

No. 7

abril de 2010

• p • u • n • t • o • s •

Departamento de Artes Visuales • Facultad de Artes • Pontificia Universidad Javeriana

SOBRE DIBUJO,
gesto y percepción

Diana Castellanos Aranguren

El Dibujo en el campo expandido
de la contemplación

Camilo Calderón Sánchez

PHOTOS-GRAPHIS (Retratos hablados)

Juan Carlos Alonso

El Dibujo en los medios de
la simulación y la falsificación

Ronald F. Meléndez Cardona

Una investigación siniestra

Diego Benavides Rodríguez

PHOTOS-GRAPHIS (Retratos hablados)

Juan Carlos Alonso¹

El presente ensayo hace parte de una serie de escritos en torno a diferentes trabajos prácticos que he realizado en los últimos años y que hacen referencia a diferentes problemáticas de la fotografía.

La relación entre dibujo y fotografía comienza hasta un siglo después del conocimiento de las teorías de perspectiva geométrica lineal albertiana, donde la utilización de la cámara oscura como herramienta para el dibujo y la pintura fue fundamental. Al principio la cámara oscura era un gran recinto donde la imagen invertida que se proyectaba a través del estenopo (agujero por el que entra la luz) o del lente, era copiada o calcada por los artistas simplemente poniendo un papel en la pared opuesta a la pared que tenía dicho agujero (Fig. 1). Más adelante la cámara oscura sería un poco más portátil, siendo aún un recinto oscuro, pero transportable, es decir, el artista ahora estaba afuera de ella y no adentro (Fig. 2) (Newhall, 2002).



Fig. 1

¹ Maestro en Artes Plásticas con Opción en Literatura, Grado Meritorio, Universidad de los Andes.
Curso Profesional de Fotografía, Escuela de Fotografía GrisArt, Barcelona
Posgrado "Estudios Sobre la Cultura Visual", Universitat de Barcelona, Barcelona.
Docente "Fotografía Básica", "Fotografía Avanzada" y "Fotografía Experimental", Departamento de Artes Visuales, Pontificia Universidad Javeriana.
Docente "Taller de Fotografía" e "Iluminación de Retrato", Departamento de Arte, Universidad Politécnica Gran Colombiano
Docente "Dibujo Básico I", Programa de Bellas Artes, Universidad Jorge Tadeo Lozano
Docente "Fotografía Análoga Experimental", Academia de Artes Guerrero

El conocimiento de la cámara oscura data de mucho antes, pero con las teorías de perspectiva se convierte en una gran ayuda para el dibujo de paisajes, arquitectura y, en general de proporciones:

“Cerrad las persianas y puertas, hasta que no entre luz alguna en la cámara excepto por esa lente, y del lado opuesto sostened una hoja de papel, que moveréis hacia delante o hacia atrás hasta que la escena aparezca con mayor nitidez. Allí, en el papel, aparecerá toda la imagen, tal como es, con sus distancias, sus colores, sus sombras y sus movimientos, las nubes, el centelleo del agua, los pájaros en vuelo. Si el papel se deja firme, se podrá dibujar toda la perspectiva con una pluma, darle sus sombras, reproducir los colores del natural” (Barbaro, citado en Newhall, 2002, p. 9).

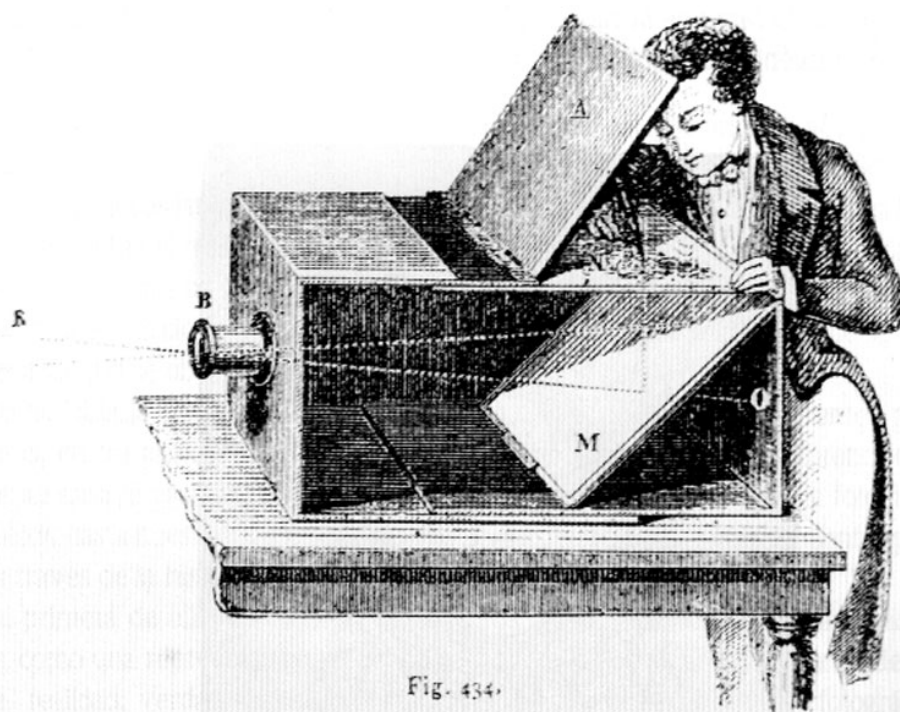


Fig. 2

Sin embargo, la idea de que al tener una imagen de la “realidad” en dos planos en vez de tres y simplemente calcarlos, hacía que cualquier persona pudiera ser un artista, es decir, lograr un dibujo estética y técnicamente “bien hecho” fue una gran desilusión para la mayoría de personas que utilizaron dicha herramienta con tales fines. Es entonces cuando surge la necesidad de que sea la naturaleza misma quien se plasme en una superficie: *“La ayuda física que daban la cámara oscura y la cámara lúcida había acercado tanto a los hombres a una copia precisa de la naturaleza y*

a satisfacer la demanda general por la realidad, que no podían ya aceptar la intrusión del lápiz para llenar ese vacío. Solo el lápiz de la naturaleza podía servir" (Newhall, 2002, p. 11).

A través de diferentes experimentos que comienzan hacia 1730 y culminan en 1827 con la primera fotografía (llamada "heliografía", es decir, imagen solar) de Schulze, se descubren las sales de plata fotosensibles con las cuales se desarrollará toda la gran etapa de la fotografía análoga: "*Ciertas sales de plata, especialmente los haluros, quedan radicalmente alteradas por su exposición a la luz: se libera un elemento combinativo, dejando una placa metálica y pura que, como no está pulida, es oscura*" (Newhall, 2002, p. 10).

Con estos primeros acercamientos a la fotografía, primero a través de las "Heliografías" de Schulze, más adelante con el "Daguerrotipo" de Daguerre y por último, con los "Dibujos Fotogénicos" y "Calotipos" de Fox Talbot, se sigue percibiendo la fotografía como un dibujo hecho por la luz, como bien lo plantea Newhall más arriba. Sin embargo esto se hace más evidente en el primer libro de calotipos² hecho por Fox Talbot, titulado *El lápiz de la naturaleza* (realizado de 1844 a 1846), que consistía en diferentes imágenes de arquitectura, bodegones y obras de arte (Newhall, 2002).

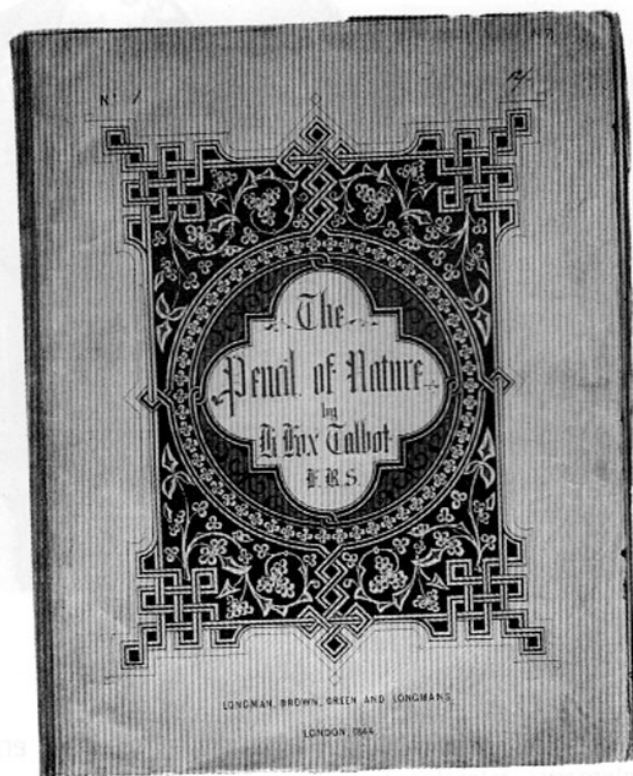


Fig. 3. William Henry Fox Talbot, Carátula del libro "The Pencil Of Nature" Diseñada por Owen Jones, 1844

² El calotipo era una técnica fotográfica que consistía en bañar un papel con dos soluciones, una de nitrato de plata y otra de yoduro de potasio. Para que fuera más sensible se le daba un segundo baño con ácido gálico y nitrato de plata (llamado por Talbot como "Galonitrato de Plata"). Después de hacer la exposición a la luz se revelaba nuevamente con Galonitrato de Plata. Por último, para fijarlos, se utilizaba Hiposulfito caliente (Newhall, 2002, p. 43).

Con el desarrollo de los soportes, bien sean en vidrio, película o papel, éstos estarán preparados con los haluros de plata mencionados anteriormente, distribuidos en una emulsión de gelatina, que una vez expuestos por la acción de la luz, son revelados y fijados por una acción química:

“Los cristales de haluro de plata que se exponen a la luz son disparados de forma que durante el revelado se verán reducidos a partículas negras de plata metálica (...) Durante la exposición, la luz produce una imagen latente invisible compuesta a base de cristales de plata, que formará la imagen de plata una vez revelada (...) Las porciones de película que hayan sido expuestas a grandes cantidades de luz alcanzan un considerable depósito de plata reducida durante el revelado (...), las áreas de la película expuestas a menos luz resultan con menos plata (...) Así pues, la imagen en la película es negativa, es decir, las áreas oscuras corresponden a las áreas luminosas del motivo (...)” (Adams, 1999, p. 17).

Con el proceso de fijado, el Hiposulfito de Sodio elimina los haluros que no fueron expuestos y así lo que se ve la imagen fotográfica es en realidad solo los haluros expuestos y convertidos en plata.

Sin embargo, el término “fotografía” fue dado y utilizado por primera vez por John F. Herschel en 1839 (es decir, 12 años después de la primera “heliografía” de Schulze), y parte de dos raíces latinas: “*Photos*” que significa Luz y “*Graphis*” que significa Dibujo. Este término fue el más aceptado y acogido hasta nuestros días y en general abarca todas las técnicas que se caractericen por generar una imagen en un soporte fotosensible, es decir, que reaccione de alguna forma a la luz, planteando la idea de que la imagen fotográfica que se obtiene es un “dibujo con luz” de la realidad.

Dicho “dibujo con luz” de la realidad tuvo desde sus orígenes diferentes planteamientos, en un principio estéticos y más adelante teóricos. No es mi intención en el presente ensayo profundizar demasiado en las cuestiones teóricas que la fotografía ha planteado hasta nuestros días. Sin embargo se pueden resumir en las siguientes posiciones a través de la historia de la fotografía:

La primera de ellas es plantear la fotografía como un “análogo” de la realidad, es decir, como una reproducción mimética de ella. En este sentido las nociones de semejanza, realidad, verdad y autenticidad se ven plasmadas en la imagen fotográfica: la fotografía es vista de esta forma como un espejo del mundo, es un *ícono* en el sentido de Charles Sanders Pierce (Dubbois, 1994). En este sentido, si la fotografía es vista como una imagen siempre cargada de su referente real, es decir una imagen “objetiva” del mundo, esta nunca podrá entrar en el mundo del arte, el cual necesita de la “subjetividad” que un ser humano pueda dar a una imagen.

La segunda posición cuestiona esa facultad de la fotografía de convertirse en una copia exacta de la realidad. La imagen fotográfica se presenta aquí como una interpretación- transformación de la realidad, como creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. La foto es vista acá como un conjunto de códigos, un *símbolo* en la terminología de Pierce (Dubbois, 1994). Esta carga subjetiva está dada

por una serie de decisiones que el fotógrafo toma antes y después de hacer la foto y que le van a dar un determinado sentido a la imagen: decisiones tales como la elección del tipo de soporte a utilizar, objetivo (lente), punto de vista, encuadre, enfoque o desenfoque, diafragma, tiempo de exposición, momento del disparo, etc. (Gubern, 1982). También, como respuesta a la duplicación mimética de la realidad, Gubern plantea una serie de puntos que lo desmienten: la abolición de la tercera dimensión, la delimitación por el encuadre, la abolición del movimiento, la abolición o alteración de la luminosidad, matiz y/o saturación de los colores, la posibilidad de la alteración de la escala, la abolición de otros estímulos sensoriales y la estructura en unidades ya sea granular (haluros) o cuadrada (píxeles). Sobre este último punto me referiré más adelante (Gubern, 1982).

La tercera posición se refiere al momento mismo del acto fotográfico, donde la fotografía se percibe entonces como una huella directa del referente sobre un material fotosensible a través de la luz: huella física en la película y virtual en el sensor digital. Este punto también será ampliado más adelante.

Aparte de las cuestiones mencionadas anteriormente acerca de la relación teórica de la imagen fotográfica con su referente, al preguntarnos si el término de "dibujo con luz" es un término adecuado y literal de una imagen obtenida con luz sobre un soporte fotosensible, teniendo en cuenta las características y la definición de lo que se entiende o ha entendido como "dibujo" a lo largo de la historia del arte, vemos que, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la definición de "dibujo" es: *"Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre del material con que se hace. Ej: Dibujo de carbón, de lápiz"*³. Por lo tanto, en este sentido, literalmente la fotografía sí es un dibujo con luz ya que es una imagen en claros y oscuros que toma el nombre del material con el que se hace: la luz.

Ahora bien, en los términos más "clásicos" de pensar el dibujo como líneas y puntos realizados con lápices, plumas o bolígrafos, la entrada de la fotografía dentro de las artes plásticas generó "montajes" y "mestizajes" con otras técnicas y/o disciplinas. Como un claro ejemplo de este fotomontaje mezclando fotografía y dibujo veríamos los fotomontajes de László Moholy-Nagy de los años veinte, realizados con recortes de fotografías y tinta (Fig. 4 y 5). Este tipo de trabajos, al mezclar algo tan gestual como un dibujo con tinta hecho a mano por el artista hace que la obra final, el fotomontaje, sea una obra única y no reproducible. Y teniendo en cuenta que la reproducción de la imagen fotográfica a partir de una matriz es una de principales características de la fotografía, y que fue tan duramente criticada por Walter Benjamin al plantear que la reproductibilidad técnica de las imágenes hacía que éstas perdieran el aura que podía tener una imagen única e irrepetible como una pintura o un dibujo: *"(...) una de las mayores apuestas de la fotografía creativa es la restauración de esa aura para la que Walter Benjamin había pronosticado una desaparición definitiva y, al mismo tiempo, la rehabilitación de una relación meditativa y silenciosa con el mundo, con las cosas y los seres"* (Baqué, 2003, p. 46).

³ <http://www.rae.es>

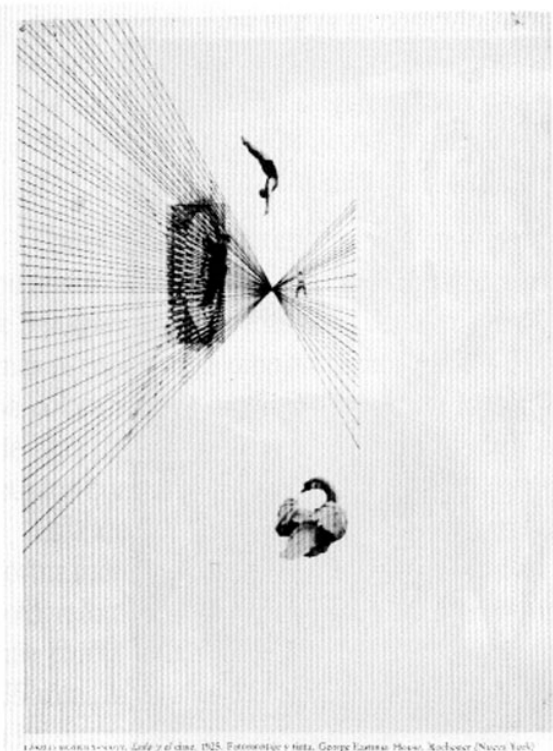


Fig. 4. László Moholy-Nagy, Leda y el Cisne, 1925. Fotomontaje y Tinta, George Eastman House, Rochester (Nueva York), 1925



Fig. 5. László Moholy-Nagy, Celos, 1927. Fotomontaje y tinta, George Eastman House, Rochester (Nueva York), 1927

Dentro de este tipo de intervención gráfica sobre los positivos fotográficos también podemos ver el trabajo de Arnulf Rainer quien dibuja y pinta directamente sobre las copias ampliadas en blanco y negro (Fig. 6).

Si tenemos en cuenta que parte de la fotografía se basa en una matriz de la que se pueden sacar múltiples copias, ya sea un negativo blanco y negro, un negativo color o una imagen virtual, podemos pensar también en la intervención gráfica de dicha matriz. Este es el caso más contemporáneo del trabajo de Joel-Peter Witkin hay también un grafismo en el negativo análogo. Él raya las fotos a veces arrancando con ese grafismo la emulsión del negativo con lo cual genera rayones y marcas negras en sus positivos. Esta es otra forma de mezclar el dibujo con la fotografía (Fig. 7).

El proyecto "RETRATOS HABLADOS" realizado por mí en 2006 se acerca un poco más al



Fig. 6. Arnulf Rainer, Face Farces, Fotografía pintada a mano, Galerie Thaddeus Ropac, Paris, 1969



Fig. 7 Joel-Peter Witkin, Leda, Los Angeles, 1986

tipo de intervención gráfica en negativo, pero no interviniendo negativos con imágenes fotográficas, sino creando un negativo a partir de un dibujo. Este dibujo “recrea” la idea de mosaico que tiene toda fotografía: la imagen fotográfica que se asimila mucho a su referente real, pero que no es más que la sumatoria de unidades pequeñas a modo de mosaico, que al ser tan pequeñas se perciben como una imagen total. En el caso de la fotografía análoga estas pequeñas unidades son los haluros de plata de los cuales ya se ha hablado anteriormente, y en el caso de la fotografía digital las unidades serían los píxeles, cuya definición es: *“Superficie homogénea más pequeña de las que componen una imagen, que se define por su brillo y color”*⁴.

El funcionamiento de dichas unidades en fotografía digital es similar a las análogas en la medida en que funcionan igualmente como un mosaico. El proceso de generación de píxeles en una imagen al ser digital y virtual, difiere bastante del proceso análogo, empezando porque no es físico:

“Una cámara digital utiliza un sensor de millones de pequeños píxeles para producir la imagen final. Cuando se presiona el obturador de la cámara y la exposición comienza, cada uno de estos píxeles tiene una ‘fotocelda’ la cual está descubierta para reunir y almacenar los fotones en

⁴ <http://www.rae.es>

una cavidad. Una vez la exposición termina, la cámara cierra cada una de estas fotoceldas, y trata de calcular cuántos fotones cayeron en cada una. La cantidad relativa de fotones en cada cavidad son clasificados en varios niveles de intensidad, cuya precisión está determinada por el "bit depth" (0 – 255 para una imagen de 8-bit)"⁵.

Como explicaba anteriormente, en el proyecto se hace el negativo de un rostro dibujándolo a partir de puntos con un rapidógrafo 0.1 sobre un acetato transparente de 4 x 5 pulgadas. Donde más clara sea la imagen (en positivo) más puntos se hacen y donde más oscura sea, se dibujan menos puntos (Fig. 8). A continuación el negativo dibujado se coloca en una ampliadora de gran formato y se amplía sobre un papel fotográfico de fibra (Fig. 9) El resultado así, es la imagen en positivo de un rostro evidenciando los puntos que lo componen.

Esta idea de la granulación de la imagen fotográfica como un mosaico es tratada de forma mordaz por Michelangelo Antonioni en su película *Blow Up* de 1966. En ella un fotógrafo descubre un asesinato a partir de un detalle minúsculo en una fotografía de una pareja discutiendo en un parque. Sin embargo al ampliar y ampliar el negativo de 35 mm., la imagen resultante es vista por una amiga del fotógrafo protagonista similar a las pinturas abstractas y puntillistas de un amigo pintor (Fig. 10).



Fig. 8. Juan Alonso, Camilo, de la serie "RETRATOS HABLADOS", Tinta sobre acetato, 2006



Fig. 9. Juan Alonso, Camilo, de la serie "RETRATOS HABLADOS", Impresión sobre gelatina de plata, 2006

⁵ Tomado de: <http://www.cambridgeincolour.com>. Traducción del autor.



Fig. 10. Michelangelo Antonioni, Fotograma de la película "Blow Up", 1966

Esta idea de la generación de imágenes a partir de pequeñas unidades ha sido una constante en el trabajo de Vik Muniz, quien hace retratos a partir de puntillas, pape-



Fig. 11. Vik Muniz, Valentine. The Fastest, de la serie "Sugar Children", Impresión sobre gelatina de plata, Wooster Gardens, Nueva York, 1996

litos de colores, caviar, azúcar, tierra, polvo, basura, pequeños juguetes, etc. (Fig. 11). Sin embargo, lo que él hace son dibujos en positivo con estas unidades y el resultado final es una fotografía a color de esos dibujos. En el caso de mi proyecto es el dibujo de la matriz el que genera la imagen final en positivo. Es así como el proyecto podría estar más cercano a los *Cliché verres* de Jean-Baptiste Camille Corot, en los cuales "Se prepara a mano un negativo en vidrio, del que se pueden hacer copias en papel fotográfico. El artista dibuja simplemente con un estilete sobre la placa recubierta, rascando la emulsión en cada una de sus rayas" (Newhall, 2002, p. 83).

Sin embargo, aunque la técnica de Corot y la mía tengan en común el dibujo de una matriz para luego ser ampliada en positivo, la diferencia radica en que en "Retratos Hablados" el

a la persona real. En este sentido, el proyecto podría estar cercano al trabajo de Keith Cottingham, quien crea retratos fotográficos de jóvenes bastante clónicos, pero modelados 100% en un computador a través de programas de simulación de piel, cabello, etc. (Figs. 13 y 14). Es decir, son fotografías en la medida en que las percibimos como tales y en la medida en que pueden ser ampliadas fotográficamente en un papel fotosensible. Pero sin que haya una relación directa con un referente.

La cuestión del negativo en mi trabajo en este caso se aleja de la cuestión fotográfica de si el negativo es el original y la ampliación una copia de segundo orden: al ser un dibujo con tinta sobre acetato este sí es un elemento que juega dentro de la totalidad de la obra y por lo tanto se presenta junto con los positivos.

Sin embargo, la idea del presente ensayo es plantear un proyecto teórico-práctico y hacer que dialogue con varias teorías fotográficas y proyectos plásticos que tengan elementos conceptuales en común.

Para finalizar, se puede plantear que la relación entre fotografía y dibujo siempre ha sido supremamente estrecha, desde el origen mismo de la fotografía, la cual se planteó como un instrumento más de representación "gráfica" utilizando la luz (y no la

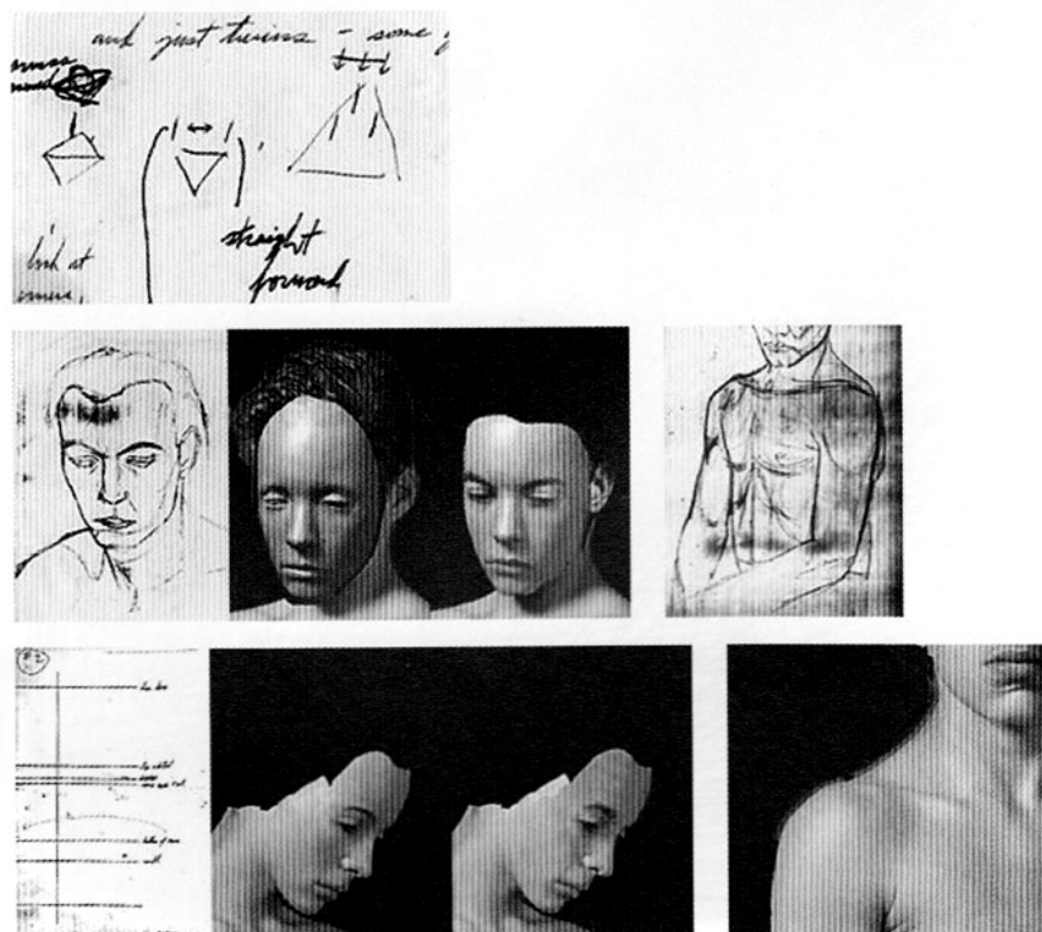


Fig. 13. Keith Cottingham, Imágenes del proceso de la serie Fictitious Portraits, 1992

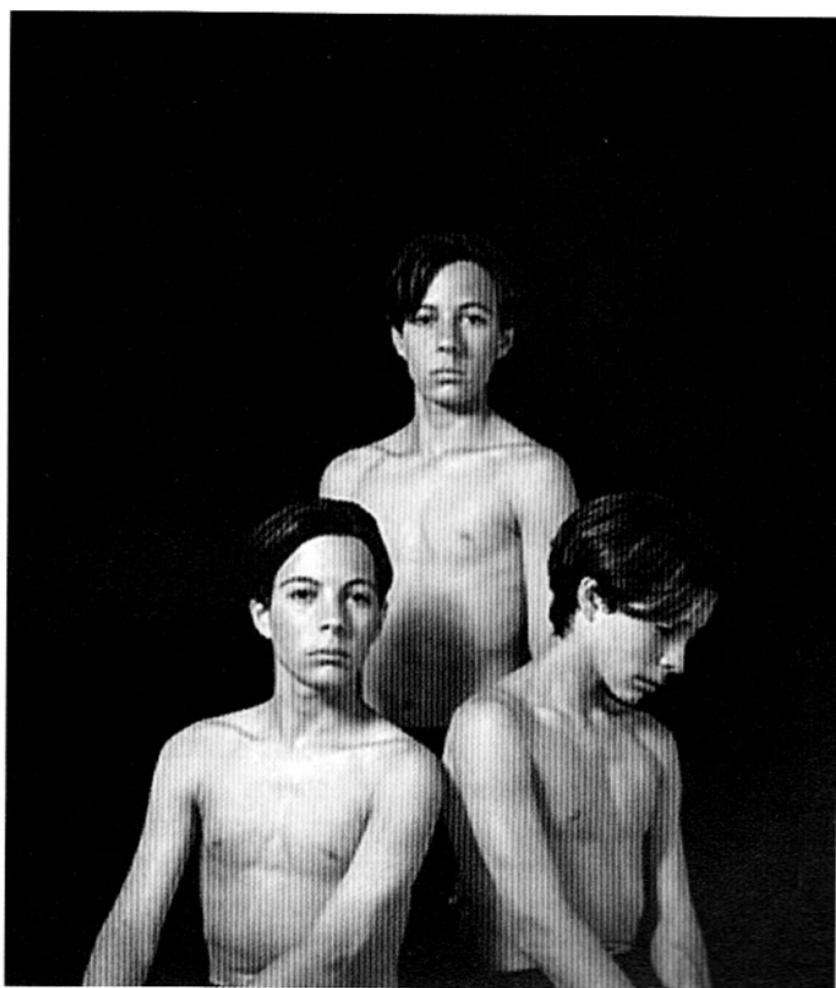


Fig. 14. Keith Cottingham, Triplets, de la serie Fictitious Portraits, 1992

mano) como herramienta para plasmar esa interpretación de la realidad. Sin embargo, la relación de dibujo “a mano” y de dibujo “con luz” también ha generado una serie de “híbridos” plásticos y creativos que, como hemos visto, han planteado diferentes problemáticas tanto conceptuales como visuales, que permanecen más dentro del mundo de las artes plásticas y visuales que de otros campos de la fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, ANSEL (1999), *El Negativo*, Madrid, Omnición.
- BAQUÉ, DOMINIQUE (2003), *La Fotografía Plástica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- DUBOIS, PHILIPPE (1994), *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- GUBERN, ROMAN (1987), *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili Mass Media.
- NEWHALL, BEAUMONT (2002), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.

ISSN 2011-2696



9 772011 269004



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá