



[Escribir texto]



Universidad Nacional de Rosario  
Facultad de Humanidades y Artes  
Escuela de Bellas Artes

*Reelaborar la realidad:  
¿la fotografía?, ¿el fin de la pintura?  
ó ¿la nueva pintura?*

Alumna: Carvalho, Juliana

Legajo: C-4705/1

Director: Prof. Pérez, María Cristina

Rosario, 2021

[Escribir texto]

*La necesidad de representar atañe a lo más profundo del ser humano. Las representaciones aparecen en las primeras fases de civilización. Esta necesidad existe porque cada individuo siente o sabe que su experiencia del mundo es única. Se encuentra con algo que le estimula y desea comunicarlo, ya que el resto de la gente no lo percibirá a menos que sean advertidos.*

David Hockney

# INDICE

- Introducción.....	6
---------------------	---

## PARTE I

- Capítulo 1: La nueva tecnología: de lo manual a lo mecánico.....	9
--	---

1.1 El secreto de los grandes maestros.....	10
---	----

1.1.1 La cámara oscura.....	12
-----------------------------	----

1.1.1.1 Pintores de cámara: Caravaggio, Rembrandt y Vermeer....	13
---	----

1.2 La llegada de la fotografía: del daguerrotipo a la actualidad.....	16
--	----

1.2.1 Las primeras fotografías.....	20
-------------------------------------	----

- Capítulo 2: Las nuevas expresiones artísticas del Siglo XX.....	22
---	----

2.1 Revelaciones del Siglo XIX: Neoclasicismo, Romanticismo y Realismo.....	23
--	----

2.2 Impresionismo.....	24
------------------------	----

2.2.1 Enfoques audaces: Degas, Manet y Renoir.....	26
--	----

2.2.2 Camino a la publicidad: Toulouse- Lautrec.....	28
--	----

2.2.3 Memoria y registro: Van Gogh.....	29
---	----

2.3 Cubismo.....	29
------------------	----

2.3.1 Cubismo analítico.....	30
------------------------------	----

2.3.2 Cubismo sintético.....	31
------------------------------	----

2.3.3 Escapar de la realidad: Picasso.....	32
--	----

2.3.4 Deconstruir para construir: Delaunay.....	33
---	----

2.3.5 Desmultiplicar el movimiento: Duchamp.....	33
--	----

2.4 Futurismo.....	34
--------------------	----

2.4.1 La pintura futurista.....	35
---------------------------------	----

[Escribir texto]

2.5 Dadaísmo.....	37
2.5.1 El nacimiento del fotomontaje.....	38
2.6 Surrealismo.....	40
2.6.1 Responder al inconsciente: Dalí.....	41
2.6.2 Dos pinceladas y una captura: Man Ray.....	42
2.7 Muralismo mexicano.....	42
2.7.1 Envolverse de modernidad: Siqueiros.....	43
2.8 Expresionismo abstracto.....	45
2.9 Arte Pop.....	46
2.9.1 Multiplicar para impactar: Warhol.....	48
2.10 Hiperrealismo.....	49
2.10.1 El ojo humano vs. el objetivo fotográfico.....	50
- Capítulo 3: La fotografía como medio: de lo mecánico a lo manual.....	52
3.1 El registro de la acción.....	53
3.1.1 Performance: segundos que parecen siglos.....	54
3.1.2 Land Art: entre la naturaleza, el hombre y lo efímero.....	55
3.2 Fotografía artística: la nueva pintura.....	56
3.2.1 Clásico y moderno: Wolff.....	57
3.2.2 El poder de la exageración: Sherman.....	57
3.2.3 Encarnar la experiencia del ser: Costantino.....	58
3.3 Dibujo y pintura hoy: el valor de la maestría técnica.....	60
3.3.1 El medio es el mensaje: Balaguer.....	61
3.3.2 Pigmentos y solventes sobre un lienzo: Godoy.....	62
3.3.3 Barroco contemporáneo: Grazzini.....	63

3.3.4 Cultura y naturaleza: Echenique.....64

3.3.5 Lo nuevo del pasado: Herrera.....65

## PARTE II

- Una reelaboración de lo cotidiano.....67

- Consideraciones finales.....74

- Bibliografía.....76

- Anexo.....79

# INTRODUCCION

Dibujar y pintar. Esculpir. Construir monumentos arquitectónicos. Todo marchaba de modo tradicional en Europa, dentro un clima artístico de gran porte con figuras tan populares como Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel, entre tantos otros maestros. Secretos y trucos se susurraban en un boca a boca que ponía en peligro la capacidad creativa de los artistas. Con miedo a perder el prestigio que tanto anhelaban conseguir, muchos de ellos se ocultaban en sus talleres a pintar exquisitas obras aún vigentes en la actualidad. Otros, en cambio, promulgaron a favor de los primeros inventos caseros y de todos los nuevos desarrollos tecnológicos que nacieron a principios del siglo XIX como producto de la Revolución Industrial. Caos, innovación y desarrollo se entrelazaron para cambiar el mundo por completo. Ya nada volvería a ser igual, mucho menos el Arte.

Todo cambia. Nosotros cambiamos y el arte también. Desde que el mundo ha sido creado, la larga línea histórica de la vida ha estado atravesada por diferentes características y sucesos que han ido definiendo el gusto de cada época. Estos cambios culturales son la razón por la cual muchas obras pueden resultar provocadoras y revolucionaras pero luego de décadas consiguen su merecido reconocimiento artístico. O viceversa. *Reelaborar la realidad: ¿la fotografía?, ¿el fin de la pintura? ó ¿la nueva pintura?* es el título elegido para esta tesina de grado que tiene como objetivo ir más allá del rechazo que ha provocado en un primer momento la aparición de la fotografía; sino que el desarrollo principal está abocado a como los artistas supieron aprovecharla para reelaborar la realidad que los rodeaba, haciendo uso de la imagen fotográfica como un servicio a favor que impidiera poner punto final a la pintura.

Un paralelismo entre la historia de la fotografía y la evolución de la pintura denota los grandes cambios estéticos y éticos del campo artístico desde el siglo XIX. Cada uno de los apartados tratados en esta tesina han tenido como respaldo el libro “Así lo veo yo” del artista británico David Hockney, especialmente sus primeros 4 capítulos. Hockney en su libro plantea una diferencia entre fotografía y pintura en relación a la concepción espacio-tiempo que contiene la obra y la manera de construir con cada técnica. A favor de sus posturas, es un artista que ha buscado siempre reivindicar la maestría técnica por sobre la mecánica, valorando por completo el uso de las nuevas tecnologías.

El punto de partida es un breve recorrido de la historia fotográfica desde sus comienzos como “cámara oscura” hasta la actualidad. Seguidamente se menciona el surgimiento de las vanguardias en el Siglo XX, una selección de movimientos artísticos donde la aparición de la cámara fotográfica y la búsqueda de los artistas por sobrevivir utilizando la nueva herramienta dieron origen a infinitas posibilidades técnicas para el campo artístico. Este apartado permite comprender la estructura de ciertas composiciones que habían sido muy novedosas y revolucionarias para su época.

A continuación, se observa como el cuerpo humano, sobretodo el del propio artista, comienza a dominar en el campo conceptual, dando un giro inesperado y colocando a la fotografía en primer lugar, haciendo de ella una herramienta fundamental para dar a conocer las nuevas obras. Así mismo, los esquemas de composición, el uso del color, el dominio de la luz y la construcción de escenas se vuelcan en nuevas imágenes que buscan coronarse como obras de arte cuya identidad se vuelve confusa, pudiendo corresponder tanto al campo de la pintura como al de la fotografía.

Finalmente, en un análisis de actualidad que incluye tanto obra personal como la de artistas nacionales e internacionales, se expone el modo de trabajo de cada uno mediante la utilización de la imagen fotográfica para la copia, como inspiración, apunte o como medio de expresión, valorando por sobre todas las cosas el dominio de la técnica y la destreza manual para demostrar que hoy en día fotografía, pintura y dibujo, pueden ir de la mano, servirse mutuamente e incluso influenciarse entre sí.

# PARTE I

# CAPITULO 1

## *La nueva tecnología: de lo manual a lo mecánico*

En todas las culturas, principalmente en la romana, existía la idea de *genio*, una creencia de que hombres similares a dioses recibían de estos un destino especial que los distinguía de los demás mortales. Llegado el Renacimiento la idea se introdujo en el campo del arte reconociendo como poseedor de un “don divino” al artista capaz de representar en sus pinturas la realidad de manera reconocible. A lo largo de su aprendizaje, este maestro del arte desarrolló infinidad de técnicas y tratamientos para lograr sus objetivos y conservar sus habilidades; una extensa variedad de métodos que transmitió a sus discípulos y otros que permanecieron en secreto por siempre.

A comienzos del siglo XV las artes sirvieron fielmente al Estado respondiendo al gusto por la tradición que caracterizaba a la sociedad mediante la representación de iconografías religiosas o la conmemoración de acontecimientos importantes. Inseguros y preocupados, los pintores trabajaron con temor tratando de cumplir con todas las expectativas a la hora de retratar un personaje ilustre, pues no solo era cuestión de confiar en su propia capacidad, sino lograr hacer un buen trabajo que le otorgue determinados prestigios, una mejor posición y dinero. Pero en este período plasmar una imagen visual en un soporte bidimensional dibujando la realidad de manera convincente no fue nada fácil. Y, a pesar de los pequeños trucos utilizados hasta el Barroco, la solución al problema llegó recién en 1839 con la aparición de la fotografía.

El período de revolución industrial trajo consigo diversos avances tecnológicos, entre ellos, la fotografía; un invento que brindaba nuevas posibilidades pero que, en opinión de ciertos artistas de la época, no lograba causar los efectos emocionales de una pintura o un dibujo. Sin embargo, a pesar de que muchos de sus contemporáneos vieron esta innovación como el punto final para la pintura, otros descubrieron en la fotografía la posibilidad de reflejar la realidad en sus cuadros ahorrándose muchos pasos previos a la hora de trabajar. Si bien esta nueva sociedad moderna del siglo XIX anhelaba un avance tecnológico de estas características, no quedó excluida de las disputas que marcaron la época, pues el arte es un medio espiritual que no se puede hacer por un medio mecánico pero, este nuevo fenómeno, se convirtió en una herramienta al alcance de todo público poniendo en peligro el prestigio de la pintura.

A partir de este momento comienza un largo trayecto de progreso y evolución tratando de mejorar los métodos destinados a captar la realidad en imágenes, búsquedas que no se han detenido ni siquiera en la actualidad.

### 1.1 El secreto de los grandes maestros

Fascinados y enceguecidos por la maestría técnica con la que fueron realizadas grandes obras del período barroco, nos sorprendería saber que detrás de ellas hubo una práctica mantenida en secreto que fue el detonante de los grandes cambios producidos en la pintura de la época. Si bien muchos expertos ya indagaban sobre el uso de elementos ópticos en el siglo XVIII, fue David Hockney (1937-) quien profundizó sobre el tema sospechando que todo había comenzado mucho tiempo antes.

Luego de advertir que las obras iban tomando un realismo cada vez mayor alrededor de 1430, Hockney comienza a creer que había algo más detrás de todo esto y que la difusión de la pintura al óleo no bastaba para que en pocos años los retratos se volvieran casi fotográficos. El artista británico se interesó en el tema en 1999 luego de una exposición de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) donde la exactitud de unos dibujos tan pequeños comenzó a llamar su atención, pues había algo raro en la técnica, creía que no eran simples bocetos hechos a “ojo”, sino que escondían detrás de ellos la utilización de algún recurso técnico que justificaba sus dimensiones. Tras años de investigación, pruebas, ejercicios y diversas experiencias, David Hockney recoge su reconstrucción de la posible influencia que han tenido todos los avances de la óptica en la pintura, defendiendo las habilidades que tuvieron los artistas para utilizar cada elemento y revolucionar el campo del arte. Valorar la maestría técnica. Hacía allí vamos.

A comienzos del siglo XV, mientras que algunos artistas italianos como Fra Angelico, Masaccio y Brunelleschi, entre otros, desarrollaban los avances de la perspectiva renacentista, los artistas del norte de Europa presentaban obras donde afloraba sospechosamente el uso de la óptica, revelando poco a poco el secreto de aquel aspecto tan realista que poseían ciertas pinturas en aquellos años. En un principio fueron los espejos cóncavos y lentes, o una combinación de ambos y, tiempo después, se desarrolló la cámara oscura. Pero no fue nada sencillo, varias generaciones de pintores pasaron por un largo período de aprendizaje para poder dominar los instrumentos de

forma correcta sin levantar sospechas, ya que el uso de los elementos ópticos estuvo penado por la Inquisición y ningún pintor quería verse sometido a dar explicaciones ni a perder su reputación. Durante siglos la pintura tuvo una función fundamentalmente religiosa por ello, si los artistas hubieran dado a conocer todos los detalles de sus métodos de trabajo en ese momento, quizás hubieran sido excluidos por la Iglesia del gremio de los pintores perdiendo todo prestigio.

En el transcurso del siglo XVIII, después de que se desarrollara la cámara oscura y mucho tiempo antes de que aparezca la fotografía, surgieron otros inventos más complejos y mucho más artesanales para tratar de plasmar la realidad en un soporte. Uno de ellos, quizás el más popular, fue el fisionotrazo inventado por Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), una máquina que servía para retratar perfiles basada en un pantógrafo (similar a una regla métrica), un mecanismo que permitía reproducir un dibujo original en diferentes escalas. Mediante un juego de luces y sombras, el modelo se colocaba entre la fuente de luz y el papel proyectando su silueta sobre el mismo. El artista, con un lápiz, dibujaba el contorno y, luego, los detalles. Una vez definida la fisonomía del modelo, se colocaba el pantógrafo sobre el dibujo y comenzaba su reducción. Al finalizar, el artista trasladaba el dibujo sobre



Uso del fisionotrazo

una chapa de cobre con un estilete seco utilizando luego las técnicas del grabado al aguainta, aguafuerte y el manejo del buril para marcar los rasgos más importantes y completar el retrato. Este instrumento aportó la posibilidad de reproducir más copias de un mismo retrato por menor costo y poco tiempo. Fue la técnica más utilizada para realizar los camafeos característicos de la época Rococó.

Llegada la fotografía, mientras muchos artistas se entusiasmaron por cada nueva herramienta y cada avance, otros se horrorizaron con el empleo de estos métodos ya que los consideraban como una trampa y significaban un ataque contra la idea del genio artístico innato. A pesar de las críticas, muchos pintores se valieron de estos artefactos cada vez más tecnológicos de forma clandestina, insinuando que no sabían nada de ellos y que confiaban en su buen oficio y su poder de la imaginación. Curiosamente, tras la muerte de muchos de ellos, han aparecido en sus estudios fotografías que posiblemente hayan sido bocetos, borradores o pruebas de estudio; dejando como interrogante la idea de que muchas otras hayan sido destruidas por los propios artistas.

### 1.1.1 La cámara oscura

Entre los siglos V y IV a.C. los grandes filósofos de la Grecia clásica se dedicaron a estudiar intensamente los fenómenos lumínicos desarrollando los primeros pasos de la cámara oscura. Ya en los siglos X y XI d.C el físico y astrónomo árabe Alhazen (965-1040) construyó una caja con una abertura en una de sus paredes para estudiar el funcionamiento del ojo humano. Si bien no son más que especulaciones decir que Aristóteles y Alhazen son los precursores más directos de la cámara fotográfica, fue gracias a los manuscritos de Leonardo Da Vinci (1452-1519) que conocemos la primera descripción completa e ilustrada del artefacto que revolucionó por completo la historia.

Se han realizado varias pruebas y modelos de cámaras para poder demostrar con mayor precisión el mecanismo de la visión humana descubriendo, entre otras cosas, que cuanto más pequeño era el agujero, más nítida era la imagen. Su circulación comenzó a mediados del siglo XVII en Holanda, país donde se encontraba el centro de manufactura de instrumentos ópticos de alta calidad en ese entonces. Poco a poco, esta sorprendente innovación apareció entre los artistas italianos extendiéndose hacia Gran Bretaña y llegando, finalmente, al resto de Europa. La cámara oscura consistía normalmente en una habitación cerrada, con las ventanas tapadas y un pequeño orificio ubicado en una de ellas, o en la puerta, que permitía el ingreso de la luz. El agujero funciona como una lente convergente y proyecta, sobre la pared opuesta, la imagen del exterior invertida tanto vertical como horizontalmente. Si bien los artistas de este período tenían un conocimiento tanto práctico como teórico de la perspectiva, el nuevo artefacto evadió todo conocimiento y permitió dar un gran salto hacia el realismo en la pintura.



Uso de la cámara oscura

Desviaciones en el punto de fuga, representaciones totalmente “perfectas”, desproporciones, profundidad de campo con enfoques y desenfoques y una epidemia de zurdos en los cuadros son algunas de las evidencias que demuestran el uso de ayudas ópticas a la hora de trabajar. Probablemente muchas de ellas fueron producto del mal manejo de los instrumentos ya que la capacidad de un reflejo fiel con la óptica no suele ser mayor a unos 30cm<sup>2</sup>, lo que obligaba al artista a crear composiciones con una

estructura de collage pintando cada una de las partes por separado y luego uniéndolas para formar la imagen final.

La historia de estos artefactos ópticos puede que sea para muchos una desilusión, una absurda máscara con la que los artistas escondieron su falta de talento y creatividad; sin embargo, para muchos otros, en especial para mí, no disminuye en absoluto la grandeza de estos artesanos de la pintura que supieron adaptarse a los nuevos cambios y servirse de ellos para dejar su huella en la historia del arte.

#### 1.1.1.1 Pintores de cámara: Caravaggio, Rembrandt y Vermeer

Las pinturas con más de un personaje en escena se realizaban por partes, el artista iba moviendo el lienzo ubicando uno por vez en el lente a cada objeto o personaje. Quien ha utilizado esta técnica fue Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), un maestro de la organización de escenas. Nacido en Milán, dominó con perfección los instrumentos ópticos de la época siendo uno de los pioneros en su utilización y un gran revolucionario, aunque todavía faltaban más de 200 años en inventarse la fotografía.

En *Los jugadores de cartas* (1595) se ve a simple vista el poco espacio que hay entre los personajes, sin embargo, no solo aparecen muy apretados sino que también se evidencia que la mirada de uno de los jugadores va más allá de las cartas. A pesar de los problemas de escala que se hallan en la composición, afloraba lentamente el interés del artista

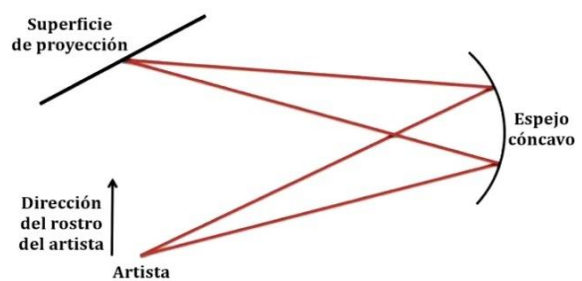


*Los jugadores de cartas*, Caravaggio (1595)

por la creación de atmósferas cada vez más complejas. La espontaneidad en los gestos de cada personaje, el vestuario y la iluminación generadora de profundos claroscuros que llenan de dramatismo cada escena dan cuenta de la actitud que tomaba Caravaggio a la hora de trabajar.

Por su parte, Rembrandt van Rijn (1606-1669) se convirtió en otro de los personajes populares provocador de algunas sospechas. Nació en Leiden, Países Bajos, dentro de una atmósfera repleta de modernidad, donde la humanidad experimentaba una nueva visión del mundo acercándose por primera vez a grandes inventos ópticos como el microscopio y el telescopio.

Sonriente, preocupado, con cara de susto, serio, enojado, sorprendido o con gesto de burla se lo ve al artista en un sinfín de autorretratos en los que no solo asomaba su entusiasmo por dominar con excelencia las técnicas de iluminación, sino también su interés por las expresiones humanas. Sin embargo, en un tiempo dominado por la cámara oscura, ciertas características suponen que Rembrandt hubiera optado por otro método, pues es una situación tediosa y complicada cambiar la atención entre espejo y lienzo reiteradamente cuando alguien desea autorretratarse. Y él lo había hecho un centenar de veces. El contexto histórico permite suponer que el pintor conocía bien los espejos curvos y algunos principios de la óptica que se estaban desarrollando en aquella época para poder observar las estrellas y los microorganismos. Se cree entonces que Rembrandt utilizó estos espejos para poder mirarse a sí mismo, una técnica basada en el uso de un espejo cóncavo y uno plano para proyectar la imagen sobre una superficie situada delante de él que le permitiera trabajar sin tener que moverse.



Esta práctica explicaría la similitud de sus retratos donde siempre se lo ve sumergido en un claroscuro, la mirada se desvía sutilmente y el tamaño y formato del lienzo es igual cada vez.



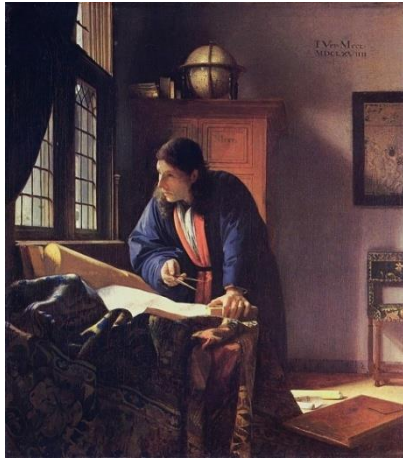
*Autorretrato a la edad de 23 años (1629)*



*Autorretrato a la edad de 49 años (1655)*

En cuanto a Johannes Vermeer (1632-1675), famoso por su importante serie de cuadros en donde dominan los espacios interiores, también debemos sospechar que podría haberse ayudado con algún dispositivo óptico. Nacido en Delft, Países Bajos, ha tenido una infancia cercana a Anton van Leeuwenhoek (1632-1723), un comerciante de telas amante de la microscopía oriundo de la misma ciudad, el mismo mes y año que el

artista. Mientras Vermeer planteaba en sus pinturas una nueva forma de observar el mundo, Van Leeuwenhoek describía e ilustraba el microcosmos a escala nanométrica y la existencia de vida a nivel celular. Este paralelismo entre ambos converge en las composiciones de dos de las obras más relevantes del pintor holandés: *El geógrafo* (1668-69) y *El astrónomo* (1669).



*El geógrafo*, Johannes Vermeer (1668-69)



*El astrónomo*, Johannes Vermeer (1669)

Cada detalle nos hace creer aún más que Vermeer fue asesorado por alguien familiarizado con ambas ciencias, pues no es de asombrar, entonces, el grado de descripción que posee cada objeto sabiendo que aquel comerciante con el que compartió gran parte de su vida fue además un experto en navegación, astronomía, matemáticas, filosofía y ciencias naturales. Incluso la fisonomía de ambas figuras se asemejaba a la de Anton Van Leeuwenhoek insinuando que él podría haber sido el modelo e incluso el propio comprador de las obras.

Carente de líneas estructurales pero con pequeños rastros de pintura monocroma a modo de boceto en aquellas pequeñas composiciones que delatan las dimensiones del visor, hay una constante en los cuadros del artista que se repite en la mayoría de sus obras y que es, quizás, la principal evidencia del uso de la cámara oscura: la fuente de luz siempre viene de la misma dirección. Una luz que arroja su reflejo en el metal y las cerámicas y que el artista representa con pequeños círculos de pigmento blanco y amarillo propios del reflejo ocasionado a través de una lente fuera de foco. Una ventana del lado izquierdo, un rincón, una figura siempre a la misma distancia del espectador, un rostro iluminado, un personaje en un instante de acción y un ambiente cotidiano permiten identificar fácilmente los cuadros de Vermeer, un artista que ha demostrado en lo poco que conocemos de su trabajo, su genialidad como pintor de cámara oscura.

## 1.2 La llegada de la fotografía: del daguerrotipo a la actualidad

Fue un largo período de intensas búsquedas para lograr fijar la imagen que brindaba la cámara oscura hasta que alguien pudiera descifrar la clave del enigma, la naturaleza básica del problema: la luz incide sobre una emulsión fotosensible provocando una reacción que altera una de sus propiedades. En palabras de Joan Fontcuberta:

“Hemos dicho que una fotografía es un registro de luz; la luz es una energía electromagnética que se propaga por ondas cuyos valores de longitud y amplitud configuran sus características y las diferencian de otras energías electromagnéticas similares, como el calor o los rayos X. Cuando decimos ‘luz’ no nos referimos solamente a aquella gama del espectro visible para el ojo humano; así, aunque no alcancemos a percibir las radiaciones infrarrojas o ultravioletas, mediante unas emulsiones especiales podemos llegar a fijarlas y al tipo de imagen resultante no tenemos ningún reparo en llamarla ‘fotográfica’. (...) Originariamente la fotografía queda definida por su constitución sobre una superficie fotosensible. No obstante, con frecuencia la fotografía no se difunde en este estado original, sino impresa, es decir, traducida a otro medio y transportada a otro soporte.”<sup>1</sup>

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) fue el primero en conseguir una imagen fija, duradera e inalterable a la luz usando betún de judea, una sustancia insoluble por la acción de la luz. Una vez seca la plata y expuesta a la luz durante 8hs., la superficie se blanqueaba y las partes que no recibían luz se transformaban en insolubles, obteniendo como resultado imágenes directamente positivas aunque invertidas de izquierda a derecha. Utilizando una cámara oscura modificada, Niépce consiguió en 1826 la primera fotografía permanente de la Historia, una vista del patio de su casa.



*Punto de vista desde la ventana de Gras, Niépce (1826)*

---

<sup>1</sup> Fontcuberta, Joan. Sobre la naturaleza de la fotografía. En *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, pág. 21.

En 1829 Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) se interesó por los métodos de Niépce y desde entonces formaron una sociedad en la que trabajaron juntos investigando con placas sensibles de plata, cobre y cristal utilizando diferentes vapores para ennegrecer la imagen. Pocos años después, luego de la muerte de Niépce, todos los descubrimientos pasaron a manos de Daguerre quien por accidente dejó en 1835 una placa expuesta en su armario químico, observando días después que se había convertido en una imagen latente. El procedimiento al que llamó *daguerrotipo* consistía en láminas de cobre plateadas y tratadas con vapores de yodo, una técnica que logró reducir los tiempos de exposición a 15 o 30 minutos obteniendo una imagen apenas visible que luego reveló con vapores calientes de mercurio y fijó lavando con agua caliente con sal. Dos años más tarde, cuando consiguió el verdadero fijado de la imagen, lanzó al público su invento paso por paso, convirtiéndose en una eminencia reconocida y premiada abriendo definitivamente el camino hacia la fotografía. Por supuesto, los artistas sacaron provecho de esta situación, ya que vieron a este fantástico descubrimiento como un recurso al servicio de la pintura. Ya no hacía faltar tener a sus modelos posando durante horas para retratarlos del natural puesto que con una serie de fotografías el artista posteriormente podía componer la obra. Sin embargo, el tiempo de exposición seguía siendo extenso por lo que debían colocarle al modelo un artefacto de hierro que sostuviera su postura para mantenerlo inmóvil durante el proceso. Por otro lado, hay quienes utilizaron la técnica del daguerrotipo para fijar la imagen directamente sobre un lienzo para colorearla a mano después, un método que evitaría bocetos previos, desproporciones y que ofrecería abundantes detalles.

El prototipo de Daguerre ha sido de gran impacto, realmente un gran avance en la historia de la tecnología y por ello, cuando Francia compró sus derechos, el prototipo se expandió rápidamente por Alemania, Italia, Inglaterra e incluso Estados Unidos, dando lugar paulatinamente a los primeros estudios fotográficos. Pero si bien permitió conocer destinos impensados, siendo muy bien recibido en cada uno de ellos, el daguerrotipo estaba destinado a desaparecer, pues su manejo era demasiado incómodo para obtener solo un original que no permitía copias. William Henry Fox Talbot (1800-1877) fue su sucesor, quien comenzó en 1837 a investigar el desarrollo de la imagen sobre papel. Descubrió que el papel cubierto con yoduro de plata se volvía más sensible a la luz si antes de exponerlo se lo sumergía en una solución de nitrato de plata y ácido gálico. La imagen negativa obtenida una vez finalizado el proceso, se sumergía en hiposulfato

sódico para fijarla y hacerla permanente. Su invención se llamó *calotipo*, un procedimiento que permitía obtener un número ilimitado de copias positivas, partiendo de un único negativo. Rápidamente aparece el *colodión*, conocido como algodón-pólvora, una clase de explosivo cuya base es la celulosa nítrica, un experimento que puso a prueba Frederick Scott Archer (1813-1857) en su búsqueda de imágenes instantáneas. Utilizó el colodión para aglutinar los compuestos sensibles a la luz



*El caballo en movimiento, Edward Muybridge (1873)*

obteniendo negativos que debían exponerse y revelarse mientras estaban húmedos. En este momento aparece el tradicional cuarto oscuro donde la persona que revelaba las fotografías debía trabajar totalmente a oscuras ya que los materiales a utilizar eran fotosensibles: el papel fotográfico, los rollos de película sin revelar y los productos químicos, como el revelador, el detenedor y el fijador. Si bien fue un antes y un después en los descubrimientos sobre lo instantáneo, los nuevos inventos siguieron apareciendo y las cámaras digitales que permitían ver en el acto la fotografía tomada, hicieron desaparecer la técnica del colodión húmedo.

A partir de 1860 comenzó una etapa de grandes cambios gracias al descubrimiento del colodión húmedo; la aparición de placas más sensibles permitió que los tiempos de exposición se redujeran notoriamente y salieran a la luz las primeras fotografías con efectos instantáneos. Poder congelar el momento justo de determinada acción permitió conocer aspectos del movimiento que hasta entonces eran ajenos al ojo humano. Edward Muybridge (1830-1904), fotógrafo inglés, a través de la técnica de la cronofotografía aportó grandes investigaciones para la historia del cine y de la película en movimiento. En 1873 realizó la primera y más importante, el experimento *El caballo en movimiento*, un estudio basado en el galope de un caballo, pues existía la duda de si el animal tenía en algún momento las cuatro patas levantadas al mismo tiempo o no. Para ello atravesó en la pista cables que estaban conectados a una batería fija con 24 cámaras; al paso del caballo los cables se rompían cerrando un circuito eléctrico que activaba cada uno de los obturadores. A esta serie de imágenes se las llamó

*cronofotografías*, término inventado por el científico francés Étienne - Jules Marey (1830-1904). Al afirmar que durante el trote del caballo las cuatro patas se despegaban del piso en un mismo momento, Muybridge perfeccionó sus trucos para continuar investigando las fases individuales de la locomoción humana.

El paso del metal al papel había sido el comienzo de un recorrido sin fin hacia nuevos artefactos cada vez más precisos, sofisticados y baratos, haciendo más accesible y sencillo el uso de las cámaras tanto a los fotógrafos como a los usuarios no profesionales. En 1888 George Eastman (1854-1932) creó la primera cámara bajo la empresa Kodak cargada con rollo de película llamada "stripping", enrollada sobre un soporte de papel que en 1889 sustituiría por celuloide. Lo único que debía hacerse era apretar un botón. Ya en 1914 con la mejora en los obturadores, lentes y objetivos, Osar Bernack (1879-1936) presentó el prototipo de las famosas cámaras Leica con un formato de película de 35mm que, gracias a su pequeño tamaño y su muy bajo costo, logró llegar al mercado en 1925. Cinco años después consiguió incorporarle la lámpara de flash.

Luego de incansables búsquedas, llegó en 1947 la fotografía instantánea en blanco y negro de la mano de Edwin Herbert Land (1909-1991), un físico estadounidense que inventó el primer filtro polarizador sintético. La famosa cámara Polaroid revelaba y positivaba la imagen en tan solo 60 segundos.

Mucho tiempo después, durante la década del 70, no solo apareció el primer prototipo de una cámara digital que la empresa Kodak le encargó al ingeniero Steven J. Sasson (1950-); sino también la primera fotografía con color permanente de la mano del físico escocés James Clerk Maxwell (1831-1879). Así la tecnología llegó a su máximo esplendor en este camino paralelo de nuevos descubrimientos; pues las cámaras digitales que permitían un almacenamiento interno en el que el sujeto podía mirar inmediatamente la fotografía tomada llevó a la invención de las computadoras, artefactos que permiten mediante un cable de conexión la descarga directa de los archivos de la cámara al ordenador. Actualmente los nuevos soportes digitales son una constante renovación e innovación en el ámbito tecnológico desde su cada vez más fácil manipulación, su mayor capacidad de almacenamiento hasta la infinidad de programas diseñados para la edición de imágenes.

### 1.2.1 Las primeras fotografías

Sorprendidos y entusiasmados por los nuevos descubrimientos, los fotógrafos salieron inmediatamente a las calles para capturar todo lo que tenían a su alrededor. La construcción de un edificio, las nuevas líneas de ferrocarril, algunas remodelaciones o el armado de barcos y puentes con sus respectivos obreros fueron registrados para dejar constancia del nuevo París de la época que estaba siendo modernizado gracias a los avances de la revolución industrial. El daguerrotipo también permitió a la gente conocer lugares hasta entonces desconocidos, sin embargo, por ser un artefacto difícil de manipular y que solo



*Inicios de la Torre Eiffel (1888)*

brindaba una única imagen que no permitía copias, fue gracias al colodión que en los años 60 aparecieron infinidad de imágenes de gente de otros países, gobernantes, monumentos históricos, guerras, paisajes e incluso obras de arte. La fotografía había convertido en realidad todo aquello que hasta entonces solo era conocido a través de relatos, textos o escasos grabados. Por otro lado, la misma sociedad se vuelve protagonista dando a luz a retratos de obreros, sus condiciones de trabajo y sanidad, cocheros, gitanos, vendedores de flores, políticos, etc. Al mismo tiempo, poder realizar copias de una misma imagen despertó la idea de hacer de la fotografía una actividad económica en principio clandestina. El mercado se vio en las imágenes eróticas: mujeres trabajadoras, costureras y lavanderas posaban desnudas o semidesnudas por un dinero extra. Pero ¿qué ocurría en el campo del arte?, ¿la nueva invención estaba poniéndole fin a la pintura?.

Para finales del siglo XIX, la fotografía ya cubría las expectativas de mucha gente lo que provocó que los artistas se revelaran ante el academicismo tratando de imponerse con firmeza en defensa de la pintura. El camino trazado hasta entonces comenzó a dividirse en dos senderos que no dejarían de influenciarse el uno al otro en ningún momento del trayecto. Por un lado, la tendencia pictoralista se aferró con firmeza a las



*Fotografía familiar coloreada a mano, La Cumbre (1968)*

técnicas tradicionales conservando sus diversos géneros y estilos, e incorporando distintas acciones que la mantuvieran próxima a la pintura como el coloreo a mano de daguerrotipos y fotografías y el retoque de negativos. Por otra parte, hubo quienes se acercaron a estas nuevas tecnologías alejándose de aquel peso histórico que cargaba la pintura, buscando un nuevo camino hacia un sistema neutro de registro visual capaz de ser usado con mucha más simpleza y libertad aunque carente de sentido estético hasta entonces.

Es así que la fotografía se convirtió rápidamente en una inseparable herramienta de trabajo, no solo por la inmediatez del procedimiento sino por cumplir con aquella expectativa tan buscada de capturar fielmente la realidad. Y entonces las especulaciones sobre la muerte de la pintura salen a la luz, pues la nueva invención mecánica comenzó a sustituirla lentamente como lo haría luego con el dibujo y el grabado en la ilustración de textos y periódicos. Los artistas, sintiéndose opacados, se avocaron a un arduo trabajo para lograr conseguir las mismas respuestas que una cámara fotográfica, marcando el inicio de un largo camino que tiene al arte y a la fotografía como protagonistas de una disputa sin fin.

## CAPITULO 2

### *Las nuevas expresiones artísticas del Siglo XX*

Varios estudios sitúan los orígenes de la fotografía dentro del período renacentista, afirmando que muchos artistas se ayudaron de lentes y diversos trucos para capturar la realidad lo más fiel posible. A mediados del siglo XIX, cuando se logró fijar por primera vez una imagen sin la intervención de la mano humana, apareció la solución al problema del parecido mimético junto a nuevas posibilidades técnicas para la pintura. Siendo un instrumento al alcance de cualquier aficionado, la fotografía abrió camino a la posibilidad de creer que el fin de la pintura había llegado; sin embargo, los artistas tomaron los defectos y virtudes del nuevo medio mecánico para crear composiciones que rompieran con todo orden académico establecido revalorando la maestría técnica de la pintura. El Impresionismo dio los primeros pasos y, llegado el siglo XX, la estética de las obras se fue modificando para alejarse cada vez más del realismo y dar paso a uno de los períodos más relevantes en la Historia del Arte: “las vanguardias”.

París fue la primera ciudad modernizante y cada avance en la investigación fotográfica fue expandiéndose por toda Europa; luego de la segunda Guerra Mundial, el foco artístico abandonó la capital francesa y se trasladó hacia Nueva York. A partir de este momento la fotografía se incorporó al campo del arte y comenzó a ser una disciplina más junto a la pintura y la escultura. Allí, en EE.UU., se tejieron nuevos ismos pictóricos donde la abstracción, el concepto, el cuerpo y sus acciones tomaron protagonismo; sin embargo, dentro de esta gran red de nuevas tendencias, y más allá del desvanecimiento de los límites sobre qué se considera arte y qué no, apareció el Hiperrealismo, un movimiento que rescató la pintura figurativa y mimética para lograr un resultado aún "más real que lo real".

En general, los movimientos de vanguardia no solo cuestionaron los problemas formales sino también las condiciones creativas del autor y la relación del arte con el público. Realizar un retrato que se asemejara fielmente al cliente ya no era una actividad valorada, para eso estaba la fotografía; había que aportar algo innovador. En esta nueva reelaboración de la realidad, los pintores se volcaron hacia la abstracción y la representación de las emociones.

## 2.1 Revelaciones del Siglo XIX: Neoclasicismo, Romanticismo y Realismo.

La tecnología avanzó a pasos agigantados. Mientras gran parte de la sociedad buscó adaptarse a los nuevos cambios de la vida moderna, muchos se negaron a aceptar este nuevo contexto donde lo mecánico parecía representar un intento de la industria por reemplazar, e incluso eliminar, el trabajo manual. Los artistas del momento buscaron la manera de mantener su actividad en lo más alto optando por influenciarse positivamente de las nuevas posibilidades que brindaba la cámara fotográfica. Eugène Delacroix (1798-1863), famoso pintor y litógrafo francés, dejó numerosas obras que tenían mucho que ver con la actualidad de su época. Perteneciente al período neoclásico y al romántico del primer tercio del siglo XIX, declaró en sus diarios su aceptación por la fotografía como una herramienta de trabajo, confesando haber hecho uso de la cámara para trabajar con comodidad en su estudio sin la necesidad de modelos vivos.



*La libertad guiando al pueblo*, Eugène Delacroix (1830)

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), contemporáneo a Delacroix pero opuesto en su pintura, se dedicó al género del retrato desde su juventud hasta consolidarse como el retratista refinado de la nobleza y la alta burguesía. A la hora de analizar qué artistas



Jean-Auguste Dominique Ingres (1845)

se valieron de la fotografía para sus obras, Ingres es de los más nombrados; su aceptación por utilizar el medio mecánico se ve reflejada en sus retratos tardíos que aparentan ser daguerrotipos ampliados. Sus obras fueron de las primeras en fotografiarse, un hecho que permitió conocer al público nuevas poses en los retratos gracias al corto tiempo de exposición al que estaban sometidos los modelos al momento de ser capturados por la cámara.

La figura de Gustave Courbet (1819-1877) es la máxima representación de un grupo de artistas que optaron por mostrar la realidad tal cual es, olvidando los cánones de belleza y perfección impuestos siglos anteriores. Pintor francés y fundador del Realismo, fue uno de los primeros en ver la relación entre fotografía y pintura, reconociéndola como un medio auxiliar y estético que permitía una nueva percepción del mundo. Finalmente,

junto a Courbet, también estuvo presente Camille Corot (1796-1875) un artista que cultivó desde el género del retrato hasta el paisaje, dejando en este último los primeros pasos hacia el impresionismo. Rasgos oscuros y acentuados cambian abruptamente hacia 1848 por formas borrosas o desdibujadas, coincidiendo con el período en que comienzan a usarse en fotografía las placas de cristal revestido que desplazaron al daguerrotipo y al calotipo. A pesar de no haberlo admitido nunca, tras su muerte se encontraron en su estudio más de 300 fotografías.



*Los picapedreros, Gustave Courbet (1849)*

Un siglo que aparentaba defender el clasicismo terminó poniéndolo en cuestión. Los valores sentimentales del Romanticismo, el hombre común como tema en el Realismo y la expansión de la fotografía marcaron el camino hacia un nuevo lenguaje donde las expresiones de color se imponen al dibujo, hallando su mejor representación en el Impresionismo.



*El estanque de Ville-d'Avray, Camille Corot (1865-1870)*

## 2.2 Impresionismo

Avanzado el siglo XIX, fotógrafos e impresionistas coinciden por primera vez en el Salón de la Academia de 1874. Ambos, atrapados por la realidad perceptiva más inmediata presentaron fotografías y pinturas que fueron despreciadas y rechazadas rápidamente; pues ninguno había buscado crear una imagen narrativa con contenido histórico como las que se encontraban cotidianamente en el Salón, sino que intentaron representar aquel instante que habían experimentado o habían visto con sus propios ojos. La vida y el paisaje de la nueva ciudad eran suficiente motivo para dejar el estudio y salir a las calles con trípodes y caballetes para coincidir en los bulevares o las plazas de París y perderse en el tumulto de la nueva sociedad moderna. Mientras los fotógrafos indagaban sobre el género del paisaje urbano, los impresionistas consolidaron su destacado estilo *plein air*. Sin embargo, el rechazo hacia ambas disciplinas no fue motivo de unión y comprensión, por el contrario, los impresionistas buscaron alejarse por completo del nuevo realismo que había puesto en peligro a la pintura.

Mientras la fotografía captaba con total fidelidad las luces efímeras de los paisajes y la cotidianeidad de la gente, los pintores estudiaron los fenómenos perceptivos del color creando exquisitas tonalidades que no necesariamente respondían a los colores reales de los objetos. Y es allí donde estuvo la clave. Aceptando y reconociendo públicamente la incidencia y el uso de la fotografía, los artistas utilizaron sus defectos y virtudes para crear composiciones audaces carentes de toda perspectiva tradicional, apostando por una pintura plana y bidimensional que es como la recibe la retina humana.

En su afán por representar experiencias personales y la sensación frente a una situación concreta, los impresionistas se adueñaron del desenfoque y la borrosidad de la imagen fotográfica para simular el movimiento en sus cuadros. A través de pinceladas gruesas que estaban supuestas a ser unidas por los ojos del espectador, los artistas fueron manifestando su interés por la materia y la textura dejando a un lado la línea de dibujo en beneficio de la mancha. Todo a su alrededor estaba en constante movimiento, de modo que la pincelada suelta, dinámica, abierta e improvisada reflejaba con exactitud el modo en que los impresionistas vivían el clima de la segunda mitad del siglo XIX.

Lentamente los esquemas compositivos fueron cambiando notoriamente y el espectador se convirtió en testigo de ello. El nuevo concepto de encuadre selectivo desplazaba el punto de interés de la obra hacia uno de los lados, creando composiciones asimétricas que dejaban el centro del cuadro vacío generando situaciones incompletas que permitían al público sumergirse en la escena sintiéndose partícipe de ella. Al mismo tiempo, el punto de visión renacentista que mantenía al espectador fijo y estático abandonó la altura del ojo humano para moverse libremente dentro del cuadro gracias a los nuevos aportes fotográficos como la vista aérea y el contrapicado. Parques y calles se lucen en instantáneas tomadas por fotógrafos sobrevolando París, principalmente Nadar<sup>2</sup> (1820-1910), quien desde 1858 realizó las primeras tomas aéreas de la historia desde un globo



*Impresión, sol naciente, Claude Monet (1872)*

---

<sup>2</sup> Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar, supo servirse de la luz y la gestualidad de sus modelos para crear la primera conexión entre un género artístico, el retrato, y la nueva tecnología, la fotografía. Autor de magníficos retratos, no solo se destacó por ser el primero en otorgarle un valor artístico al nuevo medio, sino por ser el único fotógrafo que puso a disposición su laboratorio para acoger a pintores impresionistas como Camille Pissarro, Claude Monet y Pierre-Auguste Renoir cuando fueron rechazados del Salón.

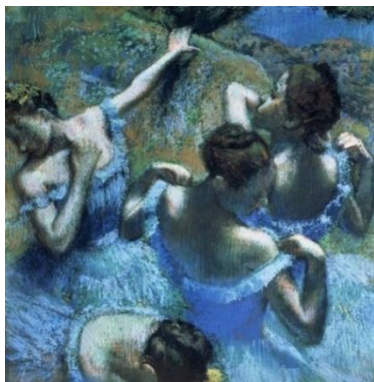
aerostático.

El arte estaba cambiando y ese miedo por la presencia de las cámaras fotográficas estaba desapareciendo. Que los artistas hayan utilizado este nuevo medio para componer sus obras no desacreditaba su trabajo, por el contrario, cambiar bruscamente la forma tradicional de pintar un cuadro había sido una manera muy ingeniosa para impactar con fuerza en el campo artístico y derribar el mito de que el nuevo medio mecánico traía consigo un final para la pintura.

### 2.2.1 Enfoques audaces: Degas, Manet y Renoir

Edgar Degas (1834-1917), pintor y escultor francés, fue uno de los principales referentes del movimiento impresionista pese a no haber adoptado nunca la técnica de la mancha, los colores vibrantes y la pintura al aire libre. Sin embargo, sus personajes, los estudios sobre el color, las astutas composiciones de sus cuadros y la relación cercana con varios de aquellos artistas, lo llevó a convertirse en el líder del grupo.

En su lienzo *Miss Lala en el circo Fernando* (1879), Degas apuesta por un encuadre totalmente audaz, correspondiente a un contrapicado, en términos fotográficos. Esta perspectiva exagerada



*Bailarinas detrás del escenario,*  
Edgar Degas (1895)

junto al encuadre selectivo que posiciona a la figura en una esquina del cuadro, creó una nueva escala espacial. Al año siguiente, en 1880, decidió experimentar comprando su propia cámara Kodak. Así, quince años después, concretó *Bailarinas detrás del escenario* (1895), una obra compuesta de placas diferentes donde



*Miss Lala en el circo  
Fernando,* Edgar Degas  
(1879)

la fotografía no solo funcionó de registro o memoria, sino que posibilitó la creación de una nueva imagen a partir de varias fotografías. Construir composiciones que parezcan una toma instantánea del momento exacto, un fragmento recortado de la realidad, fue el mayor aporte de Degas al movimiento impresionista.

Por su parte, Édouard Manet (1832-1883) en su largo trayecto por conseguir fama y fortuna y su personalidad un tanto rebelde, lo llevaron a crear obras que sacudieron por

completo al público de la época. Entre sus cuadros más impactantes y escandalosos se encuentran *El almuerzo sobre la hierba* y la *Olympia*, ambos fechados en 1863 y rechazadas por su observación cruda y directa de la vida moderna. A pesar de crear realmente algo nuevo y revolucionario para sus contemporáneos, Manet recibió infinidad de críticas hasta conseguir el éxito con la obra *Bar del Folies-Bergère* (1882).

Llegando a su último tiempo de vida, el artista se despidió de este mundo consolidando uno de sus cuadros más complejos gracias a la ayuda de la fotografía. Detrás de la barra, la camarera protagonista del cuadro que, con su mirada un tanto desviada, nos indica que alguien está frente a ella y no precisamente somos



*Bar del Folies-Bergère*, Édouard Manet (1882)

nosotros. Tras ella, un espejo que nos revela no solo la visión de la mujer y el contexto en que se sitúa la escena, sino al burgués que se acercó a la barra y que aparece recortado para anunciar el fuera de campo propio de las imágenes fotográficas. El espectador, en medio de una perspectiva infinita que se pierde por el fondo del cuadro, se siente participe de esta historia imaginándose situado junto al hombre de la barra del bar que está frente a la camarera.

Con una visión más inclinada hacia la belleza y lo ornamental Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), pintor francés, también formó parte de los impresionistas. Sus personajes, siempre se encuentran alegres, sumergidos en una atmósfera agradable que el artista plasma con excelencia a través de colores vibrantes y una paleta muy luminosa.

Diferente a otras obras de su autoría tan conocidas como *Baile en el Mouline de la Galette* (1876) o *El almuerzo de los remeros* (1881), el cuadro de *Los paraguas* (1881-1886) posee una composición más geométrica, observándose las figuras en distintos planos paralelos que indican la profundidad del espacio y dan cuenta del interés de Renoir por la fotografía. En primer lugar, la figura de una mujer cuya mirada busca complicidad con el espectador es tratada de una manera más minuciosa y detallista, de igual manera que una cámara captura en mejor calidad los objetos



*Los paraguas*, Pierre-Auguste Renoir (1881-1886)

más cercanos. El resto de los personajes, desplazándose de un lado a otro para refugiarse de la lluvia, son tratados de forma más espontánea, tal como la fotografía captaba borrosamente los movimientos. La sociedad estaba en plena transformación, y ese bullicio de la vida cotidiana en la gran ciudad se ve reflejado a la perfección.

### 2.2.2 Camino a la publicidad: Toulouse-Lautrec

Pintor, dibujante y cartelista francés, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) se despegó por completo de sus contemporáneos gracias al giro que supo darle a las temáticas de la pintura en aquella época. Las luces como protagonistas en las calles parisinas y su fascinación por la vida nocturna lo llevó a visitar ciertos locales con frecuencia para hacerse cliente habitual y lograr acceder a sitios prohibidos para los demás. El Salón de la Rue des Moulins, el Moulin de la Galette, el Moulin Rouge, Le Chat Noir o el Folies Bergère con sus actores, bailarines, burgueses y hasta prostitutas, tomaron protagonismo en las obras de Lautrec. Sin ir más lejos, los dueños de los cabarets admiraban los dibujos realizados cada noche y lo contrataban para diseñar los carteles que promocionaban los espectáculos los días siguientes. Marcando nuevas tendencias hacia un movimiento postimpresionista, Toulouse-Lautrec dio inicio a la inclusión del arte en el sistema comercial de la publicidad.

Sus carteles, con una mirada más cercana al ojo de un fotógrafo que al de un pintor, dejaban entrever la influencia no solo de la fotografía, sino también de las estampas japonesas, adoptando de ellas la línea sinuosa y el uso libre del color, lejos de su función descriptiva. El afiche *René de Joie* (1892) denuncia estas cuestiones. Como tantas noches, atento a cada cosa que pasaba a su alrededor, Toulouse-Lautrec captó una reunión de burgueses y, entre ellos, una hermosa y joven mujer que se acercó sensualmente al cuello de un hombre adulto, calvo y un tanto desagradable. Atrapados in fraganti, la imagen final parece capturada por un dispositivo óptico no solo por la manera en que aparece amputado el tercer personaje, sino por la altura de la perspectiva resultante que permite ver desde arriba lo que había sobre la mesa en el momento de la reunión.



*René de Joie*, Toulouse Lautrec (1892)

### 2.2.3 Memoria y registro: Van Gogh

Envuelto en una historia de vida muy particular, Vincent Van Gogh (1853-1890) colocó el carácter subjetivo de la obra de arte por sobre lo objetivo, manifestando a través de la pintura sus diferentes estados de ánimo. Su mayor sostén fue su hermano Theo, a quien entre tantas cartas, le escribió en una oportunidad que estaba observando una fotografía en blanco y negro de su madre pensando en realizar un retrato más colorido, acorde a sus recuerdos.

En este caso, Van Gogh utilizó la fotografía a modo de registro, un punto de partida por el cual iniciar la obra. Acudiendo a la memoria, el artista plasmó el retrato de su madre pero dejó entrever que sus propios recuerdos, sus sentimientos y vivencias cargan



*Retrato de su madre Anna, Vincent Van Gogh (1888)*

cada una de las pinceladas que acaban por construir una obra totalmente personal. Aquí, a partir de la copia, la cuestión técnica y emocional cobra absoluto protagonismo.

Estaba claro cuál era el camino a seguir de aquí en más. Los impresionistas y los postimpresionistas estaban cambiando la percepción de la imagen, la forma de representación y la manera de llegar al público. Se acercaba el siglo XX y el proceso de ruptura del figurativismo se acentuaba cada vez más tras una sucesión de movimientos artísticos de vanguardia que manipularon la imagen real hasta hacerla desaparecer.

### 2.3 Cubismo

Quizás sea el cubismo uno de los movimientos artísticos más populares. En la actualidad, un nombre tan fuerte como Pablo Picasso resuena en la mente de muchas personas que, inmediatamente, trasladan sus pensamientos a obras tan influyentes como *Las señoritas de Avignon* (1907) o el *Guernica* (1936). Y es que el cubismo se impuso de una manera notoria, cambiando por completo la representación espacial y anulando los pocos rastros que quedaban de aquella perspectiva renacentista. El punto de vista

único dio lugar a la llamada visión simultánea, es decir, la fusión de múltiples puntos de vista de un mismo objeto en una única imagen.

Posiblemente, la fotografía cumplió un papel importante como compañera de los artistas que optaron por estas nuevas composiciones. Sin embargo, en este período también aparecieron las primeras deformaciones de manera intencional bajo la influencia del primitivismo. Dejando de lado el modelado, las figuras se volvieron un tanto escultóricas alejándose de la representación real y acercándose a lo plano de la foto. Los artistas jugaron con la posición de las figuras presentando el rostro de perfil y el tronco girado; a su vez que los ojos adoptaron formas romboides y las cabezas se estilizaron y simplificaron con angulaciones que remiten a las máscaras africanas.

Los primeros en indagar estas cuestiones fueron Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963), dos artistas tan complementarios como opuestos. Visitando a Picasso en su estudio para conocer el cuadro en el que estaba trabajando, Braque comenzó a dialogar y discutir junto a él las nuevas posibilidades que brindaba este nuevo campo artístico. Analizando sus temáticas en común, tales como los instrumentos musicales, las jarras, las frutas y los retratos, ambos artistas se pusieron a trabajar dejando de lado la apariencia de las cosas, buscando llegar a su esencia formal. A través de la geometrización de las formas y los colores planos surgió una nueva realidad que ignoró lo que se veía y dio protagonismo a lo que se pensaba. De allí que el cubismo no fue homogéneo, sino un movimiento desarrollado en diversas etapas.

### 2.3.1 Cubismo analítico

En esta etapa las estructuras lineales y las formas básicas cobraron protagonismo. El artista comenzó a girar alrededor de los objetos para tomar de él sus diferentes ángulos confundirse con el fondo. Mediante una paleta de colores moderada, principalmente ocre, gris, siena y azul, el artista le propone al espectador reconstruir en su mente la imagen ayudándolo con algunos detalles realistas como las manos y ojos, además de agregar un título que enuncie el tema en cuestión.



*Violín y candelabro,*  
Georges Braque (1910)

Dentro de este período, Braque realizó una serie de naturalezas muertas cuya temática fueron los instrumentos musicales, objetos que había estado analizando y capturando en claridad los planos facetados que componen la imagen, a la vez que se acentúa más la fusión de los objetos con el fondo. Por su parte, Picasso también indagó en este tipo de composiciones pero lo hizo desde su interés por la figura humana, creando obras como *Muchacha con mandolina- Fanny Tellier* (1910). A pesar de las angulaciones y descomposiciones, el espectador aún puede reconstruir un parecido con los modelos.



*Muchacha con mandolina- Fanny Tellier, Pablo Picasso (1910)*

### 2.3.2 Cubismo sintético

Este período inició aproximadamente en 1912 de la mano de artistas que optaron por reconstruir las formas de los objetos a través de sus planos principales lejos de la complejidad de la etapa anterior y su monocromía. Ahora los colores, muchos más vivos y alegres, se extendieron en planos aún más grandes para dejar en evidencia la materialidad de obra. Esto



*Naturaleza muerta con silla de rejilla, Pablo Picasso (1912)*

dio lugar a composiciones abstractas que comenzaron a convivir con letras y palabras dentro del mismo soporte. Es durante estos años cuando Picasso descubrió la técnica del collage mientras realizaba su obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912); un cuadro de formato oval, enmarcado por una soga real en el que conviven una pintura casi abstracta en la parte superior con las aristas de hule estampado que simulan la rejilla de una silla de una manera un tanto hiperrealista.

Son pocas las obras que podemos clasificar en algunos de estos dos períodos, sin embargo ciertas características como la introducción del formato oval que destruyó la noción del cuadro como ventana, produjeron gran impacto y ayudaron a trazar el largo camino hacia la abstracción.

### 2.3.3 Escapar de la realidad: Picasso

Nacido en Málaga, España, Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) se convirtió en el artista ícono de las vanguardias del siglo XX. De igual impacto que un ataque dentro del campo de guerra había sido la presentación de su cuadro *Las señoritas de Avignon* (1907); y no por sus desnudos o la temática de la prostitución ya instalados como vulgares y aceptados por pocos dentro de la sociedad y el arte, sino por los volúmenes, proporciones y luces con las que había realizado la obra. Incomprensible para muchos, Picasso había encontrado la manera de escaparle a la realidad fotográfica. Como si tratara de encontrar la fealdad ideal y transgredir todo canon, el artista trabajó con cada uno de los desnudos por separado, jugando con repeticiones y variaciones, dejando los rostros de perfil, girando el cuerpo, o creando angulaciones para reflejar su interés por las máscaras africanas.



*Las señoritas de Avignon*, Pablo Picasso (1907)

En tiempos de Guerra Civil Española, Picasso ya era un artista consagrado y todas las críticas sobre aquellas primeras obras cubistas habían desaparecido. Tal es así, que la República Española le encargó en 1936 la realización de un mural para representar al país en una exposición internacional en Francia. Sin ninguna primera idea, Picasso aceptó la petición. Tiempo después, cuando ocurrió el bombardeo a la población de Guernica, entendió que inmortalizar aquella brutal masacre era el tema indicado.



*Guernica*, Pablo Picasso (1936)

Los primeros bocetos fueron iniciados en Mayo, culminando por completo la obra durante los primeros días de Junio. Fiel a su estilo, y al de sus compañeros cubistas, la obra carece de toda perspectiva, realizada mediante planos y facetas que acentúan la superficie bidimensional en la que trabaja. La elección de una paleta de colores austera, casi monocromática de blancos, negros y grises realza la tragedia que enmarca la obra y destaca a todos los personajes que se encuentran gritando y denunciando los horrores de la guerra. En cuanto a los animales que se observan, el toro y el caballo, podría otorgárseles un significado simbólico pudiendo representar al pueblo, el fascismo, la resurrección o la

muerte conviviendo todos dentro del mismo horror pero siempre con un haz de luz de esperanza que genera la lámpara de aceite que está situada en el centro y que divide la composición en tres triángulos.

#### 2.3.4 Deconstruir para construir: Delaunay

Avanzada la etapa cubista, el francés Robert Delaunay (1885-1941) encantado con la nueva civilización moderna, construyó sus cuadros a partir de la interpretación de la nueva ciudad destruyendo aún más la obra de arte para dar camino a la abstracción.

De la mano de los nuevos recursos tecnológicos, como la fotografía, y fiel a sus concepciones cubistas de moverse alrededor del motivo a retratar, Delaunay intentó acabar con la forma de ver impresionista. Su serie de pinturas de la Torre Eiffel refleja la búsqueda incansable del artista por incorporar en la obra una simultaneidad de visiones que incomoden al espectador y un sin fin de formas caóticas que reflejen la vida nerviosa en la metrópoli. En *La ciudad* (1911) el encuadre elegido delata la toma fotográfica realizada desde la parte superior del Arco del Triunfo que el artista descompone en facetas y planos negros y grises, desintegrando la arquitectura y creando una modulación fragmentada que remite a la etapa del cubismo analítico.



*La ciudad*, Robert Delaunay (1911)

#### 2.3.5 Desmultiplicar el movimiento: Duchamp

El artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), conocido mayormente por sus innovaciones dentro del movimiento dadaísta, trazó sus primeros pasos dentro del cubismo. En el ámbito de la pintura, el artista recurrió a la desmultiplicación del movimiento, técnica que había adoptado de las experiencias científicas de la época y de las cronofotografías realizadas por Muybridge en 1890.

Su obra más atractiva dentro de este período es *Desnudo descendiendo la escalera, núm. 2* (1912); una pintura que refleja con claridad la influencia de Picasso y Braque mediante los



*Desnudo descendiendo la escalera, núm. 2*, Marcel Duchamp (1912)

colores tierra y la reducción de los cuerpos a formas geométricas simples. Sin embargo, más allá de toda interpretación cubista, Duchamp no solo dejó entrever su interés por los nuevos pensamientos futuristas sobre el análisis del movimiento que se estaban gestando, sino también demostraba, mediante el título del cuadro, sus obsesiones por la ironía y el juego lingüístico con las imágenes.

## 2.4 Futurismo

Mientras en Francia se consolidaba el movimiento cubista, en Italia estaban surgiendo nuevas cuestiones para sacudir, una vez más, el campo del arte. Y es que el cubismo había roto por completo con la realidad mimética en la pintura, pero el futurismo buscaba algo más, algo que también impactara en la nueva sociedad moderna. En 1909, de la mano del poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), se publicó el *Manifiesto futurista* que consolidaba los ideales de los artistas italianos por romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte. Desde ese entonces, hasta el año 1917, los futuristas presentaron más de cincuenta manifiestos que no solo plantearon nuevos argumentos para el campo de las artes - pintura, escultura, danza, teatro, arquitectura, fotografía, cine, literatura - , sino que abarcaban ámbitos de la vida cotidiana para llegar a todo el público - la lujuria, la mujer futurista, la política, la guerra, la religión y la velocidad-.



Reverencia, Anton Giulio Bragaglia (1911)

El objetivo fue crear un movimiento que rompiera por completo con las estructuras anteriores, inclusive que acabara con las galerías y los museos, aquellos “cementérios” donde el arte descansaba y la gente no conocía. Para ello, optaron por realizar las “veladas futuristas”, reuniones al aire libre donde se combinaban la poesía, el canto, la danza y la pintura, entre otras cosas, y surgían debates que, mayormente, acababan provocando al público y ocasionando disturbios callejeros. Roma, Venecia o Florencia fueron solo algunas ciudades elegidas donde los futuristas realizaron sus escándalos y mostraron su nuevo movimiento artístico.

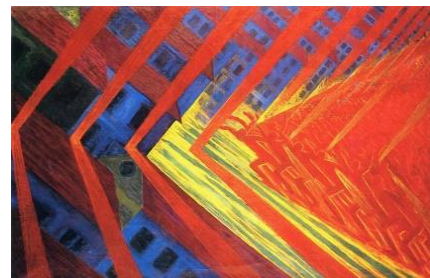
En este período, los procesos técnicos y mecánicos cobraron absoluta importancia con la temática del movimiento y las máquinas. Una rueda de automóvil era la máxima

belleza, no solo por su aspecto, sino porque también era útil. Es por ello que la fotografía fue bien recibida durante este período. De la mano de los hermanos Bragaglia, Antón G. y Arturo, surgieron las primeras fotodinámicas<sup>3</sup>, un intento por abandonar la imagen fija y lograr capturar en una sola toma la energía del movimiento.

Fijar la continuidad de un gesto en el espacio era totalmente innovador y la carga expresiva que traía consigo desplazaba por completo la simple reproducción. Aquí se abrió nuevamente la polémica entre pintura y fotografía porque este nuevo recurso lograba plasmar mucho mejor que la pintura futurista, el gesto y el movimiento. No solo eso, sino que a la hora de exhibir las imágenes, los autores copiaron los títulos de las pinturas; y los pintores, atentos a defender la originalidad de sus cuadros, lograron que las fotodinámicas fueran censuradas. Aún no era el momento de la fotografía, la pintura ganaba una vez más.

#### 2.4.1 La pintura futurista

Luigi Russolo (1885-1947), por sus condiciones de poeta, músico, filósofo y, posteriormente, pintor, se convirtió en el prototipo de hombre futurista. Su inicios en el campo de la pintura comenzaron con *La revuelta* (1911), una obra compuesta de diagonales y líneas de fuerza que provocan un asombroso dinamismo, el cual es acentuado por la intensidad de los colores primarios, rojo, azul y amarillo.



*La revuelta*, Luigi Russolo (1911)

Cuando Marinetti se instaló en Milán, no solo conoció a Russolo, sino también a Carlo Carrà (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916) y Giacomo Balla (1871-1958); con ellos redactó el *Manifiesto de los pintores futuristas* no solo para declarar su postura frente a la destrucción del culto al pasado con el fin de crear una nueva Italia, sino también para acabar con el formalismo académico, la tradición y tratar de sacar la pintura a la calle, lejos de los museos. Estos nuevos personajes, a diferencia de Russolo, ya venían trabajando en el ámbito de la pintura con las temáticas del movimiento, la

---

<sup>3</sup> El fotodinamismo es una técnica desarrollada a partir de 1911 que consiste en plasmar el movimiento en una sola imagen mediante tiempos de exposición prolongados y fuentes de iluminación continua. Desarrolladas luego de las investigaciones de Muybridge y Marey a finales del S. XVIII.



prueba del movimiento frenético de la vida moderna donde una señora pasea a su perro salchicha a toda velocidad. Ayudado por las fotodinámicas, las fases consecutivas del mismo movimiento quedan expuestas al contar ocho colas, seis orejas, cuatro correas, entre otras cosas.



*Dinamismo de un perro con correa,*  
Giacomo Balla (1912)

## 2.5 Dadaísmo

En tiempos de Primera Guerra Mundial, durante el año 1916, desertores, exiliados, poetas, artistas, agentes secretos y emigrados políticos desembarcaron en Zurich, Suiza. Refugiados en el cabaret Voltaire y unidos contra las normas ortodoxas, el concepto de razón positivista y el arte burgués imperante de la época, dieron inicio a un nuevo movimiento que negaba todas las experiencias formales y técnicas, el Dadaísmo. Los valores de la cultura internacional, sobre todo el arte, estaban en peligro. Los dadaístas encontraron en el absurdo y la incoherencia la manera de reaccionar ante el caos y la destrucción que traía consigo la Guerra, siendo así un movimiento que recolectaba rasgos de unas y otras tendencias con el objetivo de destruir el concepto de obra de arte. Los actos teatrales, las veladas, las escenas musicales y las manifestaciones públicas se transformaron en el modo de vivir humorístico y burlesco de los integrantes del grupo.

Mientras tanto, en Nueva York, se dio inicio en 1913 a la Exposición Internacional de Arte Moderno, conocida como *Armony Show*, en la cual Marcel Duchamp (1887-1968) presenta *Desnudo descendiendo la escalera, num. 2* (1912). Rechazada un año antes del Salón de los Independientes, en esta ocasión lo consagró y le abrió camino para que junto con Man Ray (1890-1976) y Francis Picabia (1879-1953) sentaran las bases del movimiento dadaísta en Nueva York. Como si eso fuera poco, en 1917 se inauguró la Primera Exposición Anual de la Sociedad de Artistas Independientes en las Grand Central Galleries donde Duchamp intentó presentar su famosa *Fuente*. La obra consistía en un mingitorio que el artista había firmado con el nombre R. Mutt, creando un juego de palabras con el fabricante de la loza. Pero no importaba



Fuente, Marcel Duchamp (1917)

quien había realizado el objeto, el valor estaba dado por la elección de Duchamp de tomar un artículo de la vida cotidiana, quitarlo de su contexto y colocarlo en otro lugar de manera tal que su significado original desaparezca bajo el título. A las obras de arte producto de la elección de un objeto sometido a una descontextualización espacial se lo llamó *Ready-made*.

Al año siguiente, Richard Huelsenbeck (1892-1974), quien había formado parte de aquellas reuniones en el Cabaret Voltaire con sus aportes en poesías y oraciones en las veladas, regresó a Berlín con nuevas ideas y fundó allí mismo, junto a Raoul Hausmann (1886-1971) el movimiento Dadá. Bajo el *Manifiesto dadaísta* y una atmósfera marcada por un fuerte carácter ideológico y político se reunió, en 1918, un nuevo conjunto de artistas cuyas figuras más importantes fueron Hannah Höch (1889-1978), George Grosz (1893-1959), John Heartfield (1891-1968) y el mismo Hausmann.

Jugar con la espontaneidad y la inmediatez, utilizar materiales nuevos, romper con los límites de cada género, transitar de unos a otros y crear otros nuevos llevó al desgaste del grupo provocando su disolución en 1923. Paralelamente, en París, resonaba la presencia de fotógrafos dedicados a reflejar de forma espontánea la vida cotidiana a su alrededor a través de la fotografía directa y de la recolección de objetos que encontraban en la calle. Estos artistas salidos del dadaísmo dieron origen a la práctica de los *objets trouvés* (*Ready-made*, en inglés) y trazaron los primeros pasos surrealistas con la publicación de sus fotografías en la revista *La Révolution Surréaliste*. Desde aquí, en adelante, la fotografía avanzó con firmeza tratando de conseguir su propio lugar dentro del campo del arte, un lugar que llegaría en manos del Surrealismo.

### 2.5.1 El nacimiento del fotomontaje

Otorgarle a lo absurdo la apariencia de ser algo verdadero, o viceversa, fue el objetivo a cumplir de todos los dadaístas. Mediante el azar, el automatismo, lo meditado y lo espontáneo, los artistas buscaron incomodar al público a través de obras que se alejaban por completo de lo coherente y lo que hasta entonces era considerado formal y estético. Por ello, recortar letras, combinar textos y superponer imágenes fueron las prácticas más repetitivas en las obras de este grupo que supo valerse con mucho respeto de la fotografía y de las nuevas posibilidades que ésta brindaba como, por ejemplo, poder publicar los trabajos en las revistas.



## 2.6 Surrealismo

Llegados los años 20 y aún con tintes dadaístas en el ambiente, apareció un nuevo ismo en el que el mundo onírico de los sueños tomó gran importancia. De la mano de André Bretón (1896-1966) surgió el surrealismo; con su manifiesto de 1924 advirtió que el nuevo movimiento de vanguardia basaría sus experiencias en el automatismo psíquico puro, intentando expresar cómo funciona el pensamiento humano haciendo a un lado la razón, la moral y las cuestiones estéticas.

En principio, había surgido como un movimiento literario, sin embargo, con el tiempo fue expandiéndose a otras disciplinas como la pintura y la fotografía. La *Révolution Surréaliste* (1924-1929) había sido la primera revista y, pese a tener ilustraciones anónimas, estaba repleta de fotografías, pero no contenía ninguna reproducción de cuadros o pinturas. Es en 1925 cuando André Bretón comenzó a publicar una serie de artículos para defender la idea de que tanto las pinturas como las fotografías propiamente surrealistas podían convivir. De pronto la revista llenó sus páginas de reproducciones de cuadros sin excluir a las imágenes fotográficas. Y es que en este período la fotografía adquirió su mayor importancia.

Sin ser especialistas, los artistas tomaron grandes cantidades de fotografías utilizándolas como modo de expresión o, simplemente, para crear autorretratos y perdurar en el tiempo. No solo rechazaron el profesionalismo y el contenido “artístico” de las imágenes creando fotos distorsionadas, sino también se opusieron a la autoría, pasando la cámara de unos a otros creando fotografías colectivas a partir del ingenioso cadáver exquisito<sup>4</sup>. En el transcurso de estas prácticas, los artistas hallaron su temática por excelencia: el cuerpo humano. El sujeto protagonista, principalmente la mujer, se convirtió en el nuevo icono de pasión y erotismo que los surrealistas inmovilizaron como un maniquí, fuente de amor y sexo.

Años antes de la consolidación del ismo, los primeros pasos se habían gestado con Picasso, De Chirico y Man Ray cuyas pinturas habían adquirido una extrema libertad y cierta carga metafórica. Asentadas las bases del movimiento y luego del lanzamiento del segundo y tercer *Manifiesto surrealista* en 1930 y 1942, se exhibieron con claridad dos

---

<sup>4</sup> Es un juego de palabras e imágenes propio de los surrealistas en el cual los participantes escribían o dibujaban por turno en una hoja de papel, la plegaban dejando al descubierto solo una parte con la cual, el próximo jugador, debía hacer su colaboración. Al finalizar, el papel se desplegaba dejando al descubierto un conjunto de frases o dibujos que no necesariamente pertenecen a la realidad.

vertientes de trabajo. Por un lado, artistas como Max Ernst (1891-1976), Joan Miró (1893-1983) y André Masson (1896-1987) optaron por el automatismo psíquico, dejando que las técnicas a utilizar fluyeran desde el inconsciente. En cambio, Salvador Dalí (1904-1989), Yves Tanguy (1900-1955) y René Magritte (1898-1967) eligieron la figuración para representar las imágenes de los sueños.

En 1938 el surrealismo alcanzó su mayor auge a través de la Exposición Internacional del Surrealismo en París. Un año después, con los inicios de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los artistas se dispersaron, dando lugar a la disolución del grupo y llevándose a cuevas pequeñas cuestiones que sentarían las bases de nuevos movimientos en el continente americano.

### 2.6.1 Responder al inconsciente: Dalí

Tiempo antes de unirse al movimiento, el catalán Salvador Dalí (1904-1989) se sintió atraído por la relación entre fotografía y pintura, considerando a la primera como la herramienta por excelencia para responder al tenebroso proceso del inconsciente. Durante la década de 1930, mientras estaba en París rondando los círculos de artistas surrealistas, conoció al fotógrafo Philippe Halsman (1906-1979). Congeniados desde el principio, Halsman con sus ideas y Dalí con su gusto por posar ante las cámaras, realizaron infinitas fotografías. La más destacada, *Dalí Atomicus* (1948), es quizás la imagen más divertida, compleja e ingeniosa del siglo XX.



*Dalí Atomicus*, Salvador Dalí (1948)

Afirmando que sus cuadros eran fotografías de sueños pintados a mano, Dalí realizó *La Madonna de Port Lligat* (1950), una obra que destaca a su esposa, Gala, transmutada en la Madre de Dios. Y es que en su regreso a Estados Unidos, hizo a un lado la fotografía para ser partícipe de aquellos artistas que colaboraron en la supervivencia de la pintura. Aquí su esposa como musa y salvadora, remite a la iconografía sagrada del Renacimiento que el artista rescató para revitalizar la pintura moderna a través de las técnicas de los grandes maestros.

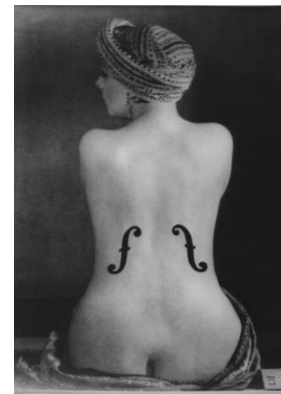


*La Madonna de Port Lligat*, Salvador Dalí (1950)

### 2.6.2 Dos pinceladas y una captura: Man Ray

Partícipe de la fundación del Dadaísmo en Estados Unidos y creador de la *Société Anonymé* con Duchamp para gestionar actividades de vanguardia, Man Ray (1890-1976) se instaló en París en 1921 para unirse a los surrealistas. Su gran imaginación le permitió ponerse al servicio de incontables experimentaciones que incluyeron tanto a la pintura como la escultura, la fotografía, el cine y sus característicos rayogramas iniciados en el período dadaísta.

Lejos de cualquier clasificación, el arte de Man Ray introdujo la originalidad necesaria para marcar un antes y un después en la valoración artística de la fotografía. Imaginación, sensibilidad, incongruencia, sentido del humor, erotismo, escándalo y un toque de irracionalidad lograban un cruce perfecto entre lo real y lo aparente dentro de lo cotidiano. La fotografía era un arte, y Man Ray con su obra abrió el camino para reconocerla como género artístico independiente. Desde un punto de vista estético y artístico, el artista dibujó con tinta china dos aberturas en la espalda de su amante, Kiki de Montparnasse, simulando ser las "efes" de un violín. Inspirado en la pintura *Baño turco* (1863) de Jean Auguste Dominique Ingres y en la forma fría en la que los cubistas incluyeron instrumentos en sus obras junto a figuras femeninas, Man Ray olvidó las diferencias entre fotografía y pintura y supo desdibujar los límites entre ambas técnicas creando la obra *El violín de Ingres* (1924). Se establece así un juego recíproco entre la imagen y el título propio del surrealismo, para el cual solo bastaron dos pinceladas y una captura.



*El violín de Ingres*, Man Ray  
(1924)

### 2.7 Muralismo mexicano

Sentadas las bases del Surrealismo en Europa en aras de un entorno que comprendía poco a poco los beneficios de la cámara fotográfica, en México se gestaba una nueva tendencia cuyo impacto y expansión fue gracias al mismo instrumento. Desde sus inicios, la fotografía logró penetrar en todas las clases sociales, recogiendo la cultura de cada época y movilizandolas imágenes de un extremo a otro del mundo. Los artistas mexicanos no lo dudaron y optaron por servirse de ella y de los lenguajes vanguardistas para difundir la problemática histórico-política del arte mexicano.

El objetivo principal de estos artistas era hallar la manera de lograr un mayor impacto visual con sus pinturas. Un cuadro de caballete comenzó a quedar pequeño para promover valores y crear un sentimiento de unidad nacional, pero las paredes de la ciudad fueron la superficie perfecta donde plasmar escenas narrativas que, por su fuerte presencia, lograran introducirse en la cotidianidad de los habitantes de la ciudad, así se detuvieran o no a contemplarlas. Crear un arte populista fue la iniciativa en 1922 de un grupo llamado Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos cuyos integrantes más populares fueron José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Junto a ellos, fotógrafos como Manuel Alvarez Bravo, Leo Matiz, Guillermo Zamora, Tina Medotti, Lola Alvarez Bravo, Edward Weston, Paul Strad, entre otros, seleccionaron los mejores ángulos para captar con totalidad los mensajes de cada obra. Dejar a un lado los pensamientos raciales contra los indígenas y difundir los ideales socialistas se logró gracias a la fotografía que, por su condición de arte multirreproductible, permitió llegar mucho más allá de la frontera mexicana.

Capturar infinidad de imágenes de los murales fue algo aprobado por todos los artistas, sin embargo, no todos apoyaron los nuevos medios. José Clemente Orozco realizó una fuerte crítica a la sociedad de masas mientras que, Diego Rivera, retrató desde los primeros cultivos hasta la conquista del espacio, representando todas las actividades del hombre y su importancia como único ser capaz de dominar el macrocosmos. Si bien aseguraban que los artistas del pasado se habrían maravillado con la fotografía, ellos la rechazaron porque no les permitía plasmar distintos segmentos históricos en una sola imagen. Fue David Alfaro Siqueiros quien vio en la nueva tecnología la posibilidad de mejorar los hábitos de trabajo para poder crear obras más realistas que conlleven menos esfuerzo.

### 2.7.1 Envolverse de modernidad: Siqueiros

Dentro de la nueva atmósfera en la que se encontraba México, el artista David Alfaro Siqueiros (1896-1974) comenzó a investigar en 1930 el uso de las nuevas tecnologías para su pintura mural y de caballete, llegando a la conclusión de que dichas herramientas acortaban las horas de trabajo, eliminaban el tiempo de posición de los modelos y permitían generar obras más realistas. Además, no solo aceptaba el uso de la

imagen como documento gráfico y previo boceto, sino también, lo entusiasmaba la posibilidad de poder tomar registro del resultado final para introducir las problemáticas de los murales dentro de la educación y la política.

En 1933, en su viaje a Argentina, conoció al director del diario *Crítica*, Natalio Botana, quien lo invitó a pintar un mural en el sótano de su casa de campo ubicada en la quinta Los Granados en Don Torcuato. Allí nació *Ejercicio plástico* (1933) y, seguidamente, su texto *¿Qué es ejercicio plástico y cómo fue realizado?* en el que explica los procedimientos y herramientas con los cuales llevó a cabo una especie de mural envolvente.



*Ejercicio Plástico*, David Alfaro Siqueiros (1933)

A través de la cámara obtenía la perspectiva visual que le permitía observar con totalidad y planificar el escenario virtual en el que se movían las figuras. Siqueiros capturó en imágenes el espacio según lo veía el espectador al transitarlo; las mismas imágenes que luego proyectaba sobre las paredes y las movía siguiendo el recorrido. Con esta técnica,



*Ejercicio Plástico*, David Alfaro Siqueiros (1933)

logró dibujar en los muros la realidad óptica de la visión humana. La utilización de materiales y herramientas tomados de la nueva industria moderna -cámara fotográfica, proyectores eléctricos, pintura sintética, aerógrafos, reglas flexibles- y la implementación del trabajo colectivo hicieron de *Ejercicio Plástico*, como su nombre lo indica, un ejercicio de las técnicas mecánicas. Fue gracias a los nuevos materiales y a las prácticas utilizadas que el mural sobrevivió todo tipo de acontecimientos hasta su restauración en el año 2009.

Arte, fotografía y pintura eran sinónimos para Siqueiros, por ello mucho de sus trabajos fueron realizados junto a fotógrafos. El proyecto nació de la unión con Leo Matiz, un fotógrafo colombiano que se propuso estudiar por su cuenta la Revolución Mexicana para buscar y presentarle a Siqueiros los modelos ideales para el mural. Realizada la obra, Matiz volcó todos sus conocimientos sobre composición, iluminación y perspectiva para lograr los registros fotográficos que mejor exploten las cualidades expresivas de la pintura de Siqueiros.

## 2.8 Expresionismo abstracto

Desde tiempos lejanos, los artistas buscaron ser escuchados dentro de una cultura donde la definición sobre qué es arte se tornaba cada vez más compleja. La exposición *Armony Show* en 1913 seguida de la inauguración del Museo de Arte Moderno (MoMA) en 1929 fue el primer paso que eligieron muchos de los artistas Europeos para trasladar sus obras a tierras americanas. Pero no todos emigraron por voluntad propia. La década del 30 comenzó con una sucesión de hechos que colocó de inmediato a Nueva York como el nuevo centro de arte mundial; desde la llegada de Hitler a la política en 1930, pasando por la Guerra Civil Española en 1936 y concluyendo, finalmente, en la Segunda Guerra Mundial en 1939. La gente huyó de inmediato y, entre ellos, galerías de arte, museos, coleccionistas y críticos que colaboraron e hicieron posible el movimiento de artistas a Norteamérica.

Continuar como si nada hubiera pasado, significaba no tomar conciencia sobre lo acontecido, pero seguir construyendo un arte basado en la representación de la realidad no hacía más que alimentar las monstruosidades ocurridas. Había que posicionarse con firmeza frente a los horrores de la guerra. Desde entonces, tanto en Europa como en América, el arte abstracto tomó impulso y la expresión vital del artista se transformó en la mejor herramienta de trabajo, una característica heredada del surrealismo que centraba su interés en el proceso de creación y no en el acabado de la obra. Ya no importaba que el resultado fuera la copia exacta de un objeto o que remitiera a él de algún modo; tampoco era necesaria la cámara fotográfica, pues no había ningún instante que capturar, una imagen que proyectar o un color que imitar. Por el contrario, los nuevos estilos se caracterizaron por la utilización tanto del óleo como de nuevas pinturas sintéticas y por la inclusión de materiales ajenos a lo habitual como arpillera, madera, cartón y chapa. A partir de entonces, imagen y materia se convirtieron en una sola cosa. Bajo el término *Informalismo* en Europa y *Expresionismo abstracto* en Norteamérica, nació una tendencia que hizo desaparecer el tema y la figuración a favor de lo espontáneo y lo instintivo.

Durante los primeros años del siglo XX, el pintor Wassily Kandinsky (1866-1944) había realizado las primeras experimentaciones sobre abstracción. Sin embargo, la creencia de que la descripción de objetos no era necesaria quedó aislada hasta la aparición de ambas tendencias en 1945. Bajo esta concepción, el expresionismo

abstracto se consolidó como el primero de los grandes movimientos artísticos de posguerra que originó una nueva pintura denominada *action painting*. El artista, frente a su blanco lienzo y dominando su manos y su cuerpo, realizaba la obra que le indicaban los impulsos del subconsciente. El mayor referente de esta técnica fue el estadounidense Jackson Pollock (1912-1956), quien supo trabajar con quince o veinte cuadros a la vez goteando y salpicando un gran abanico de colores sobre la tela puesta en el suelo, una acción que llamó *dripping*. Esa pintura energética y gestual, creaba un espacio ambiguo, pues al observar sus obras, el espectador entra en confusión sobre cuál es la superficie del cuadro, qué color fue colocado antes y cuál se plasmó después. No hay un esquema compositivo ni boceto previo, todo es espontáneo.



Number 3, Jackson Pollock  
(1949)

La experiencia visual y mental del artista cobra importancia en una sociedad destruida por la guerra. Una nueva forma de plantarse ante el mundo y lograr, de una vez por todas, un arte basado en la destrucción de toda tradicionalidad. No obstante, ésta misma reacción ante la representación figurativa y el objetivo de expresarse mediante las formas y los colores puros fueron el impacto necesario para que, poco tiempo después, nuevas corrientes como el Pop Art y el Hiperrealismo, surgieran como la antítesis a estas cuestiones, buscando restablecer la pintura figurativa.

## 2.9 Arte Pop

Durante gran parte del siglo XX, los artistas consolidaron diferentes movimientos artísticos basados en la destrucción de la mimesis y la figuración que culminó en el Expresionismo abstracto. Pero, durante la década de 1950, este arte considerado vacío, improvisado y que solo llegaba a un pequeño grupo de espectadores, fue reemplazado por una nueva manifestación que tomó como punto de partida imágenes obtenidas de la sociedad de consumo y utilizó las nuevas tecnologías para convertirse en un "arte popular". Los artistas tomaron los intereses del pueblo y las imágenes más conocidas para darles un sentido diferente y crítico con respecto al consumismo de la época. La moda, la publicidad, las estrellas de Hollywood, los cómics, las revistas, la televisión y las películas, fueron los principales focos de donde obtener las temáticas para sus obras.

A partir de entonces, objetos y personajes se convirtieron en íconos atractivos y deseables de adquirir cuanto antes. Roy Lichtenstein (1923-1997), por ejemplo, tomó como punto de partida el nuevo mundo de la impresión a color y realizó sus pinturas ampliando los personajes de las historietas, reproduciéndolos a mano con colores brillantes y utilizando la técnica de los puntos propia de las impresiones.



*Girl in mirror*, Roy Lichtenstein  
(1964)

La inmediatez y la elección de propuestas bidimensionales tuvieron que ver con la valoración que tenían los artistas sobre los nuevos desarrollos mecánicos. Su admiración por la fotografía incitó la vuelta a la representación fidedigna de la realidad y despertó la idea de crear un arte que pudiera multiplicarse de la misma manera que una imagen fotográfica. El objetivo era sorprender al espectador, un sujeto cuyas preocupaciones eran la comida, los autos, el sexo y la satisfacción material. Y en este nuevo mundo cargado de imágenes y colores, los artistas del Pop buscaron reflejar la sensación de ahogo producida por una cultura de masas que enseguecía a la sociedad. A través de la tipografía, la caligrafía, el dibujo, la ilustración o el grafiti, las obras se volvieron una fusión de colores pintados en serie a mano o con aerógrafo; a su vez que la técnica mecánica de la serigrafía comenzó a tomar importancia en un entorno de artistas que buscaron tender hacia el infinito la reproducción de la obra:

“El propio hecho de optar por la figuración, partía del rechazo a lo ininteligible que había llegado a hacerse el lenguaje abstracto para el ciudadano común, restaurando, en cambio, el sentido originario de la modernidad, de conectar con el desarrollo y el progreso social. En este sentido, el pop y su reproducción mecánica y múltiple de las imágenes, supuso un acercamiento del arte al ritmo del avance tecnológico de la sociedad de su momento; mientras, la vuelta a la figuración, era una forma de hacer más cercano este arte al entendimiento del público. De ahí la gran popularidad del pop, que fue el primer movimiento de las vanguardias que hizo que, su estética y sus principios, fueran comunes y fluidos con los de la calle”.<sup>5</sup>

La tendencia se gestó primero en Estados Unidos, precisamente en New York, la ciudad moderna por excelencia y la nueva capital artística. En la década siguiente, el Pop inició en Londres, Inglaterra. En ambos sectores, los materiales empleados para la elaboración de los trabajos fueron de origen industrial, como la pintura de aluminio, el plástico, el cromó, la luz de neón o el papel de pared. Pero también la abundancia de imágenes

---

<sup>5</sup> Cabañas Bravo, Miguel. El arte desde 1945. Apunte sobre las nuevas experiencias de la abstracción y la figuración. En *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, pág. 398.

había inspirado a algunos artistas a inspeccionar la técnica del fotomontaje. Richard Hamilton (1922-2011), uno de los pioneros del Pop británico, reflejó su interés por las nuevas tecnologías y los medios de comunicación en su famoso collage *¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?* (1956), una combinación de imágenes icónicas, que van desde un enorme caramelo a una página de cómic montada como un cuadro en la sala donde se encuentran un hombre de figura escultural y una sensual mujer.

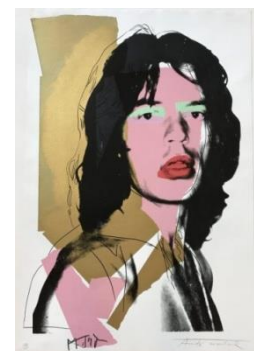


*¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?*,  
Richard Hamilton (1956)

La figuración volvió a tomar importancia. Si bien hasta mediados de 1961 aún no estaba definido un tipo de arte específico, todos los artistas compartieron un ideal común, convirtiéndose en el primer movimiento en tomar conciencia sobre las relaciones entre arte, comercio y sociedad de consumo. A su vez, tanto el Pop surgido en Nueva York como el Pop británico, dieron inicio a un período pictórico que volvió a colocar en el mapa al estilo figurativo y realista luego del impacto de la abstracción.

### 2.9.1 Multiplicar para impactar: Warhol

Figura relevante de este período, Andy Warhol (1928-1987) no solo se destacó por sus obras más populares como la serie de *Latas de sopa Campbell's* (1962) o sus *Brillo Soap Pads Boxes* (1964); sino que su presencia dentro del desarrollo del movimiento Pop fue mucho más importante, realizando también investigaciones en música, escultura y cine. Gracias a su instantánea Polaroid y sus cámaras electrónicas de 35mm, Warhol realizó gran cantidad de fotografías que luego trasladó a sus trabajos. La elección de las nuevas tecnologías dejaba en claro su gusto por los medios técnicos, capaces de reemplazar la habilidad manual del artista. La cámara le permitió lograr los contrastes entre luz y sombra necesarios para eliminar todos los detalles realistas posibles y así, a través de la técnica de la serigrafía, multiplicar la misma obra todas las veces que fuesen necesarias, colocando la maestría manual por debajo de la idea conceptual.



*Mick Jagger #143*,  
Andy Warhol (1975)

Dentro de este contexto, si bien la fotografía se imponía cada vez con mayor firmeza, aún era considerada como algo efímero, incapaz de ser vendido o digno de mostrarse en una galería de arte. Pero para la publicidad, las imágenes fotográficas fueron la mejor herramienta para exponer acontecimientos o promocionar productos y eventos. Por ello, Andy Warhol, consideró que seleccionar estas imágenes para sus obras era la mejor manera de ampliar el abanico de espectadores, ya que un accidente de auto, un personaje como Marilyn Monroe o una gaseosa Coca-Cola eran parte de la vida cotidiana y el público podría reconocerlas con total facilidad sin detenerse a observarlas en detalle.



*Marilyn Monroe, Andy Warhol (1967)*

## 2.10 Hiperrealismo

La tendencia del Pop Art había hecho un gran esfuerzo por recuperar el arte figurativo, sin embargo, no fue tan sólida como para poder acabar con el impacto que había generado la aparición de la abstracción. Por ello, durante los años 60, en dos núcleos dentro de Estados Unidos comenzó una nueva búsqueda figurativa diversa a la del Pop y opuesta en su totalidad a las experiencias conceptuales. Tanto en Nueva York como en California, apareció un nuevo estilo que reivindicó la interrelación entre pintura y fotografía valorando, en primer lugar, el oficio del pintor y su destreza manual.

Mientras el Pop reflejaba la ironía de una ciudad que priorizaba el consumo donde Marilyn Monroe y los personajes de los cómics se transformaron en íconos populares dignos de toda admiración, el Hiperrealismo buscó objetivar la realidad anulando toda carga subjetiva de una imagen fotográfica. Sin ningún interés en glorificar o denunciar, los temas elegidos por los artistas fueron simples tópicos de la vida americana que remitían de cierto modo al consumismo del Pop, como los autos deslumbrantes, los vehículos hechos chatarra, los carteles luminosos, las calles de Nueva York con sus almacenes, las carreras de caballos o los desnudos. Lo que el espectador ve es lo que existe y no hay nada que descifrar.

Sentadas las bases del Hiperrealismo en 1965, el movimiento se dividió en dos corrientes: una que se negaba al uso de la fotografía y retomaba la tradición de la pintura de caballete y otra que continuaba algunos ideales y técnicas del pop como el

uso de procedimientos mecánicos tales como la serigrafía, el aerógrafo o la emulsión de las telas. Dentro de la primera tendencia denominada *Realismo perceptual*, Alex Katz (1927-) y Philip Pearlstein (1924-) consideraron que para renovar la pintura figurativa y anular su carga subjetiva, era necesario proyectar la mirada sobre el exterior y no el interior. Para realizar una obra puramente realista, los artistas no podían recurrir al psiquismo, sino que debían realizar una pintura específica y literal del objeto. Como forma de competir visualmente con la abstracción, este grupo se adueñó del formato a gran escala. Por otro lado, artistas como Chuck Close (1940-), Robert Cottingham (1935-), Richard McLean (1934-2014), Richard Estes (1932-), Malcom Morley (1931-2018) o Ralph Goings (1928-2016) formaron parte de los *Hiperrealistas fotográficos* realizando sus obras a partir de la copia mimética de una imagen fotográfica, reproduciendo hasta el más mínimo detalle para lograr efectos de profundidad de campo e incluso, de *trompe l'oeil*.

La fotografía, poderosa por sí sola, reúne características alcanzables para la mano de un dibujante o de un pintor, como la exactitud de transcripción o la minuciosidad del detalle; pero posee dos ventajas que el artista no posee: la facilidad operativa que elimina todo esfuerzo y la rapidez con la cual se obtiene el resultado final. Consientes de ello, los artistas utilizaron la imagen fotográfica para calcarla sobre el lienzo a través de la proyección de una diapositiva. La obra obtenida suele considerarse como una fotografía hecha a mano donde el espectador entra en un conflicto sobre si lo que está viendo es algo real o algo hecho a mano. Suponiendo que la fotografía puede pixelarse y la pintura no, los cuadros hiperrealistas lograron obtener un resultado aún más real que lo real.

#### 2.10.1 El ojo humano vs. el objetivo fotográfico

Antes de convertirse en un movimiento sólido y homogéneo, los artistas del Hiperrealismo trazaron dos senderos de búsqueda opuestos que permitieron realizar las investigaciones necesarias para llegar, al fin y al cabo, a recuperar la realidad. Los realistas perceptuales basaron sus experiencias en la percepción del ojo humano. Para ellos, la cámara fotográfica era una máquina capaz de deformar la realidad pues le quitaba sus tres dimensiones para convertirlas en dos. Por el contrario, el ojo podía recorrer de un lado al otro la escena



*Ada and Vincent,*  
Alex Katz (1967)

acumulando informaciones que dieran fluidez, dinamismo y corporeidad a las figuras pintadas. Las obras de Alex Katz, por ejemplo, se distinguen por el uso de la línea, la simplicidad de las formas y los colores brillantes que no buscan provocar emociones en el espectador, sino mostrar el universo sofisticado, fresco y elegante con el que se identifica el artista.

Por el contrario, los hiperrealistas fotográficos veneraban el carácter estático de la fotografía porque no solo les permitía fijar el tema, sino también conseguir en una imagen bidimensional, la realidad tridimensional que no podrían conseguir por si solos mediante la pintura. El calco de la imagen y la maestría técnica, le permitían al artista lograr resultados exactos en cuanto a volumen y perspectiva. Olvidándose por completo del tema de la obra y, con la ayuda de una lupa, Chuck Close se limita a copiar milímetro a milímetro la imagen, dividiendo el soporte en una cuadrícula cuyos pequeños sectores pinta uno por uno con la ayuda de la imagen original. A veces acentuando luces, formas o efectos que no está en el original.



*Mark,*  
Chuck Close (1979)

La crítica, en su mayoría, desde el comienzo se mostró a favor de que los artistas utilizaran la imagen fotográfica como base para componer sus obras. Por ello, el Hiperrealismo fue bien recibido y su afán por permanecer dentro de la historia del arte aún está vigente en la actualidad. Todo volvió a comenzar. La búsqueda por capturar la realidad llegó en manos de la fotografía y aquella cámara oscura que a través de un pequeño orificio de luz proyectaba una imagen sobre la pared, se sustituyó por un proyector de diapositivas para que el artista, fiel a su conocimiento y su destreza manual, pudiera llevar al límite las tendencias realistas y darle una revancha a los academicistas logrando igualar, y hasta superar, el detalle de la imagen fotográfica.

## CAPITULO 3

### *La fotografía como medio: de lo mecánico a lo manual*

La invención del fotograbado fue la clave para que el mundo entero tuviera acceso a las imágenes fotográficas. Difundidas rápidamente, comenzaron a formar parte de la vida cotidiana de la gente, incentivando a los especialistas a abrir sus propios estudios y sumergirse en la sociedad como retratistas o reporteros. Los avances tecnológicos permitieron mejorar las cámaras y los métodos de impresión, trayendo consigo imágenes mucho más definidas. Sin embargo, la fotografía aún no ha podido resolver cómo plasmar el tiempo. Al apretar el disparador, la cámara captura tan solo una fracción de segundo de todo lo que a su alrededor transcurre, y aunque nos permite observar movimientos o detalles que no podríamos en tiempo real (como la suspensión de una bailarina en el aire), entendemos que mientras aquí se genera una “pausa”, la pintura se convierte en el registro de infinitas pinceladas donde cada una sucede en un lapso de tiempo diferente al anterior.

Nos hemos acostumbrado a ver, a llenar nuestra vista de un sinfín de imágenes. Es por ello que a la fotografía le ha costado conseguir un lugar de prestigio junto a las demás disciplinas. Para lograrlo, los fotógrafos debieron dar un giro a sus producciones indagando en la expresión de las emociones y buscando una idea conceptual que envuelva la obra y sea, incluso, más importante que la propia imagen. De todas maneras, en tanto la definición del concepto de arte siga modificándose, seguirán siendo los museos y las galerías quienes definan el gusto artístico de la sociedad y otorguen a cada producto la categoría de obra de arte.

Está claro, entonces, que los procedimientos químicos no lograron opacar la tradición pictórica nacida siglos atrás, sino que impulsó a los pintores a ser más creadores e indagar en nuevas cuestiones alejadas de la imitación de la realidad y mucho más cercanas al placer y lo sentimental. La fotografía solo puede reproducir, es un fragmento de aquello que hayamos delante del lente y, si bien puede ser profunda en contenido y composición, encuentro ausente el placer de realizar algo y la adrenalina que provoca estar frente a un soporte en blanco. Pero, ¿qué sucede si combinamos ambas?

La imagen fotográfica comienza a tomar importancia en el campo del registro y la documentación del arte, capturando acciones e instalaciones efímeras además de

transformarse en el punto de partida para la realización de obras cuyos métodos de trabajo respaldan con firmeza las técnicas tradicionales. Mientras algunos artistas argentinos llevan a cabo la búsqueda por mantener vigente la maestría técnica valiéndose de la tecnología y dentro de una atmósfera cada vez más contemporánea, otros como Wolff, Sherman y Costantino aparecen en escena para borrar los límites entre pintura y fotografía, creando una nueva pintura donde ambas disciplinas conviven mutuamente hasta sentirse necesaria la una de la otra.

### 3.1 El registro de la acción

El auge de los medios masivos de comunicación en el siglo XX colaboró en la ampliación de los límites del pensamiento de la sociedad gracias a la difusión de imágenes en diarios, revistas, televisión y cine que por su fuerte contenido lograron instalarse en el imaginario colectivo. Liberándose de todas sus ataduras, la fotografía supo convertirse en registro y documento de nuevas categorías estéticas que plantearon cambios con respecto a los conceptos de arte y belleza, dando lugar a múltiples lecturas con respecto a la obra de arte. De igual manera, la relación entre artista y espectador se modifica cuando el público deja de ser estático y comienza a tener una participación activa en los eventos donde el propio cuerpo del artista es protagonista.

Así, a partir de la década de los 60, los artistas comenzaron a ver en el medio fotográfico la posibilidad de capturar sus acciones y resultados, transformando aquellas presentaciones efímeras en registros sobrevivientes al paso del tiempo y accesibles a todo público. Se produce así una separación entre obra y artista, donde la imagen se libera de su creador para permanecer vigente durante épocas posteriores:

“La fotografía acá sirve para registrar las acciones efímeras y hacerlas perdurar en el tiempo para que no haya solo un espectador contemporáneo a la época, sino que sea una obra reformulada en el tiempo por las distintas visiones de un público futuro”.<sup>6</sup>

Reivindicar los movimientos del cuerpo por encima de los del pincel ha sido el objetivo de estos nuevos movimientos artísticos que dieron el impulso necesario para romper con la obra de arte misma.

---

<sup>6</sup> Ferreras, Cristina; Labastía, Alejandro; Nicolini, Cecilia. *Culturas y estéticas contemporáneas*, pág. 51.

### 3.1.1 Performance: segundos que parecen siglos

A mediados del siglo XX un grupo de artistas creyó necesaria la idea de trazar una relación mucho más directa y espontánea con el público, un vínculo entre arte y vida. Opuestos a la mercantilización de la obra de arte, se manifestaron colocando su propio cuerpo como obra, realizando acciones y relaciones con el público presente en un tiempo y espacio determinado. El abanico de temáticas va desde una puesta teatral a un carácter más lúdico, pasando por problemáticas sociales e incluso intervenciones quirúrgicas. Lo imprevisible y el azar son características fundamentales, se puede partir de una idea y terminar en otra completamente diferente.



*The Singing Sculpture,*  
Gilbert and George (1970)

Las performances ocurren todo el tiempo, pero son pocas las personas que pueden presenciarlas en directo. Gracias a la fotografía, conocemos muchas exposiciones que fueron documentadas y sobrevivieron al transcurso del tiempo, convirtiéndose en imágenes icónicas, características de una época y expuestas a una mirada subjetiva que va cambiando según el contexto social y cultural. Entre los artistas performáticos más populares encontramos al dúo Gilbert (1943-) and George (1942-) quienes se nombran a sí mismos como esculturas vivientes cuyas obras, un tanto provocativas, cuestionan aspectos y actitudes de la sociedad. Comenzaron posando en medio del salón en los años 70, pero mucho tiempo después, optaron por valerse de la gráfica para realizar imágenes que llegaran a un público más amplio, como lo hacen actualmente con su serie de fotomontajes *New Normal Pictures* (2020).



*Boyton close*  
Gilbert and George (2020)

Si bien muchas veces algunas performances dejan como resultado algún objeto capaz de ser exhibido, en la mayoría de los casos lo único que queda es la documentación. Por ello, los artistas comenzaron a planificar sus acciones con el objetivo de registrarlas. Así surgieron los términos *foto-performance*, que consiste en desplegar la acción en una secuencia de imágenes con los momentos más significativos; y, el concepto de *video-performance*, que corresponde a la filmación completa de toda la acción.



*Relation in time,*  
Marina Abramovic (1977)

### 3.1.2 Land Art: entre la naturaleza, el hombre y lo efímero

Continuando con el proceso de desmaterialización de la obra de arte iniciado en los años 60, un grupo de artistas abandonó museos, galerías y estudios para sumergirse en plena naturaleza y realizar intervenciones de carácter escultórico y arquitectónico dentro del paisaje. El estilo Earth Art, más conocido como Land Art, coloca al artista en el lugar de un ingeniero que debe planificar una construcción a gran escala para introducirla en el paisaje a partir de los materiales que allí mismo se encuentran como tierra, arena, ramas y piedras, entre otros. Sin embargo, a veces no es necesaria la manipulación de elementos y solo basta con una única acción para llevar a cabo la obra. Tal es el caso de *Una línea hecha caminando* (1967) de Richard Long (1945-) donde el artista camina sobre un sendero de césped varias veces hasta hacer visible una línea recta.



*A line made by walking,*  
Richard Long (1970-72)

Realizadas mayormente en sectores alejados de la civilización, estas obras, al igual que las performances, llegan al público gracias a la fotografía y la televisión. La gente, desde sus casas, podía ver en tiempo real el trabajo de campo y la manipulación de los elementos en paisajes imponentes y exóticos para ellos, pero con carácter de hogar para los artistas que han vivido allí durante la experiencia. A su vez, junto a los artistas siempre se encuentra un fotógrafo encargado de registrar todos los pasos previos al resultado final. Wolfgang Volz, por ejemplo, es quien capturó cada instante en la mayoría de los proyectos del



*Valley Curtain,* Christo and Jeanne-Claude (1970-72)

matrimonio más popular del estilo, Christo (1935-2020) and Jeanne-Claude (1935-2009). Diferente a muchos de sus contemporáneos, estos artistas no utilizaban elementos naturales, sino que se caracterizaban por cubrir con enormes telas edificios, puentes o islas dando un espectáculo atractivo y colorido con el objetivo de refrescar instituciones castigadas por la historia e impulsar el turismo y la economía.

Por otro lado, hay quienes cargaron sus obras con un contenido mucho más profundo, cuyo mensaje propague el cuidado del medio ambiente. Nicolás García Urriburu (1937-2016) fue uno de los pioneros en utilizar la relación arte-naturaleza en sentido

ecológico, manifestando a través de ella su preocupación por las actividades humanas como la forestación y la contaminación de los mares. Su obra más emblemática consistió en teñir de verde fluorescente los canales de Venecia para realizar un llamado de atención sobre la contaminación producida por el hombre y los daños que éste ocasiona sobre la naturaleza. Su mujer Blanca Isabel Álvarez Toledo, testigo y cómplice, inmortalizó con su cámara fotográfica cada momento en que García Urriburu vertía sobre el agua aquel colorante orgánico inofensivo que daría origen a una de los acontecimientos más audaces de la época.



*Venecia verde*, Nicolás García Urriburu (1968)

Presenciar cada uno de estos acontecimientos es privilegio de pocos, sin embargo, la fotografía nos demuestra una vez más su importancia dentro del campo artístico y el valor que posee cuando de obras efímeras se trata. Mayormente, una manifestación Land Art desaparece nada más concluirse la obra, ya sea por cuestiones climáticas o porque el autor así lo desea; pero lo importante aquí, ha sido el proceso creativo. La naturaleza y sus espacios componen el lienzo para el artista que, seleccionando materiales y planeando una composición, realizará en ella una enorme pintura cuyo resultado será apreciado a través de una imagen fotográfica. Lo real y arquitectónico de estas obras tridimensionales, adquiere carácter pictórico y bidimensional a través de la fotografía, dando lugar a un fragmento de realidad capturado en un tiempo y espacio determinado que luego podremos apreciar dentro de un museo.

### 3.2 Fotografía artística y nueva pintura

Utilizar la fotografía para expresar emociones es la elección de muchos artistas cuyos conceptos son tan fuertes que, a la hora de ver los resultados, no se toma importancia al hecho de que la imagen no responde a cuestiones técnicas y estéticas. Pero también, hay quienes deciden tomar fotografías por el simple hecho de responder inquietudes artísticas personales sin fundamentar una idea. Que una imagen logre cumplir ambos aspectos se debe a la evolución de la historia fotográfica que posicionó al fotógrafo frente a una nueva realidad, renunciando a su concepción de instrumento de fidelidad para convertirse en una herramienta capaz de expresarse por sí misma y poder integrarse a la par del resto de las disciplinas. Dominar el desenfoque y el granulado, variar los

tiempos de exposición, manipular luces para generar diferentes contrastes, crear escenografías y decoraciones brindan a la imagen el resultado y la calidad de una obra pictórica cuya composición, pensada hasta en el más mínimo detalle, le otorga a la imagen final la categoría de obra de arte.

Hoy en día, nuevas tecnologías como las computadoras, tabletas o celulares poseen infinidad de programas de edición que permiten manipular por completo una imagen, con la posibilidad de corregir detalles, crear combinaciones e incluso, de hacer desaparecer la fotografía original por completo. No obstante, no es este abanico de posibilidades quien le otorga el prestigio a la fotografía, sino que la responsabilidad recae sobre la actitud del espectador y su predisposición frente a las imágenes. Entonces, hablar de “fotografía artística” siempre estará ligado al contexto cultural e histórico en el que inciden y por ello los fotógrafos (artistas) deberán estar atentos a todo lo que los rodea.

### 3.2.1 Clásico y moderno: Wolff

El fotógrafo Israelí Ilan Wolff (1955-) se especializa desde 1981 en la técnica de la cámara oscura, escapando a cualquier avance tecnológico del siglo XX. A partir de cámaras que él mismo realiza con cajas o latas, se dedica a recorrer el mundo en su caravana rescatando imágenes de cada ciudad,



*Amsterdam singel canal, Ilan Wolff (1985)*

elementos propios de la zona y monumentos. No hace falta complejidad para poder lograr imágenes impactantes, por ello Wolff opta por lo natural y la simpleza de los elementos a manipular. Solo basta con modificar las cantidades de líquidos reveladores, doblar el papel de diferentes maneras para generar distorsiones o deformaciones y jugar con la ausencia de luz, la presencia de luces artificiales o la luminosidad de la luna para lograr fotografías cuyos efectos parezcan totalmente pictóricos.

### 3.2.2 El poder de la exageración: Sherman

Si de tecnología se trata, la artista estadounidense Cindy Sherman (1954-) comprende a la perfección el poder que esta ejerce sobre el comportamiento del hombre. Sus

imágenes reflejan de un modo exagerado el universo de los medios de comunicación y el mundo comercial que envuelve al ser humano, criticando modelos negativos y resaltando una figura femenina poderosa que se posiciona firme en la sociedad y se rebela contra los prototipos establecidos. Dispuesta a llevar adelante esta lucha a favor del género femenino, Sherman se desprende de su propia identidad para multiplicarse y demostrar en cuántas mujeres podemos transformarnos. Ya desde sus comienzos en la década de 1970, la artista exploraba los diversos estereotipos típicos de la sociedad machista: prostitutas, bailarinas, amas de casa, mujeres despechadas, modelos de revistas, actrices, estudiantes, etc.

Sola en su estudio, Sherman trabaja manipulando imágenes en las que ella misma es protagonista. Su cuerpo se convierte en soporte y material que modifica mediante maquillajes y prótesis para crear cada uno de los personajes. Por ejemplo, durante la década de 1990, realizó diversas imágenes en las que caracterizaba a algunos de los personajes de las pinturas más célebres de la historia del arte. Como vemos en *History Portraits/Old Masters*, la artista recrea modelos del Renacimiento y el Barroco con el fin de desmitificar aquello que la sociedad se empeña en ensalzar.



*Untitled*, Cindy Sherman  
(1985)

Con el fin de alzar la voz y manifestarse, Sherman decide acortar la distancia con su público sumándose a plataformas de internet que le permiten interactuar con el espectador desde casa y en cualquier momento del día. Así, de forma tosca y evidente, construye de manera despreocupada cada una de sus imágenes logrando poner en duda, una vez más, cuáles son los límites de la fotografía. Observando en detalle, aspectos de la pintura, la escultura y el cine salen a la luz en sus composiciones, dando por sentado que la artista ha revolucionado por completo todos los cánones establecidos durante la segunda mitad del siglo XX.



*Feed de Instagram*,  
Cindy Sherman (2019)

### 3.2.3 Encarnar la experiencia del ser: Costantino

Colocando los pies en nuestro país, encontramos dentro de este apartado a la artista rosarina Nicola Costantino (1964-) cuyo abanico de obras es muy amplio, pero hallamos

dentro de su historial muchos trabajos que responden a lo que llamamos “la nueva pintura”. Famosa por ser la protagonista en muchas de sus obras, Nicola encarna diferentes personajes con los cuales busca plantear el género del retrato de una forma más contemporánea, entendiendo que cada individuo se compone de numerosas facetas y, por lo tanto, siempre hay muchas otras maneras de mostrar a alguien.

La artista busca contaminarse del otro; encarnar la experiencia del ser implica profundizar en algo más que en la historia superficial. Para ello, se coloca los atuendos correspondientes, habita diferentes espacios y busca sumergirse en un tiempo pasado que le brinde la posibilidad de acercarse mucho más al personaje. Ofreciendo diferentes visiones, la Nicola siempre trabaja sobre lo que las personas conocen o creen conocer, eligiendo representaciones e individuos

instalados en el inconsciente colectivo. En su obra *El verdadero jardín nunca es verde* (2016) basada en *El jardín de las Delicias* (1503-1515) de El Bosco se reflejan las horas de trabajo y producción por detrás de cámara para poder aportar a la escena todo el carácter pictórico correspondiente a la



*El verdadero jardín nunca es verde*, Nicola Costantino (2016)

obra original. Costantino trajo a la realidad algo que no existe pero que, en su momento, El Bosco pintó como si existiera. Y allí, en este traslado de lo bidimensional a lo tridimensional es donde la artista cobra protagonismo, no solo por interpretar muchos de los personajes, sino también por reunir artistas y caracterizarlos a través de prótesis, hacer calcos de yeso y ubicar animales embalsamados en el espacio para completar las escenas previas a fotografiar. Con el fin de conformar una instalación, presenta una escultura central de la “Fuente de la vida” que rodea con paneles de gran tamaño sobre los que han sido impresas las imágenes. Jugando con la idea del paso del tiempo, el jardín presentado por Nicola Costantino se torna desierto y tenebroso, como si el de aquellos años de El Bosco hubiera muerto. Si observáramos en detalle, nos daríamos cuenta de que si bien una pintura se logra a través de muchas pinceladas colocadas en el lugar exacto, de igual manera, cada objeto es ubicado en las escenas de Nicola de tal forma que, al capturar las imágenes y realizar sus fotomontajes digitales correspondientes, los resultados acaban por obtener la misma carga pictórica que un cuadro.

### 3.3 Dibujo y pintura hoy: el valor de la maestría técnica

El arte ha evolucionado y la pintura finalmente logró desprenderse de antiguas ataduras para convertirse en un instrumento de libre expresión capaz de plantarse con firmeza ante una sociedad activa y cambiante. Y allí, como una herramienta al servicio del arte capaz de facilitar el trabajo a los pintores, estaba la fotografía.

Existen prejuicios para muchos pero no para mí, que considero válido el hecho de realizar obras que tengan su punto de partida en la fotografía. Creo que hoy en día es un instrumento que siempre llevamos con nosotros y que nos sirve para capturar en el momento exacto aquello que tenemos junto a nosotros. Muchas veces una determinada situación u objeto puede despertarnos ideas para futuros trabajos, entonces a partir de la captura de una imagen obtenemos el registro sobre el cual podemos trabajar después.

Quizás para una gran mayoría se considere fácil o algo tramposo sentarse frente a un soporte en blanco y copiar una imagen, sin embargo hay quienes optan por esta actividad para ejercitarse o simplemente disfrutar el placer de pintar y otorgarle el valor correspondiente a la cuestión técnica; por otro lado, hay quienes combinan cierta cantidad de imágenes con distintos encuadres y puntos de vista y crean a partir de recortes una imagen completamente diferente para realizar su obra. Son diversas maneras de trabajar, sin embargo, todas tienen en común el deseo del artista por realizar su trabajo de la mejor manera posible utilizando todos los recursos que estén a su alcance; pese a que muchos de ellos decidan ocultar su metodología como lo hicieron siglos atrás. Pararse frente a una pintura o un dibujo no solo es contemplar una imagen, sino también abrir nuestra mente para imaginarnos el reto al cual se enfrentó el artista para poder llevarla a cabo. Tal vez lo que allí está representado no significa nada, pero el modo en que fue realizado y la paleta de colores elegida pueden decirnos mucho más.

El dibujo ha sido siempre asociado a la idea de boceto previo de la pintura, si bien se suelen hacer algunos bosquejos todavía, la situación se ha simplificado gracias a la posibilidad de poder proyectar las pantallas de los celulares o computadoras y así obtener la imagen en un tamaño mucho mayor que después se puede calcar. Lo mismo que pasaba con la cámara oscura. Todo vuelve a comenzar. Así mismo el dibujo ha adquirido cada vez mayor protagonismo como medio independiente brindando la posibilidad de dibujar sobre cualquier superficie mediante diversas técnicas: grafito, lápiz de color, pluma, carbonilla, pasteles, etc.

Hoy en día, hay quienes eligen trabajar con técnicas tradicionales como lo son la pintura y el dibujo, pero le han sumado a sus obras el trabajo fotográfico. A continuación, una selección de artistas argentinos de mi interés, cuyos trabajos desarrollan principalmente en Rosario y Buenos Aires. Artistas que, utilizando como punto de partida fotografías familiares, fotonovelas, imágenes obtenidas de internet, “selfies”, o composiciones fotográficas propias, reivindican todos los días la maestría técnica y el oficio sin excluirse del inagotable mundo de la tecnología y, por supuesto, de lo conceptual.

### 3.3.1 El medio es el mensaje: Balaguer

El medio es el mensaje. Ese es el lema sobre el cual trabaja el artista rosarino Juan Balaguer (1972) cada vez que intenta sumergirnos en una cotidianeidad llena de personajes que parecieran ser impostores, cuyos rostros reflejan momentos de alegría, de tristeza, de ira, de disgusto y otro tanto de emociones.

Para reunir la información, Balaguer se vale de la cámara fotográfica y de su entorno.

Por lo tanto, las temáticas utilizadas muchas veces tienen como protagonistas a su familia, sus amigos e incluso su propia infancia. Por ello mismo, no resulta extraño encontrarnos con pinturas que reflejen un plato de comida antes o después de almorzar. Todo se vuelve autorreferencial, incluso la forma en la que realiza cada una de sus obras. Una de ellas, entre tantas otras, es *El boludo alegre* (2016), una pintura cargada de la propia expresión del artista que no busca plasmar fielmente una espontaneidad, sino utilizar al personaje como un prototipo al cual poder inundar en masas de colores, empastes, materias grasas, óleos, chorreados, salpicaduras y trazos, propios de "la técnica de pintar".



*Meta selfie*, Juan Balaguer (2016)



*El boludo alegre*, Juan Balaguer (2016)

Entonces, mientras la fotografía pretende imponerse como fiel escritura de lo real, este artista encuentra en la pintura una herramienta con propia autonomía capaz de plantear un nuevo lenguaje frente al objeto. Lo que hace Juan Balaguer es traducir

pictóricamente la imagen observada sin destruirla pero renovando la tradición, tomando distancia del fotorrealismo propio de los años 70.

### 3.3.2 Pigmentos y solventes sobre lienzo: Godoy

La pintura es una fuente inagotable para muchos, entre ellos Mario Godoy, un artista nacido en Monte de Maíz, Provincia de Córdoba cuyo desafío día a día es explorar dicha técnica para encontrar nuevas posibilidades de expresión. Residente rosarino, contemporáneo y fiel a los mismos ideales de Juan Balaguer, Godoy trabaja la figuración sin buscar un resultado hiperrealista, sino atento a remarcar siempre el efecto pictórico de pigmentos y solventes sobre un lienzo.

Para destacar en este contexto de nuevas tecnologías, en el año 2013 el artista realizó una serie de trabajos cuya temática se remonta a los personajes televisivos propios de su generación. Lo interesante aquí es la utilización previa de programas digitales para editar cada una de las imágenes, logrando efectos que se alejen de la representación mimética y se acerquen mucho más a una búsqueda pictórica. Poniendo a prueba al espectador, lo incita a activar su percepción para componer visualmente la imagen. De lejos, Batman y Robin al teléfono, el sargento García a punto de golpear al Zorro o la picardía de Homero y Morticia Addams; de lejos, manchas recortadas de color que colocan la representación figurativa al límite de la abstracción.



*Batman & Robin, Mario Godoy (2013)*

El dominio de los materiales y el armado de escenas como un director de cine provocan grandes efectos que acaban por atraer a los espectadores en su anhelo por encontrar una realidad fielmente plasmada. Sin embargo, el artista se ocupa de recordarnos que lo que él hace es pintura y por ello juega ante nosotros con el concepto de realidad, llevándonos por pequeños y grandes formatos que demuestran el trabajo, la dedicación y la maestría técnica con la que logra cada representación.

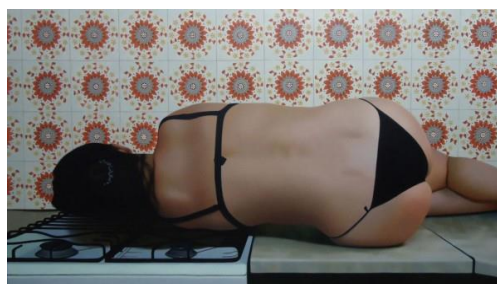


*Alguien puede venir, Mario Godoy (2009)*

### 3.3.3 Barroco contemporáneo: Grazzini

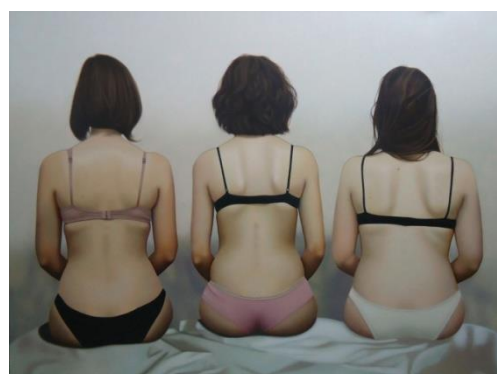
La textura visual compuesta por grillas de azulejos de distintas épocas nos recuerda al estilo barroco y su noción de exceso, sin embargo, el estilo de Paula Grazzini (1978) podría considerarse como un barroco más contemporáneo, donde siempre nos exhibe una única figura interactuando con un único objeto o varios objetos pequeños con gran significado. Nacida en Rosario, Santa Fe, esta artista nos ofrece pinturas figurativas al óleo que compone minuciosamente a través de distintas mezclas ópticas<sup>7</sup>. Este dominio de la técnica es el mismo que la ha llevado a aclarar muchas veces que su realismo va mucho más allá de copiar una foto.

La pose tradicional es corrompida por completo, presentando escenas que incomodan al espectador no solo por las posiciones que adoptan las figuras, sino, además, porque la mirada nunca se dirige hacia él. Es como si los personajes se encerrasen en su propio espacio sin querer compartirnos lo que sucede. Grazzini hace posible esta situación gracias a la cámara fotográfica, pues pese a considerar que su tratamiento pictórico es mucho más complejo que uno mecánico, se vale de la fotografía para autorretratarse y obtener los borradores previos a la composición final. La obra *Duelo* (2014) es un claro ejemplo de lo mencionado anteriormente.



*Duelo*, Paula Grazzini (2014)

Puede que la escasez de objetos y la simpleza de una imagen resulten poco interesantes a simple vista. Sin embargo, el modo en que Paula Grazzini reivindica la maestría técnica de la pintura en pleno siglo XXI es asombrosa, y da cuenta de la dedicación de la artista sobre el tratamiento de la luz y el color para crear escenas de gran formato que merecen la pena ser contempladas en detalle. Y saber que se autorretrata sin técnicas de fotografía transferida, solo a pincel, lo hace aún más interesante.



*Mujeres*, Paula Grazzini (2012)

---

<sup>7</sup> Las mezclas ópticas se obtienen aplicando una capa de veladura o un color transparente sobre otra capa seca de color. Como la luz brilla a través de estas capas transparentes, se mezclan ópticamente y forman un nuevo color.

### 3.3.4 Cultura y naturaleza: Echenique

Si hablamos de tradición y virtuosismo, encontramos en Laura Echenique (1984) un exquisito dominio del dibujo con la técnica del lápiz color (y en algunas ocasiones, también acuarela). Esta artista nacida en Venado Tuerto (Santa Fe) nos regala obras de una asombrosa calidad estética y nos sumerge en cada uno de sus detalles. Ejerciendo una mimesis naturalista, Echenique construye escenas reconocibles con elementos tomados de su cotidianidad como libros y tazas que combina de forma muy equilibrada con hojas y flores (a veces también aparece una niña). Sobre fondo blanco, los colores se iluminan y los detalles cobran vida, en tanto que las palabras desaparecen y la técnica habla por sí sola.

Con libros que posee en su casa y que asegura haber leído alguna vez, la artista planea cada escena y nos ofrece toda su biblioteca, apilando los libros de forma inestable para captar nuestra atención y así detenernos en cada título.



Detalle serie *Hojas*, Laura Echenique (2017)

Realizados los montajes correspondientes y sus capturas fotográficas, Echenique se vale de la tecnología para transferir al papel blanco la imagen seleccionada mediante un proyector. Desde aquí, su dominio de la técnica cobra protagonismo.

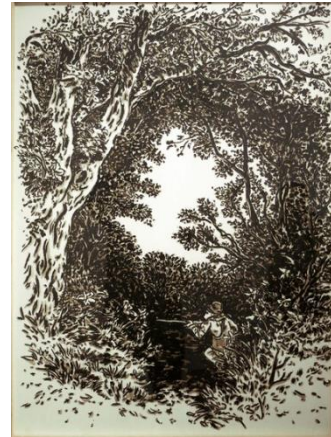


*Princesa dragón*, Laura Echenique (2014)

Hacer mención de Laura Echenique es remitirnos de inmediato a hojas, flores y diversas plantas retratadas bajo una exquisita paleta de colores. Cultura y naturaleza cohabitan en una misma obra donde los libros actúan como un autorretrato metafórico, que recuerdan que "somos lo que leemos"; mientras la vegetación, a modo de ornamento, se presenta sutilmente hasta disolverse en el blanco del papel.

### 3.3.5 Lo nuevo del pasado: Herrera

Una atmósfera inquietante nos envuelve y un mundo irreal se presenta ante nosotros para sorprendernos con un sinfín de elementos dispuestos sobre un soporte en blanco. No sabemos hacia dónde dirigir la mirada, los detalles abundan en un clima de tensión. Así son las obras de Gastón Herrera (1974), un artista nacido en La Plata que concentró su carrera artística en la técnica tradicional del dibujo pero otorgándole un toque contemporáneo, manipulando de forma poco convencional el óleo pastel, las barras de óleo, tinta y acuarelas.



*Cazafantasmas*, Gastón Herrera (2016)

La línea uniforme, poco controlada, es la protagonista en cada escena, donde nunca hayamos un objeto central, sino un conjunto de lugares desolados que el artista nos induce a recorrer con él a través de nuestros sentidos. Un paisaje con cascadas nos invita a nadar, los árboles a escuchar el crujir de sus hojas, la llanura nos llama a descansar mientras somos observados por monstruos y fantasmas que hacen alusión a las fantasías y al imaginario anímico de Herrera. ¿Qué hay de nuevo en el pasado?, ¿cuán viva está la antigüedad en el mundo contemporáneo? Son las principales cuestiones con las que trabaja el artista a través del dibujo, valiéndose de diversas fuentes: pinturas del romanticismo, imágenes de cuentos antiguos, fotonovelas, fotografías propias y arte aplicado.



*Sin título, (Casas de Quequén)*, Gastón Herrera (2020)

Hemos visto que tanto Gastón Herrera como sus colegas mencionados anteriormente, hallaron la manera de desarrollar sus tradicionales dentro de un mundo contemporáneo que ha puesto en cuestión los modos tradicionales de hacer arte; optando por valerse de los dispositivos tecnológicos modernos para la resolución pictórica de la obra sin el más mínimo retraimiento.

# PARTE II

## *Una reelaboración de lo cotidiano*

Un recorrido histórico en paralelo de la fotografía y la pintura, denuncia la influencia que tuvo la aparición de la primera, sobre la segunda. Gracias a que la fotografía logró capturar fielmente la realidad desde el comienzo, los artistas tuvieron que innovar para que la pintura sobreviviera a la nueva invención; pues de qué servía tratar de copiar perfectamente a los modelos, si para eso estaba la cámara fotográfica. El impresionismo, el cubismo y las demás vanguardias del siglo XX no han sido más que una rápida reacción de los artistas por sobrevivir a la nueva era moderna. Sin embargo, el paso del tiempo no ha hecho más que conformar un círculo en el que hoy, muchos pintores y dibujantes, vuelven a buscar aquello que se perdió en el arte tradicional y todo lo que conlleva la maestría técnica de un artista.

Esta tesina de grado es, en su totalidad, una defensa a la destreza manual de los artistas sin desmerecer todas las herramientas que ofrece la tecnología. Pues sí, una fotografía es el resultado de una acción mecánica donde la mano del artista desaparece y, por ello, se cuestionaba si una imagen fotográfica era considerada Arte o no. Un pasaje por el trabajo de Costantino, Balaguer, Grazzini, Echenique, entre otros, dejan entrever el uso de ciertas tecnologías que se ocultan detrás de resultados pictóricos exquisitos, cuya impronta artística es imponente. Oír comentarios como: “¿para qué copiar esa imagen, si ya tienes la fotografía original?” es algo que no acato; pues creo que es excelente la labor del artista de poder recrear esa infinidad de colores que componen la paleta del cuadro y hacen que la imagen final parezca más real e, incluso, diga mucho más que la propia fotografía.

A continuación, acompañada por los argumentos del artista David Hockney y concordando plenamente en su misión por revalorar la maestría técnica, presento esta serie de trabajos que tienen como punto de partida el momento exacto en el que la fotografía, el dibujo y la pintura se unen por primera vez: el collage.

### **Consideraciones formales**

Campo y naturaleza, espacios y situaciones cotidianas que abundan a mi alrededor. Sumergida en el entorno que me rodea actualmente, mi casa y lugar de trabajo, realicé una serie de collages que pone a prueba todas las cuestiones mencionadas y

desarrolladas a lo largo de esta tesina: uso de la tecnología, fotografía como registro, técnicas tradicionales, destreza manual y composición.

Caminar, espiar por la ventana o simplemente sentarme a esperar, son acciones que hago día a día con el objetivo de sorprenderme siempre un poquito más. Aves exóticas, animales que asoman cuando hay calma o pequeños insectos que se acercan a posarse en las flores del parque son situaciones que me invitan a correr, tomar mi cámara fotográfica y registrar tal acontecimiento. Sin embargo, dicha imagen nunca es el reflejo exacto de lo que percibo en ese instante, nunca es un producto final para mí. Siempre mis fotografías me conducen a hacer algo más. Es aquí cuando me enfrento al soporte y comienzo a disponer la forma de trabajo con la cual reelaborar la realidad. Y así, titulo esta serie de collages *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021).

A continuación, cuestiones técnicas y formales:

- Fotografía: imágenes de flora y fauna autóctonas, capturadas por mí en el entorno que me rodea diariamente.
- Tecnología: muchas de las fotografías utilizadas han sido retocadas en la computadora mediante programas de edición de imágenes. Se modificaron los tamaños, los colores (saturación – contraste - escala de grises - sepia) y las texturas (ruido - definición).
- Técnicas tradicionales: además de recortar y pegar las fotografías como típica acción de collage para resaltar el desarrollo técnico y manual, he dibujado y pintado hojas y flores en distintos tipos de papeles. A través de la técnica de grafito y la pintura acrílica, sumo a la composición mi aporte por mantener con vida las técnicas tradicionales.
- Naturaleza “real”: hace tiempo, hojas y pequeñas flores fueron recolectadas de distintos puntos del campo y guardadas dentro de un libro esperando que sequen. El objetivo de esta acción, además de colaborar en el resultado “bidimensional” de los collages, es introducir a cada trabajo un fragmento palpable de realidad. Lo puedo ver y tocar. Existe.
- Fondo: la ausencia de tratamientos en el fondo es una característica que define todos mis trabajos. En este caso, utilizo papel de empapelar con distintas

texturas, sutiles brillos y diversos colores. Además del aporte estético, con ellos me remito a la aparición de los rollos de papel durante la revolución industrial que incentivaron a los artistas a sumergirse en los inicios del collage.

- Dimensiones: haciendo alusión a la fotografía como “imagen impresa en formatos estándares para enmarcar y colgar en casa”, los collages fueron pensados en tamaños que no superan los 25cm x 35cm con el objetivo de resaltar la minuciosidad del trabajo manual y otorgarle cierto carácter ornamental al resultado final.

### **Un juego de realidades**

La cámara fotográfica llegó para crear infinidad de imágenes, imágenes que son “artificios” en palabras de David Hockney, pues no son la realidad, sino un fragmento detenido de ella. Lo vemos, lo capturamos y en ese mismo instante se convierte en un registro del pasado, como archivo digital o papel impreso. Bajo esta concepción realicé los primeros pasos de cada collage, editando e imprimiendo mis propias fotografías para que tengan el mismo valor pictórico que los detalles realizados en dibujo y pintura. De esta manera, inicia un juego de interacción con el público en el que el tamaño de cada elemento compositivo cobra protagonismo.

Hockney asume que el tamaño real de una fotografía no es tan importante como lo son las dimensiones reales de un cuadro. ¿Por qué?, pues porque la cámara fotográfica se encarga de hacer todo el trabajo como respuesta a la acción humana de solo apretar un botón; mientras que en un dibujo o una pintura, la mano del artista se desliza por toda la superficie haciendo todo el trabajo. Y con esta misma idea, propongo un juego de escalas para sacudir al espectador. Con la fotografía logro acercarlo a mi entorno, y esa reproducción de imágenes hace que otros puedan conocer lo que yo veo en mi día a día. Pero aquí discernimos, y es que quien se pose frente a mis collages, nunca podrá sentir lo que yo he percibido en aquel instante en que capturaba cada ave o cada flor. Y no solo hago referencia al hecho de que no han estado presentes en el momento de la acción, sino que con la manipulación de las escalas, la edición y la anulación del contexto en cada imagen, pongo en duda la dimensión real de las cosas. Mi objetivo en esta instancia, es llevar al espectador a cuestionarse sobre lo que está viendo: ¿esta ave es realmente más grande que aquella flor?, y aquella flor, ¿es realmente de ese color?.

Un fragmento de realidad capturado en algún momento, un dibujo a lápiz y una pintura hecha con mis propias manos se convierten en “figuritas” que recorto y dispongo sobre un papel junto a pequeñas flores y hojas traídas de lo cotidiano. Y así, la serie de collages propuesta, no es más que la combinación de diferentes realidades sobre un soporte. El resultado final exhibido también es real, existe. Entonces... ¿cuál es la verdadera realidad?.

### **Relación tiempo-espacio dentro de los límites**

La fotografía atrapa y retiene las luces fugaces de un paisaje que cambia constantemente; coloca en pausa el movimiento continuo de las cosas, esos detalles que se nos escapan a simple vista. Pero es solo eso, un segundo de realidad detenido en una imagen. A través de esta serie de trabajos, propongo romper con la relación espacio-tiempo que caracteriza a la imagen fotográfica.

Cuando observamos una fotografía en detalle, entendemos que todo lo que está allí se encuentra en un mismo espacio, en un mismo fragmento temporal. Hacemos "clic" y lo retenemos para siempre. Pero esto es imposible que suceda en una pintura o un dibujo, si entendemos que la mano del artista es la que está trazando una línea dentro de un lapso temporal, donde el inicio y el final de dicha línea, transcurrieron en momentos diferentes. Y así lo percibimos nosotros también, sin darnos cuenta; pues cuando vemos una fotografía no dudamos en expresar "¡está sacada en el momento justo!"; mientras que, al posarnos frente a un cuadro solemos preguntarnos con normalidad "¿cuánto tiempo habrá tardado en terminar?". Mis collages son la combinación de estas expresiones, son la recolección y el guardado de hojas y flores, son la captura de un segundo vivido conviviendo con la dimensión temporal de recortar, pintar y dibujar, donde el inicio, el desarrollo y el final del trabajo plástico recrea de alguna manera la noción de espacio.

Hablar de la relación tiempo-espacio, es hablar de composición. Y componer, es adecuarse a los límites. Aquí, se hace presente otras de las cuestiones por la cual, a la hora de trabajar, la fotografía nunca es el resultado final de mi obra, sino una herramienta más. Sabemos que, cuando estamos frente a una cámara fotográfica, nada existe más allá de los límites del visor; nuestra imagen a capturar es esa que vemos dentro de los márgenes. Se ha visto, por ejemplo, en obras de Nicola Costantino cuyo

armado de escenografías se asemejan a la labor compositiva de una pintura pero sin ninguna otra opción más que ajustarse a los límites de la cámara fotografía. Podemos acercarnos o alejarnos, pero estamos sujetos a capturar solo lo que está allí dentro. En la pintura o el dibujo no pasa lo mismo. Si bien uno está atrapado por las dimensiones del soporte a utilizar, la superficie frente a nosotros está vacía; esto significa que podemos desplazarnos por todo el soporte, siendo nosotros mismos quienes elegimos donde poner los límites de aquello que queremos representar. Y con esto hago acento a lo que anteriormente he mencionado como el surgimiento de una “nueva pintura”, pues pese al uso de la fotografía, al introducir la propia manufactura para componer cada uno de los collages con sus respectivos detalles, la obra en su totalidad se convierte en una obra física única y original imposible de duplicar, anulando así el carácter multireploductible de la fotografía.

### **¿Hay un principio y un fin? ó ¿es un círculo constante de reelaboraciones?**

Muchas cosas de la vida inician sabiendo que pronto tendrán un fin; pero hay otras que nacen para desarrollarse a lo largo del tiempo, transformarse, cambiar o mejorar. En el campo del arte y en el mundo de la tecnología pasa esto. Podemos leer infinidad de libros que nos cuenten los inicios del "arte" como tal o experimentar y probar día a día los nuevos inventos tecnológicos. Sin embargo, somos conscientes de que ambas corrientes prometen no tener una final (al menos por ahora). El encuentro entre las dos disciplinas afianzó aún más esta idea. Podemos fotografiar, pintar, dibujar, volver a fotografiar, recortar, intervenir, editar y volver a tomar una foto infinitas veces. De seguro en cada ocasión, obtendremos un resultado distinto al anterior pero perteneciente a un mismo recorrido.

Nosotros, como artistas, estamos atados a la idea de ser “creativos”, a trabajar y repensar mil veces una misma propuesta. Son muy pocos los casos en que damos por finalizada una obra. Lo más común es que veamos y reveamos tantas veces un trabajo, lo modifiquemos o lo tomemos como punto de partida para diseñar algo nuevo. Y eso ocurrió durante el proceso plástico de mi investigación, pues como lo he mencionado en reiteradas ocasiones, el nacimiento de la fotografía dio lugar a un sinfín de nuevas posibilidades técnicas en el campo artístico. Por ello, luego de haber profundizado sobre la serie de collages que respalda el desarrollo teórico de esta tesina de grado, presento algunos ejercicios que, si bien cada uno muestra una resolución plástica diferente, todos

responden al mismo fin: reelaborar la realidad a favor de la destreza manual.

- Ejercicio #1

La fotografía del ave se editó con un programa digital para darle textura de “ruido/grano”. El vacío de las ramas en la imagen original, se completó con hojas secas reales para acentuar el juego espacio-temporal de la composición. El pájaro y las hojas conviven en una misma composición pese a pertenecer a tiempos y espacios diferentes.

- Ejercicio #2

El primer plano cenital de una rosa se editó digitalmente para aplicarle una textura de puntos propia de las impresiones gráficas, que remite a las obras del pop. Como detalle, algunos pétalos fueron realizados en papel texturado para otorgarle importancia a la destreza manual junto con el delineado negro que, a su vez, también remite al Pop Art. La perspectiva y el realismo de la imagen se aplanan, obteniendo como resultado una imagen más cercana al dibujo que a la fotografía.

- Ejercicio #3

A modo de escenografía, la perspectiva se descompone dividiendo la imagen en dos planos. Adelante, a modo de collage, un papel texturado e intervenido se aplicó para simular el suelo terroso. Por detrás, en segundo plano, el lagarto.

- Ejercicio #4

La captura de un chimango tomada cierto día es intervenida mucho tiempo después por distintas pinceladas que conforman los peludos secos propios del campo. De forma sutil, dentro de este juego espacio-temporal, el realismo fotográfico y el realismo pictórico conviven en una misma imagen.

- Ejercicio #5

Esta fotografía se conforma por la unión de un recorte fotográfico con la naturaleza. La imagen previa de un abejorro que posa sobre la flor de un durazno se combina con la textura del pasto creando una sola foto conjunta. Para integrar todo, la imagen final se presenta en escala de grises gracias a la edición digital. Una foto dentro de otra, una reelaboración de realidades.

## **Observar, sentir y transmitir**

Hay artistas que plasman en sus obras respuestas inmediatas de su propia imaginación, reflejando sentimientos o experiencias vividas. Pero muchos otros artistas, elegimos mirar a nuestro alrededor, conscientes de que hay una fuente inagotable de referencia para crear y componer.

Los invito a conocer lo que hay a mi alrededor, a ver aquellos detalles que muchas veces pasamos por alto. Porque están ahí, existen, pero son pocas las veces que nos detenemos a observar. Son registros visuales tan simples como regar una flor para que crezca bella y volver a mirar sus colores y formas una vez marchita. Y eso son mis obras, la respuesta a mis percepciones, la nueva vida de unas imágenes que ahora serán vistas por otros ojos.

La cámara fotográfica es una herramienta; y la tecnología es la posibilidad de que otros conozcan lo que uno conoce, aunque esa realidad a veces esté modificada. He comprobado, entonces, que es posible componer obras que jueguen entre los límites de la fotografía, la pintura o el collage, aplicando las artes tradicionales tanto como la ayuda mecánica de la tecnología, favoreciendo en su totalidad a la maestría técnica de los artistas.

## CONSIDERACIONES FINALES

Luego de realizar un pasaje por la historia de la fotografía en paralelo con la historia de la pintura, en un recorrido que va desde el virtuosismo manual, pasando a la mera acción mecánica y, finalmente, reivindicando la maestría técnica; he podido comprobar la influencia que tuvo la cámara fotográfica en el campo del arte, logrando entender la estructura de ciertas composiciones un tanto novedosas o inadecuadas para la época.

Considerar la fotografía como un punto final para la pintura es tan inapropiado como creer que un artista deja de ser creativo por el simple hecho de servirse de una imagen para iniciar una obra. La realidad es que gracias a una disciplina, la otra cobra protagonismo y así, este duelo de ver quién logra quedarse con el primer lugar, hizo que los límites entre cada área se fueran difuminando cada vez más. En consecuencia, el artista logró liberarse de ciertas ataduras y comenzó a producir sumergido en un mundo donde lo moderno y la constante actualización de la tecnología hacen que las normas se vuelven cada vez más cuestionables.

*Reelaborar la realidad: ¿la fotografía?, ¿el fin de la pintura? ó ¿la nueva pintura?* hace referencia a la infinidad de propuestas técnicas a las que podemos adaptarnos a la hora de pintar o dibujar. Cada nueva propuesta no es más que la reacción de respuesta hacia los nuevos cambios políticos, sociales o ideológicos que nos engloban culturalmente. Si la tecnología avanza constantemente ¿por qué no servirnos de ella a la hora de trabajar? La reproducción y difusión de imágenes es un camino sin fin. Pero, ¿quién dijo que partir de una imagen original simboliza, de cierto modo, la falta de creatividad?; ¿a caso la obra se reduce a una mera copia sin sentido?. Y aquí es donde se concuerda con el artista David Hockney, pues trabajar con imágenes, desde o sobre ellas, implica una aceptación de las nuevas herramientas como parte del proceso de elaboración de un cuadro. Una flor, un animal, un paisaje u otra centena de imágenes podemos recolectar con una cámara fotográfica en solo una caminata. Dichos registros pueden modificarse con un programa de edición de imágenes en una computadora, se pueden variar sus escalas, imprimir, recortar o pintar sobre ellos. Es entonces cuando un trabajo se torna original y pone en juego la capacidad del artista por conseguir una obra que refleje su manufactura, cuya importancia no sea el tamaño real del contenido de las imágenes sino el de la obra final que él mismo ha realizado con sus propias manos.

Durante el trayecto de esta tesina, hemos visto las diferentes formas en la que los artistas adoptaron el nuevo medio a su producción. En primer lugar, como apunte o documento para capturar las distintas posiciones de los modelos, la luz del sol sobre los objetos o registrar rincones de la ciudad. También se ha vuelto inspiración, un modelo del cual partir para crear algo totalmente diferente como motivo de impactar contra la imagen y reivindicar la pintura. Por otra parte, con la llegada del hiperrealismo, la imagen se ha convertido en un modelo a seguir, un registro al que copiar exactamente hasta conseguir un resultado aún más real que la propia fotografía. Y, finalmente, encontramos una fotografía como propio medio de expresión cuyo contenido se vuelve impactante y puede ser manipulada para crear collages y fotomontajes que den origen a una nueva imagen.

No hay un final para ninguna disciplina, sino que todo es un trayecto constante en el cual nos movemos, a veces hacia adelante y a veces retrocedemos para tomar impulso. Las técnicas tradicionales no han desaparecido, han cobrado fuerza y se han transformado gracias a la cámara fotográfica. Creo que actualmente nadie podría imaginar cuáles hubieran sido aquellas nuevas expresiones artísticas del siglo XX sin su aparición. Tal vez Degas no hubiera espiado tras bambalinas, Duchamp nunca hubiera pensado en bajar aquella escalera, ni Picasso habría pintado gente con dos narices. Pero lo que si sabemos, es que hoy contamos con un sinfín de herramientas con las cuales podemos aplicar todos nuestros conocimientos y crear algo totalmente personal de forma original, ya sea mecánicamente, manualmente o combinando ambas.

# BIBLIOGRAFIA

## Libros

- Botta, Mirta; Warley, Jorge. (2002). *Tesis, tesinas, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
  
- Cabañas Bravo, Miguel. (2001). *Summa Artis. Historia general del arte*. T.48, *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*. Madrid, España: Espasa Calpe.
  
- Ferreras, Cristina; Labastía, Alejandro & Nicolini, Cecilia. (2010). *Culturas y estéticas contemporáneas*. Boulogne, Argentina: Puerto de Palos.
  
- Fontcuberta, Joan. (1990). Sobre la naturaleza de la fotografía. En *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica* (pp. 21-31) España: Gustavo Gilli.
  
- Fox, Anna; Langford, Michael & Sawdon Smith, Richard. (2011). *Langford: Fotografía básica. Guía para fotógrafos* (F. Rosés, trad.) (9ª ed.). Barcelona, España: Omega.
  
- Guasch, Anna María. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007* (2ª ed.). Barcelona, España: Serbal.
  
- Hockney, David. (1994). *Así lo veo yo* (A. Gómez Cedillo, trad.). Madrid: Siruela. (Obra original publicada en 1993).
  
- Kloosterboer, Lorena. (2017). *Guía completa de pintura al acrílico. Técnicas profesionales para la aplicación tradicional*. Kerkdierl, Países Bajos: Librero.
  
- Marchán Fiz, Simón. (1996). *Summa Artis. Historia general del arte*. T.38, *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*. Madrid, España: Espasa Calpe.
  
- Marchán Fiz, Simón. (1996). *Summa Artis. Historia general del arte*. T.39, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*. Madrid, España: Espasa Calpe.

## Páginas web

- Charris, Ángel Mateo. (2012, Abril). David Hockney. The charming King [archivo PDF]. *Arte y Parte*, 98, 30-39. Recuperado de <http://www.revistas culturales.com/xrevistas/PDF/6/1508.pdf>
  
- Coronado e Hijón, Diego. (1998). Fotografía e impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec [archivo PDF]. *Laboratorio de arte II*, 301-317. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/artes/11/16%20coronado.pdf>
  
- Fraga López, Fernando. (2013, Septiembre). A propósito de Hockney: consideraciones sobre “El conocimiento secreto” [archivo PDF]. *Revista EGA*, 21, 246-255. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/32340/1538-5190-1-PB.pdf?sequence=1>
  
- Giménez, Marcelo; Romero, Alicia. (2005). David Hockney. *De Artes y Pasiones*, Buenos Aires. Recuperado de [www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/David%20Hockney.doc](http://www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/David%20Hockney.doc)
  
- Latorre, Jorge. (2012, Julio). Fotografía y Arte: encuentros y desencuentros [archivo PDF]. *Revista de Comunicación*, 11, 24-50. Recuperado de <file:///C:/Users/miguel/Downloads/Dialnet-FotografiaYArte-4508520.pdf>
  
- Monterroza Ríos, Álvaro; Valencia Zuluaga, Natalia. (2010, Abril). La fotografía y la pintura impresionista: un caso de relación arte-tecnología [archivo PDF]. *Trilogía: Ciencia Tecnología Sociedad*, 2, 125-131. Recuperado de <http://itmojs.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/view/92>
  
- Mulet Gutiérrez, María José; Seguí Aznar, Miguel. (1993). Fotografía y vanguardias históricas [archivo PDF]. *Laboratorio de arte V*, 279-305. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/artes/05/2%2014%20segu%20aznar.pdf>
  
- Pando Despierto, Juan. (1994). Pintura y fotografía en el alba de sus vanguardias: Sumisiones, fusiones y revoluciones [archivo PDF]. *UNED Espacio, tiempo y forma. Serie VII: Historia del Arte*, 7, 365-382. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2243/2116>
  
- Parreño, José María. (2002, Enero 30). David Hockney. El conocimiento secreto. *El Cultural*, España. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Elconocimiento-secreto/4044>
  
- Videla, Doifel. Detrás de la lupa: ¿pintores o fotógrafos?. *ZoneZero*: desde la pantalla de luz. Recuperado de

[http://v2.zonezero.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=866%3Athrough-the-magnifying-glass-painters-or-photographers&catid=6%3Abookreviews&lang=es](http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=866%3Athrough-the-magnifying-glass-painters-or-photographers&catid=6%3Abookreviews&lang=es)

### **Catálogos de exposiciones**

- *Cindy Sherman. Richard Prince* (2018), catálogo de la exposición (Buenos Aires, 2018). Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.

- *Incurables* (2014), catálogo de la exposición (Rosario, 2014). Espacio Cultural Universitario, Rosario.

- *Rapsodia inconclusa* (2016), catálogo de la exposición (Rosario, 2016). Museo de arte contemporáneo de Rosario, Rosario.

- *Turista. Obras de Juan Balaguer* (2018), catálogo de la exposición (Rosario, 2018). Espacio de arte Fundación OSDE, Rosario.

# ANEXO



De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #1, 25 x 40cm



Detalle



De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #2, 25 x 35cm



Detalle



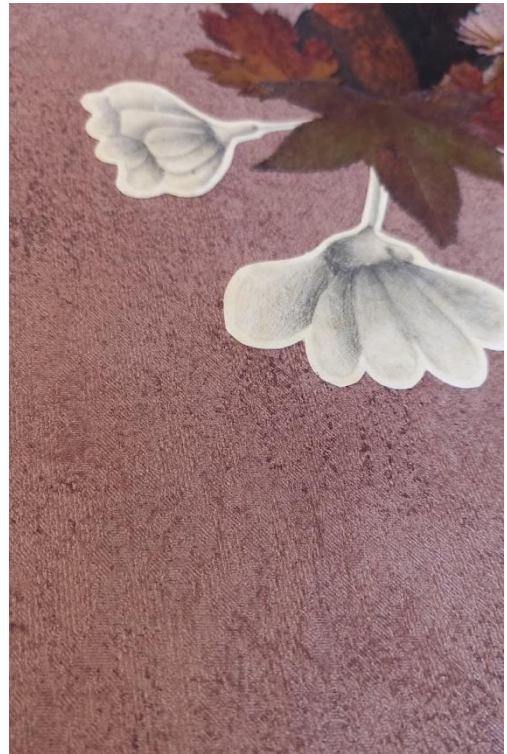
De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #3, 25 x 35cm



Detalle



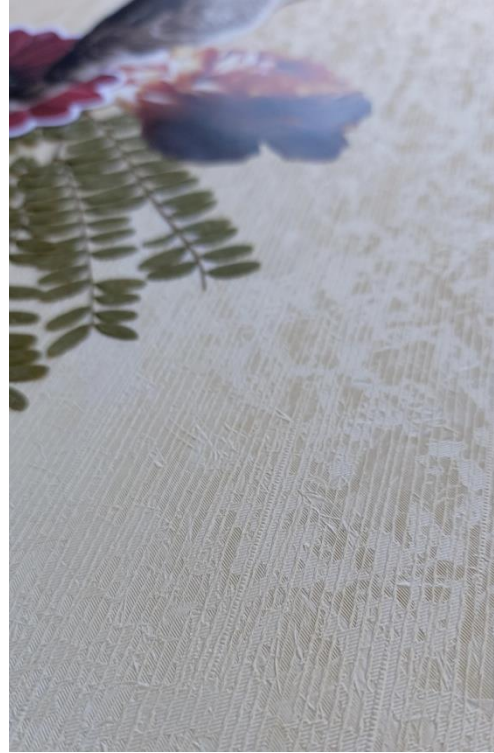
De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #4, 25 x 35cm



Detalle



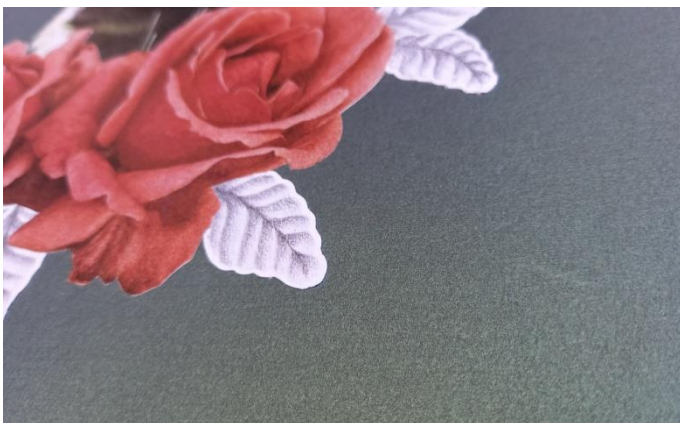
De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #5, 25 x 35cm



Detalle



De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #6, 21 x 30cm



Detalle



De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #7, 25 x 35cm



Detalle



De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #8, 25 x 35cm



Detalle



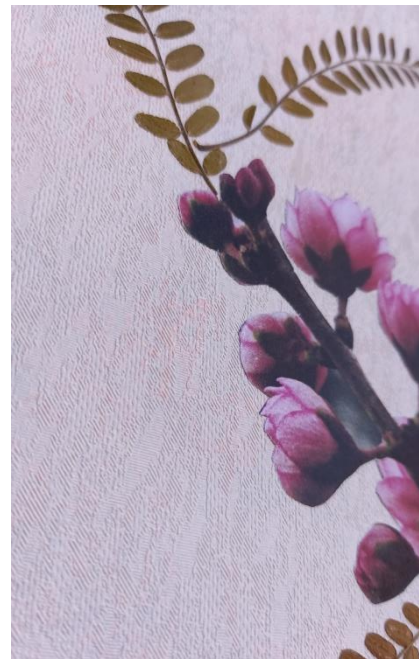
De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #9, 25 x 35cm



Detalle



De la serie *Una reelaboración de lo cotidiano* (2021)  
Collage #10, 30 x 30cm



Detalle



*Ejercicio #1 , 25x18 cm*  
(2021)



*Ejercicio #2 , 22 x 18 cm*  
(2021)



*Ejercicio #3 , 27 x 15cm*  
(2021)



*Ejercicio #4 , 25 x 18cm*  
(2021)



*Ejercicio #5 , 25 x 18 cm*  
(2021)