



**Hallazgos sobre la dialéctica tensionante figura-fondo en la serie
Iconos II de Adriana Duque**

Luis Mauricio Montealegre Hernández

Monografía presentada para optar al título de Maestro en Artes Plásticas

Tutor

Carlos Alberto Galeano Marín, Doctor (PhD) en Filosofía

Magister (Mg) en Historia y Teoría del Arte

Maestro en Artes Plásticas

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Artes Plásticas

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Montealegre Hernández, 2022)
Referencia	Montealegre Hernández, L. M. (2022). <i>Hallazgos sobre la dialéctica tensionante figura-fondo en la serie Iconos II de Adriana Duque</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Centro de Documentación Artes

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Gabriel Mario Vélez Salazar.

Jefe departamento: Julio Cesar Salazar Zapata.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi Señor Jesucristo

A mi Esposa e Hijas

Agradecimientos

Agradezco a mi Señor Jesús por su guía.

A mi esposa e hijas por su amor incondicional y la paciencia que me tuvieron durante la carrera.

A mi tutor durante la elaboración de la monografía por su sabia orientación y paciencia, el profesor Carlos Galeano.

A mis profesores, con los cuales compartí momentos inolvidables, además de su amistad.

A mis camaradas de estudio, a quienes aprendí a querer, incluso por encima de la diferencia de edad.

A mis camaradas y Coordinador del CADE del departamento de Artes Plásticas quienes llevo con agrado en mi corazón.

Contenido

Resumen	7
Abstract	8
Introducción	9
1. Adriana Duque y su Obra.....	11
1.1 Estudios.....	11
1.2 Temas, Caracterización y Escritos sobre la Obra de Adriana Duque.....	12
1.3 La Fotografía con Infantes.....	17
1.4 Antecedentes de la Fotografía Victoriana, Moderna y Contemporánea en el trabajo de Adriana Duque.....	18
1.5 La Relación de los Estilos Vistos en Adriana Duque.....	32
1.6 El Escenario Fotográfico.....	35
1.7 El Retoque Digital y el Formato Fotográfico.....	37
1.8 La Artista y la Fotografía Digital.....	38
1.9 La Fotografía Plástica en el Contexto de la Fotografía Contemporánea.....	39
2. La Dialéctica Figura-Fondo en la Imagen Fotográfica.....	46
2.1 Tensiones Figura-Fondo en la Precepción Visual.....	46
2.2 Semiología y Dialéctica Figura-Fondo en la Imagen Fotográfica.....	50
2.3 La Dialéctica Figura-Fondo como Lectura Tensionante.....	51
2.4 El Análisis Fotográfico.....	53
2.5 La Poética de la Obra de Arte en Umberto Eco y los Términos Studium-Punctum en la Teoría Fotográfica de Roland Barthes.....	55
2.6 Studium y Punctum.....	56
2.7 La Relación Figura-Fondo y la Técnica Fotográfica.....	58
3. Contextualización y Análisis sobre la Dialéctica Figura-Fondo de la Serie Iconos II.....	62
3.1 Entorno de la Obra de Johannes Vermeer.....	62
3.2 Paralelismos entre Vermeer y Duque.....	64
3.3 Contexto y Características Generales de la Serie Iconos II de Duque.....	67
3.4 Elementos Significativos en la Serie Iconos II.....	68
3.5 Dialéctica Tensionante Figura-Fondo en la Serie Iconos II.....	73

3.5.1 <i>Grieta de Luz</i>	76
3.6 La Dialéctica Visual.....	78
3.7 Nivel Compositivo.....	79
3.7.1 <i>Arrume de Tomates</i>	80
3.7.2 <i>Indebida Apropiación</i>	83
3.7.3 <i>Un Verde rechazo</i>	84
3.7.4 <i>La Canasta de Frutas</i>	86
4. Conclusión.....	88
Referencias.....	92
Figuras.....	95

Resumen

En esta monografía se explora el papel relevante del fondo, o espacio negativo, presente en una imagen fotográfica. Para ello se analiza la serie “Iconos II”, de la fotógrafa colombiana Adriana Duque, rastreando el tema desarrollado a través de algunos estadios históricos de la fotografía y antecedentes temáticos y estéticos. Luego se desarrolla un entorno teórico que sustenta la apreciación determinada por la tensión presente entre la figura, o parte positiva, y el fondo, o parte negativa de una imagen, que llega a la valoración del fondo como elemento significativo para el observador. Finalmente se pone a prueba la percepción estimada y subjetiva del fondo al estar al frente de unas fotografías escogidas de la serie.

Palabras clave: dialéctica, figura, fondo, Adriana Duque.

Abstract

This monographic project aims to explore the meaningful background, or 'negative space', in the photographic picture. For so on, the series 'Icons II', by Colombian photographer Adriana Duque is analyzed, searching the issue through historical periods, thematic and aesthetical photographic antecedents. After that, a theoretical framework is developed, which supports the observation based on the actual picture's tension between figure, or 'positive component', and background, or 'negative component', which leads to the assessment of the background as a meaningful component for the viewer. Finally, the background's estimated and subjective perception of the image is tested through some of the images of the series.

Keywords: dialectics, figure, meaningful background, Adriana Duque.

Introducción

Consideremos este interrogante: ¿Es posible encontrar, en una imagen cualquiera, elementos que capten nuestra atención de tal manera que lleguen a desplazar en forma considerable el elemento principal? Esta pregunta fue la que detonó la realización de esta monografía de investigación. Pero ¿cuál fue el camino para llegar a este cuestionamiento sobre las imágenes? Una de las facetas que nos aproxima al mundo de las artes plásticas es la de adquirir unas destrezas manuales por medio de las cuales afrontemos trabajos artísticos, o lo que en el medio académico se denomina formalización. A esta situación yo no fui ajeno, pero curiosamente el interés que me suscitaban en un principio, el conocer y desarrollar estas destrezas fue decreciendo, derivando hacia la parte teórica con la cual procuro comprender la constitución interna de una imagen, en especial la fotográfica.

La carrera de Maestro en Artes Plásticas, en la versión 6, presenta dos vías posibles de graduación: ya sea con propuestas de formalización plástica o con un trabajo teórico representado en una monografía. Teniendo en cuenta que mi interés está centrado en la imagen fotográfica y todo lo concerniente a su teorización, me decante por esta línea. Esta vía fue dirigida esmeradamente por el tutor encargado, con el cual se trazó una guía de trabajo para así indagar por la inquietud ya planteada. Esto permitió concretar la elección de una artista plástica y un apartado de su trabajo que consiste en la elección de una serie fotográfica. Dicha elección se posibilitó por las afinidades que tengo con el mundo de la fotografía, conjugando los intereses de dicho estamento con el mundo fotográfico de las jóvenes adolescentes, lo cual puede ser debido a que tengo un espejo representado en mis dos hijas.

Este trabajo se llevó a cabo en la modalidad de monografía de investigación, porque más allá de posibilidad de hacer una revisión bibliográfica sobre la obra de Adriana Duque, me atrae más explorar, o sea dar un paso hacia la vía de la investigación, lo cual se constituyó en un reto mucho más grande que la formalización, ya que me confrontó con el conocimiento, no simplemente con la recolección de información, sino con indagar y posibilitar un nuevo conocimiento que es de mi interés, con aquello que me inquieta, que me punza; con aquello que vendría a ser como un equivalente del *punctum*. Ese aspecto especial que me jala y persigue de las imágenes.

El trabajo se estructura en tres grandes capítulos. En el primero se hace un acercamiento general a Duque, recorriendo distintos aspectos tales como la formalización de su obra, los premios

recibidos, las distintas exposiciones realizadas, los estilos presentes en sus propuestas y los escritos realizados sobre ella. Luego viene una indagación que es más de orden temático, en el cual se hace una revisión acerca de cómo existe una tradición en el mundo de la fotografía que se interesa en observar lo que pasa con la infancia y las jóvenes adolescentes y cómo esa línea de continuidad, que surge desde el momento mismo de la aparición de la imagen fotográfica, tiene unas raíces profundas que avanzan hasta la época del Barroco con el *tableau vivant*, incluso el cómo la fotografía posibilita el darle un nuevo impulso a los *tableau* al registrar las escenificaciones y anunciar que hay unos vínculos muy interesantes con las formas más contemporáneas de la práctica fotográfica, en especial en los cuadros fotográficos.

Seguimos con un segundo capítulo que consiste en un planteamiento de orden fundamentalmente subjetivo, así como la elaboración de una cimentación teórica referente a las imágenes, en especial a la fotográfica, principalmente desde las formulaciones concebidas por Eco, Barthes, Han, Dubois y Arnheim, las cuales posibilitan un escenario en el cual me muevo libremente en la idea de seguir el *punctum*, ese elemento que me atrae y que yo no logro amarrar adecuadamente desde la conciencia, pero que desde el subconsciente, y de manera continua, me está llevando a distintos puntos.

En el tercer capítulo recojo la construcción teórica que se estructuró a partir de estos autores vinculando la teoría de la Gestalt, de tal manera que desde el territorio de la subjetividad y el de mi *punctum* frente al conjunto de obras de Duque, pongo a prueba ese modelo teórico en el atravesamiento de mi experiencia interna. En este apartado se encuentra el resumen de mi vivencia y que al mismo tiempo se constituye en un escenario abierto para que cada lector de la monografía pueda percibir por sí mismo esta experiencia: la de estar sometido a la tensión que se establece entre figura y fondo en la serie de Iconos II de Duque o en cualquier otra imagen de su interés.

1 Adriana Duque y su Obra

1.1 Estudios

Antes de entrar en el asunto central de la monografía, es conveniente realizar una mirada general a la vida y obra de Adriana María Duque Cardona. Nace en el año de 1968 en “La colina iluminada”, una bella manera de nombrar a la capital de departamento de Caldas: Manizales¹. Estudió Artes Plásticas en la Universidad de Caldas, graduándose con el título de Maestra en Artes Plásticas. Ha participado en una gran cantidad de exposiciones, tanto de forma individual como colectiva ya que desde temprano empezó su andanza por dichos eventos. También ha recibido varios galardones, reconocimientos y premios por su obra. En cuanto a lo relacionado con sus estudios y la formalización de sus trabajos, ha realizado obras en varios de los lenguajes usuales en las artes plásticas, tales como el video, la pintura, la instalación y la fotografía. Luego de un tiempo se dio cuenta de que el lenguaje que más le atraía y que se adhería mejor a sus propuestas artísticas era el de la fotografía, más concretamente la fotografía digital. Esta decisión la llevó a apropiarse de este lenguaje y las técnicas que lo complementan como su “principal” medio de expresión plástica, fortaleciéndose con la edición digital.

Con respecto a este recurso, en el año de 2001 recibe un reconocimiento de la embajada francesa en Bogotá que conlleva el otorgamiento de una beca de parte de Mincultura para realizar una especialización, con la cual decidió estudiar en la Grisart Escola Internacional de Fotografía² en Barcelona (España) para especializarse en Fotografía Digital, con énfasis en edición digital. Como resultado de estos estudios, en el año 2006 resultó ganadora del “II Premio Nacional Colombo Suizo de Fotografía para la convivencia” con un proyecto llamado “Prototipos”.³

¹ Cualquiera que estuviera escribiendo una bibliografía completa sobre la artista, podría agregar que ese nombre prefigura uno de los componentes importantes en su trabajo: el manejo de la luz. Pero eso sería hilar demasiado fino.

² La Grisart Escola Internacional de Fotografía, es un centro de educación privada que funciona desde 1985 y que está dedicado solamente a la fotografía, haciendo un gran énfasis en los medios tecnológicos.

³ Conviene subrayar que en el boletín del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura Colombiano, aparece como ganadora de dicho premio con la obra “La Sagrada Familia”.

1.2 Temas, Caracterización y Escritos sobre la Obra de Adriana Duque

En la mayoría de los artistas, a medida que van realizando sus propuestas artísticas, se puede observar un cambio en los temas de interés. La obra de Duque no es ajena a este aspecto. El tránsito por la plástica la ha llevado a preocuparse por el paisaje, la muerte, el cuerpo y el espacio, la familia y su entorno hasta llegar a la infancia, cuya formalización se enruta hacia el género del retrato. Respecto a sus fotografías de paisajes, son tomas de casas o de lugares, ubicados al lado del mar o paisajes brumosos. En algunas de las fotos las locaciones están aisladas, o con algunos transeúntes. Pero toda esta serie maneja un clima de misterio y de nostalgia. Una de esas series es llamada “Al margen” Figura 1.



Figura 1. Adriana Duque. *Al Margen. Casa 3*. Fotografía en blanco y negro. 2006.

La muerte, el cuerpo y el espacio, fueron los temas tratados en una video-instalación con la cual ganó el XVII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich del año 1997. En el sumario se comenta que la obra “recurre a la imagen arquetípica de la muerte vista desde la distancia del video con una óptica simbólica que pone en evidencia la imposibilidad del espectador ante el bombardeo cotidiano de las imágenes de la violencia. Muestra de una manera simple y con mínimos detalles una muerte exenta de violencia. A través de un fondo limpio y azul se aprecia la muerte de varias personas que reposan con un ramo de flores sobre el pecho” (Charalambos, 2000, p.423) Figura 2.



Figura 2. Adriana Duque. *Sin título*. Video-instalación. 1997.

El entorno familiar, otro de los temas, lo ha tratado con series que se presentan como retratos de familia. En ellas representa puestas en escena que destacan tanto por el manejo de la iluminación, como por lo compositivo y lo escenográfico, de tal manera que, en palabras de Luis Fernando Valencia (citado en Betancourt, s.f. citado en Duque, s.f.), hay “un desajuste del acontecimiento con su escenario: en la obra, el espacio que es cotidiano de origen, se convierte en escenario, y el grupo pierde su homogeneidad para convertirse en diseminación pura, en actuaciones individuales, indiferentes unos a otros”. Precisamente sobre dicho tema perteneciente a la serie con la que resultó ganadora del “II Premio Nacional Colombo Suizo de Fotografía para la convivencia” se aprecia la Figura 3.



Figura 3. Adriana Duque. *Sagrada Familia. Familia No. 4*. Fotografía a color. 2007.

Otra de las líneas de investigación y de trabajo fotográfico de Duque, y que es la que nos interesa en esta monografía de investigación, tiene que ver con la infancia. La desarrolla en una amplia selección de series, en donde el cuerpo y la presencia de los personajes generan una tensión por su atemporalidad. Infantes con una presencia abstracta, acto propio de una utopía que no consigue materializarse debido al ser biológico que no coincide con la estancia cultural mostrada en las series.



Figura 4. Adriana Duque. *Pablo*. Fotografía a color. 2010.

En ellas maneja una hiperrealidad sugestiva que, insinuante y concerniente a espacios culturales no propios de la nacionalidad de los modelos, los caracteriza casi como unas figuras artificiosas y paradójicas que pueden perturbar al espectador. La figura 4 es un ejemplo de estos trabajos, perteneciente a la serie “Infantes”.

Después de un rastreo sobre textos que comentan sobre el trabajo de Duque, he seleccionado once, mostrando la variada información que se halla en la red sobre ella. Inicio con unos textos interpretativos, luego de valoración plástica y finalmente anecdótico. Dos textos encontrados en la web se incluyen en los interpretativos. Uno de ellos aparece en la página oficial de Duque, escrito por Carlos E. Betancourt, curador y crítico de arte, quien realiza un extenso análisis sobre las propuestas artísticas, tratando aspectos tales como los “extrañamientos”⁴ provocados por las fotografías de la artista. Comenta, además, sobre lo especial de lo siniestro y lo familiar presente, así como el trabajo escenográfico realizado en las imágenes. Otra de las reflexiones de Betancourt apunta al tratamiento temático y técnico de la obra fotográfica, inmiscuyéndose en el sentido interno de las fotos y, por supuesto de las series, explicando los temas y poniendo a consideración que la mayoría de los modelos son niñas, lo que conlleva implicaciones psicológicas, ya que “la inocencia perdida de estas niñas está marcada por traumas, evidentes en manifestaciones de madurez anticipada”. También se presentan aspectos sociológicos debido a que estando “suspendidas entre absolutos las niñas aparecen como mediadoras entre mitos acerca del origen híbrido de la sociedad colombiana: entre la alta cultura y la cultura popular, entre los cánones de belleza y raza europeos y las mezclas e hibridaciones del contexto colombiano.” Al igual comenta sobre el género del retrato, el cual se convierte en el vehículo perfecto para su trabajo. Además da vistazos al tratamiento escénico (casi teatral) de sus puestas en escena, comparando su proceso y trabajo con los de otros fotógrafos tanto contemporáneos como del pasado (Betancourt, citado en Duque, s.f.).

El otro texto se encuentra en un Blog perteneciente a Sol Astrid Giraldo, cuyo título es “La ciudad de las mujeres”. Dicho escrito trabaja el tema del cuerpo y de la identidad de la mujer, comentando sobre la construcción social que ha vivido y el cómo se representa en la obra de Duque. Se hace una referencia a la construcción social presente en la composición cultural concerniente a nuestra herencia como raza, mostrando la forma en que nos observamos y por ende cómo nos

⁴ Extrañamiento que, según Betancourt, se debe a que existe un enfrentamiento constante entre la fantasía y el realismo.

apreciamos y consideramos, siendo producto de unas ideas que proponían la “purificación” de la raza por medio de una transculturización, en especial con Europa (Giraldo, 2013).

Ahora bien, en lo que respecta a los textos de valoración plástica, se encuentra reseñas de exposiciones o de galerías virtuales, entre los que están el de la revista *Arcadia* (Cortes, 2014), donde se habla de una exposición realizada en 2014, llamada *Desvelamientos*, en la cual se exhiben unas fotografías donde aluden al paso del tiempo. Otra reseña escrita en el medio alternativo digital *Las dos orillas* comenta una exposición llevada a cabo en la Galería El Museo, realizada en 2016, titulada “Translocaciones: imágenes de una nueva era fotográfica”, con la participación de varios exponentes fotógrafos latinoamericanos, entre ellos Duque, la cual presenta una foto donde se ve una niña asumiendo el papel de durmiente coronada, lo cual se perfila como una reinterpretación de un tema pictórico llamado “Las monjas coronadas”. (Escallón, 2016).

Por su parte la revista electrónica española llamada *El cultural* reseña una exposición llevada a cabo en la Galería Horrach Moya en Catalunya en 2010. Brevemente hace mención a lo inquietante y enigmático de los infantes retratados por Duque, incluyendo un apunte sobre lo contradictorio del origen mestizo de los habitantes de Colombia; infantes que se presentan como una crítica a los discursos de hegemonías culturales presentes en muchas sociedades actuales. (Ribal, 2010). Siguiendo con el tema de la infancia, en la página llamada *Esto no es arte* (Retrato de infantes y otras obsesiones de Adriana Duque, 2020), se hace un breve comentario sobre la obra en general de Duque, especialmente la fase de las fotografías de infantes.

También, sobre el proceso creativo de la artista, en el portal digital de la revista *Fucsia* se encuentra un artículo titulado “Fotos y fantasías” en el cual se hacen comentarios sobre ello ejemplificado con una experiencia en un supermercado, el cual explica el surgimiento de su propuesta fotográfica. Se lee, además, sobre sus inicios en el mundo de la fotografía; de la exposición titulada “De cuento en cuento”, en la Galería Valenzuela y Klenner en Bogotá, que le abrió las puertas al reconocimiento como artista, y sobre su técnica fotográfica la cual define como un “trabajo digital realizado con una visión pictórica y una inspiración decididamente clásica” comentando por qué se considera una “pintora”, evidenciando su formación académica que le permite aplicar “el hiperrealismo (sic) del óleo a través de las herramientas digitales” en sus obras fotográficas (Fucsia, s.f.).

Por último, hay un texto anecdótico, consistente en un artículo publicado en la revista electrónica *Semana*, cuyo título reza *¿Se apropió Dolce & Gabbana del diseño de la artista Adriana Duque?* (2015), donde se comenta un pleito judicial entre Duque y la firma Dolce & Gabbana, debido al uso que esta firma hace durante la colección presentada en invierno de 2016, de unos “auriculares” con forma de diadema o tiara, los cuales la fotógrafa usó en una serie realizada en 2011.

Tomando en conjunto lo que se ha escrito sobre el trabajo y las fotografías de Duque, podemos entender que su obra contiene ideas tan variadas y significativas que permiten disertaciones como las de Betancourt y Giraldo. Por ello es posible decir que sus proyectos se consolidan como obra abierta o como una propuesta artística que entraña múltiples lecturas, pudiendo acercarse por el examen visual al extrañamiento presente en las imágenes, además de los aspectos que implican la fantasía aunada a la parte psicológica referenciada en dichas fotos, así como entrever aspectos sociológicos que tienen que ver con la mujer y con la construcción social del entorno racial de nuestro medio. En otras palabras, son un cuerpo de obra artística que genera dinámicas que dialogan tanto con el espectador como con otras ramas del saber cómo la ciencia y las humanidades.

1.3 La Fotografía con Infantes

En consonancia con lo anterior, a partir del año 2001 se empieza a perfilar lo que se convierte en el tema principal de la propuesta artística de Duque y por el cual ella es reconocida en el medio del arte: la infancia. Dicha etapa se convierte en su tema de investigación y desarrollo artístico, manifestando hacia esta estancia un gran interés y una marcada obsesión. De hecho lo anterior se puede ejemplificar, como ya se había comentado, con las variadas series fotográficas que ha venido realizando desde entonces, tales como “De cuento en cuento”, “Desórdenes del sueño”, “Niños barrocos”, “Iconos II”, entre otras. En complemento a lo anterior Betancourt escribe que “... (Sic) sus primeras imágenes (tanto fotográficas como en video) ya evidencian su obsesión por la infancia como una fase inacabada y permanentemente poseída por los ambiguos personajes de los cuentos de hadas y por elementos familiares íntimamente vinculados con el ámbito rural.” (Betancourt, s.f. citado en Duque, s.f.).

La riqueza temática y simbólica, así como la depuración estética que constituyen estas series de trabajos, han sido ponderadas como elementos de gran interés para el desarrollo de la presente monografía. Por lo tanto, dentro de este marco ha de considerarse el trabajo de Duque en el contexto de la fotografía. A causa de ello, y tomando en cuenta la serie “Iconos II”, se hace necesario revisar algunos antecedentes temáticos y estilísticos de interés para el presente trabajo, de tal forma que nos acercaremos a tres períodos de la historia de la fotografía: la época victoriana, la moderna y la contemporánea.

1.4 Antecedentes de la Fotografía Victoriana, Moderna y Contemporánea en el Trabajo de Adriana Duque

En este sector de la monografía se hará un rastreo general sobre temas y estrategias fotográficas, que desde los orígenes de la fotografía, y atravesando distintos periodos, es posible ir reconociendo hasta el trabajo de Duque. No es una investigación en profundidad ni una indagación histórica sobre los distintos autores que hayan trabajado la temática de la infancia. Más bien es un intento de ilustrar esa continuidad en algunos fotógrafos relevantes. Para ello se acude a ocho fotógrafos con los cuales se espera mostrar un panorama general del desarrollo de temas y estilos que conducen a la obra de Duque. Por lo tanto revisaremos brevemente ejemplos de la Época Victoriana, la Moderna y la Contemporánea.

Entre 1830 y 1901 surge lo que se conoce como Época Victoriana, en honor al periodo en que la Reina Victoria, de Inglaterra, ostentó la corona en su reino. En dicho periodo ya se había consolidado la revolución industrial. La fotografía, en consonancia con dicho desarrollo y estando ya consolidada, no estuvo exenta de verse apalancada por sus influencias, sobre todo en lo concerniente con los temas y estéticas aplicadas a las obras de arte. Lo anterior derivó en que por el medio fotográfico el cuerpo se pudo “definir...en términos de clase y conductas normativas”, adicionando que esta técnica “... también se utilizaría para crear el cuerpo erótico y sexualmente diferenciado” (Pultz, 2003, p.37), esto último condujo a poder apreciarlo de forma más artística que documental. En consecuencia, se puede apreciar que el cuerpo, tanto masculino como femenino, pero en particular este último, siendo un terreno desconocido, un enigma para la ciencia y la sociedad, no fue ajeno al escrutinio de carácter investigativo dado en diversos campos médicos y científicos, así también en el fotográfico. Es así que en Inglaterra, desde la consolidación de la

Época Victoriana, “la medicina en general y otras... disciplinas como la sexología y la psiquiatría convierten el cuerpo femenino en un objeto... de estudio y análisis con la intención de justificar su papel en la sociedad patriarcal.” (Arriaga, 2004, p.321)

Lo anterior desemboca en que la representación de cuerpos desnudos no fue ajena a la exploración científica y artística.⁵ Por lo tanto y refiriéndonos al estadio del arte pictórico, se dio una transición pasando de la representación de los desnudos masculinos, propios del periodo neoclásico, a los desnudos femeninos, los cuales “desplazaron la atención erótica...(sic) a un cuerpo amplio, lleno, maternal y antitético del enjuto y masculino del neoclásico” (Pultz, 2003, p.38). Esta transición, evidenciada grandemente con el gran protagonismo del cuerpo femenino en la fotografía, presenta una paradoja: la apreciación del cuerpo desnudo de la mujer pero a la par de ello imágenes con el cuerpo velado por el vestido. Es necesario anotar que dicho cuerpo era considerado, desde el romanticismo “como vulnerable a la enfermedad”, concepto que fue tomado por este periodo y por lo tanto había que proponer un espacio especial para su desarrollo. Esto condujo a que se propusiera como “(el) campo (adecuado) de actividad de las mujeres, un hogar distante y aparte del centro urbano” (Pultz, 2003, p.39-40). De esta forma, el vestido femenino se convierte en la alegoría del silencio y del ocultamiento de la sexualidad de la mujer, y es por ello que la mujer victoriana, para ser respetable, debía adquirir un rol contemplativo.

Debido al concepto que se tenía de la mujer, se evidencia la separación de sexos imperante en la época. Esto se refleja también en la infancia, que según la Era Victoriana a los niños se les permitía todo tipo de actividades, en cambio las niñas solían realizar actividades más pasivas. Este mundo, el de la infancia, pasa casi desapercibido, lo que no obstante no fue un impedimento para que los fotógrafos de la época se interesaran por él, convirtiéndose en un territorio de exploración. Así surgen las *miniatures vivantes* con infantes como protagonistas. Es de notar que debido a los largos tiempos de exposición, los fotógrafos se valían de ciertos artificios al realizar la toma. Uno muy particular es la inclusión de animales disecados como utilería (Mallet, 1999, p.12). Del periodo comentaremos tres fotógrafos.

En 1830 nace en Inglaterra Henry Peach Robinson. Siendo joven recibió clases de dibujo, luego se dedicó a la pintura vinculándose a la escuela prerrafaelista. En el año de 1852 se inicia en la fotografía. En 1857 abre un estudio, en donde influenciado por el prerrafaelismo y enfocándose

⁵ Sobre esto, invitamos al lector a indagar en el libro *La invención de la histeria* de George Didi-Huberman

por lo académico en la fotografía, se convirtió en uno de los representantes del pictorialismo, de tal manera que se esforzó por representar en sus imágenes, valores expresivos y creativos queriendo con ello elevar la fotografía a la categoría de obra de arte. En dicho estudio se permitió controlar todo el proceso de la obtención de una imagen fotográfica de tal forma que diseña y dispone las escenas, las poses y otros aspectos, dibujando bocetos y recreando las escenas a modo de pinturas lo cual da por resultado una imagen fotográfica. Sus experimentos lo llevaron a ser uno de los pioneros del retoque y el montaje, realizando varias tomas independientes, para luego terminar de acoplarlas en el laboratorio. Una de sus obras más famosas fue *Los Últimos Instantes (Fade Away)*, de 1858, en la cual usa 5 negativos para elaborar la escena. Figura 5.



Figura 5. Henry Peach Robinson: *Los Últimos Instantes (Fade Away)*. Fotografía en blanco y negro. 1858.

La niñez también fue explorada por Peach Robinson. Una de sus series se basa en el cuento de Caperucita Roja. En la Figura 6 se aprecia una de sus *miniatures vivantes*. Se puede notar que en ella el fotógrafo hace uso de una cabeza disecada de un perro, para representar al lobo.



Figura 6. Henry Peach Robinson. *Little Red Riding Hood 3*. Impresión de plata albúmina. 1858.

La segunda fotógrafa es Julia Margaret Cameron. Desde joven recibió una educación de tal manera que le permitió entablar amistad con grandes intelectuales y artistas de su entorno y tiempo. Su trabajo como fotógrafa inicia cuando recibe, como regalo, una cámara fotográfica, a sus 48 años de edad. Con ella se dedica a la realización de retratos en su ámbito tanto familiar como social. En estos encuentros fotográficos, donde los personajes debían posar por largo tiempo, le permitieron a Cameron realizar investigaciones sobre la luz y las placas de colodión húmedo. Su trabajo se caracterizó por los leves desenfoques, lo que se convirtió en su firma artística. Debido a esto llegó a poner en segundo plano lo técnico, anteponiendo lo estético, rechazando la idea de que la cámara era un instrumento de documentación. Más bien para ella se convirtió en el dispositivo ideal para la creación de obras de arte. Con ello logró llevar la fotografía al nivel máximo del arte en la forma como se consideraba en la época victoriana: el arte sacro.

Con respecto a la infancia, sus retratos muestran escenas alegóricas y domésticas. El tratamiento escenográfico, en muchos de ellos, son simples manejos de unas telas lo que constituía sus atrezos.



Figura 7. Julia Margaret Cameron. *I Wait*. Impresión de plata albúmina. 1872.

Observemos como lo dicho en cuanto al quehacer fotográfico de Camerón, en la Figura 7 titulada “I Wait”. Varios de sus trabajos centrados en la fotografía de niñas y de niños, se caracterizaron por la representación de ángeles, querubines y de los “putti”⁶. En dicha fotografía se observa que el interés de la toma se ubica en la mirada de la modelo, sin importar el desenfoco de la imagen, lo cual permite su preeminencia. Se entrevé el uso de un simple entramado escenográfico, con una tela y una especie de cornisa presente de manera borrosa. La pequeña modelo es una sobrina suya, por lo cual es posible entender la naturalidad de la pose adoptada por ella durante la toma, y con la cual se pudo representar un “putti” de forma tan espontánea.

El último de los fotógrafos invitados al punto nació dentro de la clase media inglesa, descendiente de una familia que tenía representantes religiosos, siendo un destacado escritor y matemático: Charles Lutwidge Dodgson más conocido por su seudónimo, Lewis Carroll, por medio del cual fue conocido por el libro que lo hizo famoso: *Alicia en el País de las Maravillas*. Su interés por la fotografía partió de una invitación que le realizó un tío suyo, para luego afinar sus estudios con un amigo físico y con otro famoso fotógrafo de la época, Oscar Gustav Rejlander. En un artículo Clavel (s.f) comenta que la fotografía fue importante para Carroll, debido a que le permitió

⁶ *Putto*, palabra italiana se traduce como niño y cuyo plural es *putti*, figuras ornamentales, que en las pinturas del renacimiento y del barroco, se presentan como seres alados y desnudos.

preservar del paso del tiempo la inocencia que observaba en las niñas y sus fugas belleza. Es por ello que la mayoría de sus trabajos fotográficos son retratos, en especial de niñas.

La idea que gira alrededor de esta recurrencia puede ser complementada con lo que Carroll pensaba sobre la idea calvinista del pecado original, la cual propone que todos somos pecadores “por herencia”. Por el contrario, él creía que todos nacemos como seres divinos y que con el correr del tiempo nos volvemos “pecadores”. Por lo tanto, una de las características que buscaba Carroll en sus fotos era mostrar la belleza como un estado de perfección física, estética y a su vez moral. Este aspecto se observa en la Figura 8 donde se representa en una de las amigas niñas de Carroll sus ideas sobre la inocencia, conjuntamente con querer captar “la belleza de las menores” (Ponce, 2021).

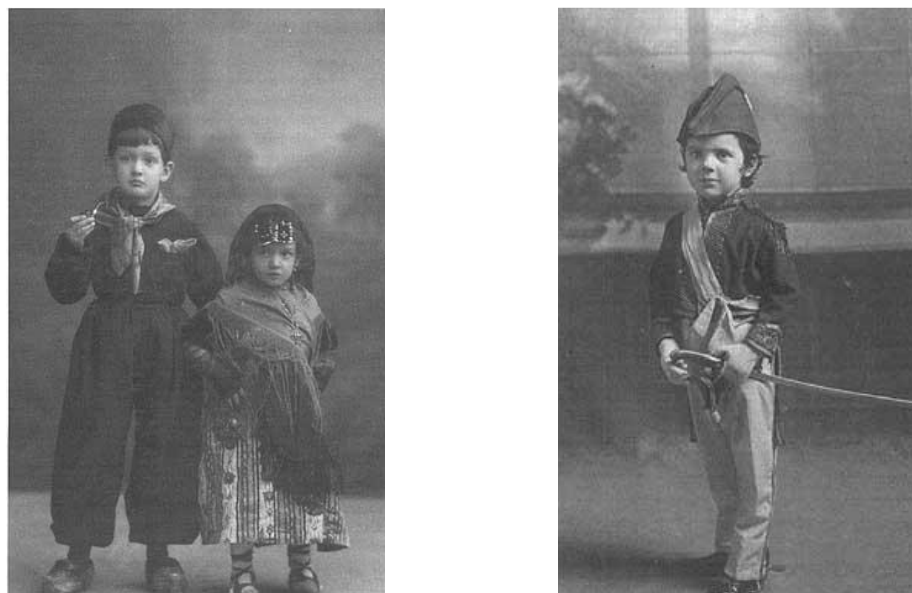


Figura 8. Lewis Carroll. *Xie Kitchen*. Impresión de plata albúmina. 1872

Existen otros dos aspectos relacionados con los fotógrafos nombrados y sus trabajos sobre la niñez que es interesante revisar. Durante la época Victoriana la infancia vivía constantemente bajo la “presencia referencial del adulto”⁷, esto se puede observar en varias de “...las imágenes fotográficas (donde) el niño (los imita)... (Con) vestidos de militares, de religiosos y de todo lo

⁷ Al respecto referirse al texto *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* de Phillippe Ariès

que constituye el universo de los (mayores),... niños que fuman en pipa, o que portan armas de guerra...” (Riego, 1999, p.35).



Figuras 9 y 10. Fotografía en blanco y negro. Autor desconocido.

Por lo tanto se observa que cuando el infante es el protagonista la pose, el decorado y el vestuario se presentan parodiando el mundo de los adultos. Esta forma de ver a la niñez se refleja en fotos donde, y esto es muy curioso, se pueden ver niñas vestidas de maquinistas de trenes, o asumiendo los papeles de madres en una sesión de té, o niños adoptando la pose de un adulto que conversa con un amigo o vestido de noble con sable, acompañado por una dama, representada por una niña.

Cabe aclarar que en este tiempo se consideraba que la infancia mantenía una latencia sexual que, como comenta Pultz “la sociedad negaba que poseyeran.” Lo anterior se complementa con una represión social, que involucra tanto el mundo infantil, como al mundo femenino. En contravía con ello los “fotógrafos pictóricos intentaban constantemente visualizar lo invisible y lo innombrable.” Tratando de dar forma visual a la sexualidad reprimida de los púberes (Pultz, 2003, p.43). El segundo aspecto es cuando el infante aparece en escenas familiares. En ellas su papel pasa a un segundo plano, casi desapercibido. Puede decirse que es una sombra. Lo comentado es notable al observar fotografías del período. Se aprecia la poca o ninguna interacción de parte de los adultos

con los infantes. Los primeros están más enfocados en su presencia como personas que cumplen un papel, ya sea maternal o paternal.

Desde la segunda mitad del siglo XIX los fotógrafos lucharon por categorizar el quehacer fotográfico en el ámbito del arte. Para ello se valieron de recursos propios de la fotografía, que incluían la manipulación de negativos y positivos, usos de difusores o usando técnicas propias de la pintura de la época como los procedimientos impresionistas, simbolistas y otros. A partir de 1910 “los fotógrafos modernos decidieron *abandonar* estas prácticas y en su lugar se dedicaron a lo que llamaron fotografía “directa”. Vale la pena comentar que más que abandonar las anteriores prácticas, los fotógrafos se propusieron desarrollar las técnicas que en sí son más propias de la fotografía, caracterizada por la ausencia de manipulación, el enfoque nítido, la gama completa de grises...y la independencia de los prototipos de la pintura” (Ibídem, p.66). El cuerpo, a su vez, no fue ajeno a estos cambios. En este periodo se llegó a reafirmar su heterosexualidad, acudiendo a la erotización del cuerpo de ambos sexos. Además de lo anterior, se destaca la actitud representativa evidenciada en la toma fotográfica con la cual se busca la fidelidad de los aspectos físicos de los objetos o de los sujetos. Dicha representación podía ser buscada por el artista, o por el personaje, o en última instancia; de común acuerdo entre los dos.

En cuanto a la fotografía infantil, realizada tanto por hombres como mujeres, se destaca la labor que realizan las fotógrafas, algunas de las cuales asumen su maternidad desde el punto de vista de la cámara. La infancia vista desde los registros fotográficos se presenta tanto como una afirmación de la sexualidad infantil y con ella la diferenciación heterosexual sin llegar a lo erótico, como una separación del entorno familiar. Esto dado por medio de un proceso largo y en donde se evidencia la transformación “...de su simple inexistencia,..., hasta convertirse... en un ser con plena existencia...”, lográndose “a través de la fotografía, (donde se) los aisló definitivamente...” ya que la familia se empezó a organizar en torno a los niños, permitiéndole ganar importancia dentro de dicho seno y a su vez, salir del anonimato en que estaba envuelto. (Escobar, 1998, p.12-13).

Dentro del contexto que estamos tratando, los fotógrafos que realizaron sus trabajos al inicio del siglo XX optaron por la subjetividad para alejarse de lo documental, “acudiendo a estilos anteriores, como la fotografía pictórica la cual tanto “los fotógrafos, críticos e historiadores modernos habían condenado como artificial, preparada, afectada, estetizante e incluso

fraudulenta”, por lo tanto “...realizan fotografías cuyo artificio es la primera afirmación que efectúan” (Pultz, 2003, p.144). Una de ellas es Alice Boughton.

Boughton nació en Norteamérica. A principios del siglo XX, luego de estudiar arte y fotografía, se convirtió en una afamada retratista siendo reconocida por las fotografías de personajes de la cultura. Fue una artista muy apreciada por Alfred Stieglitz de tal manera que la convirtió en miembro de la Photo-Secession. Ser retratista no le impidió realizar trabajos sobre paisajes, desnudos femeninos y fotografía infantil. Los trabajos insertos en esta línea ponen a la vista como ella “problematiza” la infancia, mostrando imágenes donde hay una “indeterminación” de la sexualidad sin tener límites claros en su “determinación” (Sic). Este aspecto se puede apreciar en uno de sus trabajos titulado “Niñas/os Desnudas/os” (Blanca, 2012, p.24). Cabe señalar una contradicción presente entre lo que Escobar comenta y lo que escribe Blanca, ya que el primero señala la afirmación de la sexualidad infantil junto con la diferenciación heterosexual, mientras que la segunda habla del carácter de indeterminación sexual presente en la fotografía de Boughton.



Figura 11. Alice Boughton. *Niñas/os Desnudas/os*. Fotografía en blanco y negro. 1909

Es interesante notar que en esta época surge una tensión latente sobre la diferenciación entre niñez y adultez y la existencia de un mundo erótico en los infantes.

Llegados a este punto, incluimos a una gran representante de la fotografía con infantes cuyo trabajo es de gran valía en la fotografía y el cual fue realizado durante la segunda mitad del siglo

XX. Es bueno aclarar que se la incluye en este apartado, debido a los recursos técnicos usados en su obra, que la emparentan, lejanamente pero con buena presencia, con el Pictorialismo. Ella es Sally Mann.

Mann (Norteamérica) realizó estudios de fotografía, especializándose en el retrato. Sus trabajos se centran en el cuerpo humano, de tal manera que incluye tomas de adolescente, de su familia y de cadáveres. Como propuesta personal se acogió a un compromiso, tener presente una subjetividad con sus temas, de tal manera que en toda su obra lo que más destaca es el trabajo realizado sobre sus hijos y sobre su esposo, centrando dicha propuesta sobre los desarrollos corporales de los primeros, y donde, siguiendo a Pultz, “su planteamiento está en ella muy actualizado” a comparación de los trabajos realizados sobre la sexualidad de niños y adolescentes por fotógrafos del siglo XIX. Esto debido a que en sus propuestas el desarrollo corporal de los infantes no se cierra al llegar a la adolescencia, este se monitorea de tal manera que muestra su lento adentrarse en la adultez.

Otro rasgo destacable de su trabajo es que Mann se aparta de la concepción de la fotografía documental, la cual considera que debe poder apreciarse una neutralidad, que se sobrepone ante las acciones fotográficas, o sea una objetividad sobre lo fotografiado. Es así que sus fotos “corresponden a poses” y con ello “..., no pretende decir la “verdad”... (más bien son una) indagación preparada” (Pultz, 2003, p.145). Con ello muestra una posición que compromete de forma inclusiva su emocionalidad, lo cual va allá de una simple observación y captación objetiva de su realidad. Esta característica la podemos observar en la siguiente fotografía denominada “El tomate perfecto”.



Figura 12. Sally Mann. *El tomate perfecto*. Fotografía en blanco y negro. 1990

En dicha fotografía, se capta el aprovechamiento de la luz para resaltar el cuerpo y con ello la pose de una de sus hijas, que evidencian un manejo de Mann sobre la escena, y la presencia de una emocionalidad al dividir la escena en dos aspectos: un lado derecho en semipenumbra y un lado izquierdo casi sobre expuesto, destacando la presencia casi etérea del personaje.

Con la llegada del siglo XXI, la fotografía no se libró de su pulsión inicial: ser una representación. Es por ello que “insiste tercamente en ser una referencia del mundo;...la fotografía se sigue preocupando, en lo esencial, por devolver un reflejo del mundo, si no tal como es, sí tal como creemos que es” (Pérez, 2004, p.230). Este último comentario lo confirma Fontcuberta (2010, p.54) en “La Cámara de Pandora”, cuando escribe que “Toda fotografía es, antes que espejo, especulación, ya que es esencialmente una manipulación más o menos inconsciente”. A su vez el cuerpo es visto como un ente que se sustenta “(en el uso del) lenguaje sumamente purificado de la modernidad, pero con mayor conciencia, (mostrándose)...presentaciones del cuerpo (que se apoyan) en el discurso social, económico y político contemporáneo” (Pultz, 2003, p.143). Por otra parte, la fotografía contemporánea no ha sido ajena al mundo de la fotografía infantil. En palabras de Pultz (2003, p.159), en ella se volvieron a ver los niños y adolescentes “como seres sexuales”. Acorde con todo lo comentado anteriormente podemos darle una mirada a la fotografía contemporánea, realizando un paneo sobre tres representantes bien interesantes. Ellos son: Anne Gaskell, Alessandra Sanguinatti y Erwing Olaf.

Gaskell es una fotógrafa estadounidense que ha realizado varias series en el estilo de fotografía narrativa, pero que tiene por característica la interrupción de dicha narrativa generando brechas de espacio y tiempo. La mayoría de sus series han versado sobre situaciones imaginarias y

oníricas, y en algunas de ellas ha hecho alusión a la pre-adolescencia. Una de sus series trata sobre la Alicia de Carroll, donde presenta dos Alicia de edad preadolescente en diferentes ángulos. Con ello propone mostrar la desorientación que sufre la protagonista en el cuento pero en unas situaciones ambiguas, casi erotizantes. Es de anotar que sus propuestas fotográficas parten de una planeación, implicando un montaje lo cual desemboca en un soporte para unas escenas artificiales, cuyo fin es ser fotografiadas (Guggenheim, s.f.). Es por ello que la imagen cuidadosamente programada, presenta una puesta en escena artificial en el sentido de que existe sólo para ser fotografiada. Esto que es algo similar al proceso de realización de películas presenta una diferencia importante: sus series no manejan un hilo lineal, por lo tanto los eventos parecen que tuvieran lugar simultáneamente “en un siempre presente”. El “antes” y el “después” de cada imagen se pierden, permitiendo que las posibles interpretaciones se multipliquen...Esta suspensión del tiempo y la causalidad otorga a las imágenes de Gaskell una notable ambigüedad que utiliza para evocar un mundo vívido y onírico” (Ibidem, s.f.).

Ella usa más los planos medios, lo que le permite mostrar de cerca la situación psicológica de su personaje, aspecto que puede ser observado en la fotografía denominada “Sin título #2 (maravilla)”. Es posible ver un cuadro, que si bien presenta por predominancia una acción, conlleva una carga onírica complementada con una eroticidad dada por la pose de las dos jóvenes.



Figura 13. Anna Gaskell. *Wonder*. Fotografía a color. 1996

La siguiente representante, Alessandra Sanguinetti, ha trabajado varios temas dentro de su quehacer fotográfico. Una de esas facetas es la infancia, destacando una serie que versa sobre el

desarrollo físico y emocional desde su niñez hasta su adolescencia de dos niñas. Las presenta en sus juegos, con sus disfraces, poses y roles asumidos en sus acciones lúdicas, las cuales van evolucionando a medida que las protagonistas van creciendo, notando cómo viven en carne propia, los acontecimientos que las acompañan. Sanguinetti complementa lo anterior con un seguimiento que ellas realizan mutuamente de su propio desarrollo físico y psicológico, así como la vivencia del papel femenino en un entorno dominado por el mundo machista.



Figura 14. Alessandra Sanguinetti. *Las aventuras de Guille y Beli. El Collar*. Fotografía a color. 1999

La serie es titulada “las aventuras de Guille y Belinda”. Se puede apreciar ese cambio tanto psicológico, como físico, que van transformando la vida y costumbres de las dos jóvenes. En contraste, es patente que Duque no propone trabajos donde se trate la evolución física y/o psicológica de algún personaje. Sus personajes, cuando son retratados en grupo son más la representación de personajes estáticos que conllevan en sí una tensión que trata de desmembrar la escena planeada.



Figura 15. Erwin Olaf. *Berlín. Retrato No. 5*. Fotografía a color. 2012

La Figura 15 hace parte de una serie denominada “Berlín”, del fotógrafo holandés Erwin Olaf, quien da inicio a su labor como fotoperiodista, derivando su trabajo hacia la fotografía publicitaria y de moda. Su obra artística inicia con imágenes a blanco y negro para luego inclinarse al color, que en forma similar a Duque, se apoya en la manipulación digital logrando cambios intencionados en las imágenes. Su obra está realizada en su mayor parte en estudio, lo que permite manejar y estructurar cuidadosamente la escenografía, incluidos los atrezzo. Dentro de su producción, la obra con infantes es apenas una fracción de su trabajo. Una de las series con este tema es “Berlín” la cual fue recreada en esa histórica ciudad de Alemania, en donde se ven personajes arios, haciendo uso de una estética parecida a la de los años 20 del siglo pasado, y en donde se muestra “la decadencia de una ciudad prebélica” (Álvarez, s.f.).

En sus fotografías es posible contemplar la utilización del manejo escénico en cuanto a las poses referidas a los personajes, siendo dirigidas con esmero. Olaf hace uso de un preciso manejo de la iluminación para generar ambientes oscuros, casi en semipenumbra. Se puede destacar que tiene como virtud mostrar “el momento antes o después de que suceda algo. Ofreciéndonos completar la imagen en nuestro cerebro o pretendiendo que averigüemos lo que ha ocurrido antes. De esta forma construye una auténtica narrativa visual, a veces, a partir de imágenes únicas y no series fotográficas como suele ser (sic) más habitual en otros fotógrafos” (Domínguez, 2015).

1.5 La Relación de los Estilos Vistos en Adriana Duque

De todo lo anterior escrito sobre los fotógrafos seleccionados, se desprenden aspectos que son visibles en la obra de Duque. Es bueno notar que en cuanto al trabajo de Peach Robinson y Gaskell aparecen representaciones de cuentos infantiles, lo cual se constituye en una interesante conexión temática, además de constituirse en exploraciones en el mundo onírico, que incluye a Duque quien también incursionó en dicha temática, pero potenciando el aspecto onírico de los cuentos debido a que presenta una dinámica que oscila entre la realidad y el juego, en otras palabras entre la vigilia y el sueño.

Esto se puede observar en la serie denominada “Desórdenes del sueño” Por un lado está la referencia “Alicia en el país de las maravillas”, cuento propicio a lo dicho anteriormente sobre los cuentos infantiles debido a que su tema, Alicia y el mundo onírico y fantástico que la rodea, es una narración favorable para la elaboración de propuestas artísticas. Es posible ver que lo onírico del cuento de Carroll tiene en el conejo blanco, un representante que sobresale como el guía para adentrarse en ese mundo fantástico, perfilando a Alicia como una total intrusa. El conejo dentro de la serie de Duque cumple también dicho papel, pero mostrándose como un personaje elegante, casi principesco, lo cual lo hace más onírico.



Figura 16. Adriana Duque. *Desórdenes del sueño*. Sin título. Fotografía a color. 2007

En cuanto al trabajo de Gaskell y Duque referidos al tema de Alicia, se presentan similitudes sobre todo en lo referido a la presentación de las escenas, las cuales son presentadas por ambas artistas, de forma artificial. De todos modos se presentan diferencias siendo la más notable en la serie de Duque, la preponderancia en las fotos del personaje representado por el conejo blanco, añadiéndole la representación rural con la cual se abre y se cierra la serie (ver Figura 16). Otra se observa con el manejo de los planos, ya que Duque usa planos generales y enteros, mientras Gaskell usa planos más cerrados, llegando casi a planos medios y medios cortos.

En lo referido a Duque y Peach Robinson, ambos artistas trabajaron como tema el cuento de Caperucita Roja. En Duque el lobo se maneja como representación un hombre, mientras que Peach Robinson es la cabeza disecada de un perro. Ambos artistas usan un plano general y una puesta en escena sencilla (comparar Figuras 6 y 17).

Dicha reelaboración del cuento por Duque se inserta en la serie “De cuento en cuento”. En la foto podemos examinar una de las partes con una interesante puesta en escena (Figura 17).



Figura 17. Adriana Duque. *De cuento en cuento*. Sin título. Fotografía a color. 2005

En la toma se ve a la protagonista, una niña claramente definida como caperucita roja por una pequeña capa de dicho color cuando comparece ante el lobo, que está postrado en la cama de la abuela. Destacan en la puesta en escena la sencillez del escenario, la cual con unos pocos atrezos,

acrecienta la sensación de impotencia de caperucita ante el lobo representado por un adulto. Tanto la sencillez de la toma como la presencia de una niña y un adulto, son los generadores de un “extrañamiento”, que se manifiesta en una experiencia que se da al considerar la habitación como un lugar reconocible en nuestro entorno rural, pero que debido a su inclusión dentro de la representación del cuento, produce una comprensión desestabilizadora y ambigua, o sea algo ficticio que nos acerca a lo real no-propio de nuestra vivencia diaria. Visto lo anterior se advierte la manera en que la artista logra sus resultados, por medio de las puestas en escena cuidadosamente

En lo referido a Olaf, quien hace uso de un adecuado manejo de la iluminación para generar ambientes oscuros, casi en semipenumbra, en Duque con respecto a la dirección y manejo de la pose así como al tratamiento dado a las escenas por la iluminación, tienen unos trabajos donde se aprecia un buen manejo técnico de estos aspectos. Precisamente una de sus series llamada “Infantes” presenta poses que conllevan una carga de actuación siendo pensadas y dirigidas por la artista y en donde las escenificaciones son bien afianzadas por el manejo de la luz, resaltando el personaje fotografiado. Podemos, por lo tanto, como dispone de las modelos infantiles apropiándose de temas clásicos o de temas enmarcados en los cuentos de hadas e incluso fantásticos, estando insertos en un mundo propio de la adultez. Dichos temas, recreados de una manera especial en cuanto a la escenografía y la iluminación, se aprecian en la serie “Antología de una obsesión”. Una de las fotos se titula “La lechera 3” (ver Figura 18), en la cual logramos ver la apropiación que ella hace sobre el tema, que lleva el mismo nombre, del pintor Vermeer, imagen que podemos ver ilustrada más abajo (ver Figura 22).



Figura 18. Adriana Duque. *Antología de una obsesión. La lechera 3*. Fotografía a color. 2013

Se observa en la imagen el como la fotógrafa desarrolla la parte escenográfica, oscureciendo a propósito toda la escena con el negro, resaltando con una iluminación artificial proveniente de una ventana el rostro de la modelo. En la puesta en escena se evidencia una reconstrucción del cuadro que se acentúa con la niña quien representa a la mujer del cuadro de Vermeer estudiada la escena desde el punto de vista de la iluminación, el encuadre, la técnica fotográfica, la pose del personaje, el vestuario, etc., características que también podemos evidenciar en la siguiente imagen (Figura 19).



Figura 19. Adriana Duque. *Iconos. María 4*. Fotografía a color. 2011

1.6 El Escenario Fotográfico

La obra de Duque también comprende la elaboración de una representación que desemboca en un escenario fotográfico. Aspecto que puede designarse como “dimensión teatral”, la cual puede ser llevada a cabo por la fotógrafa, permitiendo suscitar una carga ficcional o, expresado de otra manera, una “ficcionalidad”, lo que le permite proponer una narrativa dialéctica entre las figuras y la puesta escenográfica. Aparece una tácita inquietud ¿cómo surge dicha dimensión? Siguiendo a Soulages (2010, p.73), esto se logra debido a que se busca darle orden a la “realidad” que se desea capturar, reflejado ese estado en la escena. Para ello se debe constituir un teatro cuyo director, o

dios ordenador, es el fotógrafo. Lo anterior conduce a que el espectador considere en las fotografías dispuestas propongan un mundo posible, referenciado con respecto al mundo exterior del observador. En resumidas cuentas, es la presencia visual de una verosimilitud o apariencia de verdad conseguida en las imágenes, que ayudan a potencializar en las obras de Duque el extrañamiento.

Por lo tanto, la realización de las propuestas fotográficas y como un aspecto que la artista maneja a su favor, es que en algunas de sus series los temas que ha tratado son vistos desde una mirada definida en escenarios domésticos propios y a los cuales pertenecen los infantes. En contraposición otras de sus series presentan a propósito escenarios preparados cuyas características los acercan a las pinturas del Renacimiento y del Barroco. En este punto se advierte una situación especial consistente en la configuración de unas atmósferas que dichos espacios emanan, generando en las propuestas un extrañamiento ya que, como comenta Betancourt, “a través de ella (de la imagen fotográfica) se percibe el silencio de la pintura, la luz del cine, la inmediatez del teatro y la superficialidad de la imagen publicitaria (los cuales) son “performances” ficticios escenificados para la cámara y contruidos posteriormente en el computador, (creando) un mundo claustrofóbico y hermético de ilusión y extrañamiento” (Betancourt, como se citó en Duque A. s.f.).

Igualmente el uso de un espacio escénico, escogido o pensado y llevado a cabo por la artista, permite compararla con la obra de algunos fotógrafos ya comentados, cuando tratan con los temas infantiles, porque en muchos de esos trabajos, la escenografía era pensada y construida *ex profeso*, o como se puede contemplar, con locaciones escogidas intencionalmente, acomodados los gestos e incluso sugeridos, aparte de las situaciones de los personajes con respecto a las intenciones del fotógrafo, en varios casos, re-elaboradas según la situación o exigencia de la escena. Dichos espacios se van complementando con la presencia del vestuario, que da una identidad especial a las tomas, aparte de potenciar las poses, imprimiendo carácter a la personificación de los modelos.

Pero existen en las propuestas fotográficas de Duque otros elementos que le dan fuerza a las imágenes. Estos son los esquemas de iluminación y la utilería. Ayudan tanto a la construcción de dichos escenarios como a la modificación del espacio común favoreciendo la atmósfera de extrañamiento. Aspectos todos que podemos percibir en la siguiente fotografía de la serie “Iconos II” (Figura 20).



Figura 20. Adriana Duque. *Iconos. María 3*. Fotografía a color. 2011

1.7 El Retoque Digital y el Formato Fotográfico

Otro rasgo a comentar sobre las obras de Duque es el referido al retoque digital, el cual usa en la postproducción fotográfica como una válida alternativa de creación presente en el ámbito de la fotografía contemporánea. Esta manipulación de la imagen la emparenta con los recursos que algunos de los fotógrafos nombrados realizaban sobre sus negativos, para obtener resultados acordes con su propuesta artística, como en el caso de Robinson con sus sobreimpresiones y fotomontajes o con Cameron con su tratamiento a los negativos, los cuales intervenía con arañazos, manchas o con el “blanqueo” que ella hace del positivo al ser revelado para obtener efectos lumínicos.

Pero es necesario aclarar que Duque busca con dicho tratamiento resaltar aspectos específicos en las imágenes y así potenciar lo visual. Esto se aprecia en el trabajo realizado sobre el color de los ojos o en el realce de los blancos de las escenas. Lo mismo se busca con dicho tratamiento en cuanto a lo que tiene que ver con el manejo técnico de la luz procurando resaltar el contraste entre las luces y sombras y los colores en zonas especiales de la imagen. Con respecto a Gaskell y Olaf, Duque se acerca a ellos en el uso de los cuentos y las distopías, aspectos que también son dinamizados por el tratamiento digital aplicado a sus fotografías, ya que las atmósferas de extrañamiento que surgen a través de las imágenes y presentes en los montajes o en las

locaciones de los paisajes, permiten el atisbo de una ambivalencia que se refleja en la elaboración de realidades subjetivas y sólo concernientes al ámbito de la acción fotográfica.

Lo que resalta desde luego en la obra de Duque, al lado de los estilos mencionados, es el acercamiento que hace con los infantes a las representaciones de obras maestras del arte, en especial del período Barroco. Ello tiene cabida, tanto por el título que una de las series maneja, como por lo que habíamos ya comentado de la escenografía. Esta temática se resalta en varias de las propuestas artísticas. Debemos recordar que durante su estadía en Europa, visita asiduamente los museos, siendo seducida por las obras de este periodo, sumándose a ello el antecedente de un manejo pictórico hiperrealista, lenguaje que es posible que apoyará esta factura presente en sus obras fotográficas, lo cual es otra faceta permitida por el tratamiento digital de la imagen. Por eso es interesante apreciar la re-lectura que hace de este periodo en varios de sus trabajos al refundir lo coloquial presente con entornos campesinos o lugares más propios de lo rural, descontextualizados con las escenografías barrocas o con las propuestas de los cuentos infantiles.

Otro aspecto en Duque es el interés que presenta por los grandes formatos en fotografía. Esto se debe a las visitas que realizó estando en Europa a las variadas colecciones de pintura, así como el haber asistido a uno de los Encuentros Internacionales de Fotografía en Arles (Francia)⁸. Allí cae en cuenta de la sensación absorbente y casi hipnótica de las fotografías de gran formato, sensación que está presente en el cine respecto a la inmensa pantalla. Con esto se comprende por qué hace uso de este formato en series como la denominada “Niños Barrocos”, expuesta en el 2009 en la Iglesia-Museo Santa Clara (Bogotá). Son fotografías convertidas en gigantografías, las cuales tienen como medidas aproximadas los 4 metros por 5 metros, lo que permite al espectador el sumergirse de manera atrayente en la contemplación de ellas.

1.8 La Artista y la Fotografía Digital

La técnica plástica usada por Duque en sus propuestas artísticas actuales es la fotografía digital, la cual complementa, como hemos dicho, con el recurso de la edición digital. Dicho tratamiento es llevado a cabo después de las sesiones fotográficas, lo que da por resultado obras

⁸ Estos encuentros se vienen realizando en Arles desde el año de 1969 entre julio y septiembre de cada año, con participación de grandes artistas internacionales.

artísticas que se pueden apreciar en sus distintas series y reconocer lo “pictórico hiperrealista” de ellas. Por lo anterior es necesario poner en claro lo que Duque respondió en una entrevista dada a Felipe Zuleta Lleras, que luego de las tomas el proceso lo complementa con el retoque digital donde “prácticamente se vuelve pintora”. De ahí que defina su técnica como un trabajo pictórico-digital, donde los pinceles son reemplazados por la tableta digitalizadora. Es de anotar que la artista, antes del cambio por la fotografía digital, fue una consumada pintora en esta línea, aspecto que no ha perdido con dicho cambio (Noticias Caracol, 2018).

El uso de dicha técnica llevado a cabo por Duque, tanto en las instalaciones, videos y pinturas realizados anteriormente y en los trabajos actuales, implica una puntualización en cuanto a la apropiación que hace tanto de la fotografía y la edición digitales. Duque comentó que dicha dupla le ha permitido modificar la imagen transformando la realidad de donde ésta surge (Ibídem, 2018). Con la intervención busca ocasionar una metamorfosis de la imagen, poniendo elementos de otra realidad. Esta transformación se convierte en una especie de acto pictórico que a su vez se convalida como una “forma-cuadro”, lo cual permite asimilar su trabajo en el campo de la llamada Fotografía Plástica. Esta denominación posibilita el inscribir dentro del ámbito contemporáneo del arte a la práctica fotográfica, por eso es conveniente hablar sobre ella

1.9 La Fotografía Plástica en el Contexto de la Fotografía Contemporánea

Durante la producción de fotografías realizadas antes de la contemporaneidad, se le denominaba, entre otras formas de nombrar a la obtención de las imágenes, una “toma fotográfica”. Este término ya no conserva la misma connotación en la actualidad. A la obtención de un positivo en el contexto de la contemporaneidad se le denomina “foto-cuadro”, designación que tiene cabida dentro de la “fotografía plástica”, y que permite asimilarlo con una expansión del acto de pintar, donde no priman el pincel ni los materiales propios de la pintura sino un desarrollo del tratamiento digital de la imagen.

Para entender este contexto es necesario realizar unas breves aclaraciones sobre la técnica fotográfica, o lo que comúnmente llamamos “Fotografía”. Es decir, la técnica fotográfica contemporánea⁹ se puede dividir en tres grandes ramas: la primera es la fotografía profesional. Esta

⁹ Baqué (2003, p.45) propone tres variantes fotográficas: fotografía de reportaje, fotografía utilitaria y fotografía creativa. Dejando de lado la de reportaje, se puede decir que la utilitaria es la que conocemos como fotografía profesional, la cual se divide en Publicitaria, de Moda, de Retrato, Periodística, Aérea, Submarina, Nocturna, etc.

rama maneja unos principios definidos tales como el enfoque, la composición, velocidad de obturación, etc., elementos que en su conjunto, y manejados bajo unos parámetros ya determinados, permiten la obtención de una “buena fotografía”. Estos parámetros se pueden reconocer en las fotografías de Henri Cartier-Bresson.

Otra rama es la fotografía creativa, la cual se apoya en los mismos principios técnicos-fotográficos de la profesional, pero la diferencia se basa en los temas, buscando asombrar y en algunos casos poner en duda la percepción visual. En relación con esta rama Dominique Baqué comenta que “la Fotografía Creativa se trata, nada más ni nada menos, que de "salvar todo el arte de su envilecimiento... (abriéndose)...hacia el espesor misterioso de la vida. A partir de este momento se construye la hipótesis por la cual la imagen fotográfica, lejos de reducirse a un cliché simple y frío, está provista de verdadera profundidad, de un espesor que es al mismo tiempo una densidad de ser” (Baqué, 2003, p.45). También comenta que “de un modo más amplio, se considerará que una de las mayores apuestas de la fotografía creativa es la restauración de ese aura para la que Walter Benjamín había pronosticado una desaparición definitiva y, al mismo tiempo la rehabilitación de una relación meditativa con el mundo, con las cosas y los seres” (Ibíd, p.45). Es decir, con este tipo de fotografía lo que se pretende es rehabilitar la obra de arte, incluyendo la fotografía, tomando para sí las consideraciones que tradicionalmente la definen como tal. Un fotógrafo que cumpla las anteriores premisas y que de un ejemplo de este tipo de fotografía es Chema Madoz.

La tercera rama es la denominada fotografía plástica. Existe un accionar fotográfico que se aparta de lo que se considera simplemente como “tomar una foto” la cual es parte inherente, aún en nuestros días, en la fotografía profesional. Esta manera de mirar dicha acción recibe el nombre

Dicha técnica se basa en la conjunción de varios elementos, usados de “modo correcto”, tales como: Enfoque, Apertura, Velocidad de Obturación, Balance de Blancos y Sensibilidad Fotográfica. Son elementos que desde la aparición de la fotografía, se consideran los que se deben usar o tratar adecuadamente y profesionalmente para la realización de una buena toma fotográfica. A lo anterior debemos unirle los temas a tratar fotográficamente, los cuales son aquellos que prácticamente fueron definidos por la pintura a saber: el retrato, el bodegón, el paisaje y el desnudo. Algunos de los exponentes de este tipo de fotografía son Henri Cartier- Bresson, Ansel Adam, Richard Avedon, etc. (Workshop Experience, S.F.)

La fotografía creativa es tratada bajo otros términos, ya que si bien dicha técnica se apropia de los mismos conceptos de composición, enfoque, etc. presentes en la fotografía profesional y que pueden estar bajo el mismo condicionamiento, propone una fotografía que no sea una arte vil, pero que sea el portador de los misterios de la vida. Es por ello que la imagen o temas que ella trata no son tan definidos como en el tipo anterior; más bien, con esta variante fotográfica, se busca el asombro, la interrogación, el desconcierto y lo paradójico. En otras palabras, no son simples clichés, más bien son imágenes que muestran una profundidad y densidad del ser. (Baqué D. 2003, p.45)

de “foto cuadro” Dicha apropiación y realización está inmersa en lo que actualmente se conoce como “Fotografía Plástica”. Esta forma de ver la fotografía la comenta Baque diciendo que:

No se trata de la fotografía denominada "creativa", ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas; la fotografía que no se inscribe en una historia del *medio* supuestamente pura y autónoma sino, por el contrario, la que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción. (Ibídem, p. 9)

Esta denominación le permite ser asimilada como una especie de expansión del acto de pintar donde no priman el pincel ni los materiales propios de la pintura, sino más bien un desarrollo del tratamiento de la imagen en el campo del arte. Tiene como finalidad, no la realización de una toma, sino la realización de una “forma-cuadro”. Hay que hacer notar que en 1980 se realizó una exposición llamada “*Ils se disent peintres, ils se disent photographes* (se denominan pintores, se denominan fotógrafos)”. Esta exposición mostró el lado paradójico de la nueva concepción fotográfica, ya que se observó y se permitió una ambigüación en los roles del artista, es decir, un pintor que se permitiera usar otros soportes como el de la fotografía aparte de los tintes, los pinceles y el lienzo; o que a su vez fueran pintores y fotógrafos o aún algo más extremo: autores que se nombran pintores a pesar de no usar del lienzo, los pigmentos y los pinceles, por el contrario su medio y los soportes pertenecían al medio fotográfico.

Esta manera de pensar y apropiarse de los dos lenguajes es propia de la posmodernidad, ya que durante ella se considera que la pintura y la fotografía eran dos lenguajes diferentes, debido a la mirada desde la cual se analizaron ambas expresiones. Esta forma de ver los dos lenguajes proponen la diferenciación por lo específico, debido a la asimilación con lo técnico, que en el caso de la pintura se asocia con la representación o el “hacer”, opuesto con la fotografía que se vincula con la obtención o la “toma” (González, 2005, p.25). Ese punto de vista lo comenta de la siguiente manera González Flores: “Mientras (se hable de)...actividades genéricas, (es posible distinguir ambos vocablos) clara y meramente a partir de su tecnología” pero que “cuando se las trata como paradigmas..., la diferencia no es tan explícita...” (Ibídem, p.296). Esta diferenciación queda anulada cuando a ambos medios se les procesa como actos de “Artistificación” o actos con cualidades artísticas, lo que en otras palabras quiere decir que se pasa de su conocimiento desde el lado técnico basado en la mano y en lo mecánico, para asociarse “a través de los conceptos de imaginación y creatividad,... es decir, lo conceptual” volviéndose obras de arte (Ibídem, p.297).

Por lo tanto ambas disciplinas pueden considerarse “como variantes técnicas de una misma ideología de lo visual” (Ibídem, p.298). Lo anterior conduce a apreciar por qué en la exposición comentada por Baqué se revela ese estado ambiguo en los roles de los artistas contemporáneos.

Cabe aclarar que la designación de “forma-cuadro” (Baqué, 2003, p.45), se produjo a principios de los años ochenta del siglo pasado, partiendo de los “cuadros fotográficos” o “foto-cuadro” cuyas más claras referencias son las obras de Jeff Wall o Jean-Marc Bustamante. Esta designación es una forma de esclarecer “una cierta forma fotográfica concebida en relación al modelo pictórico, sin que por ello intervenga el gesto mismo de pintar”. Es necesario anotar que para la fotografía plástica, el acontecer o el momento no es funcional ni tiene cabida su sentido. Lo que realmente importa en esta rama fotográfica es “la captura perfectamente concertada de un objeto, de una arquitectura o de un rostro, cuya singularidad actual es totalmente secundaria” Aún más:

El fotógrafo plástico, por su parte, opta por el contrario, por la pose y, contra la fugacidad del instante signficante, escoge el fuera de campo, el no-tiempo de la fijeza de su modelo. Finalmente, mientras que la fotografía de reportaje a menudo sigue realizándose en blanco y negro, respetando casi siempre un formato clásico —por no decir, convencional—, la fotografía plástica se realiza en su mayor parte en color y utilizando el gran formato. (Ibídem, p.129).

Las dos últimas características definidas para la fotografía plástica es notoria en la obra de Duque, lo que permite confirmar aún más su inserción dentro del ámbito de dicha rama, confirmación que se acentúa cuando traemos a colación varios aspectos mencionados, tales como la referencia a pinturas y artistas del pasado, afianzando el trabajo con la tableta digitalizadora la cual usa para los retoques que la llevan a ver la fotografía como un gran lienzo, donde preconice la imagen, no estando al asalto de una escena que se le aparece en el mundo. Son “cuadros fotográficos” constituidos desde el principio hasta el fin, es decir hacer una composición. Todo esto ha posibilitado un actuar en las propuestas fotográficas las cuales incluyen el pensar, diseñar y construir “el espacio fotográfico” convirtiéndose en potenciadores de las características de la imagen, lo cual se podría definir como la construcción de una “poética fotográfica” que, y siguiendo a Mira Pastor, es “en realidad, lo que subyace en los escritos de los fotógrafos y artistas, ya sean históricos o actuales, es lo que habría que denominar como poéticas fotográficas, entendiendo por éstas un programa artístico, explícito o implícito, que traduce en términos

normativos y operativos un determinado gusto, sea éste personal o de una época determinada en el campo de la fotografía” (Mira, 2004, p.7).

Por lo tanto, el espacio fotográfico se convierte en una práctica extendida entre muchos de los fotógrafos actuales, en la cual se “construyen” los escenarios para sus trabajos. Debido a esta práctica, que se puede comparar a lo que se produce en el teatro y el cine, los artistas se ven sumergidos en la realización de una “ficcionalidad”¹⁰ que conlleva a una narrativa o dialéctica entre las partes que componen el “foto-cuadro” y que por ende tienen un impacto importante en la imagen resultante. Es por ello que se puede entrever en los trabajos de la fotografía plástica la existencia de una dimensión teatral. En ella se presenta la inclusión de un diseño escenográfico, a la par de una puesta en escena, los cuales son aspectos que pueden ser percibidos en la mayoría de los trabajos de Duque.

Con dichos recursos, los fotógrafos propician una aproximación a una ficcionalidad y a una dialéctica suscitada entre los elementos que conforman las imágenes de dichos actos fotográficos. En otras palabras, se presenta una dialéctica generada entre el fondo y el objeto fotografiado o figura, acrecentada por la ficcionalidad lo que permite “...la posibilidad de crear, mediante la imaginación artística, mundos de ficción, diferentes del mundo natural” (Álamo F, 2014, p.1). Para afianzar la intuición de una dimensión teatral, es posible apoyarla en algunas partes de un escrito de Roció Daniela Troc. En primer lugar es necesario comprender el papel de los objetos en la fotografía plástica. Para ello empezaremos con una cita de Barthes que versa sobre ellos:

No hay que confundir “significar” y “comunicar”: *significar* quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurales de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes (Barthes, 1993, p.246).

La cita nos propone una representación, también constitutiva, de una tensión dialéctica presente en una imagen, pero tomada desde las estructuras que proponen los objetos como signos. Es por ello que nos acercamos a Troc cuando comenta que

¹⁰ Según Álamo Felices la ficcionalidad está presente en los textos narrativos, y es donde encontramos que ella permite la construcción de “mundos posibles”; teniendo en cuenta que dicho término no es exclusivo de la narrativa textual (Álamo F, 2014, p.18).

antes que todo, debemos saber que existe una definición de objeto que lo define con cualidades existenciales, o sea características que no tienen que ver con su “utilidad” sino que tienen relación con lo que este objeto “produce” en la mente de las personas, cómo y qué significa la relación que hay entre ellos (Troc, 2005, p.45).

Lo que complementa diciendo que los objetos no solo manejan una “utilidad”. Son “comunicadores de información” (Ibídem, p.45), lo que posibilita el ayudarnos de una esfera semiológica al contemplar una imagen o una fotografía. Por lo tanto los objetos que pertenecen a la dimensión teatral se integran en la fotografía plástica como un “apoyo visual y uno de los significantes esenciales” (Ibídem, p.49), produciendo un “Paisaje mental o estado anímico”, permitiendo que el decorado proporcione una “imagen subjetiva del universo mental o afectivo de la obra: el objeto raramente es, en este universo figurativo, si no fantástico, onírico o “lunar”.” (Ibídem, p.50).

Los objetos vistos desde este aspecto, evidentemente, deben ser considerados desde la óptica de su ubicación en un espacio escénico y puestos en escena, por lo tanto experimentan una artificialización-materialización (semiotización) ya que funcionan como “significado” integrándose “al proceso global de la simbolización” lo cual “no deja de separarlo del mundo real y de intelectualizarlo” (Troc, p.51). Debe atenderse, además, que una dimensión teatral contiene actores, decorado o escenografía y utilería, más un componente que consiste en el vestuario, el cual también se convierte en signo. Pero en resumidas cuentas debemos advertir que el objeto del cual hemos estado hablando tiene su nido natural en el aparte llamando “decorado o escenografía” por lo que puede ser referencial; icónico e indicial, (y por lo tanto) el objeto remite a la historia, a la pintura. También el objeto naturista denota un ambiente de “vida cotidiana” (Troc, p.52).

Otro rasgo de la fotografía plástica tuvo que ver con el tratamiento de la propia esencia de la fotografía, la cual fue pensada y cuestionada hasta llegar a las actuales concepciones sobre su carácter. Ella dejó de presentarse como un ente inalterable, físico y con la misión de ser la depositaria de “el instante decisivo”¹¹, a ser un ente dispuesto para la transformación tecnológica presente en los diversos escenarios estratégicos, los cuales se valen de ella para el logro de sus objetivos junto con las múltiples alteraciones, las copias infinitas, la difusión inmediata, el reciclaje

¹¹ Esta designación hace referencia al corte temporal que sucede durante la toma fotográfica, y donde es posible segmentar el continuo espacio-temporal de la realidad. Este momento se constituye en un instante único y sensible, esperado y a la vez buscado por el fotógrafo.

de imágenes, e incluso el apropiacionismo¹², todo lo cual es un recurso plástico tendiente a la utilización de imágenes de otros autores o artistas, buscando la descontextualización, produciendo nuevas imágenes con significación propia.

¹² Algunas de las técnicas apropiacionistas son: la copia, el montaje, el reciclaje, el collage, el objeto "encontrado", el ready-made, la serialización, la cita, copy and paste, la fragmentación, la reconstrucción, la manipulación, el ensamblaje, el reciclado, el rayado, el scratchado, la remezcla, la hibridación, la postproducción, etc. (Furió, s.f.)

2 La Dialéctica Figura-Fondo en la Imagen Fotográfica

En el capítulo precedente se ha realizado un recorrido sobre la obra de la artista Adriana Duque, teniendo en cuenta la temática de su trabajo, el lenguaje artístico empleado y la formalización de sus imágenes. Se dio un recorrido por algunos periodos históricos, apreciando la manera en que se miraba el cuerpo y a la infancia a través de la imagen fotográfica y cómo se puede vislumbrar algunos ecos de dichos periodos y del trabajo sobre el corpus artístico de Duque. En cuanto a la fotografía plástica, vimos cómo el uso de escenarios, los montajes, el retoque digital y la formalización de sus fotografías le dan cabida dentro de esta esfera del arte y de la fotografía.

A continuación, se enuncia un campo teórico que permita estudiar la imagen fotográfica vista como un sistema. Por ello se analizará la dialéctica generada por las tensiones entre figura y fondo en las artes, más concretamente en la imagen fotográfica. Esto conlleva a realizar un recorrido por la percepción visual que incluye un acercamiento a este fenómeno pasando por el proceso perceptivo, llegando a Arnheim y la Gestalt. Se dará una breve mirada a la poética de la obra de arte para luego entrar a considerar el *studium* y *punctum* como fundamentos de una apreciación de una imagen. Luego se analizará la manera cómo la fotografía trata la percepción, aunada a un análisis de la tensión figura-fondo en la imagen fotográfica, apoyando el recorrido por la dialéctica y la semiótica, aterrizando en la acción fotográfica y finalizando el capítulo con unas estimaciones concernientes a la escenografía en la fotografía contemporánea.

2.1 Tensiones Figura-Fondo en la Percepción Visual

Con la percepción es posible conocer y comprender nuestro entorno, así que es necesario entender el campo teórico desde el cual se estudia el fenómeno psico-fisiológico del ser humano. Con ello es posible emprender un recorrido por las artes, en este caso el de la fotografía, acercarnos poco a poco al objeto de análisis de esta monografía enunciando desde la perspectiva de una tensión presente entre la figura y el fondo, lo cual ocasiona una dialéctica entre los dos componentes nombrados.

Como partida para comprender el término tomaremos la siguiente definición, que reza así: “El término (percepción)...alude primariamente a una aprehensión...de la realidad aprehendida...Es... (Por lo tanto) “la aprehensión directa de una situación objetiva”, lo cual supone

la supresión de actos intermediarios,..." (Ferrater, 1964, p.391). Si, efectivamente, hay una "situación objetiva" y siguiendo a Ferrater (p.567), podremos identificar la percepción con la representación; la cual es "...la aprehensión de un objeto efectivamente presente" entonces es posible comprender lo que dice Arias Castilla (2006) (siguiendo a S. H. Barthey) que "la percepción es cualquier acto o proceso de conocimiento de objetos, hechos o verdades, ya sea mediante la experiencia sensorial o por el pensamiento; es una conciencia de los objetos, un conocimiento" (P. 10).

Otro punto de vista de la percepción es la que se contempla desde lo *antropológico*, la cual se entiende como:

La forma de conducta que comprende el proceso de selección y elaboración simbólica de la experiencia sensible, que tienen como límites las capacidades biológicas humanas y el desarrollo de la cualidad innata del hombre para la producción de símbolos. A través de la vivencia la percepción atribuye características cualitativas a los objetos o circunstancias del entorno mediante referentes que se elaboran desde sistemas culturales e ideológicos específicos construidos y reconstruidos por el grupo social, lo cual permite generar evidencias sobre la realidad. (Melgarejo, 1994, p.50).

Esta mirada concibe el aspecto psicológico, como la puesta en marcha de una voluntad creadora que permite elaborar simbologías, o sea una percepción que implica una creación innata en el ser humano.

La percepción reúne dos procesos: "primero, la re-modificación o selección del enorme caudal de datos que nos llegan del exterior, reduciendo su complejidad y facilitando su almacenamiento y recuperación en la memoria. Segundo, un intento por ir más allá de la información obtenida, con el fin de predecir acontecimientos futuros y de ese modo, evitar o reducir la sorpresa" (Arias, 2006, p.10). Desde este ángulo podemos comprender que la percepción de carácter sensorial se fundamenta en técnicas y conceptos derivados de la biología y la física, los cuales ayudan a conocer el mundo externo facilitando su percepción, lo cual implica a un enfoque que se asienta en un estudio de los sentidos. De aquí se desprende que la percepción debe ser entendida como un mecanismo físico que actúa sobre la parte fisiológica del individuo y que a su vez afecta su parte psíquica.

Retrocediendo ahora un poco y considerando la definición propuesta por Ferrater Mora combinada con lo escrito por Arias Castilla, nos damos cuenta que puede ser complementada con

la definición desde el punto de vista antropológico, de tal manera que observamos cómo la percepción permite la activación de mecanismos y procesos fisiológicos que influyen en el aspecto psicológico del individuo por medio de los estímulos, dando lugar a la presencia de información con respecto al hábitat, permitiendo que se seleccione elementos de la experiencia sensible, los cuales desembocan en la elaboración simbólica de la mencionada experiencia y que a su vez establece en el individuo estados mentales o estados internos, produciendo nuevas codificaciones simbólicas para comprender y aprehender el mundo exterior circundante y envolvente de nuestra semiosfera¹³.

Por lo tanto, y acercándonos al ámbito del arte, la percepción está presente en nuestras experiencias cognitivas con respecto al objeto artístico, lo cual influye en la psicología del espectador, y que a su vez interactúa en su acercamiento a dicho objeto artístico. Ahora bien: la percepción más inmediata y con la cual podemos contemplar inicialmente y casi en su totalidad una obra de arte es la manifestada por la sensación visual. En ella las interacciones físicas y psicológicas (que a su vez están presentes en los otros sentidos) deberán explorarse acorde con este sentido, y por lo tanto con la experiencia visual en torno a la percepción de las obras propuestas para esta monografía. De este modo se podrá definir más claramente el campo perceptual, que estará más acorde con lo que proponemos como tensión entre la dialéctica figura-fondo para el estudio que deseamos llevar a cabo sobre una de las series de Duque.

De lo anterior se desprende que la percepción artística es necesario explorar desde una óptica que tenga al arte como parte de su fundamento. Por eso interesa examinar lo expuesto, apoyándonos en algunos de los conceptos propuestos por Rudolf Arnheim en su libro “Arte y percepción visual”. Antes es necesario que hagamos una breve exposición del escrito aludido. En el prólogo comenta el autor sobre los fundamentos de su teoría y su pensamiento psicológico, así como los experimentos propuestos por él. Para todo ello toma como base los principios enunciados en las leyes de la teoría de la Gestalt. Además, comenta, que esta teoría, desde sus inicios, estuvo vinculada con el arte, permitiendo “una visión artística de la realidad” (Arnheim R, 2006, p.19).

¹³ La semiosfera, o biósfera semiótica, es el mundo de los signos en el que todos los humanos viven e interactúan. Los signos son representaciones que conforman un espacio delimitado con respecto del espacio que lo rodea, que sería el espacio extra semiótico. Estos ámbitos se encuentran divididos por una frontera de puntos que pertenecen a ambos espacios, la cual actúa al mismo tiempo como filtro y como traductor. Esta traducción se articula dando sentido a la realidad extra semiótica, es decir, otorgando sentido dentro de alguno de los sistemas semióticos. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Semiosfera>

Hemos comentado que la percepción se realiza por medio de los sentidos en el ser humano, como también vislumbramos que el sentido más inmediato es el referido al sentido de la vista, lo cual nos conduce a concordar con Arnheim (2006, p.26) cuando comenta que “la experiencia visual es dinámica.” Podemos entender, siguiendo a Arnheim, que esta experiencia está presente bajo la rúbrica de “un juego recíproco de tensiones dirigidas”. Encima añade que estas tensiones son intrínsecas de las percepciones sensoriales, en consecuencia propone, para esclarecerlas, un concepto tomado de la física: la fuerza.¹⁴ Sugiere que estas tensiones manejan dirección y sentido, por lo tanto pueden denominarse “fuerzas psicológicas”, concediéndoles el nombre de “fuerzas perceptuales.”

Para dar a entender la presencia de estas “fuerzas”, Arnheim se apoya en la experiencia que se presenta en la observación de un cuadrado con un círculo negro inserto dentro de él, aclarando que el círculo está descentrado. En este contexto están presentes, suponiendo su realidad, “fuerzas psicológicas” que generan tirones “psicológicos” sobre el círculo y que son percibidas por toda persona que contemple la escena. Esta percepción del observador, quien ve los tirones y empujones en el esquema visual propuesto, es establecida por Arnheim como una propiedad genuina de los objetos artísticos.

Por ello, llegados a esta instancia, y ateniéndonos a la teoría de la Gestalt, es necesario principiar por entender la percepción referida a la relación figura-fondo. Esta relación se manifiesta como “la organización externa e interna de las formas”. El fondo es un elemento que genera la homogeneización y en donde se “ofrece un grado de información constante e invariable que le permite al sujeto tener una impresión sensorial fácilmente constatable” (Oviedo G, 2004, p.95). Entre tanto la figura es “todo elemento que ofrece un alto nivel de contraste o de ruptura, permitiendo encontrar una variación que le dé sentido, límites y características a ese elemento de homogeneidad que es el fondo”. Lo anterior se puede llegar a sintetizar en uno de los postulados de la Gestalt: “la figura no existe sin un fondo que la construya. Así como el fondo no puede percibirse como tal, si una figura no lo estructura” (Pfeiffer. 2008, p.86).

¹⁴ En la Física la fuerza se representa como una magnitud vectorial lineal, que conlleva una cantidad o intensidad, dirección y sentido.

2.2 Semiología y Dialéctica Figura-Fondo en la Imagen Fotográfica

Continuamos con la exploración de la relación figura-fondo y su dialéctica, basándonos en la siguiente enunciación: la diferenciación entre figura y fondo desde el plano de la percepción. Se puede notar que para la exploración y entendimiento de una imagen fotográfica es admisible buscar un apoyo en la semiótica, ya que ella considera el estudio de un sistema donde se presenta una dialéctica entre elementos inmersos en un plano socio-cultural.

Comencemos recordando que la semiótica tiene como objeto de estudio los sistemas comunicativos. Dichos sistemas se fundamentan en un conjunto de signos, los cuales se relacionan entre sí por medio de códigos, permitiendo una comprensión en su articulación como un mensaje. Llegados a este punto es conveniente subrayar que una obra de arte puede ser analizada desde el punto de vista de la semiología, debido a que en dicho universo es viable ubicar la dupla obra-espectador. Esto es porque una obra, además de exponer signos, genera unos códigos, los cuales son recibidos por el espectador y el cual a su vez, para dialogar con ella y apoyándose en los símbolos que ella presenta, gesta nuevos códigos con los cuales “pregunta o interroga a la obra”. Por lo tanto, ambos se sumergen en una dialéctica que a su vez se inscribe en un sistema dialógico, desembocando con este procedimiento en una dimensión comunicativa, debido a la carga de componente psicosocial con la cual tanto el espectador como la obra están impregnados. Siguiendo lo anterior, una imagen fotográfica puede percibirse como un sistema semiótico cuyo lenguaje es instantáneo y simultáneo a la vez y que se presenta en una bidimensionalidad donde se vislumbra una gran variedad de elementos. A ello hay que añadirle que dicha imagen es de característica representacional, lo que acarrea “...la idea de semejanza, (que se apoya) tanto en los niveles físicos como en los procesos de reconocimiento de formas...” (Munárriz, 1999, p.132).

Debemos también tener en cuenta que durante la realización de una acción fotográfica es ineludible la adopción de un “sistema de trabajo” adherido al programa planteado para el dispositivo a usar, así como a las condiciones a las que tiene acceso y uso el fotógrafo, tal como lo explica Jaime Munárriz Ortiz (Ibídem, p. 425) en su tesis doctoral, donde comenta que “cada sistema fotográfico impone unos rituales según sus características técnicas y sus imperativos logísticos. Los daguerrotipos necesitaban largas exposiciones, que llevaron a la construcción de estudios iluminados, con soportes para el cuerpo y el cuello de los retratados, que forzaban el uso de algún tipo de decorado como fondo”. Esta disposición de un “sistema de trabajo” inicial, tiene

la particularidad de presentarse como un espacio configurado bajo la impronta de las tres dimensiones, en donde se pueden descifrar diversos elementos que convergen en el resultado de una imagen bidimensional, los que pueden llegar a influir sobre la relación ocasionada entre la figura y el fondo, sobre todo por la utilización “forzosa” del decorado, del cual se desprende automáticamente que éste se constituye en fondo. Se puede apreciar que esta dualidad deriva en una dialéctica.

2.3 La Dialéctica Figura-Fondo como Lectura Tensionante

Partiendo del “foto-cuadro” y luego resolviendo la imagen en lo que se denomina positivo fotográfico, se advierte que su estructura primordial es la bidimensionalidad. En él se pueden advertir elementos que, generando límites, permiten ver cómo ocupan una posición en un lugar visible de la imagen, lo cual converge en una relación entre ellos que deviene en lo que hemos comentado: una dialéctica. Dicho lo anterior es posible darse cuenta de que al realizar un recorrido por los componentes de una imagen fotográfica, la mirada no se inmoviliza, debido a las relaciones presentes entre ellos. Esta movilidad es facultada por una tensión, que posibilita el recorrer los elementos (signos) observados clasificados, por facilidad y economía, en dos: figura y fondo.¹⁵

Es por esto que se puede decir que se genera una “lectura” la cual permite la comprensión de dichas relaciones que, integrándose en una globalidad, ayudan en la comprensión del mensaje visual. Para entender mejor cómo se desarrolla la lectura de la imagen fotográfica, tomando como explicación lo expuesto y teniendo en cuenta que un sistema comunicativo se presenta entre entes que se relacionan por medio de un diálogo, es conveniente indagar sobre la configuración “dialéctica” entre figura y fondo.

Tal como lo comenta Ferrater en su diccionario, este término maneja diversos sentidos. Es así que esta palabra no designa nada preciso, ya que se puede aplicar tanto a la incompatibilidad de dos sistemas, como a las “oscilaciones” de la realidad, además de otras situaciones. Lo que sí es propio de ella es la contención en sí misma de un sentido “dialógico” que compromete la acción de un diálogo presente entre dos razones o posturas¹⁶. Entre ellos se entabla una “confrontación” que permite “una especie de sucesivos cambios de posiciones inducidos por cada una de las

¹⁵ Estos dos elementos primarios de la imagen fotográfica, son los generadores de la tensión mencionada.

¹⁶ Dialógico proviene de Dia-logoi que puede entenderse como: a través de, pensamiento o razón.

posiciones “contrarias” (Ferrater, 2008, p.444). Existe otra definición en la cual nos apoyaremos para complementar lo dicho por Ferrater, y que reza de la siguiente forma: dialéctica es una “...teoría de las conexiones... (donde se) considera que todos los fenómenos están sujetos a perpetuo movimiento y cambio, y que el desarrollo de la naturaleza es el resultado del desarrollo y de la lucha (tensiones) de sus contradicciones.” (Rosental, 1949, p.75).

En resumen, podemos “insertar” la dialéctica como una acción presente en un sistema semiótico donde interactúan dos o más entes, generando entre ellos unas relaciones que pueden producir intercambios basados en “tensiones dialógicas”. Dichas relaciones y tensiones están presentes durante la “lectura” de una imagen bidimensional (para nosotros, una imagen fotográfica) en donde se pueden percibir dos elementos primarios: la figura y el fondo. Dichos elementos son una parte constitutiva de toda imagen que al ser observada inmediatamente saltan a la vista produciendo una dinámica especial, un diálogo entre los dos, que por su obviedad suele pasar desapercibido. Es conveniente comentar que siendo el fondo una parte constitutiva de la imagen, que está ahí durante el tiempo que dure la mirada sobre ella, está dispuesto a nuestros ojos, pero en tanto no sea el tema solemos no prestarle la debida atención, pasa desapercibido actuando como un ente invisibilizado.

Esto da pie a proponer el siguiente enunciado: la dialéctica figura-fondo, que está presente en las imágenes artísticas de carácter bidimensional, en este caso también observada en la imagen fotográfica, es la que permite que determinados elementos interactúen entre sí iniciando un diálogo. Pero para producir la acción de “lectura” debe existir una gran diferenciación entre los términos ya mencionados. Ésta puede ser observada en la constitución de una dicotomía presente en el mundo de la percepción; tal como lo comenta María Rosa Pfeiffer: “la figura y el fondo...son opuestos...pero no pueden existir una sin el otro...” (Pfeiffer, 2008, p.86).

Con esto llegamos a entender a las entidades mencionadas, figura-fondo, como integrantes de una relación simbiótica. Sabemos que la simbiosis, término especialmente usado en la biología, es la resultante de la convivencia de dos o más organismos, en nuestro caso dos a más elementos, que implique como consecuencia ventajas recíprocas para ellos. A estas entidades podemos darles los nombres de sujeto y objeto, respectivamente. Esta relación de reciprocidad es la que permite el movimiento y el cambio definidos en la dialéctica figura-fondo. En este punto cabe recalcar que algunos analistas del arte hacen hincapié más en la figura, que en el fondo, llegando a considerar este último como un simple “relleno” (Pfeiffer, p.84), sin atender a la conexión presente entre estos

términos que, como lo comentó Pfeiffer, a pesar de su oposición, la reciprocidad y por ende la simbiosis, les genera ventajas y conlleva a que no puedan existir individualmente. Son complementos en contienda. Complementos en tensión. Complementos amalgamados que posibilitan la lectura de una imagen.

Debemos añadir que esa preponderancia dada a la figura puede ser conjurada cuando atendemos al aspecto de la alteridad, o sea, a aquel descubrimiento que se hace presente en un diálogo realizado entre dos entes y del cual surge la captación de la existencia del otro. Esta evocación es posible ejecutarse mediante el quehacer dialéctico o como lo describe Ferrater: “una confrontación en la cual hay una especie de acuerdo en el desacuerdo” (Ferrater, 1963, p.444). Si aceptamos esta alteridad y la trasladamos a la esfera del arte, es posible entender el porqué de dicho quehacer, el cual se manifiesta mediante la elaboración de un sistema dialógico donde están presentes sujeto y objeto (figura-fondo), y en donde es posible darse cuenta que ambos términos se construyen mutuamente, además de apreciar el intercambio y simbiosis presente en ambos. Es necesario subrayar que la presencia de la alteridad se hace realidad en el observador que, interactuando como un ente externo, la solicita, y de este modo pone en marcha todo el arte dialéctico.

Así que podemos entrever que el anterior análisis conduce a la validez del uso en la apreciación de una fotografía del sistema dialógico, definido en lo que detallamos en la semiótica. Es por lo anterior que podemos divisar que en ambos entes se procrea una alteridad, la cual implica el ponerse en la condición del otro y así suscitar un establecimiento relacional, que converge en una conciencia y encaminamiento de una valoración basada en la estructura de un diálogo o sistema dialógico.

2.4 El Análisis Fotográfico

Después de esta exposición, cabe señalar que hay un aspecto hacia el cual se vuelca todo lo dicho, convirtiéndose en el núcleo referencial del análisis fotográfico: la tensión figura-fondo. Por ello es bueno acudir a un ejemplo de este campo que permita comprender y corroborar si lo dicho

hasta ahora es válido para dicha imagen fotográfica. Tomamos como objeto de análisis una foto de John Gay¹⁷. La foto recibe el nombre de “Escalera con escultura monumental” (1981).

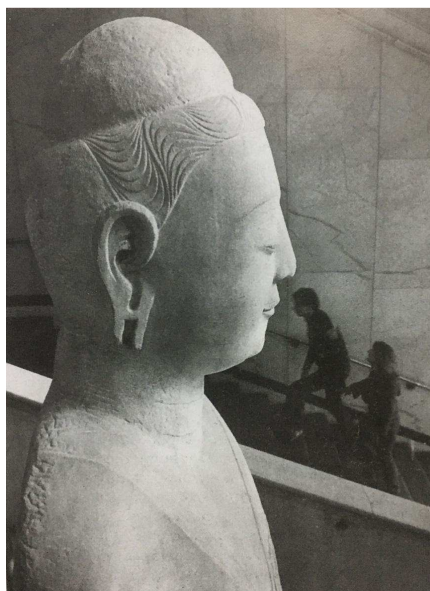


Figura 21. John Gay. *Escalera con escultura monumental*. Fotografía en blanco y negro. 1981

Esta imagen fotográfica presenta una particularidad que resalta a la vista: es la visibilidad de pocos elementos, los cuales vamos a enumerar:

- Una escultura monumental.
- Unas escalas.
- Una pareja.
- Una pared.
- Un contraste en la iluminación

La primera impresión que genera es el contraste visible entre la escultura y la pareja, y que se presenta bajo la presencia de dos entes visuales que se remarcan por la baranda de la escalera; como comenta Rudolf Arnheim, “chocan casi en su proximidad, produciendo un máximo de contraste y tensión” (Arnheim, 2002, p.39). Precisamente esta tensión, que está presente en la dialéctica, es la que permite generar un nivel de lectura sobre la imagen y, por lo tanto, el

¹⁷ John Gay, fotógrafo británico, 1909-1999. Su trabajo se centró en la arquitectura, la naturaleza y el campo. Dejó un legado de más de 40.000 fotos que se conservan en el Archivo Histórico de Inglaterra.

florecimiento de la alteridad en el observador, permitiendo la elaboración de un sistema dialógico soportado por la semiótica.

Lo interesante es que el análisis o apreciación realizada sobre los entes de la fotografía propuesta, no se quedan en el contraste lumínico. Surgen varios puntos de tensión derivados de los dos elementos visuales, los cuales son: la inmensidad de la escultura con respecto al tamaño de la pareja, las direcciones opuestas sugeridas por las direcciones marcadas por los rostros, la “cercanía” de la escultura definida por su claridad y tamaño¹⁸ y la “lejanía” de la pareja definida por su oscuridad. Podemos concluir lo nombrado con lo dicho por Arnheim: “... si bien... este coloso chino y los espectadores (la pareja) ocupan mundos casi tan distintos como los de los dioses y los seres humanos, se buscan y se sirven mutuamente debido simplemente a su naturaleza contrastante” (Arnheim, 2002, p.39).

2.5 La Poética de la Obra de Arte en Umberto Eco y los términos *Stadium-Punctum* en la Teoría Fotográfica de Roland Barthes

Asimismo, cabe preguntarse si el anterior análisis es posible realizarlo sobre una obra fotográfica cuyo tema presenta mayor complejidad. En nuestro caso el sistema fotográfico¹⁹ que deseamos analizar pertenece a la fotógrafa Adriana Duque. Trataremos de entender cuál es la dialéctica que se presenta en su puesta en escena presente en una de sus creaciones fotográficas titulada “Iconos II”. Tomando en cuenta el aspecto que estamos analizando en este trabajo, el cual consiste en la dialéctica tensionante presente entre figura-fondo en la serie “Iconos II” es conveniente realizar una breve aproximación sobre la constitución interna de una obra de arte.

Comencemos por enunciar que toda obra de arte tiene una estructura interna que debido a los múltiples factores que la constituyen, es necesario que los limitemos. Dicho lo anterior tomemos como soporte lo que Umberto Eco define como una poética, a lo cual comenta que es: “... (Un) programa operativo que una y otra vez se propone el artista, (que da pie al)... proyecto de la obra a realizar (y que a su vez es) como lo entiende explícita o implícitamente el artista” (Eco,

¹⁸ En la perspectiva aérea, la lejanía se representa con colores que se enmarcan en los colores fríos, claro que en la fotografía analizada no se observan colores –es una toma realizada en blanco y negro- por lo que podemos encuadrar dentro de lo cercano en la perspectiva mencionada la claridad o sobreexposición de la escultura.

¹⁹ Remito al lector, a la página 38 de la monografía donde se explica que es un “sistema fotográfico”.

1963, p.36). Es por ello que solo nos fijamos en las intenciones operativas del artista, que se constituyen en una “huella de las intenciones” que se las denomina con el apelativo de “poética” tratando de comprender lo que el autor propuso durante la creación, pero dicha comprensión está mediada mediante la situación concretamente existencial del observador, por lo tanto, el discernimiento está impregnado desde la perspectiva de cada uno. En otras palabras, la comprensión de las intenciones del autor de la obra está sumergida en una “ambigüedad”. Es por ello que Eco comenta que “(la) obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un sólo significante” (Eco, p.34). Teniendo en cuenta lo dicho por él, esas consideraciones le llevaron a denominar a la obra de arte con el apelativo de “obra abierta”.

Lo cierto es que dicha premisa, enunciada bajo el epígrafe de la semiología, puede aplicarse a la dialéctica presentada entre la figura y el fondo en la obra de arte, ya que antes habíamos comentado de la presencia de una alteridad y de la construcción-relación-lucha-simbiosis que tanto sujeto como objeto (figura-fondo) presentan entre sí y del intercambio que puede presentarse entre ambos, ocasionando una ambigüedad, ya que lo propuesto por el artista, su poética, no es un soporte lo suficientemente estable para definir un papel determinado a los dos elementos en tensión. Lo abierto de la obra, su pluralidad de significados, ayuda a que en la imagen la figura no se configure solamente como figura o el fondo como fondo, rompiendo con el “programa operativo”, con la “intención” definida sobre el proyecto. Además, la tensión emanada de la relación no se presenta como una propiedad exclusiva de una de las partes.

2.6 *Studium y Punctum*

Invocamos ahora dos aspectos importantes en el análisis y comprensión del fenómeno llamado fotografía y que luego fueron liberadas para el análisis y comprensión de una obra de arte, “el *Studium* y el *Punctum*”. Dichos conceptos fueron elaborados y abordados por Roland Barthes en el libro titulado “La Cámara Lúcida”. Barthes describe el “*Studium*” como el “campo (percibido)...familiarmente en función (del) saber, de (la propia) cultura; este campo puede ser más o menos estilizado, más o menos conseguido según el arte o la suerte del fotógrafo, pero remite siempre a una información clásica...”. Lo anterior lo complementa definiendo el *Studium*, como “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente

afanosa, pero sin agudeza especial”, de tal forma que este aspecto lo lleva a comentar que por lo general, durante la contemplación de imágenes fotográficas existe un interés general por ellas. Pero esa actitud está mediada por la acción cultural que se extiende hacia un saboreo general de apreciación en dichas fotos, actitud que se manifiesta en una ojeada “indiferente” sobre ellas. Un interés desinteresado (Barthes, 2014, p.45).

El otro elemento de esta dupla es el *Punctum*, el cual tiene como función el “dividir” al *Studium*. Por lo tanto, el *Punctum* no se busca, más bien, “es él quien sale de la escena como una flecha y..., (como) pinchazo, (deja una marca propia de) un instrumento puntiagudo”. También comenta que “precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Es por esto que a ese segundo elemento lo denomina “*punctum*”... (que) es también: ...agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que...despunta...pero que también...lastima...punza” (Ibídem, p.46). Lo interesante es que es posible apropiarse de ellos y “extenderlos” a otras prácticas artísticas. Es decir que durante la apreciación consciente de una obra de arte, entre ellas una fotografía, el espectador se detiene, generalmente, por la parte que más le atrae y la cual podemos asociarla con el *punctum*. Por lo tanto, este acto es aquel que reclama nuestra inmediata atención, de tal forma que hemos concentrado en ella nuestro marcado interés. Lo anterior implica que todos los demás aspectos compositivos de la obra se transforman en *studium*.

Ahondemos más sobre los términos *studium* y *punctum*, ya que la existencia de ambos está imbuida de la parte social y cultural tanto de la obra como del espectador. Iniciamos con el *studium* y para ello podemos comentar siguiendo a Barthes que este término “es una extensión...familiar en función de... (un)... saber, de... (una)... cultura; ... (un) campo” que aplicado a cualquier foto genera “una suerte de dedicación general... pero sin agudeza especial.” A este término se le contraponen el *punctum*, el cual, rigiéndose bajo la sombra de la consideración socio-cultural, su parte vital se relaciona más con una actitud psico-fisiológica, lo cual en este estado se presenta de tal forma que “viene a dividir (o escindir) el *studium*” (Ibídem, p.45). Este aspecto tiene la particular condición de una autonomía. Por lo tanto “es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (Ibídem, p.46).

De la lectura del texto de Barthes es posible deducir que el *studium* se comporta como una condición neutra durante el análisis de una imagen, por medio de la cual se puede generalizar a todo un abanico de fotos u obras de arte, sobre todo las que presentan un “gustar” sin presentar una

atracción particular. A su vez puede ayudar a determinar el tema presente en una o en varias obras de arte. En contraposición surge el *punctum* que se inserta en la apreciación vinculante, guiando subjetivamente la contemplación hacia un estado de hechizo y que solo está presente en determinadas obras fotográficas u obras de arte para cada observador. Con lo anterior se da a entender que solo existe un *punctum* por las obras que encantan a un espectador y solo a él. Para aclarar más estos conceptos es posible seguir la lectura de Byung-Chul Han en su libro “La Salvación de lo Bello”²⁰ sobre los términos que estamos analizando. El autor comenta que el *studium* es el “vasto campo de información que hay que estudiar” –este estudio es indolente y diverso, el cual conlleva en sí lo inconsecuente (lo irreflexivo, lo voluble) y donde el observador se “deleita con la fotografía como un placer para la vista”. Por el contrario, comenta Han, que el *punctum* “daña, hiere, estremece al observador”, y por lo tanto, dicho elemento punza como una flecha, atrayendo la total atención; es una mirada que “perfora la fotografía como un (estremecedor) deleite visual” (Han, 2015, p.56). Si bien el *punctum* puede estar asentado en algún elemento de la figura, igual puede situarse en cualquier otro campo de la imagen fotográfica, incluso en el que pareciera lucir como el más intrascendente.

2.7 La Relación Figura-Fondo y la Técnica Fotográfica

Podemos decir que dichos términos conllevan una actividad que se impregna de la percepción gestáltica, ya que esta requiere de un tiempo de embeleso y que, además, este estado se sumerge en la homogeneidad de la estructura de la obra que se denomina fondo. A esto se añade que lo dicho por Han sobre el *studium*, es posible “transferir” algunas de sus características al fondo, ya que “... pone en marcha un “anhelo a medias, un querer a medias...” guiándose un “interés...sin carga de responsabilidad” (Ibídem, p.55), es por ello que es posible el permitirse mirar una obra en un tiempo prolongado. En cuanto a lo que Han comenta sobre el *punctum*, podemos decir que la figura, que genera un “alto nivel de contraste”, puede “impregnarse” del

²⁰ Para comprender el porqué de la inclusión de estos dos términos, tan determinantes en los estudios teóricos presentes sobre la fotografía, es conveniente acercarse a la obra escrita por Byung-chul Han, llamada “La salvación de lo bello”. En el apartado llamado “Estética de la vulneración” el escritor comenta sobre estos dos aspectos fundamentales, dentro del estudio teórico que desarrolló Roland Barthes con respecto al fenómeno fotográfico.

espectro de este término; por lo tanto la figura requiere súbitamente toda la atención y su “lectura... (es) al mismo tiempo corta y activa” (Ibídem, p.56).²¹

Conviene mencionar que la exploración de una obra, en nuestro caso una fotografía, no es un acto estático. Acontece, no obstante, que el fondo coexiste simultáneamente con la figura y es inevitable resaltar que su presencia no mengua. Más bien es posible observar que él se comporta como una entidad tensionante, que inicialmente se conforma con ubicarse en una condición de secundariedad, pero que inmediatamente se presiente y rápidamente empieza a reclamar su presencia activa. De allí resulta el juego dialéctico entre figura y fondo (un juego parecido y presente entre el *punctum* y *studium*), o sea la presencia de una dicotomía y un movimiento perpetuo, propiciado por una tensión entre objeto y sujeto, por una tensión llevada a atraer y mantener dominada la mirada del espectador.

Efectivamente el fondo de una obra que está siendo escudriñada posee la cualidad de transformarse y pasar de ser un ente estático y por lo tanto difuso, llegar a ser un ente activo y conciso, de tal modo que él puede tomar el lugar de figura. Por lo tanto la figura contemplada inicialmente con carácter de objeto principal, puede pasar a “convertirse” momentáneamente en fondo²². De todo ello podemos vislumbrar que tanto el fondo como la figura no permanecen como entes constantes en una imagen. También se perfilan como unos actores reconfiguradores de nuevos sentidos durante todo el proceso contemplativo propiciado por la obra, lo que supone entender la obra no como unidad impositiva, unitaria y definitiva, sino más bien como una acción de cambio constante que genera múltiples puntos de vista, y por lo tanto múltiples interpretaciones que ocasionarían una ambigüedad poética dentro de ella.

Es oportuno ahora mirar la dialéctica figura-fondo desde la técnica fotográfica. Es por esto que partiendo del campo designado sobre el que se realizará el análisis concerniente a la dialéctica figura-fondo, el de la práctica fotográfica, es conveniente atender al concepto denominado “principio de la dialéctica”, visto desde el campo de la fotografía profesional. Dicha vertiente define la utilización de los términos figura-fondo como el uso de planos de información, los cuales ayudan a organizar lo que se desea mostrar o contar en la foto, ampliar la información y dar

²¹ Es fácil confundir figura con *punctum*. A veces se puede pensar que la figura es ese elemento, que es el que atrae. El *punctum* puede estar en el fondo o en la figura, es indistinguible en su ubicación, e incluso estar en un lugar que pareciera lucir como el más intrascendente. Es necesario aclarar que *studium* y *punctum* no son conceptos equiparables con figura y fondo, aunque el *studium* suele coincidir, generalmente, con el fondo.

²² Tengamos en cuenta que esta acción en el momento de la contemplación no es predecible.

profundidad a la imagen. Estos planos tienen su sustento en la ley de la Gestalt denominada “principio general de la Figura y Fondo” que busca analizar “la relación que hay entre los diferentes estímulos de la imagen” (Fotonostra, s.f.).

Esta relación se genera cuando al intentar separar el fondo y la figura, nos basamos en el color, en la forma, el tamaño, o en los contrastes. Lo anterior se integra el intercambio que presentan figura y fondo, que se sabe son dos elementos que no manejan una estaticidad debido a la permutación de papeles entre sí según vamos observando la imagen, pero que existe una restricción y es que ambos conceptos jamás pueden percibirse al mismo tiempo. Esta acción se designa en la fotografía profesional como “principio de la dialéctica”, que busca “resaltar los objetos o las personas dentro de un contexto determinado” descomponiendo la estructura general de la imagen en dos espacios, el positivo que vendría a ser la figura o el elemento principal de la imagen, objeto fotografiado y el negativo que se asimila con el fondo (Ibídem, s.f.).

Es por dicho “principio” que se puede determinar que una imagen se divide básicamente en dos elementos distintivos, a saber: el espacio negativo y el espacio positivo siendo restringidos por un tercer elemento llamado marco. De lo anterior se deduce que el espacio positivo es el que tiene que ver con el elemento principal de la imagen, o sea lo que se buscó fotografiar. Este elemento concuerda con la figura, por lo que el resto se transmuta automáticamente en el fondo, que en otras palabras es el espacio negativo. Esta dialéctica es la que permite a un fotógrafo profesional destacar la figura como elemento principal en la imagen, y eso lo consigue siguiendo algunos principios de las leyes de la Gestalt, en conjunción con los planos de información.

Llegados a este punto es necesario recopilar. De todo el escenario planteado tomamos como punto de partida la percepción enfocada en lo visual y direccionada hacia la apreciación de la obra de arte, apoyándonos en lo que Arnheim propone en este campo que complementa la tensión que se presenta entre la figura y el fondo. Llegaremos así hasta la Gestalt y lo que propone dicha teoría sobre la figura y el fondo, que puede sintetizarse en la siguiente frase “la figura no existe sin un fondo que la construya. Así como el fondo no puede percibirse como tal, si una figura no lo estructura” (Pfeiffer, 2008, p.86). También hemos comentado sobre la relación entre figura – fondo que se constituye en una dialéctica. Es por esto que esta relación dual puede tener como apoyo la semiología, debido al carácter de “lectura” que se impone en la contemplación de una imagen y a la presencia de dicha dialéctica, por lo cual se ha estudiado este término.

Por referir como elemento de estudio y análisis la obra de arte, es necesario entender lo que determina la poética de ésta, basándonos en unos conceptos de Eco, para derivar en la comprensión de dos elementos propuestos por Barthes sobre el análisis fotográfico: “*Studium*” y “*Punctum*”. Por lo tanto enfocamos la atención sobre lo que propone el autor, complementado con unos apuntes que realizó Han sobre ellos, que permite mostrar cómo la atención que surge en la contemplación de una imagen, abordada por la mediación del *punctum* asimilando parte de sus características a la figura, desemboca en la apreciación del fondo apoyándose en los aspectos que se conjugan en el *studium*, convirtiéndose en su momentaneidad en una nueva figura. Igualmente lanzamos una mirada a la relación tensionante figura – fondo desde la técnica fotográfica profesional donde la dialéctica se propone como un principio fotográfico, el cual define que la figura se denomina espacio positivo, la cual busca destacar, y que el fondo reciba la designación de espacio negativo, pasando a una secundariedad. En último lugar hablamos sobre la fotografía plástica y de esta forma entrar a explorar la dimensión teatral que parte de los objetos, los cuales por su condición se insertan en una estructura semiótica, produciendo diferencias, oposiciones o tensiones. Dichos objetos sufren una transformación dentro de la dimensión teatral, la cual es una artificialización / materialización (semiotización) de ellos funcionando como “significados” Esta dimensión hace referencia al “decorado o escenografía” que llega estructurarse como una entidad referencial, icónica e indicial, donde los objetos remiten a la historia, pero denotando una vida cotidiana.

Es posible, visto lo anterior, acogerse a una de las series de Duque, la denominada “Iconos II”, la cual se constituye en un escenario propicio para un estudio analítico sobre las características y las implicaciones del uso de los anteriores elementos. Por todo esto se espera en este trabajo monográfico poder trazar las relaciones dialécticas en tensión en algunas de las fotografías y percibir como el fondo, que por su posición de elemento secundario pero configurador y esclarecedor del papel preponderante de la figura, puede reclamar su notoriedad dentro de la imagen, pasando a ser un nuevo configurador del aspecto llamado figura, dentro del entramado de la imagen, apoyado por lo definido con respecto a la dimensión teatral y la ficcionalidad que propone una narrativa visual evidenciada por la dialéctica y la inserción del trabajo de la artista en el ámbito de la fotografía plástica.

3 Contextualización y Análisis sobre la Dialéctica Figura-Fondo de la Serie Iconos II

Antes de realizar el análisis expondré sobre las similitudes entre el trabajo fotográfico de Duque y la obra pictórica de Vermeer, las cuales se manifiestan en el orden de lo temático y lo estético. Igualmente daré un vistazo general a la serie resaltando algunas características especiales como el tema, la paleta de colores, el periodo, y la similitud y diferenciación en el tratamiento de las modelos. Después procederé a un análisis el cual consistirá en tratar de establecer la diferencia entre figura y fondo en algunas de las fotografías, considerando la caracterización de estos aspectos, además de buscar elementos acompañantes protagónicos. Luego entraré a especular sobre el tránsito del *punctum*, el cual, desde mi perspectiva, es el punto de entrada al análisis significativo de la imagen, ejemplificado con una fotografía, rastreando y evidenciando mi *punctum* en alguno de los elementos inmersos en ella. Para finalizar indagaré sobre él a partir de una catalogación de la serie, explicando cómo es su activación durante el recorrido que realizo con mi mirada.

3.1 Entorno de la Obra de Johannes Vermeer

Para comprender el trabajo de Vermeer y su relación con el de Duque, es necesario acercarnos a su entorno y obra. La producción artística del holandés Johannes Vermeer está íntimamente emparentada con las condiciones socioeconómicas derivadas de la Edad Moderna, la cual fue el escenario de diversos estilos artísticos, de fenómenos sociales bien diferenciados y el surgimiento de grandes empresas comerciales que permitieron gran prosperidad para varias naciones, posibilitando el surgimiento de importantes ciudades como Delft, la cual no fue ajena a la aparición de nuevos grupos sociales como el cortesano y el burgués, quienes rápidamente dejan sentir su influencia. Dichas clases, comenta Ugarte (1989) estando asentadas en ambientes urbanos, desarrollan “nuevas sensibilidades y nuevas costumbres” y por lo tanto nuevas demandas artísticas. En este escenario favorable para las artes, entre ellas las del periodo Barroco, fue posible el surgimiento de la época de oro de la pintura flamenca, propiciando que el “cuadro pictórico” se convierta en un “elemento de diferenciación socio-cultural”

Esta particularidad se hizo notoria en el acto de “encargar” la realización de un cuadro y en la incorporación en la obra de elementos tales como la vestimenta, la presencia de determinados objetos o las poses y las posiciones adoptadas, todo lo cual se constituye en “un lenguaje gestual”.

Estas características las podemos ver reflejadas y fundamentadas en lo que se conoce como “*tableau vivant*” o pintura viviente. El término, explica Mallet (1999) se refiere a unas representaciones de carácter teatral. Son montajes escénicos donde se exhiben obras plásticas o literarias, cuya particularidad es la inmovilidad de los personajes, interpretados por personas reales, las cuales lucen vestimentas de la época y donde no se pronunciaban palabras. En su origen, en Europa durante la Edad Media, se buscaba con ellos la escenificación de actos litúrgicos o historias alegóricas. Luego en la mitad del S. XVIII se consolidan como un tipo de “espectáculo”, posibilitando una estrecha relación entre la pintura y el teatro (p. 8) de tal forma que muchos recreaban cuadros costumbristas escenificando trabajos o acciones cotidianas con accesorios comunes, los cuales van adquiriendo la categoría de esencial. Lo anterior derivó de tal forma que el paisaje, la pintura de género, la naturaleza muerta y el retrato “van ganando autonomía y su derecho a existir” (Morales, 2018-2019, p.6).

Es en ese panorama que aparecen una gran cantidad de pintores que vuelcan su arte a lo cotidiano, al paisaje, al retrato y a los objetos, lo que favoreció que temas pictóricos considerados “marginales” se constituyeron en la materia central de las pinturas y, como dice Valdearcos (2008) el artista se sumerge en la cotidianidad doméstica que, estando a su alrededor, acepta como “centro y objeto primordial de su arte”. De esta práctica surge el pintor de género o pintor de escenas de la vida cotidiana, del cual Jan Vermeer fue uno de los grandes exponentes. La gran mayoría de sus pinturas se basan en este tipo de trabajo pictórico, con escenas recreadas en habitaciones, representando ambientes íntimos donde se utilizan alternancias entre planos de luz. En dichas pinturas realiza la modelación de los rostros y los cuerpos por medio de las gradaciones en el color, produciendo luces y sombras. Además, en la mayoría de las escenas, escoge encuadres frontales. La sensación de profundidad la logra por medio de diagonales propuestas por los objetos, afianzándose por el manejo de la luz y la sombra.

En gran cantidad de sus pinturas de género predominan los amarillos y los azules, con una discreta presencia de los rojos. Otro aspecto a resaltar es el tratamiento iluminativo de las escenas, ya que usa como productor de luz las ventanas, sea de forma presente o sugerida y puestas a un lado de la escena. Dicha luz ilumina frecuentemente los rostros y partes del cuerpo facilitando una lectura guiada sobre los temas. También hace gala del uso de la técnica del “*pointille*” la cual consiste en disponer en todo el lienzo pequeños puntos de luz, usando el color blanco, pudiendo generar chispas de luz, apoyando la iluminación de las escenas. En cuanto a los objetos presentes

en ellas, resaltan los “ricos cortinajes, cobertores de mesa de gran belleza...asientos cuidadosamente tallados y tapizados...trabajos de orfebrería...(que) dominan, enriquecen y distinguen el escenario de la vida cotidiana de la burguesía de Delft” (Ugarte, 1989, p.167).

Dichos objetos, variados y usualmente presentes en sus pinturas de género, son dispuestos en unas habitaciones que funcionan como unas cajas dispuestas para la escenografía, logrando una variedad de espacios, a pesar de “que en las pinturas de Vermeer todas las habitaciones son una y la misma” (Steadman, 2005, como se citó en Chateau Cantillana). Con ello se da a entender que sus cuadros de género son representaciones de una realidad escenificada, de su entorno social y que, como afirma Todorov “muchos documentos de la época demuestran que, escenas que a priori parecían sacadas del natural son en realidad composiciones estudiadas al detalle por los pintores en sus talleres” (Todorov, 2013, como se citó en Toledo Morales).

3.2 Paralelismo entre Vermeer y Duque

Estos aspectos, que es posible observar en las pinturas de Vermeer, tienen su homologación en la obra de Duque, ya que

La artista (...) practica un manierismo fotográfico que explora realidades escenificadas del paisaje social. Sus "cuadros" fotográficos son una puesta en escena de su propia inspiración, cuyo denominador común está en los encuentros y contrastes entre la alta cultura occidental y sus mitos con la distopía espacial y social de su país. La imagen fotográfica de su trabajo hace referencia a la pintura, al teatro, a la literatura y al cine. A través de ella se percibe el silencio de la pintura, la luz del cine, la inmediatez del teatro...; son performances ficticios escenificados para la cámara y contruados posteriormente en el computador... (Betancourt, s.f.).

Por lo anterior es posible destacar que un denominador común en ambos artistas se presenta por la “construcción de sus escenificaciones” y por la rigurosa puesta en escena, tanto de los personajes como de los objetos. Este denominador se consolida con los tratamientos de la luz, que ambos artistas proponen en sus obras, acentuando la profundidad de las escenas por la atmósfera presente en los trabajos, tanto pictóricos como fotográficos. También aluden a una locación “íntima”, aislada de cualquier entorno donde concurren más personajes. En cuanto al vestuario se

evidencia la presencia de unos atavíos que personifican a las modelos con respecto a su distinción y diferenciación sociocultural.

Es por ello que aproximarse en paralelo al trabajo de Vermeer y de Duque posibilita entrever la gran afinidad que existe en sus obras. En ellas está presente la parte temática, la cual concierne al retrato que en ambos casos está centrado en mujeres pero que en Duque, se dirige hacia unas infantas. Las puestas en escena de ambos artistas están ubicadas en ambientes íntimos, de tal forma que presentan a las modelos en ambientes elegantes, pero que en Vermeer se inclina por los temas de género o escenas de la vida cotidiana, mientras que en Duque dichas puestas en escena remiten a un ambiente de nobleza.

En relación a la estrategia compositiva, ambos artistas hacen uso de atrezos que permiten resaltar la opulencia por medio de cortinajes o de cobertores coloridos con bellos estampados de tal manera que plantean una lectura en las imágenes de “cosas lujosas” y que a su vez contrastan con la presencia de “cosas de pobres” (Ugarte, 1989, p.167) Lo dicho se ejemplifica en Vermeer al comparar el cuadro de “La lechera” con el de “Mujer con jarra” (Figuras 22 y 23), mientras que en Duque el contraste se logra en varias de las fotografías (Figura 24), al anteponer una escena lujosas en el primer plano, y una escena “pobre” en un segundo o tercer plano. Apoyando este contraste y remitiéndonos a su vez a la intimidad de los personajes, se destaca la presencia de los tocados usados en la cabeza y la vestimenta que en Vermeer y en Duque se asumen como indicio de “distinción y diferenciación sociocultural” (Ibídem, pág.168).



Figura 22 *La lechera*. Johannes Vermeer.



Figura 23. *Mujer con jarra*. Johannes Vermeer



Figura 24. Adriana Duque. *Iconos, María 08*. Fotografía a color. 2011.

Esta gran similitud en el orden temático y estético del trabajo de Vermeer permite una cercanía a la observación de la obra de Adriana Duque y en especial a la propuesta artística de la serie “Iconos II”.

3.3 Contexto y Características Generales de la Serie Iconos II de Adriana Duque

En consonancia con lo visto hasta este punto y para realizar un análisis más apropiado a las fotografías, propongo el estudio de la serie realizando un análisis visual basado en dos herramientas: la descripción y la interpretación.²³ Podemos comenzar diciendo que la serie de “Iconos II” está compuesta por 13 fotografías digitales, siendo producidas a color y presentadas en gran formato. El tema está emplazado en un espacio tanto arquitectónico como escenográfico propio del Barroco, disponiendo como modelos a unas niñas, adoptando unas poses propias del retrato de la pintura flamenca, más propiamente de Vermeer. La propuesta escénica de Duque incluye elementos que se complementan entre sí, tales como los cortinajes, los vestidos y los divanes, propios de un entorno que remite al decorado barroco. En Duque se aprecia una especie de contrasentido debido a las diademas de las modelos, estando elaboradas usando unos auriculares modernos decorados, los cuales son modificados de tal forma que parecen unos tocados reales, propiciando una fusión creíble entre dicho periodo y lo actual. A ello se le añade la observación de un contraste, alimentado por elementos que remiten a la época actual, pero que su disposición no genera una pugna entre ese barroco propuesto y el presente vislumbrado por los objetos que se muestran en las fotos.

Se puede distinguir un equilibrio en las imágenes logrado por la disposición de la modelo centrada en la toma. Cuando ella está desplazada, trasladando el peso visual, la estabilización se logra por el uso de elementos que compensan la posición de la modelo, ya sean unas porcelanas o unos objetos de cocina. Lo anterior se relaciona con los esquemas compositivos de la serie, los cuales son variados, pasando por líneas tanto rectas como sinuosas, que conllevan a un discurso visual definido en composiciones en triangulares, involucrando tanto a la modelo como a los elementos dispuestos sobre la escena, o el uso de óvalos los cuales conjugan en una reunión de elementos junto a la modelo. Es de anotar que los esquemas pueden ser compuestos, es decir, estar reunidos dos o más de ellos en una sola fotografía.

La serie fue creada en el 2014. En este año Duque se presentó en la galería El Museo de Bogotá, con una exposición llamada “Desvelamientos”, la cual está montada con dos temáticas: la

²³ Dichas herramientas hacen parte de la estrategia que propone Teery Barret en su libro “Criticizing Photographs”. En él Barret propone cuatro elementos denominados en su orden: la descripción, la interpretación, el análisis y el juicio. Con ellos es posible realizar un análisis visual. De esos cuatro nos apropiamos de dos de ellos, en particular de la descripción y de la interpretación. Los otros dos estarán insertos implícitamente en el análisis.

primera es la recopilación de fotografías de varias series ya realizadas, tales como Infantes, Retratos Negros, Iconos, Antología de una obsesión o Renacimiento, donde se exhiben niños y niñas retratados con trajes de época y en unos escenarios haciendo alusión a temas de prácticas intimistas relacionadas con las labores femeninas desarrolladas en un contexto barroco, así también presento otros personajes vestidos con lujosos trajes de encaje y brocado, sugiriendo un determinado tiempo histórico, pero “al mismo tiempo evocan los cuentos de hadas, de princesas y caballeros” (Botella, s.f.), trabajos claramente inspirados en la obra del ya comentado pintor flamenco Johannes Vermeer.

El otro tema de la exposición es llamada “*Al otro lado*” (2010) Conviene subrayar que dicha serie no está conectada con “Iconos II” ni con ninguna de las series de la exposición donde se dispone de modelos infantes, pero por estar incluida en la exposición es importante mencionarla. Dicho grupo hace referencia a una experiencia personal de la artista “(que) nos enfrenta cara a cara con una Duque romántica y gótica, que de la mano de Edgar Allan Poe, recorre las carreteras de la Toscana en busca de un amor fallido... (la) serie está compuesta de paisajes neblinosos fotografiados desde el carro mientras la artista recorría ese camino de ida hacia el amor y de vuelta desde el desamor” (Ibídem, s.f.).

Acerca de la serie “Iconos II”, es importante tener en cuenta el anterior contexto, ya que perfila su realización tanto en términos cronológicos como en términos temáticos y estéticos. Esos aspectos se ponen de manifiesto en la exposición ya que se advierte la presencia referida a Vermeer con los manejos de las luces, con la disposición intimista y las poses observadas en los cuadros del pintor. También se advierte la recurrencia a modelos infantiles, siendo transformados por medio del vestuario y de la escenografía proponiendo una intemporalidad, que con unas actitudes corporales y faciales, oscilando “entre la delicadeza y la imponencia, el silencio y la omisión (nos ponen) en contacto con unos seres exclusivos y solitarios que están sumergidos en lo inalcanzable del poder” (Escallón A, 2014).

3.4 Elementos Significativos en la Serie Iconos II

Varios elementos llaman la atención en la serie. La edad de las modelos, donde se evidencia que son unas niñas las cuales pueden estar en edad prepuberal. Las disposiciones de sus cuerpos y rostros, permiten entrever un manejo de las poses, todas de carácter teatral y por lo tanto pensado

con anterioridad. La locación de las fotografías trata de emular un espacio causante de contrastes, que en la mayoría de las tomas se logra con el uso de unos grandes cortinajes cuyo mayor atractivo es su color. La iluminación es artificial haciendo uso de unos esquemas lumínicos que se constatan por el reflejo de las luces y la dirección de las sombras. Como esquemas de iluminación es posible ver que se apoya en tres: dos con luces puestas a 45° ya sea desde la derecha o la izquierda del fotógrafo, el otro es con una luz frontal. Con esto la artista logra una riqueza de matices en los colores, produciendo una profundidad escénica que se acentúa por la separación de espacios que se logra con las cortinas.

Los objetos o atrezos usados enriquecen las escenas, proponiendo lecturas que guían la mirada, a su vez aportando una abundancia interpretativa de los actos fotográficos, que proponen aspectos duales en cuanto a la pertenencia a épocas y espacios determinados. Todos los elementos anteriores, en conjunto, ofrecen la opción de adentrarnos en un mundo imaginario, el cual se presenta como posible y cercano a nuestra realidad pero misterioso por la singular presencia de las infantas.

Otro rasgo notorio de la serie es su paleta de colores. La variedad se descubre al detallar el juego producido por los diversos objetos que acompañan el montaje escénico, enmarcado en la gran mayoría por las cortinas e intensificado por el adecuado manejo de los esquemas lumínicos. La siguiente es una muestra de la paleta de colores de dos imágenes de la serie.



Figura 25. Adriana Duque. *Iconos II, María 22*. Fotografía a color. 2014



Figura 26. Adriana Duque. *Iconos II, María 24*. Fotografía a color. 2014

Se puede distinguir en las dos paletas la presencia de determinados colores los cuales dan una coherencia estética a la serie, proponiendo contenidos de orden simbólico. Con respecto a la dominancia de colores, los más visibles son los colores rojos y los carmesí, presentes con una gama que va del escarlata, pasando por el bermellón y el carmín, e incluso unos rojos-naranjas. que presentan un contraste sutil con colores como el azul celeste y el dorado, siendo equilibrados por los colores fríos tales como unos verdes y sepia, apoyados por unos grises.

En cuanto a lo simbólico, se evidencia que las tonalidades dominantes, tienen un sentido de conexión con un aspecto del orden de pertenencia social al contexto del barroco. Se debe tener en cuenta que en dicha época los terciopelos podían ser comprados y exhibidos por personas que pertenecían a altos círculos sociales. Por lo general el rojo de dichas telas se obtenía tiñéndose con “kerme” o carmín, tinte que se extrae de unos insectos mediante un largo proceso. Por lo tanto dichas telas, adicionando los tapetes, representaban una distinción en cuanto al estatus social, con lo cual se podían marcar unas diferencias sociales entre las personas, entendiendo con ello que los colores cumplían un papel fundamental en la diferenciación social. Así mismo los individuos que contratan una pintura les interesaban que en ellas aparecieran, aparte de estos elementos decorativos, las joyas, la platería, etc., ayudando a reforzar dicho estatus social. Curiosamente la

paleta de colores de Duque, cuya relevancia social está sugerida por los elementos anteriores, está contrapuesta a algo que es absolutamente barato, que son las verduras.

Durante la inspección de la serie “Iconos II” se van notando unas similitudes. Es posible percatarse que todas las infantas comprenden una edad similar. De sus rostros destacan los ojos, que en toda la serie son de color azul, aspecto que posiblemente sea producto del trabajo digital realizado por Duque. Se añade a las similitudes que todas tienen tez blanca y el tocado compuesto por una diadema dorada con adornos de perlas. Ya anoté que la diadema se realizó sobre unos auriculares modernos que intervenidos parecen un tocado propio de la realeza.

También es posible observar diferencias tales como la gran variedad de los atuendos que visten las modelos. Dicha variedad está compuesta por 8 vestidos, de los cuales, 6 son de mangas largas, y dos son de manga sisa. Los estampados, que en los atuendos generan una riqueza visual son flores o frutas o un diseño oriental. Los de fondo entero rompen su monotonía, menos uno, con adornos vegetales. También la gran variedad de vegetales y de objetos como porcelanas y trastes de cocina, permiten un variado juego compositivo en toda la serie, ya sea enriqueciendo las fotografías o produciendo un toque de contraste en las escenas más sencillas. En este punto se aprecia que los fondos, desarrollados por las cortinas o por papeles de colgadura y algunos de los objetos, favorecen una coherencia escénica en toda la serie, sin romper la temática de estilo barroco, acentuada por el rompimiento visual y estético derivado de la presencia de objetos contemporáneos; y es en este punto donde la apariencia de un entramado barroco potencia la parte visual de las fotografías, proporcionándole al espectador la inmersión hacia un mundo onírico y atemporal. Un mundo de extrañeza por la familiaridad presente de elementos cotidianos, que acentúan el contraste entre la realidad presente y la realidad propuesta por la artista, la cual es una realidad del sueño y de la fantasía.

Se puede decir que la serie conjuga de manera especial el retrato con el bodegón. Es sabido que los retratos hacen parte del arte en la tradición occidental, intentando reflejar el alma del retratado, su esencia. En la serie de “Iconos II” los retratos se ven enriquecidos debido a la mirada de las niñas que “Con frecuencia,...muestra algo de la situación que no se nos dice, algo que debe ser ocultado, un hecho siniestro que se esconde a los ojos del espectador, del cual también es partícipe y, al mismo tiempo, responsable”. Este aspecto es evidente de inmediato, debido a las modelos, que siendo infantas “se construyen como tipologías de retrato que recuerdan a la majestad de las figuras infantiles en las pinturas de la nobleza Europea donde a pesar de la corta edad de los

modelos representados, estos eran investidos por sus autores de un aire de superioridad y adultez intrínseca a su condición que complejizaba toda la representación” (Betancourt, s.f.) En este punto es sobresaliente la concepción que Duque tiene de esta temática del arte, ya que se acoge a los lineamientos propuestos por el género del retrato durante el barroco. Eso se evidencia en las poses y la vestimenta acorde con la época.

A ello la artista añade los elementos propios de un bodegón, representado por la variedad y disposición de elementos que acompañan el montaje escénico, que están dispuestos para ser coprotagonistas. Todo lo anterior, unido a las poses de las niñas, sumerge a las protagonistas en el aura propia de la realeza. Unas fotografías que muestran un mundo onírico, atemporal, un mundo de fantasía. Es por ello que las fotografías se “cargan de misterio”. Pero al detallar la serie se pueden encontrar otros elementos que podrían dislocar dicho mundo onírico. El primero de ellos es la insinuación de un espacio que nada tiene que ver con la opulencia del ambiente presentado en primer plano. Dicho lugar está semi oculto detrás de los cortinajes y de las modelos, evocando una estancia rural que contiene unos componentes que oscilan entre el presente y el pasado, tales como las verduras y legumbres observadas en casi toda la serie, acompañadas por otras piezas más contemporáneas, como una chocolatera, una paila, que pueden mecerse entre las épocas. Sin embargo aparecen otros complementos como un escurridor plástico de cubiertos, unos frascos de vidrio con tapa, unas porcelanas, que son hábilmente conjugados en las escenas propiciando una familiaridad con ellos. Todo lo observado se presenta en la serie de forma armónica sin ocasionar disonancias temporales, un tiempo en el que se citan diversas temporalidades.

Se entiende que ese lugar semi oculto hace referencia a un recinto propio del campo colombiano, aceptando que “detrás de lo manifiesto se escondiera otra realidad, como si detrás de un mundo mágico e ilusorio de procedencia europea (emergieron) esas realidades locales”. Este punto conlleva a que se presente unas ambigüedades que proponen un intercambio entre “el espacio fotográfico y el espacio pictórico”, produciendo dos sensaciones, una que alude a la “realidad pictórica” y otra a la “ficción pictórica”, en otras palabras, la obtención de una ficcionalidad. Dicho brevemente, la serie presenta una contraposición “entre los cuentos de hadas, ajenos a unas condiciones concretas en términos de tiempo y lugar, y las experiencias socioculturales de la vida rural en Colombia”. (Betancourt, s.f. citado en Duque, s.f.).

Comentando las ideas de Betancourt, las poses de las modelos impulsan al *congelamiento* de una narrativa teatral la cual nunca llega a su término. La fijación de un instante. Es la

materialización de “los retratos de niñas (que) viajan a través del tiempo para tomar el lugar de las mujeres de Vermeer... Todas ellas se encuentran suspendidas en el tiempo”. Es por ello que las fotografías nos presentan unas niñas-mujeres, que ubicadas en sus recámaras, en su intimidad, denotan una condición de *espera de algún acontecimiento* que acaece por la profundidad femenina de esa condición. Es preciso anotar que el tiempo que elabora Duque en sus imágenes, es el de un *tiempo muerto* que se constituye precisamente en el tiempo de la espera. Otra peculiaridad de la serie es la presencia de unos rasgos psicológicos, promovidos por la ruptura de las temporalidades, permitiendo que se nos presenten las imágenes “como bisagras articuladoras” de espacios diversos a través del juego de las miradas que observamos en las modelos, las cuales nos introducen a una trama de reflejos y proyecciones, todo producto de lo psíquico, permitiendo que “acabemos incorporados a las imágenes, siendo parte del escenario”. Es por ello que se puede pensar todo el entramado escénico de las series como *estratos psicológicos* o como “bisagra entre el adentro y el afuera (que) nos conduce a saltar (...) al otro lado del espejo, a la noche onírica inconsciente”. (Ibídem, s.f.).

3.5 Dialéctica Tensionante Figura-Fondo en la Serie Iconos II

Las figuras se destacan de los fondos por su ubicación espacial, aunada a unas poses propias de las pinturas de retratos del barroco y en donde claramente se observa las miradas de las modelos propiciando una lectura completa de ellas. Estas niñas son las que permiten la entrada a una lectura la cual es direccionada sobre ellas, pero en determinados instantes, la mirada es llevada a oscilar entre la figura y el fondo, esto debido a la composición de las escenas y es cuando el fondo, el cual sirve de marco para sostener la historia presente en las fotos, reclama un protagonismo accionado por unos elementos que para mí, claramente se destacan de la figura y reclaman la atención de mi mirada. Cabe anotar que algunos de ellos están presentes en casi toda la serie. Esta disposición que genera la lectura que yo realizo de la serie es lo que se ha denominado tensión figura-fondo.

Con esto quiero decir que durante la contemplación de las fotografías es cuando percibo una metamorfosis o tránsito en cuanto a lo tocante con lo visual, o sea con la atención significativa con que me desplazo sobre las imágenes, debido a la presencia de algunos los elementos propios de la imagen, que percibo que pasan de figura a fondo y de este a figura. Deseo puntualizar que las figuras de las modelos seguirán siendo el elemento principal de las imágenes fotográficas, el espacio positivo. En cuanto al fondo, este no pierde su naturaleza, ser el espacio negativo. Pero en

mi interior se realiza una transfiguración entre los dos términos ya que el fondo se vuelve lo más significativo. Debido a esto es que para mí se “convierte en *figura*, mientras que la figura deja de ser notable y se convierte en un *fondo*, algo que no me es considerable durante la observación de la obra.

Deseo clarificar que este fenómeno me lleva a que durante el acto de curiosear en la imagen, se va manifestando el resurgir paulatino del fondo, no en su totalidad, sino en unas parcialidades que se van constituyendo como “figura”. Creo necesario mostrar en este punto lo que claramente dijo Barthes en su libro “La cámara lúcida” lo concerniente al *studium* y *punctum*. Estos dos rasgos se presentan en una imagen como una copresencia. Significa que ambos coexisten simultáneamente. Habría que decir también que ese estado no solo se presenta con los dos conceptos Barthianos. En el análisis realizado a la serie “Iconos II” es posible atender a ese estado de coexistencia entre la figura y el fondo, pero con la particularidad de que ambos propician una tensión sobre el acto de mirar. Este es el núcleo verdadero de esta monografía de investigación, el punto de llegada para lo cual ha sido necesario hacer todo el recorrido previo.

Como se ha hecho una mención del *studium* y *punctum*, convendría rememorar los dos aspectos bajo los cuales se realiza el espíritu de esta monografía. El primero es la presentación de los términos mencionados, los cuales fueron desarrollados por Barthes. Ellos facilitaron la entrada al segundo aspecto, el cual es la tensión figura-fondo. Brevemente se comenta que el *studium* es un gusto general por una imagen, presente durante la observación de ella. Esto propicia una “mirada indiferente” sin muchas concesiones de profundidad convirtiendo dicho elemento en la expresión por un interés general de lo observado. El *studium* está siempre allí, inmutable, permanente, objetivo, como escenario en que acontece el devenir de la mirada, como el gran tema que convoca la fotografía.

El *punctum* y como su nombre lo da a sugerir, tiende a dividir, a punzar la observación, ya que “él...sale de la escena como una flecha y..., (como) pinchazo, (deja una marca propia de) un instrumento puntiagudo”. Por lo tanto se convierte en un ingrediente, que durante la contemplación de una imagen, atrae toda la atención. Es una herida dentro del goce estético. El *punctum*, es variable, pues su carácter personal y subjetivo se puede ubicar en aspectos diferenciados acorde al interés de distintos sujetos, e incluso atendiendo los cambios que acontecen en un único individuo al paso del tiempo. A su vez es único, porque es aquello que de manera continua llama la atención, a lo cual siempre se retorna. Que está más allá del tema de la imagen. Sin embargo, y siguiendo

con Barthes, el *punctum* conlleva en sí una “fuerza de expansión” que, según él, le permite sentir una contigüidad emocional entre una imagen y un recuerdo, volviendo la experiencia una acción física. (Barthes, 2014, p.63).

El otro aspecto es la tensión figura-fondo y el devenir que, subjetivamente se produce entre ellos durante la acción que se origina cuando se observa una imagen. La exploración de ella empieza por lo que más me atrae como observador, lo cual yo puedo asimilar con la figura, haciendo que los demás elementos de la imagen pasen a ocupar la función del fondo. Pero ambos términos, como había comentado, no suceden de forma separada en la imagen, ya que el fondo se comporta como una entidad tensionante, que inicialmente asume una condición de secundariedad, a su vez, reclama su presencia activa. Esta dinámica da pie para la presencia del segundo aspecto el cual resulta del juego dialéctico entre figura y fondo, o sea un movimiento transformativo entre ellos: figura en fondo en figura... apoyado por una tensión presente entre los dos fenómenos. Esto es lo que he mencionado la dialéctica visual o dialéctica tensionante entre figura-fondo.

Acorde con lo expuesto es conveniente establecer un *studium* general de la serie. Podemos decir que el tema consiste en los retratos de unas niñas, ambientadas en un escenario barroco. Este es el espacio general que no convoca. Siendo extensa, sólo me concentraré en un determinado número de fotografías, en las cuales indicaré mi *punctum*. Ya que sabemos que la presencia del *punctum* es preeminente, su herida profunda, y su contemplación es subjetiva. Pero en el caso particular de mi mirada sobre las obras, reconozco que él aparece, pero se desvanece en tanto objeto de atracción, instalándose en su lugar un estado tipo *studium*, pero que conlleva una carga de significación, con lo cual se invierten sus papeles. Es en esta coyuntura que la *atención significativa* inicia su proceso de transformación, la tensión entre figura-fondo y su intercalación entre sí.

Con esto quiero decir que al situarme frente a una de las fotografías de la serie, suceden dos “entradas” a la obras, una perceptual y luego procede una significativa. La primera que es general se constituye en el primer punto de acercamiento a la imagen que se resuelve en el *studium*, y donde empiezo a conectarme con ella. Es así de tal forma que la percepción se acomoda en la forma de una apreciación indolente, que no despreciativa, sino que no está cargada de algún interés dado, es desinteresada, una entrada de *studium* o de exploración general. Luego de haber hecho un recorrido por la imagen me asalta un *punctum*, el cual se convierte en el incitador de la segunda entrada a la obra. Esta irrupción se convierte en una entrada significativa a la obra, instaura una herida y a través de ella, debido al punzamiento, ingreso al escenario significativo de la imagen, que en mi

caso se instaura en el fondo y no en la figura, o sea en el espacio negativo, de tal forma que el tema o la figura se “desvanece” convirtiéndose en fondo, y lo que inicialmente era el fondo se convierte en mi figura.

3.5.1 Grieta de Luz



Figura 27. Adriana Duque. *Iconos II, María 23*. Fotografía a color. 2014.

Deseo ilustrar lo expuesto con un análisis de una de las imágenes de la serie, pero antes invito al lector para que de parte suya comience a realizar una aproximación hacia la mirada con valor subjetivo, por medio de un recorrido visual sobre la anterior fotografía iniciando con una indagación basada en el *punctum* barthesiano para aventurarse a encontrar su propio *punctum*.

El *studium* de la Figura 27 corresponde, como he dicho de la serie, a una fotografía de una infante, definida en un ambiente barroco. Iniciando con una mirada general, soy consciente que la figura me propone una fuente de entrada para la lectura de la fotografía, que yo lo establezco en la mirada de la modelo. Esa mirada me lleva a interpelar la presencia de ella y en mi mente conjeturo que la niña espera de mí una respuesta a una pregunta que jamás le he realizado, además de embelesarme y llevarme a indagar más sobre la imagen. En este estado descubro mi *punctum* ubicado en una luz sobre un borde del vestido. Dicha grieta o “herida” que está debajo del adorno que lleva la modelo, está ubicada en un espacio de sombras. Una grieta inversa que en vez de esconder revela un espacio de luz, de develación, que sale de la profundidad de la imagen proponiendo otro espacio de conciencia centrado en el adorno que posa sobre el pecho de la niña.

En este momento me percató que ya no existe más la presencia de la modelo, ya que atisbo un ondular latente dado por el papel tapiz del fondo, el cual se hace eco en la grieta de luz. Siento que ese pequeño adorno es un brote tangible de las pequeñas flores del fondo, el cual se abrió paso a través de la persona brotando de la luz, un ente rojo y palpitante que con sus extensiones de color verde trata de llenar por completo la imagen. Una presencia que quiere inundar mi vista y que lucha por apropiarse de mi conciencia. Sintiendo este agobio me sacudo y vuelvo en sí. Sé que la presencia de ese ente me alcanza, me envuelve y me lleva por un recorrido embelesante sobre los elementos que forman el submundo de dicha fotografía, siento la tensión entre las imágenes estáticas de las flores del fondo, las cuales desean liberarse y subir ondulando, y el adorno, el cual por la grieta de luz logró desprenderse del fondo, y que lucha por atraparme. Este elemento es el que defino como dialéctica tensionante, hago la salvedad de que es completamente subjetivo mi elección de él, sin embargo su herida me sumerge con una mirada significativa posándose sobre la presencia que tiende a llamar la atención de mi exploración. El borde de luz y el adorno que lleva la niña.

Dicha solicitud se me revela por el color, pero lo que más me atrae es su consistencia, de la cual conjeturo que es de plástico. La extrañeza de ese elemento me embelesa tanto como el siguiente elemento que reclama mi atención. Me percató que es mi *punctum*. Entiendo que mi recorrido está guiado por esas “figuras” momentáneas que se van transformando en fondo en la medida en que voy estudiando la imagen: dicho recorrido se me presenta como una dialéctica tensionante que es más patente en este punto del trayecto, ya que se me ofrecen dos alternativas en la lectura de la imagen, ambas igual de reclamante y tensionante.

Una es el brazo izquierdo de la modelo junto con la canasta. La otra es otra línea de luz, paralela a mi *punctum*, ubicada en el exterior de la manga derecha de la modelo en conjunto con la mano derecha. Esta dicotomía ofrece una sensación más intelectual que física. En este momento me detengo en cuanto a la indagación subjetiva de mi parte, durante la apreciación de las diferentes figuras que voy considerando que tiene que ver con el recorrido visual o la dialéctica visual que he denominado tensión figura-fondo realizada sobre la foto propuesta.

3.6 La Dialéctica Visual

Dicho cariz se manifiesta acompañado de un estímulo intelectual, apoyado por la tensión presente en las fotografías de Duque, que se traduce en una sensación dual consistente en una manifestación dirigida a la razón, a la par que física, en relación con la dinámica presente entre el fondo y la figura, y que va más allá, ya que lo que durante la inspección visual de las imágenes los aspectos que se van presentando como figura, prontamente va cediendo su preeminencia como aspecto embelesante y atrayente, para pasar a ser un elemento tipo espacio negativo o fondo, a causa de que otros objetos insertos en él, reclaman su presencia como sujetos tipo espacio positivo.

Este juego que me invade durante la contemplación, va derivando en una intuición que se manifiesta como una presencia intangible y que hace que la comparencia de dos realidades sobrepuestas en las escenas de las imágenes, posibilita que los objetos reales y cotidianos se los aprecia como un misterio, ya que no me incitan a la provocación de preguntas sobre su existencia en la escena. Más bien conllevan en mí un embelesamiento propiciado por la inspección de las imágenes, que guiada por la tensión que va surgiendo entre el fondo y las nuevas figuras, y por lo tanto la metamorfosis presente entre ellos me llevan a recorrer con arrobamiento todas las fotografías. En otras palabras, durante la contemplación de ellas no voy pensando en nada, solo siento un estado de placer comparable al que yo experimento al degustar una cucharada de un dulce como el de leche o que conozco como arequipe.

Para hacer entendible dicha intuición, la voy a ejemplificar con un estudio visual sobre algunas de las fotografías de la serie. Parto de una premisa, la entrada “indolente” sobre todas las imágenes podría ser ubicada en la mirada de los personajes, ya sea porque sus ojos son de color azul o por la expresión casi exenta de emociones de dichas miradas. Esta mirada inicia una interpelación directa conmigo invitándome a recorrer la cara y luego lo concerniente a la modelo.

Este aspecto está presente en toda la serie. Pero inmediatamente el recorrido que visualmente se me ofrece despierta el misterio que he mencionado, incitado por el punctum de cada una de ellas y donde se inicia la segunda entrada: la mirada significativa.

3.7 Nivel Compositivo

Por lo tanto, y siguiendo lo anterior, voy avanzando apoyado en un esquema que se puede denominar como nivel compositivo de la obra. Creo que este esquema me permite no divagar y a su vez clarificar cómo es el arrobamiento propiciado por la mirada, el cual en mí se vuelve un goce intelectual. Esto permite que me apoye en primer lugar en la textura. Las tensiones presentes entre las figuras y parte del fondo constitutivo por unas cortinas de color escarlata hacen que, como observador, me anima a iniciar el recorrido empezando por la mirada de las modelos, y que mi mirada se siente atraída por la presencia de las texturas presentes en los cortinajes. Noto que este aspecto está definido por dos componentes a saber, la iluminación y la tonalidad. Con las dos instancias puedo advertir cualidades ópticas que ayudan a la construcción de superficies y planos, o sea, a concretar una profundidad, la cual se apoya en su construcción con el uso de niveles de iluminación, los cuales, aunados a las tonalidades, detallan el contraste entre sombras y altas luces.

Dicho elemento se potencia por la iluminación y por la intensidad de la tonalidad, de tal forma que inmediatamente reclama la atención de mi mirada, y que además me propone un recorrido visual siguiendo las curvas y los pliegues propios de las cortinas. Es entonces que advierto de soslayo que las cortinas ocasionan una división de la imagen en dos espacios diferenciados. Miro que a continuación el primer espacio arranca de los cortinajes hacia el espectador, y en el cual se presentan tres planos definidos por las cortinas, luego la modelo y por último la mesa. Esta parte del recorrido es la denominada “indolente”, es una entrada general sobre las fotografías, por medio de lo cual aprecio una gran información general, constante y presente en las demás imágenes. Deseo hacerle saber al lector, que luego de una observación más acuciosa de la serie, empiezo a decantar el gusto por cuatro imágenes en especial. En su orden son “María 14”, “María 15”, “María 16” y “María 17”.

3.7.1 Arrume de Tomates



Figura 28. Adriana Duque. *Iconos II. María 14*. Fotografía a color. 2014

En “María 14” la división de los espacios diferenciados se hace evidente entre el espacio detrás de la modelo y el espacio que propone que mi recorrido visual se vuelque sobre la mesa y sus elementos. Aprecio la tela que cubre la mesa, la cual maneja semejanza con las cortinas en su tonalidad permitiendo que fluya mi recorrido visual, ayudando a que me fije en los elementos presentes. Esto favorece a mantener un ritmo visual que me lleva a estructurar la imagen por medio de una repetición o insistencia de un aspecto presente en ella. En el caso estudiado, dicha tonalidad ayuda a dirigir mi mirada sobre los objetos presentes en la mesa. Comprendo que también sirve como soporte de esa valoración el observar la forma de los elementos.

Es de anotar que en la imagen resaltan dos elementos. El primero es el frasco de vidrio que se constituye en mi *punctum*. Me imagino este elemento es un contenedor que está absorbiendo los tomates dispuestos sobre la mesa formando un arrume, e incluso se traga al mantel y que debido a la presión estallara sobre la escena volcando sobre el vestido de la niña solamente el color rojo, no las frutas. Presiento que este acto se ha repetido antes y la niña está expectante al nuevo suceso que siempre será postergado. Esta herida es la que me genera la entrada a la dialéctica tensionante, y es desde aquí que noto que empieza a operar la tensión presente entre figura-fondo y su transmutación entre ellas. Advierto inmediatamente que él se relaciona con un aspecto compositivo, a saber: la ley de tercios, debido a su ubicación sobre la línea derecha propia de la ley de tercios, pero que con su posición de verticalidad apoya a la postura de la modelo llevando el recorrido visual a la observación del vestido, que configurado con un fondo negro muestra unas figuras vegetales. Para simplificar el anterior recorrido mi mirada partió de apreciar los ojos de la modelo, para luego volcarse, por una atracción presentada por las cortinas y su textura, las cuales empezaron a jugar con la textura del mantel sobre la mesa. Aquí es donde aparece el *punctum* en donde me embeleso sobre los objetos puestos en ella.

En este lugar noto que el frasco de vidrio, produce una “emanación tensionante” que llama a mi vista, reclamando su atención. Caigo en cuenta que el frasco propone un peso sobre la fotografía, acrecentado por encontrarse en línea con el cuerpo de la modelo. Pero hay otro objeto que permite que aprecie la composición en equilibrio, debido a su textura la cual contrasta con lo liso del frasco de vidrio. Dicho objeto es la tetera la cual muestra una superficie metálica con algunas señas de uso. Este objeto metálico se alía con otro de ellos que se ubica en un espacio que se vislumbra detrás de las cortinas, que reconozco como una chocolatera. Puedo decir que el equilibrio se presenta como una tensión dialógica.

Cuando mi recorrido visual se posa sobre la chocolatera, inmediatamente surge otra figura la cual está constituida por el manojito de vegetales que cuelgan de la pared del fondo. Aparece otro elemento compositivo que ayuda a enmarcar el manojito de vegetales, potenciando su aspecto que son las líneas curvas que aparecen en las cortinas. Estas líneas me parecen ondas que salen desde las esquinas superiores de la imagen convergiendo en el manojito de vegetales, por lo tanto apareció una dialéctica tensionante entre el manojito de vegetales, su estado “estático” y las “ondas”, las cuales dan prevalencia al manojito.

En el momento que empiezo a contemplar el manojito de vegetales y el cortinaje que le rodea, mi mirada periférica atisba una suerte de cuasi movimiento. Es una tensión promovida debida a una acción sugerida por las manos de la modelo e inmediatamente caigo en cuenta que ella está pelando una papa. Otro embeleso se produce en mí, ya que la cáscara del tubérculo cae encima del frasco de vidrio, implementando una vía de recorrido que une el frasco con la mano izquierda, avanzando por el brazo y depositando la mirada sobre la diadema, la cual con un arreglo cuasi espiral me dirigen la mirada al primer elemento de la imagen que inició el recorrido indolente. El anterior recorrido, partiendo en la entrada significativa es lo que me atrae, punza, inquieta, acrecentado por la riqueza visual que propone Duque al escenificar un retrato junto con un bodegón.

3.7.2 Indebida Apropiación



Figura 29. Adriana Duque. *Iconos II. María 15*. Fotografía a color. 2014

Siguiendo con “María 15” intuyo un patrón común en estas imágenes seleccionadas, el cual es que las modelos están ejecutando una acción. Si en “María 14” es la acción de pelar una papa, en esta es una acción ambigua, ya que la niña pareciera estar o sopesando una fruta con su mano izquierda para guardarla para sí o procediendo a ofrecer la fruta escogida. Estando mi *punctum* definido en la mano que sostiene la fruta, dicho gesto me lleva a pensar que la modelo se adueñó de ella. Inmediatamente pienso que pertenece a la muñeca y que por ello voltea a mirar, para conocer a la persona que tomó su pertenencia. Advierto las manchas de verde en el vestido de la modelo, y el ramo de cilantro que se inclina hacia ella, por lo tanto fabulo que a una orden de la muñeca de porcelana el ramo de cilantro salpica de verde el vestido de la niña. Como la mano es mi *punctum* es a su vez el lugar de la herida, del desgarró, por medio del cual me sumerjo en la

imagen, dando pie al recorrido en esta imagen. A su vez la presencia de la figura de porcelana dirige con su mirada mi observación hacia la mano derecha de la infante. Caigo en cuenta que hay la insinuación de un movimiento pendulante entre las manos, la porcelana, el color rojo de las verduras y el pliegue de la cortina izquierda, ubicada encima de ese hombro. Esta disposición de las cortinas me impulsa a observar la cortina ubicada al otro lado de la modelo, que pareciera ser rechazada por el ramo de cilantro puesto en el frasco de vidrio. El ramillete a su vez pareciera ser un arbusto que le estuviera proporcionando sombra a la porcelana.

3.7.3 *Un Verde Rechazo*



Figura 30. Adriana Duque. *Iconos II. María 16*. Fotografía a color. 2014

Prosiguiendo con mi análisis de la serie me doy cuenta que “María 15”, “María 16” y “María 17” presentan un elemento en común, además de proponer una acción. El elemento es el

ramillete de cilantro, pero que en “María 16” es más abundante. En ella presenta la figura asimilada al ramillete dos características que me atraen invariablemente. La primera es que él pareciera acoger o proteger a las dos porcelanas presentes. La segunda característica es que unas pocas ramas de cilantro dan la sensación de estirarse, tratando de acariciar a la modelo o de rechazarla. Este ramo se convierte en mi punctum, apoyándome en esta última sensación descrita intuyendo que dicho elemento trata de proteger a las dos figuras de porcelana, mientras trata de repeler a la modelo, la cual está presta a abrir de nuevo el recipiente que está bajo su mano izquierda. Se me antoja que esta acción ya la había llevado a cabo esparciéndose sobre la mesa esa inmensa cantidad de frutas y verduras, asustando a los personajes, por eso la actitud de huida y espera a la vez de las porcelanas.

Esta breve experiencia sirve como soporte al análisis compositivo de la fotografía, lo cual me sumerge en el juego que se presenta en las porcelanas con su mirada expectante, la cual va dirigida a la mano izquierda de la modelo permitiendo captar que dicha mano se posa sobre un envase que presumo es un recipiente. Pero de inmediato percibo la gran cantidad de frutas y verduras esparcidas por la mesa. Esto me pareciera estar aconteciendo, mientras me doy cuenta que la modelo me está mirando, como si estuviera esperando alguna orden mía.

3.7.4 La Canasta de Frutas



Figura 31. Adriana Duque. *Iconos II. María 17*. Fotografía a color. 2014

En “María 17” la *herida* es la canasta ubicada en el fondo de la escena. Este elemento me lleva a aludir a la plaza de mercado a la cual iba mi madre. Vagamente recuerdo acompañarla a comprar frutas y verduras en la plaza. El lugar donde las obtenía era oscuro y escondido. La canasta puesta en el piso no resaltaba sobre los demás objetos dispuestos a su alrededor, pero me maravillaba observar que mágicamente cobraba vida, cuando yo metía en ella lo que mi madre iba adquiriendo. En especial los pimientos rojos que resaltan sobre los demás. Dicho éxtasis era interrumpido por mi madre al ofrecerme una fruta para que yo comiera. Volviendo a la imagen dicho acto de ofrecer, el cual esta emparejado con el gesto de mi madre, aparece como un peso visual representado en la fruta que tiene la modelo en su mano. Esa fruta contrasta con la opacidad

de la canasta, escondida a la luz que ilumina la escena del plano delantero, pero hay un guiño de color en la canasta representado por el pimiento presente.

Es esta dualidad presente en estas figuras que llevan a apreciar alternadamente estos elementos. Es entonces que la muñeca de porcelana atrae mi atención. El gesto de ella es como si disimuladamente estuviera apartándose de la mano derecha de la modelo, la cual parece pretender ofrecer la fruta. El ramo de cilantro pareciera brindar sombra o acompañamiento a la porcelana. También imagino que ella estaba teniendo cuidado al empezar a caminar sobre la mesa, la cual está colmada de frutas y verduras. Esta ambivalencia me enriquece en la apreciación de esta escena inserta en el entramado total de la imagen.

Es, entonces, que surge una sensación, una imagen no definible por completo. Siento que estuviera ante la presencia de un terreno movable ubicado sobre la mesa, y que en él los elementos dispuestos sobre la mesa estuvieran a merced de unas olas. Sale a relucir un pliege especial en ella. Es el que está ubicado al lado izquierdo de la mesa, el cual veo que se prolonga hacia el centro y ahí es donde aparecen los otros pliegues, que dan la sensación de subir desde la parte inferior de la foto.

4 Conclusión

Al llegar a este punto es necesario recapitular. Se da comienzo a la reflexión sobre el tema propuesto, la dialéctica tensionante figura-fondo, realizando un recorrido por la obra de la artista, enfatizando la actual temática de su trabajo, el lenguaje artístico empleado, la formalización de sus imágenes así como también algunos escritos sobre su obra. Se muestra que el trabajo actual de Duque, centrándose en retratos de infantes, se inserta dentro de lo que actualmente se denomina Fotografía Plástica, incluso teniendo en cuenta el tratamiento cuasi pictórico presente en varias de sus series fotográficas. Lo anterior se valida al plantear un recorrido sobre algunos periodos históricos de la fotografía, incluyendo exponentes, considerando la manera en que se miraba el cuerpo y a la infancia a través de la imagen. Luego se expone la presencia de algunos ecos de ellos y de los artistas en el trabajo de la artista, que evidencian el aprovechamiento de escenografías y puestas en escena. Con lo primero ella logra la configuración de unas atmósferas realizadas conscientemente, las cuales, al ser examinadas en cuanto a las imágenes, generan ambigüedades que desembocan en extrañamientos como por ejemplo con la evocación de periodos pasados con destellos de la contemporaneidad. En cuanto a las puestas en escena, son potenciadas por el uso de atrezos, acompañadas por el manejo de la iluminación, ampliando sus efectos debido a la aplicación de técnicas de retoque digital.

Por lo tanto, con respecto a la reflexión planteada, se toma como punto de partida y soporte teórico la percepción enfocada en lo visual y direccionada hacia la apreciación de una obra de arte. Para ello se busca el apoyo en lo que Arnheim propone, procurando dar a entender la tensión que se presenta entre la figura y el fondo. Esto desemboca en la Gestalt presentando lo que propone dicha teoría sobre la figura y el fondo, que en suma afirma el fondo como la base estructural para la construcción de la figura, pero que a su vez el fondo no se puede estructurar sin tenerla en cuenta. De esa manera se evidencia la relación existente entre figura – fondo que se constituye en una dialéctica, por consiguiente se acude a la semiología como respaldo debido al carácter de *lectura* que se impone en la contemplación de una imagen. Es necesario comentar en este lugar, sobre el *punctum* y el *studium* ya que la dialéctica tensionante por sí sola no induce al espectador a observar una obra.

Para activar este acto dicha pareja es relevante, debido a que el *studium* es el primer aspecto presente en la contemplación de una imagen, que como ya se ha dicho conlleva una condición

neutra, un vago interés sobre lo que se ve. En otras palabras, un gustar sin una condición particular, mientras que el *punctum* se comporta durante la valoración de la imagen a manera de una *vinculación* que conduce la apreciación hacia una *situación de hechizo*, aclarando nuevamente que el *studium* es el *vasto campo de información que hay que estudiar y donde el observador se deleita con la fotografía como un placer para la vista*; mientras que el *punctum hiere, estremeciendo al observador, atrayendo la total atención de la mirada que perfora la fotografía como un (estremecedor) deleite visual*.

Se puede así entender que la pareja figura-fondo no tiene ninguna similitud con la pareja *studium-punctum*, ya que la primera es la que proporciona los elementos para una dialéctica tensionante; mientras que la segunda es la que permite iniciar la exploración para luego introducir al espectador en la obra.

Puesto que la dialéctica tensionante figura – fondo es el meollo de la monografía, fue necesario que también dicha dialéctica se planteara desde la técnica fotográfica profesional en la cual es presentada como un principio fotográfico, donde se define la figura como espacio positivo, ya que es la que se busca destacar, mientras que al fondo se le designa como espacio negativo, lo cual lo impulsa a una secundariedad. Se cierra el capítulo explorando la dimensión teatral presente en los objetos usados en cualquier escenografía, los cuales por su condición se insertan en una estructura semiótica, produciendo diferencias, oposiciones o tensiones. Ellos se transforman al insertarse en una dimensión teatral, presentando para sí una artificialización - materialización - semiotización que les lleva a funcionar como “significados” Esta dimensión hace referencia al “decorado o escenografía” que llega estructurarse como una entidad referencial, icónica e indicial y donde los objetos remiten a la historia, pero denotando una vida cotidiana, lo cual está presente en los propósitos que maneja la Fotografía Plástica.

A lo largo de esta exposición se ha venido desarrollando una intuición que se logra atisbar en la presencia tensionante entre figura y fondo. Desde la perspectiva propuesta para el análisis de “Iconos II”, dos aspectos propios del análisis de una obra de arte: la descripción y la interpretación sirven como respaldo en el examen de las imágenes. Surge también la diferenciación entre figura y fondo y la tensión presente en la serie, indagando sobre la caracterización de estos aspectos, además de buscar elementos acompañantes protagónicos. Esto lleva a reflexionar sobre el *punctum*, que, desde nuestra perspectiva, es el punto de entrada al “análisis significativo de la imagen”, realizando un acercamiento a algunas de las fotografías de la serie, evidenciando el *punctum* en

alguno de los elementos inmersos en ella, el cual, como “herida” que se presenta en la vista, rompe la superficie de la imagen, permitiendo la entrada a una inspección significativa sobre ellas.

Pero para dar inicio a la entrada de la obra, se toma conciencia que en la percepción operan dos tipos de “entrada” a las fotografías. La primera es de carácter perceptual, determinada por el *studium*, una entrada a escrutar la obra desprovista de interés específico, asumiendo el carácter de una exploración general. En ella es posible configurar el tema general de la serie. Pero durante el deambular que se realiza sobre la obra, en determinado lugar de las imágenes asalta el *punctum*, el cual se convierte en el incitador de la segunda entrada. Es el que instaura la herida que se ha comentado, siendo a través de ella, que el ingreso al escenario de la imagen se logra, estableciéndose en cualquier lugar del fondo, en el espacio negativo, llevando al fondo a establecerse como nuestra figura, hasta a desvanecerse convirtiéndose en fondo. De nuevo, es necesario aclarar que el concepto de *punctum*, el cual puede confundirse con la figura, o sea con el elemento más atrayente de la imagen, no debe ser asimilado con la concepción que se tiene de ella. Este ingrediente se presenta indistintamente en la imagen, teniendo como componente principal, la subjetividad del observador. En contraposición el *studium* puede coincidir con el fondo, pero teniendo en cuenta que el fondo es el elemento que le da “cuerpo” a la figura”, mientras que el *studium*, que se apoya en los caracteres sociales y culturales del observador, aparece como una lectura “general” y neutra. Un “gustar” sin presentar una atracción particular.

Con esto se dice que después de esa transmutación y durante la contemplación de las fotografías es cuando surge una captación de una metamorfosis o tránsito en cuanto a lo tocante con lo visual o la atención significativa con la que se puede desplazar la mirada sobre las imágenes. Fenómeno que se hace patente por la presencia de los elementos presentes en ellas, que se sienten mudar en el fondo. Son algunos objetos que momentáneamente asumen la condición de figuras, para luego pasar a fundirse con el fondo, debido a la aparición de otros de ellos que reclaman la atención de la mirada. Es bueno aclarar que la figura preponderante seguirá siendo figura, el espacio positivo, la cual continuará siendo el elemento principal de una imagen fotográfica. En cuanto al fondo, este no pierde su naturaleza: ser el espacio negativo. Pero en el interior de cada uno de nosotros se realiza una transposición entre los dos términos ya que el fondo se vuelve lo más significativo y es debido a esto que se “convierte en figura”, mientras que la figura deja de ser significativa y se “convierte en un fondo”, en algo que no es significativo para el observador durante la apreciación de la obra.

En definitiva esta monografía de investigación centra su núcleo en una experiencia de orden subjetivo. No se pretende con ella entregar elementos de valor objetivo universal, sino más bien tener un acercamiento a la experiencia estética íntima, que tanto se ha olvidado en la abundancia del discurso académico objetivante. Ello no implica que se lleguen a desatender los requerimientos formales, que se ven condensados en la revisión biográfica, en la caracterización del trabajo y en la búsqueda de los referentes del contexto estético en que se despliega el trabajo de Duque. También se recurre a la objetividad académica en la revisión de las teorías de la percepción, en la revisión y validación de las herramientas aportadas por la semiótica y el estudio de la imagen de Eco, Barthes y Han. Esa base académica permite el tránsito a la contemplación subjetiva del autor, pero también se convierte en estímulo para que el lector se anime a vivir su propia experiencia estética en la serie Iconos II. Un pequeño, pero significativo aporte.

Referencias

- Álamos Felices, Francisco. (2014) El concepto de ficcionalidad: teoría y representación textuales. *Revista de Literatura*. Enero-junio. Vol. LXXVI. No. 151.
- Arnheim, Rudolf. (2006). *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Segunda reimpresión. (2002). Estudio sobre el contrapunto espacial. En Yates, S. (Ed.) *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Arriaga Flórez. (Coord.) (2004) Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder. Rodríguez Pastor, C. Vivir del aire. Ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura Victoriana. Pág. 321. Arcibel editores. Universidad de Sevilla.
- Baqué, Dominique. (2003). *La fotografía plástica, un arte paradójico*. Editorial Gustavo Gili.
- Barthes, Roland. (1993) *La aventura semiológica*. Ediciones Paidós. Barcelona. (2014) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona
- Chateau Cantillana, Pierre F. (2018). La parte y el todo. Estudios sobre la visión en dos cuadros de Jan Vermeer. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 31(1), 147-163. <https://doi.org/10.5209/ARIS.59755>
- Eco. Umberto, (1963) *Obra Abierta*. Editorial Ariel. Barcelona.
- Ferrater Mora, José (1964). *Diccionario de Filosofía*, Tomo II. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 5ta Edición.
- Fontcuberta, Joan. (2010) *Joan. La Cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Furió Vita, Dolores. (s.f.) *Apropiacionismo de imágenes, found footage*. Departamento de escultura. Universitat Politècnica de València.
- Galeano Marín, Carlos (S.F) *El comentario crítico*.
- González Flores, Laura (2005) *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Editorial Gustavo Gili.
- Han, Byung-Chul. (2015) *La salvación de lo bello*. Herder Editorial.
- Mallet, Ana Elena. (1999) *Las estatuas vivientes. Apuntes para una galería*. Luna Córnea. Mayo-Agosto 1999.
- Munárriz Ortiz, Jaime (1999) *La fotografía como objeto*. Barcelona, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II.

- Oviedo, Gilberto Leonardo. (2004) La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría GESTALT. Revista de Estudios Sociales, no. 18, agosto, 89-96.
- Pérez, David. (2004) La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Editorial Gustavo Gili.
- Pfeiffer, María Rosa. (2008). El pensamiento dialéctico y la relación figura-fondo. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación.
- Pultz, John. (2003) La fotografía y el cuerpo. Akal Editores.
- Rosental, Mark Moisevich. (1949) Diccionario Filosófico Marxista. Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo, Uruguay
- Soulanges, Francois. (2010) Estética de la fotografía. La marca editora.
- Troc Moraga, Rocío Daniela. (2005) Escenografía teatral y postmodernidad. Universidad de Chile.
- Ugarte Blanco, Juana (1989) Aproximación metodológica a la Historia de los gestos: Un ejemplo de aplicación: los lenguajes gestuales en la pintura de Jan Vermeer. Liño: Revista anual de historia del arte, 8, p. 161-170.
- Valdearcos Enrique. (2008) La pintura barroca holandesa y flamenca. Clío. 34(18): 1-7.

Cibergrafía

- Álvarez. Lino, (s.f.) Erwing Olaf, genio de la fotografía comercial. Moove Magazine. Consultado el 22 de mayo de 2021, recuperado de: <https://moovemag.com/2016/03/erwin-olaf-genio-de-la-fotografia-comercial/>
- Arias Castilla, Carmen Aura. (1). Enfoques teóricos sobre la percepción que tienen las personas. *Horizontes Pedagógicos*, 8(1). Recuperado a partir de <https://horizontespedagogicos.iberu.edu.co/article/view/08101>
- Betancourt, Carlos E. (s.f) Desilusiones de un lugar común. Recuperado el 15 de octubre de 2020 de https://www.adrianaduque.com/home.html#_ftnref
- Blanca, Rosa Maria (2012). La problematización de la imagen de infancia a través del arte: una propuesta interdisciplinar. Revista Prâksis, 2(),19-26.[fecha de Consulta 22 de Mayo de 2021]. ISSN: 1807-1112. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525552627004>
- Botella, Caridad. (S.F) Adriana Duque, Galería el Museo. Art Nexus. Consultado el 23 de Marzo de 2021. Recuperado de:

<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d641d3590cc21cf7c0a4170/95/adriana-duque>

Charalambos, Gilles. (2000). Historia del videoarte en Colombia, 1976-2000. 423. Recuperado el 15 de octubre de 2020 de https://issuu.com/gilles0/docs/aproximaciones_a_una_historia_del_v

Cortés Daniela. (2014, 19 de septiembre). Minuto Arcadia: Fotografía Adriana Duque. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/agenda/multimedia/minuto-arcadia-fotografia-adriana-duque/38966/>

Domínguez Lavín. Alfonso. (2015) Erwing Olaf, el genio loco que cambio para siempre la fotografía comercial. Xataka foto. Consultado el 22 de mayo de 2021. Recuperado de: <https://www.xatakafoto.com/fotografos/erwin-olaf-el-genio-loco-que-cambio-para-siempre-la-fotografia-comercial>

Duque, Adriana. (s.f.). <https://www.adrianaduque.com/home.html>

Era Victoriana (s.f.) Niños Victorianos. Era Victoriana. Consultado el 22 de mayo de 2021. Recuperado de: <https://eravictoriana.com/epoca-victoriana/ninos-victorianos/>

Escallón, Ana María. (2014) La infancia Imaginada. Las 2orillas. Consultado el 24 de marzo de 2021. Recuperado de: <https://www.las2orillas.co/la-infancia-imaginada/> (2016. Agosto 20). Translocaciones: imágenes de una nueva era fotográfica.

La otra orilla. <https://www.las2orillas.co/la-otra-realidad-de-la-fotografia/>

Escobar Villegas, Camilo. (2012). Infancia y fotografía en Antioquia aproximaciones desde la historia socio-cultural. *Revista Universidad EAFIT*, 34(112), 9-16. Recuperado el 15 de octubre de 2020 a partir de <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/1093>

Esto no es arte (Retrato de infantes y otras obsesiones de Adriana Duque, 2020). Recuperado el 15 de octubre de 2020 de <http://estonoesarte.com/adriana-duque/>

Fucsia. (S.F.) Fotos y fantasías. Consultado el 24 de mayo de 2021. Recuperado de: <https://www.fucsia.co/edicion-impresa/articulo/fotos-fantasias/25223>

Fotonostra. (s.f.) Leyes de la percepción Gestalt. Consultado el 21 de octubre de 2020 <https://www.fotonostra.com/fotografia/leyesgestalt.htm>

Giraldo, Sol Astrid. (2013. 10 de febrero). Adriana Duque (I). Muñequitas. Adriana Duque (II). Blancas como la nieve. *Blog*. <http://ciudadelasmujeres.blogspot.com/search?q=adriana+duque>

Guggenheim. (s.f.) Anna Gaskell. Recuperado de <https://www.guggenheim.org/artwork/1409>

- Mira Pastor, Enric. (2004). El análisis de la imagen fotográfica y su historia. Realidad y deseo de una teoría de la fotografía. Universitat Jaume I.
<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/34195>
- Noticias Caracol (2018, 21 de mayo). *Es Adriana Duque, la experta en arte clásico*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fyb58oxjpJ4>
- Ponce, Erick (2021, 27 de enero). Más allá de Alicia: Lewis Carroll y su pasión por la fotografía. Sopitas .com. <https://www.sopitas.com/entretenimiento/lewis-carroll-fotografia-escritor-alicia-en-el-pais-de-las-maravillas-fotos-ninas/>
- Ribal, Pilar. (2010, 23 de julio). Adriana Duque. <https://elcultural.com/Adriana-Duque>
- Riego, Bernardo. (1999) *Peonza, revista de literatura infantil y juvenil*. No. 50. Octubre 1999.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil--56/html/0273c720-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm>
- Semana. (2015. 20 de marzo). ¿Se Apropió Dolce & Gabbana del diseño de la artista Adriana Duque?. *Semana*. <https://www.semana.com/se-apropio-dolce-gabbana-del-diseno-de-la-artista-adriana-duque/421635-3/>
- Toledo Morales, Tamara. (2019) Vermeer y el interior holandés. [Trabajo de fin de grado, Universidad de la Laguna] Repositorio Institucional Universidad de la Laguna.
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/15536>
- Universitat Jaume I. (2004). Análisis del campo de la fotografía artística. Consultado el 10 de noviembre de 2020. <http://www.analisisfotografia.uji.es/>
- Vargas Melgarejo, Luz María. (1994). Sobre el concepto de percepción. *Alteridades*, 4 (8), 47-53. [Fecha de Consulta 19 de Octubre de 2020]. ISSN: 0188-7017. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/pdf/747/74711353004.pdf>
- Workshop Experience, Tipos de fotografía. Disponible en
<https://www.workshopexperience.com/tipo-fotografia/>

Figuras

- Duque, Adriana. (2006) AL MARGEN. Casa 3. [Figura 1]
https://www.adrianaduque.com/series/al_margen/index.html
- Duque, Adriana. (1997) Sin título. [Figura 2]
<https://www.elmamm.org/Salones-Rabinovich>
- Duque, Adriana. (2007) SAGRADA FAMILIA. Familia No. 4 [Figura 3]
<https://www.adrianaduque.com/series/familia/index.html>

- Duque, Adriana. Adriana Duque. PABLO. [Figura 4]
<https://www.adrianaduque.com/series/infantes/index.html>
- Peach Robinson, Henry. Los Últimos Instantes (Fade Away). Fotografía en blanco y negro. 1858.[Figura 5]
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Henry_Peach_Robinson,_Fading_Away,_1858.jpg
- Peach Robinson, Henry. Little Red Riding Hood 3. Impresión de plata albúmina. [Figura 6]
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1413225/riding-hood-no-3-photographs-robinson-henry-peach/>
- Cameron, Julia. (1872). I Wait [Figura 7] <https://oscarenfotos.com/2012/10/05/galeria-julia-margaret-cameron/>
- Dodgson, Charles. (1879). Xie Kitchin [Figura 8]
<https://www.historiahoy.com.ar/la-magia-la-logica-n681>
- Sin Datos. [Figura 9 y 10]
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil--56/html/0273c720-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm>
- Alice Boughton. Niñas/os Desnudas/os. Fotografía en blanco y negro. 1909 [Figura 11]
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/dc/AliceBoughton-Nude.jpg/111px-AliceBoughton-Nude.jpg>
- Mann, Sally. (1990) El tomate perfecto. [Figura 12] <https://www.artsy.net/artwork/sally-mann-the-perfect-tomato>
- Gaskell, Anna. (1996) Sin título. Wonder. [Figura 13]
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/anna-gaskell>
- Sanguinetti, Alessandra. (1999) Las aventuras de Guille y Beli. El Collar. [Figura 14]
<http://elpatiodeldiablo.blogspot.com/2012/08/alessandra-sanguinetti-las-aventuras-de.html>
- Olaf, E. (2012) Berlín. Retrato No. 5. [Figura 15]
https://www.erwinolaf.com/art/berlin_2012
- Duque, A. (2007) Desordenes del sueño. Sin título. [Figura 16]
<https://revistaaxxis.com.co/arte/arte-en-el-museo-2/>
- Duque, A. (2013) Antología de una obsesión. La lechera 3. [Figura 17]
<https://www.galeriaelmuseo.com/archives/761/>
- Duque, A. (2005) De cuento en cuento. Sin título. [Figura 18]
<https://www.adrianaduque.com/series/cuento/index.html>

- Duque, A. (2011) Íconos. María 4. [Figura 19]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos/index.html>
- Duque, A. (2011) Íconos. María 3. [Figura 20]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos/index.html>
- Gay, John. (1981) Escalera con escultura monumental. [Figura 21]
Estudio sobre el contrapunto espacial. En Yates, S. (Ed.) Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía. Editorial Gustavo Gili.
- Vermeer, Johannes. (S.f.) La lechera. [Figura 22]
<https://artsandculture.google.com/asset/the-milkmaid/9AHRwZ3Av6Zhjg?hl=es-419>
- Vermeer, Johannes. (S.f.) Mujer con jarra. [Figura 23]
<https://uploads2.wikiart.org/images/johannes-vermeer/young-woman-with-a-water-pitcher.jpg!Large.jpg>
- Duque, A. (2011) Íconos. María 08 [Figura 24]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos/index.html>
- Duque, A. (2014) Íconos II. María 22 [Figura 25]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos2/index.html>
- Duque, A. (2014) Íconos II. María 24 [Figura 26]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos2/index.html>
- Duque, A. (2014) Íconos II. María 23 [Figura 27]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos2/index.html>
- Duque, A. (2014) Íconos II. María 14 [Figura 28]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos2/index.html>
- Duque, A. (2014) Íconos II. María 15 [Figura 29]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos2/index.html>
- Duque, A. (2014) Íconos II. María 16 [Figura 30]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos2/index.html>
- Duque, A. (2014) Íconos II. María 17 [Figura 31]
<https://www.adrianaduque.com/series/iconos2/index.html>