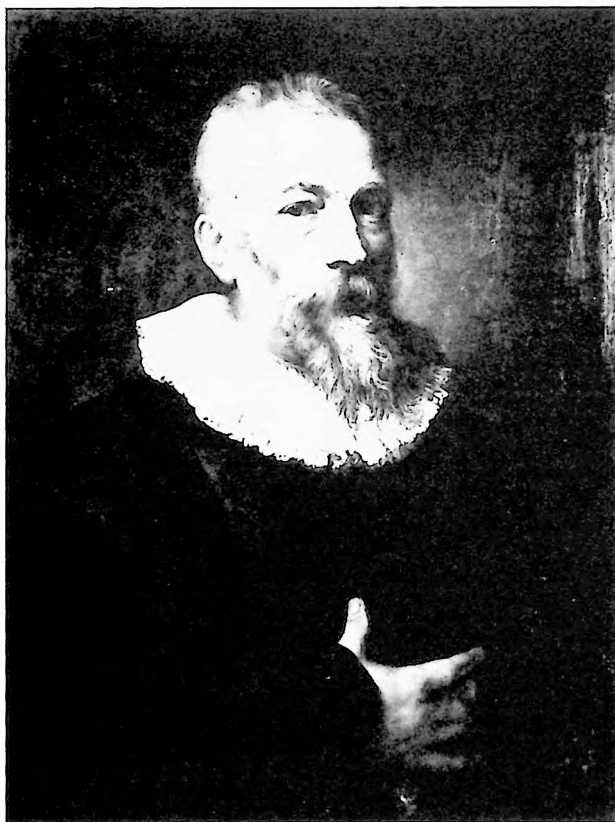


encuadre

NUM.	MES	AÑO
9	NOV. DIC.	91

Separata



JOSE ANTONIO NAVARRETE

VAN DYCK,
¿Fotógrafo?

JOSE ANTONIO NAVARRETE.

Licenciado en Historia en la Universidad de La Habana. Ejerce la crítica y la investigación histórica de la fotografía. Actualmente se desempeña como Jefe del Departamento de Investigaciones y Servicios Informacionales del Museo de Bellas Artes de Cuba. Ha viajado a Venezuela en dos oportunidades para dictar talleres sobre su especialidad.

Anton Van Dyck (1599-642)
Retrato del pintor Maarten Pepyn, 1632
óleo/madera, 72 x 56 cm
Museos Reales de Bellas Artes, Amberes.

C

on el título **Van Dyck fotógrafo**, la revista francesa **Beaux Arts Magazine** publicó en el número de enero de 1991 una entrevista realizada por Jérôme Coignard a la fotógrafa norteamericana Karen Knorr, con motivo de la gran exposición de obras del pintor flamenco abierta en la Galería Nacional de Washington. Ilustraciones de retratos de Van Dyck, en contrapunto visual con otros de fotógrafos tales como Margaret Bourket-White, Lotte Jacobi, Henri Cartier-Bresson, Irving Penn y Felix Man, entre varios —incluyendo a la propia Karen Knorr—, tanto como preguntas, respuestas y frases situadas al margen del diálogo, intentan establecer analogías entre la producción del artista cortesano del siglo XVII y el retrato fotográfico contemporáneo.

Ya desde la década del 70, cobrarían fuerza nuevos análisis dirigidos a revalorizar la relación de la fotografía con la práctica pictórica anterior a la llegada de la cámara.¹ Sus resultados han extendido el criterio de que es imposible considerar una estética fotográfica totalmente desvinculada de la historia de la pintura precedente. Hito de esa reflexión sería la muestra organizada por Peter Galassi en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1981, con el título **Antes de la Fotografía. La Pintura y la Invención de la Fotografía**. Según su tesis central, este invento constituyó un hecho culminante de la tradición plástica que, iniciada en el Renacimiento, se movió en la búsqueda de la más perfecta representación de la realidad.²

Las consecuencias de este enfoque son de doble dirección. Una obliga a ver los productos fotográficos —incluyendo los contemporáneos— desde la perspectiva de una tradición icónica que se remonta a los albores de la "gran pintura" occidental: el Renacimiento. La otra, reorienta la visión de las obras de ese *continuum* histórico desde los enormes aportes que ha hecho la

fotografía a una nueva percepción de la realidad. Hoy se habla de pintores que intuyeron la "visión fotográfica", o se relacionan directamente modos de representación preritos con aquellos considerados por un sector influyente de la crítica como específicamente fotográficos. Entonces: Van Dyck, ¿fotógrafo?; Pieter Brueghel, ¿fotógrafo?; David Teniers, ¿fotógrafo?; Adriaen van Ostade, ¿fotógrafo?; Philips Wouwerman, ¿fotógrafo?; Velázquez, ¿fotógrafo?; Canaletto, ¿fotógrafo? De continuar, la lista se haría excesivamente numerosa. El dilema está, pues, en considerar si esta herencia actúa como conformadora de una estética embrionaria de la fotografía, particular, o de su pre-estética, al referenciar los fundamentos estéticos de todas las formas de representación artístico-visuales.

Tal orientación de los estudios estético-fotográficos tiene su origen en las perspectivas abiertas por el pensamiento posmoderno, que ha puesto en tela de juicio las nociones de individuación extrema de los lenguajes artísticos que enarbolara la modernidad. Ella hizo énfasis en el proceso de diferenciación del arte entre sus tipos; en la determinación de los rasgos propios, peculiares, de cada uno de éstos. Concebía como lo más importante separar, distinguir, lo que les era privativo. En consecuencia, propició el desarrollo de las teorías de las artes específicas: literatura, música, arquitectura, pintura, fotografía, cinematografía, etc.; permitió analizar las obras como productos de una rama e historia artísticas concretas, y extendió la comprensión de que cada tipo de arte refiere su vínculo con la realidad (lo extra-artístico) de manera diversa y sólo a través de su propia lógica interna. La pasión por lo particular, sin embargo hizo que la modernidad desatendiera algunas cuestiones teóricas generales, con su secuela de apreciaciones ingenuas o desmedidas en los asuntos que tratara. Una tendencia importante de la teoría del arte en la

actualidad, es la de situar los problemas de los iconos en un nivel de generalización que revela las interrelaciones existentes entre las diversas formas de representación visual. Esto expresa un mayor interés por lo común que hay entre ellas. Como corolario, se han esclarecido zonas oscuras de los vínculos de la fotografía con la pintura de los siglos XV al XIX.

Pero las ideas apuntadas desde el inicio no estuvieron totalmente ausentes de la disquisición de los modernos. Cabría señalar, como ejemplos de ello, opiniones sobre el medio fotográfico de dos de los más importantes artistas de Latinoamérica, que incursionaron en ocasiones en la crítica y la teoría del arte: nos referimos a los grandes muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros (1898-1974) y Diego Rivera (1886-1957).

Para Siqueiros, las búsquedas que condujeron a la fotografía fueron impulsadas, principalmente, por los pintores o personas ligadas a las inquietudes técnicas de éstos, investigación que "tomó cuerpo" a partir del Renacimiento, aunque tuviera sus antecedentes en la Grecia antigua. Partiendo de dicho criterio, concluyó lo siguiente:

¿Por qué fueron precisamente los pintores los primeros en concebir e impulsar la fotografía? A los profesionales de la captación gráfica y plástica de las imágenes, a los pintores, les correspondía normalmente tal primer impulso. Su actitud fue el principio, sin duda alguna, del paso de una situación puramente empírica en el arte al camino de las comprobaciones científicas.

Naturalmente su propósito no buscaba encontrar sólo una base de comparación entre sus imágenes producidas emocionalmente con las imágenes objetivas de la cámara oscura (...) Es inquestionable que el primer impulso tendía instintivamente a encontrar el vehículo, accesorio o directo, de

*un realismo más verdadero, más integral, más realista (...)*³⁾

Así, para Siqueiros la fotografía satisfacía finalmente la ambición que el arte pictórico se había impuesto como meta desde temprano: la captación plenamente realista.

Esta postura —la más divulgada entre sus contemporáneos— tendía a minimizar la importancia del aporte de los hombres de ciencia en el proceso conducente a la invención de la fotografía. Como contrapartida, se ha pretendido concederle el papel fundamental a los químicos. Ambas posiciones nos parecen extremas. La fotografía tiene su base, desde el punto de vista científico, en determinados descubrimientos de la física y la química, en el período que se extiende desde el siglo XV hasta las primeras décadas del XIX, principalmente. Incluso, su legitimación pública está altamente condicionada por la prevalencia del pensamiento positivista. Pero no es posible explicarse su nacimiento desligándola del proceso artístico de los siglos referidos. La fotografía aparece como solución ejemplar a exigencias de la representación artística y de la comprobación científica; como expresión del correlato entre ciencia y arte en un estadio de coincidencia entre necesidades de ambas esferas de la actividad humana.

La tesis apuntada por Siqueiros alude a una meta definida: la fotografía —intuitiva, no conciente—, de las personas agentes del proceso artístico temporal. Este es visto por él como un desarrollo lógico —esencialmente necesario— que conduce a dicha meta. Tal simplificación parece desconocer que el proceso histórico-artístico de los siglos XV al XIX se plantea la solución de problemas diversos en cada momento específico. Expresado de otro modo, la exacta reproducción de la naturaleza —motor de la meta: fotografía— no es su *Kunstsollen*⁴ permanente,

para utilizar el término acuñado por Riegl. No obstante, tampoco es posible obviar que, en uno y otro momento de dicho proceso, la preocupación "realista" se fortalece, no importa si contaminada y hasta en ocasiones estrechamente relacionada con una plataforma ideática no realista. Esta dirección del arte del período referido, que tiene su colofón precisamente en el siglo XIX, jalona la búsqueda de un medio que permitiera reproducir la realidad de manera más objetiva, como lo demuestra la historia. De todas maneras, aquí lo más importante de la tesis referida es aquel componente metodológico que inevitablemente vincula los productos fotográficos con sus antecedentes pictóricos. Ella no puede leerse —aunque fuese esa la lectura predominante cuando fue escrita— en un sentido sólo "progresivo", hacia adelante, sino que también nos remite hacia la determinación de los caracteres de la serie plástica pre-fotográfica, y de sus problemas teóricos, que se constituyen como herencia de la fotografía.

Diego Rivera, por su parte, amigo de Edward Weston (1886-958) y Tina Modotti (1896-942) cuando los últimos se conectan con las personalidades de vanguardia del movimiento artístico mexicano de los años veinte, escribiría en un artículo dedicado a ambos fotógrafos lo siguiente:

Dije yo un día a Edward Weston y a Tina Modotti, mientras mirábamos sus trabajos: "Estoy seguro de que si don Diego Velázquez volviera a nacer sería fotógrafo". Tina y Weston me respondieron que ellos ya lo habían pensado así. Naturalmente, las gentes de mal entender crearán esto una majadería modernista hacia el rey de la pintura "castiza" española; pero todo aquel que no sea un tonto estará de acuerdo conmigo, porque manifestando el talento de Velázquez en coincidencia con la imagen del mundo físico, su genio lo hubiera llevado a

*escoger la técnica más adecuada para el caso, es decir, la fotografía. Recuérdese que la mayor sutileza y la mayor fuerza así como su más grande originalidad residen para Velázquez en los valores (...)*⁵⁾

Aquí quedaba argumentada, en lo esencial, una interpretación del trabajo artístico de Velázquez desde juicios sobre la percepción que han sido generalizados a partir de la estima creciente de la fotografía. Hoy ya es abundante la bibliografía crítica que alude a la fotografía al valorar determinados rasgos de la obra velazqueña. El concepto de realismo es soporte sobre el que se establece dicha convergencia. En torno a este asunto volveremos más adelante.

La peculiaridad del presente al abordar la relación fotografía-pintura es, en conclusión, que proposiciones como las citadas no quedan sólo en la condición de atisbos brillantes —y controvvertidos— de tal o cual pensamiento, sino que ellas se articulan en un proyecto investigativo y crítico de más vasto alcance, al configurarse como un área particular de estudio. La orientación de este estudio no es el restar valor a los aportes hechos en la determinación de las particularidades del lenguaje fotográfico. Sólo previene contra los excesos de teorización que han separado a la fotografía, más o menos radicalmente, del resto de las artes visuales. La herencia que recibe la fotografía, ya aludida, es abordada para comprender mejor a la segunda como hecho estético. Se trata, por supuesto, de regresar sobre una historia muy divulgada, pero imprescindible de ser retomada, al menos en sus puntos nodales.

Arte y Ciencia en el Renacimiento

Ya es un lugar común decir que en el Renacimiento el arte se orienta científicamente. El reclamo de hacer un arte atendiendo a las leyes de la naturaleza es, en las opiniones de importantes artistas del período, devenidos teóricos ellos mismos, oportunidad de expresar la convicción de que el conocimiento científico constituye instrumento de primer orden para lograr una representación plástica "equivalente" a la realidad. Se considera al arquitecto Leon Battista Alberti (1409-72), al pintor Piero della Francesca (1420-92), al polifacético Leonardo da Vinci (1452-519), todos florentinos, y al pintor alemán Alberto Dürero (1471-528), como las figuras cumbres de una naciente teoría del arte pictórico que recogía las lecciones de la antigüedad clásica. Sus escritos ilustran cómo durante el *Quattrocento* y primeros años del *Cinquecento*, se desarrolla el criterio de que la ciencia es base de la pintura.

La obra teórica de Alberti es una revolución. Inaugura la estética humanista, en oposición a la medieval, al plantear, por primera vez, problemas diversos que estarán en el centro de atención del pensamiento estético en los siglos sucesivos. La óptica, que se había separado de la cosmología —en este tiempo no existía aún la física como ciencia particular—, se convierte para él en fundamento de la pintura, al elaborar su teoría de la perspectiva. En carta de 1436 a Filippo di Ser Brunellesco, Alberti apuntaba:

Sean los pintores, que siempre que con sus líneas trazan contornos y con sus colores llenan la superficie así delimitada, no tienen otro objetivo que el de hacer que las formas de las cosas vistas aparezcan en la superficie de la pintura no de distinto modo que si esta superficie fuera el cristal transparente y la pirámide visual la atravesara una vez fijados adecuadamente la distancia, la iluminación y el punto de vista.⁶



Piero della Francesca (1420-92)
El bautismo de Cristo, ca. 1440
tempera/madera; 165 x 116 cm
Galería Nacional, Londres

opciones interpretativas del espacio. Se ha señalado cómo, aún en nuestros días, la cámara fotográfica se diseña sin diferencias esencialmente de la cámara oscura primitiva —su antecedente histórico— basada en este principio óptico.⁸

Con Leonardo da Vinci la investigación de la naturaleza se hace parte de la investigación artística, más aún, su antecedente necesario. Aconseja estudiar, primero, la ciencia, para después pasar a la práctica artística. *El artista joven debe aprender, ante*

Distancia, léase perspectiva, es decir, la eliminación de las contradicciones en las relaciones entre los objetos o figuras y el espacio. Se busca una representación espacial unitaria, con sentido de profundidad y donde cada objeto está colocado a la distancia correspondiente respecto a los otros, según cálculos matemáticos. La "ciencia de la perspectiva" sería así una disciplina de base matemática. Iluminación, esto es, el conocimiento de los valores como recurso representacional. Punto de vista, entendiéndose aquí como la preocupación por lograr la unidad compositiva. La composición se subordina al motivo central, de ahí la posibilidad de abarcarla de una sola mirada.

Piero della Francesca, al hablar sobre la importancia de la perspectiva, subrayaría el fundamento científico-óptico de la misma al señalar:

(...) Y como la perspectiva no es otra cosa que una representación de superficies y sólidos escorizados o ampliados y colocados sobre el plano de la pintura, según la manera como las cosas reales, vistas por el ojo bajo ángulos distintos, aparecen en dichos planos (...) la perspectiva es necesaria, por cuanto determina, como una auténtica ciencia, el tamaño aparente de cada magnitud, e indica por medio de líneas cuánto debe acortarse o alargarse en cada caso.⁷

La teoría renacentista de la perspectiva significó el establecimiento del principio de contemplación según la perspectiva central, que —a pesar de las osadías del Manierismo y el Barroco— predominó en la plástica hasta la ruptura de las vanguardias del siglo XX. La fotografía nació validando este concepto de la visión —vinculado con el de objetividad— y lo ha defendido hasta el presente, independientemente de que en su seno se hayan engendrado otras



Henri Cartier-Bresson
Madrid, 1933

todo, la perspectiva y luego la medida de todas las cosas; a continuación se acostumbrará, guiado por un buen maestro, para comprobar allí la justeza de lo aprendido y se dedicará después, durante algún tiempo, a ver obras de diversos maestros a fin de habituarse a la práctica y producir.⁹ A la pintura, que sirve para considerar "todas las cualidades de la forma", le llama nieta de la naturaleza, ya que "las cosas evidentes" son hijas de la naturaleza, y la pintura nace de estas cosas evidentes. El estudio de la anatomía lo considera imprescindible "para poder figurar correctamente los miembros", y elabora un sistema de reglas con el propósito de establecer las proporciones adecuadas de la figura humana. No es casual, entonces, que da Vinci hiciera dos descripciones de la cámara oscura en sus libros de notas; ni que en la edición de *De architectura* de Vitrubio, realizada en 1521 por

Cesare Cesariano, discípulo suyo, apareciera descrito este instrumento.

Durero, admirador de las teorías artísticas del Renacimiento italiano, concibió varias obras en las que divulgó las recientes nociones científicas del arte pictórico. Entre otros problemas que estudiara, dedicó a las proporciones humanas, en particular, cuatro libros. En su introducción a esta magna obra, tal como fue planeada entre 1512-13, Durero justificó su sistema de reglas del modo siguiente:

(...) Ningún hombre particular puede ser tomado como modelo para una figura perfecta, pues sobre la tierra no hay un solo hombre que esté dotado de la suma belleza; el que es hermoso podría serlo mucho más todavía (...) por consiguiente, si quieres componer una hermosa figura, debes tomar de uno la cabeza, de otros el pecho, brazo, pierna, mano y pie (...)¹⁰

Leonardo decía *Cuanto hay en el universo por esencia, por presencia, o por imaginación debe, en efecto, estar presente en el espíritu del pintor (...)*,¹² pero la pasión científicista de los renacentistas exigía que lo fantástico se subordinara a las reglas formuladas.

El estudio de las proporciones se convierte entonces en una vertiente de la investigación artístico-científica.

El llamado a la observación de la naturaleza y la aplicación a la ciencia como premisas del trabajo artístico, fueron parte en el Renacimiento de un programa estético de representación de la belleza. La divisa de Alberti: *Debemos siempre tomar de la naturaleza lo que pintamos y elegir siempre las cosas más bellas*, sería la intención primera de los artistas renacentistas. Dürero situaría el carácter de consenso social de lo bello al aconsejar: *lo que todo el mundo estima bello debemos también tenerlo por bello y esforzarnos en producirlo*. Así, el arte renacentista combinó la observación e investigación de la naturaleza con la plasmación idealizada. Su fin último fue elevar la realidad al grado de perfeccionamiento ideal.¹¹

Esta meta explica el alcance y los límites de la investigación científico-artística de la etapa, cuyos resultados serían de suma importancia para la historia ulterior de la plástica. Si bien los estudios para representar la figura humana concluían con recomendaciones de construcción ideales, se proponían el análisis de la anatomía como condición para lograr el mayor parecido con el hombre real. Ciencias de la naturaleza e idealización no se presentan polarizadamente. Se investiga la realidad para elaborar modelos generales que son la forma ideal de representarla: ideal no como fantasía, sino como síntesis de los "elementos de belleza dispersos en la naturaleza". Ello no quiere decir que los maestros renacentistas no reconocieran el papel de la imaginación en la creación artística.



ALBRECHT DÜRER: Altar de Dresde (1496). *Tempera su tela; cm 117 x 96,5 (panello centrale)*

Alberto Dürero (1471-528)
Altar de Dresde (panel central), 1496
tempera/madera; 117 x 96,5 cm
Galería de Pinturas, Dresde

Sobre estas premisas, la plástica del periodo aspiró a la correspondencia con la naturaleza. La elaboración detallada, preciosista de la pintura, se ajustó a este fin. Por ello, cuando el pensamiento moderno se planteó un nuevo deslinde entre las diferentes artes visuales, se pudo llegar a la conclusión de que la producción de los maestros renacentistas era, más que pictórica, fotográfica. En la década del 20, Carleton Beals diría que (...) *las supremas expresiones de la pintura renacentista nos llaman la atención por ser fundamentalmente fotográficas, es decir imágenes realistas más que una creación puramente plástica (...)*¹³ Pese a sus excesos, este juicio constituye antecedente del estudio actual de las conexiones de la fotografía con el arte del Renacimiento, que ha subrayado —entre otras cosas— el principio óptico común entre ambos, ya referido.

La fábula de Narciso fue utilizada por Alberti en *De pictura* (1435) para explicar a la última como un arte ilusionista, que intenta plasmar en dos dimensiones la tridimensionalidad de la naturaleza. La fotografía —también— sustituye la realidad por su visión. Si la pintura fue considerada, desde el Renacimiento hasta el umbral del vanguardismo, una representación espacial (véase la teoría de la perspectiva), estática, (id. pirámide visual), de carácter convencional (léase ilusionista) de la naturaleza, todos estos atributos identifican a la fotografía que —es el caso de la foto directa— toma un segmento de lo real, lo reduce a la bidimensionalidad, y pretende que sea considerado una reproducción *exacta*.

El estudio renacentista de la anatomía incluía, como parte importante, las relaciones de los miembros entre sí y con respecto a las acciones del cuerpo, lo que permitió la introducción del concepto de *movimiento* —el cual habría de ser desarrollado más tarde— en la teoría del arte. Este, vinculado con la "ciencia de la perspectiva", sería fundamento de la idea de que *toda* representación plástica aísla la plasmación del tiempo, el espacio y el movimiento en la obra particular, sustraída de la continuidad. Aludimos a un problema que tiene en el Renacimiento sólo el planteo de sus premisas, pero en cuya solución ha participado activamente la fotografía.

El concepto albertiano de *collocatio* es fundamento del de *composición*. La "ciencia de los valores" que el formula, dirigida a dar iluminaciones dulces y sombras suaves, está en la base de los estudios posteriores del *claroscuro*. Su concepto de *punto de vista*: el único desde el cual se puede lograr a la contemplación perfecta, alude de todos modos a la posición del pintor (como observador) respecto al objeto de su representación. De esta manera comienza el desarrollo de un vocabulario de conceptos de orden plástico, del cual se sirve la fotografía. Por un lado, ella participa de criterios estructuradores comunes al resto de las artes visuales (composición, ritmo, equilibrio, etc.); pero ha reelaborado algunos en una nueva proyección y creado otros.¹⁴



El Greco (1541-614)
La Resurrección
 óleo/tela; 275 x 127 cm
 Museo del Prado, Madrid

Libertad imaginativa y observación de la naturaleza

Los libros de historia del arte nos afirman que con Leonardo y Durero concluye un primer momento de interrelación estrecha del arte y la ciencia, y que a seguidas la investigación artística se traslada de la esfera científica a los dominios puramente pictóricos. En líneas generales la afirmación es correcta: Este es el sesgo que toman las cosas. Desde el siglo XVI hasta las últimas décadas del XVIII se aprecia altamente la intervención subjetiva del artista en el proceso creador —desligada del predominio anterior del criterio científico—, junto al llamado permanente a mantener la observación de la naturaleza que, en consecuencia, se divorcia de las reglas del Renacimiento. Ellas son reemplazadas por la observación libre.

Esto no excluye el uso cada vez más frecuente de la cámara oscura, la cual sustituye la aplicación de los cálculos matemáticos para la perspectiva por la corrección del instrumento óptico. En 1545, el físico y matemático holandés Reiner Gemma Frisius publicó la primera ilustración gráfica de la cámara oscura, en su obra **De radio astronomico et geometrico liber**. En 1558, el científico napolitano Giovanni della Porta aconsejaba en **Magiae naturalis** lo siguiente: *Si no sabéis pintar, con este procedimiento podéis dibujar (el contorno de las imágenes) con un lápiz. Entonces no tenéis más que aplicar los colores. Esto se consigue proyectando la imagen sobre una mesa de dibujo con un papel. Y para una persona que sea habilidosa la cosa resulta muy sencilla.*¹⁵ Pocos años antes, en 1550, Girolamo Cardano, físico milanés, habla recomendado en **De subtilate** insertar una lente biconvexa en la apertura de la cámara para lograr una imagen más brillante. En 1568 el veneciano Daniello Barbaro, en **La Pratica della Perspettiva**, señalaba que adicionando diafragmas de diversos tamaños podía formarse una imagen más nítida. En 1573, el astrónomo y matemático florentino Egnatio Danti propuso en **La**



Bruce Davidson
East 100th Street, New York city, 1966

prospettiva de Euclíde (1573) añadir a la cámara un espejo cóncavo, para enderezar la imagen hasta entonces invertida. En 1606 apareció la obra *Optics*, de Friedrich Risner, donde se describían las cámaras portátiles. En 1620 el astrónomo Johann Kepler utilizaba una cámara tipo tienda de campaña, en cuyo extremo superior se colocaba un lente biconvexa y un espejo que reflejaba la imagen en un tablero de dibujo. En 1636 Daniel Schwenter, profesor de matemática de la Universidad de Atdorf, describía en *Delicias physico-mathematicae* un sistema de lentes que combinaba tres distancias focales diferentes, las que permitían realizar panorámicas con una buena perspectiva. En 1646, Athanasius Kircher reseñó en *Ars magna lucis et umbrae* una cámara oscura transportable para trabajar dentro de ella. En *Magiae Opticae* (1657), Kaspar Schott se refiere a su construcción de una cámara oscura que no exigía introducirse en ella. Las primeras cámaras reflex portátiles se desarrollan en los años 70 y 80 del siglo XVII. Así, al arribar el siglo XVIII eran variados los tipos de cámara oscura que existían. Ella era utilizada para la pintura de retratos, bodegones, paisajes, y en la ilustración científica.

También en este período aparece alguna que otra referencia a la ciencia como fundamento de la pintura. Antonio Palomino (1655-726) en su *Museo Pictórico o Escala Optica*, editado por primera vez en 1715, calificaría a la pintura no sólo arte liberal, sino ciencia demostrativa que tiene en la óptica su "teórica".¹⁶ No obstante, la orientación predominante sería la expresada por Federico Zuccari (1540/41-609), pintor manierista italiano, en su tratado *Idea de los pintores, escultores y arquitectos*, publicado en Turín en 1607:

Afirmo —y sé que estoy diciendo la verdad— que el arte de la pintura no deriva sus principios de las ciencias matemáticas. No hay necesidad de recurrir a ellas para aprender las reglas y



Alexander Rodtchenko
Escalera de incendio, 1925

visual. La escena se descompone, se resuelve en distintos puntos espaciales y escalas diferentes. El tema al parecer principal se relega con respecto a aquellos accesorios. Esta libertad del tratamiento del tema en el espacio parece exigir del espectador, a veces, un esfuerzo interpretativo especial para develar el significado real de la escena representada.¹⁸ Se ha afirmado que si la fotografía aplicada convencionalmente constituye el triunfo de la perspectiva renacentista, aplicada experimentalmente —es decir, violentando la perspectiva central con ángulos no usuales— es el triunfo de la visión manierista del espacio.¹⁹ La búsqueda manierista de puntos de vista interesantes —la visión oblicua, en picado, contrapicado, por ejemplo— sería fuente de experiencia para la práctica fotográfica de una importante zona del movimiento moderno, desde Moholy Nagy y "la nueva visión" hasta Alexander Rodtchenko. En otros muchos casos, sobre todo en la pintura que refleja a campesinos y gente de pueblo en su vida cotidiana, el Manierismo asumió el espacio pictórico como si se hubiese tomado un segmento de la realidad de modo directo y hasta sorpresivo, aún más, "descuidadamente". Quizás el concepto de *encuadre* —con toda la libertad que él implica para los fotógrafos contemporáneos— sea el que mejor permita explicar los cortes o bordes de una representación imposible de abarcar de una sola mirada, donde los motivos se multiplican y dispersan, donde la escena se fragmenta a simple vista de modo arbitrario.

En el Manierismo el alargamiento de las formas corporales, su retorcimiento, el movimiento de que fueron impregnadas, condujeron a la disolución del objetivismo renacentista. El artista obtuvo licencia —como ya señalamos— para tratar el asunto plástico desde una postura más subjetiva. Así, la expresividad se instaló como criterio "rectificador" de la inmediata observación empírica de la naturaleza.²⁰ La deformación ha sido ampliamente aprovechada por el arte moderno, desde el expresionismo hasta la trasvanguardia. La fotografía, en particular, la ha utilizado para poner en tela de juicio las posibilidades universales de la visión "normal", y obligar a su reconsideración. Una zona del vanguardismo fotográfico, por ejemplo, buscaba con la deformación subrayar que sólo a través de la cámara —aparato-óptico-mecánico— el hombre podía rebasar los límites de sus hábitos cotidianos de percepción y reorientarse hacia nuevas experiencias visuales de la realidad.

métodos de este arte, ni tan sólo para poder discutirlos en teorías. La pintura es hija, no de la ciencia, sino de la naturaleza y del dibujo. La naturaleza le señala sus formas y el dibujo la enseña a trabajar (...).

Las reglas no sirven para nada, sólo para hacer daño, porque aparte de que los cuerpos son escorizados y siempre redondeados, estas reglas son inútiles e inadecuadas a nuestras tareas. La mente del artista no debe ser sólo clara, sino libre. Su fantasía no debe estar trabada y frenada por una mecánica servidumbre a estas reglas. En esta profesión, realmente nobilísima, el juicio y la experiencia deben servir de reglas y fórmulas.¹⁷

Libertad imaginativa y observación de la naturaleza son, en el período que media entre los siglos XVI al XVIII —del Manierismo hasta la reacción neoclásica— soportes de la teoría y práctica artísticas. La ambigüedad de los límites de estos preceptos explican su comprensión flexible, que estimula buscas de orden muy diversos y criterios estéticos incluso en pugna. La pintura, en general, aspira ser una expresión *intrinsicamente* de la creación plástica, pero ello es entendido de diferente manera por Tintoretto, Velázquez o Watteau, para citar escasos ejemplos. La enseñanza se desplaza del taller a la academia —la Academia de París, fundada en 1648, es su modelo supremo— que incluye en su programa de estudios la perspectiva, la geometría y la anatomía; sigue "preceptos positivos" para la perfección del arte y jerarquiza las obras de acuerdo con su tema, pero, finalmente, asume sus propias reglas con un espíritu de tolerancia. En el seno de este complejo panorama, se suceden hallazgos que incidirán posteriormente en la fotografía.

La ruptura de la unidad espacial es, desde el Manierismo, importante conquista de la representación

Junto al dibujo, el Manierismo dio gran significación al *claroscuro* como recurso plástico. En la biografía que Ridolfi escribió sobre Jacopo Robusti, llamado **Tintoretto** (1518-94) —pintor manierista de la escuela veneciana— atribuye al artista, entre otras, la siguiente afirmación sobre la pintura: *Blanco y negro —son los colores más bellos—, porque el negro da fuerza a las figuras al hacer más profundas las sombras y el blanco realza las luces.*²¹ Del Manierismo al Barroco, el estudio del claroscuro conduce al aprovechamiento de los contrastes dramáticos de las luces y las sombras, característico de los tenebristas a partir del Caravaggio (1573-1610). La fotografía fue denominada, desde su aparición, como arte de la luz. Esto se acompañó del criterio de que ella podía expresar la riqueza de valores de la naturaleza en un grado muy superior al de cualquier otra forma artística. Paul Strand (1890-1976) decía que la fotografía registra (...) *una escala de valores tonales en blanco y negro, más allá del poder de la mano o del ojo humano (...).*²² En consecuencia, se ha hecho del claroscuro uno de sus conceptos centrales.

Velázquez (1599-660), quien se inicia dentro del naturalismo tenebrista, aporta a la historia del arte un nuevo concepto plástico al basar su pintura en la interpretación de la luz y el color. A él se debe el descubrimiento de que la vista humana capta con precisión únicamente el objeto que enfoca. Los que están en su entorno —ya delante, detrás o al lado— se desdibujan; se presentan borrosos. Representar esos efectos le permitió dar la impresión de espacio apartándose totalmente de apoyaturas geométricas. Es lo que se ha llamado "perspectiva aérea" de la obra velazqueña. La propia construcción óptica de la cámara fotográfica atrajo el interés científico sobre esta peculiaridad de la percepción visual y contribuyó al desarrollo —ya en el terreno de la estética fotográfica— del concepto

cosa y malamente; copian la realidad y pintan actitudes indecentes y viles con desprecio de la gracia y el decoro. Pintan un vagabundo despiojándose, otro engullendo sopa con su escudilla, una mujer orinando a la vez que sostiene por la brida un asno que rebuzna, un Baco vomitando y un perro lamiendo (...) A lo sumo, en Europa hay seis pintores auténticos; pero tienen en contra a todos estos "bamboccianti", que son como pigmeos encaramándose con gigantes.²⁵

de *foco* como recurso creativo de la imagen.

El Manierismo también significó la sustitución del programa estético renacentista (realismo más idealización) por un realismo más directo, por lo menos en la corriente en que se inscribe la producción del flamenco Pieter Breughel, el Viejo (1525/30-569). Se han visto como antecedentes de su obra las escenas de la vida de los campesinos que aparecen en los libros miniados de oraciones de comienzos del siglo XV, y la representación de elementos "bajos" de la sociedad, junto a los nobles, en los tapices de esa etapa. Breughel se inspiró en las múltiples facetas de los hechos cotidianos —ya trágicos, ya cómicos—. Se detuvo en la descripción de las labores de los campesinos y en sus ruidosas fiestas. Examinó la realidad en sus mínimos detalles, con un gran afán de objetividad. No desdeñó la fealdad, que comprendió como un componente de la vida.

La pintura de género que puso en el centro de su atención a la gente de pueblo, que contenía muchas veces un mensaje moral escamoteado hoy por el tiempo,²³ tendría sus núcleos principales en el siglo posterior en Flandes, Holanda y Roma, con la escuela de los "bamboccianti".²⁴ Sus enemigos encarnizados serían los representantes de la línea clásica. Andrea Sacchi (1599-661), pintor romano, continuador de la Escuela de los Carracci, en carta dirigida al boloñés Francesco Albani (1578-660) y fechada en 1651, nos ha legado una contundente diatriba contra los "bambocciante":

Estoy seguro de que te interesará saber que entre las cosas que en Roma están en decadencia figura la pintura. Los pintores de esta ciudad, viendo cuán excelsa es la verdadera belleza natural y cuán difícil es aprehenderla y representarla decorosamente con la conveniente belleza de detalle y la adecuada expresión, se ha arrogado una cierta libertad de conciencia: representan cualquier



Pieter Breughel, el Viejo (1525-30/69)
El empadronamiento en Belén (detalle),
1566
óleo/madera; 116 x 164,5cm
Museos Reales de Bellas Artes, Amberes



Bruno Barbey
Funeral de Nasser, Egipto, 1970

La fotografía acogió de inmediato como responsabilidad suya la captación del hombre en su vivencia concreta. Como consecuencia, se ha desarrollado en su seno hasta el presente una poderosa corriente *documentalista*. Esta ha defendido la tesis de que la fotografía realiza su estatuto ontológico cuando reproduce directamente la realidad humana, subestimando otras vertientes del trabajo fotográfico. Tal criterio tiene su fundamento en la potencialidad del medio para testimoniar la riqueza de la vida, dada la fuerte presencia del referente en sus imágenes. El documentalismo, de ancho cauce y prolíficos resultados, ha permitido el más amplio registro de costumbres, sociedades y hechos, ya cotidianos o trascendentes.

El interés por la reproducción realista en la pintura del siglo XVII se conforma como tendencia en la que convergen, de un modo u otro, los diferentes géneros artísticos. La obra retratística de Anton Van Dyck (1599-642) ha sido históricamente juzgada por la crítica como síntesis

de penetración psicológica y descripción de elegancia. La recurrencia a escasos elementos escenográficos estuvo en él acompañada de una pincelada minuciosa que ha hecho exclamar a más de uno que "sus sedas parecen crujir"; pero en la mirada y el gesto de sus personajes halló los elementos básicos para definirlos. Con Van Dyck el retrato, que no puede soslayar los estereotipos fijados por la iconografía oficial —se trata, en este caso, de la imagen de la aristocracia inglesa—, consolida su aspiración de captar la intimidad del modelo, su individualidad. Esto último ha sido el legado suyo más fecundo para el arte posterior. El paisaje, por otro lado, aunque subordinado a un concepto poético ideal y elaborado en la mente del pintor, se apoya en la observación directa de la naturaleza: la estudia rigurosamente; investiga los efectos atmosféricos y luminosos. Si en la escuela holandesa encontramos paisajes de un intenso realismo (Jan van Goyen, 1596-656), el francés Claude Lorrain (1600-82) —figura excepcional del

paisajismo en el siglo— es el pintor de los matices de la luz.

La fotografía ha hecho tradición del cultivo del retrato psicológico. Se ha proclamado como el único medio que posee los recursos apropiados para superar la barrera de la idealización y captar al hombre en su plena individualidad. Una postura contraria a la anterior, sin embargo, se ha manifestado recientemente en su seno. Cuando Karen Knorr dice (...) *el retrato, pintado o fotografiado, no es más que superficie, yo no creo que se pueda atravesar esa máscara, ver detrás. Yo actúo sobre la máscara. No hay realidad del retrato fuera de la máscara (...)*,²⁶ se opone a cuatro signos de conceptualización de un género que ha tenido en la fotografía la continuadora de ideas engendradas en el neoplatonismo renacentista. Cuando la fotografía, a su vez, procura captar la riqueza luminosa desplegada en el paisaje durante una fracción de tiempo —Ansel Adams y el grupo F-64— no sólo revela la potencialidad específica de su técnica, sino que también paga tributo a una ambición descriptiva que le precede.

La pintura de representación realista, que aborda con el máximo de verismo objetos y hombres en actitudes espontáneas, ha sido asociada en el presente siglo al concepto de *instantánea*, el cual se desarrolla dentro de la estética fotográfica. Si los retratados de Van Dyck parecen entes vivos; los cuadros mitológicos de Velázquez fragmentos tomados directamente de lo cotidiano, y las escenas populares de los maestros flamencos y holandeses, principalmente, recreaciones puntuales de la existencia del común, ello se debe a que el arte valorizó pronto la expresión de lo momentáneo como medio eficaz para crear una realidad (la suya) *semejante* a la propia realidad.

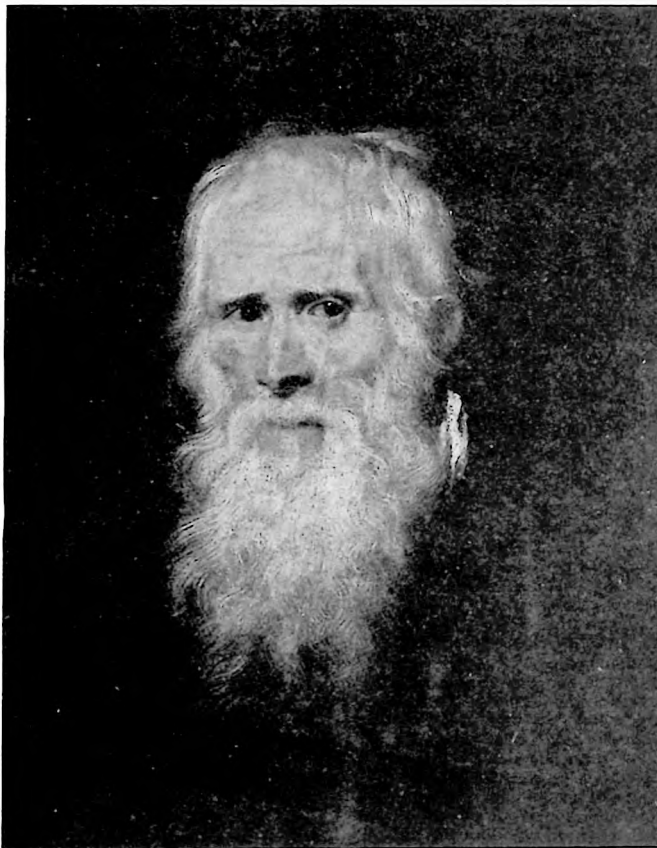
responsabilidad social asignada al artista en los términos siguientes: *Presentar amable a la virtud, hacer odioso el vicio y señalar lo ridículo, he aquí el proyecto de todo hombre honesto que toma la pluma, el pincel o el cincel.*²⁸ Desde entonces, más de un movimiento artístico —con su consecuente teoría— ha pretendido hacer imágenes directamente portadoras de demandas sociales.

El documentalismo fotográfico, al comprender a la fotografía como un medio de carácter humanista, ha

La tradición de un estilo cortesano, que encuentra en el *grand gout* del barroco —y, en particular, en el cuadro ceremonial y religioso— su expresión plena, será atacada desde comienzos del siglo XVIII por artistas exponentes de nuevos movimientos. Francia, convertida para la fecha en el centro del arte de Occidente, tiene en Antoine Watteau (1684-721) a su excelso pintor de escenas galantes idealizadas, pero también al autor de *La muestra de Gersaint* —tela colocada a la entrada del comercio de arte de su amigo homónimo— en la que describe un momento del acontecer en el lugar. El propio Gersaint diría de este cuadro:

*Fue pintado enteramente del natural; las posturas eran tan naturales y complacientes, la disposición tan espontánea, los grupos tan artísticamente ubicados, que atraía las miradas de todos los transeúntes, e incluso los pintores más hábiles venían una y otra vez a admirarlo.*²⁷

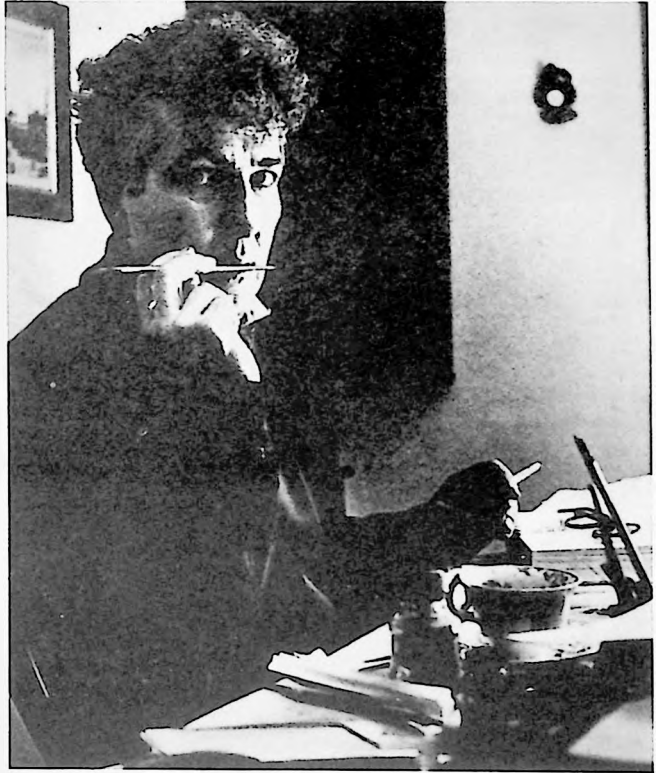
Pero serían en Francia Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699-779) y Jean-Baptiste Greuze (1725-805), y en Inglaterra William Hogarth (1697-764), los principales opositores de la pintura cortesana. Este nuevo arte se fragua emparentado con profundos movimientos filosóficos y literarios que refieren la evolución de la sociedad en ambos países, en los que la burguesía desplaza gradualmente a la nobleza en la dirección del ideal estético. Las clases medias y bajas se reinstalan con ellos en la representación artística. La orientación moralizadora de Hogarth desemboca en el realismo satírico; la de Greuze, en un emocionalismo y sentimentalismo exagerados. Si desde su configuración como actividad social específica el arte fue vinculado a nociones de contenido ético, la Ilustración le exige estimular el concepto de virtud que la burguesía intenta imponer. Diderot (1713-784), quien calificó la pintura de Greuze de pintura moral, resumiría la



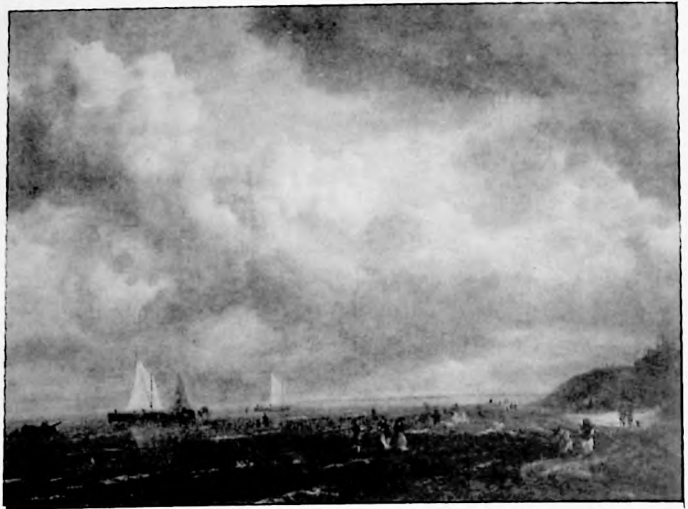
Anton Van Dyck (1599-642)
Cabeza de viejo, ca. 1621
Óleo/tela; 60,8 x 43,5 cm
Museo del Ermitage, San Petersburgo

estado generalmente movilizado en apoyo a las causas justas. Su exigencia fundamental ha sido la honestidad del fotógrafo en la valoración de los hechos. Su militancia ha tenido un profundo contenido democrático. La explotación de la potencialidad documental de la fotografía y la actitud comprometida con la realidad de muchos fotógrafos, han contribuido al desarrollo de la *fotografía social*, zona particular de la producción fotográfica contemporánea. Para ella la objetividad del medio se cumple con la realización de una "crónica sincera de la sociedad", entendida como representación de las condiciones de vida y trabajo de los sectores populares, sobre todo de los más desfavorecidos. Su denuncia de la pobreza lleva como propósito movilizar la conciencia pública. Lewis Hine (1874-940), pionero de la fotografía moderna y autor de un catastro de las injusticias sociales de la Norteamérica de principios de siglo, sintetizarla lacónicamente en una frase la intención primera de los cultivadores de esta vertiente de la práctica fotográfica: *Yo quería mostrar cosas que tenían que ser corregidas.*²⁹

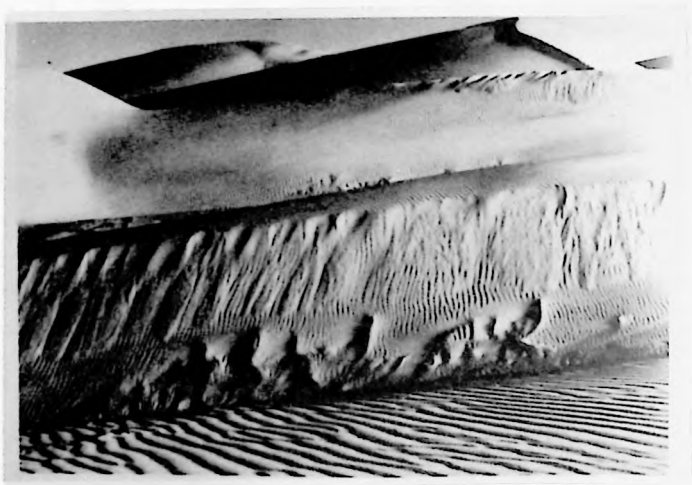
En el siglo XVIII se aplican en Italia nuevos conceptos plásticos en el género de *veduta*. La cumbre de la *veduta* se vincula en primer lugar con los nombres de Giovanni Antonio Canal (1667-1768) y su sobrino Bernardo Bellotto (1720-80), ambos conocidos como Canaletto. La expresión más científica posible de la realidad parece haber estado presente en los objetivos artísticos de ellos. Se afirma que aprovechaban la cámara óptica para corregir los errores eventuales a los que los ojos del espectador se habían acostumbrado con la perspectiva barroca, convirtiendo a este instrumento en su auxiliar indispensable. El vínculo con la pintura de género se expresa en su obra en la presentación detallada de acontecimientos cotidianos, aún anodinos, que transcurren en el amplio espacio que recrean sus vistas. Aquí la observación de la vida parece desligada de toda pretensión simbólica y servir, mejor, a la simple animación del paisaje y su absoluto verismo. Pueden hallarse en la *veduta* italiana y su éxito de mercado, uno de los gérmenes de la popularidad que el grabado y la pintura de vistas tendrían entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. El tratamiento del género en la fotografía desde sus inicios evidencia cómo este arte —consagrado aparentemente a lo documental e inmediato— en realidad participa muchas veces de convenciones icónicas transmitidas genealógicamente.



Bill Brandt
Retrato de Robert Graves, 1943



Jacob van Ruisdael (1628-29/82)
Costa
óleo/tela; 52 x 68 cm
Museo del Ermitage, San Petersburgo



Edward Weston
Océano, 1936

Hacia la Fotografía

C

on Anton Rafael Mengs (1718-79) y Jacques-Louis David (1748-825) el arte europeo transita hacia el triunfo definitivo del Neoclasicismo. El primero, alemán que trabajó como pintor de corte en Dresde y Madrid, inclina su obra hacia el racionalismo neoclásico, dejando en sus extensos escritos sobre arte reglas estrictas para la composición. En Francia, el segundo se convierte en figura principal del naciente movimiento.

Se ha hablado de que desde la irrupción del Neoclasicismo hasta las dos primeras décadas del siglo XIX —período en que éste dominó en el ámbito plástico— se desarrolla un segundo momento de "cientificismo artístico". No se trata, en este caso, de la aplicación directa de los descubrimientos de la ciencia en el lienzo o el mármol, sino de que la concepción racional y mecanicista predominante en ella se extiende a los predios del arte. De ahí que para el neoclásico la naturaleza es algo racional, concreto y ordenado. La claridad y el equilibrio, entonces, rigen toda obra. La arquitectura y escultura grecorromanas son retomadas como patrón estético. La idealización vuelve por sus fueros. Ingres (1780-865), cimerio representante de la segunda generación de neoclásicos, escribiría:

No hay dos artes, no hay más que uno: es el que tiene por fundamento lo bello, eterno y natural. Los que buscan por otro lado, se engañan, y del modo más fatal. ¿Qué quieren decir esos pretendidos artistas que predicán el descubrimiento de lo "nuevo"? ¿Hay algo nuevo? Todo está hecho, todo está hallado. No es nuestra tarea inventar, sino continuar (...).³⁰

Así, el Neoclasicismo estimula una teoría artística normativa, que racionaliza la experiencia creativa en indicaciones respecto a los más variados aspectos.

Probablemente uno de los problemas más interesantes planteados por la estética neoclásica —de definitiva importancia para la estética de la fotografía— sería el referido a la escogencia por el artista del instante preciso para representar el movimiento de una acción. Lessing (1729-81), en el *Laocoonte*, publicado originariamente en Berlín, en 1766, escribió:

(...) fecundo es sólo el instante que deja el campo libre a la imaginación. Porque cuantas más cosas vemos en una obra de arte, más ideas evocamos, y cuantas más ideas evocamos, más cosas nos figuramos ver. Ahora bien: en todo desarrollo de un sentimiento, el instante del paroxismo es el que menos goza de este privilegio. Más allá no existe ya nada, y mostrar a los ojos el grado extremo de la pasión es ligar las alas de la imaginación (...).³¹

Esta idea atraviesa el arte neoclásico. David, al concebir su obra sobre el enfrentamiento entre espartanos y persas por la defensa de las Termópilas, diría: (...) *A imitación de los artistas de la Antigüedad, que no dejaban nunca de elegir el momento anterior o posterior al "clímax" de su tema, voy a pintar a Leonidas y sus soldados antes de la batalla, en calma y prometiéndose a sí mismos la inmortalidad.³²*

Petr Tausk, en su *Historia de la fotografía en el siglo XX*, remonta al *Laocoonte* la preocupación de la fotografía de la vida (*live*) por la elección del momento óptimo para captar el desenvolvimiento de una escena.³³ Para el fotógrafo interesado en ello siempre existe el problema de registrar el instante que mejor expresa el movimiento de la acción, debe dar una impresión de dinamismo que indique su continuidad, y está obligado a estimular la imaginación del observador respecto al decurso posterior de la misma.



Velázquez (1599-660)
Los borrachos o El triunfo de Baco
 (detalle), ca. 1628
 óleo/tela; 165 x 225 cm
 Museo del Prado, Madrid



Werner Bischof
 Hungría, 1947

El Romanticismo ha sido valorado como un escape, una huida del mundo real. Por esa vía discurre el paisaje romántico; pero al renegar del clasicista —intelectual y cosmopolita— el primero bebió en la pintura holandesa del siglo XVII, que incluyó en el género a figuras tales como Hobbema (1638-709) y Ruysdael (1628/29-82). A las hinchadas exageraciones del paisajismo de la escuela romántica, Jean-Baptiste-Camille Corot (1790-875) opuso en sus obras la combinación del interés por la estructura con un efecto vaporoso que lo identifica con dicha escuela. Esta afinidad quedaba declarada en su estima del sentimiento, de la emoción, que Corot entendía como complemento a la realidad de la naturaleza.

Pero si el Romanticismo se enfrentó tenazmente al dogmatismo neoclásico, con sus cánones rígidos para la creación artística, lo hizo conectando aquellos criterios nuevos que aportaba: el gusto por lo exótico y lo local, la acentuación del aspecto subjetivo del acto creador, la intensa emocionalidad, con nociones de la representación visual asumidas puntualmente de la historia de la pintura occidental. ¿No es acaso prueba de ello la identificación de Delacroix (1798-863) con Rubens (1577-640), el colorista? Al fin y al cabo, la pintura romántica se concentra tenazmente en el "yo"; pero no puede más que reconocerlo en la figuración de las cosas, aunque huya honestamente de la "fria exactitud", de la perfección reproductora: es ya la definitiva comprensión del arte como *Intérprete* de la naturaleza.

Esta última idea se instala tempranamente en la estética fotográfica. La fotografía nace en 1839 concebida como la naturaleza autografiándose a sí misma **El lápiz la naturaleza** es el título que da William Henry Talbot (1800-877) a su primer álbum de calotipos, publicado en fascículos entre (1844-46)—, lo que no excluye que se dé ya paso a la imaginación. Antoine Claudet, fotógrafo y científico amigo

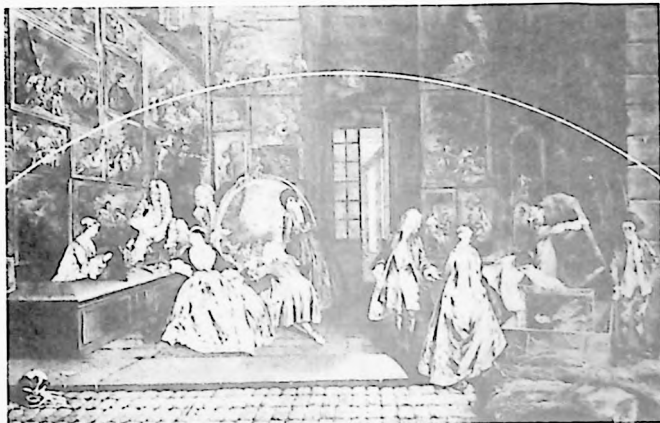
de Fox Talbot, lo expresaría así: (...) *no hay nada más difícil que hacer fotografías dignas de ser vistas; (...) se requiere imaginación, buen gusto, criterio y refinamiento para usar con éxito este aparato y este proceso; para mí el resultado es tan artístico como el de cualquiera de las llamadas Bellas Artes.*³⁴ Poco después, Peter Henry Emerson (1856-936), artista y teórico de la fotografía de fines del siglo XIX, a cincuenta años de la aparición de este invento establecería las bases de la estética de la fotografía purista hasta el presente. De copia imaginativa de la naturaleza, la fotografía ha pasado a ser entendida como su intérprete, en dependencia fundamentalmente de la acción subjetiva particular del fotógrafo:

*(...) el artista, usando la fotografía como medio —escribe Emerson— escoge su tema, selecciona los detalles, generaliza el conjunto (...) y así presenta su visión de la naturaleza. Esto no es copiar o imitar a la naturaleza, sino interpretarla, que es todo lo que puede hacer un artista (...)*³⁵

Al margen de que la fotografía reciba la herencia de las formas elevadas del arte neoclásico y del romántico —de problemas teóricos, de preferencias temáticas—, ella se comunica más directamente con rasgos de la cultura de fines del siglo XVIII y primeras décadas del XIX que reflejan a otro nivel de la estética visual, de carácter fundamentalmente divulgativo, aunque éste a su vez se relacione con la gran pintura. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, los estados europeos se preocuparon por hacer un "inventario" de las riquezas naturales de las regiones incluso más lejanas, con el fin de incorporarlas a la explotación económica. La formación de un mercado internacional propició el mejoramiento de las vías y medios de transportación, lo que estimuló los viajes frecuentes de los europeos, dentro del propio continente o hacia el extranjero. La Ilustración —con su idea del



Roger Fenton
En el campo de la 4ª Guardia de Dragones,
Crimea, 1855



Pierre-Alexandre Aveline (1702-60)
La muestra de Gersaint
aguafuerte y buril; 585 x 860 mm
Sobre la pintura original de Antoine
Watteau (1684-1721)



Ben Shan
Arkansas, 1935

progreso material— abrió un amplio campo al desarrollo de la ciencia y posibilitó la aparición de una nueva clase de exploradores científicos que compartían, por lo general, su enorme pasión por la naturaleza. Esta fue recreada por ellos mismo —o con el auxilio de artistas— ya en dibujos de animales y plantas, ya en vistas de lugares. El dibujo o la descripción escrita del paisaje se convirtieron en algo común entre la gente culta, lo que, por un lado, indica la extensión de la capacidad para valorarlo, y, por otro, explica la difusión de la cámara oscura en este estrato de la sociedad. Rápidamente los "tipos" y las escenas costumbristas fueron incluidos en los álbumes de viajeros que, de algún modo, prepararon e incitaron también el gusto por lo exótico y lo pintoresco del romanticismo. La figura del artista-viajero —motivado preferentemente por la crónica puntual— se individualiza. El culto a la ciencia y la técnica del capitalismo industrial, con su respaldo teórico en la filosofía positivista, extiende el concepto de comprobación hasta el terreno del arte.

Todo ello coincide a comienzos del siglo XIX en desarrollar el interés por las recreaciones fieles, objetivas, de la naturaleza, del cual participa, en primer lugar, el público, y que alcanza a los artistas. Este es el período en que comienza a cerrarse la brecha existente entre el arte como ideal —pensamiento dominante en la tradición del arte occidental hasta el momento— y el arte como medio para describir las particularidades de la realidad, o, mejor, que encuentra en el documento *per se* las posibilidades directas de la creación. En esta tendencia histórica a la representación de *lo real inmediato* se inscriben tanto la invención de la fotografía como la aparición del Realismo en la pintura, independientemente de que en ambos fenómenos confluyan otros factores.

Del alquimista Johan Heinrich Schulze (1687-744), quien descubrió el ennegrecimiento del nitrato de plata bajo la acción de la luz, hasta los primeros intentos por fijar las imágenes de la cámara oscura por medios químicos, transcurriría

medio siglo; pero todavía el descubrimiento de Schulze no había sido directamente vinculado a la cámara oscura. Las primeras décadas del siglo XIX son testigos de las investigaciones que, finalmente, enlazan los descubrimientos físicos-ópticos de los siglos XV al XVII con el desarrollo de la química experimental del XVIII para desembocar en la fotografía. La historiografía del medio da cuenta de que los trabajos de Joseph-Nicéphore Niépce (1765-833) y Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-851) conducen a la primera técnica fotográfica conocida, el daguerrotipo —que ve la luz pública en 1839 e inaugura la "era de la fotografía"—, de que dos años después William Henry Fox Talbot patenta el calotipo, resultado de sus particulares investigaciones, y de que poco más de media docena de personas, incluyendo al brasileño Hercule Florence, realizaron indagaciones contemporáneas a las primeras. Las premisas de la fotografía habían madurado al punto de que gente diversa, aun desconectada entre sí, trabajaba para su génesis, desde artistas mediocres hasta científicos de disciplinas diferentes.

Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699-779)
El benedicto, 1744
Óleo/ta; 49.5 x 38 cm
Museo del Ermitage, San Petersburgo





Samuel Scott (1702-72), atribuido a Golden Cross Inn, The Strand óleo/tela, 77 x 128 cm Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana

Por entonces, en Barbizon —la aldea del bosque de Fontainebleau—, se reunían jóvenes artistas que hufan de las contradicciones de la vida citadina y se dedicaban a pintar el paisaje con una intención objetivista. Cuando Theodore Rousseau (1812-67) dijo: (...) *Toda la típica y especial majestad de un retrato de Luis XIX, por Le Brun o Rigaud, será vencido por la humildad de un manojo de hierbas claramente iluminado por un rayo de sol* (...),³⁶ exponía la estética de su escuela, fiel al motivo y a la sinceridad y sencillez del paisaje trivial, ajena a la poesía mística de sus predecesores románticos y en busca de la prosa de la vida rural. La escuela de Barbizon sería el puente definitivo de transición entre el Romanticismo y el Realismo en el

arte. En 1850, Gustave Courbet (1819-77) —máxima figura de la escuela realista— pinta el **Retorno de la feria de Flagey**. Su obra, que aspiraba a expresar "las costumbres, ideas y apariencias" de su tiempo, se aferra a los objetos "visibles y tangibles", a las cosas "reales y existentes": es el culto de lo contemporáneo. Este concepto plástico y la identificación del artista con los ideales de justicia social lo llevan a representar el tema del trabajo con un fuerte contenido de denuncia. Courbet se propuso crear un arte viviente; la fotografía —con sus apenas diez años de vida— se jactaba de poder registrar con su ojo ciclópeo todo lo visible: es el triunfo rotundo y desembozado —aunque efímero— de la realidad en el arte.



Federico Mialhe (1810-81)
Fuente de la Noble Habana frente al Campo
de Marte
Litografía; 177 x 253 (209 x 306) mm
De la Serie Isla de Cuba Pintoresca, 1839-42
Sobre daguerrotipo de Antonio Rezzonico



Epílogo

Las artes nuevas no aparecen en un espacio vacío. A ellas se traspasan problemas planteados en la historia precedente de las artes afines y, desde su surgimiento, se insertan en la red de relaciones y mutuas influencias de la vida ulterior de las mismas. Sólo en este proceso complejo se definen las soluciones del nuevo arte al conjunto de cuestiones que lo implican con otras.

Hay sería ingenuo tanto recurrir a la tradición de la pintura para incluir a la fotografía —por afinidad— en los dominios del arte, como desvincular a la última de las inquietudes que han abonado el terreno de la cultura visual de Occidente en los últimos cinco siglos. La historia que hemos reseñado a trancos sería, entonces, la del planteo de una serie de problemas estéticos a los que la fotografía ha dado sus respuestas específicas, hasta contradictorias.

Si la fotografía vino al mundo con la "pesada carga" de una rica experiencia icónica y teórica que le antecede y con la que inevitablemente se comunica, su historia particular es una larga lucha —a veces exagerada— por autodefinirse, que abarca posiciones que fluctúan entre la osada suficiencia y el tímido coqueteo. Bastaría esta actitud suya de permanente indagación práctica y reflexiva para calificarla como una de las artes más vitales y renovadoras del presente.

Anónimo
El Prado, Vista de la estatua de la India
Del álbum fotográfico Havana-Florida and
Western North Carolina
Biblioteca Nacional, Caracas

Índice de Referencias:

1. **Arte y Fotografía**, de Otto Stelzer (Verlag, Munich, 1966; edición en español de Gustavo Gill, Barcelona, 1981), puede considerarse un antecedente importante.
2. No nos ha sido posible consultar el catálogo de la muestra, el que conocemos sólo por referencias. Quizás ello crea una laguna lamentable en nuestras fuentes bibliográficas.
3. Siqueiros, David Alfaro. La función de la fotografía (pub. originariamente en Hoy, México, D.F., No. 441, 4 de Agosto de 1945). En: **Textos de David Alfaro Siqueiros** (compilación y prólogo de Raquel Tibol). Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1974, p. 71. Subrayado del autor.
4. "Alois Riegl, con su teoría del *Kunstwollen* (voluntad de arte), que es la aportación más decisiva para la superación de la estética normativa, abre camino a la idea de que la Incesante y jamás concluida modificación de los estilos artísticos significa un constante reemplazo de escalas de valores vigentes temporalmente por otras siempre nuevas (...). Para Riegl los cambios de estilo son cambios de ideales estéticos; en el concepto de ideal está implícito que el mismo aspira a realizarse o a verse realizado (...)". Pächt, Otto. **Historia del arte y metodología**. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p.55.
5. Rivera, Diego, Edward Weston y Tina Modotti (pub. originariamente en **Mexican Folkways**, No. 6, abril-mayo, 1926). En: **Diego Rivera. Arte y Política** (compilación y prólogo de Raquel Tibol). Editorial Grijalbo, S.A., México, D.F. 1979, pp. 63-4. Subrayados del autor.
6. **El arte y los artistas** (compilación y prólogo de Manuel López Oliva). Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, p.40.
7. *ib.*, p.46.
8. Fontcuberta, Joan. Introducción a **Estética fotográfica. Selección de textos**. Edit. Blume, Barcelona, 1984, p.11.
9. **El arte y...**, p.50.
10. *ib.*, pp. 71, 72.
11. Dnieprov, V. La variedad de estilos en el arte realista. En: **Problemas de la teoría del arte**. Edit. Arte y Literatura, La Habana, 1980, T. II, p. 199.
12. **El arte y...**, p.50.
13. Beals, Carleton. Tina Modotti (pub. originariamente en **Creative Arts**, Nueva York, febrero, 1923). En: Frida Kahlo/Tina Modotti. Museo Nacional de Arte, México, D.F., junio-agosto, 1983 (catálogo), p. 100. La fecha del artículo de Beals ha sido transcrita de la relación bibliográfica aparecida en el catálogo citado. Opinamos que hay en ella un error y que el trabajo fue redactado hacia 1928.
14. Si el concepto de *textura* tiene en la pintura su expresión látil, en fotografía refiere a la calidad reproductora en valores de las texturas reales de los objetos, para señalar un ejemplo de reelaboración de un concepto. Entre los que particularmente ha desarrollado la última se encuentran los de *acto fotográfico, altura de cámara, encuadre, foco*, y otros muchos. Es interesante constatar cómo la historiografía y crítica artística se sirven sin rubor de conceptos elaborados por la estética fotográfica al valorar los productos de las "bellas artes tradicionales".
15. Citado en: Gernshein, Helmut (en colaboración con Alison Gernshein). **Historia gráfica de la fotografía**. Eds. Omega, Barcelona, 1967, p.11. Bajo el subtítulo *La cámara oscura* (pp. 9-15) en este libro se hace la historia de este instrumento.
16. (...) *pasé a ver otros muchos autores, que tratan de la óptica demostrativamente, que es una de las ciencias matemáticas, que discurre acerca de la profusión y proyección de los radios visuales y luminosos de la sección escenográfica; y hallé con evidencia, que esta facultad es indubitablemente la teórica de la Pintura; y que esta es forzosamente demostrativa en todos sus principios, y radicales fundamentos, como lo son todas las ciencias matemáticas: circunstancia que califica la Pintura, no sólo arte liberal, sino ciencia demostrativa que es lo sublime de las ciencias; pues por la demostración se constituyen tales (...)*. Palomino, Antonio. **El Museo Pictórico o Escala Óptica**. Edit. Poseidón, Buenos Aires, 1944, T.I. p. XIX-XX. Se actualizó la ortografía de la cita.
17. **El arte y...**, p. 98.
18. Sería don Diego Angulo Iniguez quien precisara que el cuadro de Velázquez **Las hilanderas**, que había sido considerado representación de un tema de trabajo, interpretaba la fábula de Aracne bajo apariencia cotidiana. Ver: Gallego, Julián. **Las hilanderas o La fábula de Aracne**. En: Velázquez, Museo del Prado, Madrid, 23 enero-31 marzo, 1990 (catálogo), pp. 360-7.
19. Ver: Stelzer, Otto. *Ob. cit.*, p.77.
20. Se habla aquí de la expresividad o expresión como la entendemos desde la perspectiva axiológica abierta por el expresionismo, y no en el sentido que en el siglo XVII le dio el académico francés Charles Le Brun (1619-90) —y que de algún modo aún pervive— el cual definía a la expresión como un *parecido vivo y natural con las cosas que hemos de representar*. Ver: **El arte y...**, p. 124.
21. **El arte y...**, p.89.
22. Strand, Paul. La motivación artística en fotografía (pub. originariamente en **The British Journal of Photography**. Vol. 70, 1923, pp. 612-5). En: **Estética fotográfica**. Selección de textos, p.98.
23. Se ha visto en las escenas de tabernas de Ostade, por ejemplo, un espíritu simbólico y moralizante dentro de la austera y puritana moral del protestantismo. En general, los estudios iconológicos han atribuido la condición de símbolos a los temas de apariencia realista de la pintura de la etapa.
24. De seguidores de **Bamboccio**, sobrenombre del pintor holandés Pieter Van Laer (1592-642), quien residió en Roma durante muchos años.
25. **El Arte y...**, p.106.
26. Coignard, Jérôme. **Van Dyck fotógrafo** (entrevista a Karen Knorr). **Beaux Arts Magazine**, París, No. 86, enero, 1991, p.48.
27. Citado en: Eckhardt, Dorette. **Antoine Watteau**. Editorial Henschel-Berlin/Edit. —Arte y Literatura—. La Habana, 1986, p.10.
28. Citado en: Bayer, Raymond. **Historia de la Estética**. Edit. Revolucionaria, La Habana, 1971, p.p. 167-8.
29. Marks, Robert W. Retrato de Lewis Hine. **Coronet**, septiembre, 1939, p.157.
30. Ingres, Jean-Auguste-Dominique. **Pensamientos, notas y cartas**. Edit. Poseidón, Buenos Aires, 1945, p.25.
31. Lessing, Gotthold Ephraim. **Laocoonte**. Edit. Arte y Literatura, La Habana, 1978, p.19.
32. **El arte y...**, p.160.
33. Tausk, Petr. **Historia de la fotografía en el siglo XX**. Edit. Oriente, Santiago de Cuba, 1984, p.88.
34. Citado en: Rogers, Brett. **La estética de la calotipia. Un "romance" familiar**. En: William Henry Fox Talbot y su círculo familiar. The British Council, 1989 (catálogo), p.12.
35. Emerson, Peter Henry. **Fotografía naturalista** (pub. originariamente por Gilbert Rivington Ltd, Londres, 1899). en: **Estética fotográfica. Selección de textos**, p.63.
36. **El arte y...**, p.206.

Consejo Nacional de la Cultura

