquello que antes le impedía a la fotografía entrar al mundo del arte es ahora la nueva consigna. Todo lo que podría “ofender al ojo” según Delacroix, ocupa ahora el centro del cuadro. Aunque se nos presente evidente la influencia de la fotografía para la creación de esta nueva corriente, sería extremadamente reduccionista asumirla como única fuente. Se trata de un movimiento estético, pero también social. Courbet se asumía tanto pintor realista como ser democrático, republicano y socialista. Estamos de nuevo ante fenómenos sociales que en su conjunto generarán nuevas ideologías, y con ello la necesidad de nuevas formas de representación acordes a ellas. Cabe decir que el recibimiento de la obra de Courbet fue similar a aquel que tuvo la fotografía, imprecándola con similares adjetivos

de vulgaridad y estulticia, incluso obscenidad. Serían sólo los pintores más jóvenes y arriesgados quienes continuarían sus investigaciones formales, inaugurando los movimientos de vanguardia de finales del siglo XIX y principios del XX.

1.7 Impresionismo: *más luz*

La invención de la fotografía puso en duda muchas de las convenciones con las que se representaba el mundo y reincorporó viejos temas a la mesa de discusión. Uno de esos temas sería central para las obras de un nuevo grupo de pintores influenciado por la escuela paisajista de Barbizon y una lectura particular de los ánimos naturalistas de la época. Los impresionistas tomaron la luz como eje de sus investigaciones, tanto en la sutileza de sus cambios paulatinos como en sus efectos psicológicos sobre el espectador, dejando en segundo plano la definición de la línea y contorno en su pintura. La rapidez necesaria para captar estas tenues variaciones daban a sus obras un estilo abocetado, inacabado: *le non fini*, según diría Jules Antoine Castagnary, refiriéndose en 1874 al grupo de “los independientes” formado por Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Degas y Morisot. El término impresionismo surge ese mismo año sugerido por una pintura de Claude Monet: *Impresión: amanecer*. De origen despectivo (“...estos artistas son impresionistas, no porque reproduzcan el paisaje, sino porque reproducen la sensación que da el paisaje”), el término mutó en variadas interpretaciones, donde lo mismo refiere a la impresión inmediata sobre un estímulo visual que a la impronta o marca de la luz, estableciendo una relación con el proceso fotográfico a partir del “automatismo” del dibujo y la rapidez con que se realizaba.

El historiador Sandro Bocola define así este movimiento:

“La superficie del agua en movimiento se descompone en infinidad de reflejos luminosos, el sol diluye todo lo compacto, difumina todos los contornos, tiñe las sombras, exime a las cosas de su peso corporal y resta toda profundidad al espacio. La naturaleza pierde su carácter corpóreo y se transforma en una marea de impresiones sensibles. Es con la transformación artística de esta experiencia como empieza el impresionismo propiamente dicho⁹.”

Esta cita, elocuente en su brevedad, recuerda a las descripciones de otro método fotográfico, el calotipo, cuya principal característica fue la creación de negativos, es decir, el comienzo de la reproductibilidad en fotografía. Una consecuencia secundaria de este procedimiento era la falta de definición de contornos y el efecto de neblina en cada toma, debido a que se realizaba en sus principios con papel emulsionado, tratado antes con grasa para hacerlo transparente. Es la textura del papel lo que percibimos como neblina y difumina la escena entera (cuando el procedimiento se adaptó al vidrio se redujo la textura, pero el efecto de *flo* aumento considerablemente). Aaron Scharf, contrario a Bocola, describe al movimiento impresionista a partir de la historia de la fotografía:

“En las primeras fotos de follaje en movimiento se observa, además de los suaves efectos de clarooscuro propios del calotipo, un cierto desdibujamiento de la imagen. También se produce un fenómeno parecido por causa del efecto llamado halación, que consiste en que las zonas iluminadas de la fotografía penetren en partes contiguas periféricas de formas más oscuras. La consiguiente pérdida de definición de esas formas, que quedan mermadas por la fuerza erosionante de la luz, semeja al nuevo estilo, que podríamos llamar impresionista, y que apareció repentinamente, sin razón aparente, en la obra de Camilla Corot a fines de los cuarenta del siglo pasado. Esta peculiaridad fotográfica se nota sobre todo entre, aproximadamente, 1848 y 1851, es decir, a partir del momento en que empieza a generalizarse el uso de placas de cristal a modo de soporte de emulsiones fotosensibles. La halación 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 atrás¹⁰.”



Fox Talbot: Calotipo de Trafalgar Square. 1845

La mayor parte de los impresionistas no utilizaban fotografías para basarse en ellas, como muchos de sus antecesores directos, ya que su interés por la sensación de inmediatez la hacía innecesaria. La relación más palpable viene como consecuencia de la explosión de formas y estilos basados en nuevas técnicas y la influencia en el universo visual de los nuevos artistas, así como el descubrimiento de nuevos intereses que no se veían restringidos a la narrativa habitual del cuadro (recordemos las *Series*, de Monet, seguro el conjunto de obra más representativo de esta tendencia, donde la importancia del motivo es secundaria frente a la capacidad del pintor para registrar los más tenues cambios de luz, por lo cual dicho motivo permanecía invariable. Es sintomático que los títulos no aludan al modelo -una catedral, álamos- tanto como a las variaciones tonales, expresadas apropiadamente bajo términos del léxico musical, como *Harmonie verte* o *Harmonie rose*).



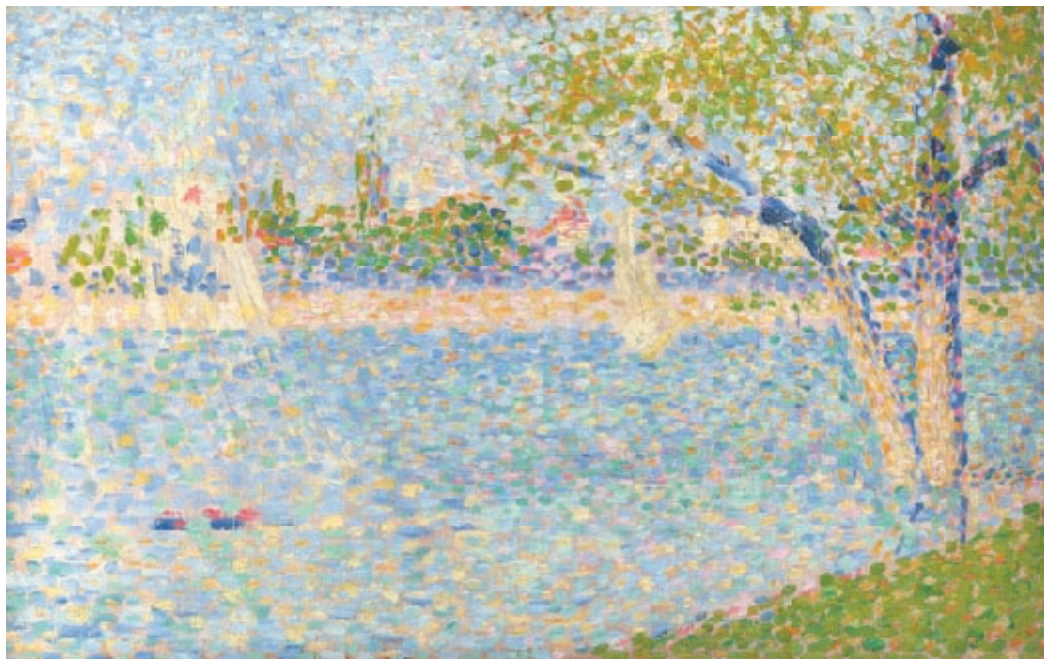
Melues, Claude Monet, 1891

La naturaleza fotográfica parece insertada en lo profundo del nuevo movimiento: la luz, revisada a partir de las variaciones sutiles del color, y la velocidad, demostrada en unos por medio de la rapidez del trazo (el *touche*, técnica basada en pinceladas cortas de color puro), y por otros, a través de la reproducción de escenas candidas donde algunas de las figuras están recortadas por el borde del cuadro, como en una instantánea. Tal es el caso de Degas, quien representaba escenas donde el espectador puede presenciar la cotidianidad de un instante fortuito con un estilo casi documental, eliminando cualquier rastro de su presencia, muy al estilo, podríamos pensar, del foto-reportaje. Al final de su carrera, en una confesión de ambigua lectura, le decía a un amigo suyo: “Si pudiera rehacer mi vida no pintaría más que en blanco y negro”.



Edgar Degas. *Classe de danse*. 1872 (óleo sobre cartón)

Una afinidad más del impresionismo con la fotografía, que rebasa los límites del estilo o materiales, la encontramos en su acercamiento al arte desde la ciencia. Su estudio del color no era únicamente intuitivo. Era, como la fotografía en su momento, producto de los descubrimientos y avances de la época. Seurat, continuando las investigaciones sobre color de Delacroix, y en especial, sobre el contraste de complementarios, establece los principios de una elaborada técnica para obtener tonos específicos a partir de pequeños fragmentos de color puro. El puntillismo, como otros acercamientos innovadores propuestos por el impresionismo en materia de luz y percepción, empatiza con otras innovaciones contemporáneas: ya a finales del siglo XIX Richard Strauss experimentaba con el tritono, un semitono más pequeño que la quinta justa (llamado en el medievo *diabolus in musica*, por sus efectos perturbadores). Basado en una profunda investigación sobre la naturaleza del sonido, logró integrarlo a su repertorio, primero en *Also sprach Zarathustra*, luego en *Salomé*, frente a un público confuso y sorprendido. Logrado a través del contraste natural de notas o colores estudiados arduamente, ambas disciplinas compartían caminos alternativos para abordar su materia, bajo la conciencia de que nuevos tiempos requerían nuevas formas, planteando las bases de un arte que se aleja gradualmente de la narrativa y la mimesis, para encontrar sus motivos, cada vez más radicalmente, dentro sólo del arte mismo.



The Seine seen from La Grande Jatte, 1888, Georges Seurat

Notas

1. Beaumont NEWHALL
Historia de la fotografía
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002
p. 13
2. Gisèle FREUND
La fotografía como documento social
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1993
p. 35
3. Charles BAUDELAIRE,
The Mirror of Art
Phaidon Press Ltd., Londres, 1955,
p. 228
4. Mary SHELLEY,
Frankenstein
Ediciones B, S.A., México D.F., 1995,
p. 183
5. William John NEWTON,
Upon Photography in an Artistic View
Journal of the Photographic Society, vol. I, 1853,
p. 7
6. Aaron SCHARF,
Arte y fotografía
Alianza Editorial, SA, 1994
p. 126

-
7. ROBINSON, Henry Peach
Pictorial Effect in Photography, 1869
p. 102

 8. Howard JANSON,
Historia general del arte 4: el mundo moderno
Alianza, 1991
p. 139

 9. BOCOLA, Sandro
El arte de la modernidad: estructura de su evolución de Goya a Beuys
Ediciones Cerval, Barcelona, 1999
p. 201

 10. SCHARF, Aaron
op. cit., p. 180



Capítulo 2

Influencia de la fotografía en el arte del siglo XX



2.1 Saltos cuánticos. La Ideología de un nuevo Siglo

Comenzaba el año de 1900 cuando Hogo de Vries, botánico holandés, publicaba un estudio llamado “La ley de segregación de los híbridos”. Sin saberlo, repetía los experimentos realizados por Mendel treinta años antes, dedicados a conocer las leyes de la herencia, y que determinarían el camino de la genética moderna. Estos estudios avalaban con hechos y experimentos cuidadosos las teorías de Darwin, causantes de un cisma que, desde la trinchera de la ciencia, trastocaba la idea misma de humanidad.

Era el mismo año en que Sigmund Freud publicaba “La interpretación de los sueños”, ensayo revolucionario donde plantea los conceptos de inconsciente, sexualidad infantil, represión y la división de la mente en tres segmentos independientes. Se trata del nacimiento del psicoanálisis y el regalo de la idea de que el humano no reina ni siquiera en su propia mente, ampliando cada vez más, rápida y dolorosamente, el surco abierto por Darwin en el orgullo humano.

Paralelamente Max Planck trasladaba la física experimental al campo de la abstracción pura, descubriendo, por medio de formulas matemáticas, la ambigüedad del comportamiento de la energía. Expresada antes únicamente en forma de ondas, planteó la posibilidad de que se expresara también como partículas, a las que llamó “cuantos”, ofreciendo con ello los principios de la física cuántica.

Esta serie de trascendentales innovaciones están enmarcadas (y determinadas en gran medida) por inventos de la época. El microscopio, las ondas de radio y las mejoras notables del telescopio moderno nos dan una idea de un nuevo segmento del mundo que requería un salto de fe extremo para ser aprehendido. Ubicados en el campo de lo minúsculo o de lo planetario, de la complejidad de la abstracción matemática o de las profundidades del inconsciente, se trata invariablemente de fenómenos que escapan en su desarrollo al ojo desnudo. Una nueva mirada era obligatoria para habitar el nuevo siglo: no terminaba el año de 1900 cuando llegaba a la Gare d’Orsay, en París, Pablo Picasso.

2.2 Cubismo

De la mano de los avances en la maquinaria y el transporte llegaron aparejadas nuevas necesidades. La búsqueda por nuevas fuentes de combustible exacerbaron los ánimos colonialistas de las naciones industrializadas. Comenzaba la carrera por dominar nuevos territorios y nombrar nuevos continentes. Expediciones a lugares inhóspitos poblaban el imaginario de la burguesía, que idealizaba el trayecto y sus penurias gracias a postales y revistas ilustradas: ruinas mayas, pirámides egipcias, cacerías en el Polo Norte. En todas ellas había una cámara, que recolectaba el trofeo simbólico a repartirse entre los hombres civilizados (es de esta explosión positivista del viaje de aventura de donde heredamos, tal vez, el impulso a fotografiar compulsivamente en cada vacación: como bien señala Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, los safaris ya no exigen la cabeza disecada de la presa, desde que es posible archivarla entera en forma de fotografía¹).

Hearth of Darkness, novela de Joseph Conrad publicada en 1902 describe con terrible claridad los desencuentros entre culturas y las consecuencias de la ambición desmedida que alimenta el corazón del capitalismo, eje fundamental del siglo que comienza.

Este texto, que inspiraría años después la cinta *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, describe el viaje del marinero Marlow por el Congo en busca de Kurtz, jefe de una colonia de traficantes de marfil de quien se teme, ha perdido la cordura, al tiempo que se ha impuesto como figura de poder ante los nativos del África profunda, implantando una ley a la altura de su desprendimiento con la realidad.

El poder magnético del continente negro, cuna de la humanidad, que atrae y repele a la vez, se extiende por toda la cultura como marca de la modernidad: no se trata únicamente de salir a la búsqueda del buen salvaje con un espíritu civilizatorio; se trata también de la búsqueda del origen en aquellos remotos lugares donde la alta cultura aún no ha llegado, y por lo tanto, no ha tenido oportunidad de fallar. Si bien contiene el germen de la locura, también aquel de la libre expresión de los impulsos más primitivos que tanto atraía a Marlow, hecho difícil de ignorar para los artistas.

Similar a los impresionistas, devotos de las recién descubiertas litografías japonesas, los pintores de las primeras vanguardias fijaron su atención en el arte autóctono africano. Las colecciones personales crecían con cada viaje. El intercambio de estas figuras anónimas era fluido entre los artistas parisinos. Daniel-Henry Kahnweiler, el célebre marchante de arte y promotor temprano del cubismo, galerista de Pablo Picasso y Georges Braque, era también un ávido promotor de este tipo de arte. Fue él uno de los primeros en ver y apreciar los nuevos problemas que planteaba a la pintura *Les Femmes d'Alger* (O. J. R. M.), cuadro de Picasso de 1907 que abre una nueva era en representación (aunque la colección de objetos africanos de Picasso era modesta, contaba con un abundante conjunto de fotografías, cartas de visita y recortes de revistas sobre el tema. La comparación entre imágenes de su colección y algunas de sus pinturas nos permite suponer que las usaba como motivos en su trabajo regular).



Derecha: Máscara africana, artista anónimo/Izquierda: Mujer con manos juntas, boceto para *Les Femmes d'Alger*. Pablo Picasso, 1907.

Bajo una perspectiva histórica, el cuadro es el resultado de una línea constante que se separa gradual, pero claramente, de los impulsos miméticos de sus predecesores, quienes gracias a la aparición de la fotografía se vieron liberados de la aprehensión al realismo, sin embargo, la influencia de la iconografía africana le imprime un carácter

brutal a la vez que moderno, al dejar de lado las reglas de la representación espacial, la aplicación naturalista del color y las reglas básicas de proporción. La perspectiva clásica es ignorada a favor de una jerarquización simbólica de los planos; de hecho, en algunos puntos del cuadro podemos apreciar distintos planos a la vez en una sola figura, como si espacio y tiempo colapsaran para mostrar el otro lado de una misma cara.



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.K.)*, óleo sobre lienzo, 1911-12 (MoMA)

La estrecha relación entre Picasso y Braque en los años previos a la guerra los condujo a notables hallazgos. El cubismo analítico (1909-1912) lleva al extremo las enseñanzas de Paul Cézanne, cuya simplificación de la forma es abordada al límite. Para remarcar su interés en la forma como centro de sus investigaciones, limitan su

uso del color a grises y ocres, llevando la atención del espectador al ritmo de líneas y contornos que se entremezclan en una serie de elaborados análisis formales: “El cubismo no es otra cosa que pintar por pintar, con exclusión de todos los conceptos de realidad no esencial. El color desempeña una función en el sentido de que contribuye a representar el volumen” (Picasso).

El cubismo analítico fue asimilado rápidamente por sus contemporáneos, quienes malinterpretaron el principio, convirtiéndolo en una fórmula que se olvidaba del análisis minucioso de la forma, ofreciendo en vez un estilo árido y plano. Concientes ambos de esta eventualidad, experimentaban constantemente con nuevos acercamientos que expandieran previos hallazgos. Eran los veranos las únicas temporadas en que suspendían su trabajo conjunto (aunque canales de comunicación se mantenían abiertos; hacían uso constante del correo. A través de este, se enviaban fotografías que los mantenían al día sobre el avance de sus obras. Picasso usaba este mismo método para mantener informado a su marchante, Daniel-Henry Kahnweiler, quien vendió algunas de sus pinturas bajo este método, supliendo momentáneamente al objeto real).

2.3 Collage: la intrusión en pintura del mundo real

Fue en uno de estos viajes cuando Braque, inspirado por un escaparate, pensó en incluir elementos no pictóricos en el cuadro. En 1912, en la obra *Frutero y vaso*, hace uso de recortes de papel que imitaban la textura de la madera, dando inicio a la técnica conocida como *papier-collé*, o collage. Esta técnica, que Picasso aprovechó ampliamente no sólo en pintura, sino también en futuros ensamblajes (esculturas realizadas con fragmentos de diversos materiales, integrando después objetos), contiene el germen de una forma nueva de encarar el mundo de la imagen y representación.

Para Braque, quien se había formado en las artes decorativas, el paso de incluir otros materiales en un lienzo suponía una operación natural que lo vinculaba con su antigua formación. Existen además registros en las artes populares de composiciones

realizadas con ilustraciones y fragmentos de fotografías donde esta técnica ya era aplicada. No fue, sin embargo, hasta que este pequeño gesto aparece en el circuito del arte de vanguardia que cobra un verdadero impacto, para ampliarse con Marcel Duchamp y después todo el arte contemporáneo.

2.4 Fotografía e indicio

Charles Sanders Peirce, filósofo estadounidense, establece tres categorías del signo que pueden ofrecer la estructura necesaria para valorar los aportes del cubismo sintético y el collage en el temprano desarrollo de las vanguardias, a la vez que ofrece un contexto ideológico que permite identificar la influencia de la fotografía en el desarrollo de una nueva forma de ver.

Según Peirce, todo signo (es decir, todo aquello que tenga la intención de comunicar), cabe en alguno (o en varios a distintos grados) de estos tres tipos: icono, índice o símbolo². El icono establece una relación de semejanza con aquello que representa (la pintura realista, por ejemplo). El índice establece una relación de contigüidad directa con el objeto que lo produce (la marca de una mano en el cemento fresco). Por último, el símbolo, para lograr su efectividad, depende de una convención (el lenguaje, por ejemplo). La fotografía, gracias a su mecanismo físico, logra de manera automática la semejanza con aquello que reproduce. Desde el Renacimiento, la consigna en el arte era la de lograr la mayor sofisticación posible en la búsqueda de la mimesis, el parecido con lo real. Es ahí cuando nace la perspectiva y cuando se empiezan a utilizar herramientas que son el antecesor físico—óptico de las cámaras fotográficas que usamos hasta el día de hoy. Algunos teóricos afirman que no habría que analizar fotografía y pintura como medios distintos, si no como la continuación lógica de esta misma búsqueda, aunque lograda con herramientas contemporáneas, ya que la noción de cuadro y representación permanecen inalteradas.

Es muy notorio el alejamiento paulatino de la búsqueda del realismo en el arte a partir de la aparición de la fotografía, sin embargo, esta misma capacidad mimética que asombraba al espectador impidió apreciar de manera inmediata otra categoría

propuesta por el nuevo medio, tal vez más trascendente en tanto la separa de otros sistemas de representación.

La cualidad indicial del signo fotográfico radica en el hecho de que el objeto que produce la imagen ha de existir inexorablemente; ha de estar presente y generar una marca lumínica para poder ser representado. La contigüidad del signo con su objeto dota a esta técnica de una carga ideológica que la pintura no contiene. Como el manto de la Verónica (en realidad vera-icónica, es decir, imagen verdadera) o la Sábana Santa, donde el culto católico ve la imagen de Cristo hecha por contacto (y por irradiación lumínica), la imagen fotográfica adquiere nuevos valores por su condición de índice. La relación que Roland Barthes encontraba entre fotografía y muerte es resultado de la consciencia del paso del tiempo reflejado en el objeto inalterable que produce la cámara. Decía que el órgano que caracterizaba al fotógrafo no era el ojo, si no el dedo. Aquel dedo que aprieta el botón en un momento y espacio determinado refiere también al dedo que señala, que indica. Un vínculo directo con las primeras imágenes, manos sobre las cavernas que refieren a personas reales en un momento determinado y único. Pese a su novedad, la fotografía guarda un vínculo más cercano con la mano del cazador en la penumbra de la caverna prehistórica, nuestras primeras representaciones, que con cualquier corriente o estilo pictórico contemporáneo.

Así como la fotografía ayudo en sus primeros días a los pintores más arriesgados a dejar de lado el camino único de la búsqueda de la semejanza, le cede al arte a comienzos del siglo XX un camino nuevo a recorrer, que bajo el mismo proceso paulatino, acabará marcando los intereses y formas de ver de todo un siglo.

2.5 Marcel Duchamp, fotografía y *ready-made*

La obra más conocida y más vilipendiada de Marcel Duchamp, *Fountain*, es un urinario común y corriente, un objeto de uso cotidiano vendido masivamente (adquirido en en el 118 de la 5ta Avenida, en Nueva York, de la marca JL Mott Iron Works). La única diferencia con los de su serie es la firma bajo seudónimo, aplicada torpemente, donde leemos: *R. Mutt, 1917*. Esta obra fue enviada a la exhibición de la Sociedad

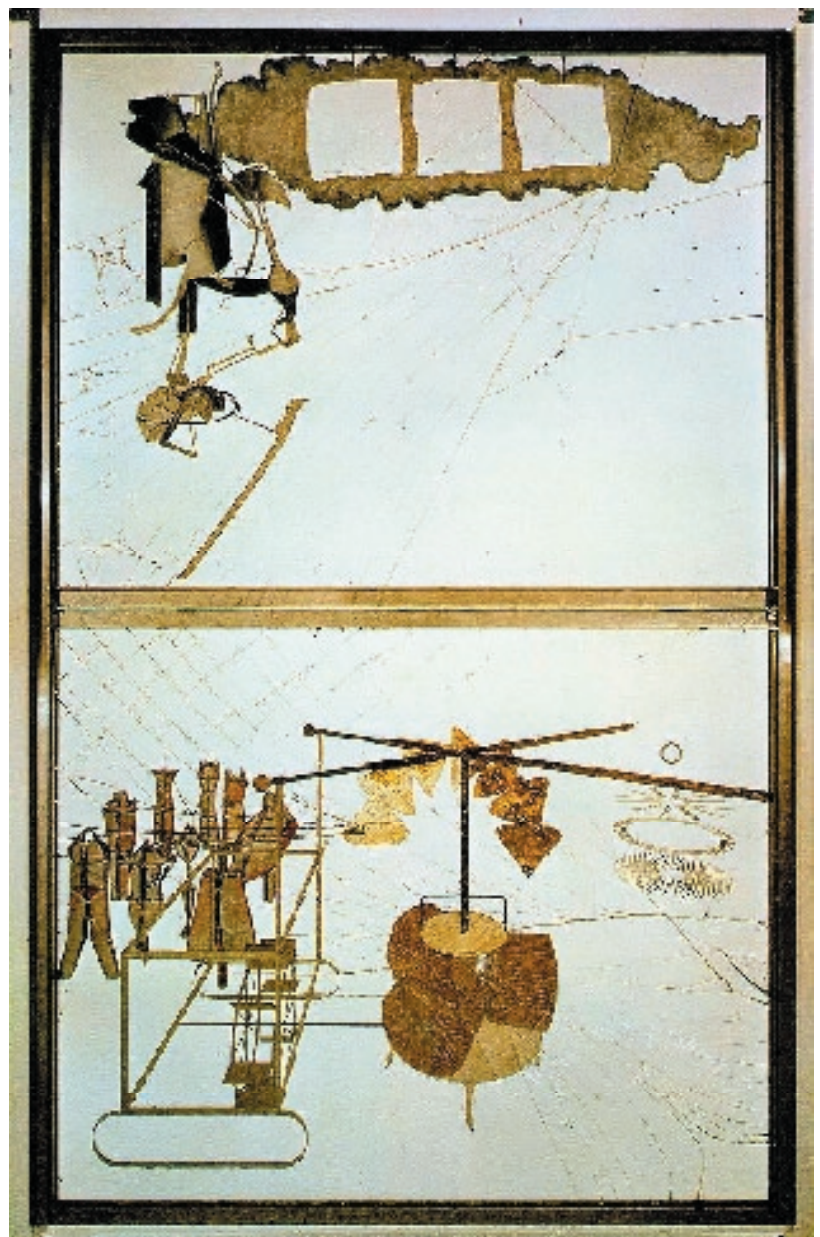
de Artistas Independientes, que había anunciado previamente que todas las obras enviadas serían mostradas. Tras deliberar sobre los valores estéticos que la obra ofrecía y la forma de abordarlos, decidieron al final ocultarla a la vista del público. Aunque el consejo estaba formado por artistas de avanzada, educados bajo las fórmulas pictóricas más arriesgadas, el veredicto fue negativo y la pieza considerada una mala broma: en efecto lo era, pero era también una crítica certera a supuestos que los mismos artistas de vanguardia habían convertido en una institución más, como aquellas que combatían tan animosamente.

La aparición de la fotografía obligo a cambiar el paradigma del arte que basaba su efectividad en el realismo, ya que esta accedía a él inmejorablemente de forma automática. A favor o en contra del nuevo medio, negándolo o utilizándolo, era evidente que había que replantear todos los juicios de valor respecto al universo de la representación. Amparado también por la fotografía, no como herramienta, si no a través de su lógica interna, Duchamp ofrece un cisma equivalente con los *ready-mades*: objetos encontrados, que no fueron realizados por la mano del artista, donde su valor expreso radica en el hecho de haber sido seleccionado por él. Todos estos gestos son equivalentes al acto fotográfico.

Henri Cartier-Bresson, considerado el padre del fotoperiodismo, equiparaba su labor con la del arquero zen, que debe esperar pacientemente hasta dar con el *instante decisivo*. Duchamp, con similar paciencia, caza sus objetos del mundo de lo *ya-hecho* para imponerlos a la galería o museo, cediéndoles la obligación de valuarlos como objeto artístico.

La fotografía funciona ejerciendo una operación de resta sobre el mundo, substrayendo, a diferencia de la pintura, que suma, trazo tras trazo, un cuadro más, un objeto más. La sentencia de Barthes que define al dedo como el órgano del fotógrafo, al índice, sorprende en tanto nuestra apuesta natural sería para el ojo, pero el ojo ve todo el tiempo, sin parar y sin ejercer ningún tipo de jerarquía. Es el dedo que decide el corte, la suspensión del tiempo sobre un objeto determinado, lo que en realidad hace el trabajo, la obra que se genera por la decisión del artista.

Desencantado tempranamente de la pintura, a la que llamaba olfativa y retiniana, haciendo referencia al peso de los sentidos en su lectura, inventa máquinas, mecanismos que descomponen a la imagen para disponer sus partes al análisis. Se refiere a *La Mariée mise à nue par célibataires, même*, o *El Gran Vidrio*, como retardo en vidrio (*decir retardo en lugar de pintura o cuadro; pintura sobre vidrio se convierte en retardo en vidrio –pero retardo en vidrio no quiere decir pintura en vidrio...*). El retardo es el proceso acumulativo que caracteriza a la pintura; retardo en tanto invierte el orden de la percepción inmediata con aquella de la construcción meditada³.



El Gran Vidrio (Marcel Duchamp, 1915-1923)

Toma prestados términos fotográficos para exponer su método de análisis de la imagen, su mecanismo: *Para reposo instantáneo=hacer entrar la expresión extra-rápida*”, “*Se determinarán las condiciones de (la) mejor exposición del Reposo extra-rápido (de la pausa extra-rápida)*”.

Para la realización de uno de los fragmentos del Gran Vidrio (Pistones), Duchamp colocó un pedazo de gasa frente a la ventana. Lo fotografió en tres momentos distintos, dejando que el viento modificara su figura, de lo que obtuvo un patrón que calcó posteriormente. Sabemos que retardo es pintura. Inferimos que retardo o reposo instantáneo es esta imagen híbrida, dibujada pero de origen fotográfico: retardo instantáneo. Fotografías instantáneas (exposiciones del reposo extra-rápido) de un mismo objeto cambiante (el pistón o émbolo que se mueve a consecuencia de las variantes de presión y volumen, como el viento) a incluir en el Gran Vidrio o pausa extra-rápida (la “pintura” realizada bajo una lógica fotográfica).

En La cámara lúcida, Roland Barthes ofrece dos categorías empíricas para emprender la lectura del objeto fotográfico: studium y punctum.

“...el studium, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente <<el estudio>>, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del studium me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el studium) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el studium. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del studium), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas,

a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el studium lo llamaré punctum; pues punctum es también: pinchazo, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)⁴.

Su noción del *punctum* parece coincidir con la consciencia de la lógica indicial como centro del hecho fotográfico. La consciencia de la dosis de azar obligatoria en toda fotografía.

Pintor y fotógrafo representan, digamos, un árbol. Supongamos que la mimesis no es problema para el pintor y su representación es tan realista como se pueda pedir. Para precisar más, acotamos el original árbol genérico a un manzano-frondoso-sobre una colina-iluminado con luz cenital a mediodía.

Ambos árboles cumplirán cabalmente con la imagen solicitada, sin embargo al fotógrafo no le es dado escoger el número exacto de hojas, de vetas en la corteza. Cualquier detalle de este tipo, una marca en el tronco, un nido escondido en la copa, que pudiera llamar la atención del espectador para recordarle que se trata de un árbol específico fotografiado en un momento igual de específico, que existe, es aquello que informa el *punctum* barthesiano e inserta a cualquier fotografía de vuelta a lo real y nos devuelve siempre a la lógica indicial. Este giro que pone su atención en el indicio y no en los valores icónicos o simbólicos del signo esta presente en toda la obra de Duchamp. En *Un ruido secreto*, le pidió a Walter Arensberg, coleccionista que apoyó su carrera en Estados Unidos, que envolviera un objeto al que tuviera algún aprecio en un ovillo de cuerda, sin decirle qué era. Una vez en sus manos, y sin abrir nunca el ovillo, lo encierra en dos placas de metal aseguradas con tuercas.



(En su escultura *Apolo y Dafne*, Bernini nos muestra, al dios en el momento justo de alcanzar a su presa, cuando esta se transforma ya en árbol de laurel. Primero mito y poema, después escultura; primero símbolo y luego icono, es ejemplo brillante en la Historia del Arte de deseo contenido. Duchamp a su manera, con una inteligencia distinta, propia de su época, corresponde a la metáfora con un objeto, una pista, que sigue *punzando*. Ni Duchamp ni nosotros conocemos el contenido de la obra. Sólo en la cámara oscura hecha de cuerda se *revela* el enigma, aunque invisible).

El análisis de Duchamp sobre los valores internos e inmutables de ambos sistemas de representación (su mínimo común denominador) le permitió explorar todas sus variantes y combinaciones, revelando en el camino un tipo de arte que, como la fotografía, basa su funcionamiento en la lógica indicial. No quiero decir con esto que Duchamp planeara conscientemente describir el programa bajo el cual definir y abordar a la fotografía. Mas justa es la suposición de que su imaginación y lucidez le dejaron intuir el cambio de paradigma que dictaría el proceder de todo el arte del siglo XX.

Baudelaire invento la figura del artista moderno descubriendo a Poe. Poe invento al personaje que inaugura un género literario: el detective Chevalier Auguste Dupin. El detective que resuelve enigmas siguiendo pistas e indicios es emblema de la modernidad, ya que sólo en el inédito ambiente urbano se mueven anónimos presa y cazador. Duchamp cierra el círculo que inaugura lo contemporáneo al ofrecer el decorado lógico de una puesta en escena que no acaba aún.

2.6 Arte contemporáneo

El término Arte Contemporáneo se ha elegido casi unánimemente para designar el arte actual; sin embargo son confusos los límites de dicha actualidad, especialmente al intentar definir cuándo comienza. He decidido enmarcar el principio de dicha contemporaneidad a partir de dos cismas definitorios de actitudes posteriores, ambos ubicados al final de la Segunda Guerra Mundial.

Las viejas potencias europeas, colapsadas por la guerra y con una nueva delimitación territorial sobre las naciones vencidas, ceden su lugar a un orden binario que deja a Estados Unidos y la Unión Soviética –capitalismo y socialismo- como los dos polos que habrán de disputarse el control económico e ideológico del mundo recién configurado. Las bombas de Hiroshima y Nagasaki terminan el romance positivista que relacionaba incuestionablemente términos como bienestar y progreso: si el mayor avance tecnológico logrado por el hombre era capaz de tal destrucción, ya no era tan clara la línea continua que la modernidad había planteado al basar todas sus expectativas en el programa cientificista. La ideología de los artistas de vanguardia, que planteaban sus obras para el hombre del futuro, pierde parte de su sentido cuando el mañana en tierra civilizada ya no parece cosa segura.

Una nueva conciencia basada en la incredulidad sobre viejos paradigmas reclamaba su equivalente en las artes, aunque también es cierto que fenómenos fuera del ámbito de lo puramente artístico apuraron la construcción de nuevos aparatos teóricos que validaran la ideología dominante. Estados Unidos, autoimpuesto como nación guía, le regalaba al mundo su primer corriente artística autóctona, el expresionismo abstracto, avalado por un nuevo y agresivo mercado y los postulados teóricos de Clement Greenberg.

De esa mezcla de circunstancias surge Jackson Pollock, que aunque en un principio cercano a otros pintores de la misma corriente, como Willem de Kooning, Barnett Newman o Clyfford Still, pronto se desmarca como fenómeno independiente gracias a hallazgos propios de su técnica pictórica.

Deudora obviamente del abstraccionismo y la escuela expresionista alemana, la corriente del expresionismo abstracto incluye en sus referentes cercanos también al automatismo surrealista, que la dota de una potente carga gestual. De la primacía del gesto como proveedor de significados, que soslaya la idea convencional de representación, surge en 1947, de la mano de Jackson Pollock, la técnica conocida como *dripping*, es decir, la aplicación directa de la pintura sobre el lienzo, que se deja gotear desde la lata perforada, o el salpicado de pintura desde una brocha empapada que nunca toca el cuadro. Para lograr esto colocaba el lienzo sobre el piso, lo que lo dota de un punto de vista donde no hay punto de fuga ni jerarquías espaciales.

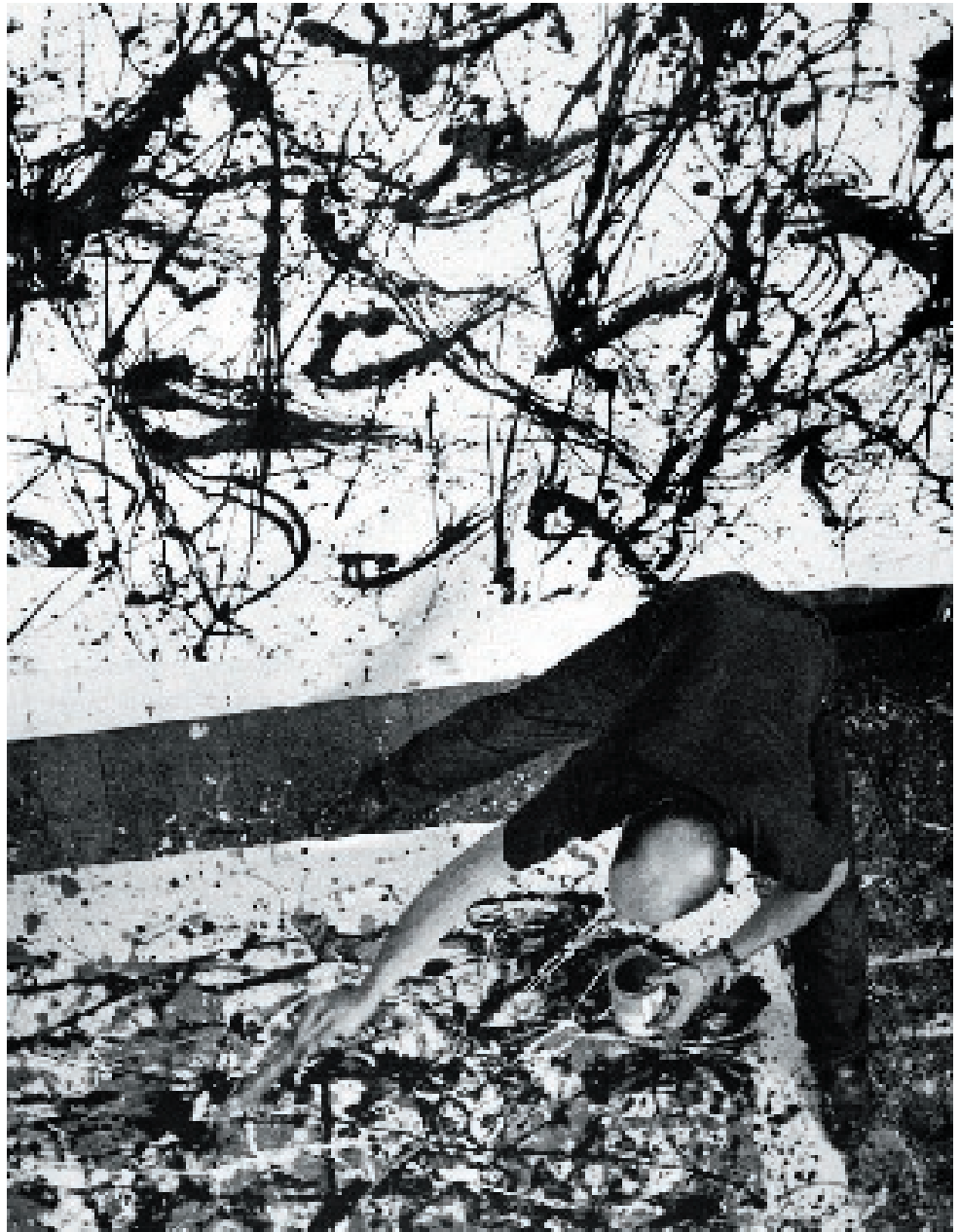
Action painting es el término para designar este uso del lienzo como superficie que registra la actividad física del pintor y que no intenta generar la ilusión de espacio o volumen dentro del cuadro, donde los críticos han querido ver la marca de una generación angustiada que buscaba en sincopados y enérgicos gestos una válvula de escape.

Aún con el apoyo institucional y económico, la nueva corriente no alcanzaba a integrarse en el imaginario popular. No fue sino hasta la publicación de un artículo monográfico en *Art news*, donde el proceso de Pollock aparecía documentado, que la pintura-de-acción cobró verdadero significado en el público.

2.7 Fotografía, *action painting* y *mass-media*

Pollock no era el primer pintor en ser retratado en el estudio. De hecho, este artículo era parte de una serie más amplia que documentó a otros de sus coetáneos en contextos similares. La gran diferencia radicaba en que, mientras otros posaban junto a sus obras en actitud meditativa o eran captados en charla a media entrevista, Pollock aparece dentro del cuadro, ilustrando postulados teóricos que sólo ahora cobran sentido. El pie de foto debajo de cada fotografía en la prensa que ancla la imagen a un significado específico invierte lugares aquí, dejando que una serie de imágenes narrativas amplíen el sentido de un *texto*. En palabras de Ferdinand Protzman, las fotografías de Hans Namuth “ayudaron a transformar a Pollock, de talentoso, irascible y solitario, en la primer superestrella mediática del arte contemporáneo; el enfundado-en-mezclilla-fumador-compulsivo-nuevo-chico-de-cartel-del expresionismo abstracto”.

Ver a Pollock pintando y participar con esto del acto creativo que genera la obra no sólo fue benéfico para su carrera. Le sugirió a toda una generación de artistas una nueva comprensión del significado de su trabajo. Ahora el proceso era parte fundamental de la obra y como tal había que mostrarlo. La fotografía fue parte fundamental de este cambio donde, como respuesta al formalismo dominante, el arte se aleja de su soporte material para expandirse mejor en el mundo de las ideas.



Pollock en su estudio. Hans Namuth

Un caso paradigmático, que es puente entre los pintores de esta corriente y las artes conceptuales es el De Kooning borrado. Robert Rauschenberg, artista *pop* norteamericano, le pidió un dibujo a Willem De Kooning, figura icónica del expresionismo abstracto. Este se lo entregó para encontrarlo meses después completamente borrado. Como un papel fotográfico expuesto y revelado, pero no fijado, esta “imagen” que desaparece gradualmente es la marca de su propio proceso. El gesto parricida que marca una línea divisoria entre la vieja generación y el nuevo arte retoma sin embargo

la lección aprendida de Pollock y la exposición de su proceso. Ya que la materialidad de la obra se ha desvanecido, es indispensable recurrir a una estética del documento. Fotografías y textos usados para dar fe de los acontecimientos normalmente efímeros, se vuelven ahora *la pieza* en cuestión. Sin haberlo pretendido, la fotografía entra triunfal al mercado del arte como registro autorizado del acontecimiento artístico.

Deudoras por supuesto del legado de Marcel Duchamp, las artes conceptuales adoptan también de forma natural la lógica indicial. Influenciada también por la filosofía pragmática de Charles Sanders Peirce y por post-estructuralistas franceses como Lacan, Foucault o Barthes, contaban con un bagaje teórico inédito, que les brindaba autonomía conceptual para no depender más de críticos o curadores para estructurar su propio discurso.

2.8 Una postura crítica, nuevas vertientes

El arte pop, por ejemplo, harto de la figura casi heroica del pintor que plasma sus emociones más intensas sobre el indefenso lienzo, detiene ahora su mirada sobre objetos cotidianos de consumo popular. El público americano que respondió mal al ready—made duchampiano se entrega ahora sin prurito a las cajas de detergente Brillo o pinturas de latas de sopa Campbells de Andy Warhol. Si bien el tiempo mismo ayudó a su mejor recepción (más de cuatro décadas de distancia), fue más útil aún el nuevo discurso que emparentaba al arte pop con la reforzada lógica de consumo del sueño americano de posguerra. Si el gesto de Duchamp encriptado en el ready—made era una crítica al gusto dominante, y por ello no “realizó” más de diez (“seleccionó” sería una palabra más adecuada), ya que corría el riesgo de convertirlos en institución, el *arte pop* se regodea en la copia y basa su efectividad en la repetición *ad nauseam*, por lo que la fotografía resultó una herramienta enormemente eficaz para sus fines.

Las pinturas más conocidas de Andy Warhol son en realidad fotografías impresas en serigrafía, realizadas por sus asistentes en el estudio que muy apropiadamente denominó The Factory, o la fábrica, sin esconder nunca la lejanía manual operante en su propio producto y reiterando la estética de masas que supo validar como método

de creación artística. Las fotografías utilizadas para ser después pintura habían probado ya su eficacia como símbolo en el mundo real cuando Warhol las retomaba. Haciendo uso de la noción de “apropiación”, es decir, la utilización de imágenes u objetos realizados por alguien más, normalmente encontrados en medios masivos de comunicación, con una carga ideológica preestablecida, Warhol tomaba prestadas imágenes que resultaban especialmente elocuentes para un público acostumbrado al bombardeo continuo de estímulos visuales propios de la sociedad de consumo. La “apropiación” fue un paso lógico que tiene su origen más de cien años antes, con la aparición de la fotografía y su casi inmediata popularización, seguido de la incorporación de elementos cotidianos sin manipulación posterior que postulaba el ready-made, para cerrar el círculo de nuevo con la fotografía, ya no aquella con pretensiones artísticas, sino aquella encontrada masivamente como herramienta publicitaria. El espíritu de la época y la relación con la representación quedó claramente establecida en 1967 en la frase de Douglas Huebler “El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; no me interesa añadir ni uno más. Prefiero simplemente constatar la existencia de cosas en términos de tiempo y/o lugar⁵”.

Hay que señalar que parece haber un ánimo iconoclasta en el tratamiento de estas imágenes particulares que se traduce en una duda creciente sobre los poderes de la imagen en general. Por la tela serigráfica del taller desfilaron tanto estrellas populares del cine y la música como célebres criminales y accidentes fatales tomados de tabloides amarillistas. Cada imagen era reproducida y mostrada como un panel formado por la repetición del motivo, remarcando su intrascendencia inherente, y con ello el poder perdido de un medio que ha dejado de afectarnos.

Evasivo de costumbre, Warhol se encargó de dejar muy clara la ambigüedad de su postura respecto del contenido crítico de su trabajo. No es posible afirmar con certeza si abordaba la imagen con devoción o desprecio; lo cierto es que su obra inspiró las posturas más críticas y las más triviales, y junto con ello, toda una nueva batería de preguntas respecto del nuevo lugar de la imagen en un ecosistema donde su número aumenta abrumadoramente cada día.

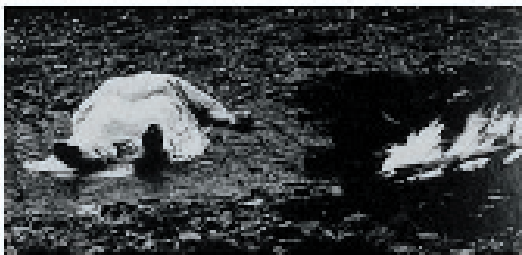
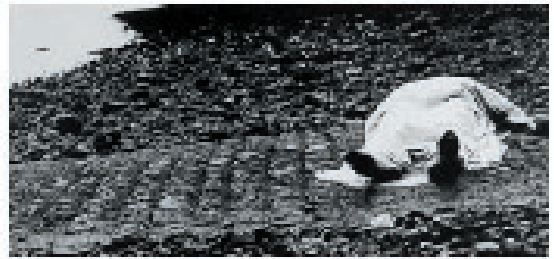
Posturas más críticas basaban sus esfuerzos en subvertir los poderes que la imagen fotográfica había adquirido como sustento básico de los *mass-media*. Cindy Sherman recrea escenarios donde ella misma protagoniza distintos estereotipos impuestos a mujeres en el cine, haciendo evidente lo acotado de sus roles en el espectáculo con su equivalente incomodo en la vida real. En la serie *Untitled film stills*, la carencia de títulos individuales potenciaba la ambigüedad de la imagen, donde el espectador se encargaría de verter sus propias fantasías sobre una imagen dada.



Cindy Sherman. *Untitled film stills*. 1977-1980 (plata sobre gelatina)

John Hilliard, con su políptico *Cause of Death?* cuestiona la posibilidad de hallar sentido a las imágenes vistas en el periódico cotidianamente, al ofrecer cuatro versiones de la misma fotografía con una pequeña variación de perspectiva. El sujeto principal es siempre el mismo, pero el contexto cambia, sugiriendo distintas lecturas de un mismo suceso, remarcando a la vez la visión parcial del fotógrafo y la lectura que impone el

medio impreso al ofrecer un pie de foto determinado. Aunque evidenciado de tal forma el ejercicio parece obvio, nos recuerda que no siempre enfrentamos la veracidad fotográfica y la transmisión de información en medios con la misma actitud crítica.



John Hillard. *Cause of Death*. 1970 (plata sobre gelatina)

2.9 Colofón

En su libro *Hacia una filosofía de la fotografía*, Vilém Flusser compara el cisma provocado por la aparición de las imágenes técnicas (iniciado por la fotografía) con el de la aparición de la escritura lineal, iniciado 2,000 años a.C.

Define a la imagen como un producto cultural que nos ayuda a comprender el mundo, a hacerlo imaginable. La eventual sobrepoblación de imágenes hizo que estas perdieran su sentido original, suplantando la realidad por su simulacro (como explica Platón en *La república*, bajo la alegoría de la caverna).

El texto nace como respuesta al camino único que ofrecía la imagen en la obtención de conocimiento, abstrayendo sus valores y reacomodándolos linealmente, dando origen a la lengua escrita y la consciencia histórica.

Según Flusser, la dialéctica que en determinadas épocas ha privilegiado el texto sobre la imagen y viceversa continúa hasta el día de hoy. El nacimiento de la fotografía (y con ella después el cine, video, offset, imágenes digitales, etcétera; todas ellas imágenes técnicas con el mismo origen) es sólo un capítulo más de este equilibrio constante entre imaginación (como la entiende Flusser) y conceptualización.

Cambios sistémicos radicales se gestaban en Europa al rededor del siglo XIX, como el derrocamiento de las monarquías, el comienzo de las democracias y de nuevos sistemas económicos o la Ilustración, que sustituyó viejos rituales y mitologías por el método científico.

De la visión de Flusser podemos inferir que la fotografía aparece como respuesta a un mundo con exceso de textos. Esa sobreabundancia requería un contrapeso equivalente; una forma nueva de crear imágenes acorde a la era industrial.

El realismo, antecedente ideológico de las primeras vanguardias, nació texto a la vez que imagen: tan distinto era de los estilos previos en pintura, que Courbet se sintió obligado a hacer explícita la nueva postura en un medio auxiliar. El lenguaje en forma de manifiesto.

Tan radicales eran los estilos propuestos por la vanguardias del siglo XX y tan abundante su oferta que la creación de manifiestos corrió a la par. Crearon cuadros que eran textos o, dicho de otra forma, usaron sus lienzos para ilustrar teorías.

La postura de Flusser respecto a las imágenes técnicas nos ofrece una plataforma para ver con nuevos ojos momentos de la Historia del Arte que asumíamos estáticos, y nos ayuda a imaginar futuras relaciones con la imagen debidas a cambios radicales que operan actualmente (más de 250 millones de fotografías se “suben” a Facebook diariamente según sus propias fuentes, por mencionar sólo un ejemplo). También a destacar la pertinencia de propuestas artísticas que revisan el ámbito de lo fotográfico desde distintas perspectivas, no sólo las que se limitan a su superficie bidimensional, sino aquellas que lo abordan como un fenómeno con multitud de aristas, cada una con la capacidad para influir en el contexto propio. En suma (a través del análisis y el favorecimiento de una actitud crítica) sugerir estrategias para sobrevivir en un mundo sobrepoblado de imágenes.

Notas

1. Susan SONTAG,
Sobre la fotografía
Edhasa, 1981
p. 25
2. Phillippe DUBOIS,
El acto fotográfico.
Paidos, Barcelona, 1986
p. 63
3. Octavio PAZ,
Apariencia desnuda
Ediciones Era, SA de CV, 1973
p. 41
4. Roland BARTHES,
La cámara lúcida
Ediciones Paidós Ibérica, SA., 1989
p. 87
5. Dominique BAQUÉ,
La fotografía plástica
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003
p. 101
6. Vilém FLUSSER,
Hacia una filosofía de la fotografía
Editorial Trillas, 1990
p. 9

Bibliografía

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*
Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Baudelaire, C. (1955). *The Mirror of Art*
Londres: Phaidon Press Ltd.

Barzun, J. (2001). *Del amanecer a la decadencia*
México: Taurus

Bocola, S. (1999) *El arte de la modernidad: estructura de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona: Ediciones Cerval.

Company, D. (2003). *Art and Photography*
Londres: Phaidon Press Limited.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*
Barcelona: Paidós.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*
México: Editorial Trillas

Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Hill, P. y Cooper, T. (1980). *Diálogos con la fotografía*
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Janson, H. (1991). *Historia general del arte 4: el mundo moderno*
México: Alianza

Krauss, R. (1990). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Newton, W. (1853). *Upon Photography in an Artistic View*
Londres: Journal of the Photographic Society

Paz, O. (1973). *Apariencia desnuda*
México: Ediciones Era.

Sharf, A. (1994). *Arte y fotografía*
México: Alianza Editorial.

Shelley, M. (1995). *Frankenstein*
México: Ediciones B.

Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*
México: Edhasa

Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*
México: Ediciones Ve.

Watson, P. (2002). *Historia intelectual del siglo XX*
México: Editorial Crítica.

Yates, S. (2002). *Poéticas del espacio*
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.