

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Pintando con luz
Interrelación entre el artista y el espectador

Dolores Luna
Cuerpo B del PG
21 de julio de 2015
Lic. en Fotografía
Creación y Expresión
Diseño y Producción de Objetos, Espacios e Imágenes

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a mi mamá y papá por el apoyo constante a lo largo de mi carrera y de mi vida, por ayudarme a perseguir mis sueños y dar lo mejor de mí, por sus palabras de aliento y estar siempre a mi lado. A mis hermanas Virgi y Agus por brindarme siempre sus oídos y ser mis pilares, como también al resto de mis familiares, Cin por ser parte de mi vida con sus hermosos hijos, mi tía Elsa por preocuparse por el progreso de mi proyecto y estar siempre pendiente y mi abuelo Horacio.

A mis amigos de siempre que me acompañan desde la infancia y me contuvieron más que nunca durante el proceso, como también a colegas de la facultad, Rodri Perez, Ton Martin, Val, Isa, Cris, Nico Ortiz, Marisol, Pavel y el chino. Por otra parte, a mi amor por ser mi hermosa compañía en esta etapa final.

Finalmente, al cuerpo de docentes que guiaron mi camino de aprendizaje Viviana Suarez, Eze Mazariegos, Mónica Incorvaia, Jorge Noriega, Alejandro C. Fernández, Eduardo Kearney.

Índice	
Introducción	4
Capítulo 1. Inicios de la fotografía	11
1.1 Imagen fotográfica	16
1.2 Fotografía como arte	21
1.3 Obra y espectador	26
1.4 Retrato	30
1.4.1 Composición	35
1.4.2 Rostros sin color	38
Capítulo 2. Movimientos artísticos	41
2.1 DADÁ no significa nada	41
2.1.1 Fotomontaje como medio expresivo	48
2.2 Bauhaus	50
2.3 Surrealismo	55
Capítulo 3: Complementación entre artista y espectador	59
3.1 <i>Happening</i> , legado de la década de los 50	60
3.2 Manifestaciones en todas sus formas	65
Capítulo 4. Destrucción y Creación	68
4.1 Marta Minujín	69
4.2 Seung-Hwan OH	72
4.3 Vik Muñoz	75
4.4 Chuck Close	77
Capítulo 5. Producción	81
5.1 Idea	82
5.2 Serie	84
5.3 Elementos utilizados y análisis de los resultados	85
5.4 Relación del Proyecto con la producción	88
Conclusiones	90
Lista de Referencias Bibliográficas	93
Bibliografía	96

Introducción

Desde los comienzos de la fotografía, la misma actúa a modo de registro permitiendo al espectador ver el recorte de tiempo y espacio que el fotógrafo decidió hacer. Sin embargo, al transcurrir los años la imagen fue tomando un valor diferente y re significándose, como también convergiendo entre otras disciplinas, lo que ha llevado al arte de acción a partir de 1920, con el dadaísmo como antecedente en 1916 y el surrealismo como aplicación práctica en 1924, a hacer énfasis en el acto creador del artista. Una de sus ramas es el *happening* que tiene origen en la década de 1950, experiencia que parte de la provocación, participación e improvisación del espectador a partir de una pieza, abandonando la posición de sujetos pasivos en una muestra.

Partiendo de este estudio surge la creación del presente Proyecto de Grado, titulado *Pintando con luz. Interrelación entre el artista y el espectador*, se ubica dentro de la categoría Creación y Expresión y corresponde a la línea temática, Diseño y Producción de Objetos, Espacios e Imágenes, ya que tendrá como tema la realización de una serie fotográfica implementando la vinculación interdisciplinaria entre la fotografía, la pintura y el *happening* que parte del cuestionamiento de si puede el sujeto ser arte y parte en la elaboración de la obra de arte, uno de los cuestionamientos principales fue la posibilidad de plantear una muestra de arte que presente dichas características.

La temática elegida tiene como objetivo general integrar el campo de la imagen con las artes y la creación de una serie fotográfica que permita al espectador intervenirla con pintura a modo de experimentación y surja de allí una nueva pieza. En consecuencia, se desprenden objetivos específicos para los cuales se busca analizar qué es el arte, explicar la intervención de la fotografía, tomar a la misma como un objeto o pieza de arte, concentrar información sobre manifestaciones artísticas interdisciplinarias y su propósito. Así también, distintos fotógrafos que lograron marcar una impronta en sus trabajos proponiendo una técnica diferente, jugando con la imaginación del espectador y empleando en sus trabajos materiales poco convencionales. Por otro lado, se explicará

qué es el arte de acción ya que es de suma importancia en dicho Proyecto. Se extenderán estos aspectos en medio de un marco teórico correspondiente y se realizará una serie de fotografías digitales que harán posible sustentar el proyecto de producción.

La realización de este Proyecto de Graduación permite la experimentación lúdica y les da a las personas la posibilidad de realizar a una actividad con una dinámica a la que no están habituados.

En cuanto al proceso de selección de las imágenes se le dará preferencia a los primeros planos de rostros, para obtener una textura que ocupe gran parte del encuadre, en donde se puedan trazar líneas al azar o siguiendo formas dependiendo de la interpretación del creador. Los retratos serán en blanco y negro, para que el color se le atribuya luego en caso de desearse. Una vez finalizada la intervención en la imagen, concluye la etapa de observación y creación, para comenzar la de exposición, montando la nueva pieza junto a la fotografía para poder comparar el resultado con la original. Las imágenes fotográficas serán autorretratos de la autora del PG y serán intervenidas por la misma a modo de simulacro, esto permitirá observar la creación de un objeto a partir de otro existente. Éstas serán presentadas en el cuerpo C conjunto a las imágenes digitales acompañando al presente Proyecto de Grado, en tamaño A4 en forma referencial Finalmente, a modo de cierre, serán expuestas las conclusiones de dicha experimentación y la posible respuesta del espectador en caso de ser una actividad que se realice una muestra real y las personas que asistan a ella puedan interactuar con lo que se encuentre en ella.

El Proyecto de Grado consta de cinco capítulos que nutren la estructura del experimento. El primero de ellos hace referencia a la imagen fotográfica, la repercusión que tuvo en la sociedad, su invención y todos los procesos que conllevó la misma, la reacción de los artistas al ver que la fotografía comenzaba a tomar parte en los dominios del arte gracias al pictorialismo, movimiento fotográfico de pretensiones artísticas surgido en 1891 donde se destacarán algunos autores a favor y en oposición y artistas pertenecientes a dicho movimiento. La imagen como huella y testigo de la naturaleza. Se analizará también cuál

fue su relación con la pintura, siendo la fotografía en un comienzo un instrumento que ayudaba a dicha disciplina en su perfeccionamiento y a modo de guía. Se destacan fotógrafos contemporáneos que utilizaron dicha disciplina a modo de auto expresión. A su vez se planteará a la imagen como corte en espacio-tiempo, donde se denota nostalgia en el objeto fotografiado y el espectador cobra un valor de suma importancia para la interpretación subjetiva de la misma. La relación del espectador con la obra y las influencias que tiene el hombre con el mundo que lo rodea en su manera de observar y percibir una pieza. El retrato, su lenguaje expresivo como también la utilización del blanco y negro en la fotografía.

En el capítulo dos será de utilidad conocer los diversos movimientos artísticos que fueron tomando lugar en la historia del arte y la manera en que la misma fue evolucionando a nivel conceptual como el dadaísmo (1916) con sus artistas destacados, sus principales exponentes y su manera de expresarse buscando romper con los parámetros establecidos promoviendo el cambio y la libertad del individuo. La forma en que los avances tecnológicos fueron significativos en todos los ámbitos artísticos y el provecho que los artistas de la época sacaron de dicha situación. Por otra parte, el fotomontaje y la invención de su técnica. La escuela de la Bauhaus (1919) y la influencia en su programa de estudio como también la relación que tuvo con la fotografía. Finalmente el surrealismo (1924) donde prevalecía la importancia de la experimentación, sus maneras de manifestación y los artistas que representaron dicho movimiento.

El capítulo tres se aproximará un poco más al propósito de dicho trabajo y deseo de propuesta a futuro, donde se tomará como elemento central el arte de acción, conjunto de prácticas artísticas basadas en el desarrollo de una actividad individual o colectiva involucrando elementos físicos. Se realizará un estudio de sus orígenes, ya que su aparición está vinculada con el intento de artistas de trascender los medios tradicionales que se encontraban limitados ya sea por cualidades expresivas, políticas o simplemente para crear un elemento que resulte novedoso. Sus principales exponentes y su

desprendimiento de las sesiones dadaístas. La influencia que tuvieron artistas de diversas áreas como la pintura y la música en dicha actividad. Se profundizará entonces sobre la aparición del *Happening*, manifestación artística que comenzó a gestarse en Estados Unidos en diversas disciplinas, se diferenciarán según Kaprow por sus características y la experiencia que acuñó dicho término y abordará brevemente el movimiento Fluxus (1963).

En el capítulo cuatro se tomará como elemento central la idea de destrucción de una pieza de arte con el fin de crear una nueva a partir de dicho acto. Se nombrarán varios artistas que se hayan adentrado en el mundo del arte utilizando varias disciplinas diferentes, como por ejemplo Marta Minujín, artista plástica nacida en Argentina, conocida por sus obras vanguardistas de carácter conceptual, pop, psicodélico y de acción. La misma impulsó el *Happening* en Argentina y concedió a los espectadores una experiencia diferente de disfrutar el arte ampliando su percepción. Serán nombrados varios de sus trabajos a modo de ejemplificación. Por otro lado, Seung-Hwan OH, también conocido como Tonio Oh, artista contemporáneo residente en Nueva York. Lo que su trabajo propone es incorporar en sus estudios fotográficos a la filosofía y a la ciencia creando piezas de arte novedosas, llamativas y por sobre todo con una fuerte carga conceptual. Será destacado también el artista brasileño Vik Muniz que propone otra manera de crear arte, utilizando materiales inusuales como juguetes de plástico, alambres y jarabe de chocolate, entre otros, para la recreación de sus fotografías. Sus obras también están enfocadas para ser completadas por el espectador, acto lo cual lo liga al proyecto en el sentido de que la obra puede modificarse dependiendo de las circunstancias e interpretaciones. Por último, el artista estadounidense Chuck Close que partió de la imagen fotográfica para la creación de sus pinturas y su incursión en la elaboración de técnicas que lo caracterizaron.

Por último en el capítulo cinco se realizará la propuesta de una muestra fotográfica que constará de retratos en blanco y negro los cuales tendrán una superficie traslúcida que

actuará como lienzo sobre ellas y se le entregará a cada persona un frasco de pintura y un pincel otorgándoles la libertad de intervenir la/s pieza/s fotográfica/s de manera libre. A medida que la pieza es cubierta de pintura, la fotografía irá perdiendo su fuerza y una nueva obra se creará con la participación de los espectadores. Se analizarán la paleta de colores elegida para dicho evento explicando su significado y relación con el objeto que se desea obtener al finalizar. Las imágenes seleccionadas, el motivo de su elección. Su estética, composición y especificaciones técnicas.

En relación con los antecedentes de Proyectos de Graduación de la Universidad de Palermo se destacan los siguientes. El PG de Murillo (2012) *La fotografía híbrida* investiga la fusión de la pintura en la imagen fotográfica y la relaciona con el auge de la tecnología, obteniendo así la generación de una nueva pieza compuesta de una suma de técnicas. El autor indica que la convergencia se empieza a dar cuando hay una ruptura de especificidad y se confunde con la de otros, de forma que ya no se separarían por diferencias sino se complementarían unos con otros. Por otra parte, del ensayo *Fotografía y performance* de Fermepín (2012) amplía el campo de la imagen integrándola con las foto performances y su valor conceptual propio, que las ubica como objetos performáticos en sí mismos, trabajando sobre el concepto de re-significación de la imagen como pilar principal. En este caso es interesante el valor que adquiere el acto fotográfico en sí mismo como elemento comunicacional, dejando de ser una copia fiel de la realidad para ser arte. Se tomará también el texto *Fotografía experimental* de Acosta (2014) ya que aborda la imagen experimental como medio de expresión. Ésta es utilizada por un gran número de artistas ya que posibilita una participación activa durante todo el proceso creativo, permitiendo jugar con el resultado de la imagen, ya sea directamente en la captura o modificando variables y elementos en cualquier momento.

Es interesante cómo los artistas continuamente se animan a la experimentación con sus imágenes, para poder así también dejarles una impronta de ellos mismos, un sello que los identifique y los haga resaltar del resto. En algunas ocasiones, ejemplos que serán

tratados en este proyecto, las fotografías dejan ser lo que son para adquirir una forma propia, con sus propias características y cualidades.

Por otra parte, fue tomado *Fotografía y arte*, Biancucci (2009) que aborda la imagen fotográfica durante sus inicios vinculando la parte histórica, originada por la necesidad de fijar la realidad de manera permanente. Está vinculado con el presente Proyecto ya que gira en torno al concepto de arte y la relación que estableció con las obras al correr de los años. Por otra parte, se hace presente una relación de la técnica fotográfica con la pintura, tema que es de suma importancia para el desarrollo de dicha muestra fotográfica. En el caso de *El arte iluminado*, Escobar (2014) toca aspectos similares en cuanto a la fotografía y a la pintura en conjunto, a modo de convivencia ya que, gracias a la misma y a su evolución, se pudieron rescatar elementos estéticos, de iluminación y composición que la ayudó a su desarrollo. Debe destacarse de este proyecto la importancia de la convivencia de ambas disciplinas que terminaron siendo inseparables y como la fotografía logró quitar la idea de tener que reproducir meramente la realidad, para comenzar a forjar su camino lleno de valor conceptual.

De Vanni (2014) *Retrato fotográfico* se toma el estudio y análisis del mismo, como así también sus orígenes, técnica y estética.

De *El cine como arte*, Rais (2012) se pueden tomar conceptos básicos del significado del arte en diferentes momentos de la historia y como fueron cambiando y evolucionando, haciendo énfasis en el concepto actual que tiene la sociedad. Del PG de Aquerreta (2013) *Art - À - Porter* se puede tomar el hecho de crear una experiencia dinámica para el mercado uniendo dos disciplinas abordadas como una sola, fusionadas. Por otra parte en *La memoria en escena* de Klas (2013) se propone una instalación en la cual se le da importancia a la manera en que el artista se desenvuelve frente al espectador involucrándolo en la muestra para afianzar el mensaje a transmitir. Otro PG relacionado con la interactividad del espectador frente a la obra en un espacio es el proyecto de Torres (2014) *Acción-Reacción* donde sumerge al público dentro de otro mundo.

Al comparar en líneas generales los trabajos mencionados, se puede observar que los planteamientos giran en torno al empleo del arte como medio comunicacional y expresivo, a través de distintas técnicas. Por otro lado, es interesante el estudio de un mismo tema pero con diferentes enfoques y la evolución social que repercutió en cada una de las disciplinas y los conceptos que tenían las personas acerca de qué era considerado bello, qué estaba dentro de los parámetros de arte y que no, como así también de la interactividad del espectador con las obras en el espacio físico es decir, en la muestra.

Está vinculado con la carrera de Fotografía ya que se tomarán los conceptos aprendidos a lo largo de la misma y se realizará un estudio exhaustivo acerca de dicha disciplina.

El proyecto se puede aplicar como material bibliográfico en la materia Taller de Reflexión Artística I ya que tiene como objetivo brindarle al estudiante conocimientos de las grandes manifestaciones estéticas con el fin de desarrollar su capacidad crítica logrando enriquecer y ampliar sus posibilidades expresivas. Será provechosa la observación de un experimento que busca integrar diversas disciplinas. Dejando acentuado que es posible la innovación en un siglo en el que parece ya todo inventado.

Capítulo 1: Inicios de la fotografía

La fotografía fue el fruto de un largo proceso iniciado en el siglo XIX. En sus comienzos eran utilizados diversos medios para poder captar imágenes de la realidad y poder conservarlas pero eran muy diferentes a los que se utilizan en la actualidad. Uno de ellos era la cámara oscura que consistía en una habitación cerrada con una única fuente de luz proveniente por un pequeño orificio en uno de sus muros. De esta manera rayos luminosos provenientes del exterior reflejaban los objetos que se encontraban fuera de la sala en la pared opuesta de forma invertida. Por lo tanto, era posible colocar un papel o material que funcione a modo de lienzo y dibujar la imagen resultante. Esta técnica resultó efectiva, a medida que el tiempo avanzaba se implementaban variantes como el uso de lentes colocados en el orificio o la utilización de cajas pequeñas para poder trasladarlo con facilidad.

Por otra parte, la cámara lúcida era un dispositivo óptico que cumplía la misma función, diseñada en 1807 por William Hyde Wollaston (1776-1828) un físico y químico británico de asistir al artista en sus dibujos dejando ver las dos escenas superpuestas, tanto la reflejada como el papel. Es decir, se extendía el papel del dibujo y sobre él se colocaba un prisma de vidrio suspendido al nivel de ojo mediante un brazo de bronce. Esto permite al mismo transferir puntos de referencia y ayuda a recrear la perspectiva eficazmente. La particularidad de este invento es que podía ser de fácil transporte y era muy utilizada por los viajeros.

Según Newhall (2002) para muchos aficionados el descubrimiento no era suficiente porque necesitaban un mínimo de habilidad para el dibujo y no todas las personas contaban con eso “En toda la historia, el aficionado experimental se ha negado siempre a aceptar sus propias limitaciones o las dificultades que restringen al profesional.” (p. 11) A pesar que estas técnicas eran eficientes, era requisito la mano del hombre para poder llevarlas a cabo. No había manera que una fotografía se fijara sobre una superficie por sí sola. Las investigaciones y experimentos en diversas superficies como vidrio, papel,

cuero, láminas de cobre continuaron, en todos los casos la acción de la luz hacía que se ennegreciera y finalmente se perdiera la imagen. Thomas Wedgwood (1771-1805) fue la primera persona que experimentó con el registro una imagen por medio de la acción de la luz, el mismo estaba familiarizado con la cámara oscura así que poco antes de 1800 comenzó sus experimentos sensibilizando papel o cuero con nitrato de plata y colocando por encima objetos planos o transparencias pintadas y los exponía a la luz junto a su amigo Sir Humphry Davy (1778-1829) químico británico.

La mala salud obligó a Wedgwood a abandonar otros experimentos, y todo lo que queda de ello es la descripción hecha por Davy, quien concluyó: Para que el proceso sea tan útil como elegante, sólo falta un método de impedir que las partes no sombreadas de la delineación queden coloreadas al ser expuestas a la luz del día. (p.13)

La resolución del problema se debe al francés Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) quién tuvo más éxito, hijo de una familia de notables de Vhalon-Sur-Saone, instaló en 1813 un taller en su casa dedicado a la litografía, una técnica inventada poco antes (en 1796) por el checo Arloysius Senefelder (1771-1834). Este procedimiento consiste en dibujar sobre una piedra especial con una tinta grasa. A continuación se baña la piedra en ácido diluido y se fija en el dibujo confiriendo al resto de la superficie la propiedad de repeler la tinta grasa. Por consiguiente, sólo los trazos del dibujo retienen el entintado. Niépce junto con su hermano Claude eran entusiastas inventores y tuvieron la idea de aplicar las proyecciones de la cámara oscura sobre la piedra litográfica para dibujar sobre ella, pero en seguida se planteó la posibilidad de hallar la forma de registrar las imágenes directamente. En 1816, tras haber ensayado sustancias sensibles a la luz opta por el asfalto o el betún de Judea, el cual servía como base para proteger a la placa en el caso de que las líneas marcadas por el dibujante fuesen carcomidas por el ácido. El betún era soluble en aceite de lavanda pero insoluble al aceite convencional, el mismo se endurecía al estar en contacto con la luz.

El artista logra obtener su primera foto sobre metal y piedra desde la ventana de la Buhardilla de Le Gras (ver figura 1 del cuerpo C, p.3), una casa de campo en la aldea de

Saint Loup de Varennes en 1826 con un tiempo de exposición de 8 horas. Dicha sustancia, era utilizada para recurrir las placas de cobre antes de ser dibujado en ellas, los grabadores solían emplearlas. Niépce denominaba a las fotografías obtenidas puntos de vista o heliografías. Posteriormente el sistema fue perfeccionado con el uso de placas de cobre plateado que una vez impresionadas eran sometidas a vapores de yodo. Éste ennegrecía la plata y hacía que la imagen fuese más nítida.

Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), más conocido como Louis Daguerre, artista e inventor francés se pone en contacto con Niépce tras haber llegado a sus oídos los avances del mismo, ya que ambos perseguían el mismo objetivo, lograr fijar una imagen de manera permanente mediante la acción de la luz. Charles Louis Chevalier (1804-1859) un óptico francés que construyó las lentes para la primera cámara de daguerrotipos se encargó que esto sucediese ya que le proveía materiales a ambos. En 1827 se encuentran en París debido que Niépce necesita visitar a su hermano que tenía problemas de salud en Londres, el artista lleva consigo sus creaciones.

Daguerre era un artista del teatro que se había especializado en pintar escenarios para la Ópera y para salas populares. En el momento de su encuentro, él y su socio Charles Marie Bouton (1781-1853) eran propietarios del Diorama, un teatro construido para exhibir enormes cuadros, es decir representar escenas de tipo ilusionista. Para reproducirlos recurrieron al uso frecuente de la cámara oscura para asegurar obtener una correcta perspectiva, lo que los llevó a la experimentación fotográfica. Daguerre le envió una carta a su hijo Isidore informándole a cerca de su visita en la que mencionaba su fascinación y el placer que le generaba el Diorama, siendo representaciones tan reales, manifestaba que no había nada superior que los paisajes que pintaba. “La ilusión es tan grande que uno se siente tentado a dejar la butaca, pasearse al aire libre y subir a la cima de la montaña. Te aseguro que no hay la menor exageración de mi parte, porque los objetos son, o parecen ser, de tamaño natural”. (Citado en Newhall, 2002, p. 17)

Los artistas continuaron enviándose correspondencia y para el 4 de diciembre de 1829 se asociaron firmando un acuerdo que debía durar diez años. Los experimentos prosiguieron durante cuatro años, ya que en 1833 Niépce falleció repentinamente heredando su hijo Isidore su parte en la sociedad comercial, si bien lo sustituyó no hizo contribuciones. No obstante, Daguerre continuó sus investigaciones.

En 1837, su procedimiento está finalmente a punto: consiste en una placa de cobre recubierta de plata sensibilizada con vapores de yodo y expuesta en la cámara oscura, y, a continuación, revelada con vapores de mercurio, lo que proporciona una imagen de gran agudeza en los detalles. (Bajac, 2011, p.18)

Dicha invención fue llamada Daguerrotipo, dispositivo único con extraordinaria calidad que registraba los más ínfimos detalles y mostraba una amplia gama de tonos entre la luz abundante y la sombra que denotaba realismo en su textura, contorno y volumen. Gracias a este descubrimiento, obtuvo una fotografía de un bodegón con figuras de yeso, una botella recubierta de mimbre, un dibujo enmarcado y una tela. Se considera que revolucionó la creación de las imágenes. Daguerre planteó a su socio un nuevo contrato que consideraba propia su invención y que llevaría solamente su nombre. Debió publicarlo junto al primer proceso con el fin que el nombre de Niépce figurara para siempre en la historia de la invención fotográfica. Imprimió folletos con la descripción del invento y realizó un anuncio de la venta próxima del mismo con las especificaciones técnicas, pero no despertó mayor interés y no logró ningún resultado comercial ya que el artista no tenía rango académico. Por lo tanto, en 1838 se contactó con Domingo Francisco Arago (1786-1853), físico, astrónomo francés, conocido hombre de ciencias, director del Observatorio de París, secretario perpetuo de la Academia de Ciencias, miembro de la Cámara de Diputados en el Gobierno francés. La propuesta que realizó Arago constaba de la compra directa por el estado de los procesos convocándolos en una reunión con la Academia. Hizo referencia al daguerrotipo y después logró la aprobación por parte de ambas cámaras del Congreso de una ley por la cual el Estado francés adquiriría a Daguerre los derechos del invento.

La fecha que se considera actualmente como la del nacimiento de la fotografía es el 19 de agosto de 1839. En cuanto a calidad y definición de imagen este positivo directo único sigue siendo una técnica impecable hasta el día de hoy. Aun así el mismo no permitía la realización de copias. La difusión que alcanzó los años siguientes fue extraordinaria impulsada por el mismo gobierno de Francia, primero fue en Londres, luego en Alemania e Italia, Estados Unidos, América Latina entre otros.

Paralelamente, en Gran Bretaña William Henry Fox Talbot (1800-1881) era un aristócrata culto, dedicado a la matemática y física, así como filólogo y arqueólogo. El mismo se asombró con la noticia del invento ya que el había empleado una técnica que le pareció idéntica a la de Daguerre por lo tanto se apresuró a publicar su obra. Talbot, aprendió a utilizar como fijador al tiosulfato (o hiposulfito de sodio), con esta sustancia logró primero imágenes negativas, que obtenía superponiendo un elemento sobre un papel sensibilizado y exponerlo al sol por una hora. Luego usó pequeñas cámaras oscuras para obtener una buena definición.

El procedimiento llamado calotipo (palabra de origen griego que significa bella imagen), se presentaba como una imagen sobre papel delgado y de color pardo y de aspecto aterciopelado, que genera una imagen en negativo que podía ser posteriormente positivada tantas veces como se deseara, lo cual permitía realizar más de una copia. A su vez permitió reducir los tiempos de exposición y su procedimiento era más simple. El uso principal del mismo no fue en el retrato si no en el paisaje y en el registro arquitectónico. La búsqueda que lo llevó a su descubrimiento fue bien gracias a Daguerre ya que de no ver su publicación probablemente hubiese postergado dicho suceso. Talbot no recibió mayores reconocimientos por éste, a diferencia de Daguerre que había alcanzado la fama internacional y recibía una cifra anual entre otras cosas, si bien se consideró con derecho de obtener regalías con su técnica mejorada. Por lo tanto, fotografió en abundancia llegando a producir hasta veinte paisajes en un mismo día. Sus negativos eran impresos y colocados en un marco en contacto con un papel de

impresión sensibilizado por cloruro de plata que se exponían al sol hasta que surgía la imagen la cual luego era fijada, lavada y secada. Talbot obtuvo una patente de su invento el 8 de febrero de 1841 por el Gobierno británico no permitiendo que nadie usara el calotipo sin pagarle los derechos que había fijado hasta 1854 que la Justicia terminó con su monopolio comercial tras un juicio con un retratista británico.

En Inglaterra, la insistencia de Talbot en el control de su patente se convirtió en una carga casi insoportable para los fotógrafos. Aquél protegía sus derechos y pleiteaba agresivamente contra cualquier persona que hiciera calotipos sin haberle abonado los correspondientes derechos, que oscilaban de 100 a 150 libras esterlinas por año. Los fotógrafos, tanto los aficionados como los profesionales, se sintieron agraviados, y los presidentes de la *Royal Academy* y de la *Royal Photographic Society* apelaron conjuntamente a Talbot para que aliviara su presión. En una carta publicada en el Times de Londres, el 13 de agosto de 1852, Talbot dejó sin efecto todo control sobre su invención, excepto el uso de ella para hacer retratos con fines lucrativos. (Newhall, 2002, p. 56)

La tecnología de la fotografía supuso un avance cuando en 1851 un procedimiento fotográfico llamado colodión húmedo, invención lograda por Frederick Scott Archer (1813-1857), redujo el tiempo de exposición a unos segundos. El método requiere la utilización de una especie de barniz que se vierte líquido a las placas. El colodión se sensibilizaba en nitrato de plata. La placa debía ser expuesta mientras estaba húmeda y requería contar con un ambiente cerca para revelarse con inmediatez. La técnica podía ser únicamente utilizada por profesionales especializados ya que su proceso era complejo. Se popularizó el acceso al mercado de imágenes de famosos por parte de la burguesía y comenzó a tomar valores diferentes dentro de la sociedad. Todos los procesos que conformaron el avance fotográfico fueron significantes para poder llegar al gelatino de bromuro que es el utilizado en la actualidad.

1.1 Imagen fotográfica

La imagen fotográfica adquirió un protagonismo significativo en la lectura general del arte contemporáneo, ocupando un lugar en las actuales prácticas artísticas. Esto sucedió tanto por la presencia cada vez más asimilada de la fotografía como lenguaje autónomo en las programaciones de museos, centros de arte o galerías privadas, cuanto por el uso

indirecto que han realizado de ella otros lenguajes artísticos. A lo largo de la historia, críticos de arte, poetas y fotógrafos opinaban diferente respecto al significado de la fotografía; algunos de ellos compartían ideales y otros no estaban de acuerdo con la inserción del acto fotográfico dentro de las artes.

Diferentes técnicas e interpretaciones en la disciplina fueron tomando lugar en la historia del arte dado que la sociedad iba evolucionando junto con los equipos fotográficos, y era necesario que se recurriese a nuevas formas de expresarse para así sobresalir del resto y proponer un estilo diferente. La importancia de la percepción del espectador sobre la obra fue fundamental, ya que no todas las personas que mirasen la misma fotografía sentirían ni tomarían el mismo mensaje de la misma. A continuación, serán puestas en común sus opiniones acerca de la imagen, en algunos casos comparando con la pintura.

Es interesante la siguiente afirmación de Baudelaire al respecto:

Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios, ese universal entusiasmo no sólo ponía de manifiesto el carácter de la ceguera y la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza. Que tan estúpida conspiración, en la que se encuentran, como en todas las demás, los embaucadores y los embaucados, pueda triunfar de una manera absoluta, no puedo creerlo, o al menos no quiero creerlo; pero estoy convencido de que los progresos mal aplicados de la fotografía han contribuido mucho, como por otra parte todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso. (1996, p. 232)

El autor acusa a dicha disciplina de ser responsable directa del retroceso del arte contemporáneo, mostrándose horrorizado por la adoración desmedida del público por lo verdadero, por lo real en lugar de lo soñado, de la creación artística. Sostenía que la fotografía estaba al servicio del arte, pero que esa era su única función, siendo esta un accesorio, un instrumento que permitía registrar la realidad y asistir a la memoria. Con la llegada de este invento, la pintura quedó exenta de representar la naturaleza de manera verosímil para poder dar lugar a la experimentación y a vanguardias artísticas que fueron desarrollándose a continuación de este suceso.

Sontag (2005) afirma que aunque las imágenes parezcan ser un ingenuo y simple reflejo

de la realidad aun así no lo son; realizan una reinterpretación del mundo tal como pueden hacerlo los escritores y pintores, ya que es el fotógrafo quien toma la decisión de qué dejar dentro del cuadro y qué no mostrar, qué desea enfatizar o transmitir de acuerdo a su gusto e intención no siendo sólo el resultado dado entre un acontecimiento y el operador. Son interesantes y ricas en aportes las diferentes interpretaciones que se han dado acerca de la imagen y que la sociedad haya podido avanzar y tomar a dicha disciplina como modo de comunicación.

En el caso de Brooke Shaden, fotógrafa norteamericana nacida en marzo de 1987 en Pennsylvania, se inició en la fotografía a finales de 2008, luego de haber realizado sus estudios en la Universidad de Temple, con el título de licenciada en cinematografía. Siendo una fotógrafa contemporánea supo sacar provecho de las nuevas tecnologías y la difusión masiva que la misma permite publicando sus imágenes en *Flickr*, sitio web que admite almacenar, ordenar y compartir fotografías por Internet, dónde la artista logró mayor popularidad y reconocimiento en una primera instancia hasta llegar a ser conocida mundialmente. Las primeras tomas fueron autorretratos realizados dentro de su departamento que constaba de sólo una habitación con la ayuda de luz natural proveniente de una ventana. La artista manipula sus imágenes en la computadora, dotándolas de carga emocional, añadiendo elementos que no estaban originalmente en él y tergiversando la realidad.

En sus obras, su intención es transmitir emociones fuertes, fotografiar cosas que transmiten tristeza y jugar con lo que los demás encuentran inquietante, como por ejemplo, en una de sus series llamada *Pequeñas muertas*. Sus imágenes tienen surrealismo creativo, y un aire pictórico, ya sea por la paleta de colores que utiliza, como por los vestuarios. Se puede reconocer su producción por la dinámica que expresa el cuerpo, sus ropas y por la gran imaginación que desprende en cada una de sus fotografías, autorretratos y por su peculiar estilo, rozando lo siniestro. Sus imágenes impactan y llaman la atención, el ser interior y sus sentimientos pueden verse reflejados

en cada imagen.

Por otra parte, Jerry Uelsmann nacido el 11 de junio de 1934, fotógrafo dedicado a la manipulación de la imagen en el cuarto oscuro, conocido por sus fotomontajes, realiza sus composiciones combinando múltiples negativos y creando otras realidades. Sus primeras participaciones dentro de la disciplina de produjeron cuando él estaba en la escuela secundaria donde se le presentó la noción de poder utilizar este medio como un mecanismo de auto expresión. En sus obras, utiliza fragmentos de paisajes, árboles, figuras humanas, rocas y diversos elementos en una sola imagen para cambiar el significado de la misma y poder transmitir una sensación específica.

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa, pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*. (Fontcuberta, 1997, p. 15).

El autor realiza una crítica de la concepción de la fotografía como evidencia de lo real poniendo en duda la verdad que se le es otorgada a las imágenes fotográficas. Por otra parte, hace énfasis en la manipulación por parte del artista en las mismas ya que es él el que dictamina el rumbo del resultado que desea obtener, la manera en la que una imagen es percibida luego y el impacto que genera. Es importante la experimentación por parte de los artistas para poder ir evolucionando en el área de las artes, para poder hacer comunicar por imágenes sensaciones que las palabras no pueden describir, descubriendo nuevas técnicas y combinando las disciplinas para así poder llegar al objetivo deseado.

Según Dubois (1986) se pueden definir tres posiciones teórico – críticas sobre la fotografía que se sostuvieron históricamente. La primera, el discurso de la mimesis. La misma, ya esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación perfecta de la realidad; se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo, del genio, y del talento manual del artista. Por otra parte, la segunda consiste en denunciar esa facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real, al poder codificarla

dejando así de parecer transparente, inocente y realista por excelencia. Finalmente, la foto se torna inseparable de su experiencia referencial; su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. Por lo tanto, es indisoluble al acto que la construye, ya que no sólo es una huella luminosa sino que es una huella realizada por un gesto radical, creada por un solo golpe, el acto de presionar el obturador y realizar un recorte de espacio y tiempo, inmovilizando, deteniendo, fijando y captando sólo un instante. Otro de los temas destacados por el autor es el recorte en el espacio fotográfico respecto del pictórico.

Es interesante analizar cómo en un comienzo ambas disciplinas parecían estar separadas drásticamente para el espectador. Dubois sostiene que el fotógrafo no tiene un espacio preestablecido sino que debe decidir la sustracción que quiere realizar, qué porción del lienzo infinito desea tomar. Siendo este acto llevado a cabo, el gesto del fotógrafo no consiste en construir una imagen desde cero sino decidir qué dejar fuera del espacio ya existente. “Se puede decir que el fotógrafo, en el extremo opuesto del pintor, trabaja siempre con el cuchillo, haciendo pasar, en cada visión, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que lo rodea por el dilo de su navaja” (Dubois,1986, p. 141). En el caso de la pintura es todo lo opuesto; lo que se tiene es un espacio dado de antemano, una superficie vacía con ciertos límites generados por el marco, y es el pintor mismo quien deberá distribuirla para llenarla de formas y líneas.

Esta información deja diferenciar aspectos básicos de ambas disciplinas desde el momento cero del acto de su creación, como también encontrar fines en común entre ellas. El fotógrafo no permite al operador de la cámara cambiar nada durante el tiempo de exposición; solamente manipularlo en el instante previo o posterior. El pintor, por otra parte, compone, construyendo una imagen progresivamente, pincelada a pincelada, interviniendo a cada instante en el proceso de inscripción de la misma, realizando detenciones y obteniendo un control total de la superficie. Ambas técnicas tienen un fin

comunicacional en común, que es transmitir emociones, registrar eventos, o dejar huellas de lo que sucedió en algún lejano pasado, siempre hay una intención detrás de la acción.

1.2 Fotografía como arte

Hasta finales del siglo XIX la fotografía no fue considerada como arte, gracias a un movimiento fotográfico llamado pictorialismo, que surgió en 1891 a nivel mundial principalmente en Europa, Estados Unidos y Japón a partir de la problemática de la comercialización de la cámara fotográfica de Kodak que en su lema de ventas en 1888 utilizó un eslogan que decía: "Usted oprima el botón, nosotros hacemos el resto" artefacto al alcance de aficionados que no requerían de conocimientos técnicos para su uso, ya que su sistema de revelado y copiado se realizaba en laboratorios industriales. La empresa garantizaba al comprador que la imagen saldría sin errores compensando su inexperiencia. El impacto que generó este cambio en la sociedad fue enorme. Todas las personas tenían una cámara a su alcance y en un corto lapso se convirtió en una de las mayores modas del mundo: "En un primer tiempo, la Fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía. El `cualquier cosa´ se convierte entonces en el colmo sofisticado del valor" (Barthes, 1989, p. 76). Es interesante cómo este autor define en pocas palabras el avance de la disciplina en la sociedad, la pérdida de valor que sufrió y que el mismo ser humano sin intenciones hizo que sucediera. Cuando un acto se vuelve masivo, el inconsciente colectivo quita privilegios a las personas de estudio y técnica y se genera confusión.

Pese a dicho suceso surgió la búsqueda de nuevos horizontes, maneras diferentes de tomar la imagen más allá de la copia fiel. La idea principal de este movimiento era llegar a un resultado diferente del que ofrecían las imágenes tradicionales, manipulando de alguna manera la copia o utilizando en sus composiciones varios negativos. "El pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, negativamente, la

omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía en el siglo XIX” (Dubois, 1986, p. 29). Era una manera de proyectar una intención emocional al reino del espectador de la imaginación. Julia Margaret Cameron (1815-1879) fue una de las precursoras de esta corriente. Nacida en Calcuta, India, inició su trabajo fotográfico a los 48 años. Siendo autodidacta, captaba en sus imágenes la personalidad y el alma del individuo importándole más lo estético en que lo técnico. Por esto mismo era admirada por los pintores mayormente que por fotógrafos. Cameron halló en la cámara una voz que le permitió plasmar su propia visión estética.

Los retratos de Cameron tienen un aspecto *fluo*. Sus fotografías estaban realizadas con un material deficiente, con un objetivo que no cubría el formato de las placas húmedas utilizadas. Esto lo hacía con un propósito deliberado, según algunos y por descuido de la técnica, según otros. Ella defendió su modo de concebir a la fotografía así, con imágenes borrosas y fuera de foco, tanto de personas individuales como de composiciones alegóricas de personajes. (Incorvaia, 2008, p.47)

Sus escenas son simbólicas, no hay en ella una intención de literalidad sino más bien una visión con una necesidad por conectar lo humano y lo divino. Al hacer retratos de personas, ella buscaba mostrar algo más que la apariencia visual del individuo y poder plasmar el temperamento del retratado. Somete la idea de los valores propios de la fotografía realizando obras de arte. Sus retratos son dinámicos y están considerados entre los más nobles e impresionantes que se hayan logrado con una cámara fotográfica, en cuanto a sus composiciones están integrados con una particularidad estilística de los pintores prerrafaelistas.

Cuando he tenido a tales personas ante mi cámara, toda mi alma se propuso cumplir su deber hacia ellas, registrando fielmente la grandeza de lo interno, tanto como los rasgos del hombre exterior. La fotografía así tomada ha sido casi darle cuerpo a una plegaria. (Citado en Newhall, 2002, p. 78)

Según Facio (1995) los fotógrafos del pictorialismo se basaban en las mismas pautas estéticas de los óleos, teniendo puntos de vista y poses y expresiones similares. Buscaban deliberadamente el desenfoque o el efecto *flou*. *Flou* o *floue* es un término de origen francés que significa "foco suave". Obteniendo así una imagen borrosa, dotada de mayor carga de subjetividad o creando un ambiente misterioso, el corte asimétrico, el

contraste de blancos y negros puros.

Entre la escena a fotografiar y la cámara muchos autores colocan filtros, pantallas y demás utensilios que impiden ver claramente. Igualmente recurren a la utilización de juegos de luces y sombras. La idea principal era llegar a un resultado diferente del que ofrecían las imágenes tradicionales, tanto las de la fotografía profesional como la de los aficionados. El poder utilizar una cámara como mediadora de sus sentimientos e intenciones para poder transmitirlos y dejarlos plasmados.

La posibilidad de combinar imágenes fue adoptada por el sueco Oscar Gustave Reijlander (1813-1875) que en 1856 realizó una imagen que constaba de treinta personajes. Habría necesitado de un estudio enorme y muchos modelos reunidos en un mismo lugar para poder hacer esa fotografía con un solo negativo, en lugar de eso tomó fotos por separado a un grupo de cómicos ambulantes utilizando las escalas apropiadas para la distancia del espectador a la que aparecerían para luego combinar las copias unas tras otras en las posiciones indicadas, le tomó un mes y medio llegar a la copia final que medía aproximadamente 79 x 41 cm. “El recurso entusiasmó a muchos, pero fue también criticado porque se consideraba que se introducía en la obra de arte, que debía ser pura creación demasiado realismo y artificialidad. La fotografía fue vista entonces como un peligroso corruptor del arte” (Incorvaia, 2008, p.49). Según la autora los fotógrafos de esta corriente buscaban la armonía de las líneas, los volúmenes y evitaban la vista de detalles, la nitidez y el contraste.

El auge de dicha estética convirtió la fotografía en un pasatiempo de la alta sociedad, con técnicas complejas y costosas que coincidían perfectamente con el gusto de la burguesía por la decoración modernista.

Henry Peach Robinson (1830-1901) fue un pintor inglés que adoptó la profesión de fotógrafo y se hizo famoso con una imagen llamada *Fading Away* que constaba de un fotomontaje en el que se veían cuatro personas, todas ellas realizadas en un negativo diferente y luego combinadas. La obra mostraba a una joven agonizante ante sus

familiares afligidos. Según Newhall (2002) Robinson había afirmado que la modelo era una niña saludable de unos 14 años y su intención era ver hasta dónde podía hacerla parecer cercana a la muerte. El público había quedado impresionado, considerando de mal gusto representar un tema tan penoso, si bien en el área de la pintura no era criticado la diferencia era que al ser una fotografía remitía a la realidad y se observaba de una manera más literal. El autor también señala que si los fotógrafos encontraron inspiración en la pintura, los pintores habrían encontrado una aliada en aquella disciplina. En contraposición, menciona al fotógrafo inglés Peter Henry Emerson (1856-1936) que protestó por medio de charlas, artículos y libros a cerca del pictorialismo y en marzo de 1886 habló ante el *Camera Club* de Londres desacreditando los libros de Robinson presentando a su público una teoría del arte que se basaba en principios científicos remarcando la importancia que el artista imitase los efectos de la naturaleza sobre el ojo humano, sus imágenes estaban libres de sentimentalismo y lo artificial.

En julio de 1893 El Foto Club ubicado en París anunció la primera exposición de arte fotográfico que bajo reglamento señalaba que solamente la obra que presente un verdadero carácter artístico más allá de una técnica excelente será aceptada, su jurado estaba conformado por cuatro pintores, un escultor, un grabador, un crítico de arte y el inspector nacional de Bellas Artes, además de dos fotógrafos aficionados. La misma se llevó a cabo en la galería de arte Durand Ruel entre el 10 y 30 de enero de 1894 donde se publicó un álbum en folio con cincuenta fotograbados como documento de la muestra y la publicación continuó hasta 1896.

Por otra parte, en Alemania la fotografía artística había sido lanzada por Alfred Lichtwark (1852-1914) historiador de arte y curador que obtuvo el apoyo de profesionales y amateurs para la organización en el museo El Kunsthalle de Hamburgo de la Primera Exposición Internacional de Fotografías de Aficionados con el fin de revivir el arte en el retrato.

En opinión de Lichtwark, los únicos buenos retratos, en cualquier medio, eran los realizados por fotógrafos aficionados, que tenían libertad económica y tiempo para

experimentar, con lo que persuadió a los profesionales para que, por su propio bien, estudiaran y emularan aquella obra. (Newhall, 2002, p. 146)

El público había quedado asombrado al ver la cantidad imágenes fotográficas exhibidas en galerías de pintura y resultó de gran estímulo para los fotógrafos para expandir su creatividad libremente, la exposición continuó realizándose anualmente influyendo en la difusión de este movimiento aportando incentivos a la nueva producción y a la obtención de un reconocimiento más allá de los límites geográficos dado a que las obras se daban a conocer internacionalmente por los medios de comunicación.

En Estados Unidos Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo de origen judío alemán, era considerado el máximo representante del movimiento pictorialista en su país, se inició en el campo de la fotografía a los 17 años. Realizaba experimentos constantemente los cuales eran notificados a las revistas de fotografía como técnicas para intensificar placas subexpuestas, para reducir las sobreexpuestas como también informaba datos sobre el copiado de papel platino. Uno de los trabajos destacados del artista durante su época estudiantil fue el realizado en 1887 durante un viaje por Italia que constaba de 25 docenas de placas secas del tamaño 18 x 24 cm y de la marca Vogel-Obernetter Silver-Rosin que figuraban entre las primeras placas ortocromáticas que se fabricaron comercialmente. La particularidad de éstas es que poseen una emulsión fotográfica que es sensible a cualquier luz azul y verde, por lo tanto pueden ser procesadas con una luz roja. La utilización de un filtro amarillo sobre el lente para absorber el intenso azul del cielo le permitió realizar paisajes alpinos en ocasiones con grandes y espectaculares nubes. Stieglitz comprobó que en Nueva York no parecía haber una creencia apasionada en la fotografía como estaba sucediendo en Europa y quería que los fotógrafos artistas de su país obtengan premios sin cesar como los ingleses, tras su paso como director en la *Society Amateur Photographers de Nueva York* y director de la revista *The American Amateur* buscó enseñar a los norteamericanos las posibilidades estéticas que les brindaba la fotografía que aún no habían sido comprendidas presionando sobre la técnica

sobre los límites aceptados desafiando a los fotógrafos que decían que la cámara manual estaba considerada indigna de trabajo serio probando que el éxito dependía de la paciencia en el acto de fotografiar y de qué manera se trabajaba posteriormente en el cuarto oscuro mediante recortes.

En 1896 se constituyó una nueva sociedad que involucraba la fusión de dos ya existentes adoptando el nombre de *Camera Club de Nueva York* en el que desempeñaba el rol de vicepresidente “En un artículo sobre la entidad, Theodore Dreiser escribió que Stieglitz tenía tres objetivos : Primero, elevar los niveles de la fotografía artística en este país; segundo, realizar una exposición nacional y anual...; tercero, establecer una academia nacional de Fotografía” (Newhall, 2002, p. 156) Según el autor, luego de esto no se detuvo, el 17 de febrero de 1902 formó una nueva sociedad con el fin de promover el reconocimiento de la fotografía pictorialista denominado *Photo Secession*, sus miembros expusieron fotos en museos y dichas instituciones las compraban para sus colecciones destinando una habitación exclusiva para su muestra permanente lo que le otorgó a la disciplina un reconocimiento en las Bellas Artes. Desde 1903 a 1917 publicó una nueva revista trimestral llamada *Camera Work* en la cual se encargó de la edición, contenían monografías de colegas, calotipos y retratos de fotógrafos organizando una minuciosa documentación del movimiento recogiendo las tendencias artísticas de la época.

1.3 Obra y espectador

Sontag en *Sobre la Fotografía* (2006) sostiene que la foto al enseñar un nuevo código visual altera y amplía las nociones de lo que merece la pena mirar y lo que tenemos derecho a observar, siendo el acto fotográfico una captura de experiencia y una apropiación estableciendo poder sobre la misma. El fotógrafo realiza una interpretación de lo que se tiene delante de los ojos como suelen hacer los pintores o dibujantes. Las imágenes atestiguan pruebas, el registro de la cámara incrimina en algunas ocasiones puede distorsionar la realidad pero la suposición de que existe sigue latente. Por más que

se empeñen en reflejar fielmente la realidad, la conciencia y el gusto de quien realiza la toma siempre está presente, decidiendo la apariencia de la imagen, prefiriendo una exposición en lugar de otra. Una vez finalizado un acontecimiento, la imagen seguirá existiendo adoptando inmortalidad.

Cuando sentimos miedo, disparamos. Pero cuando sentimos nostalgia, hacemos fotos. Ésta es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento morí*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. (p. 32)

De esta manera, se guardan sentimientos provocados por la ansiedad, la desaparición, el remordimiento y la necesidad de preservar lo que va a extinguirse. Las imágenes generan en el espectador un impacto ya sea sorpresa, decepción o indiferencia de los hechos, nada volverá a ser de la misma manera luego de verla.

Roland Barthes (1989) efectúa también una reflexión en torno a la imagen en la que asiente también que la fotografía toma una parte de la realidad que ha tenido lugar una sola vez atascándola en el tiempo. Señala que una foto hay tres prácticas diferentes: hacer, experimentar y mirar. Siendo el *Operator* el fotógrafo, el *Spectator* quienes consuman colecciones de fotos, álbumes, revistas, periódicos entre otros medios y el *Spectrum* el blanco seleccionado para fotografiar utilizando esta palabra que mantiene a través de su raíz una relación con el espectáculo añadiéndole el retorno de lo muerto. Como *Spectator* uno se siente interesado por una fotografía por un sentimiento llamado por el autor como una herida, que lo hace ver, sentir, notar mirar y pensar denominándolo *punctum* palabra en latín para nombrar aquella herida, aquel pinchazo realizado por un elemento puntiagudo, también elabora un juego de palabras con la idea de puntuación estando una imagen repleta de ellos, de puntos, el significado de la palabra también proveniente de agujerito, pequeña mancha y corte es el acto que el fotógrafo realiza

involuntariamente, estando vinculado con la emotividad que provoca en el espectador una sensación. El artista, sin ser consciente de ello, deja un mensaje que podría ser nostálgico que se vincula con la persona que mira su obra de manera azarosa: “es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1990, p. 65). Por otra parte, el *studium* que no quiere decir necesariamente estudio, si no el gusto por algo o por alguien, está relacionado con la cultura y el saber propio del observador, la atracción que siente el mismo hacia la obra, estando este elemento relacionado con el mencionado anteriormente. Cuya emoción es impulsada por una cultura moral y política.

El autor sostiene que hay un vínculo entre la imagen, la muerte y la resurrección, en la inmortalización de las personas y de los sucesos; por lo tanto, hay pérdida. Pérdida que genera tristeza en el espectador a causa del *punctum*; de esta manera, ambas palabras no pueden ser entendidas por separado. El paso del tiempo y el recuerdo de lo que fue y de lo que nunca volverá a repetirse. La foto en torno a la vista del espectador es una gran constante; los valores que la misma tiene en un determinado tiempo y espacio que lo llevan a analizar e interpretar la obra de maneras diferentes e independientes a cada persona que la mire.

Según Aumont en *La imagen* (1992) la percepción visual es la relación del hombre con el mundo que lo rodea. El ojo no es un órgano neutro que únicamente transmite datos lo más fielmente posible si no que, es un intermediario entre cerebro y el mundo. Al igual que Barthes, el autor sostiene que el espectador no puede definirse de modo sencillo en su relación con la imagen ya que deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, además de la capacidad perceptiva, se movilizan también el saber, los afectos y las creencias del individuo. Una persona al visualizar una fotografía reconoce o identifica algo, al menos parcialmente, relacionando lo que observa con algo que podría ver en la realidad, puede decirse que la noción de constancia perceptiva es la base de la aprehensión del mundo visual la cual permite atribuir cualidades constantes los objetos y

al espacio. Dicho trabajo de reconocimiento se apoya en la memoria y en aquella reserva de formas y disposiciones espaciales memorizadas. Siendo la capacidad de las personas no sólo la de reconocer una imagen al verla si no también la de poder identificarlos a pesar de las distorsiones eventuales que pueda sufrir por su reproducción. El autor toma al rostro como el ejemplo más llamativo, ya que no sólo se puede reconocer a una persona en una fotografía, si no también si le realizan un retrato pintado o una caricatura, dónde entran en juego invariantes del rostro, es decir, una serie de características del mismo. De este punto de vista, el reconocimiento no es un proceso de sentido único, siendo el arte representativo un imitador de la naturaleza. Por otra parte, la rememoración de la misma juega un papel importante en el espectador ya que la imagen además de su relación mimética con lo real, también transmite de manera codificada un cierto saber de ella misma. Gombrich en *Arte e ilusión* (1960) sostiene que la percepción visual es un proceso experimental que involucra un sistema de expectativas, sobre la base de las cuales se emiten hipótesis ya sean verificadas o invalidadas. Dicho sistema, es informado por nuestro conocimiento previo de las imágenes que rodean a la persona.

La relación estrecha del capítulo con la muestra que se plantea a realizar en un futuro se encuentra en la importancia de la percepción del espectador sobre la obra, y en lo que se puede llegar a obtener en el experimento, que en este caso va a ser realizado por la autora del PG. Dependería íntegramente de las personas que asistan al evento lo que cada una de ellas pueda percibir en las imágenes y la manera de manifestarlo en lo que originará la nueva pieza y hará que esta sea en cierta forma mágica. La necesidad de recurrir a la pintura para que las personas puedan acercarse a las obras y las mismas dejen de ser sólo una foto para pasar a ser un objeto que les permita crear a partir de él. Así como en un comienzo el daguerrotipo era un fiel sirviente de la pintura y asistía a la precisión de los trazos, va a realizarse este proceso inverso donde las personas deben partir de una fotografía y obtener una pintura resultante.

1.4 Retrato

Todas las personas tienen intereses diferentes a la hora de tomar una fotografía, aunque el retratado sea el mismo, nadie lo vería de igual manera o le llamaría la atención el mismo detalle en su rostro o cuerpo, dando como resultado que de un mismo sujeto pueden surgir múltiples retratos, diferentes unos de los otros. Los seres humanos poseen gestos específicos, miradas y rasgos particulares, algo que los identifica del resto y los hace sobresalir.

En el retrato fotográfico se reúne una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de mostrar cualidades físicas o emocionales de las personas, su campo es variado y abarca desde un imponente rostro hasta una pequeña figura inmersa en un amplio paisaje. En la Edad Media predominaba el rostro y sus rasgos físicos encontrándose una similitud con la apariencia. Por otra parte, en el Renacimiento la identidad del personaje tomó mayor valor, donde se observaba el carácter psíquico y moral del protagonista siendo manifestada la esencia del ser.

Para la construcción de una imagen es de suma importancia saber cuál va a ser su uso final para poder determinar el formato, el tamaño de la imagen como así también el concepto que reúna la misma. La etimología de la palabra retrato según el diccionario proviene del latín *retractus*, participio del verbo *retrahere* que significa hacer volver atrás, adquiriendo también el significado de abreviar o convertir algo en otra cosa y de sacar de nuevo a la luz. Efigie que representa alguna persona o cosa, descripción de la figura o carácter, por consiguiente, el resultado moderno previene de aquella expresión descriptiva con exacta fidelidad. Como menciona Popper y Eccles en *El yo y su cerebro* (1982) la relación entre la creación de imágenes y la propia experiencia humana individual está estrechamente relacionada con la experiencia del pasado, las teorías colectivas o los modelos del medio físico y cultural. Según los autores el artista moderno tiende a realizar retratos con la metáfora como uno de los recursos mediante los cuales se representan las contradicciones de la vida así como la pérdida del cuerpo y las

transformaciones y mutaciones del mismo al transcurrir el tiempo. Convirtiéndose el lenguaje fotográfico en una manera de expresión con la que el hombre establece una conexión con el mundo explorando su auto identidad, su existencia en el espacio y tiempo estableciendo su conciencia de un pasado y un futuro inmediato.

Gombrich en *Arte e ilusión* (1960) sostenía que el retrato es un instrumento utilizable, el resultado de una larga travesía de esquemas y correcciones, la razón de crear y experimentar con identidades uno de los fundamentos del artista como instrumento determinante en la visión del hombre de su yo e identidad en el mundo moderno y la concepción del hombre de sí mismo siendo algo que evoluciona a partir de las ilusiones creadas en torno al yo y la identidad por parte de los retratistas. Si se concibe el género de retrato como una manera de indagar en la identidad del individuo y para el conocimiento de el mismo y sus semejantes, debe reconocerse a esta disciplina que realizó dichos aportes desde el primer momento de su creación, a partir de aquel momento las personas podían divisarse a ellas mismas en un soporte externo que era una copia fiel y no siendo exactamente un espejo, lo que esto permitía era tomar conciencia de la propia imagen, afirmando su identidad e incluso su propia existencia. Desde el siglo XIX el elemento más destacado del medio fotográfico en cuanto a su aplicación en el retrato fue el supuesto realismo de la foto resultante que le permiten al espectador tener la sensación de que es producto de la realidad, más allá de que haya habido retoques de por medio de cualquier tipo.

La expresividad ha sido con el correr de los años buscada a través de la manipulación de la imagen de diversas maneras, ya sea en el momento de la toma utilizando objetivos que modifiquen la concepción de las proporciones y cercanías de los retratados como ser un objetivo gran angular por ejemplo, o también manipulando a la misma en el laboratorio previamente a la obtención final de la pieza, modificando valores en la foto como también teniendo la posibilidad de usar más de una en su composición. Cuando la práctica del mismo comenzó a realizarse en toda su plenitud, gracias a los avances técnicos que

permitieron la multiplicación y propagación de las imágenes entre las clases medias urbanas, la exploración en la disciplina se bifurcó en dos direcciones mayoritarias, por un lado la integración del retrato en el sistema institucional, como policial o jurídico y como método de identificación o instrumento para el análisis científico es decir, aplicación en estudios psiquiátricos y antropológicos entre otros. Por otro, su implicación en las relaciones sociales buscando fundamentalmente la construcción de una apariencia, con el objetivo de transmitir una determinada imagen pública y valores asociados a ella. En ambos casos, se respetaba una serie de pautas, adopción de posturas convencionales, representación nítida de los rasgos físicos con gran énfasis en el rostro y determinadas condiciones de iluminación.

En los años cincuenta triunfó un sistema ideado por el fotógrafo francés André Adolphe Disderi (1819-1889) denominado carta de visita, que fue patentado por el mismo el 22 de noviembre de 1854 en París que consistía en la obtención de ocho positivos por contacto de un solo negativo hoja para ser luego recortadas y montadas sobre tarjetas de aproximadamente 6x9 cm., medida convencional en aquella época.

El sistema utilizaba una cámara de cuatro objetivos idénticos de focal corta; el interior de la cámara estaba dividido en cuatro compartimientos, uno para cada objetivo. Exponiendo primero la mitad de la placa y después la otra mitad, mediante un porta placas desplazable (...) podían tomarse ocho pequeñas fotografías. Para obtener una variedad de poses los objetivos podían descubrirse separadamente y cada vez se tomaba una nueva pose. (Gernsheim, 1966, p. 4)

La misma demoró en ser ampliamente utilizada hasta 1859 cuando el artista difundió retratos en aquel formato del emperador francés Napoleón III Bonaparte (1808-1873), el último monarca que reinó en dicho país. El invento se hizo popular y se expandió por toda Europa, Estados Unidos y finalmente por el resto del mundo. Era usual que las personas intercambien imágenes entre amigos y visitantes. Según Quirós en *Evolución y tipología del retrato fotográfico* (2010), del empleo de la tarjeta de visita se pasó a la cartomanía, donde comenzaron a coleccionarse retratos de personajes ilustres de los cuales se obtuvo grandes ganancias. En aquel momento, la fotografía se había adentrado en una vía de producción casi industrial y comercial en la que los retratos habían perdido

originalidad y personalidad siendo estereotipados. Siendo de esta manera un mundo que camina hacia la globalización, las resistencias individualizadoras propician el desarrollo y la evolución del concepto hacia lo autobiográfico y hacia la ruptura de lo público y lo privado. Hubo retratistas que más allá de la apariencia, prevalecieron importancia en la individualización y personalidad de sus retratados.

Gaspard-Félix Tournachon conocido como Nadar (1820-1910) fotógrafo francés que comenzó su labor como caricaturista y periodista, hasta el momento de interesarse por la fotografía como complemento para la utilización de sus retratos a modo de boceto. Su juventud transcurre en el ambiente bohemio parisino. En 1860 abre un estudio fotográfico en el *Boulevard des Capucines* de París, tratándose de una locación rodeada de cristales. Su interior, como era habitual en los estudios de esa época estaba repleto de obras de arte y objetos de lujo. Delante de su objetivo pasaron los personajes más ilustres del París de aquella época, Newhall (2002) sostiene que el éxito que obtuvo el mismo en el área del retrato se debe a su profesión de caricaturista ya que debía reconocer los rasgos esenciales de un rostro los cuales revelan su carácter. Su herramienta favorita era el manejo de la luz, el gesto y la pose centrando su foco en los rostros, la utilizando el plano medio. Por otra parte, el mobiliario en sus tomas era escaso, ya sea con un sillón o una columna, el individuo se situaba frente a un fondo neutro para enfatizar la importancia de la persona y evadir la dispersión del espectador en el decorado. De esta manera otorgó a los retratados, naturalidad como un medio de significación y no meramente de producción como en el caso de Disderi, buscando la expresividad, autenticidad y pureza por sobre todo. En el caso de Etienne Carjat (1828-1906) escritor, caricaturista y fotógrafo francés, al igual que Nadar supuso al retrato fotográfico como una tarea artística ajena a la comercialidad, trabajando también con fondos neutros, grises y sin elementos de atrezzo, es decir, utilizaría que aparezca dentro del cuadro. El artista fue reconocido en su área por sus características realistas y sinceras, sorprendiendo al público por su simplicidad.

Según Praker en *Basics Photography: Composition* (2006) el rostro del ser humano es fascinante, el retrato puede ser manejado de una manera formal o sencilla, ingenua. En el caso de ser la primera de ellas, el fotógrafo debe consensuar el evento es decir, ponerse de acuerdo con la persona que será retratada para lograr un fin específico y así trabajar juntos para lograr la imagen. Por otra parte, los retratos que no son previamente planificados y ocurren de una forma sencilla suelen ser más sinceros y casuales ya que la persona se encuentra desinhibida realizando movimientos espontáneos y no aparentando o queriendo mostrar una imagen de sí mismo para la cámara o los ojos del espectador. Ambos tipos de retratos se revelan de diferentes maneras. Según el autor, para poder encontrar la esencia de una personalidad resulta algunas veces más efectivo centrarse exclusivamente en su rostro. En el caso de ser retratos ambientales, los mismos incluyen el entorno del sujeto proporcionando un contraste entre el sujeto y su contexto lo que brinda al espectador mayor información a la hora de interpretar una imagen mostrando su ocupación, pasión o para reflejar su estado actual. Fotografiar a más de una persona puede llegar a ser un desafío ya que muchos factores afectan en la percepción de la misma es decir, en el caso que los retratados se encuentren posicionados demasiado juntos a pesar de que estén mostrando grandes sonrisas puede resultar tenso e incómodo, el fotógrafo debe explorar la dinámica de su relación para lograr un mejor trabajo.

La fotografía artística es aquella emprendida por sus valores estéticos, haciendo uso del medio como un vehículo de auto expresión creativa y su trabajo es a menudo altamente construido y pensado para producir significados particulares. Dicha afirmación realizada por Praker podría implicar manipulaciones complejas de materiales, accesorios, fondos y localizaciones o la incorporación de un proceso histórico alternativo. Dicha afirmación sustenta la constante innovación en todas las áreas de la imagen que le otorgan al artista un sello personal, una característica que los hace resaltar dentro de área en la que están inmersos.

1.4.1 Composición

En la creación de las imágenes cada herramienta le aporta un sentido diferente, todos los elementos deben estar dispuestos de manera tal que resulten eficientes y claros a la hora de realizar una lectura visual de la imagen. Es decir, el fotógrafo es el encargado de dirigir la mirada del espectador dentro del encuadre, cuales son los puntos fuertes que deben llamar la atención como así también, otros objetos que deseen ser enfatizados y tengan un valor importante en la representación.

Prakel (2006) sostiene que el ojo y la cámara no ven las cosas de la misma manera. El cerebro esta activa y constantemente procesando información recibida por el órgano ocular. El mismo lo que hace es recortar los detalles deseados que se observan y lo separa de aquellos que resultan de menor interés, como si no existiesen, lo cual difiere de la cámara que capta todo lo que se encuentra dispuesto frente a ella por igual orden de importancia. El obturador es presionado por un esfuerzo de capturar un pensamiento compuesto o un reflejo personal de una escena o evento. La composición es el proceso de identificar y la organización de elementos para la producción de una imagen coherente ya que todo en la misma forma parte de esto. El autor hace referencia con el aprendizaje de un idioma, no se piensa de manera consiente en cada palabra a medida que se habla, lo mismo debe adquirir el fotógrafo, fluidez en el idioma compositivo de la imagen preocupándose sólo por lo que desea plasmar dando por sentado el conocimiento de las vías que deba seguir para la obtención de la misma, que es conveniente y que no. Lo que convierte al arte de la construcción en un proceso estructurado, familiarizado, fluido e inconsciente alimentado por la emoción ya que si ella se puede crear una superficie de imágenes agradables pero sin sentido. Para comprender mejor sus principios las partes constituyentes de la misma deben ser rotas formalmente por la línea, la forma, la textura y el patrón. Por lo tanto, resulta conveniente analizar estos elementos en el aislamiento para finalmente equilibrarlos y combinarlos.

Tanto el dibujo, como la pintura y la fotografía tienen ciertas cosas en común, cada una

intenta poner fin al mundo de los vivos y enmarcarlos en dos dimensiones. El mundo según el autor, es un lugar de cambios dinámicos constantes donde las personas y los objetos se mueven en tres dimensiones caso contrario en las piezas representadas que no sólo realizan un recorte de espacio tiempo por su naturaleza estática, si no también dibujar en la atención del espectador una figura enmarcada del mundo.

Probablemente en un comienzo, los fotógrafos se ven tentados a que el sujeto se encuentre dentro de su imagen como sea posible pero con la experiencia, un enfoque más satisfactorio es el editar la escena, teniendo en cuenta lo que puede ser omitido para simplificar y fortalecer el mensaje, ya que algunas veces lo que se encuentra fuera de campo es en realidad lo más interesante, lo que se percibe sin necesidad de ser visto.

Como menciona Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* (1986) todos los mensajes despliegan de manera evidente e inmediata además del propio contenido, la escena, el objeto o el paisaje un recado suplementario al que por lo general se conoce como estilo de la reproducción tratándose de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado tratamiento de la imagen bajo la acción del creador. Sostiene que todas las artes imitativas conllevan dos mensajes, denotado y connotado. El primero de ellos hace referencia a los elementos explícitos que ofrece la imagen siendo esta una lectura literal que describe objetivamente los elementos que se encuentran dentro del encuadre. En contraposición, el segundo es invisible y a la vez activo consiste en la codificación del análogo fotográfico elaborado a lo largo de diferentes niveles de producción como la elección del tratamiento técnico, el encuadre y su compaginación. Los términos estructurales se separan en trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis.

Por lo tanto, la misma es un proceso de edición mental que se aplica a medida que se observa y se trabaja en una imagen. Existen numerosas técnicas para simplificar imágenes, puede ser tonalmente reduciendo o sacando por completo el color de la misma con el uso del blanco y negro. Otra opción es la utilización de *High Key* o clave alta, su característica es la incrementación de blancos y la supresión casi por completo de los

colores oscuros y sombras siendo las altas luces la dominancia principal creando una atmósfera pura. Su oposición es *Low Key* o clave baja, que crea un efecto dramático y en algunos casos transmite sensación de melancolía, reflexión e incluso de intriga. Gracias a la regla de los tercios se puede estipular una guía que ayude a ordenar los elementos dentro de la imagen. La misma divide a esta en nueve partes iguales, que constan de dos líneas paralelas equidistantes de manera horizontal y dos más de las mismas características verticales. Los cuatro puntos de intersección resultantes se los denomina puntos fuertes de la imagen, siendo el centro de atención donde debe ubicarse la información relevante.

El punto de vista es un elemento fundamental a la hora de componer, ya que dependiendo de la orientación la escena puede parecer muy diferente, la elección de maneras alternativas pueden resultar renovadoras. La perspectiva brinda a la imagen profundidad con la utilización de puntos de fuga, la elección de lentes de distancia focal determinada y así mismo del punto de vista son importantes para la representación de la misma. Prakerl (2006) divide los elementos formales de una imagen en 8 partes. Por un lado el punto y la línea pueden tener un gran impacto en la forma, puede determinar la propiedad del espacio. Con la ampliación de la definición del punto en el sentido de un área pequeña de detalle concentrado, algunos de las composiciones más dramáticas los utilizan para transmitir información acerca de la totalidad. Si se introduce en la imagen un segundo punto inmediatamente el espectador establece una relación entre ambos haciéndose imposible tratarlos por separado estando ahora conectados por una línea virtual, a menudo llamado línea óptica. La atención se moverá entre los dos haciendo comparaciones. La línea virtual más fuerte en cualquier imagen es la mirada humana, ya que se tiende a observar directamente a la dirección de la misma, por lo tanto es recomendable que la misma no se encuentre pegada al margen de la imagen ya que generaría cierta incomodidad y falta de aire en la composición, a no ser que este sea el objetivo deseado. Las líneas delimitan los contornos y formas dentro de la imagen, las

mismas son en realidad una construcción mental que el sistema visual bajo el control del procesamiento del cerebro actúa para simplificar lo que se ve. Las diagonales imparten cierto grado de movimiento generando sensación de desplazamiento. Otros elementos son la forma y la textura, la vista y el tacto son sentidos estrechamente relacionados. Debido a esta conexión fuerte, la representación visual de textura puede generar una fuerte respuesta emocional a través de la asociación o la memoria en muchos de los espectadores. El fotógrafo puede exagerar la misma con el fin de evocar aquella emoción o elegir las condiciones de iluminación que la reduzcan en el caso de querer lo opuesto. La utilización de patrones se considera de gran interés ya que las células receptoras en la retina reaccionan bajo el control de la organización de la corteza visual en el cerebro que están programados para comparar los elementos y buscar las diferencias entre ellos. Finalmente, el tono y el color, el aumento de contraste en una imagen simplifica la forma y hace hincapié en texturas fuertes mientras que los niveles más bajos de éste suavizan el tono. Reducir la apariencia de textura puede cambiar el estado de ánimo de una imagen. El color puede atribuirle a la imagen una carga de significantes ya sea por sus significados simbólicos como también con la asociación que pueda realizar el espectador. Lo mismo sucede con la falta de él.

1.4.2 Rostros sin color

Al ver una imagen en escala de grises la misma adquiere un carácter especial, no todas las fotografías son tomadas en blanco y negro o intervenidas digitalmente para que lo sean y adquieren el mismo efecto. La técnica imprime simplicidad dirigiendo la mirada del espectador con sus variaciones de tonalidades, su forma, el volumen, el brillo y las texturas en los objetos adquieren mayor importancia caracterizándose en que la paleta de colores carece de respuesta emotiva inherente. Por lo tanto, el fotógrafo debe tener un cuidado minucioso en el uso de todas ellas. La misma tiende a conceptualizar su contenido debido a su distanciamiento de la realidad y ofrece un desapego temporal por

la ausencia de color controlando sus cualidades estéticas y ayudando a estructurar su significado connotativo. Por lo general, el ojo tiende a ver primero el punto de la escena que contiene un mayor grado de contraste confiriéndole poder a los valores puros. Por consiguiente, de acuerdo a la utilización que el fotógrafo realice dependerá el impacto o sutileza que transmita la imagen.

En los inicios las imágenes obtenidas eran monocromáticas y durante un largo tiempo continuó siendo de esa manera hasta que se empezaron a conseguir las primeras fotografías a color. El proceso del cambio fue similar a lo que sucedió con la aparición de las emisiones de televisión en color y la progresiva sustitución de los aparatos en blanco y negro por la nueva tecnología años más tarde. Siendo de esta manera que, las imágenes en escala de grises pasaron a tener un estatus más elitista y su empleo estaba mayormente reservado a aquellos que buscaban un sentido creativo y artístico en sus obras.

Robert Mapplethorpe (1946-1989) nació en Nueva York el 4 de noviembre, fotógrafo estadounidense célebre conocido por sus imágenes en blanco y negro de gran formato, a mediados de los años 70 adquirió una cámara *Hasselblad* de formato medio con la que comenzó a retratar a su círculo de amigos y conocidos, entre ellos artistas, compositores y gente perteneciente a la alta sociedad. El artista buscaba el equilibrio y la perfección de la forma, la belleza, el contraste y la precisión en sus imágenes. En conclusión dicha técnica confiere la búsqueda de un nuevo sentido, de enfatizar lo que se quiere mostrar y transmitir las emociones que brinda un rostro en estado puro, sin distracciones. Muchos fotógrafos han percibido que tienen más control utilizando la imagen de esta manera ya que el color si no es aplicado con un propósito claro o correcto puede perturbar a toda la imagen y así perder el punto de interés que quería mostrar el artista en un comienzo.

“La única forma de aprender a hacer buenas fotografías en blanco y negro es mirar un poco más de cerca el mundo de color que nos rodea, al que consideramos casi siempre como el único real.” (Garret, 1991, p. 9)

El autor en *El arte de la fotografía en blanco y negro* (1991) sostiene que si el único objeto del retrato fuese reproducir con exactitud al retratado, la imagen en blanco y negro se vería en desventaja, pero por contrario, la misma adquiere una fuerza y autoridad. Generalmente se da por sentado que el color representa al sujeto sin alteraciones, en cambio la reducción de tonos grises obliga a prestar detallada atención a los rasgos del rostro revelados por el juego de luces y sombras. Siendo considerados por el autor los mejores retratos los que más allá del mero parecido, logran captar la personalidad del sujeto.

Capítulo 2: Movimientos artísticos

La imagen iba tomando un valor diferente respecto a sus comienzos y resulta conveniente comprender cuáles fueron los orígenes de las vanguardias que dieron comienzo a todo este cambio. La etimología de la palabra se debe a la derivación de un término militar que es utilizado para indicar a los creadores y grupos que se impregnan de un lenguaje nuevo y una técnica expresiva. Sobre todo frente a una estética establecida. El concepto fue utilizado a lo largo de la historia del arte para denominar diversos movimientos estéticos en busca de nuevos lenguajes.

Es conveniente también, conocer cuál fue el motivo que desencadenó una serie de cuestionamientos y replanteos por parte de la sociedad europea. La rebeldía como respuesta de los artistas de esa época fue el motor que puso en funcionamiento el cambio que estaba a punto de ocurrir. En los primeros años del siglo XX los fotógrafos se plegaron también a los actos rebeldes del resto de los artistas siendo partícipes de las nuevas corrientes que surgieron en la época. Se toma como referencia a Barilli (1998) en el libro *El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias*. Y a Cirlot (1995) en *Primeras Vanguardias Artísticas* entre otras fuentes académicas.

2.1 DADÁ no significa nada

El movimiento dadaísta surge en 1916 en la ciudad de Zúrich en el Cabaret Voltaire y fue el poeta Hugo Ball (1886-1927) acompañado de su mujer, quien tuvo la idea de crear un lugar con una propuesta diferente. Fue así, como tuvieron la iniciativa de abrir un local donde se efectuaran actividades diversas: se hacían interpretaciones de piano o declamaciones de poesía. Tomando en cuenta el año que corría, paralelamente la Primera Guerra Mundial estaba en todo su apogeo y todo ese marco histórico generó un período rico en aportes que aparecieron expresados a modo de ensayos o en forma de manifiestos. Dicho conflicto constituyó en el ámbito artístico unas de las preocupaciones básicas para muchos artistas y escritores que llevaron sus pensamientos y teorías a un

medio físico. El método elegido para dar a conocer y a modo de vehículo difusor de sus ideologías era el manifiesto, ya que no se conformaban con ejecutar sus obras si no también querían expresar sus ideas por medio de escritos. En el mismo, el lenguaje utilizado era claro y conciso para poder llegar a un mayor número de personas.

El vocablo para denominar al movimiento fue escogido al azar, utilizaron un método casi lúdico, se decidió abrir un diccionario y utilizar la primera palabra que les surgiera. Tanto el método como el nombre elegido fue cuestionado y criticado por los mismos dadaístas y por el público en general. Opinaban burlescamente que es necesario saber la etimología de cada palabra.

A diferencia de otras vanguardias, el dadaísmo, no surge del deseo de transformar la realidad, sino que expresaba la desilusión, la angustia, y la rebeldía que sentían los artistas ante la situación que estaban viviendo, oponiéndose a lo que en ese entonces era considerado como arte, dejando de lado la técnica y rechazando los valores establecidos, afirmando el valor de lo irracional y convirtiéndose en un sinsentido pudiendo utilizar cualquier material o instrumento como desechos encontrados en la calle buscando dejar perplejo o impactar al público. Lo único que querían era manifestarse, dar su opinión crítica o expresar su descontento, ser portadores de voz y el medio artístico, fue el elegido para poder realizarlo.

El poeta y escritor Tristán Tzara (1896-1963), fue considerado uno de sus principales exponentes. En su nueva manera de expresarse buscó romper con los parámetros establecidos. “Pero Nosotros, DADÁ, no compartimos su opinión, pues el arte no es cosa seria, se los aseguro, y si mostramos el crimen para doctamente decir ventilador, es para halagarles, queridos oyentes, los amo tanto, se los aseguro, los adoro.” (1963, p. 5). El representante de este movimiento aseguraba que cualquier persona era capaz de crear arte promoviendo el cambio, la libertad del individuo, la inmediatez, lo imperfecto y la intuición, lo que sirvió de disparador para el surrealismo. En los manifiestos dadaístas se burlaban de las expresiones artísticas pretendiendo destruir las convenciones propias del

orden establecido dándose a conocer como anti-arte. Abriendo lugar a la contradicción, la libertad con la ausencia de las reglas fijas y la inmediatez que sobrepasan la lógica. Por otra parte, en dicho manifiesto de 1916 afirmaba que estaba en contra de los mismos y que su objetivo en realidad era no decir nada concreto por eso mismo escribía oraciones confusas para el lector reiterando que no se explicaba ya que odiaba el sentido común estando en contra de los principios. Así mismo, sostenía que las personas creían que podían explicar racionalmente lo que escribían pero que eso era algo relativo, no habiendo una verdad última y el autor mantenía que el psicoanálisis era una enfermedad peligrosa. “Tzara diría que el dadaísmo nunca se fundamentó en teoría alguna y no fue nada más que una protesta” (Cirlot, 1995, p.98).

Los espectáculos que se llevaban a cabo en el cabaret tenían una puesta en escena totalmente diferente, se caracterizaban por su agresividad y audacia. Durante la lectura de los poemas se realizaban ruidos de todo tipo, sorprendiendo a los espectadores, desacostumbrados a esto, ya que rompían con la política de escuchar silenciosamente un poema. Los artistas estaban disfrazados con atuendos extraños, estas características lo que hacían era reforzar una vez más la ideología que planteaban, la manera de destacarse y de lograr ocupar un lugar en el pensamiento de las personas para promover un cambio mostrándose más allá de todo. En un comienzo tomó popularidad, llamando la atención de las personas pero al estar el país en plena guerra el público ya no se preocupaba por intentar comprender los espectáculos que los dadaístas les brindaban ni interpretar cuál era el mensaje que querían transmitir.

Uno de los artistas más destacados de esta corriente fue Marcel Duchamp, francés nacido en Blainville en 1887 , el artista comienza a trabajar con las obras evitando los pesos de la materia y alcanzando la dimensión mental, es decir, los significados, lo que está fuera de lo visible sobrepasándolo y abriendo paso a la interpretación en clave y psicoanalítica. Realiza la búsqueda de nuevas dimensiones más allá de la visualidad como el tiempo y el movimiento.

Hacia 1913 Duchamp adopta una actitud en relación con la máquina que no tiene precedentes, afirmando el hecho que las máquinas están, existen (conocido en inglés como *ready-mades*) y lo que debe hacerse es ver si con ellas se puede hacer un uso desorden estético, más allá de su funcionalidad pre establecida pasando al arte de la estética. Tomando las dos palabras en su acepción etimológica:

hay arte, o técnica, en el momento en el cual se fabrican objetos visibles, tangibles como pretende hacer toda la franja de las poéticas 'concretas', constructivistas, mecanomorfas, que intentan crear objetos simbólicamente inspirados en el mundo de las máquinas. En cambio hay 'estética' cuando se nos limita a aguzar, a potenciar la red de las facultades sensoriales, sin olvidar que, en general, éstas se prolongan en las facultades noéticas. (Barilli, 1998, p. 249)

Duchamp apunta a lo anartístico, como también a lo anestético demostrando que las cualidades objetivas de valor son una convención, considera que sólo basta con emanar una intención para que todo pueda ser considerado una obra de arte. El autor del libro afirma que en la edad electrónica sólo es necesario que se apriete un botón que diga intención estética para que la misma sea considerada como obra. Por lo tanto, la máquina es para los dadaístas sinónimo de un progreso técnico que ha conducido a la guerra y por este motivo buscaban la manera de descontextualizarla y ridiculizarla "Por consiguiente, puede decirse que se trata de máquinas inútiles que no dejan de constituir una crítica al avance de la alta tecnología." (Cirlot, 1995, p.98). Ente los *ready-made* más conocidos del artista figura *La fuente* obra presentada en 1917 bajo el pseudónimo *R. Mutt* (ver figura 2 del cuerpo C, p. 3) a la sociedad de artistas independientes de New York del que fue rechazado ya que constaba de un urinal colocado en una posición inusual, cuestionando el significado del arte. Lo que cuenta en realidad en sus obras no es el desplazamiento material sino lo sutil y conceptual que hace que los objetos o *máquinas* se cuestionen desde sus raíces por medio de la ironía y el humorismo.

No obstante, *El gran vidrio* también conocida en sus traducciones como *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...* era un objeto compuesto por dos cristales que en su interior tenía elementos mecánicos pintados y silueteados con hilo de plomo, obra que deja perplejo al espectador ya que el cuerpo humano fue sustituido por objetos

mecánicos. La obra cambiaba su apariencia dependiendo del ambiente en el que se encuentre ya que podía verse a través de ella.

El grupo de artistas dadá que se encontraba en París estaba liderado por André Breton (1896-1966) escritor y poeta francés, que mantenía correspondencia con Tristan Tzara. Hacia 1920 cuando Tzara llegó a París los seguidores de la corriente artística eran numerosos. Breton junto a Philippe Soupault (1897-1990) y Louis Aragon (1897-1982) fundaron una revista llamada *Littérature* a la cual pronto se sumaron varios colaboradores como Paul Eluard (1895-1952), Francis Picabia (1879-1953) y Ribemont-Dessaignes (1884-1974). Publicaron el *bulletin Dada*, la revista se destacaba por el formato grande que utilizaban, una libertad tipográfica y de presentación que abalaba su ideología rebelde.

Los avances tecnológicos fueron significativos en todos los ámbitos artísticos. Man Ray (1890-1976) artista procedente de Nueva York, en 1918 comienza a trabajar con aerógrafos sobre papel fotográfico, atraído por el movimiento en París y viendo que al igual que él buscan experimentar con nuevas técnicas y materiales sin reglas ni estándares decide reunirse con los exponentes del movimiento dadaísta parisino en 1921, viviendo en este país hasta 1940. Se convierte en retratista de personajes renombrados como Picasso, Dalí y Miró, entre otros. El artista innovó con sus famosos rayogramas, método fotográfico que no es obtenido por medio de una cámara, surgían al disponer sobre una superficie fotosensible como una película o papel fotográfico diversos objetos y la exposición posterior a la luz directa entonces los mismos quedaban impresos. Su aspecto era una obra similar a la pintura y a la fotografía, estaba ubicada entre medio de ambas disciplinas. Esta técnica fue empleada con anterioridad por Christian Schad (1894-1982), pintor y grafista alemán, que en el mismo año formó parte del grupo dadaísta y realizó abstracciones mediante el fotograma y el montaje bautizándolas schadografías. Newhall (2002) afirma que Man Ray dio un paso más que su antecesor ya que incorporó objetos tridimensionales sobre el papel sensible con lo que obtenía

además del contorno del objeto, las sombras que arrojaba el mismo y en caso que fuese un material translúcido su textura. La imagen negativa fue apreciada por sí misma, invirtiendo los tonos conocido para los hombres de ciencia como *efecto sabatier* o pseudo solarización utilizado como control plástico, ocurre cuando la emulsión sensitiva ha sido revelada pero no fijada y queda expuesta a la luz para ser nuevamente revelada, por lo tanto la imagen muestra una inversión de tonos, en los círculos artísticos se denominaba solarización. El artista realizó también fotos en negativo procesándolas de manera convencional e invirtiendo los tonos haciendo difusa la imagen, aumentando el tamaño de los granos de plata.

Kurt Schwitters (1887-1948), pintor y escritor alemán que posee una percepción del arte dadaísta peculiar, no teniendo las características destructivas del propio movimiento. Schwitters luego de haber sido excluido del movimiento en Berlín, funda Dadá Hannover (su ciudad natal), con un enfoque diferente, dado que su ideología era apolítizar el arte y basarse sólo en lo fantástico. Trataba de transformar elementos de la vida cotidiana, botones, lanas y boletos entre otros sobre sus telas en expresiones artísticas. Según Cirlot (1995) en 1920 comenzó a realizar sus primeros collages a partir de pequeños fragmentos de madera y materiales de desechos que reutilizaba. La obra se transformaba a medida que se incorporaban colores o palabras, demostrando que cualquier material puede tener poesía. El artista denominó a sus creaciones *Merz*, tomado el fragmento de *Comerz-Bank*, la propia palabra posee un carácter de elemento descontextualizado como los elementos que utiliza en sus obras.

En la década de aquel año los fotógrafos descubrieron una manera de componer diferente, que se oponía a la perspectiva académica basada en puntos de desaparición situados sobre el horizonte. De hecho, algunas cámaras manuales estaban equipadas con dispositivos de nivelación asegurándole a su operador el supuesto correcto uso de la misma. Constaba de una nueva perspectiva, Erich Mendelsohn (1887-1953) arquitecto, sacó fotografías de los rascacielos de Nueva York y de los elevadores de granos del

Medio Oeste enfocando el dispositivo para arriba o hacia abajo, la posición de algunas era tan acentuada que parecían ser abstracciones. Aleksandr Rodchenko (1891-1956), artista ruso, hijo de un decorador teatral y procedente de una familia campesina sin tierras, fue un brillante estudiante que estudió Bellas Artes y en 1915 marchó a Moscú en busca de ampliar sus estudios en la sección gráfica de la Escuela de Artes Decorativas de Moscú. Trabajó en diversos campos vinculados con la decoración, las artes gráficas, pres, publicidad y fotografía. Abandonó la pintura constructivista para convertirse en fotógrafo profesional. En 1924 comienza a realizar sus primeros retratos fotográficos utilizando como instrumento su cámara Leica, que le permitía movilidad, nitidez y resolución. Le otorgó a la imagen una visión más interesante y por sobre todo diferente, fotografiando la ciudad y a las personas desde ángulos extraños llegando a las perspectivas extremas, exploraba los planos contra picados, picados y cenitales. Todo objeto, edificación o persona luce distinta dependiendo de como sea observado, el rostro podía verse deformado según el ángulo de la toma, por otra parte también utilizaba la disposición del encuadre y las sombras como elementos constructivos de la imagen.

El punto de vista se convirtió en uno de sus sellos personales. Rodchenko utiliza al sujeto entonces, para experimentar y dejar constancia de su visión, reivindicando la autoría y haciendo presente y evidente la personalidad del artista. En Newhall (2002) el autor afirma la obvia influencia de realizadores cinematográficos vanguardistas en las imágenes fijas de aquella nueva manera de fotografiar donde no solamente se experimentaba con las diferentes angulaciones si no también en los primeros planos. En 1928 realizó un retrato donde se ve una mujer hablando por teléfono con la particularidad que lo distingue (ver figura 3 del cuerpo C, p. 4). El artista produjo una gran cantidad de fotomontajes que remiten el estilo de los dadaístas pero con un dinamismo original, utilizando repeticiones de figuras y los ojos de una mujer que los colocaba en muchas situaciones diferentes.

2.1.1 Fotomontaje como medio expresivo

En Berlín se origina un foco Dadá caracterizado por utilizar esta técnica surgida por la necesidad de alejarse de las limitaciones de la abstracción siendo la solución creativa que les permitía relacionar a la fotografía y el mundo real. Según Dawn Ades (2002) en el libro *Fotomontaje* se enmarcaba en el contexto de collage siendo una imagen compuesta por varias fotos. El término fue aplicado después de la Primera Guerra Mundial por los dadaístas, para ellos las fotografías o fragmentos de ellas se convirtieron en los principales elementos estructuradores del cuadro permitiendo construir y ensamblar las obras. Es decir, el fotomontaje reivindica elementos visuales que pueden ser conflictivos o contradictorios quedando abiertos como una fisura que no sólo es plástica, si no que desgarró la conciencia europea tras la Guerra señalando dos realidades, lo que se destruyó durante la misma y lo que puede ser inventado a partir de ella.

La invención de la técnica ha sido reclamada por dos partes, por un lado Raoul Hausmann (1886-1971) y Hannah Hoch (1889-1978) por otro, George Grosz (1893-1959) y John Heartfield (1891-1968). En 1929 Grosz escribió que en 1915 había realizado junto a su compañero diversos experimentos vinculados a esta técnica en su estudio sin darse cuenta del alcance y descubrimiento que estaban realizando habiendo dispuesto en un trozo de cartón anuncios, cancioneros, etiquetas de botellas, fotografías de periódicos entre otras cosas y enviado estas piezas como postales a sus allegados. En contraposición, Hausmann afirma que surgió en 1918 cuando junto a Hoch quisieron hacer que la imagen hablara de una manera nueva partiendo de una experiencia que vivieron aquel año durante las vacaciones. En aquel entonces la foto comenzó a desempeñar un papel dominante en las obras dadaístas considerándose el resultado irreplicable y exclusivo. Los fotomontajes de Hoch fueron prohibidos durante el nazismo, caracterizados por la mezcla de imágenes recortadas de revistas con textos y fotografías a color.

John Heartfield, era conocido por los dadaístas como Monteur Heartfield, fue uno de los profesionales más distinguidos de esta técnica. Trabajó en revistas ilustradas como la revista *AIZ* y uno de los primeros que usó el fotomontaje como imagen política promoviendo la crítica en los lectores. Hitler fue una de las figuras más tratadas a modo de parodia ridiculizándolo pero siempre con un criterio de concientización. Las imágenes iban acompañadas por un texto que abalaban su denotación. “Los dadaístas berlineses emplearon la fotografía como imagen *ready-made*, y la pegaron junto a recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica, y provocador desmembramiento de la realidad.” (Ades, 2002, p. 12).

En 1932 elabora una obra titulada *Adolf el superhombre, traga oro suelta chatarra* (ver figura 4 del cuerpo C, p. 4), en la que se veía una figura con la cabeza de Hitler con un torso a modo de radiografía que denotaba los pulmones, la espina dorsal que en lugar de vértebras tenía monedas y el estómago cubiertos también de ellas. El montaje está tan bien logrado que parece ser una figura real, fue ampliado y pegado por todo Berlín en agosto del mismo año.

En 1936 Serguéi Tretiakov (1892-1937), poeta y dramaturgo ruso, adoptó una postura que sostenía que los fotomontajes no debían utilizar sólo fotografías si no también texto, color o dibujo siendo la yuxtaposición de lo humano y lo mecánico. Normalmente se recurría a la utilización de fuentes preexistentes como fotos y grabados de sus colegas obteniendo así una mezcla. “No todos los fotógrafos consideraban legítima esta práctica: a los miembros de la Sociedad Fotográfica de Francia les estaba prohibido exponer montajes fotográficos” (Ades, 2002, p.9).

En Alemania el fotomontaje se utilizó como un método de negación de las ideas artísticas no pretendiendo establecer un nuevo orden, sino, destruyendo el existente y refugiándose en medios como la producción en serie y la publicidad. Los dadaístas evitaban ser ellos mismos los autores de las fotografías en orden de que no fuese exclusivo de su autoría sosteniendo que el arte era más original mientras más personas

intervinieran en él. Por lo tanto, tomaban imágenes de manera espontánea de revistas y utilizaban recortes de periódicos o publicidades.

2.2 Bauhaus

Walter Adolph Georg Gropius (1883-1969) arquitecto, urbanista y diseñador alemán nacido en Berlín fue el fundador en 1919 de la escuela de diseño *Staatliches Bauhaus* que significa Escuela Estatal de Arquitectura en Weimar, donde unió a artistas y artesanos reorganizando la Escuela Ducal de Artesanía y la Escuela Ducal Superior de Artes Plásticas. Escuela que formaba a pintores y escultores desde una óptica academicista, la propuesta según Incorvaia (2013) en *El universo visual de Horacio Coppola. De la enigmática Berlín a la ecléctica Buenos Aires* consistía en desarrollar un arte que comprendiese los requerimientos de la sociedad industrializada de su tiempo destinado a la investigación y la enseñanza de diversas disciplinas como dibujo, pintura, escultura, grabado y agregándose luego la fotografía. La escuela contó con tres etapas hasta 1933 debido a que fue cerrada por los nazis.

La primera sede en Weimar que abarca desde su apertura hasta 1926 que se trasladó a Dessau debido a que cierra sus puertas en 1923 a pesar que su labor era alabada debido a su contenido crítico y los problemas políticos que trajo comenzando su segunda etapa. La Bauhaus se apoyaba en planteamientos que conectaban con la tradición romántica, potenciándose únicamente lo artesanal. El programa de estudios comenzaba con un curso preparatorio de seis meses en el que el alumno debía familiarizarse con diversos materiales como piedra, metal, barro y vidrio entre otros, luego de esto el estudiante debería decidir sobre cuál de estos le interesaría trabajar para crear muebles y objetos tanto originales como funcionales siendo el estudiante quien encontrase su propio camino a la creación desarrollando una personalidad activa y espontánea que pudiera ejercitar sus sentidos.

Gropius publicó en abril de 1919 en un folleto de cuatro caras con un grabado de madera

donde se encontraba el propio manifiesto y el programa de la escuela donde mencionaba que los arquitectos, pintores y escultores debían aprender de nuevo y comprender la compleja forma de la arquitectura, tanto en general como en cada una de sus partes y sólo de esa manera podrían llenar sus obras con el espíritu arquitectónico. Debían volver a la actividad artesanal para poder realizar obras excelentes,

¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un arte profesional. No existe una diferencia esencial entre un artista y un artesano. El artista es un artesano de nivel superior. La gracia del cielo, en los raros momentos de iluminación, que trascienden su voluntad, deja florecer el arte en la obra que sale de su mano, sin que el artista sea consciente; sin embargo, lo que es esencial para todo artista es la base artesana. Ahí se halla la fuente originaria de la actividad creativa. (Gropius, 1919)

Los procesos políticos y sociales influenciaron a la misma al igual que otros movimientos pertenecientes al área artística. Con la finalización de la Gran Guerra surgieron vanguardias revolucionarias que aspiraban a provocar una renovación radical tanto de la cultura como de la sociedad con la necesidad de encontrar nuevos caminos en lo referido al diseño y composición.

La escuela llevó a cabo un cambio de dirección con la incorporación como profesor de László Moholy-Nagy (1895-1946) fotógrafo y pintor húngaro que supuso la introducción de las ideas del Constructivismo Ruso y el Neoplasticismo, ingresó para hacerse cargo del curso preliminar, siendo luego profesor de tipografía y fotografía en la misma. El artista fue de gran influencia para sus alumnos, ampliando la técnica tradicional de la pintura al óleo a nuevos materiales como placas de aluminio o de celuloide. También realizó films en los cuales se advierte su gran capacidad para amoldarse a los nuevos lenguajes que se gestaron en el siglo XX. En 1923 el fotógrafo se encargó del taller de metales donde comenzó a utilizar la fotografía como un recurso técnico para este campo invitado por Gropius a la incorporación del cuerpo de docentes.

Según Cirlot en *Primeras vanguardias artísticas* en el mismo año se constituyó uno de los hechos esenciales en la escuela que se efectuó en conexión con una semana de la Bauhaus en la que tuvieron lugar las más diversas actividades, desde un punto de vista

programático y formal supuso una transformación radical que trasladó Dessau, respecto a la trayectoria seguida por la escuela hasta aquel momento. Para muchos autores marcó el final de la etapa denominada expresionista de la Bauhaus en la que aún existían reminiscencias de una tradición que entroncaba con el romanticismo.

En la etapa de Dessau, Herbert Bayer (1900-1985) diseñador gráfico, pintor, fotógrafo y arquitecto austríaco ex estudiante de la institución fue profesor de tipografía en ella donde aplicó técnicas de fotomontaje y collage en la gráfica. Según *The Legacy of Herbert Bayer* (2013) y *Graphic Language. Herbert Bayer's* sus contribuciones fueron significativas en las Bellas Artes y en el diseño y su paso por la escuela definió su camino de vida, de trabajo y una filosofía de diseño adecuado para hacer frente a los problemas del artista contemporáneo. Se adhirió rigurosamente a la ideología de diseño que absorbió durante su tiempo como estudiante de su profesor Vasili Kandinski (1866-1944) pintor ruso y precursor de la abstracción en pintura y teórico del arte. El enfoque que el artista sugiere en la Bauhaus es la propuesta de incluir el ser completo en la historia del análisis, respetando el límite entre los seres humanos y la naturaleza, como manera de cuidar a ambos. Su perspectiva sobre el medio ambiente establece una primacía de las imágenes, la armonía de colores y la proximidad entre el individuo y lo global que sugiere una manera más inclusiva de hacer investigación histórica creando una representación visual de lenguaje de colores, imágenes, símbolos e ilustraciones dinámicas que apuntaban a la armonización de las relaciones humanas con el mundo natural. Bayer compaginaba sus diseños publicitarios con pinturas y fotomontajes de estilo surrealista, una de sus obras más famosas es *El habitante solitario en la ciudad* realizada en 1932. (ver figura 5 del cuerpo C, p. 5).

En 1925 Moholy-Nagy realiza una publicación llamada *Pintura, Fotografía, Film*, que constituye el octavo volumen de los libros de la Bauhaus y es uno de los principales pilares de la fotografía. En dicho libro el fotógrafo trata de identificar las ambigüedades de la creación óptica actual ya que los medios ofrecidos por la fotografía juega un papel

importante en la misma, aunque que la mayoría de la gente no los conocía en ese entonces, su ampliación y los límites de la representación de la naturaleza y el uso de la luz como creadora. Estableciendo que la cámara ofrece posibilidades increíbles que apenas están comenzándose a explotar y sólo de esa manera se puede ver más allá. Afirma que la calidad de un trabajo no depende absolutamente por una teoría de composición anticuada o no, si no de la intensidad inventiva que se considere apropiada para utilizar con ella. Establece una relación entre dos disciplinas, la pintura y la fotografía, clasificando a la primera como un medio para dar forma al color, mientras que la segunda servía de instrumento de investigación y la experimentación a través de la luz y las sombras, fusionando el arte con la vida cotidiana. Moholy-Nagy supuso una gran innovación en el terreno del arte luminoso cinético promulgando la creación a través de cualquier medio debiendo conocerlo bien para poder explotar sus cualidades más relevantes incursionando en el cine experimental. Una de sus especialidades se basó en el fotograma dispuesto sobre papel sensible a la luz, recurso empleado por Man Ray y como él también hizo utilización de objetos tridimensionales. Fue el primero que animó a la escuela a considerarla como tal, estimulando a sus estudiantes a hacer sus propios experimentos. La fotografía no fue solo considerada como un fin en sí mismo sino que se puso en práctica su aplicación publicitaria o como método de ilustración tomando una parte importante en el desarrollo publicitario, unificando arte y técnica. En la nueva etapa se plantea un objetivo distinto al de sus escritos en la etapa fundacional, predominando una necesidad de establecer entre el arte y la industria. Comprendieron que la Revolución Industrial y lo que ello conllevaba era imparable y por lo tanto debía aprovecharse lo positivo que había en ello. Por ese mismo motivo, la misión de la Escuela no se limitó únicamente a la artesanía, sino también a la creación de modelos para la producción masiva. En lo referido a las composiciones de las imágenes la característica destacada de la escuela era la simetría, el equilibrio y su geometría. Según Ades (2002) para el artista, la imagen fotográfica era educadora del ojo, creía que las

personas debían aceptar la era de la tecnología y para poder ser parte de ella y que la misma era un medio para poder complementar la visión. Es decir, aprovechar las disponibilidades que los avances de la misma brindan para hacer de la obra una representación e interpretación exacta de lo que se desea transmitir. No obstante, resulta conveniente mencionar que la práctica fotográfica se vio impulsada por el avance técnico dado por la comercialización de la cámara Leica en 1925 brindando amplias posibilidades a la hora de experimentar con su fácil manejo y exposición reducida.

La tercera sede de la Bauhaus abrió sus puertas en Berlín en 1932 debió trasladarse por cuestiones políticas a una fábrica de telefonía abandonada.

Se presupone que su carácter “cosmopolita”, en cuanto al criterio de una enseñanza adaptable a cualquier país, fue una de las causas, sino la más determinante, para no ser bien vista por las autoridades alemanas del momento, que percibían en ella una amenaza ideológica en su propuesta, además de cuestiones de índole religiosa que presuponía que la mayoría de los alumnos eran judíos, y esto conspiraba sobre el ideal de la “raza aria” propuesta por el nacional socialismo. (Incorvaia, 2013, p.14)

Según Vega (2009) en *La desintegración de la Bauhaus* Hannes Meyer (1889-1954), arquitecto y urbanista suizo, había sido parte del cuerpo de docentes para luego convertirse en director de la escuela luego de ser presentada la renuncia por escrito de Gropius. Durante el período en que Meyer estuvo en tal puesto el mismo manifestaba que el diseño debía hacerse presente en todas las acciones de la escuela. Las clases de pintura, a diferencia de la intención que Bauhaus tenía en sus comienzos que constaba de incorporar todas las asignaturas en una misma unidad de arte y técnica, se convirtieron en una actividad libre debido a su convicción que el creador debe satisfacer al pueblo siendo una actividad condicionada por el pueblo. Meyer estimaba que el arte era en cierta medida confuso y superfluo lo que trajo consigo la desvinculación de artistas destacados en la escuela “el arte es sólo orden, solía declarar. Y fue precisamente esta reducción a una única dimensión lo que trajo consigo los cambios” (Forgács, 1995, p. 163)

En 1929 el mismo consiguió que Walter Peterhans (1897-1960) fotógrafo alemán fuera a trabajar a la escuela para dirigir el taller fotográfico junto con Joost Schmidt (1893-1948) pintor y tipógrafo que se encargaba de la clase de publicidad. Las clases partían de la formación publicitaria ya que en aquellos años la fotografía comenzaba a ser un componente natal de cualquier anuncio.

En el mismo año se organiza una exposición llamada *Film und Foto* en la ciudad de Stuttgart sobre la nueva fotografía organizada por la Deutsche Werkbund, una organización alemana. Está considerada como la primera gran muestra de la fotografía moderna europea y americana, se relaciona directamente con los planteamientos de la Bauhaus que considera la fotografía como una práctica artística autónoma con sus propias leyes de composición e iluminación; en consecuencia el objetivo de la cámara se convierte en un segundo ojo para poder mirar el mundo. Durante la exposición tuvo lugar un festival de cine en el que participaron títulos de directores y operadores que simpatizaban con la nueva fotografía. “A la inversa, los fotógrafos aprendieron de esos realizadores. Nunca antes ni después ambos medios expresivos estuvieron tan estrechamente unidos.” (Newhall, 2002, p. 212)

2.3 Surrealismo

Cuando el dadaísmo desapareció definitivamente del escenario artístico, hacia 1923, debido a una serie de profundas y graves desavenencias entre el grupo adicto a Bretón y el de Tzara, el germen de la nueva corriente, el surrealismo, ya comenzaba a necesitar expandirse. (Cirlot, 1995, p.100)

Comenzó a gestarse en el período de entreguerras por los mismos miembros del dadaísmo. Debido a la situación desoladora que estaban viviendo los ciudadanos, los artistas comenzaron a buscar en su interior, hacia el espíritu. Se inició de manera oficial en París en 1924, luego de la publicación del primer manifiesto de André Bretón (1896-1966) escritor y poeta francés. Se basa en la utilización de las imágenes para expresar emociones, imágenes superpuestas, el collage, la creatividad y libertad de expresión son motor de dicho movimiento artístico que propone un cambio en el concepto de arte y

creación. Según Crescenzi (2013) los ideales surrealistas estaban en contra de la razón y el individualismo y prevalecía la importancia de la experimentación haciendo grandes campañas en diversos medios de comunicación para promocionar sus prácticas dándole al público el poder de participación en sus actividades. Fue importante la creación del *Buró de Investigaciones Surrealistas* que lo que hacían era destinar un espacio en el que las personas pudiesen manifestarse libremente, dejando de lado la razón y siendo sinceras, solían utilizarse juegos como *El Cadáver Exquisito* que consistía en palabras que promovían la creación espontánea, escribiendo las personas por turnos en un papel algo y doblándolo para que la próxima no pueda ver que había en él y se continué llenando de palabras hasta ser un conjunto sin sentido del aporte de cada uno. Por otra parte jugaban a preguntas y respuestas o las conversaciones automáticas. La expresión tanto por escrito como verbalmente, la verdadera función del pensamiento dictado por la ausencia del control ejercido por la razón, fuera de las preocupaciones estéticas. Está basado en el juego desinteresado del pensamiento y en la omnipotencia del sueño. Por lo tanto, dejando de lado la razón lo que se buscaba era un arte del que las personas pudiesen maravillarse e imaginar frente a una pieza mística. En el primer manifiesto Bretón hace hincapié en el descontento del hombre que lo lleva a examinar y aprovechar las oportunidades siendo este un “soñador sin remedio”. Por otra parte, hace alusión a la niñez y a la ausencia de toda norma que se tenía en su momento, la imaginación sin límites fijados hallándose en la misma su única aspiración legítima, permitiéndole llegar a saber lo que pueda llegar a suceder y sólo esto le basta para querer entregarse a ella.

La pintura surrealista se manifiesta de dos maneras diferentes, por una parte el automatismo, siendo el inconsciente del artista el motor que lo rige, como también el azar. André Masson (1896-1987), pintor francés, realizó pinturas de arena colocando telas sobre el piso y aplicando aleatoriamente hilos de pegamento, luego echaba arena sobre esta para que quedase adherida a la superficie y al parar la pieza caiga el excedente. Finalmente sumaba pintura de la misma manera realizando trazos libres, siendo la obra

producto de una exposición directa del inconsciente. Otro modo del surrealismo es el onirismo, o surrealismo figurativo representada por artistas como René Magritte (1898-1967), pintor belga que opta por una metodología similar a la de la terapia del psicoanálisis cargando a sus obras de imágenes ambiguas conceptuales y significados. Fue conocido por sus provocativas e ingeniosas imágenes que pretendían cambiar la percepción de la realidad haciendo que el espectador sea hipersensitivo a su entorno. Salvador Dalí (1904-1989) crea escenas oníricas mediante el sistema de doble figuración y desarrolla temas que vinculan sus obsesiones hasta llegar a plasmarlas en algunos casos de manera delirante. “La principal aportación de Dalí al surrealismo fue la elaboración del método paranoico crítico, destinado a la interpretación de la obra de arte”. (Ciriot, 1995, p.124). La participación del artista no fue solamente en el área de la pintura sino que también abarcó otros ámbitos como por ejemplo el cine, junto a Luis Buñuel (1900-1983), director de cine, en 1929 al que realizó la colaboración en el guión para el cortometraje *Un perro andaluz* considerada como una de las películas más significativas del cine surrealista. Según Ades (2002) así como la imagen fotográfica remite a la realidad en contraposición al dibujo lo que hace es perturbar la percepción de las personas de lo que es normal y cotidiano creando imágenes maravillosas e irreales. La idea manifestada por Breton era crear un nuevo código de poesía y de conducta en general transformando la realidad. Dentro del movimiento, la fotografía ocupa un grado de subjetividad, que lleva a los fotógrafos a explorar diversos mecanismos de distorsión posibles para así poder transformar el significado de la realidad que los rodea otorgándoles uno nuevo. Según Souges y Perez (2007) en *Arte y fotografía* el surrealismo tenía como objetivo proclamar la omnipotencia del deseo e incluía grandes dosis del psicoanálisis de Freud, dotado de componentes de sexualidad a modo de marcar las diferencias y de reinventar valores éticos para una sociedad que se encontraba en crisis tras una Guerra. La disciplina fue considerada por miembros del grupo, como también por Breton en el manifiesto surrealista como el único medio capaz

de poder captar los pilares freudianos, tanto el automatismo como el sueño. Al principio no se sentía muy cómodo con ella, incluso la rechazaba, si consideramos sus palabras en las que defendía que 'la obra plástica para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre la cual hoy en día todos los espíritus se ponen de acuerdo, se referirá pues a un modo puramente interior, o bien no será' manifestando su odio por los objetos reales. El movimiento era una manera de crear y de expresión sea cual fuere el medio elegido, que fue adoptado por diversos artistas que no necesitaban ser únicamente fotógrafos para dedicarse a la misma como por ejemplo Man Ray que participó en el Dadaísmo, como en el arte moderno y surrealismo, una de sus obras destacadas es *Kiki, violon de Ingres* (ver figura 6 del cuerpo C, p. 5) del año 1924 que muestra la figura de una mujer de espaldas con su torso al desnudo siendo la sensualidad del cuerpo femenino la representación central de su obra, resaltando la belleza del mismo por medio de su identificación con un instrumento musical. Lo que el artista hace es proponer una yuxtaposición de pasiones y personalidades. El artista realizó también

Se han analizado a lo largo del capítulo los diversos cambios que fue atravesando la sociedad en cuanto a su ideología y postura de ver el arte y de qué manera transmitirla. Si bien, transitaban una revolución de cambios, angustias e inseguridades que la Guerra generó y el replanteamiento y la necesidad de comprender que estaba sucediendo con la civilización, fue un factor determinante para que los artistas puedan encontrar una nueva vía de expresión adhiriéndose la fotografía en las vanguardias y ampliando su campo. Sontag sostiene que en este movimiento no se comprendía el verdadero surrealismo, que en realidad el contenido que era proveniente del inconsciente como fieles freudianos no era la característica más destacada, era el paso del tiempo mismo "Lo que vuelve surreal una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo pasado" (2005, p. 83)

Capítulo 3: Complementación entre artista y espectador

Con el desarrollo de los movimientos artísticos fueron cada vez más los medios con los que contaban los artistas para poder dar a conocer un mensaje, siendo éste cada más flexible y al estar el público también familiarizado con que esto así sea. Ya no resultaba extraño ver una imagen de un rostro femenino con el cuerpo de un animal o intervenida con tipografía. Los diversos lenguajes ya estaban convergiendo. Era momento que el espectador fuese quien ocupe otro lugar en referencia con las piezas de arte, dejando de ser las obras algo que debía ser contemplado y analizado pasivamente por ellos. Artistas al desarrollar nuevas técnicas al correr de los años, hicieron que el rol del público se vea modificado solicitándoles una actitud más activa frente a la misma, así mismo la concepción de como una muestra de arte debía llevarse a cabo también se vio modificada cambiando su estructura principal. Durante las sesiones dadaístas que se llevaban a cabo se pueden identificar indicios de lo que estaba por venir, siendo el arte de acción un conjunto de actividades y técnicas que se llevan a cabo a lo largo de 1950, el *Happening* una de ellas (1959) fue un término creado por Allan Kaprow (1927-2006) nacido en Atlantic City, Nueva Jersey, artista estadounidense pionero en el establecimiento del concepto de arte de performance. Desde 1953 el artista realizó escritos a cerca del significado de la vida que expandió la historia contemporánea del arte, publicando a lo largo de su vida alrededor de sesenta ensayos, panfletos y declaraciones. No obstante, escribió un libro llamado *Assemblages, Enviroments and Happenings* (1966) que presenta ensayos críticos del autor en la difuminación de arte y vida afirmando que deben mantenerse juntas de manera fluida y probablemente lo más indistinta posible siendo la reciprocidad de lo que el hombre hace y de lo que ya está hecho su máximo potencial. Concibe al *happening* como arte por la falta de un mundo perfecto o sin discusiones y sostiene que tanto esas actividades como las performances deben poder realizarse en cualquier lugar sin importar si siempre es en uno diferente pudiendo ser desde una habitación de un departamento hasta una avenida transitada.

Por otra parte, el hecho de que una disciplina sea llevada a cabo únicamente le parece que le quita dinamismo a la actividad, como si a un pintor lo dejaran pintar sólo en el centro de su lienzo, estaría perdiendo un campo más amplio que podría abarcar estando limitado.

3.1 *Happening*, legado de la década de los 50

En 1958, Kaprow publicó un ensayo llamado *El legado de Jackson Pollock* en el que expresa la profunda depresión que significó tanto para él como para muchas de las personas la pérdida de una figura tan significativa para el arte. Pollock (1912-1956) fue un influyente pintor estadounidense y una figura importante en el movimiento del expresionismo abstracto, el cual surge en tiempos de posguerra y tiene sus raíces en el surrealismo, vanguardia caracterizada por las abstracciones y su preferencia por los grandes formatos. Trabajaban normalmente con óleo sobre lienzo. Lo que el artista hizo fue identificarse con una manera de pintar particular, ya que vertía pintura sobre el lienzo, colocando a los mismos sobre el suelo de su estudio y salpicándolos. Lo que el autor sostiene es que lo que el artista engendró fue abrir un campo inmenso de posibilidades con una actitud experimental y conceptual hacia la pintura y el arte que sirvió de disparador para artistas que lo sucedieron aún después de su muerte destacándose su técnica como *action painting* y *dripping*. Siendo interpretada la pintura no sólo como un medio de expresión si no como un medio de acción, prevaleciendo la importancia de la huella de la persona, de la marca corporal más que los elementos con los que había sido creada.

Por otra parte, menciona que Pollock al trabajar con el lienzo en el suelo no era capaz o al menos era dificultoso poder verla en su totalidad, si no que estaba fraccionada en partes pero aun así el artista decía que se sentía siendo parte de su propia obra siendo una especie de ritual para el mismo. Normalmente extendía la tela y corría o danzaba a su alrededor o dentro de ella, por eso mismo literalmente trabajaba metido dentro de su

obra. Entonces lo que el pintor estaba haciendo no era pintando con los elementos convencionales como la espátula o el pincel sino más bien actuando y dejando caer de las latas la pintura uniformemente midiendo su espesor una vez familiarizado con la técnica, analizaba cada una de sus acciones cuidadosamente antes de pasar a la siguiente. Sabía las diferencias entre un buen y un mal gesto y una insignia que marcaba al artista que ignoraba las fronteras a favor de la continuidad dirigiéndose en sus obras hacia muchas direcciones en simultáneo donde la imaginación continuaba indefinidamente negándose al fin de la misma. El borde era una censura, era dónde terminaba el mundo del artista y comenzaba el mundo del espectador y la realidad. Por otra parte, decía que las innovaciones que realizaba eran aceptadas porque el artista comprendía con perfecta naturalidad como se hacía y aquella extraña combinación entre el extremo individualismo su misma obra indicaba un marco de referencia amplio con referencias psicológicas. Diciéndose así que la obra se basa en el automatismo y una manera automática que refleja los fenómenos psíquicos pertenecientes al interior del artista. La escala y dimensiones que seleccionó el pintor para sus piezas eran enormes ocupando un ambiente entero siendo los espectadores en relación a la misma pequeños, lo que hace que influya profundamente cuánto se está dispuestos a renunciar a la conciencia de nuestra existencia temporal, mientras lo experimentamos. Por otra parte, puede nombrarse el espacio donde estaban situadas. El artista ofrecía una experiencia diferente a la que las personas estaban familiarizadas en su día a día reemplazado por uno creado por el mismo. (Kaprow, 1993)

Hans Namuth (1915-1990) fue un fotógrafo de origen alemán que se especializó en el retrato fotografiando a muchos artistas y realizó imágenes de Jackson Pollock trabajando en su estudio en julio de 1950 lo que hizo que aumentase la fama y el reconocimiento del mismo lo que permitió una mayor comprensión de su técnica. (ver figura 7 del cuerpo C, p. 6)

En la película llamada *Pollock* (2000) puede verse la vida y obra del artista quien reside junto a su familia en un apartamento en la ciudad de Nueva York. Artista de personalidad solitaria, no es hasta que conoce a su futura mujer, Lee Krasner (1908-1984) también pintora, quien tuvo una gran influencia en sus obras futuras, que comienza a recibir incentivos para continuar creando, realiza una búsqueda de recursos expresivos que le satisfagan, se relaciona con figuras importantes del ambiente del arte que le permiten darse a conocer. En julio de 1943, firma un contrato con Peggy Guggenheim (1898-1979) coleccionista de arte para quién tiene que crear un mural para la entrada de su residencia. El crítico de arte norteamericano Clement Greenberg (1909 -1994) al ver su talento supo que iba triunfar. Puede verse la manera en que Pollock elabora sus obras, en sus comienzos en Nueva York en el estudio que tenía en su casa y luego en Los Hamptons, pequeños poblados junto a las islas de Long Island donde se encuentra rodeado de naturaleza y dispone de amplios espacios para poder pintar sin limitaciones, siendo la tierra su atril. Se le hace una entrevista en la que el artista afirma que para él el arte moderno es tan sólo una expresión de los objetivos contemporáneos de la era en la que viven, habiendo tenido todas las culturas medios y técnicas para expresar sus objetivos inmediatos y lo que le resultaba de interés era que en su actualidad los pintores no tienen que buscar un tema fuera de sí mismos, trabajan desde otra fuente, a partir de su interior. Por otra parte, explica como hacía para pintar la tela sin usar pinceles, que la idea de pintar sobre el suelo no era extraña ya que los orientales lo hacían, por lo general utilizaba pintura más bien líquida y usaba a los pinceles como palillos, comentando que los mismos no tocan la tela sino que pasan por encima de ella. Finalmente, deja en claro que el fruto que obtiene de su técnica no es accidental ya que se reniega a eso.

La preponderancia del proceso artístico sobre el objeto final estará presente en diversos artistas que desarrollaron su actividad posteriormente. John Cage (1912 -1992) fue un compositor, instrumentista, filósofo entre otras actividades que lo destacaron nacido en Los Ángeles que revolucionó el concepto tradicional de composición musical y de

concierto, repensando las convenciones de la música mediante la incorporación de azar y la indeterminación en el proceso de composición dando importancia al concepto de simultaneidad procedente, del mismo modo que el azar e incluyendo en sus interpretaciones elementos procedentes de diferentes ámbitos artísticos. Cage hace que la partitura ocupe un lugar en segundo plano en favor de la escenificación de la música ante un público cuya importancia es determinante. En el verano de 1952 acciona una intervención llamada *Theatre Piece* n°1 en la que utiliza la combinación de elementos expresivos incluyendo algunos que hacían uso de una relación público obra, siendo el primer trabajo que realiza una acción que puede ser producida en el espacio tiempo. La realización de dicha performance estima un punto de partida hacia nuevas formas en la que el público sea cada vez más determinante siéndola relación del mismo con el compositor más estrecha otorgándoles una atención especial a la ubicación de los mismos. El público presentará mayor atención a lo que se está desarrollando en el escenario que en un concierto convencional dada la indeterminación de las acciones de los *performers*. Los trabajos del artista a principios de los sesenta se generan a partir de un incremento en los medios tecnológicos y por un giro en el sentido espacio temporal del evento. En *Silence* (1961) publica información que fomenta aquella anarquía casual y causal donde se observan variaciones que vinculan el silencio con el arte experimental. Escribe que no hay que sugerir mejoras en la manera de hacer una composición sino simplemente dejar que la música actúe por sí sola, libremente, confiando en la naturaleza y afirmando que solo basta dejarla actuar para que encuentre el equilibrio. Por otra parte, se puede entender que para Cage el mundo y la realidad no son un objeto sino un proceso, idea tomada del budismo Zen en el que sólo el presente es importante es decir, para la filosofía oriental tanto pasado como presente y futuro existen en un mismo tiempo. El autor se da cuenta que lo que considera silencio no es la ausencia de sonido si no, durante los silencios musicales en un concierto continúan sucediendo eventos sonoros, entonces el sonido y el silencio resultan ser lo mismo. Desasiéndose de la estructura bajo

este concepto. La eliminación de esta dualidad trae como consecuencia que cada cosa y sonido tengan su mismo centro. Siendo esta la base con la que Cage se justifica para no establecer conexión entre varios elementos.

La influencia de John Cage se ejerció a través de diversos ensayos y conferencias que contribuyeron a abrir la situación cerrada que se había creado en Estados Unidos, al incitar a los artistas a borrar la frontera entre el arte y la vida. Su pensamiento contribuyó mucho a formar la sensibilidad de muchos jóvenes compositores, coreógrafos, pintores y escultores de los más importantes de la actualidad.

Según el ensayo *Notes on the Creation of a Total Art* (1958) por Kaprow había sido inconcebible en la antigüedad pensar en arte de otra manera que no fuese una disciplina separada de otra, pero luego del transcurso de un largo período y articulada en un alto grado no son susceptibles a la mezcla siendo autosuficientes a sí mismo como su cohesión y gama de expresión concedido. Pero si más allá del arte, se toma a la naturaleza misma como modelo o punto de partida, se puede ser capaz de diseñar un tipo diferente del mismo, al poner juntos por primera vez el verde de una hoja, el sonido de un pájaro, las piedras ásperas bajo los pies de una persona, el aleteo de una mariposa, entre otros. Ocurriendo todos estos ejemplos en el mismo momento y espacio con total naturalidad siendo un conjunto de sentidos los que permiten disfrutar de ellos. Entonces si una persona asiste a un lugar comprendido por pinturas y las mismas son acompañadas por música se puede crear una correcta relación entre ambas dos yuxtaponiéndose y creando un balance. Si es considerado como arte en conjunto o no, lo determina que tan involucrado con la muestra y todos los elementos que la componen este el espectador, es decir, con qué grado de naturalidad sea percibida. No hay una regla que determine como deben ser la correcta manera de presentación ni que todas deben ser iguales.

En 1959 en la Galería Reuben ubicada en la ciudad de Nueva York, Allan Kaprow presentó *18 Happenings in 6 parts* experiencia que tuvo lugar durante seis días en el

mes de octubre. El trabajo acuñó el término *Happening*, palabra que estaba en el aire en aquel momento. En este trabajo los pilares de su creación fueron los de la participación, la simultaneidad y mutabilidad, El espacio en la galería se dividió en tres salas separadas por láminas de plástico semitransparente montadas en marcos de madera. Las acciones serían llevadas a cabo al mismo tiempo lo que hacía imposible la presencia del espectador en todas ellas (ver figura 8 del cuerpo C, p. 6). Kaprow en el ensayo titulado *Happening in the New York Scene* define la naturaleza del *happening* de una manera analítica con el propósito situado en el arte. Ellos parecen no dirigirse a ningún punto en especial, es decir, no tener una finalidad concreta en contraste a los artistas del pasado sin tener una estructura que marque el comienzo y el final. Su estructura es de un final abierto y fluido con el objetivo de impactar. Siento comprendido entonces, como una técnica que exige la participación plena del espectador para poder llevarse a cabo, prevaleciendo la importancia de que el mismo asuma nuevas formas de percepción y comportamiento buscando dar vía libre a los contenidos neutralizados por la industria de la cultura.

La conexión de determinados aspectos entre la obra elaborada tanto por Cage como por Kaprow resulta evidente, realizando ambos dos series de acciones simultáneas y desconexión aparente, opuesto lo que en ese entonces se acostumbraba. Sin importar que sus oficios no sean los mismos plantearon aquella manera diferente de plantear una representación y la manera en que es percibida por los espectadores.

3.2 Manifestaciones en todas sus formas

En el ensayo llamado *Pinpointing Happenings* escrito por Kaprow en 1967 ubicado en el libro *Essays on the Blurring of Art and Life* el autor se cuestiona que concepto pudieron tomar las personas acerca del *happening* habiendo escuchado diversas opiniones que no coincidían entre todas ellas. Afirma que para él se distinguen a gran escala unas de otras haciendo referencia entre Bethoven y una barra de chocolate. Las mismas podían

diferenciarse ya sea por su contenido, duración y localización espacial, el autor designó un nombre para cada una y características que prevalecían en ellas.

Primeramente nombró a las que estaban conformadas por audiencias pequeñas que se reunían en estudios o habitaciones, los participantes se encontraban ubicados próximos a los *performers* pero ocasionalmente se hacían partícipes en la actividad. Probablemente se reciten poema, predomine el Jazz, se proyecte una película, las luces modifiquen los colores de la sala, todas estas actividades se realizaban simultáneamente y de una manera improvisada lo que denominó de tres maneras: *Night Club*, *Cock Fight* o *Pocket Drama Style*. Luego llamó *Extravaganza* a las extensiones de estas actividades que a diferencia contaban con audiencias de mayor tamaño y se llevaban a cabo en plazas o escenarios en donde se desplazaban bailarines, actores, poetas y músicos en este caso, el público no intervenía directamente. Event es como denomina a las actividades en las que la audiencia se encuentra usualmente sentada observando un suceso, ya sea un globo emergiendo, una trompeta sonando.

Guided Tour o *Pied Piper* por otra parte, refiere a un grupo selecto de personas que es guiado fuera de la ciudad y se les dan instrucciones de lo que tienen que hacer. De esta manera, el enfoque es destinado a una mezcla de lo cotidiano y lo fantástico que hace el viaje, el creador de este suceso lo que hace es comunicar un mensaje determinado. El quinto de ellos es *Idea art* donde se hace una presentación de hechos literarios o ideas que deben hacer reflexionar al participante. Por último, el sexto *happening activity* está relacionado con la vida diaria, más activo que meditativo, siendo cercano en espíritu a deportes físicos, ceremonias, actividades de montaña, juegos de guerra o demostraciones políticas resultando imprescindible la participación.

En la mayoría de los sucesos nombrados anteriormente el espectador juega un papel importante teniendo una mayor participación en unos o en otros.

Durante las décadas de los años 60 y 70 surge el movimiento llamado *fluxus* (proveniente del latín flujo), fue considerado como una modalidad del arte de acción, que se desarrolla

en forma paralela y está íntimamente ligado con el *happening* atento a la renovación de la música, el teatro y las artes plásticas. Uno de los organizadores y figuras más destacadas del movimiento es George Maciunas (1931-1978) nacido en Boston, Estados Unidos, artista, empresario y galerista estadounidense de origen lituano. Quien desde 1961 comenzó a trabajar con dichas experiencias, pero no fue hasta 1963 que se fundó el grupo. Fluxus se desarrolla en Norteamérica y Europa bajo el estímulo de John Cage, no mirando a la idea de la vanguardia como renovación lingüística, sino que lo que pretendía era hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte que se separa de todo lenguaje específico, es decir, pretende la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos. El lenguaje es el medio para una noción renovada del arte, entendido como "arte total". Se concentra sobre todo en la vivencia de un acontecimiento, que discurre de un modo improvisado. Según Marchán (1986) en *Del arte objetual al arte de concepto* los objetivos del movimiento no son estéticos sino sociales e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su materia, es una forma anti arte que se alza contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida. A diferencia con el *happening*, ha recurrido a acciones muy simples y permite al espectador distanciarse del acontecimiento como por ejemplo sentarse a tomar en una mesa y tomar cerveza. Esta evolución artística, incitada por el presente y dirigida hacia el futuro, lo que hizo fue crear la noción que cada individuo constituye una obra de arte en sí mismo y que la vida se puede entender como una composición artística global incidiendo en la sociedad desde el punto de vista sociológico y psicológico y convirtiéndose en un elemento de comunicación.

Capítulo 4: Destrucción y Creación

Toca al artista revelar que la destrucción oculta un poderoso germen de belleza; así cuando se diga de una mujer, que es bella como la destrucción, se hace de ella el más alto de los elogios y se da a entender que no estamos frente a una belleza pasiva, sino frente a una belleza que tiene las cualidades del fuego y de la explosión” (Pellegrini, 1961, p. 2)

Según Silva (2011) en *Estética y creación en torno a la destrucción* son en sí caras opuestas y el nacimiento de una de ellas se basa en la representación de la belleza y en el buen hacer de una pieza plástica presentada como única, novedosa y original. Estando estos valores establecidos desde una perspectiva general y siendo alejada de la expresión del arte para el arte. Hace referencia con los desastres naturales y las ruinas que generan en las personas la sensación de melancolía, que invocan al recuerdo, entonces la percepción del espectador se ve atacada y busca devolver con la imaginación lo presentado a su orden natural. Luego de esto al encontrarse ante tal desastre las personas encuentran una belleza basada en la composición y presentación poco convencional, adquiriendo la ruina una simbología temporal en todas las artes del renacimiento. Por otra parte, hace reseña a los hallazgos arqueológicos y restos arquitectónicos que representaban el desarrollo de una civilización, proporcionando no sólo un reflejo de evolución sino también una comparación de progreso y fuerza. En el área de la pintura, el velo y las modificaciones que sufre la misma por el paso del tiempo y el deterioro actúan como agentes no intencionados que le aporta una estética y una belleza diferente a la ideada por el autor. Por consiguiente se puede decir que la estética de la destrucción proviene desde el siglo pasado, en movimientos artísticos que vivieron procesos bélicos cambiando la percepción del desarrollo y la capacidad destructiva humana haciendo referencia al dadaísmo, el informalismo y el expresionismo abstracto que surgieron tras las guerras en búsqueda de nuevos senderos para la creación liberando los modos de gestación y procesos de elaboración y aproximándose a una estética de destrucción.

La experiencia de Arte Destructivo estaba ligada contextualmente a cierta sensación colectiva que recogían los diarios de Buenos Aires haciendo eco del peligro de una guerra nuclear a raíz de la crisis originada por el problema de Berlín. Con este determinado contexto mundial, se celebró en la Galería Lirolay de Buenos Aires (Argentina) una muestra bajo el título Arte Destructivo, desde el día veinte hasta el treinta de noviembre de 1961. (Silva, 2011, p. 62)

Kenneth Kemble (1923-1998) pintor argentino era el promotor de la muestra y expositor, de acuerdo a una publicación realizada por la revista de cultura de Clarín (2013) los artistas a través del arte buscaban la canalización positiva y poética en la energía destructiva ambientando la muestra con lecturas exclusivas, iluminación especial y música de fondo siendo una la de las primeras experiencias con tales características que hubo en Buenos Aires. La misma irrumpió como una experiencia irritativa recurriendo a materiales y texturas inusuales resultante de un trabajo realizado por un grupo de artistas que por medio de objetos quemados, rotos, salpicados de pintura se vinculaban con la infancia y con la muerte e irónicamente con los artistas y críticos de arte colocando al espectador frente a la violencia testimonio de un peligro que en aquel entonces se sentía como una amenaza mundial, Giunta (1998) sostiene que se buscaba exhibir un testimonio de salvajismo cotidiano y lo que Kemble quería era realizar un acto motivado por el deseo de investigación orientado a sacudir el medio local atentando contra las bellas realizaciones.

4.1 Marta Minujin

El *happening* llega a América Latina comenzando a difundirse en diarios y revistas de Buenos Aires a partir de 1965 de la mano de Marta Minujín artista plástica argentina nacida el 30 de enero de 1941, conocida por sus obras de vanguardia. Realizó sus primeros estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y presentó su primera exposición personal en 1959 en el Teatro Agón y gracias a una beca obtenida en el año 1961 va a estudiar a París, donde se vincula con artistas del *Nouveau Realisme*, informalistas y de otras orientaciones.

En 1963 realiza su primer *happening* titulado *Destrucción* en el que la artista reúne una suma importante de colchones encontrados en hospitales parisinos y en su mismo taller e invita a un grupo de artistas a destruirlos creando una obra propia a partir del resultado. Luego de eso, un verdugo las termina de destrozarse con un hacha y la artista misma los quema, mientras libera 500 pájaros y 100 conejos entre las personas que estaban presentes. (ver figura 9 del cuerpo C, p. 7) En este caso lo que hace es generar la ruptura de las convenciones de comportamiento, impone e invita a los espectadores a ser parte de un acontecimiento creativo e improvisado, promoviendo el arte y haciendo que formen parte de él. La revista *Ucema* publica en 2011 una entrevista a la artista plástica en la que cuestiona la destrucción de su primera obra partiendo de la creencia del consiente colectivo en la importancia de la conservación de la misma. Minujín contesta que al destruirla iba a surgir una nueva creación de ella. Afirma que en sus obras no prevalece un valor económico como uno está acostumbrado a pensar si no que lo más importante es el valor de las ideas y el poder elaborar una situación irrepetible, que nadie pueda copiar o igualar. Por otra parte, dice realizar un arte desmedido e imposible siendo cada obra una hazaña y que realizar un *happening* significa producir una situación de energía en la que las personas se acostumbran a las nuevas circunstancias, a que todo cambie.

En 1966 realiza *Three country happening* junto a Michel Kaprow desde San Francisco y Wolf Vostell (1932-1998) desde Berlín, que consistía en la realización de un evento en simultáneo en tres países diferentes, utilizando los canales de televisión de Argentina y dos estaciones de radio, comunicándose entre ellos por medio de satélite. La actividad creada por Minujín era *Simultaneidad en simultaneidad* y fue realizada en dos jornadas diferentes, en la primera de ellas invitó a 60 personas famosas según sus palabras ya que sus rostros serían sido reproducidos en los medios de comunicación por fotógrafos y realizadores de material audiovisual al auditorio del Instituto Di Tella, a las personas se les realizaban entrevistas a medida que ingresaban a una sala en la que se les proveía una radio para que escuchen y un televisor, luego de 11 días debían regresar las mismas

personas y distribuirse en las ubicaciones que habían tomado la vez anterior, lo que encontraban en el lugar eran todas las imágenes que les habían tomado el primer día, las grabaciones transmitidas por altoparlantes, los videos proyectados en las paredes de la sala, es decir se veían a ellos mismos. Al mismo tiempo se realizaban 500 llamados telefónicos y enviaban 100 telegramas a los espectadores que observaban la grabación del evento transmitido por televisión con un mensaje que decía *usted es un creador*. La artista sostiene que las personas que participaron se sintieron impactadas por la tecnología que había surgido en ese momento y que al verse reflejados en los medios se sentían famosos por ser el simple hecho de haber formado parte de ellos. Lo que buscaba la artista era enfatizar el carácter medieval del evento, utilizando figuras del ámbito popular como solían hacerlo los artistas pop.

En estas actividades la ampliación de la percepción está muy ligada a la concepción del espectador que debe integrarse a él sin necesidad de precisar un talento en particular y la yuxtaposición de elementos y sentidos hace que las personas no puedan ser indiferentes frente a éste. En aquellos años la penetración de la televisión en los hogares estaba redefiniendo las relaciones del público con la imagen en movimiento. Por lo tanto, al desconstruirse esta situación y produciéndose en espacios como museos y galerías de arte en lugar de solo salas cinematográficas el espectador descubrió una nueva relación con la misma y el integrar los medios de comunicación con el entorno cotidiano. La obra de Minujín incluyó, posiblemente, el primer circuito cerrado de televisión de la historia del arte y la imagen electrónica tuvo un rol suficientemente importante como para considerarse iniciadora del género artístico. Diversos artistas de la época buscaron de manera consciente enfatizar las relaciones y reacciones sensoriales entre el espectador y las obras. Un año más tarde, la artista realiza una experiencia similar a la realizada en Buenos Aires en la Expo '67 de Montreal llamada *Circuit-Super Heterodyne* que constaba de una ambientación más compleja introduciendo variaciones significativas. Aquella vez los participantes del evento eran elegidos por una computadora que los seleccionaba de

acuerdo a características afines, tomando como referencia encuestas publicadas en un periódico. Los interesados en participar debían completar una serie de preguntas y enviarlas a los organizadores. Entre las imágenes que envolvían a los espectadores algunas de ellas se referían a datos personales de los participantes, acto simultáneo circuitos cerrados de televisión permitían a algunos grupos observar el comportamiento de otros integrantes del evento. El interés por el comportamiento de grupos sociales, la introducción del cuerpo dentro de la imagen, la utilización de proyectores cinematográficos y de sus imágenes en la sala se mantuvo en obras que la artista continuó haciendo en los años siguientes.

4.2 Seung-Hwan OH

El artista Seung-Hwan OH, conocido como Tonio Oh, es un artista surcoreano nacido en 1970 con sede en Nueva York que se formó entre 1992 y 1995 en Hunter College, Film & Theater, Photography. Sus exhibiciones datan desde 1994 en grupos y a partir de 2007 sólo de él. En 2010 en Zaha Museum, Seoul expuso una serie llamada *Camouflage* que constaba de diez imágenes de 150 x 100 cm. Según Kim-Choi (s/f) en sus imágenes las líneas inestables expuestas en la superficie parecen funcionar como un equilibrador que oculta temporalmente las identidades de los sujetos capturados. Podría parecer la vida orientada a revelar demasiado o simplemente algo casual. Los sujetos capturados por la cámara de Seung Hwan Oh perdieron su masa y también se extraviaron en el espacio. En cambio, trajeron el tiempo en aquella zona disipada manteniendo su naturaleza intacta, que sólo se mutó en diferentes formas. A través de la película de plástico transparente sobre el que creó la textura, Oh tomó fotografías de objetos aleatorios que alteran su figura original. Este acto, llamado como 'camuflaje' deriva del surgimiento de la historia de los seres vivos. Para el artista, la elección de un tema común y la deconstrucción de su forma como una cicatriz en la pantalla es el camuflaje. Y la generalización del simbolismo del sujeto por este camuflaje es la evolución.

En 2012 comenzó a trabajar en una serie titulada *Impermanence* (ver figura 10 del cuerpo C, p. 7) tras haber leído un artículo del 2010 de la BBC en línea acerca de cómo un hongo amenaza con destruir los archivos de películas históricas, se dio cuenta que el moho en una película mal almacenada podía corroer y destruir su contenido entonces se le ocurrió la idea de poder aplicar este desastre natural en su propio trabajo. Otro factor determinante fue el segundo principio de la termodinámica, una de las leyes más importantes de la física, que dictamina que la materia y la energía no se pueden ni crear ni destruir sino que se transforman y establece el sentido en el que se produce dicha transformación caracterizado en los estados de equilibrio. Expuso sus trabajos basándose en la idea de la caída de la materia y de las formas de vida en la dimensión espacio temporal a la que pertenece. El artista en la descripción que realizó de esta serie menciona que el origen conceptual del cuerpo de trabajo es el resultado visual de la simbiosis entre la materia cinematográfica y la materia orgánica. Radica en la superposición de un momento en el crecimiento microbiano en un momento en la vida de una persona a través de la proyección de una realidad espacio-temporal a otra capturando la evanescencia de fotografía de la película, la transitoriedad de la vida, y los procesos creativos y destructivos entrelazados continuamente, una explotación de la materialidad química, un vestigio compuesto de millones de píxeles, y una obliteración completa en átomos intangibles que disipan en otra cosa. El proceso implica el cultivo de microbios químicos a consumir en un entorno visual creado a través de retratos y un entorno físico compuesto de película desarrollado sumergido en agua. Por un plazo de meses y hasta años, los microbios consumen la emulsión, los haluros de plata se desestabilizan, ofuscando la legibilidad de primer plano, fondo, y la escala. Lo que genera una estética mezclando la creación y la destrucción que es inevitablemente efímera, y el resultante es la desintegración completa de la película de modo que sólo puede ser digitalizada delicadamente antes de que se consuma. (Oh, s/f)

Sontag afirma que la fotografía es adquisición de diversas maneras, las personas entablan una relación de consumo con los acontecimientos que son parte de la experiencia del individuo y se ve desdibujada por los mismos hábitos del consumismo, la explotación y duplicación de las imágenes fragmenta las continuidades acumulándolas en un legajo interminable. “Pocas personas comparten en esta sociedad el temor primitivo ante las cámaras que proviene de considerar la fotografía como parte material de ellas mismas” (2006, p. 225) Los fotógrafos en respuesta a aquella percepción de la realidad cada vez más reducida buscan una aplicación diferente en busca de nuevas experiencias, renovando las ya conocidas. Tonio Oh propone el agotamiento de una imagen, las embrutece y las maltrata con el fin de hacer que se enfermen, revelando no sólo el aspecto físico de la fotografía en sí, sino la vida de la obra. Obteniendo como resultado la desaparición de la misma que da lugar a una nueva pieza.

Como el artista expresa en una entrevista realizada para el Proyecto de Grado (ver entrevista del cuerpo C, p. 10), su pasión por la fotografía proviene del cine, ya que fue uno de los estudios que realizó y se interesó en la composición visual, estando fuertemente influenciado por Michelangelo Antonioni (1912-2007) cineasta italiano destacado por la calidad de sus guiones, reelaborados tras cada filmación. Luis Buñuel (1900-1983), Jean Luc Godard (1930) director de cine franco-suizo uno de sus rasgos más característicos es su estrecha relación con la literatura y el lenguaje pudiendo considerarse un pionero en el uso de la misma y de las artes plásticas dentro del cine. Mencionó también a Andrei Tarkovsky (1932-1986) según el cineasta en *Esculpir en el tiempo* (2002) el cine es la representación de las relaciones sutiles que se establecen entre los fenómenos más secretos de la vida, sostiene que lo infinito está en lo concreto y sólo se puede transmitir en imágenes. Todos ellos destacados en el área por sus innovaciones y experimentación. Oh menciona que se vio influenciado también por la ciencia y la filosofía. Ya que para poder ver el resultado de sus obras debía esperar mucho tiempo al preguntarle a cerca de la sensación que le generó ver la primera imagen

que dio a luz en su proyecto el artista dijo que era imposible poder ponerlo en palabras y que hace utilización de su sentido intuitivo de gusto personal para poder decidir cuándo una obra está terminada, ya que él es quien toma la decisión de hacer que se detenga el deterioro causado por las bacterias. En cuanto a la fotografía actual hace referencia a una criatura en etapa de crecimiento. El artista dio por terminada la serie en 2015 llevándole tres años de realización la cual expuso durante dos etapas de realización, una en 2013 en *Kimjina Rhea Gallerie Ephemere*, Seoul y otra en 2015 en *CreArte Studio*, Oderzo, Italia.

De esta manera se toma a la imagen fotográfica de una forma jamás antes vista, partiendo de ella, explorando sus límites, modificándola y realizando pruebas que dan como fruto una pieza de arte. Tomando a la misma como un objeto con una carga conceptual ligada a las creencias del artista y a lo que quiere transmitir con su experimentación.

4.3 Vik Muñoz

Vicente José de Oliveira Muniz, conocido como Vik Muniz nacido en São Paulo, Brasil, en 1961, creció en una periferia trabajadora en la favela de Jardim Panamericano, en un principio se interesó por la publicidad y luego por el teatro y la escenografía, como también en la literatura y filosofía según describe una nota realizada por la revista La Nación (2015) fue escultor antes de dedicarse a fotografiar sus propias obras que tienen elementos de collage en sus instalaciones. A sus 22 años luego de un accidente recibió dinero por parte de su agresor para evitar que el mismo lo denuncie y con ello decidió viajar a Nueva York donde quedó fascinado con los museos y comenzó a adentrarse en el mundo del arte. En 1996 durante un viaje a la isla caribeña de San Kitts tomó contacto con niños locales trabajadores en las plantaciones de caña de azúcar a los que además de realizarles fotografías trabajó y jugó, luego las imprimió en blanco y negro y espolvoreó con azúcar para resaltarlas y después de eso las volvió a fotografiar. Este

procedimiento dio como resultado la serie *Niños de azúcar*, una de sus obras más famosas. (ver figura 11 del cuerpo C, p. 8). El artista menciona que le gusta que el espectador pueda entender como fue el proceso, como las piezas fueron hechas ya que le permite entrar en una relación temporal, pensándose en las imágenes como algo instantáneo e inmediato y que la obra inspire a la imaginación del mismo y lo lleve a preguntarse a cerca de su procedimiento.

Para mí, el artista crea situaciones, algunas más personales, otras con un significado más universal, pero de cualquier modo crea una relación entre la obra y el espectador. Quiero que los espectadores tengan con mi obra relaciones intensas, complejas, profundas. Pero cada uno viene con un conjunto de experiencias personales, de ideas, de prejuicios, todo eso hace que la relación entre el espectador y la obra sea un producto único, personal, y eso es lo más bonito. (Muniz, 2015)

Sus influencias más importantes son provenientes del arte pop, el movimiento Arte Povera, tendencia dada a conocer a finales de la década de los 60 que se caracterizaba por el empleo de materiales considerados pobres como deriva la palabra perteneciente del italiano, elementos de fácil obtención y carentes de valor, en un esfuerzo de alejarse de la comercialización del objeto artístico. En dicha tendencia se requiere provocar una reflexión entre el objeto y su forma a través de su manipulación. Otra corriente que menciona es el minimalismo, el fotorealismo de Chuck Close (1940) artista estadounidense que utiliza el medio fotográfico como elemento inicial en sus trabajos partiendo de ellos para la creación de sus obras.

Me gusta experimentar con todo, relacionarme con todo tipo de gente, y el arte es mi herramienta para poder acceder a estos tipos de experiencias, para generar memoria de esas experiencias, y para tener una conciencia amplia de la vida. En ese sentido, soy un artista ambicioso. (Muniz, 2015)

En el 2008 comenzó a elaborar un nuevo proyecto en el cual residió y trabajó en Jardim Gramacho en las afueras de Río de Janeiro, el vertedero más grande del mundo, en el cual conoció a las personas que sobreviven gracias a la basura de la que también viven rodeados. Lo que hacía al igual que en su serie anterior, era fotografiarlos para luego añadirles elementos, la herramienta primordial de su trabajo fueron los productos reciclables que obtuvo de aquel lugar, como latas oxidadas, llantas desinfladas, botellas

de plástico vacías y tapas de inodoro entre otros. Al utilizar materiales poco convencionales, ajenos al contexto artístico, se denota la contrariedad con los parámetros artísticos tradicionales.

En este proyecto su distinción particular va más allá de la búsqueda y rescate de los tesoros secretos dentro de montones de basura, sino más bien en el uso de la misma como un medio artístico.

Para Muniz cualquier elemento es válido para originar sus ideas, que posteriormente fotografía, siendo esta la única manera de preservar muchos de sus trabajos realizados con materiales efímeros. En su trabajo prima la pluralidad de temas, materiales, e incluso intereses sociales y políticos, la problemática ecológica entre otras preocupaciones que él tiene o su creatividad expande. Sus obras sirvieron de altavoz para el gobierno brasileño, haciendo propicio el esclarecimiento de las horrorosas condiciones de vida que sobrellevan los recicladores.

En febrero del 2003 el artista realiza una charla para TED Talks donde menciona que la creatividad para él es la forma en las personas lidian con la creación, mientras la creación a veces parece un poco incomprensible, o incluso carente de sentido, siendo siempre significativa lo que hace al espectador ver más allá y tiene mucho que ver con la casualidad. La tensión política en Brasil en los años 70 lo llevó a verse obligado a aprender a comunicarse de una manera específica ya que no podía decir realmente lo que quería o pensaba y debía inventar nuevas formas de hacerlo, no teniendo mucha confianza en la información que recibía.

4.4 Chuck Close

Artista estadounidense nacido el 5 de julio de 1940 en Monroe, Washington, EE.UU. Su verdadero nombre es Charles T. Closet. Comienza a establecer interés por la pintura a los 14 años luego de haber visitado una exposición del expresionista abstracto Jackson Pollock en Nueva York. Está considerado un pintor y un fotógrafo fotorealista que en sus

cualidades refiere a una imitación de imágenes generadas por una cámara fotográfica o partiendo de una fotografía misma. Al crecer el artista sufrió de problemas de aprendizaje que dijeron la lectura difícil para él. Por otra parte, padecía de una condición física que hacía sus músculos débiles por lo cual no podía hacer actividades como deportes varios. Su pasión y talento se encontraban en el dibujo y la pintura en los cuales centró sus energías y desarrolló sus habilidades artísticas hasta convertirse en un reconocido pintor. El artista también sufría de *prosopagnosia*, dicha lesión provoca ceguera facial, enfermedad que hace incapaz el reconocimiento de las personas ya sea amigos o gente cercana, paradójicamente el rostro se convirtió en su principal foco de trabajo siendo este una verdadera obsesión para él probablemente por dicha incapacidad de recordarlas, incluso su propio rostro. La única manera que tenía el artista de poder relacionar un nombre con una cara era mediante un dibujo. Demostró gracias a su trabajo y constancia que una persona con problemas neurológicos puede encontrar su sitio en la sociedad siguiendo sus ambiciones.

En 1967 abandona la pintura ligada al expresionismo abstracto y se focaliza en la búsqueda de retratar personas anónimas con el fin de que las mimas no se convirtiesen en símbolos, por lo tanto sus amigos eran los elegidos, la mayoría de ellos artistas, que conforme fue transcurriendo el tiempo fueron ganando popularidad y el anonimato previsto por Close no funcionó.

Realizó sus estudios en el *Community College* desde 1958 hasta 1960 en el estado de Washington. Al año siguiente participó en la escuela de verano de música y arte de la Universidad de Yale que aceptaba a cualquier persona, tuviera conocimientos precios o no, institución en la que se graduó y obtuvo un máster en Bellas Artes y tras estado en Austria se estableció en Boston como profesor de arte en la Universidad de Massachusetts. Desde 1968 el artista crea retratos de gran tamaño que impactan a sus espectadores. En 1971 se estableció en Nueva York y dos años más tarde realizó su primera exposición en el MoMA (Museum of Modern Arts), uno de los mejores museos de

arte moderno en el mundo. En 1988 Close sufrió un colapso de un arteria espinal al momento de dar una conferencia que lo dejó paralizado en una silla de ruedas, no obstante el mismo continuó con sus trabajos teniendo que optar por diversas técnicas que le permitieron hacerlo con su movilidad en ese entonces ya limitada. El artista menciona en *An Eye for Art* (2013) que casi todas las decisiones que debió tomar en su vida artística fueron resultado de aquellos trastornos de aprendizaje y movilidad particulares ya que se sentía abrumado por ello. Pero al trabajar una imagen desglosándola parte por parte siendo estas unidades únicas y separadas a la hora de pintar requieren que cada una de aquellas decisiones sea importante, lo que luego le da un resultado impecable. Lo que el artista realizaba era tomar una fotografía comenzando a partir de ella en lugar de pedirle alguien que pose frente a él por horas, realiza varias tomas para luego decidir cuál es la indicada y pone sobre ella una cuadrícula que divide la imagen en pequeñas partes, una vez plasmada es traspasada a otro formato con la dimensión proporcional al lienzo que luego procede a pintar. Se trata de un proceso exigente y laborioso que utiliza a lo largo de su carrera. Los materiales que utiliza van variando ya sea pintura acrílica, la utilización de un aerógrafo, acuarelas, y lápices entre otros. Al estar en su silla de ruedas estableció un sistema de un caballete con motor que se eleva, baja y gira como se le ordene lo que le permite trabajar en todas las partes del lienzo sin tener que moverse el mismo, como también la utilización de pinceles atados a su muñeca. (ver figura 12 del cuerpo C, p. 8) Sus trabajos en la década de los noventa están configurados a partir de pequeños cuadrados que atienden un cuadro repleto de minúsculas composiciones abstractas, ovaladas y sinuosas obteniendo como resultado un rostro al observarlo a distancia. En 1969 realiza una exposición en *Bykert Gallery* una de las galerías ubicadas en Nueva York que no mostraba obras figurativas. La serie constaba de enormes retratos de gran escala que mostraban cabezas, la mayoría de ellas de 275 x 214 cm aproximadamente asombraron a su público, su técnica rápidamente cautivó a críticos y colecciones importantes adquirieron sus obras.

En la década del ochenta Close incursiona en un medio más directo de elaboración mediante módulos redondos de pasta de papel creando un sustituto de pincelada o con sus propias manos mediante huellas de tinta de sus dedos. A pesar de sus diversos problemas de salud el artista nunca dejó de crear e innovar encontrando siempre la manera de hacerlo. En una encuesta realizada al artista por una revista de arte llamada M (s/f) se le pregunta acerca del proceso de sus trabajos y su pensamiento referido a la manipulación de la fotografía como medio de creación. Close responde que en los primeros años de dicha disciplina su propósito era el de servir al pintor en la creación de un cuadro no teniendo vida propia por sí sola. Gracias a ella le permite realizar varios disparos y experimentar diversas exposiciones hasta obtener el resultado deseado, sólo en el momento en que utilizó una cámara Polaroid comenzó a tomar fotos que permanecerían siendo fotografías y no pinturas en su futuro. Finaliza la pregunta mencionando que suele coleccionar fotografías pero que no se considera un fotógrafo.

Aunque las situaciones de los artistas sean diferentes tanto política, geográficamente como también físicamente, sus obras surgieron de la creatividad, de buscar la manera de vencer los obstáculos para así poder transmitir lo que querían tratando de salir de lo convencional. Desde los comienzos de la historia del arte se observa que los artistas buscan romper con lo pre establecido para crear algo novedoso, que genere un impacto en el espectador y los haga en algunos casos cuestionarse de su existencia, de la sociedad que los rodea o simplemente transmitir una ideología determinada. Los medios pueden variar y convergir entre ellos pero la esencia de la comunicación siempre es la misma.

Capítulo 5: Producción

Como fue planteado desde la introducción hasta el presente capítulo de este Proyecto de Graduación, el fin de este trabajo es integrar el campo de la imagen con las artes con la implementación de una serie fotográfica realizada por la autora del PG que permitan ser intervenidas a gusto de acuerdo a las interpretaciones que pueda hacer con la ayuda de un pincel y pintura. Estas imágenes están dispuestas junto a su resultado relacionando todos los conceptos explicados anteriormente entre sí teniendo como sustento lo desarrollado en los capítulos anteriores, tanto la creación de un retrato que pueda ser utilizado para dicho fin como la interpretación que se pueda obtener del mismo, de esta manera se presenta el resultado de la experimentación.

Para que la producción de estas imágenes sea provechosa, hay que realizar una combinación entre la parte técnica y estética de la imagen para dar cuenta del mensaje a transmitir y del objetivo de cada una de ellas pensadas en el receptor.

Esta serie incluye 6 imágenes que se seleccionaron particularmente porque se considera expresan la búsqueda planteada.

La iluminación, los encuadres y los planos utilizados fueron previamente pensados y planificados. Hay aspectos que son al azar como los gestos en los retratos ya que se consideró que fuesen espontáneos. En cuanto a la selección de modelo desde un primer comienzo se pensó trabajar con autorretratos para lograr una conexión personal e introspección.

Tanto la pre-producción, como la producción y la post-producción fueron dispuestas para facilitar al receptor la lectura de la imagen y crear un punto de interés delimitado por planos cerrados de un rostro en el que pueda trabajar sin distracciones.

Por otra parte, el sustento teórico de dicho proyecto que enfatiza y da lugar a la creación y experimentación, se llevó a cabo a lo largo de un año siendo un proyecto planificado con anterioridad pero no concretado.

5.1 Idea

Todo proyecto e investigación surge de una idea, un disparador, la consecuencia de un ser sensible que lo impulsa a cuestionarse todo lo que lo rodea. Observar tanto regularidades como discrepancias, puede surgir de diversas fuentes o deseos. Buscar información acerca de los temas que resultan de mayor interés, empaparse de sus orígenes, de las primeras reacciones del ser humano al notar su existencia y la manera de manifestarse ante él. Exploración que trae consigo más preguntas con ansias de respuestas. Por otra parte, la experimentación en proyectos que requieren producción previa es una pieza elemental, echo que da lugar a la creatividad.

La idea de esta producción se viene planeando desde la finalización de una cursada llamada Reflexión Artística I de la Universidad de Palermo, la cual supuso una base en el conocimiento de la historia del arte, el estudio de las diferentes personalidades que a lo largo de los años cambiaron la concepción de la misma, introdujeron técnicas y puntos de vista no cuestionados con anterioridad. Lo que llevó a querer experimentar, probar. ¿Qué pasaría si se realizara una muestra de arte que conste de una locación con fotografías de gran escala enmarcadas en sus paredes con un soporte traslucido sobre ellas y se les diese a los ingresantes pintura y un pincel? Esa fue una pregunta surgida en un comienzo, por otro lado, como fue mencionado en la introducción, la idea de si el sujeto puede ser arte y parte en la elaboración de una pieza fue el cuestionamiento base de este Proyecto.

Cual fue investigado, el *happening* y la *performance* permiten al espectador participar de una actividad, un evento que requiere de su presencia para ser llevado a cabo. Por lo tanto, surge el interés de imaginar cómo sería la reacción de las personas si una muestra fotográfica que vinculase dicha disciplina con el *happening* y la pintura, se concretara realmente dejando que cada imagen sea intervenida por todas las personas que asistan a la misma las veces que se desee.

Cada una de ellas tomaría una porción de fotografía diferente, a algunos le llamaría la

atención los contrastes de la imagen, a otros las texturas, como así también las líneas generadas por el rostro. Otra probabilidad sería que al finalizar la exposición, la imagen quede completamente tapada en pintura y se genere una abstracción. Los colores utilizados para la pintura podrían ser los primarios y los aditivos brindando un amplio espectro de probabilidades para que las personas elijan el que los haga sentir identificados, ya que la idea es que surja un deseo involuntario de relacionar no solo el color con la imagen sino también el trazo, la cantidad de superficie ocupada o no. La nueva pieza creada parte de una imagen existente. El público que asista a la muestra sería amplio, tanto pequeños como grandes tendrían la posibilidad de ser parte de la misma. La idea de realizar una muestra a futuro que presente dichas características es latente y en esta ocasión se decidió que era pertinente realizar la experimentación por cuenta propia de la autora, interpretando su propia producción y observando el resultado final que generó.

La validación de la experimentación, del trabajo en proceso, la confluencia colectiva, la participación activa del público y las relaciones que se establecen entre la obra, el artista y espectador están cada vez más cargadas de emotividades propias de la experiencia, del estar ahí y de la pertinencia de la condición de viabilidad de trabajos que no se inscriben en un fin, sino que nunca terminan de conformarse. (Vélez, s.f, p.9)

Adaptándose la autora del PG a la tecnología que existe actualmente y a los softwares que permiten trabajar la imagen de innumerables maneras se realizaron pruebas de intervenir dos fotografías digitalmente, también autorretratos pero de otra serie elaborada con anterioridad, habiendo sido de gran ayuda Adobe Photoshop y pinceles que fueron buscados y descargados para dicho fin. Los resultados obtenidos fueron drásticamente diferentes, al haber utilizado la misma paleta de colores que poseían las mismas y la precisión que el programa permite (ver figura 13 y 14 del cuerpo C, p. 9) Por este motivo también se decidió no conservar los colores originales de las imágenes para el Proyecto. Si bien los resultados fueron provechosos quería experimentarse de una manera tangible

pudiéndose tomar contacto con la pintura, su textura y el papel, por lo tanto se optó por la implementación de otro medio.

5.2 Serie

Las imágenes realizadas se encuentran enlazadas por un hilo conductor claro y persistente que permiten cierto equilibrio. Según Praker (2006) el mismo, es uno de los principios más importantes en el diseño y el sentido más fuerte de éste dependerá de la distribución de los tonos en la imagen.

Para algunos autores la práctica del autorretrato está relacionada con formas de control mientras que para otros se trata de la popularización de la exploración de la identidad personal circunscrita al ámbito de la experimentación y expresión artística como también, desde una perspectiva psicológica puede entenderse como actividad terapéutica de transformación personal. Está considerado como uno de los ejercicios de análisis más profundos que pueda realizar el artista a lo largo de su carrera que le permitan conocerse a sí mismo y se manifieste en imagen latente. En épocas pictóricas como el barroco o el renacimiento era usual que los artistas se autorretrataran con el fin de reafirmar su autoría o para dar a entender sus intenciones. Por otra parte, Ardévol (2012) sostiene que en el autorretrato el cuerpo actúa como mediador entre la persona y su imagen de sí, reconociéndose en la misma. Estando la identidad personal de cada uno estrechamente vinculada a su cuerpo de manera tal que resulten ser indisolubles.

En las fotografías ejecutadas para el PG algunas de las estrategias utilizadas están relacionadas con la fragilidad sentimental y corporal, dejando un registro de las emociones de la artista. Esta serie muestra la simpleza de la misma que se encuentra despojada de su ropa como así de superficialidades, mostrándose en algunos casos totalmente despeinada, el pelo ubicado sobre el rostro es una característica que comparten ciertas imágenes ya que quiso enfatizarse en lo espontáneo, lo despreocupado rozando lo desprolijo pero sin perder la sutileza, la mirada a la cámara en

algunas ocasiones evocan cierta respuesta, miran a la cámara y al espectador, lo intimidan o simplemente se muestra firme tal cual es. Se utilizaron planos cortos para poder resaltar las líneas del rostro, sus contornos, la boca como elemento destacado en dos de las imágenes ya que es por donde nos comunicamos, de donde provienen todas las ideas y las preguntas como modelo comunicacional.

La post-producción constó en desaturar los colores de la imagen hasta llegar a la escala de grises para obtener una imagen equilibrada con tonos que evoquen a la nostalgia. El fin primordial de esta decisión fue el motivo final para el que fueron creadas las mismas, Intervenirlas con pintura negra o de colores dependiendo lo que transmita cada imagen y el color con el que se lo relacione. Siendo la fotografía utilizada a modo de boceto monocromo que permita enfocarse en las texturas, los contrastes el volumen y la línea y los colores propios de la misma no distraigan ni limiten la creatividad que pueda llegar a surgir. El formato vertical fue utilizado para poder situar a la modelo en el centro y que ocupe gran parte del encuadre, ya que en el caso de ser horizontales el fondo tomaría protagonismo y se alejaría del fin deseado ya que la idea no es contextualizar ni mostrar un espacio físico concreto, el fondo es neutro lo que hace que la misma se destaque por el contraste de los tonos que genera su piel y por el volumen mismo. La iluminación empleada es difusa proveniente de una fuente natural.

5.3 Elementos utilizados y análisis de los resultados

Para la creación de las piezas intervenidas fue empleado un papel calco que funciona como lienzo y permite de manera traslúcida ver la imagen que se encontraba detrás de él con mayor claridad, el formato también es vertical tamaño A4 para poder abarcar la fotografía en su totalidad. Si bien se dispusieron los colores mencionados anteriormente par la creación de la pieza, los utilizados fueron el negro, rojo y amarillo. Según la *Psicología del color* (2004) de Heller resultados del estudio de los mismos muestran que colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, que el gusto no determina

la asociación de los mismos, sino las experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en el lenguaje y el pensamiento como también, influencias exteriores que fomentan ciertas dotes. Por otra parte, influye también el conocimiento adquirido sobre el dominio en el que se desarrolla la creatividad. El autor afirma que se conoce mucho más sentimientos que colores por lo tanto, cada uno de ellos puede producir muchos efectos diferentes, en algunos casos contradictorios actuando cada uno de una manera distinta dependiendo la ocasión. Se le atribuye optimismo, diversión y entendimiento al color amarillo como características positivas y contradicción y traición como negativas, en el caso del rojo el de las pasiones, amor y odio, color asociado a los reyes, comunismo, alegría y peligro. Por último el negro sostiene que es el color favorito de los diseñadores y de la juventud, la negación, la elegancia, el poder, la violencia y la muerte.

En cuanto a los resultados obtenidos estos representan similitudes y diferencias entre sí, en uno de los casos la superficie fue cubierta casi en su totalidad utilizando los tres colores, no fue seguida la figura con exactitud si no una reinterpretación de la misma donde se reconoce que es la figura de una persona pero no se detallan rasgos particulares del rostro más bien el contorno, los colores se mezclan levemente y se superponen unos con otros generando textura en la pieza resultante. Uno de los ojos queda completamente tapado no dejando rastro de él pero aun reconociéndose que se trata de una figura humana. En el resto de los casos fue usada sólo la pintura de color negro o dicho color acompañado de amarillo o rojo, fueron seguidas las líneas del rostro, como menciona Prakerl (2006) las líneas principales están destinadas a atraer al ojo al sujeto real, cuando una persona se fija en una imagen el orden en la que se escanean los diferentes elementos que se encuentran en ella varían considerablemente al igual que el tiempo en que se detienen a observar y explorar cada uno de ellos. Según los experimentos realizados acerca de los movimientos del ojo humano los espectadores pasan la mayor parte del tiempo buscando en las partes que presentan mayor contraste,

curvatura o detalle. Como así también, puede ver otras cosas en ella en vez de solamente el sujeto estando interesado en diferentes aspectos del tema de lo que se plantea mostrar. Sostiene que el espectador trata los retratos en su mayoría como si fuesen un rostro humano tangible, pertenecientes a la vida real, centrándose en los ojos concretamente, con la diferencia que la mirada en este caso no es recíproca lo que lo hace menos intenso. Entonces podría decirse también que lo que sucedió en la experimentación realizada en el Proyecto fue la necesidad inevitable de poder seguir aquellos contornos ya que la autora de los retratos dejó de serlo a la hora de intervenirlos para mirarlos desde otra perspectiva diferente, observando la imagen en su totalidad con el fin de mostrar en la pintura que se estaba tratando de un rostro, el haber mantenido los rasgos esenciales que lo definen como tal, aunque en algunas piezas haya sido la forma de la cara trazada en líneas que no estaban completas si no separadas entre sí por espacios. En *La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt* (2004) el autor menciona que el primer supuesto básico desarrollado por la Gestalt, corriente de la psicología moderna surgida en Alemania a principios del siglo XX, es la afirmación de que la actividad mental no es una copia idéntica del mundo percibido sino más bien un proceso de extracción y selección de la información que se considera relevante encargado de generar un estado de claridad y lucidez consiente que permite el desempeño dentro del mayor grado de racionalidad y coherencia posible. Por lo tanto, la cantidad de datos brindados por la experiencia sensorial los sujetos toman tan sólo aquella información susceptible de ser agrupada en la conciencia para generar una representación mental. “La Gestalt definió la percepción como una tendencia al orden mental. Inicialmente, la percepción determina la entrada de información; y en segundo lugar, garantiza que la información retomada del ambiente permita la formación de abstracciones (juicios, categorías, conceptos, etc).” (Oviedo, 2004, p. 90) Los límites de un objeto constituyen una información relevante para la generación de abstracciones. Por

lo tanto, los resultados obtenidos son una interpretación de la autora partiendo de aquella huella y recorte de espacio tiempo que es la fotografía.

Las piezas obtenidas en el papel calco están ubicadas en un soporte rígido de papel blanco que realce los colores, así mismo las superficies no cubiertas que en consecuencia han quedado transparentes lucirán blancas siendo esta otra decisión tomada para la presentación. Tanto las imágenes fotográficas como las piezas resultantes se encuentran en una caja con el tamaño adecuado, dispuestas en un orden que permiten ver el punto de partida, a continuación el resultado obtenido y así sucesivamente. La tapa de la caja contiene el nombre de la autora en una de sus esquinas y el nombre del proyecto en el centro, la misma está pintada manualmente con pinceladas en diversas direcciones utilizando los mismos tres colores que fueron usados para lograr una coherencia estética.

5.4 Relación del Proyecto con la producción

En la caja contenedora mencionada anteriormente se encuentra el resultado de dicho Proyecto de Graduación y se expondrá la conexión como también las características que tienen con el sustento académico elaborado a lo largo del proceso de realización.

Se realizó un recorrido de la historia de la fotografía comenzando a ser analógica hasta llegar a la actualidad, donde con sólo presionar un botón se puede realizar el acto y no solo eso, sino también visualizarlo simultáneamente en el caso de no estar en total conformidad con la imagen producida o simplemente para ver como quedo, por lo tanto, se cuenta con una facilitación a la hora de tomar una fotografía la cual no significa que se deba pensar menos y no planificar a la hora de la toma. No sólo la tecnología fue avanzando conforme a los años si no también los movimientos artísticos que supusieron un cambio de consciencia colectiva por parte de los espectadores que es lo que concierne a tratar en este momento. El arte fue tomando diversos rumbos y la fotografía comenzó a formar parte de él atribuyéndose importancia que en la antigüedad no era

considerada, lo cual permite en este Proyecto poder articular y vincular a la imagen fotográfica con otros medios, con elementos como la pintura y la interpretación deliberada y libre que se puede crear no viéndose el individuo obligado a seguir patrones pre establecidos, a ser juzgado por lo que se considera arte y lo que no prevaleciendo el poder de expresión por sobre todas las cosas, la necesidad de comunicar o simplemente manifestarse. El recorrido en la historia hizo posible la realización de dicha experimentación, si bien se estudiaron diversos eventos y series llevadas a cabo por artistas de distintos países y décadas donde el espectador era partícipe de una actividad artística, la fotografía continuaba siendo parte de la misma a modo de registro, se evidenciaba un *Happening* por medio de una imagen siendo un testigo ocular del hecho, pero la propuesta era ir más allá. ¿Por qué la imagen fotográfica no puede ser parte de la experiencia? ¿Por qué se le sigue atribuyendo ser un testimonio únicamente en estos casos? Se buscó romper con lo que estaba dispuesto, lo creado con anterioridad, como hicieron en su momento los dadaístas, se revelaron. Dichos impulsos surgidos en todos los casos a causa de un problema. En cuanto a la realización de la serie fotográfica fueron utilizados tanto los elementos compositivos de la imagen, la importancia de la estética y el buen manejo de la técnica aprendidos como la iluminación, los colores y la influencia que tiene en la imagen cada factor determinante que hace posible la fluidez en la lectura visual de la misma.

Conclusiones

La imagen fotográfica en la actualidad aborda nuevos caminos, surge la necesidad de potenciar la creatividad y de explorar dentro del campo, la exigencia de esta al día de saber que es tendencia, que se hizo y que no para la formulación de ideas que permitan identificar la persona en una actividad donde se sienta a gusto y complaciente de lo que se está haciendo, ya que sin pasión cualquier acto perdería sentido y el resultado no sería el mismo. Los nuevos caminos de la evolución deben ser resultado de la solidaridad e interrelación, los medios de comunicación, sustentados y promovidos por las nuevas tecnologías incrementan considerablemente la interrelación humana no sólo en el ámbito artístico, sino también en la comunicación humana mediante la conexión de redes que promueven la participación y crítica de las personas. Cualquier realización con el objetivo de ser exitosa necesita plantearse la toma de decisiones. Guilford (1979) en *La naturaleza de la inteligencia humana* sostiene que la creatividad significa innovación valiosa lo que supone que las situaciones nuevas fuerzan a respuestas y soluciones novedosas antes desconocidas que dan respuesta a nuevos problemas o mejoran las soluciones ya existentes. Se debe promover el uso de las nuevas tecnologías siendo estas la clave del futuro social pero tener presente en todos los casos el análisis de antecedentes del área determinada para conocer en totalidad la disciplina, preparándose las generaciones venideras en el uso crítico de los medios como instrumento e interrelación humana.

Con respecto al Proyecto de grado, de la investigación acerca del retrato fotográfico y los diferentes exponentes que surgieron en la historia del arte siendo estos pertenecientes diversas disciplinas surgieron descubrimientos y aportes para diversas áreas, no sólo en el campo fotográfico ya que todas ellas están relacionadas entre sí. En primer lugar, este trabajo supone un aporte a la carrera por la cual se desarrolla, la fotografía estableciendo una relación con la pintura. Con la utilización de diversos puntos de vista tanto de autores como artistas se concluye que la imagen puede abordarse de diversas maneras y que

cada artista individualmente tomará decisiones que lo hagan sobre salir del resto e innovar.

En el primero de los capítulos se considera necesario evocar a la imagen fotográfica desde sus comienzos para tomar consciencia y sobre todo valorizar las facilidades que están presentes en la actualidad como fue mencionado anteriormente y el protagonismo significativo que dispuso la presencia de la misma en las artes asimilándose como lenguaje autónomo en los museos. Las diversas posturas de autores como Sontag (2005) que toma a la imagen como una reinterpretación del mundo poniéndola al mismo nivel que la escritura y la pintura. La búsqueda de horizontes nuevos en el área comunicacional por diversos fotógrafos, algunos de ellos contemporáneos que animan a la creatividad y ansían de la experimentación. El análisis del espectador frente a la obra dispuso una mayor comprensión a la hora de interpretar los resultados obtenidos. Se valora por sobre todo la importancia de la investigación para poder concretar una idea. La fotografía ocupa un lugar destacado dentro de las artes y continúa desarrollándose de manera creciente con la mirada de artistas cada vez más profunda y con una fuerte carga de significados. Con la experimentación realizada en dicho Proyecto tanto la producción de la serie fotográfica como también de las seis piezas que se generaron a partir de la misma dando un total de doce piezas presentadas este trabajo pretende aportar una visión o forma de expresión artística extendiendo a través del arte mismo las fronteras de la disciplina haciéndola convergir entre otras. Otra derivación de las conclusiones es que los límites de la imagen en los últimos tiempos se ha expandido de una forma superior resultando ser un derrocamiento de los propios límites, irrumpiendo las fronteras y es un proceso que no va a detenerse.

En cuanto a la parte creativa y expresiva del PG se considera que el objetivo que alude a la experimentación se encuentra cumplido ya que expresa la búsqueda planteada, no obstante, se toma al presente proyecto como punto de partida para futuras investigaciones y pruebas dentro del área que permitan expandir la creatividad, probar

diferentes maneras de intervenir las imágenes utilizando otros medios y elementos. Estando abierta la posibilidad de realizar la muestra en algún establecimiento con el fin de experimentar con espectadores provenientes de diferentes culturas y edades su manera de intervenir una fotografía, la sensación que pueda llegar a generar en ellos tener una participación lúdica en una actividad de dichas características.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Ades, D. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Alonso, R. (2011). *Conversando con Marta Minujín*. Recuperado el 04/05/2015. Disponible en: proa.org/esp/news-nota.php?id=278
- Alonso, R. (2001). *Fuera de las Formas del Cine: Experiencias de Cine Expandido en Argentina*. Recuperado el 04/05/2015. Disponible en: reme.uji.es/articulos/numero35/article1/article1.pdf
- Amount, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Ardévol, E. (2012). *Cuerpo privado, imagen pública: El autorretrato en la práctica de la fotografía digital*. Recuperado el 10/07/2015. Disponible en: rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/download/270/270
- Armendariz, A. (2015, mayo). Internet, *Vik Muniz: Soy un Robin Hood del arte*. Revista La Nación.
- Aymerich, M (2013, abril-junio). *Nuestro tiempo. Chuck Close y los rostros perdidos*. Revista cultural y de cuestiones actuales de la Universidad de Navarra, 679, 19-33. (Está indicado: Volumen 679, de la página 19 a la 33)
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. España, Paidós.
- Barrili, R. (1998). *El arte contemporáneo. De cezanne a las últimas tendencias*. Santa fé de Bogotá: Norma.
- Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume.
- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre el arte*. Madrid: Visor.
- Brendon, M. (s/f). *A Conversation with Chuck Close, Dinorah Delfin and Björn Ressle*. Nueva York: In the art world. Recuperado el: 03/04/2015. Disponible en: <http://www.thenewyorkartworld.com/2010/04/currentReviews.html>
- Cage, J. (1961). *Silence. Lectures and writings*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Carvalho, M. (2007, febrero). Internet, *El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard*. Revista de humanidades (Esta indicado: Volumen 13. De la página 77 a la 83)
- Cirlot, L. (1995). *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona: Labor.
- Crescenzi, F. (2013). *Leer al surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Quadrata de Incunable.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- El artista de los materiales malditos* (2013, agosto 21) [9 párrafo]. Revista de Cultural. Clarín [Revista en línea]. Disponible en: http://www.revistaenlinea.clarin.com/arte/Kenneth-Kembleartista-materiales-malditos_0_976102426.html

- Facio, S. (1995). *La fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: La Azotea.
- Floria, D. y Ballinger, L. (2013) *The Legacy of Herbert Bayer. Recent gifts and loans to the aspen institute*. Aspen: The Aspen Institute
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Forgács, É. (1995). *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*. Budapest: Central European University Press.
- Garret, J. (1991). *El arte de la fotografía en blanco y negro*. Madrid: Blume.
- Gernsheim, H. (1966) *Historia Gráfica de la Fotografía*. Barcelona: Omega.
- Giunta, A. *Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia*, en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica
- Glusberg, J. (s.f) *Bases para una sociosimbólica del Hecho Artístico. Happening en Latinoamérica: Marta Minujin*. (s.e)
- Gombrich, E. (1960) *Arte e ilusión (Estudio sobre la psicología de la representación)*. Barcelona: Ed Gustavo Gili.
- Guilford, J. (1979) *La naturaleza de la inteligencia humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Han, B. y Oh, S. (s/f) *Seung-Hwan OH*. Recuperado el: 16/04/2015. Disponible en: <http://www.seunghwan-oh.com/#!text/ccpv>
- Harris, E. (Productor), y Harris, E. (Director). (2000). *Pollock*. [DVD]. Estados Unidos: Sony Pictures Classics.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color*. España: Gustavo Gili.
- Incorvaia, M. (2008). *La fotografía. Un invento con historia*. Buenos Aires: Del Aula Taller.
- Incorvaia, M. (2013). *El universo visual de Horacio Coppola. De la enigmática Berlín a la ecléctica Buenos Aires*.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. Londres: Expanded Edition.
- Kaprow, A. (2004). *Some Recent Happenings*. New York: ubuclassics.
- Kirby, M. (1965). *Happenings. An introduction*. En Sandford, M. (Ed.). *Happenings and Other Facts* (p. 1- 23). London and New York: Routledge.
- Kirby, M. (1969). *Estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires: Pleamar.
- López, F. (2011). Internet, *Estética y creación en torno a la destrucción*. Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías. (Está indicado: Volumen 4. De la página 59 a la 69)
- Marchán, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones akal.
- Moholy, L. (1969). *Painting Photography Film*. London: Lund Humphries

- National Gallery of Art. (2013) *An Eye for Art. Focusing on Great Artists and Their Work*. Chicago: Chicago Review Press.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Oldham, M. & Morris, B. (1990). *The personality self-portrait*. New York: Bantam.
- Oviedo, G. (2004). *La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt*. Revista de estudios sociales, (18), 89-96.
- Pellegrini, A. (1961) *Fundamentos para una estética de la destrucción*. Santiago del Estero: (s.e)
- Popper, K. y Eccles, J. (1982). *The Self and the Brain*. Berlin: Springer.
- Prakel, D. (2006). *Basics Photography: Composition*. Singapore: AVA.
- Quirós, C. (2010) *Evolución y tipología del retrato fotográfico*. Recuperado el: 02/05/2015. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/.../30871>
- Silva, C. (2011) *Estética y creación entorno a la destrucción. El caso del arte destructivo*. Recuperado el 10/04/2015. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4026913.pdf
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Souges, M. y Pérez, H. (2007). *Arte y fotografía. Las vanguardias y el período de entreguerras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Stoetzel, K. (Productor). (2003). *TED Talks* [Programa de televisión]. Nueva York
- Tarkovsky, A. (2002) *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp
- Tzara, T. (1963). *Sept manifestes Dada*. Mexico: Trama.
- Vélez, S. (s.f). *Autorretratos. Reflexiones sobre la autoidentidad en el arte*. Recuperado el 06/07/2015. Disponible en: www.bdigital.unal.edu.co/46111/1/71732898.2011.pdf
- Zamora, M. (1994) *Antonio C. Covarsí. De la manipulación a la distorsión*. Recuperado el 9/4/2015. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107484.pdf

Bibliografía

- Ades, D. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Alonso, R. (2011). *Conversando con Marta Minujín*. Recuperado el 04/05/2015. Disponible en: proa.org/esp/news-nota.php?id=278
- Alonso, R. (2001). *Fuera de las Formas del Cine: Experiencias de Cine Expandido en Argentina*. Recuperado el 04/05/2015. Disponible en: reme.uji.es/articulos/numero35/article1/article1.pdf
- Amount, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Ardévol, E. (2012). *Cuerpo privado, imagen pública: El autorretrato en la práctica de la fotografía digital*. Recuperado el 10/07/2015. Disponible en: rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/download/270/270
- Armendariz, A. (2015, mayo). Internet, Vik Muniz: Soy un Robin Hood del arte. Revista La Nación.
- Aymerich, M (2013, abril-junio). *Nuestro tiempo. Chuck Close y los rostros perdidos*. Revista cultural y de cuestiones actuales de la Universidad de Navarra, 679, 19-33. (Está indicado: Volumen 679, de la página 19 a la 33)
- Barros, C. (2008). Las muertes de las vanguardias. *Figuraciones*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=94&idn=4>
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. España, Paidós.
- Barrili, R. (1998). *El arte contemporáneo. De cezanne a las últimas tendencias*. Santa fé de Bogotá: Norma.
- Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume.
- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre el arte*. Madrid: Visor.
- Brendon, M. (s/f). *A Conversation with Chuck Close, Dinorah Delfin and Björn Ressle*. Nueva York: In the art world. Recuperado el: 03/04/2015. Disponible en: <http://www.thenewyorkartworld.com/2010/04/currentReviews.html>
- Cage, J. (1961). *Silence. Lectures and writings*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Carvalho, M. (2007, febrero). Internet, *El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard*. Revista de humanidades (Esta indicado: Volumen 13. De la página 77 a la 83)
- Cirlot, L. (1995). *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona: Labor.
- Crescenzi, F. (2013). *Leer al surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Quadrata de Incunable.
- Dondis, D. y Beramendi, J. (1997). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili.

- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- El artista de los materiales malditos* (2013, agosto 21) [9 párrafo]. Revista de Cultural. Clarín [Revista en línea]. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Kenneth-Kembleartista-materiales-malditos_0_976102426.html
- Facio, S. (1995). *La fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: La Azotea.
- Floria, D. y Ballinger, L. (2013) *The Legacy of Herbert Bayer. Recent gifts and loans to the aspen institute*. Aspen: The Aspen Institute
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Forgács, É. (1995). *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*. Budapest: Central European University Press.
- García, J. (2014). *Herbert Bayer, el artista de la Bauhaus que trabajó para los nazis*. Yahoo noticias. [Revista en línea] Disponible en: <https://es.noticias.yahoo.com/blogs/arte-secreto/herbert-bayer-el-artista-la-bauhaus-que-trabaj%C3%B3-182515509.html>
- Garret, J. (1991). *El arte de la fotografía en blanco y negro*. Madrid: Blume.
- Gernsheim, H. (1966) *Historia Gráfica de la Fotografía*. Barcelona: Omega.
- Giunta, A. *Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia*, en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica
- Glusberg, J. (s.f) *Bases para una sociosimbólica del Hecho Artístico. Happening en Latinoamérica: Marta Minujin*. (s/e)
- Gombrich, E. (1960) *Arte e ilusión (Estudio sobre la psicología de la representación)*. Barcelona: Ed Gustavo Gili.
- Graphic Language: *Herbert Bayer's Environmental Design*," *Environmental History*, 12:2 (2007), 254-279
- Guilford, J. (1979) *La naturaleza de la inteligencia humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Han, B. y Oh, S. (s/f) *Seung-Hwan OH*. Recuperado el: 16/04/2015. Disponible en: <http://www.seunghwan-oh.com/#!text/ccpv>
- Harris, E. (Productor), y Harris, E. (Director). (2000). *Pollock*. [DVD]. Estados Unidos: Sony Pictures Classics.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color*. España: Gustavo Gili.
- Incorvaia, M. (2008). *La fotografía. Un invento con historia*. Buenos Aires: Del Aula Taller.
- Incorvaia, M. (2013). *El universo visual de Horacio Coppola. De la enigmática Berlín a la ecléctica Buenos Aires*. Recuperado el: 02/03/2015. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2258

- Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. Londres: Expanded Edition.
- Kaprow, A. (2004). *Some Recent Happenings*. New York: ubuclassics.
- Kirby, M. (1965). Happenings. An introduction. En Sandford, M. (Ed.). *Happenings and Other Facts* (p. 1- 23). London and New York: Routledge.
- Kirby, M. (1969). *Estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires: Pleamar.
- Lewis, J. (1962) *Hombre y evolución*. Méjico: Grijalbo.
- López, F. (2011). Internet, *Estética y creación en torno a la destrucción*. *Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías*. (Está indicado: Volumen 4. De la página 59 a la 69)
- Macías, D. (2 Abril de 2012). *Estética fotográfica, Joan Fontcuberta*. [posteo en blog]. Disponible en: <https://thezenarcher.wordpress.com/2012/04/02/estetica-fotografica-joan-fontcuberta/>
- Marchán, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones akal.
- Moholy, L. (1969). *Painting Photography Film*. London: Lund Humphries
- Molina, J. (2000). *Chuck Close o la expansión del género*. Laboratorio de arte 13, 289-299. (Está indicando: Volumen 13, de la página 289 a la 299).
- National Gallery of Art. (2013) *An Eye for Art. Focusing on Great Artists and Their Work*. Chicago: Chicago Review Press.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Oldham, M. & Morris, B. (1990). *The personality self-portrait*. New York: Bantam.
- Oviedo, G. (2004). *La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt*. *Revista de estudios sociales*, (18), 89-96.
- Pellegrini, A. (1961) *Fundamentos para una estética de la destrucción*. Santiago del Estero: (s/e)
- Popper, K. y Eccles, J. (1982). *The Self and the Brain*. Berlin: Springer.
- Prakel, D. (2006). *Basics Photography: Composition*. Singapore: AVA.
- Quirós, C. (2010) *Evolución y tipología del retrato fotográfico*. Recuperado el: 02/05/2015. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/.../30871>
- Silva, C. (2011) *Estética y creación entorno a la destrucción. El caso del arte destructivo*. Recuperado el 10/04/2015. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4026913.pdf
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

Souges, M. y Pérez, H. (2007). *Arte y fotografía. Las vanguardias y el período de entreguerras*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Stoetzel, K. (Productor). (2003). *TED Talks* [Programa de televisión]. Nueva York:

Tarkovsky, A. (2002) *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp

Turu, P. (28 de Septiembre de 2014). *El resultado psicodélico de cultivar bacterias en fotografías*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/el-resultado-psicodelico-de-cultivar-bacterias-en-fotografias/>

Tzara, T. (1963). *Sept manifestes Dada*. Mexico: Trama.

Vélez, S. (s.f). *Autorretratos. Reflexiones sobre la autoidentidad en el arte*. Recuperado el 06/07/2015. Disponible en: www.bdigital.unal.edu.co/4611/1/71732898.2011.pdf

Zamora, M. (1994) *Antonio C. Covarsí. De la manipulación a la distorsión*. Recuperado el 9/4/2015. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107484.pdf