

FOTOGRAFÍA Y ARTE: UNA HISTORIA DE ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Por: **Carlos Alberto Galeano Marín**

Universidad de Antioquia

Uno de los apartes más interesantes de la dinámica que ha tenido la historia del arte durante los últimos ciento cincuenta años es el que se ha manifestado, desde muchas facetas, a partir del surgimiento y desarrollo de la imagen fotográfica. Desde su aparición mantuvo una estrecha relación con las formas artísticas en boga a mediados del siglo XIX, porque, en principio, la fotografía no buscaba satisfacer nada distinto de lo que, a los ojos de muchos críticos y artistas, era el objetivo último de las artes: la representación fiel de la naturaleza. Desde entonces, y a pesar de las diversas evoluciones de lado y lado, fotografía y arte han mantenido una estrecha relación, muchas veces de rivalidad, otras de cooperación y unas pocas de reconocimiento y respeto.

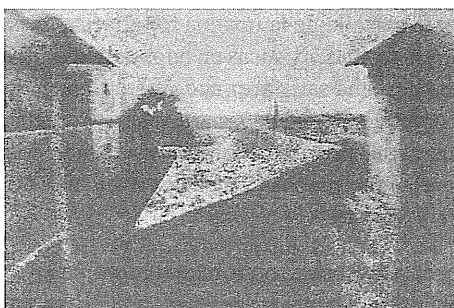
Esta ponencia busca, en esencia, presentar algunos de los rasgos más sobresalientes de esta historia de discusiones, actos y reacciones, que es tan antigua como la fotografía misma. La presentación no será hecha en un orden cronológico sino más bien temático. La razón de esta decisión es que el orden cronológico, si bien permite dibujar una estructura coherente de los fenómenos, dificulta, en ciertos casos, presentar las conexiones entre fenómenos similares que se presentan en momentos históricos separados.

Cinco bloques temáticos serán desarrollados. En cada uno de ellos se presentará un fenómeno de la fase temprana de la historia de la fotografía, el cual será acompañado por un fenómeno similar de aparición posterior. De esta manera será posible observar cómo ha existido una recurrencia de ideas que se escenifican entre la fotografía de mediados del siglo XIX y la de finales del XX, y también será posible observar las semejanzas y diferencias que en esa relación se suscitan.

Los cinco temas no alcanzan a agotar las discusiones posibles, apenas si logran esbozar algunas de las líneas de discusión fundamentales. He procurado que los temas sean lo suficientemente consistentes como para que puedan ser claramente identificados por un público que, como el nuestro, apenas se está asomando a los terrenos de la historia de la fotografía. La relación esbozada entre los fenómenos fotográficos y algunos momentos de la historia del arte sin duda ayudarán en ese sentido.

1. Imágenes de lo que no se ve

Bastante es lo que se ha dicho y escrito acerca del nacimiento de la fotografía. La gran mayoría de los textos han trazado una historia que empieza en la segunda década del siglo XIX cuando de la mano y el ingenio de Joseph-Nicéphore Niepce se logró fijar de manera permanente una imagen que, aunque tosca, es profundamente misteriosa y maravillosa. La imagen, titulada *Vista desde una Ventana en Gras*, fechada en 1827, fue lograda, en esencia, con el mismo dispositivo óptico que hoy en día funciona de manera mejorada para la mayoría de los aparatos fotográficos. Aunque en sus experimentos tempranos incluyó cloruro de plata, que hoy en día se utiliza como componente de ciertas fórmulas fotográficas, su imagen inicial fue fijada en Betún de Judea, sustancia fotosensible que al ser disuelta deja intactas las partes del soporte que no fueron expuestas.



Vista desde una ventana en Gras. Joseph Nicéphore Niepce, 1827

Tal vez el hecho más relevante de la imagen fijada por Niepce radica en que ésta requirió de ocho horas para su fijación. Durante este tiempo, las sombras que golpeaban los muros del patio fotografiado se desplazaron desde un extremo hasta el otro, por lo que ambas caras del patio poseen una extraña mezcla de iluminación y ensombrecimiento. En medio de una granulosidad vaporosa se deja entrever, a derecha e izquierda de la imagen, un par de torres. Entre ellas el desnivel de un tejado acaba de enmarcar la penumbra de un patio que no puede ser visto, sino tan sólo intuido. Atrás del techo, a la izquierda, una masa de sombras sugiere, más que determina, la existencia de un frondoso árbol. A la derecha aparece otro extraño elemento vertical: ¿la torre de una iglesia? ¿Un álamo? Y al lado aparece lo que tal vez sea un conjunto de tejados del pueblo de Gras, o tal vez los campos de cultivos que se extienden más allá de sus límites. La cámara está emplazada hacia el sur. El tejado se torna blanco, luminoso. Su ausencia de detalles hace que la materia que lo constituye se asemeje a la del cielo del paisaje y le da a la imagen una profundidad extraordinaria.

En realidad es poco lo que se puede ver de la imagen. Más que un registro parece un vago recuerdo en el que las sombras se hacen más oscuras, las luces más luminosas y los detalles menos importantes. A la par de la pregunta por lo que está, también lo que no está reclama su lugar: ¿qué hay de las palomas que se posaron en algún momento en el tejado?

¿Qué de las personas que asomaron su cabeza por las pequeñas ventanas de la torre? ¿Qué de las caprichosas figuras que formaron las nubes? La imagen posee mucho de lo que hoy en día consideramos propio de la fotografía, pero carece de algo que para nosotros, por cotidiano y evidente, es esencial: instantaneidad.

Veracidad e instantaneidad no son sólo atributos altamente demandados hoy en día, también lo fueron por la época en que la fotografía vio sus orígenes, e igualmente lo fueron en el periodo de la historia del arte que más fuertemente ha marcado a la humanidad: el Renacimiento. Entre el Renacimiento y las primeras décadas del siglo XIX existen muchos elementos en común. Probablemente la mayor influencia para estas relaciones viene de la importancia que a principios del siglo tuviera el arte Neoclásico. A grandes rasgos se puede enunciar que la sociedad y los artistas de la época tuvieron en gran estima los postulados del arte que se desarrollaran tres siglos atrás en Europa. Si bien las épocas son dramáticamente diferentes, el ideal de representación es asombrosamente similar: temas clásicos logrados de manera realista. Este realismo, que en principio podemos definir como formal, posee nexos ineludibles con los estudios de perspectiva renacentistas. Si bien la cámara oscura es un invento bastante anterior al Renacimiento, también es cierto que fue en este periodo en el que mayor acogida y desarrollo tuvo dentro de las artes. Recordemos que el Renacimiento marca el fin de la concepción del mundo como un espacio regido por fuerzas sobre-humanas, y da inicio a otra en la cual el hombre, a la manera de la Grecia clásica, es el centro mismo del universo. Toda experiencia y conocimiento parte de la observación que un sujeto tenga del mundo.

Siendo el hombre el centro del universo, un aparato como la cámara oscura permitió dar forma a estas concepciones mentales que se materializaron en la perspectiva central. Existe cierto nivel de semejanza óptica entre la cámara y el ojo. Ambos recogen una porción de la totalidad de la realidad. En ambos, esta realidad es observada en unas proporciones que corresponden exactamente a las existentes entre los sujetos y, además, respetan las variaciones de tamaño aparentes que se establecen cuando los sujetos u objetos se desplazan unos con relación a los otros.

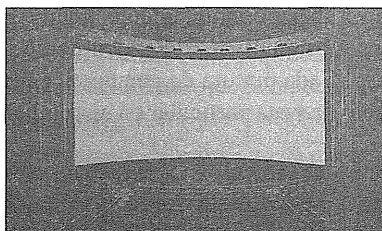
Tener una imagen de la realidad proyectada en el fondo de la cámara permitió además que el estudio de las proporciones y deformaciones de los sujetos pudiera ser analizado y medido de forma mucho más precisa que como se hacía con los antiguos sistemas de retículas. Éste es sólo uno de los ejemplos de cómo ciencia y arte tuvieron una extraordinaria oportunidad de encontrarse y trabajar conjuntamente, lo que en la práctica se tradujo en las bases del mundo de los siglos subsiguientes. El Renacimiento adoptó la visión como la base única para la representación: “Cada pintura de perspectiva representa a su sujeto como si este fuera visto desde un punto de vista particular en un momento particular”.¹ Esta unidad

1 GALASSI, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1981, p. 12.

de tiempo y espacio tan sólo vino a ser fracturada a principios del siglo pasado cuando Einstein formulara su teoría de la relatividad.

La imagen de Niepce fue inicialmente observada como una novedosa curiosidad. Es cierto que en ella estaba presente uno de los elementos que para entonces era considerado como de los más importantes para la representación artística: la visión desde un punto de vista particular, pero también es cierto que, de un lado, la imagen no era fiel a la definición y textura de los sujetos, y de otro, tampoco hacía honor a la instantaneidad. La fotografía tendría que superar ese par de escollos antes de que pudiera pretender ser considerada como una forma de arte.

Una imagen reciente, realizada por el fotógrafo Hiroshi Sugimoto y fechada en 1993, presenta una asombrosa similitud con la de Niepce. En su *Cinerama Dome* contemplamos el interior de una antigua sala de proyecciones. La pantalla, completamente blanca y resplandeciente, regala la luz necesaria para que los bordes de las butacas y las cortinas aparezcan sutilmente dibujados. Al igual que en la imagen de Niepce, la iluminación y las sombras se desarrollan a lado y lado de la imagen. También las líneas que marcan las hiladas de sillas y los corredores producen una extraordinaria sensación de profundidad que arrastran hacia el fondo de la imagen, similar a lo que en la imagen de Niepce logran las líneas de los muros y la plataforma del tejado. Igualmente inquietante y semejante es el contraste de áreas iluminadas y áreas en penumbras. Pero lo que realmente sorprende en la imagen es aquello que ya habíamos reseñado en la de Niepce: lo que no se ve. Niepce requirió de ocho horas de exposición continua para fijar la imagen. La palomas que cruzaron el cielo, las formas caprichosas de las nubes, las variaciones de luces y sombras, los desprevenidos transeúntes, quizá el gato perezoso, ninguno de ellos, a pesar de haber pasado y posado frente a la cámara, a pesar de haber sido efectivamente registrado por ésta, aparecen en la imagen final. La toma de Sugimoto, por su parte, nos habla de un evento similar. La imagen hace parte de una serie en la que el fotógrafo visita antiguas salas de proyección y salas de teatro adaptadas a salas de cine. Sugimoto emplaza su cámara en un trípode frente a la pantalla. En tanto se inicia la proyección de la película, el fotógrafo abre el obturador de su cámara y tan solo lo cierra en el momento en que los últimos créditos se escapan de la parte superior de la pantalla, dejándola convertida en una superficie negra. Durante ese lapso de tiempo la sucesión de imágenes es impresionada sobre el negativo de Sugimoto, que al final contendrá en su memoria fotoquímica la suma de todas éstas.



Cinerama Dome. Hiroshi Sugimoto, 1993

La paradoja evidente que da cuerpo a la imagen de Sugimoto, y que está implícita en la imagen de Niepce, es justamente que la materia que nos permite ver los objetos también borra su memoria al superponerlos con los que les precedieron y les subseguirán. Ambas imágenes contienen en su memoria la presencia de los múltiples eventos que transcurrieron en su interior en la duración de la toma. Los objetos vivos y dinámicos no son visibles, la luz se ha encargado de ocultarlos. Sólo aparecen aquellos inertes y estáticos. Las imágenes, que son el compendio del todo, en realidad no nos dejan ver nada de lo que pasó. En ambas imágenes “el tiempo pasa a ser simbólicamente eternidad, la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo”.²

2. Imágenes de lo que se ve, pero no es

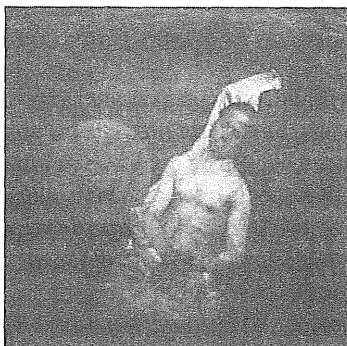
Fueron necesarios cerca de diez años para que el tiempo de exposición de las imágenes pasara de ocho horas a tan sólo una. Este factor hizo que las primeras tomas correspondieran a objetos inanimados. En el eventual caso de que el objeto fuese un edificio o una calle, la amplitud de exposición requerida impedía que personas o coches aparecieran impresionados en las placas. Unos pocos años más tarde el tiempo de exposición ya se había logrado reducir a tan sólo unas decenas de minutos y fue entonces cuando algunas personas se sometieron a la osada y tortuosa tarea de hacerse retratar. En verdad era un proceso complicado y doloroso. Para obtener la imagen el sujeto debía permitir que su cuerpo fuera anclado a un conjunto de aterradores aparatos que impedían el mínimo movimiento de cuerpo y cabeza, y que al tiempo estimulaban desmedidamente las glándulas lagrimales. En efecto, abundan las descripciones de valientes sujetos que relatan cómo su cuerpo permanecía aprisionado dolorosamente mientras que debían hacer un extraordinario esfuerzo para que sus ojos permanecieran abiertos, pues bajo el parpadeo los ojos podrían quedar apagados en el registro. Algunas de estas imágenes dejan entrever un delicado brillo que desde los ojos recorre los párpados de los retratados.

Pero fue hasta después de 1841 que la costumbre de hacerse retratar se empezó a difundir por las ciudades europeas. Para entonces, el tiempo de exposición se había logrado reducir a tan sólo un minuto en un día soleado, tiempo que resultaba bastante conveniente si se le compara con las decenas de minutos requeridas apenas un par de años atrás.

El primer retrato de un ser humano de que se tenga noticia se sitúa, curiosamente, en la época en que se necesitaba aún largo tiempo de toma, 1840. También resulta curioso saber que el sujeto en cuestión no tuvo que ser sometido a la tortura de ser amarrado a los dispositivos mecánicos ni tampoco debió esforzarse por mantener sus ojos dolorosamente abiertos durante los largos minutos de la toma. La explicación a este hecho es sencilla: el

2 FONTCUBERTA, Joan. **La ciudad fantasma**. En: GILI, Gustavo. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: 1997, p. 102.

sujeto estaba muerto. La imagen, realizada por el fotógrafo francés Hippolyte Bayard, no es la convencional que imaginamos para un cadáver. El cuerpo no se encuentra al interior de un féretro. Tampoco existen dolientes ni elementos que permitan tener alguna referencia funeraria. El cuerpo del difunto está recostado al rincón de lo que parece ser un sillón. Su torso aparece desnudo mientras que una manta cubre delicadamente el resto de su cuerpo. Un sombrero acompaña al cadáver, probablemente como contrapeso visual a la masa corporal que ocupa el lado derecho de la obra. El rostro del difunto deja entrever una expresión serena que en principio parece no llevarse con la causa de su muerte: ahogamiento. Tal vez la única referencia clara a la muerte del sujeto aparece en el cruce de las manos sobre su vientre.



*Retrato del fotógrafo como un hombre ahogado.
Hippolyte Bayard, 1840*

Resulta bastante significativa esta relación de los orígenes de la fotografía con la muerte. Estas asociaciones escatológicas no sólo tienen que ver con la presencia del citado cadáver, sino que además el nacimiento de la fotografía también fue asociado con la muerte de la pintura. “Desde hoy la pintura ha muerto”, declaraba François Arago el 19 de agosto de 1839 ante “la reunión en común de la Academia de Ciencias y la de Bellas Artes, en el curso de la cual Arago había revelado el procedimiento del daguerrotipo”.³

La afirmación de Arago sin duda ayudó a encender una polémica que era previsible. Por una parte, bajo el legado del neoclasicismo y ante el ya establecido realismo, el arte de la época tenía como su fin último la representación fiel de la naturaleza. Esta representación fiel era, en un sentido, heredera de la tradición de la perspectiva central establecida desde el Renacimiento y, en otro, encarnaba la búsqueda de una representación fiel de las características físicas del sujeto, aunque también es cierto que para otros gustos esta última estaba más bien asociada con la representación fiel de las condiciones sociales de los sujetos. En uno u otro caso, el peso figurativo de la academia era determinante. Por otra

3 KEIM, Jean-A. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Oikos-tau, 1971, p. 39-40.

parte, la fotografía prometía entregar una solución rápida al problema planteado por las artes. En efecto, la imagen fotográfica también se encontraba enraizada en el sistema de representación del Renacimiento, e igualmente sus resultados formales se acercaban bastante a la realidad física de los sujetos, y no sólo esto, sino que lo hacían con una precisión y velocidad que ningún artista podía pretender lograr con los medios tradicionales de lienzo, pinceles y óleos, ni con los largos años de entrenamiento previo en las academias.

El enfrentamiento se tornó inevitable. En principio los pintores optaron por uno de tres caminos: algunos de ellos hicieron caso omiso de las discusiones y decidieron aceptar la fotografía como un elemento extremadamente útil para la obtención de bosquejos, bien fueran estos al aire libre o en composiciones elaboradas al interior de los estudios; otros pintores decidieron luchar frontalmente una batalla perdida en contra de la fotografía presentando argumentos que finalmente fueron vencidos por el peso de los hechos, otros aceptaron la muerte del arte tal y como se le conocía, y dedicaron sus esfuerzos y talentos creativos a desarrollar nuevas concepciones artísticas y formas estéticas.

En lo que tiene que ver con la fotografía de cadáveres, su uso se llegó a popularizar a tal extremo que muchas personas que nunca tuvieron en vida la oportunidad de hacerse un retrato, finalmente lo obtuvieron para recuerdo y disfrute de sus familiares y amigos, después de muertos. Aparecían entonces con su mejor traje, con su mejor corte de cabello, y hasta con la mejor expresión posible, en pleno abrazo a sus amigos, en la tranquilidad del lecho, o al interior del adornado féretro. Esta es una práctica que ha logrado sobrevivir los últimos ciento cincuenta años de la humanidad y aun hoy en día se le puede encontrar en lugares tan próximos como nuestras propias ciudades.

Las dos referencias escatológicas, la de la muerte del arte de mediados del siglo XIX y la de las fotos de los difuntos, no agotan el abanico de posibilidades. También existe, y se ha dado la posibilidad, de la fotografía de la muerte como alegoría o como ficción. En este caso la fotografía es utilizada para representar la muerte de otros niveles del ser, distinto del meramente físico. Son imágenes de muerte espiritual, moral o psíquica. En años recientes algunos importantes artistas han tomado la muerte como el centro de sus reflexiones y a partir de ella plantean asuntos como la trascendencia o intrascendencia de la materia, o las transgresiones a los límites del tabú corporal, que finalmente son resueltas desde la fotografía. La historia de tales representaciones no tiene un origen reciente sino más bien antiguo.

En efecto, la primera imagen construida de un cadáver falso de que se tenga noticia no es otra que la que hace un momento se describía, y en la cual, además, el falso cadáver no es otro que el mismo fotógrafo Bayard. La obra, titulada *Retrato del fotógrafo como un hombre ahogado*, es una construcción que Bayard realiza para dar forma al estado de abatimiento en que se sumió después de que el gobierno francés decidiera adquirir el invento de Daguerre y reconocerlo como el inventor de la técnica fotográfica, mientras que sus esfuerzos, que bajo cierto punto de vista aparecen fotográfica y técnicamente más acertados, carecieron por completo de reconocimiento. La imagen de Bayard es, entonces, más que una

mera copia de la realidad, una construcción emocional e intelectual que revela el ingenio y la sensibilidad de este personaje. La imagen es, a mi modo de ver, la primera obra de arte resuelta desde la técnica fotográfica.

Desde la pasada década de los setenta, Cindy Sherman nos ha venido ofreciendo de manera sistemática un trabajo que se caracteriza por ser una construcción de personajes sobre sí misma en la cual, en un primer momento, camufla su identidad, y en otro, como suele suceder con las mascaradas, libera su apariencia oculta. Su juego de construcciones y realidades no es otro que aquel que ha marcado y ha hecho característica nuestra época: el de la apariencia. Para ubicar el trabajo de Sherman en una cartografía fotográfica, es necesario buscar sus raíces en el género fotodocumental norteamericano de los años cincuenta y sesenta. Para aquella época toda una serie de fotógrafos comenzaron a hacer una serie sistemática de denuncias de las realidades sociales existentes en el país del norte.

Hacia el final de la segunda guerra mundial Estados Unidos había logrado lucrarse sobremanera del negocio de la guerra. La estabilidad económica de los blancos del país vio cómo la guerra fría promocionaba una imagen de bienestar, progreso y felicidad. Estas imágenes de las familias americanas jóvenes, siendo perfectamente boyantes, perfectamente felices y perfectamente blancas, o rubias, si se quiere, empezó a ser sistemáticamente desmontada por fotógrafos como Robert Frank y Lissete Model. Bajo sus lentes el sueño americano empezó a ser mostrado en su cara oculta. Tras la imagen oficial ofrecida de opulencia y bienestar, se escondía una realidad de miseria existencial y de profundas desigualdades. Para algunos fotógrafos la manera apropiada de denunciar esta realidad consistió en la elaboración de foto-reportajes. De entre este grupo vale la pena nombrar a Diane Arbus, una extraordinaria mujer, que a diferencia de Bayard no murió en una imagen, sino que efectivamente entregó su vida tras sus aportes fotográficos.

Arbus se había dedicado a fotografiar los marginales de la sociedad americana, incluyendo travestidos, enanos de circos, monstruos de ferias de curiosidades, tontos e idiotas que abundaban en las calles de las grandes ciudades, y toda suerte de desadaptados mentales y sociales. Sus imágenes fueron motivo de polémica general. Llegó a ser acusada de antipatriota. Pero su intención última era la de documentar la realidad de estas gentes que no son otros que el ciudadano americano promedio. Arbus no soportó el horror de su encuentro con esta realidad hasta entonces oculta y negada que logró develar con su cámara. A finales de la década de los sesenta se suicidó.

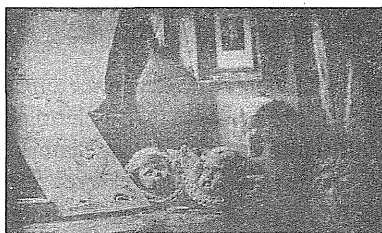
El legado de Arbus es importante no sólo en lo que tiene que ver con sus aportes para la fotografía documental. También lo es para el establecimiento de un género que, teniendo la fotografía como constituyente esencial, es corrientemente avalado dentro de los círculos artísticos. En una línea similar Sally Mann fotografió sistemáticamente la desnudez de sus hijas en la niñez y la adolescencia. John Coplans, por su parte, nos entrega imágenes en las que el proceso de envejecimiento de su propio cuerpo queda impreso, semana tras semana, en sus enormes fotografías.

Las imágenes de estos fotógrafos no son reporteriles. Son muestra de un encuentro íntimo y delicado con aspectos trascendentales de sus vidas. Nos hablan de sus estados mentales y espirituales, pero además nos proponen sin artificios uno de los lugares más valorados en las artes actuales: la arqueología del sujeto.

En esta misma derivación trabaja Sherman. Pero su búsqueda es menos formal y más mental. A diferencia de trabajar en el registrarse, lo hace en el develarse. No se interesa por la pureza del acto fotográfico. “No cree en la actitud tradicional de la fotografía, el sagrado pedazo de papel, la cámara sagrada, la exposición perfecta”.⁴ Sherman toma el lugar de su propio ego, pero también toma el lugar de personajes que bien pueden ser tan históricos y reconocidos, como el dios Baco, o tan cotidianos y desconocidos, como la cabeza de un muñeco de plástico. No importa que su encarnación sea hombre o mujer. Lo realmente importante es el ímpetu expresivo y significativo derivado de su impostura. Como Bayard en su foto, Sherman en su obra nos devela lo que el cuerpo no deja ver: su ser.

3. Imágenes de lo que quiere parecer ser

Otro aspecto curioso de los primeros años de la fotografía tiene que ver justamente con el más antiguo de los daguerrotipos que se conservan. En *Interior de un Gabinete de Curiosidades*, junto a la ventana que sirve como fuente de luz, aparecen algunos de los elementos de una colección de curiosidades. La luz los ilumina lateralmente emulando una atmósfera de tipo claro-oscuro. Aparecen un par de cortinas y junto a una de ellas una cantimplora recubierta en mimbre. Debajo de la cantimplora, sobre una mesa, un par de graciosos ángeles en yeso y al lado de estos, también en yeso, las cabezas de un carnero y de una oveja. Otro par de elementos, probablemente los más significativos dentro de la imagen, al menos para este comentario, lo constituye un bajo relieve en yeso y una pintura colgada en la pared junto a la ventana. Curiosamente ambos son representaciones del tema de *La Aguadora*. La primera se sostiene de una columna mientras que empuja la tinaja con su pie izquierdo, la segunda aparece en medio de un campo, probablemente junto al arroyo, y sostiene la tinaja, con ambos brazos, en su costado izquierdo.



Interior de un gabinete de curiosidades
Louis Jacques Mandé Daguerre, 1839

4 GARRIDO, Lola. Cindy Sherman: lo bello antes de lo terrible. En: *Foto 198*. Junio de 1999, p. 9.

Lo significativo de los elementos no consiste en la recurrencia del tema representado, sino en que se trata de lo que, en principio, se puede denominar como obra de arte. ¿Qué hacen un par de obras de arte al interior del primer daguerrotipo de que se tenga noticia? ¿Casualidad? Probablemente no. Vale la pena aventurarse a explorar otra explicación que, aunque atrevida, posee cierta lógica, que se ve confirmada en el desarrollo que la fotografía tiene en sus primeros años de existencia: esas obras de arte están allí para validar, para equiparar la fotografía con las bellas artes.

Desde los inicios mismos de la fotografía se hizo evidente que existían al menos dos posiciones frente a las relaciones existentes entre arte y fotografía. Ambas parten desde puntos completamente diferentes y en su movimiento apuntan a un acercamiento entre ellas. En la primera de las posiciones, que va desde el arte hacia la fotografía, un grupo amplio de artistas empezó a mediar su quehacer con las posibilidades ofrecidas por la imagen fotográfica. Desde esta posición se desarrollaron dos líneas fundamentales. La primera línea encontró en la imagen impresa una valiosa aliada para corregir las imperfecciones propias de la mano y el cerebro del artista. La segunda línea vio en la fotografía una amenaza poderosa que debía ser atacada. En la segunda de las posiciones, que va desde la fotografía hacia el arte, un grupo amplio de fotógrafos buscó acercar las posibilidades técnicas de la imagen a los preceptos estéticos dominantes por aquellos días. Estos fotógrafos presentaron, con hechos y palabras, diferentes argumentos con los cuales esperaban encontrar para ellos mismos un reconocimiento como artistas y para la fotografía un reconocimiento como técnica válida de las bellas artes.

Los continuos reconocimientos por parte de connotados artistas y críticos de arte hicieron posible que en el Salón de Arte Francés de 1859 la fotografía fuera admitida por primera vez en sus salas. Este ingreso, muy a pesar de lo celebrado por los fotógrafos, fue en realidad fuertemente atacado por muchos críticos, como Baudelaire, quien en su diatriba del mencionado salón comentaba como “una locura, un fanatismo extraordinario, se apoderó de los admiradores del sol. Asociando y agrupando bribones y mujercuelas emperifollados como carniceros y las lavanderas en el carnaval, y rogando a estos héroes que sigan el tiempo necesario, con sus muecas de circunstancia, se han jactado de mostrarnos las escenas trágicas o graciosas de la historia antigua... cometiendo así un doble sacrilegio e insultando a la vez la divina pintura y el arte sublime del comediante”.⁵

Estas consideraciones de Baudelaire no deben ser tomadas demasiado en serio, pero tampoco deben ser completamente desvaloradas. Lo cierto del caso es que las críticas de Baudelaire no apuntaban sólo a la fotografía en sí, sino también a la concepción general que los artistas dedicados a la pintura de paisajes tenían acerca de lo que debía ser el arte. En el mismo texto Baudelaire escribió, a propósito de estos pintores, que “(...) ellos toman el diccionario del arte por el arte mismo; copian una palabra del diccionario, creyendo que

5 Citado por KEIM, Jean-A. *Op. cit.* p. 43-44.

están copiando un poema. Pero un poema nunca puede ser copiado; tiene que ser compuesto. De tal manera, ellos abren una ventana, y la totalidad del espacio contenido en su rectángulo —árboles, cielo y casa— adquiere para ellos el valor de poema ya hecho”.⁶

La explicación de las razones para esta doble crítica radica en la afinidad que Baudelaire tenía con las facultades sintéticas de la imaginación. Él era de la concepción que el arte debe servir a la imaginación, que una pintura debe ser compuesta en un proceso de síntesis. El camino opuesto, el del arte construido desde las propiedades del análisis, entendido éste en su relación con lo análogo, sólo es válido en un número bastante limitado de casos. En la imagen de Daguerre la ecuación de Baudelaire es absolutamente clara: no por el hecho de que en la imagen aparezca una obra de arte —dos en este caso— este daguerrotipo adquiere estatuto de arte. Tampoco lo es porque en la imagen se tenga una representación fiel de un sujeto.

En sus primeros momentos, la fotografía fue esencialmente entendida como un proceso análogo. Por obvias razones causó desajustes en la estructura artística, social y filosófica del momento. Pero más interesante que sopesar las conclusiones de la disputa entre arte y fotografía, es observar algunos de los episodios de encuentros y desencuentros. De allí se podrán generar conclusiones propias que afirmarán o contradirán las anteriores.

Usualmente se ha visto esta historia inicial de arte y fotografía en términos de diferencias. Sin embargo, es justamente a partir de las semejanzas desde donde sus relaciones se han podido hilar. Probablemente la mayor de estas semejanzas aparece en un conjunto de obras que buscan un punto en común avanzando en direcciones encontradas. Por un lado, tenemos pinturas que resultan asombrosamente parecidas a las fotografías que les dieron origen, mientras que, por otro, tenemos un conjunto de fotografías que resultan asombrosas y engañosamente semejantes a obras pictóricas de ciertos estilos. Esta semejanza tiene lugar en lo que, para mediados del siglo XIX, constituían las dos principales vertientes de las artes: realismo y pictorialismo. En este segmento nos ocuparemos de la primera vertiente, mientras que la segunda será considerada un poco más adelante.

Usualmente el realismo ha sido visto en dos derivaciones, la primera de las cuales centra su atención en la reproducción fiel del sujeto, que las más de las veces no era otro que la naturaleza. Dentro del grupo de artistas centrado en esta derivación cabe mencionar a Gustave Courbet, quien se autodefinía como “un discípulo de la naturaleza”.⁷ La segunda derivación se interesaba menos por la reproducción de paisajes y escenas, que consideraba propios de la nueva clase dominante, y centró su atención en la reproducción de aspectos más íntimos de algunos grupos sociales que hasta entonces habían tenido poca aceptación en los círculos artísticos. Es el caso de Jean-François Millet, quien desde la profunda

6 Citado por GALASSI, Peter. *Op. cit.* p. 28.

7 *Historia del Arte. Enciclopedia Espasa*. España: Editorial Espasa Calpe, 1999, p. 1064.

religiosidad que enmarcó su vida y su pintura dedicó su obra al ensalzamiento de la vida sencilla de los campesinos. Algunos sectores acusaron su obra de demagógica y “socialista”, crítica que pudo causar ciertos golpes teniendo en cuenta el auge que para entonces tenía la clase burguesa.

En la primera de las derivaciones arriba mencionadas, la veracidad se hace evidente en el interés por reproducir fielmente las manifestaciones de la naturaleza. En la segunda este sistema de representación continúa presente, pero el énfasis es desplazado de lo físico del sujeto en sí hacia lo conceptual, implícito en la representación de sus condiciones sociales y espirituales. Ambas derivaciones, sin embargo, poseen en común dos aspectos fundamentales. El primero de ellos, de más vieja data, había sido una constante para las artes desde el Renacimiento: la búsqueda de veracidad desde la perspectiva. Esta perspectiva adoptó, recordémoslo, la visión como la base central de la representación en la cual cada pintura representa su sujeto según se ve desde un punto de vista particular en un momento particular. El segundo aspecto tiene que ver con la nueva forma de concebir la representación en las artes: la búsqueda de una cualidad análoga. Muy a pesar de los comentarios de Baudelaire, esta forma se constituyó en característica de las artes de la segunda mitad del siglo XIX, y sin duda la fotografía jalonó este proceso.

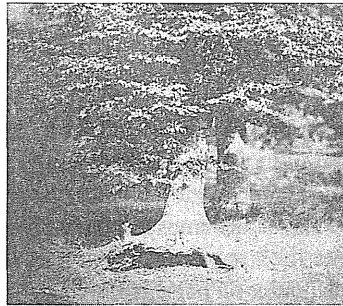
Estos dos aspectos, fidelidad a la naturaleza y visión análoga, parecen ser evidentes en la obra de Constable titulada *Estudio del tronco de un árbol de Elmo*, un óleo sobre papel de fecha estimada 1821. La imagen posee ciertas características que la hacen sorprendentemente parecida a una fotografía, incluso algún desprevenido observador podría dudar que se tratase en efecto de una pintura. Dos son los elementos más obvios que llevan la pintura hacia el indeterminado territorio. El primero de ellos tiene que ver con la visión fragmentada, la porción de realidad que de la naturaleza entresaca y nos muestra el pintor. En esta obra se hace evidente y claro el sentido análogo que tanto molestaría a Baudelaire años más tarde. Probablemente el pintor no hizo una escogencia análoga plena, y tampoco pintó lo que efectivamente allí se encontraba como si mirara por una pequeña ventana, pero lo cierto del caso es que la sensación que efectivamente se produce corresponde a dicha actitud.



Estudio del tronco de un árbol de Elmo. Constable, 1821

El segundo de los elementos obvios tiene que ver con la forma como Constable soluciona la diferencia de nitidez de los elementos representados, en tanto existe un cambio en los planos de profundidad. La solución encontrada por el pintor no es ajena a los fotógrafos, quienes claramente la conocen y designan como profundidad de campo. Es bien conocido que desde el Renacimiento los pintores aplicaban en sus representaciones la pérdida de detalles de los objetos a medida que estos se alejaban del observador, pero en el caso de esta pintura existe además un tratamiento diferenciado entre la pincelada aplicada al tronco y la aplicada a los elementos del fondo. Mientras que los pintores predecesores se esmeraban en conservar la unidad matérica a través de la pincelada, en Constable observamos un intento de diferenciar claramente las dos materias, probablemente en un intento por centrar la atención en el tronco mismo. El resultado final es sorprendentemente parecido al tipo de imagen que se proyecta en la parte anterior de una cámara oscura. Quienes han tenido la oportunidad de observar una en funcionamiento pueden dar fe de ello.

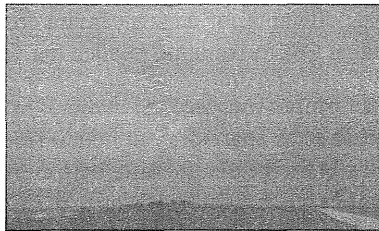
Recordemos que en su primer momento el invento de la fotografía toma su forma justamente al interior de uno de estos aparatos, y por tanto resulta fácil hacer la asociación entre la pintura de Constable y la fotografía. Incluso, bajo ciertas circunstancias, la pintura nos puede parecer más fotográfica que una fotografía misma. Esto es lo que sucede justamente con la imagen de Gustave Le Gray titulada *Árbol en la playa*, fechada 1855-57. A pesar del problema de sobre-exposición del tronco en primer plano, las similitudes formales de ambas imágenes es sorprendente. Sin duda, ambas pueden ser situadas dentro de una misma corriente estética, ambas corresponden a una actitud ante la naturaleza y al arte que es similar. Ambas tienen en común el ancestro de la cámara oscura, pero la imagen de Le Gray le debe gratitud a los planteamientos hechos por Constable. Parece evidente que la actitud resueltamente análoga del pintor sirvió de soporte y aliento al fotógrafo.



Árbol en la playa. Gustave Le Gray, 1855-57

En síntesis, tanto en el caso de la pintura de Constable, como en la fotografía de Le Gray, observamos un movimiento en el que la voluntad de arte se mueve hacia la representación fiel de la naturaleza. Este movimiento se apoya, en un sentido, en los postulados del realismo, en otro, en los aportes técnicos que la cámara oscura legara tanto a la pintura como a la fotografía.

En años recientes hemos podido observar un movimiento opuesto al anterior. Para ilustrarlo nada más apropiado que observar una obra cualquiera de Richter. *Paisaje Cerca de Hubbelrath*, del año 1969, puede ser un magnífico ejemplo. En la imagen, la falta de enfoque y nitidez es profundamente irritante. Tradicionalmente la fotografía de paisaje ha demandado una alta calidad técnica, no solo en el enfoque y la nitidez, sino también en la densidad tonal y en la composición. Esta obsesión por lograr una calidad técnica y estética excepcional en las imágenes fotográficas tiene sus orígenes en el grupo F64, que a la cabeza de Edward Weston, y con la participación de figuras como Ansel Adams e Imogen Cunningham, logró llevar la fotografía de paisaje a un estado de poesía y fidelidad con el sujeto hasta ahora no igualado.



Paisaje cerca de Hubbelrath. Gerhard Richter, 1969

El grupo, fundado en 1932, apareció tras el agotamiento de cerca de seis décadas de fotografía dedicada fundamentalmente a la producción de imágenes de estilo pictórico. En su trasegar, dio nueva vida a la valoración de la realidad que había tenido lugar a mediados del siglo anterior. No fue éste el movimiento más importante en la fotografía, pero sí fue probablemente el más importante en lo que tiene que ver con la fotografía de paisaje. Cualquier fotografía de paisajes es confrontada, necesariamente, con los logros de nitidez, composición y densidad tonal logrados en las imágenes del grupo. Es por esto que la imagen de Richter resulta inquietante.

Pero no sólo la falta de nitidez en la obra de Richter es perturbadora. También lo es el desplazamiento del sujeto central a favor del vacío, como en el caso de la presente obra, o a favor de una abstracción, como sucede en otras. Si queremos ser estrictos en una definición de lo que nos ofrece Richter, debemos aventurarnos a nombrarlo como un paisajista anti-paisajístico. Efectivamente Richter entrega en su obra un conjunto de elementos que contradicen claramente los postulados de paisajismo. No hay en él nada de la grandiosidad de los paisajes de Adams, no hay exaltación de algún rincón que, bajo el gusto dominante, merezca la pena ser tenido en cuenta. Su paisaje, como tal, no es visible, sólo podemos observar la insinuación de que tras del brumoso desenfoque existe un árbol, un recodo del camino, una caprichosa e indefinible formación.

Pero lo que tal vez sea más perturbador en estas obras, que más que fotografías de un reconocido artista parecen de aficionado, es que justamente lo que nos entrega Richter no es una fotografía, sino un óleo. Richter mismo ha aclarado que el sentido y la realidad de

sus pinturas no es otro que la copia directa de imágenes fotográficas que el mismo realiza. Los errores técnicos no lo tienen sin cuidado, todo lo contrario, son elementos fundamentales en el proceso de toma. De manera casi obsesiva el pintor se dedica a trasladar estos errores al lienzo.

Richter inscribe su obra en un ambiente contemporáneo, no solo en lo que toca el tipo de escenas que escoge y reproduce, sino en lo que toca con las teorías sociales. Como lo señala Bättschmann, existe un paralelo subrayado entre la obra del artista y las actuales teorías de la comunicación:

“Si partimos del supuesto corriente de que una fotografía puede mostrarnos algo (un paisaje, una casa, una persona), una imperfección técnica cualquiera, como el error de enfoque, ejerce el efecto de una perturbación análoga a la que un ruido en la línea telefónica introduce en el mensaje oral. La falta de enfoque hace imposible ver a través de la imagen, captar lo representado y percibirlo con exactitud. El temblor de la imagen, que no desaparece aunque se ajuste el enfoque, nos remite de lo aparente al medio, que por efecto de la falta de nitidez no puede hacerse imperceptible en la representación y que no puede desaparecer en el acto de la recepción. El desenfoque se traduce en titilación, en desaparición en la niebla, en perturbación de la percepción y en negativa parcial de expresar un contenido concreto”.⁸

Entre las múltiples negaciones y enfrentamientos que Richter enuncia en su trabajo y las afirmaciones que más de cien años atrás hacían aquellos artistas y fotógrafos de vanguardia, existe una contradicción profunda. En tanto que Richter busca negar cualquier sentido de realidad en su obra, aquellos se empeñaban en acercarse, tanto como fuera posible, a dicha realidad. Paradójicamente, en tanto que Richter no define, su obra continúa abierta, viva, llena de posibles significados. Y aquellos otros, en tanto definen, cierran su obra, la limitan y la condenan a muerte.

4. Imágenes evocadoras

En los primeros años de su continua invención se presentaron gran cantidad de nombres para los diversos procedimientos que finalmente confluyeron en lo que hoy conocemos como fotografía. Este nombre se lo debemos al físico Charles Wheatstone, quien con él designó el proceso que desarrollaban varios fotógrafos de manera independiente. Los diversos nombres usados se referían a aspectos más o menos concretos, más o menos alegóricos, de la obtención de las imágenes. El más obvio de ellos es el daguerrotipo, que hace honor a su inventor.

8 BÄTTSCHMANN, Oskar. *Paisajes de lo impreciso*. En: *Humboldt 128*. Bonn: Internationes, 1999, p. 52.

El primero de los nombres era alusivo a la cámara oscura que le sirvió de prototipo: “punto de vista”. Infortunadamente no se conserva ningún ejemplar conocido de esta técnica inicial. Niepce lo denominó “heliografía”, haciendo una alusión directa al papel que la luz solar jugaba en la obtención de la imagen. Debido a la característica propia de los daguerrotipos de estar impresos sobre una superficie brillante y reflectiva, popularmente se les conoció como los “espejos con memoria”, nombre por demás bastante poético. Otro de los nombres entregados a uno de los desarrollos de la fotografía fue el de “cianotipo”, que hacía honor a la coloración cian dominante en la impresión positiva.

Bastante significativo para la época fue el nombre que en 1840 le asignara Henry Fox Talbot a su procedimiento: “calotipia”. Este nombre, inspirado en la palabra griega *kalos*, que significa bello, no debe pasar inadvertido para una época en que la belleza se establecía como el parámetro sumo de las artes. Recordemos que a mediados del siglo XIX se desarrollaron dos vertientes en las artes, Realismo y Pictorialismo, en las que a su vez se hacía manifiesto un movimiento desde el arte hacia la fotografía y otro desde la fotografía hacia el arte. Si bien entre ambas existen diferencias radicales, están fundamentadas sobre una base conceptual común: belleza y verdad. Estos dos conceptos se generan cíclicamente en una ecuación que no admite variaciones: Belleza es igual a Verdad, Verdad es igual a Belleza. En tanto existe una existe la otra, y en tanto ellas existan, existe arte.

La calotipia aparece entonces como un nuevo intento de la fotografía por alcanzar el *status* de arte, y como técnica tuvo mejor suerte que el daguerrotipo. La calotipia se constituyó en el verdadero antecesor de los procesos fotográficos que hoy en día manejamos habitualmente; de ella se desprendieron las fórmulas de los químicos aún usadas, pero sobre todo se le debe agradecimiento por la invención del negativo y el positivo en papel, por la imagen latente y por la reducción dramática en los tiempos de exposición. Una de las características sobresalientes de este procedimiento consistía en la desventaja comparativa que, en relación con la nitidez y capacidad de definición, poseía ante el daguerrotipo. Esta baja definición, sin embargo, se constituyó en su principal aliado a la hora de ensayar una nueva estrategia de posicionamiento en el territorio de las artes. En tanto que el grupo de fotógrafos afines al realismo procuró centrar sus esfuerzos en la obtención de imágenes nítidas que les permitieran acceder a la ecuación desde la verdad, los afines al pictorialismo intentaron hacerlo desde la belleza.

Los comentarios de Baudelaire en contra de la actitud analógica y a favor de la actitud sintética calaron en la sensibilidad de estos fotógrafos, quienes decidieron experimentar dos vías de trabajo sintético. La primera de ellas busca intervenir directamente en el material fotográfico considerándolo como una materia susceptible de ser manipulada. Estos fotógrafos, como es el caso de Oscar G. Rejlander, construyen unas composiciones complejas a partir de decenas de negativos individuales que son hábilmente montados en la copia final. Este sistema, que bien pudiera considerarse como epítome de las pretensiones de Baudelaire, ofrece, lastimosamente, una serie de problemas de muy difícil solución; baste nombrar la extrema dificultad de lograr una coherencia lumínica y de dirección de sombras en la totalidad de los sujetos fotografiados. La segunda vía de trabajo busca una intervención

más sencilla, que ofrece resultados coherentes, y que a la vez satisface las propuestas de Baudelaire: se inclina por producir imágenes de foco suave, que bien es obtenido en el manejo de la cámara, bien lo es en los procesos de copiado. Ambas vías se complementan con la búsqueda de composiciones elaboradas que finalmente encarnan un ideal de escape del realismo hacia el pictorialismo.

En las artes inglesas del período Victoriano, la segunda y tercera clases de fotografías lograron establecer un ideal estético y unos resultados que muchos han llegado a considerar como comparables a la pintura de los Prerrafaelistas y de los pintores de la escuela del Simbolismo. De hecho, la fotografía misma ha presentado ejemplos notables en ambos estilos. En cuanto al primero, el papel jugado por Julia Margaret Cameron fue decisivo a la hora de lograr una aceptación plena de la fotografía dentro de los más elevados círculos artísticos. Sus imágenes se caracterizan por presentar una visión de la mujer con un alto sentido de belleza, feminidad, pureza de espíritu, castidad, refinamiento, contacto con la naturaleza, espíritu maternal y dedicación al hogar, características que encajaron a la perfección con los preceptos de la sociedad británica de la época.

Como una derivación de este estilo Victoriano, y poniéndose un poco a tono con lo ocurrido en el continente, algunos fotógrafos empezaron a refinar sus composiciones transformándolas en escenas de un carácter más íntimo que familiar. Igualmente la belleza física de las modelos dio paso a una serie de imágenes en las que el centro del interés físico se desplazó del rostro hacia el uso de cuerpos que, de manera recatada y estilizada, dejaban traslucir la desnudez de las pieles. La granulosidad de las copias se incrementó de manera notable, por lo que los cuerpos desnudos se desmaterializaban en una atmósfera de pequeños puntos brillantes que se concentraban en los cuerpos como si huyesen de la oscuridad de las composiciones. Los temas de las obras orbitaron alrededor de los mitos, las artes y la religión.

La extrema rigidez de la era Victoriana estimuló a muchos artistas a rechazar las normas establecidas. Convirtiéndose así la trasgresión en uno de los lugares comunes. Algunos de aquellos pretendían reconsiderar la posición dada a la mujer dentro de la sociedad mientras que otros atacaban las condiciones de explotación y miseria de los menos favorecidos. Un lugar especial fue ocupado por los fotógrafos homosexuales, entre quienes cabe destacar a Wilhem von Gloeden, quien en un estilo realista dedicó buena parte de su producción a retratar jóvenes mediterráneos, y Fred Holland Day, quien optó por la corriente pictorialista y simbólica.

Obras de Holland Day como *Estudio para Crucifixión*, de 1896, llegaron a causar un gran impacto en su momento, y ello tuvo lugar por varias razones. Al parecer, era la primer vez que algún artista se atrevía a presentar una imagen fotográfica de Cristo. Este asunto debió haber causado gran revuelo, porque una cosa es fotografiar a un personaje bíblico o histórico cualquiera, y otra cosa bien distinta es presentar una fotografía del mismísimo Jesucristo en algunos de los momentos más sobresalientes de su vida. En un acto como éste se hace evidente el carácter de puesta en escena que puede llegar a tener la fotografía, y en él se fragmentan dos concepciones hasta el momento rígidas.



*Estudio para una Crucifixión.
Fred Holland Day, 1986*

La más significativa de ellas se relaciona con el estatuto de verdad que se le venía dando a la fotografía, el cual se había convertido en un nervio central de su aceptación social y de su posicionamiento en el mundo de las artes. Si una fotografía, como se hizo evidente en ese momento, no necesariamente es muestra de la realidad fotografiada, es necesario entonces reevaluar el carácter que a ésta se le había entregado en los anteriores cincuenta años.

La segunda fractura es de índole religiosa. Lo divino ha dejado de serlo y se ha puesto al mismo nivel de lo humano. Una idea como ésta, apenas al borde del extremo conservador y moralista victoriano, fácilmente puede ser considerada como algo más que un pequeño atrevimiento. Puede tomarse por afrenta, por blasfemia. Súmese a esto el hecho de que el Cristo fotografiado es el fotógrafo mismo. Tal vez ya estamos hablando de herejía. Súmese el hecho de que el fotógrafo que hace de Cristo está completa y explícitamente desnudo: sacrilegio, tal vez. Súmese por último el hecho de que el fotógrafo que hace de Cristo, que está completa y explícitamente desnudo, es homosexual; ¿qué otro nivel de trasgresión se podría esperar?

Casi cien años más tarde, en 1987, Andrés Serrano nos dio la respuesta. De nuevo vemos una imagen de un crucifijo resuelta de manera similar a la de Holland Day. La presencia de una atmósfera cargada de pequeños puntos luminosos que se recogen cerca de la figura la envuelven en una vaporosidad lumínica que apenas si permite adivinar las formas del sujeto y que lo eleva a un estatuto de sublimidad y belleza. Pero de nuevo, como lo hiciera Holland Day, la imagen transgredió muchas de las normas reinantes. Como lo anota Pultz, en la imagen observamos una “fotografía en color de un crucifijo sumergido en el ligeramente efervescente líquido amarillo de la orina del propio artista. Se ha escrito que en este trabajo el artista podría estar tratando de establecer una ‘conexión entre su propia corporeidad y la

de Cristo', implicando una humanización de la figura religiosa, pero también, más significativamente, dando un sentido espiritual a su propio cuerpo del cual se siente desconectado".⁹



Piss Christ. Andrés Serrano, 1987

Pero una cosa es la explicación que podamos dar a la obra de un artista y otra bien distinta es cómo la sociedad pueda reaccionar ante ella. Serrano ha sufrido la persecución de sectores sociales poderosos. Sus exposiciones han sido vetadas en diversos estados y países. Senadores norteamericanos, como el Sr. Helms, han promovido estos vetos y continuamente entorpecen su trabajo. Serrano no es el único fotógrafo en trabajar esta línea. Junto con él, artistas como Joel-Peter Witkin nos plantean un nuevo nivel de discusión, en el cual, desde la esencia más cercana a nosotros, la materia, nos proponen una conexión limpia, pura y sin mediaciones con lo divino.

5. Imágenes en *blues*

Las dos derivaciones anotadas para la fotografía, la que busca una línea vinculada con el realismo, y la que busca una línea vinculada con el pictorialismo, son las que constituyen el núcleo fundamental de su historia, pero no la completan en su totalidad. Ambas tienen en común el hecho de utilizar todo el dispositivo de la cámara, y ambas se relacionan con dos formas particulares y aceptadas de hacer arte vigentes durante sus desarrollos. También ambas fueron centro de duras críticas. Similar a las anotaciones que Baudelaire hiciera en contra de la fotografía de carácter analógico, muchas críticas fueron formuladas a la que tenía afinidades con la actitud sintética.

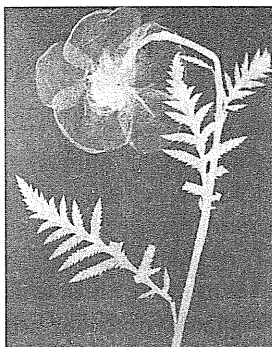
⁹ PULTZ, John. *Photography and the Body*. London: Everyman Art Library, 1995, p. 159.

Durante el cambio del siglo XIX al XX, ambos tipos de críticas llovieron a la fotografía de manera simultánea. El que se le criticara por producir imágenes análogas y al tiempo se le criticara por producir imágenes sintéticas indica que detrás de tales críticas se escondía una actitud amañada y sospechosa. Cuando personas afines a la solución realista de las artes querían atacar las cualidades pictóricas propias de otros artistas, usaban como principal argumento y centro de críticas a la fotografía de carácter pictórico. A su vez, no en pocas ocasiones, los afines al pictorialismo centraban su crítica en las cualidades fotográficas que poseían tales pinturas.

La disputa entre las dos corrientes artísticas careció de un enfrentamiento directo en un campo neutral, se efectuó en el campo de la fotografía. También careció de contendientes con uniformes diferenciados, el enemigo a atacar fue siempre la fotografía. La lucha entre las dos vertientes pone de manifiesto que la institución de las bellas artes era la que en realidad se encontraba en un estado calamitoso. Una revisión calmada del asunto lleva a la conclusión de que la fotografía se convirtió, en buena medida, en “la cabeza de turco de una multitud de pecados cometidos, no solamente por los artistas, sino también por los escritores y los críticos, por los sistemas vigentes de mecenazgo artístico, y por el mal gusto de la gran parte de la gente que se interesaba por la pintura”.¹⁰ Estos detractores amañados y gratuitos de la fotografía nunca pudieron entender ni aceptar los aportes que la imagen fotográfica entregó para el desarrollo del arte. De igual manera, a pesar de las abundantes voces a favor, tampoco aceptaron a la fotografía como una técnica independiente desde la cual se pudiera construir una obra artística.

Por fortuna para los que tienen en sus afectos a la fotografía, y por desgracia para quienes no la tienen, ésta no se ve limitada al uso de una cámara solamente. También es posible construir imágenes fotográficas haciendo acopio de tan sólo un papel sensibilizado, de un sujeto y de una fuente de luz. Fox Talbot había descubierto y perfeccionado una técnica que en principio fue conocida como “dibujo fotogénico”, en la cual un objeto colocado sobre un papel sensibilizado dejaba un registro de su sombra, que en algunos casos permitía registrar también las transparencias de partes del sujeto. Esta técnica, que en su fundamento corresponde al componente químico de la fotografía —recordemos que el componente físico corresponde a la lente—, tuvo un periodo de mucha popularidad, que dio nacimiento a la primera mujer que se dedicara a la fotografía: Anna Atkins. Para entonces, la técnica se conocía como “cianotipia”, nombre que hace honor a la coloración azul que predomina en la copia. La obra *Papaver (Oriental)* sorprende por la extrema sencillez y sobriedad de la composición lograda por Atkins. El tono azulado del cianotipo carga a la imagen de un aire nostálgico y romántico, a la vez que la disposición de tallo, hojas y flor nos recuerda las muestras botánicas recolectadas para los herbarios.

10 SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Barcelona: Editorial Alianza, 1994, p. 270.



Papaver. Anna Atkins

Esta técnica fotográfica aguardó pacientemente por más de cincuenta años de fotografías realistas y pictorialistas antes de hacer una reaparición de la mano del pintor y fotógrafo Alvin Langdon Coburn, quien, con el ánimo de lograr que al igual que las demás artes la fotografía llegase a “hacer cosas más extrañas y fascinantes que los sueños más fantásticos”,¹¹ presentó en el año de 1916 una serie de vortografías. Estas primeras imágenes fueron realizadas por medio de un complejo sistema prismático que trasmataba la identidad original del sujeto transformándolo en una serie de patrones puramente pictóricos. Coburn había defendido años atrás la posibilidad de que la imagen fotográfica se desligara de los preceptos realistas y pictóricos y se inscribiera en una dinámica más acorde con la perspectiva múltiple del cubismo. Al igual que con los aportes de la fotografía hacia el futurismo y el cinematismo de principios del siglo XX, los vortogramas recibieron fuertes críticas y burlas, como por ejemplo la de la revista *Photograms*, que a propósito de la colaboración enviada por el fotógrafo escribió: “se podría pasar media hora bastante divertida tratando de averiguar de qué manera parece más bonita la Vortografía de Coburn, si boca arriba o boca abajo”¹²

Otros críticos, por su parte, reconocieron los aportes que estas imágenes entregaron a las investigaciones que poco más adelante se realizaran desde el Dadaísmo, el Surrealismo y la Bauhaus. Christian Schad fue el primero de los pintores que acogió las búsquedas de Coburn y revivió a plenitud la técnica desarrollada por Talbot. En sus Shadógrafos quiso actualizar el tipo de elementos registrados, así como también el carácter compositivo en que estos se disponían. El resultado fue un conjunto de imágenes que se lograron poner a tono con el carácter descuidado e impulsivo de la sociedad moderna.

Luego de Schad, Lazlo Moholy-Nagy y Man Ray retomaron este tipo de experimentaciones y desarrollaron una técnica que vino a ser conocida como fotograma, en

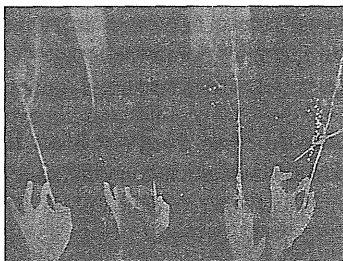
11 Citado por SCHARF, Aaron. *Op. cit.* p. 292.

12 *Ibidem.*

el caso de Moholy-Nagy, y como rayografía, en el caso de Ray. Éste ya tenía éxito y reconocimiento relativo dentro de la esfera de las artes, aunque en la línea de disidencia más fuerte del momento. Desde la libertad experimental y expresiva del Dadaísmo y desde su negación de los valores estéticos reinantes en el momento, Ray logró convertirse en uno de los artistas más versátiles e influyentes en el arte del siglo XX. Su obra siempre tuvo un vínculo fuerte con la fotografía, al punto de llegar a convertirse en uno de los principales impulsores de la imagen fotográfica desde alternativas diferentes a las que entonces predominaban. La experimentación fue siempre pilar fundamental en Ray, para quien la creación de nuevas formas era indispensable para la “más pura realización” de arte moderno.

El papel jugado por la fotografía en las dos primeras décadas del siglo XX fue fundamental para el desarrollo posterior del arte. Su presencia es notoria en el Dadaísmo, el Surrealismo, la Bauhaus, el Futurismo, el Cubismo sintético, el Rayonismo y el Constructivismo, entre otras corrientes. Esta presencia es reconocida con alguna frecuencia, pero pocas veces es valorada en su justa medida. También es necesario resaltar que otras corrientes artísticas deben muchos de sus logros a la imagen fotográfica, aunque ésta no aparezca ni sea constitutiva en ellas. Este asunto tiene que ver con la liberación que las artes tuvieron gracias al papel que en uno u otro sentido fue tomado por los fotógrafos. Principalmente impulsó la emancipación que las artes tuvieron de la representación fiel de los sujetos y la naturaleza. En buena hora la fotografía vino a suplir esta obligación que desde hacía tiempo agotaba las espaldas de los pintores y escultores. Liberados de esta carga, pudieron desarrollar nuevas investigaciones que al cabo de pocos años produjeron la explosión de ismos que aún hoy tiene influencias en la creación artística.

A pesar de las tempranas participaciones de la fotografía en el mundo de las artes, sólo desde la segunda mitad del siglo XX ésta ha tenido un reconocimiento explícito y continuo de parte de algunos historiadores, críticos y filósofos del arte. Este reconocimiento se debe, en buena medida, al hecho de que artistas fundamentales, como Robert Rauschenberg, han mantenido una actitud de tránsito de una a otra técnica, validándolas a todas en ese acto. Un ejemplo de ello es el cianotipo de 1951 titulado *Luz nacida en la oscuridad*, realizado en colaboración con Susan Weil.



Luz nacida en la oscuridad.
Robert Rauschenberg, 1951

También ha sido fundamental la presencia ineludible de la imagen fotográfica como una constante de nuestra cultura, en la cual el fragmento, que de por sí es también constitutivo e inherente de la fotografía, cumple un papel fundamental.

Pienso que equivocadamente las “artes tradicionales” han visto en la fotografía un rival que combatir. Pienso que la fotografía, sin siquiera haberse puesto en plan de lucha, ha sido un digno rival. A cada crítica y a cada golpe ha respondido con una actitud serena y con una voluntad de expandir el campo de trabajo y experimentación de la creatividad humana. Pienso que la mayoría de los críticos e historiadores de arte no han podido salir de un esquema mental, que no es otro distinto al renacentista. La fotografía tiene sus raíces en la filosofía del Renacimiento, tuvo su forma inicial en las búsquedas estéticas del hombre del siglo XIX, y sus ramas han posibilitado el surgimiento de las formas actuales del arte.

Pienso que la fotografía no ha tenido el reconocimiento que se merece. Basta con mirar cualquiera de las enciclopedias de arte de reciente publicación, o revisar los textos de teoría e historia del arte para encontrarse con su notoria ausencia. Pienso que es tiempo de darle el reconocimiento que se merece, pues sin ella no hubiéramos tenido colgados en nuestros museos un Monet, un Picasso, un Tapiés. Tal vez tendríamos un David, otro David y otro David. Pero éstas sólo son vagas consideraciones. Lo concreto y cierto es que tenemos lo que tenemos. Y lo que tenemos es una manifestación artística a la que se le ha negado el estatuto que merece, y quienes se lo niegan parecen seguir enfrascados en las teorías de hace quinientos años.

El objetivo de este artículo no fue otro que mostrar cómo en los momentos fundamentales de la historia de la fotografía ha existido un vínculo claro con el arte. He querido mostrar cómo estos momentos no han sido puntuales, sino que presentan una asombrosa recurrencia en el tiempo, entregando un sentido renovado en cada ocasión. He querido mostrar además cómo en cada uno de estos momentos se hace manifiesta, no sólo la voluntad expresiva de la fotografía, sino también la voluntad y capacidad expresiva del arte. He querido mostrar finalmente que la fotografía ha logrado alcanzar un estado de desarrollo tal, que si se quisiese, se podría conformar un universo cerrado y coherente en sí mismo.

Para finalizar, pienso que lo que ha llevado a críticos, historiadores y filósofos del arte a desconocer los valores de la fotografía, es la aparente facilidad con que una imagen se puede lograr. Sin embargo, en este argumento se esconde una trampa que parece no ser vista con claridad, probablemente por lo obvia que esta resulta: si la fotografía es desvalorada por la facilidad con la que cualquier persona, tan inculta como se quiera, la puede realizar, también habría que descalificar al arte en general, pues cualquier inculto puede tomar un lienzo y pintar sobre él.

Fotografía y arte: una historia de encuentros y desencuentros

Art and Photography: A History of Agreements and Disagreements

Resumen. *Desde su concepción misma, la imagen fotográfica estuvo destinada a mantener una estrecha relación con las formas artísticas en boga a mediados del siglo XIX, pues inicialmente la fotografía no buscaba satisfacer nada distinto de lo que a los ojos de muchos críticos y artistas era el objetivo último de las artes: la representación fiel de la naturaleza. Desde entonces, y a pesar de las diversas evoluciones de lado y lado, fotografía y arte han mantenido una estrecha relación, muchas veces de rivalidad, otras de cooperación y unas pocas de reconocimiento y respeto. Este artículo busca, en esencia, presentar algunos de los rasgos más sobresalientes de esta historia de discusiones, actos y reacciones, que es tan antigua como la fotografía misma.*

Summary. *Since initially photography did not intend anything different to what for many critics and artists was the primary purpose or art, that is, to faithfully represent Nature, the photographic image was to maintain a close relationship with the art production common by the mid-nineteenth century. From then on, and in spite of the various progresses of one and another, photography and art have remained connected, often as rivals, at times cooperating, and seldom acknowledging and respecting each other. This paper basically points out some of the more outstanding features of that history of arguments, events and reactions, as old as photography itself.*

Palabras clave: *fotografía, arte, historia de la fotografía.*

Key Words: *Photography, Art, History of Photography.*