

Vivir para ver

ESTEBAN TRANCHE FERNANDEZ

Profesor Titular de Expresión Plástica y su Didáctica:
Universidad de León

DE IMAGEN Y SEMEJANZA: LA FOTOGRAFIA

Los avances científicos siempre han interesado a los artistas. La imagen, "que es instrumento de conocimiento y placer"¹, ha interesado en mayor o menor grado, a toda persona con capacidad de visión. Aparejado a ese interés va el problema de la percepción.

Toda imagen icónica depende de la luz para ser, para realizarse. El hombre ha aprendido a producir y utilizar imágenes para comunicarse y expresarse. Para ello ha ideado diferentes procedimientos; uno de ellos, relativamente reciente, es la fotografía.

Niepce en 1926 necesitó de 8 horas de exposición para lograr la 1^a imagen fotográfica. Su intención era doble: facilitar el trabajo del dibujante, sustituirlo "por la precisión de la luz" y lograr la multiplicación de las imágenes.

Daguerre, francés como Niepce, al patentar en 1839 su método de registro de imágenes positivas únicas en planchas de metal (daguerrotipos), y con tiempos de exposición sensiblemente reducidos (20"), señaló el nacimiento oficial de la fotografía.

En el mismo año 1839, el inglés Talbot descubre el negativo en papel y, por contacto, obtiene tantas copias positivas como quiere de una misma imagen, bien que al mismo tamaño que el negativo, al no existir aún amplificadoras. El invento de Talbot (calotipo), significó una revolución en la producción de imágenes.

¹ RAMIREZ, J.A.: *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra. Madrid, 1976. p. 152.

El diccionario define la fotografía como "arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura".

Consideramos con R. Gubern la fotografía como "cualquier alteración de la emulsión fotosensible", ya sea esta alteración intencionada o casual.

¡CLICK!, ¡CLACK!

Algunos eslabones importantes en el desarrollo de la producción y registro de imágenes fueron:

- Disderi, con sus populares cartas de visita en los años 50 y 60 del pasado siglo (Fig. 1).
- Bennet, quien consiguió la instantánea al obtener imágenes con exposiciones de 1/4 de segundo en 1878.
- Muybridge, que a partir de 1878 publicó miles de fotografías instantáneas sucesivas en placas diferentes de movimientos de animales y personas, descomponiendo el movimiento en diversos momentos o FASES del mismo. (Fig. 2).
- Marey, por los mismos años, impresionaba instantáneas sucesivas de un movimiento en una misma placa obteniendo un análisis de dicho movimiento en sus CRONOFOTOGRAFIAS. (Fig. 3).
- Los hermanos Lumière en 1895 (28 Dic) realizan la primera proyección cinematográfica.
- Mencionemos aquí a J. Plateau, quien con su tesis sobre la persistencia de las imágenes retinianas (1829), y los instrumentos "phenakistiscope" (1831) y "zootrope" (1833) puede ser considerado el directo precursor del cinematógrafo.

Es necesario resaltar la contribución de la producción de imágenes fotográficas y de su reproducción en la prensa diaria y revistas periódicas, en la densificación icónica de nuestro entorno.

Otro aspecto interesante a destacar es que desde los principios de la fotografía se realizaron ensayos con fines creativos (de Talbot a Man Ray, pasando por Schad o Moholy-Nagy), en los que se prescindía voluntariamente de la cámara, obteniéndose imágenes únicas con la utilización de objetos colocados directamente sobre el papel sensible antes de someter el conjunto a la exposición lumínica.

² GUBERN, R.: *La mirada opulenta*. G. Gili. Barcelona, 1987, p. 155.

"Moduladores de luz" eran para Moholy-Nagy los objetos, y sus fotogramas "ejercicios sobre la luz y la forma" (Fig. 4).

Como aportación fundamental de la fotografía en general (sin distinguir géneros), podemos citar lo que la misma significó a la hora de aceptar por los artistas y por el público, la parte por el todo; el detalle como motivo suficiente para una obra. Permitió alejarse y acercarse a voluntad respecto a los objetos, en un continuo zoom y contrazoom al que los artistas, atraídos como buenos mirones, fueron sensibles. Y esto ya desde el principio prácticamente. El fotógrafo Nadar nos sirve perfectamente para ilustrar lo dicho anteriormente (Fig. 5, 6).

La fotografía nos ha acostumbrado a nuevas formas de mirar, nos ha familiarizado con realidades no habituales. Si muchos fotógrafos han realizado fotografías basándose en sistemas compositivos utilizados por el arte, lo cual es lógico, y han tratado de conseguir resultados similares a los ya conseguidos por la pintura, lo contrario no es menos cierto.

Lo que sí nos parece realmente destacable es que la fotografía ha enseñado al arte, a los artistas que innovaron estilísticamente, a mirar, no de una determinada manera, sino de otras maneras.

La utilización de fotografías como "modelos" por pintores ha sido algo habitual desde el principio. (Coubert, Delacroix, Ingres, ...). Hay de ello muchas evidencias y deben de considerarse relaciones simples entre los dos medios de producción icónica.

Pero la fotografía ha influido no sólo en este o aquel pintor de manera individual, sino que está en la base de la génesis de prácticamente todos los "ismos" que se han sucedido desde su aparición, como elemento inspirador, motivador, como reactivo y catalizador. Por otra parte, muchos pintores (y la lista es amplia) fueron también excelentes fotógrafos.

IMAGEN FOTOGRAFICA Y ESTILOS ARTISTICOS

Apenas cinco años después del nacimiento oficial de la fotografía, en 1844, Turner pinta su famosa obra "Lluvia, vapor y velocidad" (Fig. 7), síntesis admirable de la realidad vivida en la primera mitad del S. XIX en que tenían lugar al mismo tiempo el desarrollo: 1º de la litografía, y como consecuencia el periodismo y la publicidad; 2º del ferrocarril, que acostumbró a la gente a la visión de imágenes en velocidad, dando lugar a su vez al movimiento turístico; 3º del maquinismo y de la industria, que hizo que numerosas personas abandonaran los campos por ir a trabajar a las fábricas, creándose así un hacinamiento urbano y unas relaciones laborales tan tensas

que dieron lugar a las primeras protestas revolucionarias (de 1848 es el Manifiesto Comunista).

Debemos suponer que Turner vio no pocas imágenes fotográficas.

En cualquier caso, la contemplación de la obra de Monet "La gare de S. Lazare" (fig. 8), de similar temática y realizada 33 años después, en 1877, en pleno despliegue impresionista, con la pasión que tenían estos artistas por la naturaleza al aire libre, por representar la fugacidad de los efectos de la luz sobre los objetos, nos hacen admirar la osadía de Turner.

IMPRESIONISMO-POSTIMPRESIONISMO

Pusieron en práctica estos pintores la teoría de la mezcla óptica de los colores y admiraron las estampas japonesas, pero lo que asumieron de la fotografía no fue poco: la rapidez de ejecución en pos de la instantaneidad, que llevó aparejada la disolución de la forma y la fragmentación de la pincelada, prescindiendo en general de las líneas; y sobre todo, los encuadres de las composiciones, los primerísimos planos y las series (Fig. 9).

La influencia de las fases fotográficas se evidencia en diversas composiciones de Degas en las que combina, en un mismo cuadro, figuras (la misma figura) en diversas fases de movimiento, como en "Bailarinas" (Fig. 10).

Las imágenes fotográficas ayudaron a que normas establecidas, como la simetría, dejarán de considerarse como valor esencial. Muchos artistas, desde la aparición de la fotografía, han huido conscientemente de la ley de la simetría. También tenía lugar lo que llamo la *ascención del boceto*, ocasionada por la despreocupación por el acabado de la obra y la rapidez de ejecución.

Seurat (fig. 11), un postimpresionista normalizador, toma de la fotografía: 1º la ausencia de líneas, es decir, para él un cuadro es un cúmulo de gradaciones de sus valores cromáticos; 2º la estructura de la teoría del color de Charles Henry, coincide con "el grano" de la emulsión fotográfica. Precisamente esta técnica puntillista tuvo mucha importancia en el desarrollo de las artes gráficas: de 1901 son las primeras impresiones cuatricromáticas, de enorme importancia en los estudios de la H^a del Arte. Por otra parte, debido a la imperfección resultante por la limitación del procedimiento, la divulgación de obras de arte a través de libros con impresiones a color, ha llevado anexo un falseamiento del original. Recuerdo a este respecto a un amigo mío, admirador de Cezanne, que volvió de ver la exposición de este artista celebrada hace unos años en Madrid muy desilusionado, pues, al natural, le decepcionó su colorido que tanto había admirado en los libros.

CUBISMO-FUTURISMO

No niego las razones de los que ven en Cezzane el punto de arranque del cubismo, así como la influencia en este estilo de la estatua negra o ibérica, pero no se ha reparado suficientemente en los débitos del cubismo con la fotografía. (Fig. 12 y 13):

1.º La estructura borrosa de los bordes o los formatos ovales. La imperfección de las lentes producía en los bordes de las fotografías ese "defecto", esa imprecisión o desenfoque (al ser el formato rectangular la parte bien enfocada de la imagen se acercaba a la forma ovalada), que en muchos casos se solucionaba "quemando" dichos bordes o colocando ventanas circulares u ovaladas en las amplificadoras, a la hora de positivizar. También Mondrián mantiene esta dependencia en algunas de sus primeras abstracciones (Fig. 15).

2.º Pervivía la pincelada puntillista en forma de "teselas", como equivalente del "grano" fotográfico.

3.º Ciertamente el cubismo convirtió la superficie del cuadro en un campo experimental; desechó el foco único precisamente en el momento en que la fotografía, con la monofocalidad inherente a la cámara, culmina con éxito la teoría renacimiental de perspectiva que es una forma convencionalizada más de la visión, y mezcló en una superficie varias imágenes de los mismos objetos obtenidos desde diferentes puntos de vista. La imagen resultante debería ser más "real" o, al menos, llevar más carga informativa de los objetos reales en ella representados, que una sola imagen tomada necesariamente desde un único punto de vista. No fue así, y las imágenes obtenidas por los experimentos cubistas contenían menor grado de iconicidad.

Pero cualquiera que haya manejado cámaras fotográficas antiguas, que no traían dispositivo de seguridad para el paso de película, sabe lo que ocurre cuando, por olvido, dispara varias veces sin pasar la película. El resultado es una superposición de imágenes en el mismo negativo que, luego, al positivar, reconocer o comprender la imagen así obtenida nos obliga a un considerable esfuerzo mental.

Naturalmente estas imágenes fueron, en general, desechadas y consideradas errores por los fotógrafos, por el público y por casi todos los artistas. Algunos, en cambio, vieron en ellas un campo de experimentación por el que se adentraron fascinados.

En cuanto al color, es razonable aceptar la procedencia, por reducción de Cezzane, del colorido de los cubistas. Pero llamo la atención sobre las entonaciones de las fotos que, por mal fijadas,

mal lavadas, o expuestas largo tiempo al sol, se "viraban" a tonos pardos grisáceos, tan semejantes a ciertas gamas cubistas, o los "autocromos" de los hermanos Lumière y otros intentos de conseguir fotos en color que se realizaban por los mismos años.

Los futuristas que exaltaron la máquina y la velocidad y que, en su entusiasmo, consideraban más hermoso un taller mecánico que un museo; un automóvil que la Victoria de Samotracia, no pudieron ocultar su débito con la fotografía, sobre todo con la cronofotografía de Marey, así como aportaciones del cubismo y del impresionismo, siendo la representación del movimiento su objetivo principal (Fig. 15).

ABSTRACCION-INFORMALISMO

La abstracción supone un alejamiento excesivo o un acercamiento excesivo respecto al objeto, lo que produce extrañeza, desenfoque y, al mismo tiempo, placer visual. Al perder los puntos referenciales se produce desorientación; al desaparecer el objeto por el zoom o contrazoom de la mirada provoca, inevitablemente, una exacerbación de los valores texturales y se traspasa una invisible barrera que da acceso a nuevas experiencias formales (informales) y espaciales. Se escudriñan las superficies con gran curiosidad, como las fotos al microscopio y las fotos aéreas. La continua visión de primeros planos y planos detalle lleva a la abstracción y al informalismo. A eso nos han acostumbrado la fotografía y el cine (Fig. 16).

En palabras de O. Stelzer: "... la fotografía, si bien no ha producido, por lo menos ha incrementado en mucho la sensibilidad del ojo humano por la microestructura del mundo material. El continuado adiestramiento del ojo para diferenciar texturas, facturas y estructuras es, en nuestra opinión, una de las consecuencias más importantes de la fotografía"³.

"... no cabe duda de que la extrema visión de primeros planos lleva a la abstracción, en el sentido de alienación de las imágenes convencionales de la naturaleza"⁴.

No resultaría muy forzado considerar las vortografías como precedente motivador del Op-art. (Fig. 17 y 18) y no que este tipo de arte haya partido tan sólo de los experimentos de la Bauhaus.

³ STELZER, O.: *Arte y fotografía*. G. Gili. Barcelona, 1981, p. 72.

⁴ STELZER, O.: Op. cit., p. 74.

CONSTRUCTIVISMO, SURREALISMO. BACON

Los constructivistas rusos trabajaron mucho con la fotografía prescindiendo del ángulo de visión normal "planos de ombligo" les llamaba Rodchenko⁵, (Fig. 19), y experimentaron con planos inclinados, picados y contrapicados absolutos. En cuadros y esculturas aplicaron estas ideas compositivas, los desplazamientos del horizonte y del punto de vista.

Consiguieron en sus fotografías nuevas perspectivas visuales, que ya habían interesado a los artistas barrocos y manieristas siglos antes quienes, a su vez, ya miraban por cámaras oscuras.

Sin embargo han sido los cineastas los que con sus realizaciones, vistas por numeroso público en las salas de proyección, más contribuyeron a que los diferentes planos, por extremados que se presentaran, fueran aceptados sin extrañeza.

Muy estrechas fueron las relaciones entre la fotografía y buena parte de los surrealistas, si bien éstos, y con apoyo de las ideas de Freud, enfocaban sus "cámaras" al interior del cerebro, al subsconsciente personal o colectivo.

El propio Dalí, surrealista por excelencia, dijo que su propósito era "la instantánea en color de la irracionalidad concreta". Postales del cerebro o algo así (Fig. 20).

Recordemos de pasada que también fueron intensas las relaciones de artistas pintores con el cine. Se hizo cine abstracto (H. Richter), se hizo cine surrealista (Buñuel, G. A. Dulac).

No puedo evitar pensar en De Chirico cuando veo algunas de las fotos de Atget.

El pintor inglés F. Bacon, recientemente fallecido, declaró que nunca había tenido modelos del natural. Veía la naturaleza a través de la fotografía que colecciónaba junto con postales y reproducciones fotográficas que extraía de la prensa (Fig. 21).

DEL POP

El POP, surgido en una sociedad de gran producción y gran consumo, practica el aprovechamiento desmitificador de los productos de la cultura de masas. Es tal la producción y multiplicación de imágenes (de origen fotográfico fundamentalmente), tal la densificación icónica generada, que el artista sólo tiene que seleccionar las que necesita para su discurso. Muchas veces utiliza las máquinas industriales para la realización de sus obras.

⁵ NEWHALL, B.: *Historia de la fotografía*. G. Gill. Barcelona, 1983, p. 201.

Warhol toma fotografías reproducidas en la prensa de accidentes automovilísticos, sillas eléctricas o estrellas del cine de la mitología hollywoodiana y las repite varias veces en el lienzo, ¿vuelta a Disderi y Muybridge? (Fig. 22). Wesselmann aprovecha los recursos de la publicidad incluido el agigantamiento de las vallas publicitarias. Rauschenberg acumula objetos diversos o contrapone imágenes del arte clásico y de la publicidad a imágenes de guerra actuales. Rosequist amplía viñetas de "comics" o amplia "collages" de fragmentos de reproducciones de imágenes fotográficas.

En el acto de elegir está la verdadera acción artística. En este sentido el POP no está lejos de la posición de Duchamp en el año 17, cuando eligió el urinario y llamándolo "Fuente" lo presentó como escultura.

En Europa también el POP tuvo un desarrollo original. M. Rötella (Fig. 23) traslada al lienzo "decollages" fortuitos de las vallas publicitarias; M. Pistoletto (Fig. 24) consigue con sencillez verdaderos testimonios de lo cotidiano: sobre planchas metálicas, pulidas como espejos, adhiere imágenes fotográficas en blanco y negro de personas a escala natural. Como espectadores nos vemos reflejados en la superficie pulida al igual que el espacio que está a nuestras espaldas, permaneciendo inmóvil la imagen fotográfica, sustituto de la realidad = apariencia. Pistoletto nos remite, por simple asociación, a Las Meninas velazqueñas.

R. Hamilton, M. Raysse, A. Jones, R.B. Kitaj, D. Hockney, etc., son otros artistas interesantes del pop europeo que, al igual que los americanos, parten para la realización de sus obras de imágenes fotográficas.

En España el POP ofreció soluciones muy especiales, debido a la situación política existente, pero no exentas de originalidad: Alcaín, Genovés, Arroyo, Equipo Crónica y Gordillo son algunos de los artistas españoles familiarizados con el POP.

Genovés utiliza la fotografía y el lenguaje cinematográfico (la secuencia) en sus obras, que resuelve con una técnica sencilla y eficaz de fuerte carga ideológica (Fig. 25).

Para su crítica política y social el Equipo Crónica utilizó imágenes sacadas de la prensa diaria, de la publicidad y de la Hª del Arte, haciéndolas coexistir en el mismo espacio plástico: técnica cubista con las épocas históricas (Fig. 26).

Gordillo, en parte de su obra, sigue los presupuestos POP de manera singular. Pienso sobre todo en los cuadros en que pinta cabezas cuyos modelos están tomados de revistas y a las que superpone a la manera de un "collage", en partes significativas: ojos, bocas, narices..., fragmentos de fotografías en blanco y negro de

otras obras suyas, haciendo perder iconicidad a los rostros standars de las fotos reproducidas en las revistas.

Señalo aquí, marginalmente, que está por hacer el estudio de la utilización de la fotografía en la producción de los artistas contemporáneos españoles. Pienso, además de los citados, en Equipo Realidad, Ramón Bilbao, J. Renau, A. Corazón, E. Urculo, J.M. Cuasante, J.L. Verdes, M. Boix, A. Heras, R. Armengol, L. de la Cámara, D. Villalba, J. Morrás, C. Mensa, el propio Saura, F. Torres, A. López, J. López,... y tantos otros.

HAPPENINGS, BODY, LAND,... ART

De muchas "acciones" artísticas lo que queda como testimonio son las imágenes fotográficas (o registradas por otros medios: cine, vídeo, ...):

– Kounellis, después de tener unos días varios caballos en la sala de exposiciones sustituyó éstos por sus imágenes fotográficas. Aunque la sala había sido limpiada mantenía (de lo que se percataban los visitantes) el olor a cuadra.

– Imágenes fotográficas recogen los populares "happenings" que proliferan en los años 60 y 70 y cuya estética asimilaron y prosiguieron algunos grupos teatrales (Fig. 27).

– Fotografías son los documentos que dan fe de las materializaciones de ideas, de las celebraciones de ritos, de las actuaciones del artista actor, chamán, sacerdote (Fig. 28).

– Las fotos de las obras de artistas que utilizan la naturaleza como soporte y material para sus realizaciones, bien pueden servir de reclamos publicitarios para fomentar el turismo a la zona donde están ubicadas, como ocurre con el Coliseo en Roma o la Torre Eiffel en París (Fig. 29).

HIPERREALISMO (SUPERREALISMO)

Los hiperrealistas (americanos o no) hacen pintura con fotografía. Parece ser que su pretensión es reflexionar sobre la forma de actuar de los cuadros y, al mismo tiempo, intentar una crítica de la imagen fotográfica. La apropiación que hacen de la realidad es siempre a través de la cámara fotográfica.

Su acto artístico, semejante en cierto modo a los POP, consiste en elegir determinado aspecto de la realidad y registrarlo con la cámara fotográfica. En el estudio se amplia el encuadre elegido al tamaño decidido con cualquier procedimiento: proyector, cuadrícula..., y se pinta de la manera más exacta de que se es capaz, sin apa-

rente pretensión de estilo. Sin embargo, ni la elección de la imagen, del encuadre, o del tamaño es inocente.

"La afirmación de que la calidad plana de la superficie pictórica es un hallazgo estético se ha visto reforzada por la conexión del realismo con la fotografía y, en general, con la reproducción de la imagen. Aunque la cámara fotográfica ha sido utilizada por los artistas casi desde que se inventó a mediados del XIX, ha llegado a ser (junto con la reproducción de la imagen, la televisión y las películas cinematográficas), un mecanismo básico en la concepción del arte realista, y desempeña un papel mucho más importante que en cualquier otra época de su historia"⁶.

Estes (Fig. 30) se ha especializado en imágenes de escaparates, con abundancia de reflejos. Cacere en detalles de cuerpos y ropa interior. Close se dedica al retrato y se considera un pintor abstracto. Estructura en pequeños cuadros el lienzo y reproduce, uno a uno, los semejantes de la cuadrícula de la fotografía que le sirve de modelo. Parece que al pintar cada cuadrito tapa todos los demás, pues pinta por unidades. El conjunto final es un resultado que le interesa poco (Fig. 31).

HOCKNEY

El pintor inglés Hockney, en parte de sus obras, ha utilizado únicamente la fotografía para su confección de una manera sumamente atractiva: bien con Polaroid o con cámara normal, fotografía lo que atrae su atención y que considera de interés, desde todos los puntos de vista que cree necesario. Reveladas las fotografías las ordena y fija sobre un soporte, en la manera que decide, quedando, así, concluida la obra. De alguna manera introduce el tiempo (y por tanto el espacio) en estas obras, trasciende la "congelación" de la instantánea.

Suponen estas obras de Hockney una reflexión sobre las prácticas cubistas. La pintura y el "collage" cubistas se sustituyen por fotografías yuxtapuestas, por "collages" de fotografías ordenadas rigurosamente (Fig. 32).

Junto al mantenimiento del mayor grado de iconidad posible (según Moles) debido a la utilización de fotografías directamente, estos trabajos en su aspecto colorístico, no distan mucho, puede que pretendidamente, de las gamas desarrolladas por los cubistas.

⁶ GOODYEAR, JR, F.: *El realismo: una definición contemporánea*. Texto incluido en el catálogo de la exposición El Realismo Norteamericano Contemporáneo desde 1960. Ministerio de Cultura. Madrid, octubre-enero, 1983.

SIETE IMAGENES

En esta relación de dependencia fotografía-pintura hay obras que señalo porque logran, en mi opinión, síntesis ejemplares:

– El "Desnudo bajando una escalera" de 1912 es una de ellas. Duchamp nunca ocultó su débito a la cronomotografía. Además su primera versión fue pintada sobre una fotografía, sobre el propio papel fotográfico (Fig. 33 y 34).

– Igualmente P. Citroen en su fotomontaje "La ciudad" de 1925 consigue conjugar fotografía y cubismo con sencillez (Fig. 35).

– El impresionante "Objeto a destruir" (1932) del polifacético Man Ray, quien al péndulo de un metrónomo añade la foto de un ojo humano que oscila con él marcando el ritmo: ojo y reloj, mirada y tiempo, mirada en movimiento,... Acertada metáfora del continuum espacio-tiempo que tanto preocupó a futuristas, dadaístas y surrealistas (Fig. 36). Cuando la también fotógrafo y ayudante suya, Lee Miller, dejó París en 1932, Duchamp le dio las siguientes instrucciones como si de una receta para superar una ruptura sentimental se tratara: "Recortar el ojo de la fotografía de una persona a la que se ha querido y perdido. Fijar el ojo al péndulo del metrónomo y regular la manecilla hasta obtener la cadencia deseada. Hacerlo funcionar hasta el límite de la resistencia. Apuntando con sumo cuidado, tratar de destruirlo al primer martillazo"⁷.

– Los fotomontajes realizados por Heartfiel contra Hitler y el nacionismo consiguen una eficacia sin parangón como arma política, como imágenes representativas de la resistencia civil a determinada política (Fig. 37).

– Los límites del arte se habían diluido, la pérdida de referencias y la desorientación eran grandes, el todo vale como equivalente del nada vale. Kosuth en "Una y tres sillas" (1965) (Fig. 38) consigue, en mi opinión, una obra admirable: coloca una silla real, a su lado en la pared una fotografía a tamaño natural de la misma silla y, por si quedara alguna duda, escribe la definición que el diccionario da del término silla, en un intento casi desesperado de asirse a la realidad, de no andarse por las ramas.

– El "Desnudo de Emma bajando una escalera" de Richter. Realizado en 1966, además de un homenaje a Duchamp, integra la borrosidad del desenfoque fotográfico que ya no causa extrañeza sino que resulta absolutamente normal y aceptado (Fig. 39).

⁷ Citado por M.^a Lluisa Borrás en el texto *El fotógrafo es el hombre nuevo*, del catálogo de la exposición de Man Ray en las Salas P. R. Picasso del Ministerio de Cultura. Madrid, septiembre-octubre de 1982.

- La obra de R. Hamilton "Sueño con una Navidad blanca" de 1968 es paradigmática en las relaciones pintura-fotografía. Amplia textualmente una imagen del negativo de una cinta cinematográfica (Fig. 40).

CONCLUYENDO...

Sabemos hoy que, de las innovaciones que jalonaron el S. XIX, el descubrimiento de la fotografía ha sido de gran trascendencia para la humanidad por sus repercusiones sociales y artísticas, comparándose su importancia a la del invento de la imprenta.

La posibilidad de acercar lo lejano; de percibir y registrar realidades a las que nuestra vista, por sus limitaciones, no puede llegar, es lo realmente importante de esta técnica de producción y multiplicación de imágenes, que tanto ha significado para el avance de la ciencia, la comunicación y la cultura.

La fotografía ayudó al hombre a comprender el movimiento, le ayudó a moverse física y mentalmente accediendo así a una nueva concepción de la realidad.

Las imágenes fotográficas han sido y son estímulo para muchos artistas. Ha pasado de ser un medio auxiliar a ser un medio de expresión, y puede considerarse como el punto de partida de muchos movimientos del último siglo.

La frase de Man Ray: "Lo que no puedo pintar lo fotografío y lo que puedo fotografiar, no lo pintaré", insiste en una pureza conceptual del uso de distintos medios de expresión, en un escrúpulo por la contaminación entre ellos, que evidentemente ha dejado de preocupa a buen número de creadores por irrelevante.

La proliferación de imágenes ha creado una iconosfera real. El pintor se basa en la naturaleza, y también en la fotografía, pues piensa, la cámara ve mejor que el hombre y permite profundizar en el conocimiento de la realidad, de la naturaleza.

Este medio debe incorporarse al currículo de la Escuela ya que permite incrementar la eficacia docente. A través de la enseñanza de la fotografía se fomenta la creatividad y se capacita al alumno para la crítica y el análisis de la imagen, para captar su contenido, su calidad y expresividad, es decir, para saberlas leer.

Si es cierto que en algunas facultades (Bellas Artes, y Ciencias de la Información, principalmente) la enseñanza de la fotografía y su historia se va afianzando, pienso que su enseñanza y práctica debería posibilitarse en las E.U. del Profesorado donde los futuros maestros pudieran capacitarse a su vez, dentro del Área de Expresión Plástica. Es más, su práctica y uso como medio debería extenderse a

niveles inferiores como la Enseñanza Secundaria e incluso en algún tramo de la Primaria.

El método fotográfico ha dado la vuelta al clásico “no se debe mirar por el ojo de las cerraduras”. Mirar puede ser un vicio, pero es una virtud y también un deber, una necesidad y un derecho.

“... lo interesante en sí es el hecho de mirar: es el mirar lo que te dice que estás vivo, lo disfrutas, y el placer no está en la cosa en sí, sino en tu mirada”⁸.

¿Sería esto lo que nos quiso decir Duchamp en su obra “Dados: 1º la cascada, 2º el gas de luz” (1946-1966), con la que tanto reflexionó sobre la mirada y la visión, la luz y la imagen, la imaginación y el placer? (Fig. 41).

Lo dicho (desde antiguo): ¡Vivir para ver!

⁸ HOCKNEY, D.: *Sobre la fotografía*. Texto aparecido en el catálogo de la exposición “Hockney fotógrafo” de la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, febrero – marzo, 1985.

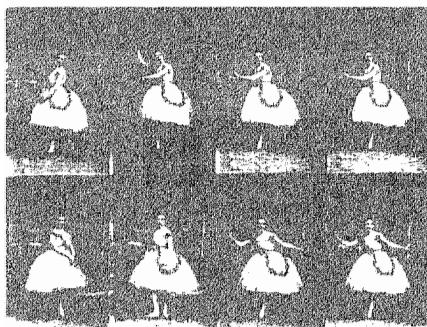


Figura 1. A.E. Disdéri. *Retrato de una bailarina*, ca. 1860

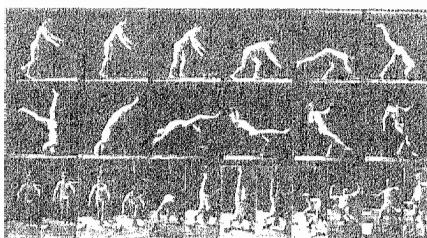


Figura 2. E.J. Muybridge. *Salto sobre la cabeza con interferencia de paloma*, 1885.

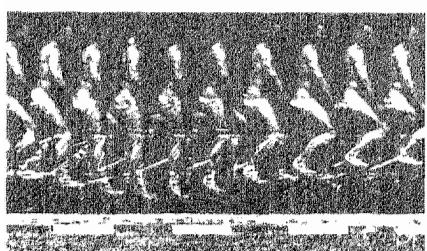


Figura 3. E.J. Marey. *Hombre desnudo en bicicleta*. Hacia 1890

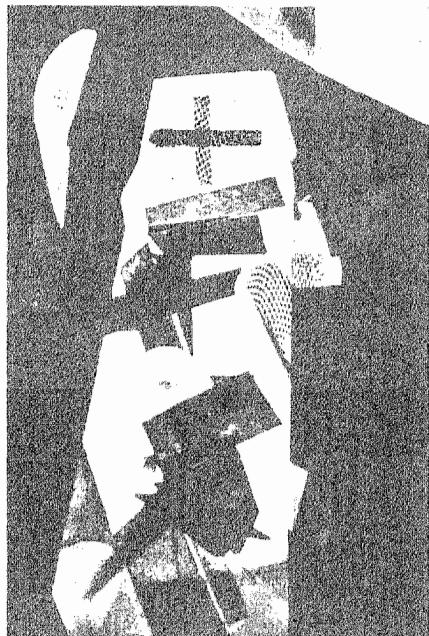


Figura 4. László Moholy-Nagy, *Fotograma*, 1922.



Figura 5. Nadar, *Paris fotografiada desde el globo*, 1859



Figura 6. Nadar. *Los ojos de Gounaud*, ca. 1871



Figura 7. W. Turner. *Lluvia, vapor y velocidad*. 1844



Figura 8. C. Monet. *La gare de St. Lazare*, 1877

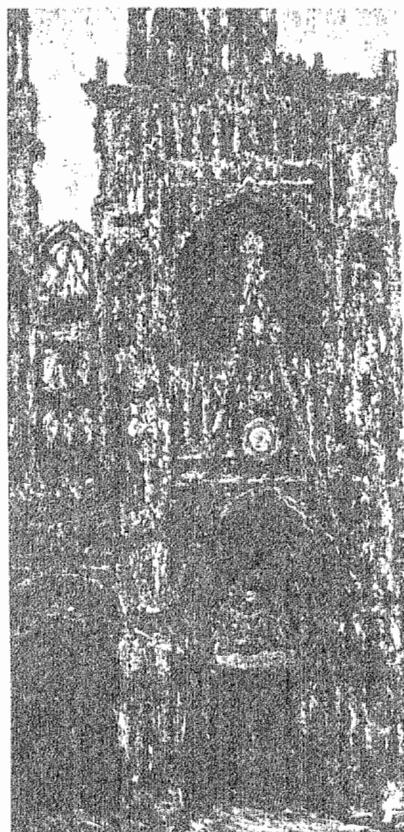


Figura 9. C. Monet. *Catedral de Rouen, harmonie brune*, 1892.



Figura 10. E. Degas. *Bailarinas*, ca. 1903

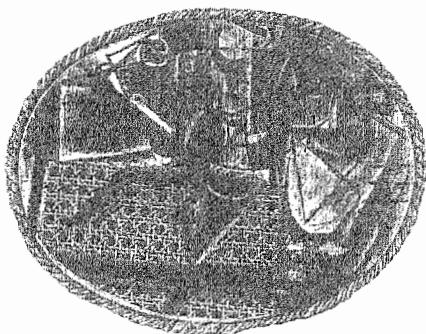


Figura 12. P. Picasso. *Naturaleza muerta con rejilla de caria*, 1912



Figura 11. G. Seurat. *Café-concierto*, ca. 1877



Figura 13. *El guitarrista*, 1911

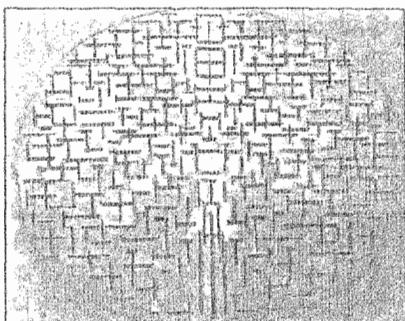


Figura 14. P. Mondrian. *Muelle y océano*, 1914

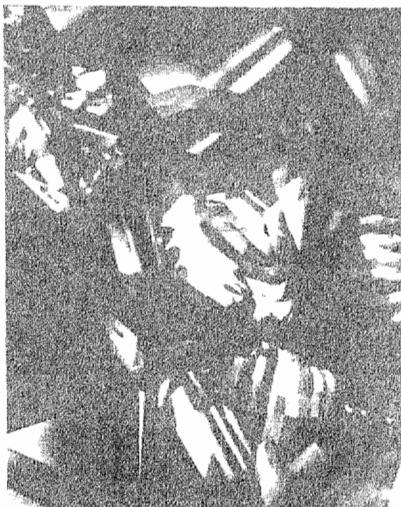


Figura 17. A.L. Coburn. *Vortografiá*, 1917



Figura 15. G. Balla. *Perro con correa*, 1912

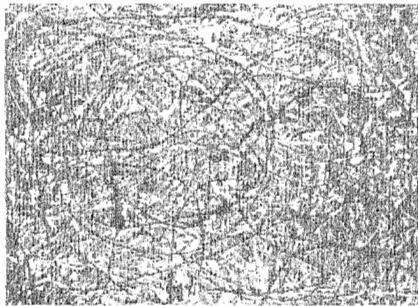


Figura 16. Pollock. *Senderos ondulados*, 1947

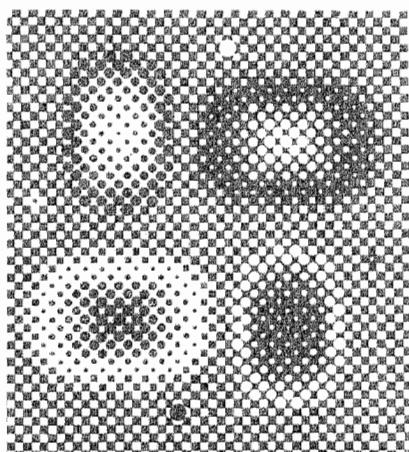


Figura 18. V. Vasarely. *Metagalaxia*, 1959

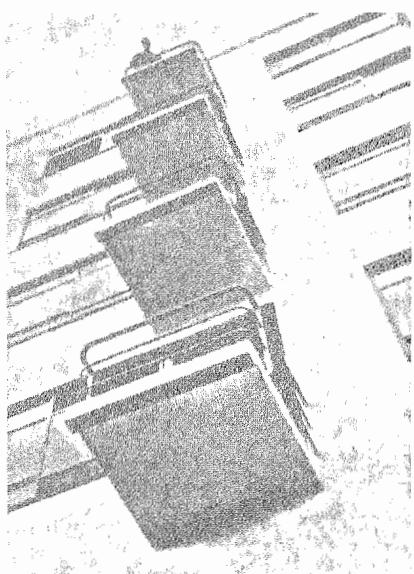


Figura 19. László Moholy-Nagy, *Balcones*, antes de 1925



Figura 21. F. Bacon. *Estudio del retrato de Inocencio X de Velázquez*, 1953

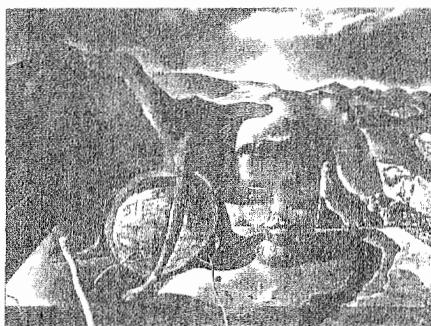


Figura 20. S. Dalí. *El enigma sin fin*, 1938

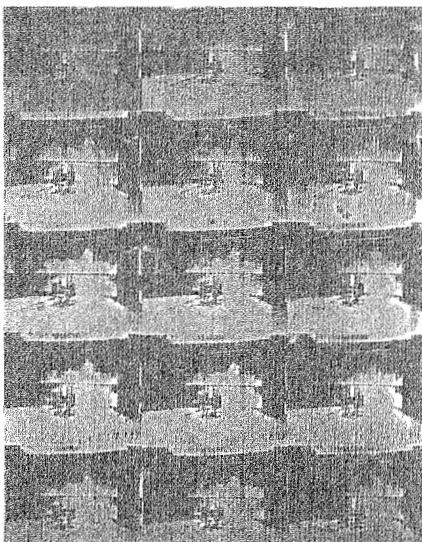


Figura 22. A. Warhol. *Desastre naranja*, 1963

Figura 26. Equipo Cronica. Dos nubes de prensa, 1976

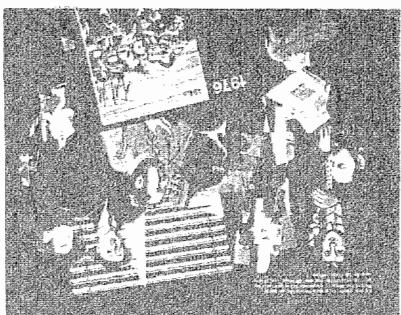


Figura 24. M. Pistoleto. Hombre que lee, 1968



Figura 25. J. Genovese. Postmildigenes, 1969

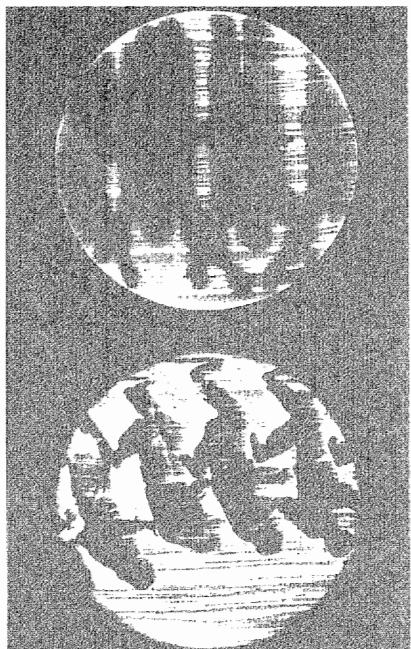


Figura 23. M. Rottella. Rito, 1963



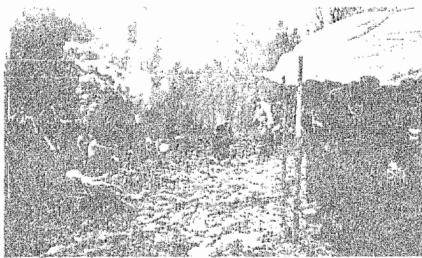


Figura 27. W. Vostell. *Decollage Happening-You*, 1964

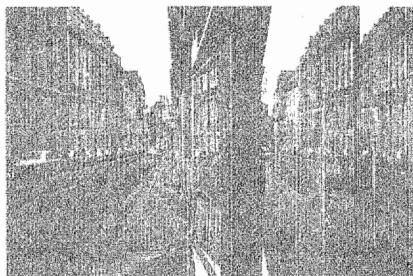


Figura 30. R. Estes. *Escena callejera de Paris*, 1973



Figura 28. B. Naumann. *Retrato del artista como fuente*, 1971

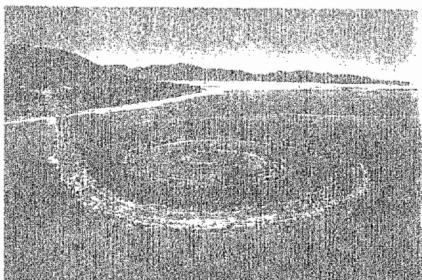


Figura 29. R. Smithson. *Muelle en espiral*, 1970



Figura 31. Ch. Close. *Susan*, 1972

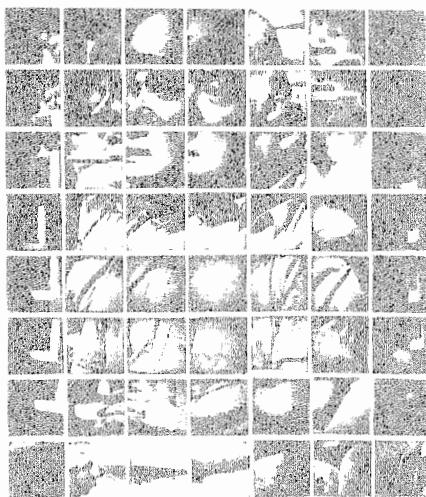


Figura 32. D. Hockney. *Paul Cornwall-Jones fumando*, 1982



Figura 33. M. Duchamp. *Duchamp bajando una escalera*. Fotografía de estudio para su cuadro: *Desnudo bajando una escalera*. 1912



Figura 34. M. Duchamp. *Desnudo bajando una escalera*. 1912

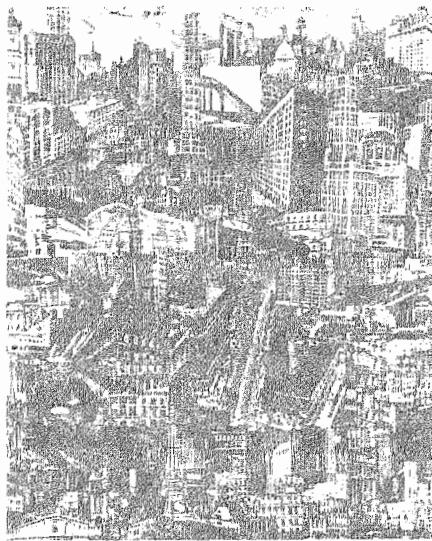


Figura 35. P. Citroen. *La ciudad*, 1920

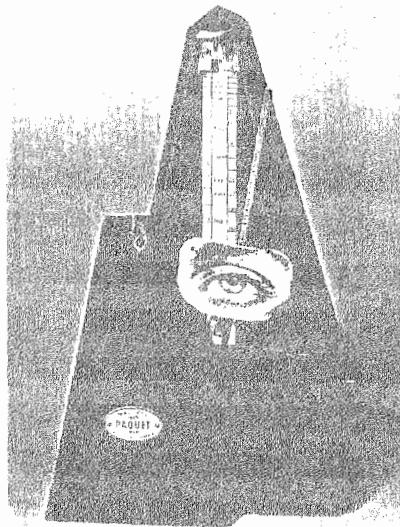


Figura 36. Man Ray. *Objeto a destruir*, 1932



Figura 37. J. Heartfield. *Fotomontaje*, 1937

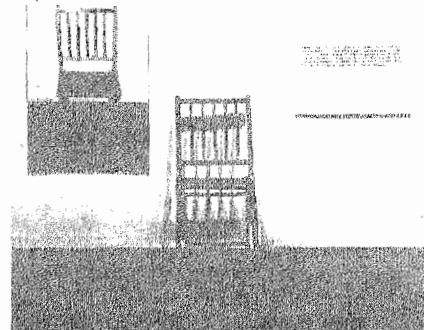


Figura 38. J. Kosuth. *Una y tres sillas*, 1965

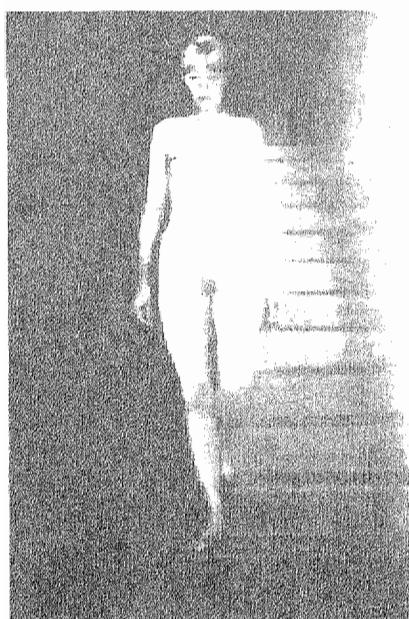


Figura 39. G. Richter. *Desnudo de Emma en una escalera*, 1966



Figura 40. R. Hamilton. *Sueño con una Navidad Blanca*, 1968

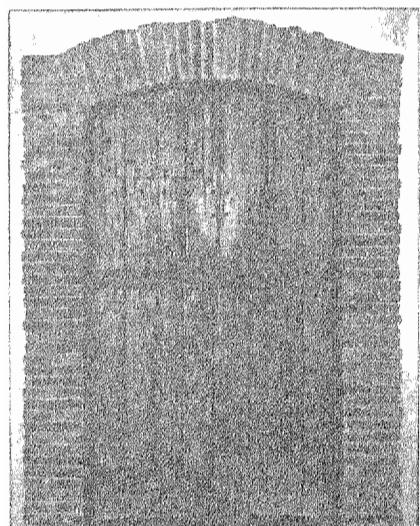


Figura 41. M. Duchamp. *Dados: 1º la cascada. 2º el gas de luz*. 1946-1966



RESUMEN

Se pone de manifiesto la importancia que la fotografía ha tenido en el desarrollo de los estilos artísticos surgidos desde la aparición de la misma en 1839 hasta nuestros días y su eficacia como recurso para el fomento de la creatividad.

SUMMARY

The article focuses on the importance that photography has had for the development of artistic styles since it appeared in 1839 up to nowadays and its efficacy as a means to develop creativity.

RÉSUMÉ

Un souligne le rôle primordial que la photographie a joué dans le développement des styles artistiques depuis leur naissance jusqu'à nos jours. Nous mettons l'accent sur l'efficacité de la photographie en tant que moyen pour stimuler la créativité.