



LA FOTOGRAFÍA Y LA PINTURA IMPRESIONISTA: UN CASO DE RELACIÓN ARTE-TECNOLOGÍA

Álvaro Monterroza Ríos¹
Natalia Valencia Zuluaga²

Resumen

La aparición de la fotografía en Francia cambió drásticamente el arte pictórico del siglo XIX en Europa, y por esto, algunos artistas y críticos como Charles Baudelaire, criticaron fuertemente el invento como herramienta artística o como arte mismo pues iba en contra de su teoría mnemónica del arte. La historia mostró que la fotografía no acabó con la pintura, sino que, por el contrario, le abrió a esta última nuevas posibilidades técnicas y artísticas además de cambiarle la tarea, a la pintura y al dibujo, de representar la realidad óptica visible. Se muestra con este ejemplo una vez más de cómo los desarrollos tecnológicos cambian profundamente las concepciones del mundo y de los valores de la vida humana.

Palabras clave: Fotografía, impresionismo, pintura, arte y tecnología.

Abstract

The advent of photography in France drastically changed the painting concept in the 19th century in Europe. Some artists and critics such as Charles Baudelaire at that time strongly criticized photography as an artistic tool or even as an art in its own right -since photography was contrary to his theory of mnemonic art. Time has proved that photography did not cause painting to disappear, instead it opened new technical and artistic possibilities. Moreover, photography enriched painting and drawing with new tools to represent reality. This is a new example of how technological developments can change the world conceptions and values of human life.

Key words: Photography, Impressionism, Painting, Art & Technology.

Introducción

A mediados del siglo XIX en Francia surgió un desarrollo técnico que cambió la forma de arte pictórico para siempre: la fotografía. Con el surgimiento de este invento se dieron transformaciones importantes en la relación de los artistas pictóricos con el arte y con su público. En primer lugar, mostraremos una descripción histórica de la

¹ Magíster en Ingeniería e Ingeniero Químico de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Filósofo graduando de la Universidad de Antioquia. Profesor auxiliar del INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO –ITM–, investigador del grupo Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS). Contacto: alvaromonterroza@itm.edu.co

² Música con título como Clarinetista, Profesora de Clarinete y Música de Cámara en la Escuela Nacional de Arte de Cuba. Compositora de la Escuela de Artes de São Caetano do Sul. Graduada como Música Compositora de la Extension Division de Mannes College of Music en la ciudad de New York. Cursa estudios de composición en nivel de maestría en la Universidad EAFIT de Medellín. Docente e investigadora del INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO –ITM–. Contacto: nataliavalencia@itm.edu.co

aparición de las mejoras a la cámara obscura, y de cómo cambia el papel de muchos de los artistas de su tiempo al convertirse algunos de ellos en fotógrafos, o al cambiar éstos, las técnicas de la pintura y del dibujo. La fotografía va a popularizar y a transformar las expresiones artísticas del siglo XIX por lo que algunos literatos y críticos de arte, como Charles Baudelaire, van a tomar una posición negativa sobre la aparición de este invento como expresión artística.

Sin embargo, queremos mostrar que los movimientos artísticos posteriores a la revolución fotográfica, como el impresionismo, fueron positivamente influenciados por las nuevas posibilidades que daba este invento, esto es, en vez de poner en peligro la pintura, le abrió nuevas posibilidades de perspectivas y técnicas, además de liberar al artista del compromiso de captar la realidad objetiva.

FOTOGRAFÍA Y PINTURA

En el texto “Pequeña historia de la fotografía”, publicado en 1931, Walter Benjamín organiza una historia, bastante poética, sobre el origen e influencia que tuvo este invento en la sociedad francesa y europea de su tiempo. El autor señala que fue hacia 1839 el año en que las expectativas frente a la imagen, tanto de los artistas como del público, cambiaron.

La pintura decimonónica intentaba desde hacía un buen tiempo hacer una representación óptica del mundo con la mayor fidelidad.

Se había elaborado un conjunto de reglas y métodos de trabajo que permitía una representación lo más veraz posible del mundo exterior. Nos cuenta Benjamin³ que por lo menos desde los tiempos de Leonardo se sabía de la representación que brindaba la cámara obscura, pero

³ <http://www.taringa.net/posts/arte/1564035/Pequeña-historia-de-la-Fotografia---Walter-Benjamín.html>. Publicado en Die Literarische Welt en 1931, según nota del traductor del texto.

que en los primeros años del siglo XIX se buscaba plasmar esa imagen de la cámara. Joseph Niépce experimentó sobre una lámina pulida de peltre, cubierta con una superficie de betún, proceso que podía durar unas ocho horas (Vélez Caicedo, 2008:24). Daguerre logró mejorar el proceso, reemplazando la placa de betún por una de plata y yodo, así la exposición debía ser sólo de algunos minutos; Niépce también lograría mejoras en su invento. Esto traería líos jurídicos que no vienen al caso.

Lo importante de este desarrollo técnico consistió en el impacto que tuvieron en Francia las artes pictóricas de su tiempo. Desde los orígenes de la fotografía ésta comenzó a ser utilizada como un recurso al servicio de la pintura. El daguerrotipo, podía servir al artista para ahorrarle tiempo en distintos terrenos: la pose del retratado, ya no era necesario estar posando durante horas ante el pintor; el boceto o dibujo de base sobre la imagen fotográfica podía equipararse al más preciso dibujo a lápiz o al grabado a la aguatinta, sólo había que mejorar los contornos y las proporciones para que pudiera servir como boceto. También se usaba la fijación de la imagen fotográfica sobre un lienzo, en vez de sobre papel o sobre una placa metálica, para colorear después dicha imagen a mano (Fernández Cabaleiro, 2009:2).



Figura 1: The First Photograph - Joseph Nicéphore Niépce, 1826
(Imagen tomada de <http://www.techcourse.com/2008/09/04/worlds-first-photo>)

Se nota, entonces, que la pintura toma elementos de la fotografía y rompe con planteamientos anteriores. Por ejemplo, la organización espacial cambia con los encuadres centrados, pues la pintura aprende de la fotografía los nuevos esquemas que acaban con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas. Se impone la ausencia de perspectiva que será adoptada definitivamente por los impresionistas y desaparece, por lo tanto, el punto de fuga. Buscan una pintura plana y bidimensional que es como la recibe la retina humana (Fernández Cabaleiro, 2009: 3).

Sin embargo, hay otro impacto, a nuestro parecer, mucho más importante de la fotografía sobre las artes.

La mayoría de los artistas de su tiempo habían deseado conquistar una realidad fiel, pero no querían ser suplantados por la nueva invención técnica. Los grabadores se quedaron casi sin trabajo y sin servicio para la sociedad, puesto que el oficio al que habían estado dedicados era innecesario y estaba superado por la máquina. Así, entonces, el mundo del arte pictórico entró en crisis, los medios de comunicación, las revistas y los periódicos se vieron en muy poco tiempo inundados de fotografías que procuraban la ilusión de revelar la verdad (Vélez Caicedo, 2008:29). No es raro que la primera crítica de Baudelaire a la fotografía haya sido la popularización y la mercantilización excesiva de los retratos fotográficos. A continuación mostraremos la postura que asume nuestro autor ante la revolución y crisis provocada por la técnica fotográfica.

BAUDELAIRE Y LA FOTOGRAFÍA

Charles Baudelaire fue quien con su imaginación de poeta penetró profundamente en las obras de arte y vertió sus experiencias sensitivas en metáforas que esclarecían mucho de lo que una obra de arte podría llegar a ser. El

autor francés inició en su tiempo (mediados del siglo XIX) la crítica moderna, tiempo en que aparecieron las primeras exposiciones de galería junto con la fotografía para la reproducción masiva sobre papel; con sus apuntes de literato, Baudelaire logró cierta “desliteraturización de la crítica de arte, centrándola en la belleza formal con un espíritu afecto al arte puro” (Acha, 1992:14).



Figura 2: Charles Baudelaire
(Tomada de <http://www.gajogeje.cl/blog/wp-content/uploads/2009/08/baudelaire.jpg>)

Realmente, lo que queremos resaltar es la popularización de la fotografía en los tiempos de Baudelaire, tanto es así que no es de extrañar que en sus escritos opinara sobre este revolucionario desarrollo técnico. Sus principales anotaciones sobre la fotografía las hace en su texto *Salón de 1859*, en donde se nota su desprecio por algunas tareas que estaba tomando esta tecnología:

En estos días deplorables se ha producido una nueva industria que ha contribuido no poco a confirmar la estupidez por su fe [...] en que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza [...] Un dios vengativo ha dado escucha a los votos de esta

multitud. Daguerre fue su Mesías [...]. Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones, pronto le habrá suplantado o corrompido por completo gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes (Baudelaire, *Salón de 1859*).

Baudelaire tenía razón en afirmar que la fotografía no era una mejora de la pintura ni una expresión de arte en lo más mínimo, sino una simple técnica que permitía consignar información relacionada con los objetos del mundo exterior y transmitirla de manera mecanizada.

No obstante, si revisamos los comentarios sobre la teoría del arte de Baudelaire, vamos a encontrar que su desprecio por la fotografía va más sobre la idea de que el arte, no puede quedarse en describir los detalles del mundo óptico exterior.

Conocemos de la teoría mnemónica de Charles Baudelaire, escrita en *El Pintor de la Vida Moderna* (1957), la cual dice que el arte debe usar la memoria humana como sustento, es decir, el artista debe usar los recuerdos y las impresiones que le permiten superar los detalles y alcanzar la totalidad. Lo anterior, se da porque la memoria tiene la capacidad de crear su propia unidad que permite la totalización que necesita una obra de arte. La realidad objetiva existe con muchos detalles que impiden dicha totalidad, en consecuencia, en el arte no importa la fidelidad de retratar la naturaleza sino el efecto que causa sobre el individuo. En esta medida, el cuadro es una construcción y no una representación de la realidad.

Hay una condición que añade mucho a la fuerza vital de esta traducción legendaria de la vida exterior. Me refiero al método de dibujar del Sr. G. Dibuja de memoria, y no del modelo, [...]. De hecho, todos los verdaderos y buenos dibujantes dibujan según la imagen escrita en su cerebro, y no del natural [...]. Cuando un verdadero artista llega a la ejecución definitiva de su obra, el

modelo le supondrá más una traba que una ayuda. Sucede incluso que hombres como Daumier y el Sr. G., acostumbrados desde hace mucho tiempo a ejercitar su memoria y abastecida de imágenes, encuentran ante el modelo y la multiplicidad de detalles que conlleva, enturbiada y como paralizada su facultad principal. (Baudelaire, *Pintor de la vida moderna*, 1957: 13).

Esta teoría mnemotécnica también se hace visible en el texto *Salón de 1845* en el que Baudelaire defiende una concepción “supranaturalista” del arte, ya que éste, ni imita ni reproduce lo que existe en la naturaleza, sino que la obra es el resultado de una construcción subjetiva de una visión interior particular del artista: “El arte es una mnemotécnica de lo bello: de donde la imitación exacta esconde el recuerdo”, (Baudelaire, *Salón de 1845*, cap. III).

De esta manera la obra de arte responde a una labor de idealización que transforma lo natural en “supranatural” (Águila, 2005:3). “La pintura no es interesante más que por el color y la forma”, (Baudelaire, *Salón de 1845*, cap. XIII).

Consecuencia de esto, la fotografía, o el uso de la fotografía como base para la pintura, no es arte para Baudelaire, precisamente porque sólo se dedica a describir detalles del mundo que no logran alcanzar la totalidad que lograría la memoria de un artista. Sería un conjunto de elementos de información que sólo se limitaría a la representación, mas no a la creación, a la coherencia y a la construcción, que es la tarea del arte. En este sentido la fotografía no podría causar los efectos emocionales de una pintura o un dibujo.

Walter Benjamin, comenta también que Baudelaire veía en la fotografía otro tipo de tareas, como a la ciencia y al trabajo empírico, no como una forma de arte, menciona el trabajo de Sanders como ejemplo de un estudio de la sociedad alemana. Más adelante cita las palabras de Doblin:

Igual que existe una anatomía comparada, única desde la que se llega a captar la naturaleza y la historia de

los órganos, ha practicado este fotógrafo una fotografía comparada y ha ganado con ella un punto de mira científico que está por encima del que es propio del fotógrafo de detalle.⁴

A nuestro parecer, Baudelaire tenía razón cuando afirmaba que las fotografías de su tiempo no eran obras artísticas, pero al parecer no logró ver que la fotografía fue detonante para que se dieran grandes e irreversibles cambios en la pintura, consecuencias que se rastrean desde los impresionistas hasta algunas corrientes del siglo XX.

FOTOGRAFÍA E IMPRESIONISMO

La fotografía en este tiempo surge como un nuevo sistema de fijación y representación de la realidad, a tal punto que muchos artistas cambian la paleta por la cámara, se convirtieron en pioneros de un medio vinculado al arte desde su propio origen.

La inmediatez del nuevo procedimiento unido a la “verosimilitud” de sus resultados, lo convertirán en inseparable herramienta de trabajo, en fuente de información y en auténtico motivo de inspiración (González García, 2004: 1).

En este ambiente surgió un movimiento de artistas talentosos que más tarde se harían llamar “impresionistas”, movimiento que, según Hauser, es un arte ciudadano por excelencia, no sólo porque vuelve a la ciudad el paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino porque ve el mundo a través de los ojos del ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con las sensaciones del hombre técnico moderno. Están presentes las impresiones súbitas, agudas y efímeras de la vida en la ciudad. De esta manera, el impresionismo constituye una disolución completa de la estática imagen medieval del mundo (Hauser, 1969: 202-203).

⁴ <http://www.taringa.net/posts/arte/1564035/Pequeña-historia-de-la-Fotografia---Walter>

Los impresionistas se caracterizan por tratar de hacer una reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del substrato objetivo del mirar típico de la pintura perspectivista.

En las obras impresionistas se observa la representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies en manchas y puntos, la disolución de colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas, la pincelada abierta y suelta, la pintura improvisada, el dibujo rápido, entre otras características, que no manifiestan sino el espíritu de la realidad en movimiento del tiempo de la segunda mitad del siglo XIX. Por otro lado, el modo de ver impresionista, no muestra los colores como cualidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos incorpóreos e inmatrimales, como colores o manchas por sí mismas. (Hauser, 1969: 203-204).

Muchas de estas características del impresionismo posiblemente tuvieron su germen en las formas de las primeras fotografías. Queremos citar la recopilación que hizo el profesor Antonio González García y que señalaremos a continuación:

En primer lugar, el impresionismo asimiló y perfeccionó los “defectos” de la fotografía, tales como el desenfoque, derivado de la escasa definición de los objetivos y la manifiesta incapacidad para reproducir objetos en movimiento, como problemas técnicos de la fotografía de aquellos años. Esto va a ser el germen de la borrosidad de visión materializada por la forma difusa y fragmentada. La falta de nitidez, típica de la técnica impresionista, evolucionará desde una forma tradicional amplia e indiferenciada, hasta su desintegración por el punto y la coma, como medio de materializar la “instantaneidad” de la impresión (González García, 2004: 2).

Por otro lado, González García también señala que las primeras imágenes urbanas, daguerrotipos y calotipos,

carecían de cualquier vislumbre de forma animada, lo que les proporcionaba un inquietante aspecto fantasmal. Posteriormente, las emulsiones un poco más sensibles, permitieron la aparición de signos de vida, figuras y sombras, semejantes a puntos o manchas, más o menos definidas que también se disolvían en la dirección de sus movimientos (González García, *ibíd.*).

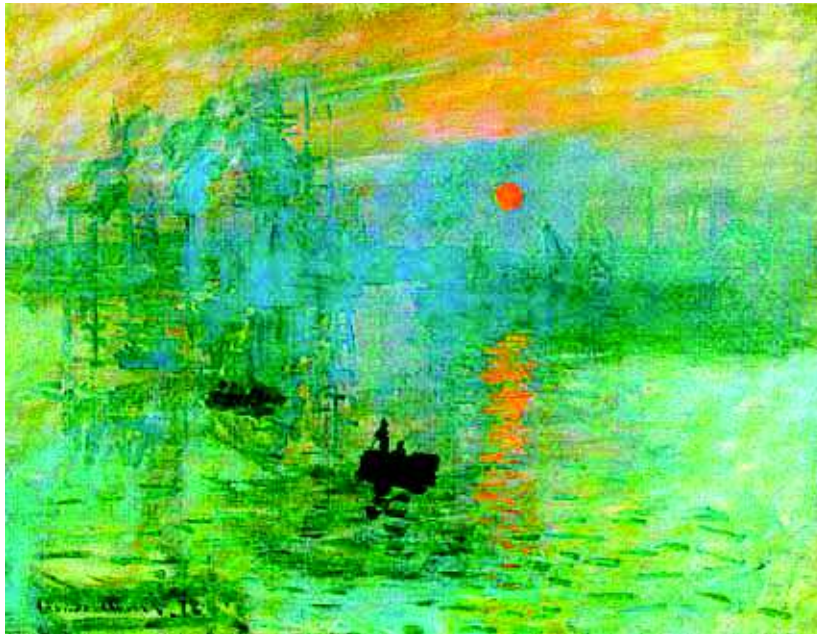


Figura 3: Impression soleil levant, de Claude Monet,
(Tomada de <http://centraleasteurope.com/blog?p=866>)

Adicionalmente, esta propiedad fotográfica, de que las figuras borrosas parecen formas en movimiento que no han podido ser captadas en su integridad, también notables en muchos cuadros impresionistas, hacen suponer que, éstos estarían influidos por el estudio y análisis de aquellas imágenes, y no ser fruto exclusivo de la observación natural (González García, *ibíd.*).

También hay que tener en cuenta que en la década de 1860, con la aparición de la fotografía con placas más sensibles y tiempos de exposición menos lentos, se produce la exposición instantánea y,

con esto, el efecto de instantaneidad que al anular la borrosidad producida por las formas animadas “congelando” la acción, causará la sensación de que vemos figuras “a punto de ponerse en movimiento”, que más tarde, un proceso inconsciente permitirá al ojo activar esa inmovilidad, comprendiendo su evolución. Sin embargo, y pese al logro de la instantaneidad, señala González García, los

impresionistas prefirieron los “defectos” de borrosidad de la imagen para significar mejor su particular concepción de “instantaneidad” (González García, *ibíd.*).

Como observamos, la fotografía que se creía podía acabar con la pintura, le abrió por el contrario nuevas posibilidades técnicas y artísticas como las señaladas anteriormente, además, de la ya mencionada liberación del pintor en cuanto al compromiso de captar objetivamente la realidad visible.

No obstante, notemos que Baudelaire conoció el movimiento impresionista, que parece contar con todas las condiciones y cualidades que debe tener el arte mnemónico del autor francés. Quizá lo que no pudo prever nuestro autor fue la influencia positiva de la fotografía sobre estas nuevas formas de expresión pictórica.

CONCLUSIONES

La fotografía surge como un nuevo sistema de fijación y representación de la realidad, una forma de capturar un instante y plasmarlo en una placa. Es evidente que la inmediatez del nuevo procedimiento unido a la “verosimilitud” de sus resultados, convirtió a la fotografía en inseparable herramienta de trabajo, en fuente de información y en auténtico motivo de inspiración tanto para los artistas como para múltiples actividades humanas.

Baudelaire tenía razón cuando afirmaba que las fotografías de su tiempo no eran obras artísticas, pero al parecer no logró ver que la fotografía fue detonante para que se dieran grandes e irreversibles cambios en la pintura, consecuencias que se rastrean hasta el siglo XX. La crítica de Baudelaire es consecuente con su teoría mnemónica del arte, especialmente en la pintura, ya que si la fotografía sólo describe la realidad objetiva como tal, sólo enumera una serie de detalles que impiden construir una totalidad, por lo tanto, en el arte no importa la fidelidad de retratar la naturaleza sino del efecto que causa sobre el individuo. De allí el rechazo de nuestro autor a la fotografía como expresión artística.

La historia mostró que la fotografía no acabó con la pintura, sino que, por el contrario, le abrió a esta última nuevas posibilidades técnicas y artísticas; además, de cambiarle el papel a la pintura y al dibujo, esto es, de representar la realidad óptica visible. Lo anterior, muestra una vez más que los desarrollos tecnológicos, sin juzgar como buenos o malos, pueden cambiar profundamente los valores éticos, estéticos, sociales, políticos, entre otros, de las distintas comunidades humanas.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (1992). *Crítica del arte: teoría y práctica*. México, Trillas.
- Águila, J. (2005). Las ideas estéticas de Baudelaire. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*. Número 39.
- Baudelaire, Ch. On Photography, from The Salon of 1859. Documento electrónico, disponible en <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109/readings/11%20baudelaire%20photography.htm>. Recuperado el 12 de enero de 2010.
- Baudelaire, Ch. (1997). Salones y otros escritos sobre arte. "El pintor de la vida moderna". "El arte filosófico". Editorial Antonio Machado Libros.
- Benjamin, W. Pequeña historia de la fotografía. Documento electrónico disponible en <http://www.taringa.net/posts/arte/1564035/Pequeña-historia-de-la-Fotografía---Walter-Benjamín.html>. Consultado el 28 de diciembre de 2009.
- Fernández Cabaleiro, B. (2010). Pintura y Fotografía, el diálogo entre dos lenguajes. *Revista Almiar*. Documento electrónico disponible en http://www.margencero.com/articulos/new03/pintura_foto.pdf. Recuperado el 20 de enero de 2010.
- González García, A. Lo fotográfico en la pintura. Documento electrónico, disponible en <http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/>. Recuperado el 18 de enero de 2010.
- Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. III. Ediciones Guadarrma, Madrid.
- Vélez Caicedo, A. (2008). *Homo Artisticus, una perspectiva biológico-evolutiva*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.