

EVOLUCIÓN DEL REFERENTE FOTOGRÁFICO EN LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA Y EXPERIMENTAL

María del Mar Bernal Pérez¹

Universidad de Sevilla

mmarbernal@us.es

Raquel Serrano Tafalla²

Universidad de Sevilla

raquelserranotafalla@outlook.es

RESUMEN:

Este artículo plantea una reflexión sobre la evolución de la imagen y el proceso creativo en la gráfica contemporánea. La conexión entre la fotografía y las artes plásticas fomenta una apertura a la diferencia y a otras formas de concebir el mundo, de pensarlo y, sobre todo, de representarlo. Destacamos la influencia de la experimentación en las vanguardias para concebir una *nueva fotografía* y redirigir la gráfica hacia horizontes desconocidos. Esto queda demostrado en las prácticas de distintos artistas contemporáneos que se benefician del apropiacionismo y el azar en sus obras para un posible desarrollo del referente fotográfico.

PALABRAS CLAVE: Imagen-fotografía-experimentación-proceso-apropiacionismo-azar.

ABSTRACT:

This article suggest a reflection about the evolution of the image and the process of creation in contemporary graphic. The connection between photography and the plastic arts encourages an open-mindedness to difference and other ways of conceiving the world, of thinking about it and, above all, of representing it. We highlight the influence of experimentation in the avant-garde to conceive a new photography and redirect the graphic to new horizons. This is demonstrated in the practices of different contemporary artists who benefit from appropriation and chance in their artworks for a possible development of the photographic referent.

KEYWORDS: Image-photography-experimentation-process-appropriation-chance.

¹ Doctora por la Universidad de Sevilla. Profesora Titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla.

² Graduada en Bellas Artes, Máster en Arte: Idea y Producción en la Universidad de Sevilla y actualmente doctorando en el Programa de Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla.

1. INTRODUCCIÓN: LA CONEXIÓN ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y LA GRÁFICA

El descubrimiento de la fotografía en el año 1839 desencadenó un nuevo modo de reproducción de las imágenes creando, por vez primera, una visión del mundo sin la intervención directa del artista. Muchos creadores comenzaron a usar fotografías como soporte, a modo de bocetos para futuras obras definitivas, pero solían destruirlas al finalizar la pieza. Sin embargo, la fidelidad con respecto a la realidad que aportaba les obligó a cambiar el patrón de comportamiento. Con la llegada del impresionismo los artistas serán los primeros en aceptar y reconocer la influencia en sus pinturas emergiendo entonces la “mirada fotográfica”, que aportó una nueva forma de contemplar. Como cita Coronado en su texto sobre fotografía e impresionismo: “La mirada fotográfica se prolonga más acá y más allá de los límites de visión permitidos al ojo del pintor” (Coronado, 1998: 310).

En el contexto de las vanguardias surge la conexión de la fotografía con las artes plásticas. Fue una época marcada por la innovación en la que se produjo un cambio de fuentes de inspiración y recursos expresivos, generando la ruptura con la tradición: por un lado, con la condición mimética dejando de ser un *espejo del mundo* para crear *otras realidades* independientes; por otro, abandonando el deseo de ser arte y evitando toda comparación con la pintura.

Esta evolución como medio autónomo llevará a que se revele la obra de artistas que experimentaron con la imagen fotográfica dentro de la gráfica. Son ejemplos André Kertész o Man Ray, quienes exploraron la gama de accidentes fotográficos siguiendo la estética surrealista y, actualmente, Gerhard Richter o Roni Horn en quienes asistimos a una nueva concepción sobre los límites de representación. En este estudio se hace hincapié en dos conceptos clave en la producción artística como el apropiacionismo y el azar, técnicas que impulsan el progreso de la imagen contemporánea en la gráfica. Será un ejemplo de esto el trabajo de Nicolas Lamas o Vija Celmins. En el apartado *El azar en la gráfica contemporánea y experimental* nos acercamos a descubrir el proceso de Lena Czerniawska en el que la gráfica se expande uniéndose con la performance. El azar influirá en su obra no sólo como un simple hecho inesperado, sino como un método de evolución.

2. LA EXPERIMENTACIÓN EN LA FOTOGRAFÍA DE LAS VANGUARDIAS

Frente al realismo convencional surgieron técnicas gráficas experimentales como el fotomontaje que descomponía la realidad para aportar mayor fuerza visual, convirtiéndose entonces en el principal medio del *antiartista*. Estas prácticas experimentales se dirigieron hacia la distorsión guiándose por la sorpresa y el azar (Fig. 1).



Figura 1. André Kertész. *Distortion*, 1937.

La necesidad de innovar se hace visible en la obra de Man Ray, considerado como el maestro de la fotografía experimental, ya que aplicó el dadaísmo y el surrealismo en la disciplina. El dominio técnico de la fotografía durante el siglo XIX conocido como *straight photography* quedó atrás al considerar los defectos técnicos como legítimas propuestas estéticas que reforzaban el mensaje. Sus primeras obras fueron los *Rayographs*³, imágenes fotográficas obtenidas sin cámara que, según sus propias palabras, se caracterizan por “lo irracional y lo incongruente, provocando erotismo y escándalo. La búsqueda de la libertad y el placer; eso ocupa todo mi arte” (Ray, 2004: 377).



Figura 2. Man Ray, *Passage entre deux prises de vues*, 1937.

³ Imágenes obtenidas con objetos expuestos sobre un papel sensible a la luz y luego revelado.

Man Ray exploró la gama de accidentes fotográficos, declarándose con gusto "*Fautographe*"⁴. Parafraseando a Clément Chéroux en su *Breve historia del error fotográfico* podríamos decir que en cuanto un creador domina sus errores, los asimila y los convierte en parte de su estilo (Fig. 2).

Muchas de las manifestaciones artísticas transitaron por los límites posibles del "arte". Ante la pregunta de hasta dónde se podría llegar y cuáles podrían ser los alcances de lo referido M^a José Mulet y Miguel Seguí concluyen en la importancia de que la fotografía al fin se desvincule del concepto de reflejo para evolucionar en su producción autónoma (Mulet y Seguí, 1993). Toda suerte de daños, tachaduras y desgarraduras son factores que abundarían en la misma dirección, abandonando o destruyendo deliberadamente la referencia al sujeto u objeto (Aumont, 1992). La estrategia que siguieron los artistas para desarrollar sus errores se basaba en dejar actuar la serendipia para descubrir nuevas realidades.

3. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA Y EXPERIMENTAL

Para entender la evolución del referente en la gráfica contemporánea se propone analizar el caso de Gerhard Richter. Este artista realizó durante los años 60 y 70 una serie de obras donde trabajaba la imagen como objeto de reflexión. En ellas destaca el insólito uso de la fotografía como referente. Según sus propias palabras, trataba de "copiar" todo tipo de imágenes, sin importarle ni el tema ni la procedencia, considerándose como un medio de distanciamiento con respecto a sus contenidos (Fig. 3 y 4).

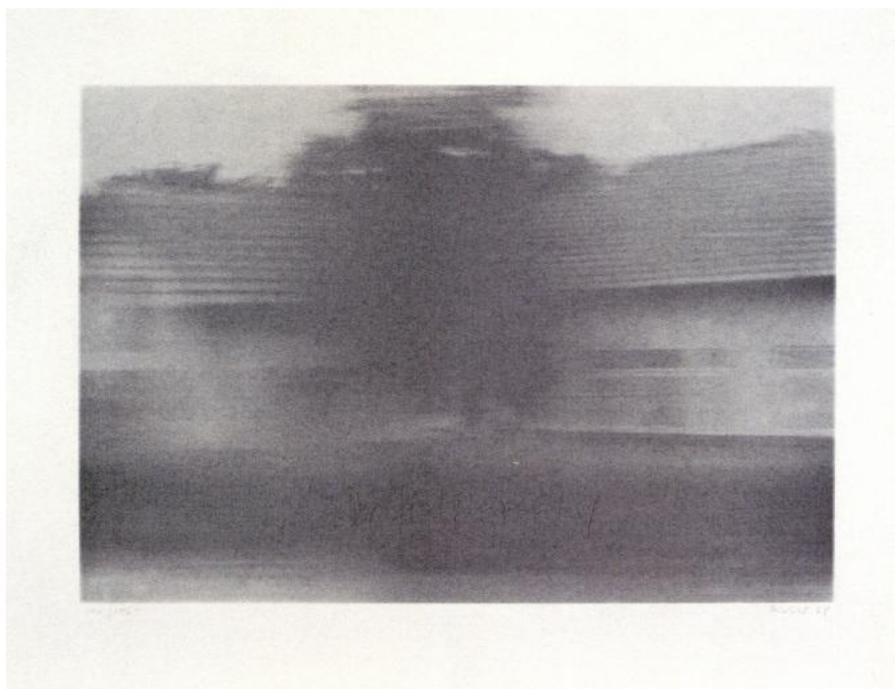


Figura 3. Gerhard Richter, *Halfmannshof*, 1968.

⁴ Juego de palabras entre la palabra "*fault*" (error) y "photography".



Figura 4. Gerhard Richter, *Hund*, 1965.

Las posibilidades de representación son infinitas. Al carecer de valor documental sus imágenes están borrosas, deformadas y descoloridas: “La imagen deja de actuar como representación de un determinado referente para transformarse en un objeto en sí misma, en el emblema manifiesto de una realidad definitivamente borrada” (Lupi3n, 2008: 317). Richter manifiesta su intenci3n de “no inventar nada, ni idea, ni composici3n, ni objeto, ni forma, y recibirlo todo: composici3n, objeto, forma, idea, imagen” (Richter en Picazo, 1996: 237). El mensaje de la imagen se extiende m1s all1 del contenido anal3gico. Lo referido en la fotograf1a pasa a un segundo plano dando paso a un espacio imaginario con m1ltiples interpretaciones. Tal es el caso de Roni Horn en *Still Water*, (*The river Thames for example*) (Fig. 5).



Figura 5. Roni Horn. *Still Water (The river Thames, for example)*, 1999.

Se trata de una serie de quince litografías a gran formato impresas en papel blanco. Cada una de las imágenes se centra en un área de la superficie del río Támesis y, como bien dice el título, “*El río Támesis, por ejemplo*”, no es más que una fotografía que busca ir más allá del referente. Una inspección minuciosa de la imagen nos revela pequeños números salpicados, casi camuflados, como motas de desechos sobre la superficie del agua. Estos números hacen referencia a las notas impresas a lo largo del borde inferior de la obra que son los verdaderos códigos que complementan a la imagen.

3.1. El apropiacionismo en la gráfica contemporánea

Al igual que sucedió en las prácticas de los *antiartistas* del siglo XX, puede encontrarse una serie de obras que cuestionan los convencionalismos de la fotografía, esta vez bajo el término "Apropiacionismo". Se fundamentan en generar una imagen a partir de materiales preexistentes, recontextualizando y proporcionando un nuevo significado. El espectador pasa a ser un agente activo en el proceso de producción y recepción.

Un claro ejemplo es el trabajo de Nicolás Lamas. Su obra parte del interés y la desconfianza hacia las percepciones construidas de aquello que pertenece a un “orden natural”, analizando la relación entre el conocimiento de lo que está en el mundo y nuestra percepción, interpretación e interacción con él. Lamas busca los errores entre los distintos sistemas de representación y la realidad. Como parte de este proceso, se inclina por la manipulación de imágenes, textos, sonidos y otros elementos asociados a la captura, interpretación y transmisión de la información. Con ello evidencia la relatividad de todo aquello que intentamos comprender en busca de una verdad objetiva y definitiva (Fig. 6).



Figura 6. Nicolás Lamas. *Damnatio memoriae* #5, 2013.

En su trabajo construye y deconstruye fragmentos obteniendo como resultado hibridaciones que generan un choque continuo entre realidad y ficción.

A lo largo del s. XX el arte ha propuesto una gran variedad de modos de Apropiación: la copia, el reciclaje, el objeto "encontrado" y el apropiado como ready-made, la fragmentación, la reconstrucción... (Furió, 2014: 3).

El arte contemporáneo siempre ha sido una apertura a otras formas de tratar con el mundo, de relacionarnos en él y de pensarlo. Como en gran parte de las corrientes de vanguardia y neovanguardia, que se inclinaban hacia lo nuevo por aquello que aún no había sido, el principio de novedad hoy sigue patente.

Con la idea de cuestionar la realidad y convertir el objeto cotidiano en una potencial pieza artística, descubrimos a Vija Celmins. Desde muy pequeña comenzó a coleccionar imágenes, procedentes de libros o revistas, que se convirtieron en la fuente principal para el desarrollo de sus obras (Fig. 7). Sus dibujos son algo más que imágenes sugiriendo pausas en la percepción y dejando espacios abstractos que abren paso a la imaginación. Según la artista:

La fotografía es un sujeto alternativo, otra capa que crea distancia y la distancia crea una oportunidad para ver más lentamente el trabajo y explorar tu relación con él. Trato la fotografía como objeto para escanear y rehacer en mi arte (Celmins entrevistada por Chuck Close, 1992: 20,23).

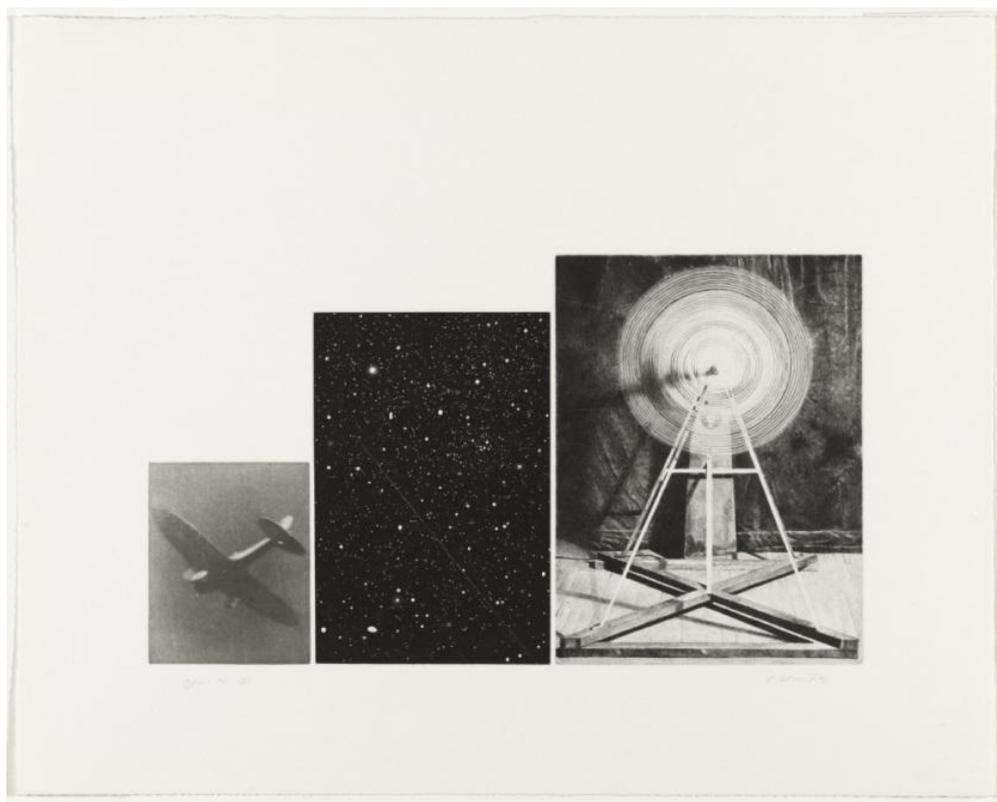


Figura 7. Vija Celmins. *Concentric Bearings, D*, 1985.

Acerca de descontextualizar imágenes nos encontramos con José Iraola, este artista crea nuevos enunciados cargados de significados psico-sexuales, humor y crítica a partir de un repertorio de imágenes que recupera durante años. A veces, incluso estas fotografías no son proporcionadas por el artista. No importa el objeto fotografiado en sí, sino el proceso que lleva a cabo de descontextualización y desfiguración visual a posteriori (Fig.8).

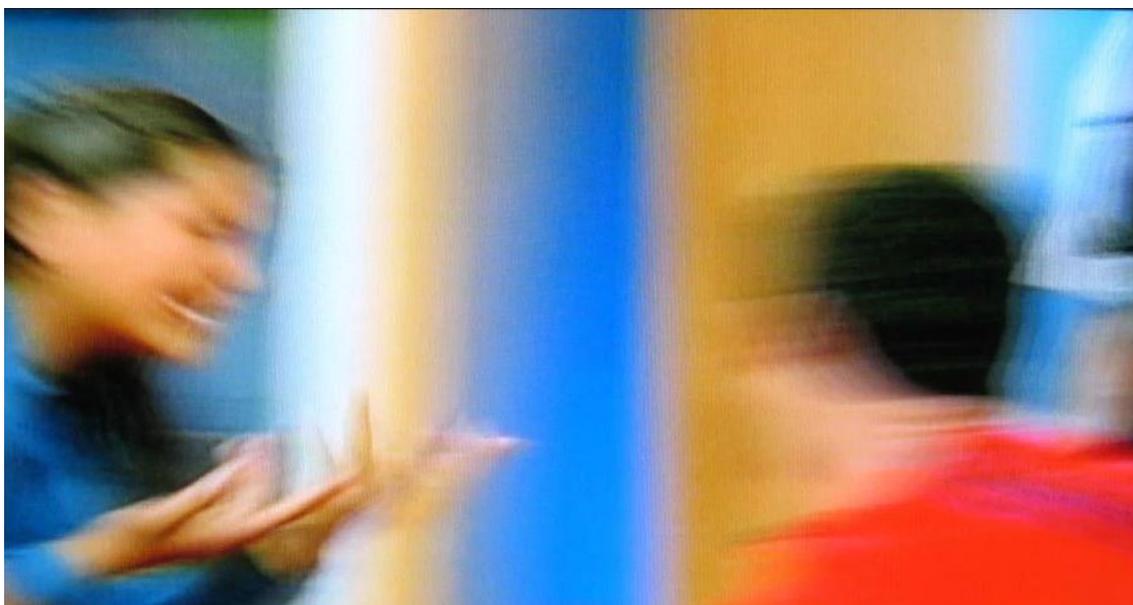


Figura 8. José Iraola. *Anunciación*, 2010. Impresión digital 76,2 x 111 cm.

3.2. El azar en la gráfica experimental

Cuando nos referimos al azar en el proceso creativo estamos aceptando su deliberada incapacidad de predicción. Aun así, la mente elige allí donde seleccionó previamente el azar.

Toda búsqueda creativa, sea de una nueva imagen o de una idea nueva, implica el escrutinio de un número a menudo astronómico de posibilidades. (...) se parece a una intrincada red llena de puntos nodales. De cada uno de esos puntos irradian en todas direcciones muchos caminos posibles que llevan a múltiples encrucijadas...cada elección es igualmente decisiva para el proceso ulterior (...). El dilema pertenece a la esencia de la creatividad. (Ehrenzweig, 1973: 54)

Los escritos elaborados por Francisco Ávila Fuenmayor acerca de Wagensberg y la entropía son claves en este apartado. En ellos se describe cómo el artista es un alterador de probabilidades seleccionando procesos en los que los automatismos, los errores y los objetos encontrados sirven para crear. El azar es uno de los elementos que Jorge Wagensberg trata en profundidad en varios capítulos de *Ideas sobre la Complejidad del Mundo* como concepto inherente a la esencia del cambio.

A fin de comprender el concepto de entropía, sea el siguiente ejemplo. Si tomamos hipotéticamente una escultura del legado griego, como la Victoria de Samotracia, a la que hemos colocado una carga pequeña de dinamita pero suficiente para volarla en mil pedazos. Descubriremos luego de la explosión, que la escultura se ha convertido en simples pedazos, de diferentes tamaños. Aquí en este ejemplo, lo fundamental, es que se trata de la misma materia pero ahora organizada de distinto modo. Dicho de otro modo, se ha desorganizado. (Ávila, 2002: 5)

Si seguimos el ejemplo de Francisco Ávila, podríamos decir entonces que la evolución no es más que una sucesión de estados cada vez más desorganizados. Un ejemplo es el dibujo de Lena Czerniawska, quien investiga la realidad a través de la imagen y su temporalidad, dando como resultado un conjunto de distintos estados y procesos improvisados. La música, la interpretación y el dibujo participan en sus piezas (Fig. 8).



Figura 8. Lena Czerniawska y Adam Webster, *La música es mi aeronave*, 2016.

Su influencia sobre la realidad no se hace de modo descriptivo, pedagógico o estético sino, más bien, sobre el modo activo de la intervención. Lejos de representar lo obvio, como podría hacerlo un actor sobre una escena, la artista se implica en el proceso, aceptando este fenómeno como un elemento más constituyente de la acción.

En *Materialismo, vitalismo, racionalismo*, Antoine Augustin Cournot define el azar como el encuentro fortuito de dos causalidades independientes (Cournot, 1979). Pero creemos que existe otro término más apropiado para definir estos encuentros azarosos y afortunados: se trata de la *serendipidad* que designa la probabilidad de ver los errores transformados en éxitos, o de encontrar algo sin haberlo buscado.

4. CONCLUSIONES

El principal interés que ha motivado la realización de este estudio ha sido la experimentación y la evolución de la imagen en la gráfica contemporánea. A través del desarrollo de la fotografía experimental en los artistas de las vanguardias históricas, podemos establecer la conexión con referentes contemporáneos que han usado la gráfica expandiendo sus horizontes. La alteración constante de las imágenes en los ejemplos expuestos nos hace reflexionar sobre el mensaje de la fotografía: lo referido pasa a un segundo plano y desvela un espacio imaginario con múltiples interpretaciones. Bajo el término “Apropiacionismo” muchos artistas manipulan imágenes, textos y otros elementos obteniendo como resultado hibridaciones que generan un choque continuo entre realidad y ficción. La evolución del referente también se hace visible en obras resultantes de procesos experimentales en los que el azar interviene como elemento metodológico.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. (1992). *El rostro en el cine*. Paidós. Barcelona, España.
- Ávila, F. (2002). Conceptos de Azar y Arte en Jorge Wagensberg. *A Parte Rei*, 20, 5.
Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/wagensberg.pdf>. Consultado en 23/01/18 a las 10:45
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Ediciones Ve. Ciudad de México, México.
- Coronado e Hijón, D. (1998). “Fotografía e impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec”. *Laboratorio de arte*, 11, p. 301-317. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/53881/16%20coronado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Consultado en 13/09/18 a las 17:30
- Cournot, A. A. (1979). *Materialismo, vitalismo, racionalismo* (1875). Vrin. París, Francia.
- Ehrenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Labor. Barcelona, España.
- Lupión, D. (2008). *La obra como “palabra cero”: análisis de la condición lingüística de la significación del arte* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Mulet, M. J. y Seguí, M. (1992). Fotografía y vanguardias históricas. *Laboratorio de Arte*, 5, p. 279-305. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/54091>. Consultado en 13/07/18 a las 11:00

Picazo, G. (1996). *Indiferencia y singularidad*. Gustavo Gili. Barcelona, España.

Ray, M. (2004). *Autorretrato* (1963). Alba Trayectos. Barcelona, España.

Ray, M. (1973). Man Ray Fautographe. *L'art vivant*, 44, 25-27. Entrevistador: Irmeline Lebeer.

William S, B. (1992). Vija Celmins. *A.R.T. Press*, p. 20-23 (1991). Entrevistador: Chuck Close. Nueva York.

6. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. [Fotografía de André Kertész]. (1937). Distortion. Corkin Gallery, Toronto, Canadá.

Disponible en: <http://www.corkingallery.com/artists/vintage-photography/andrkertsz/artworks/distortions>

Figura 2. [Fotografía de Man Ray]. (1937). Passage entre deux prises de vues. Galería Gérard

Lévy, París. Disponible en: <https://www.kb.nl/themas/collectie-koopman/la-photographie-nest-pas-lart>

Figura 3. [Fotografía de Gerhard Richter] (1968). Halfmannshof. Disponible en:

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/editions/halfmannshof-12689?&p=1&sp=32&tab=notes-tabs>

Figura 4. [Fotografía de Gerhard Richter] (1965). Hund. Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/editions/dog-12677/?&p=1&sp=32>

Figura 5. [Fotografía de Roni Horn]. (1999). Still Water (The river Thames for example). Tate

Gallery, Londres. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-still-water-the-river-thames-for-example-76675/9>

Figura 6. [Fotografía de Nicolás Lamas]. (2013). Damnatio memoriae #5. Meessen De

Clercq, Bruselas, Bélgica. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/nicolas-lamas-damnatio-memoriae-number-5>

Figura 7. [Fotografía de Vija Celmins]. (1985). Concentric Bearings, D. National Galleries of

Scotland and Tate, Edimburgo. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-concentric-bearings-d-ar00470>

Figura 8. [Fotografía de Lena Czerniawska y Adam Webster]. (Polonia. 2016). La música es mi aeronave. Vista de la performance. Galería Macondo, Polonia. Disponible en:

<https://lenaczerniawska.weebly.com/live-drawing.html>

Figura 2.2.1.4. [Fotografía de José Iraola]. (2010). Anunciación. Impresión digital 76,2 x 111

cm. [consulta: 23 de abril de 2018]. Disponible en: <https://www.joseiraola.com/photographs>

7. NOTAS

¹ Doctora por la Universidad de Sevilla. Profesora Titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla.

² Graduada en Bellas Artes, Máster en Arte: Idea y Producción en la Universidad de Sevilla y actualmente doctorando en el Programa de Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla.

³ Imágenes obtenidas con objetos expuestos sobre un papel sensible a la luz y luego revelado.

⁴ Juego de palabras entre la palabra "*fault*" (error) y "photography".