

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Pintura y fotografía: amores y odios en torno a 1900

Autor/es:

Gómez Isla, Pepe

Citar como:

Gómez Isla, P. (1999). Pintura y fotografía: amores y odios en torno a 1900. Banda aparte. (16):92-98.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42386>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# PINTURA Y FOTOGRAFÍA:

## AMORES Y ODIOS EN TORNO A 1900

Pepe Gómez Isla



Máquina de retratar, Durero, 1535



Cámara lúcida, Wollaston, 1806

1. La pintura, como ya casi nadie ignora, lleva muriéndose o siendo asesinada sistemáticamente cada veinte años, quinquenio arriba o quinquenio abajo. Sin embargo, no hay que asustarse. Como el cuerpo del viejo Ave Fénix, esta disciplina artística siempre acaba renaciendo de sus propias cenizas. Después de tanto asesinato fallido, siempre que aparece alguno de estos nuevos salvadores o vengadores de fin de milenio que anuncian una nueva "muerte del arte" con sonido de trompetas (la última de estas proclamas lleva produciéndose desde hace unos meses en Internet), no podemos más que esbozar una leve sonrisa.

2. El término "espejo con memoria" se debe al médico americano Oliver Wendell Holmes, hombre de letras y fotógrafo *amateur*. De hecho, esta denominación aparece recogida en su obra "Sun-Painting and Sun Sculpture", *Atlantic Monthly*, vol. 8 (1861), pp. 13-29.

Cfr. Newhall, Beaumont, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, Museum of Modern Art, New York, 1964, pp.30 y 31.

Podemos asegurar, aun a riesgo de parecer tendenciosos, que una de las mayores revoluciones que se han operado en el siglo XIX no surge precisamente en el momento del descubrimiento de la máquina de vapor de Watt, considerado hasta ahora el pistoletazo de salida de la revolución industrial bajo el dominio puro y duro de la máquina. Consideramos más bien, que si se ha operado un cambio drástico en nuestra manera de ver y concebir el universo, éste se ha producido indiscutiblemente gracias a una de las revoluciones aparentemente más pacíficas de la historia, sin guerras, sin víctimas y sin sangre; pero bien es cierto que, desde esa tensa calma, los autoproclamados "nuevos revolucionarios" supieron lanzar sus dardos más envenenados contra el pensamiento decimonónico y recalcitrante de la época. Esta revolución de la que vengo hablando no es otra que la revolución de la imagen mecánica, cuyo detonante se produce justo en el instante en el que se hace público el descubrimiento de la fotografía allá por el año 1839. Desde entonces hasta ahora no se han dejado de producir cambios, mejoras y nuevas sub-revoluciones en lo que a la imagen de la llamada cultura de masas se refiere. No cabe duda de que la democratización visual producida desde la aparición de la imagen mecánica nos ha llevado inevitablemente a vivir inmersos en una sociedad de la imagen reproducible, grabable, transportable y transmitible que dista años luz de las sociedades preindustriales donde el absoluto protagonismo del sistema visual de concebir el mundo lo ostentaba la pintura.

Uno de los primeros golpes "mortales"<sup>1</sup> asestados a la pintura durante el siglo pasado tuvo lugar precisamente en plena revolución industrial, cuando la aparición de la imagen mecánica se convierte en una seria amenaza frente al carácter artesanal que hasta entonces habían evidenciado todas las imágenes generadas por la maestría del ser humano para copiar más o menos fidedignamente la realidad.

A partir del momento en el que la naturaleza se copia a sí misma a través de la cámara fotográfica primero y, en un doble salto mortal, finalmente a través de la pantalla cinematográfica, la pintura y las artes plásticas en general sufren su primera gran crisis de identidad. Esta crisis desembocará en un proceso de profunda renovación de sus fundamentos ontológicos, replanteándose, más que una evolución natural en su estilo, una redefinición de su naturaleza y su función social en la sociedad industrial de su tiempo. En una época donde ya no es necesaria la habilidad, el arduo aprendizaje y el virtuosismo técnico de un determinado oficio para crear imágenes que transcriban con primorosa exactitud nuestro mundo circundante, la pintura pasa inevitablemente a reformular su lenguaje, donde conceptos como la veracidad y la fidelidad al modelo van a pasar definitivamente a un segundo plano. A partir de ese momento, el creador plástico va a tener que arreglárselas, no sólo para evitar copiar la realidad como lo hace la cámara, sino, sobre todo, para no caer en la absurda tentación de copiar literalmente las imágenes que la propia cámara produce. El testigo de la anhelada restitución fidedigna de la realidad en imágenes va a ser recogido por la óptica fotográfica que no dejará de producir registros fotosensibles cada vez más exactos de nuestro entorno inmediato. No en vano, los primeros daguerrotipos fueron comparados poéticamente con "espejos con memoria"<sup>2</sup>. Desde entonces, el mito de la imagen mecánica ha llevado implícitamente de forma casi universal el concepto de infalibilidad y de copia exacta respecto al

referente de partida. Un concepto que, como se verá más adelante, se vuelve problemático en el momento en el que las disciplinas mecánicas de producción de imágenes múltiples pretenden dotarse de categoría artística. Desde ese momento, el creador fotográfico o cinematográfico es capaz de analizar la realidad desde una óptica totalmente subjetiva, lo que le permitirá aprovechar los recursos técnicos de la cámara para producir unos determinados sesgos interpretativos respecto al referente situado al otro lado del objetivo.

Por supuesto, muchos de estos pintores, pasaron casi inmediatamente de ser artesanos miniaturistas, con un salario bastante profligado debido a la notable asiduidad de los encargos, a ser fotógrafos retratistas con un salario más o menos equivalente debido al auge que adquirió el retrato fotográfico en los primeros años de comercialización del invento fotosensible.

Sin embargo, aquellos que abjuraron de la imagen mecánica tuvieron que reinventar su propio lenguaje plástico para enterrar definitivamente las posturas decimonónicas y reaccionarias que el empuje del progreso cinematográfico y fotográfico estaba dejando en la cuneta. Prueba de ello es el texto de Walter Benjamin sobre su "tesis de filosofía de la historia", en el que de una manera ciertamente nostálgica nos habla del progreso imparabable con el que las nuevas imágenes y la técnica nos empujan irremisiblemente hacia el futuro. "Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándola a sus pies. [...] Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso."<sup>3</sup>

Pero la aparición de la imagen mecánica supuso algo más que una pérdida del misticismo sagrado del que gozaban las imágenes artísticas hasta ese momento como valor cultural, al que igualmente se refiere, no sin cierto romanticismo, el propio Benjamin, en su célebre ensayo acerca de la problemática de la obra de arte ante el imparabable crecimiento y desarrollo de los sistemas de reproducción mecánica de las imágenes<sup>4</sup>.

Lo sorprendente de las nuevas formas de percepción que quedaban fijadas mediante la cámara de luz, hasta ahora inéditas en los tradicionales modos de percepción y representación de las imágenes por parte del ojo humano, hizo que los nuevos creadores plásticos se lanzaran a experimentar nuevas formas de concebir el espacio tradicional de la representación, rompiendo el tradicional "cajón escénico albertiano"<sup>5</sup> que había sido instaurado en el Renacimiento y que desde entonces había permanecido casi inamovible hasta el primer tercio del siglo XIX.

El ojo fijo del Renacimiento dio paso inevitablemente al ojo móvil de la modernidad. La percepción de la realidad varió no sólo por el poder de captación y fijación de la cámara fotográfica o cinematográfica, sino también por lo vertiginoso del ritmo de las ciudades del XIX así como por su constante proceso de transformación y cambio<sup>6</sup>.

Con las primeras vanguardias, e incluso ya en la prevanguardia del primer impresionismo, el artista moderno se lanzó a la conquista de ese movimiento efímero y constante, intentando capturar, no ya lo eterno y permanente de la naturaleza, sino la fugacidad de los instantes, aquello que antes de haber sido percibido completamente por el ojo humano ya había empezado a desaparecer. De esta manera, no resulta aventurado afirmar, sin ningún género de dudas, que la mayoría de las corrientes de vanguardia han estado marcadas por la obsesiva representación de la fugacidad de la vida moderna y, consecuentemente, por el impacto de las nuevas técnicas de reproducción visual. En ese momento de eclosión técnica, las disciplinas plásticas tradicionales, no exentas de un cierto complejo de inferioridad, se han servido de los artefactos mecánicos de registro visual que hasta entonces se habían convertido en sus serios competidores. Pero este utilitarismo del que con frecuencia los artistas han hecho uso de la imagen mecánica se ha realizado en muchas ocasiones no sin un cierto pudor y oscurantismo ante la opinión pública<sup>7</sup>.

De este modo, corrientes pictóricas modernas, como el impresionis-



Paz, Amor y Fe. Julia Margaret Cameron, 1868



Rosa Triplex. Dante Gabriel Rossetti, 1867. Óleo sobre tela.

3. Benjamin, Walter, "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos Interrumpidos I*, Ed. Taurus, SA, Madrid, 1ª edición, 1973, Col. Ensayistas nº 91, p.183.

4. Benjamin, Walter, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" (1936) [Versión castellana: "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Op. Cit., pp. 15-57.]

5. El arquitecto y tratadista del Renacimiento Leon Battista Alberti había ideado este sistema perspectivo para representar el alejamiento y las líneas de fuga de los edificios sobre un plano bidimensional. Estas leyes perspectivas se acoplaban perfectamente a las leyes físicas del ojo por observación directa. En su *Trattato della Pittura* (1443), que no se publicó hasta 1511, Alberti comparó al cuadro pintado con una ventana abierta.

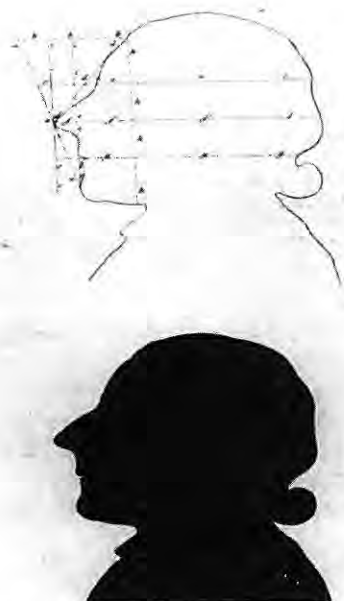
6. Para mayor información sobre ese proceso de metamorfosis de las ciudades modernas, consúltese el libro de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, Ed. Siglo XXI de España Ediciones, SA, Madrid, 1988.

7. Cfr. Charf, Aaron, *Art and Photography*, Ed. Pelican Books, Harmondsworth, 1974. [Versión castellana: *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Colección Alianza Forma nº 125, Madrid, 1994. Traducción de Jesús Pardo de Santayana.]



*Une le modèle que j'apprends à la silhouette de cette jeune personne. L'usage de la lampe à gaz pour le pinceau, et la chaîne pour les ébaucher le tout de la machine avec pinceau, un esprit fort intelligent, mais qui ne voit point de main par une machine, bien sûr, et qui ne s'attend pas à une exactitude de composition. On ne trouve point dans la copie le caractère de grâce qui anime l'original, mais le nez a une forme plus agréable, et y ajoute plus de vie.*

Máquina para trazar siluetas, R. Schellenberg



Retrato sobre silueta, Jean Gaspard Lavater

8. No está de más recordar que la primera proyección cinematográfica pública de los hermanos Lumière tuvo lugar en el *Grand Café* de París, el 28 de diciembre de 1895, apenas un par de años después de las series más emblemáticas de Monet.

9. La expresión de "Monet no es más que un ojo, pero ¡Santo Dios! ¡Qué ojo!" se debe a Paul Cézanne.

10. Bernard, Emile, "Recuerdos sobre Paul Cézanne", publicados en dos partes en el *Mercure de France*, del 1 al 16 de octubre de 1907. Recogido en el estudio crítico de M. Doran, *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1980.

11. Herrera Navarro, Javier, "Pintura y fotografía. Historia de sus recíprocas relaciones", Revista *Nueva Lente*, nº 119-120, julio-agosto, 1982, Madrid, p.37.

mo por ejemplo, se dedicaron a representar lo etéreo de las formas y las sensaciones. Más que los cuerpos, nítidamente definidos por el pincel de a pelo, estos pintores se dedicaron a captar la incidencia de algo tan intangible como la luz sobre esos mismos cuerpos. Incluso a veces, el pincel impresionista intentaba captar el movimiento a través de los efectos de borrosidad que eran más propios del registro fotográfico que de la percepción humana. La atmósfera de los lugares o el instante cambiante pasaron a ser los temas preferidos de los creadores de finales del XIX, frente a los tradicionales géneros pictóricos como el retrato, el bodegón o el paisaje. De esta forma, uno de los creadores más emblemáticos del espíritu impresionista como Claude Monet, dotado con la velocidad de un pincel prodigioso, intentaba captar tozudamente esa realidad huidiza que se escapaba a sus sentidos. En muchas de sus series, Monet lograba atrapar el estado atmosférico de las distintas horas del día sobre un mismo escenario, (como el de *La Catedral de Rouen*, realizada entre 1892 y 93), proceso hasta entonces inédito. De este modo, nació el concepto de serie que, en cierto modo, estará directamente relacionado con el concepto de secuencia que habría de aparecer años más tarde, o casi al unísono,<sup>8</sup> con la invención del cine.

De igual forma, el pintor Edgar Degas fue otro de los espíritus impresionistas que se dedicó a capturar lo vaporoso, lo efímero y lo casi imperceptible del movimiento de las formas para el ojo humano. No es que Degas fuese un "gran ojo" como Monet,<sup>9</sup> sino que además él era también un magnífico y apasionado fotógrafo, dato a menudo ignorado por el gran público. Con toda probabilidad esta faceta de Degas ha sido ocultada deliberadamente por muchos historiadores de arte para no restar mérito a su pincel. Quizás barruntaron erróneamente que, por inspirarse en las escenas de carreras de caballos o bailarinas que él mismo había fotografiado en movimiento, su imagen como pintor iba a salir perjudicada. Nada más lejos de la realidad. Degas supo capturar tanto con su cámara como con su pincel el espíritu de los tiempos que, a finales del XIX, conseguiría revolucionar completamente el concepto de sociedad moderna y de vida cotidiana, con la aparición de los medios de comunicación de masas. De hecho, algunas de sus composiciones más famosas de bailarinas no son más que múltiples exposiciones de un mismo movimiento continuo fotografiado en diversas fases; estas obras nos recuerdan remotamente a las tomas fijas de los experimentos cronofotográficos de Muybridge o Marey, a modo de secuencia estroboscópica, adelantándose entonces a lo que posteriormente se denominaría instantánea; es decir, a la congelación de una fase del movimiento en apenas una milésima de segundo. Tal es el caso de la composición *Bailarinas entre bastidores* (1890-1895), en donde se puede comprobar que la conjunción entre las diversas bailarinas colocadas en distintos planos obedece en realidad a un único paso de ballet congelado en sus distintas fases de ejecución, protagonizado por un mismo personaje.

Tampoco podemos olvidar la inestimable aportación de un postimpresionista como Paul Cézanne para levantar los nuevos pilares conceptuales sobre los que se asentaría décadas después la pintura contemporánea. Para Cézanne, la auténtica razón de ser de la pintura ya no radicaba en la imitación de sensaciones lumínicas efímeras sobre los objetos, práctica que Monet había venido ejercitando con anterioridad. Más bien al contrario, y a diferencia de la precisión "fotográfica" de Monet, la óptica de Cézanne "radicaba más en el cerebro que en la vista"<sup>10</sup>. No es de extrañar por tanto que, para recrear los paisajes en sus lienzos, Cézanne se empeñara en conjugar varios puntos de vista simultáneos que, aunque levemente dispares, estaban ligados entre sí por un *continuum* temporal logrado a través de la unidad de ejecución de la obra. "La definitiva integración del tiempo en el espacio, iniciada por la instantánea fotográfica, alcanza en Cézanne su culminación y consigue la destrucción de las coordenadas clásicas de frontalidad, univocidad del punto de vista y fijación."<sup>11</sup> Mientras que el ojo de Monet permanecía fijo en el espacio y en el tiempo, intentando congelar a modo de "instantánea" lo efímero del momento, el ojo de Cézanne se va a convertir en un ojo móvil, un ojo que se desliza sobre el referente para recrear esa sensación de movilidad en la observación, de dinamismo y temporalidad (a modo de secuencia). Esta manera de ejecutar sus obras va a producir inevitablemen-

te la multiplicidad de puntos de vista sobre un solo plano de representación.

Décadas más tarde, los nuevos movimientos de vanguardia acabarían adoptando como propias las enseñanzas de Cézanne, logrando anteponer la *idea* a la *visión* de la realidad en sus lienzos. En este caldo de cultivo, los cubistas se centrarían en aspectos formales que la fotografía ya había intuido, como la relatividad de la visión en movimiento y la multiplicidad de los puntos de vista, la fragmentación del espacio o la destrucción definitiva de la perspectiva euclidiana, a cuyos dictados se había plegado la pintura hasta ese momento desde hacía más de cuatro siglos. Precisamente el cubismo se rebelaba contra la etapa impresionista inmediatamente anterior. Lo que le reprochaban los cubistas, principalmente Picasso y Braque, a los impresionistas era el exceso de "verosimilitud retiniana" que adoptaban en sus obras, sin plantear ninguna otra alternativa conceptual frente a la supremacía óptica de la imagen mecánica. "Si algo reprochaban los cubistas al impresionismo era ser sólo retina y no cerebro. [...] No se trataba, pues, del registro puro y simple de los datos visivos, sino de su organización en una síntesis intelectual que, al efectuar una selección, destacase los datos esenciales." <sup>12</sup> Lo que habían aprendido los cubistas de Cézanne, era la forma en que la secuencia temporal podía ser representada sobre el plano pictórico, es decir, la incorporación del tiempo sobre el espacio de la representación. Es a partir de ese momento cuando el creador contemporáneo toma conciencia de la posibilidad de observar y plasmar la realidad desde distintos puntos de vista; unos puntos de vista que aparecen ahora simultáneos sobre el plano de la representación.

Esto que los cubistas pusieron en práctica sobre sus telas, sería formulado teóricamente años más tarde por Moholy-Nagy, creador y teórico de la Bauhaus, a través de su ensayo *La nueva visión* (1929). En esta obra Moholy-Nagy defiende argumentos privativos de la práctica cubista, como lo que él llama "el giro de los objetos", lo que permitía observar distintas partes de un mismo objeto al mismo tiempo de frente y de perfil; o lo que define como el "desplazamiento, o *dislocamiento de las partes*". Estas formulaciones cubistas incluyen a su vez otros recursos formales como la "refracción de las líneas de ruptura y ruptura de líneas continuas; superposición de distintas vistas de los objetos; introducción de líneas geométricas exactas, rectas y curvas; cambios de líneas o planos positivos-negativos; múltiples formas en una: pluralismo. Un contorno se refiere a varias formas..." <sup>13</sup> En definitiva, el cubismo apostó por la interpretación de la realidad desde un plano distinto al de la mera representación verativa de la percepción tradicional; justo allí donde la fotografía y el cine comenzaban a vaciar de contenido toda pretensión de fidelidad artística respecto a la realidad exterior. Su campo de actuación se centrará ahora en un nuevo método de conocimiento visual, pero no un conocimiento fundamentado sobre la realidad tal y como el ojo la ve, o tal y como la fotografía la registra. Se trataría más bien de un modo particular de conocimiento basado en la fragmentación del espacio continuo. Esta nueva interpretación subjetiva del referente contemplaba ahora otros aspectos que hasta entonces habían quedado fuera del ámbito pictórico como era la inclusión de la cuarta dimensión sobre el espacio bidimensional de la representación.

Años antes, concretamente entre 1882 y 1900, un fotógrafo y célebre fisiólogo francés, además de profesor e investigador, <sup>14</sup> tan digno precursor del cine como el propio Edward Muybridge, había estado investigando el desarrollo de un sistema de reconstrucción para el estudio del movimiento en el espacio, así como su fijación visual a través de la cámara. Su nombre, Étienne-Jules Marey. Marey intentó capturar el vuelo de las aves, la carrera de los caballos o los seres humanos, y toda posible forma compleja de locomoción realizada por seres vivos que fuese susceptible de análisis a través de los métodos ópticos de registro fotosensible. Para ello había confeccionado un artilugio técnico bastante sofisticado, denominado "fusil fotográfico", que consistía en una cámara oculta en aquel artefacto de apariencia bélica, y que producía diversas obturaciones muy rápidas y repetitivas. Con un objetivo fotográfico situado en el cañón de su escopeta y el obturador sincronizado con el gatillo, estas obturaciones se sucedían de forma constante durante un corto período de tiempo. Marey



Proudhon y sus hijos [pintura, detalle], Coubert, 1865

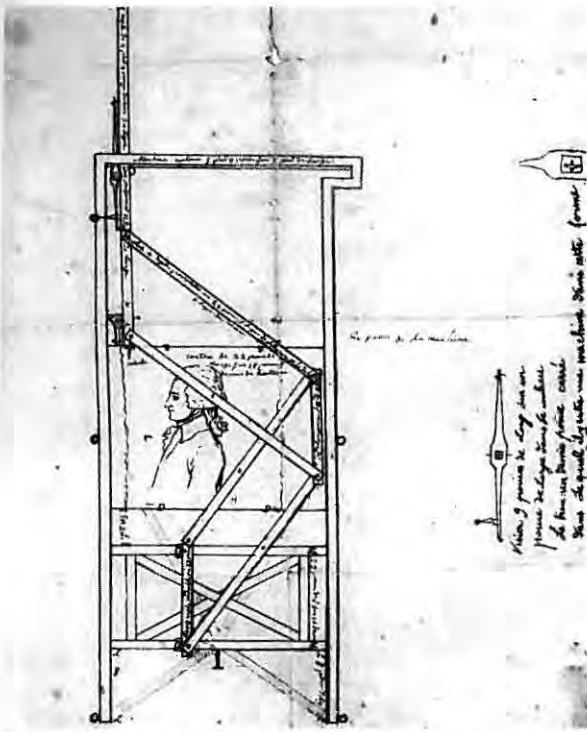


Retrato de Proudhon [fotografía], Charles Reuiling, 1865

12. Micheli, Mario De, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, SA, Madrid, 1979, Colección Alianza Forma nº 7, p.197.

13. Moholy-Nagy, László, *La nueva visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1963, pp.64-65. [Título original: *Von Material zu Architectur*, 1929. Título en inglés: *The new vision*, 1ª Edición 1930. Versión castellana de Brenda L. Kenny, 1963].

14. Marey era miembro de la Academia de París, así como profesor titular de la cátedra de Historia Natural de los Cuerpos Organizados en el Colegio de Francia.



El Fisionotrazo (máquina para dibujar perfiles), Gilles Louis Chrétien, 1786



Retrato con el fisionotrazo, Maximilien de Robespierre

15. En 1889, Marey realizó proyecciones de sus secuencias cronofotográficas, siguiendo lo realizado por Muybridge unos años antes con su fenaquitiscopio de proyección. En Marey, especialmente, el objetivo no era tanto la recreación del movimiento como la demostración de la realidad de cada una de las tomas aisladas.

Cfr. Frizot, Michael, *Le temps constitué. Récit chronophotographique avec arrêts sur image*. En el catálogo del libro sobre Étienne-Jules Marey, editado por el Centre National de la Photographie de París, para la colección Photopoché, París, 1984.

16. Cabanne, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Éditions Pierre Belfond, París, 1967. [Versión castellana: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, 2ª edición, Ed. Anagrama, Barcelona, 1984, pp.49-50.]

17. El primer manifiesto del futurismo italiano fue firmado por Marinetti, y publicado por vez primera en francés en las páginas de *Figaro* el 20 de febrero de 1909.

conseguió que los breves instantes en los que la luz entraba en el objetivo de la cámara se impresionasen sobre la placa fotosensible en forma de imágenes secuenciales; unas doce por segundo a una velocidad de 1/720 de segundo, para ser exactos. El resultado obtenido no era otro que la congelación de ese movimiento en cuestión en sus diversas fases de ejecución. Esta disección del movimiento permitía analizar su naturaleza con mayor detenimiento del que permitía la torpe lentitud perceptiva del ojo humano. A estas experiencias fotosensibles, donde el artificio fotográfico se ponía a prueba contra el tiempo, Marey las denominó "cronofotografías" <sup>15</sup>. Este primer intento, puramente experimental y sin ninguna pretensión estética, acabó convirtiéndose al poco tiempo en fuente de inspiración para muchos creadores que intentaron ir un poco más allá de la imagen fija que ofrecían sus pinceles.

De esta forma, un precursor de la experimentación pura en arte contemporáneo como Marcel Duchamp, ya en 1912, cuando el cubismo apenas tenía unos pocos años de vida, realizó su emblemático *Desnudo bajando una escalera*, en el que se pueden ver diversas fases abstractas de una figura humana, cuya duración temporal parece cubrir en nuestro ojo una extensión mayor de lo que hasta ahora había permitido la imagen fija. *A priori* podría parecer que esta experimentación era producto de una reflexión conceptual acerca del movimiento de los cuerpos realizada por Duchamp. Sin embargo, casi al final de su vida, el propio Duchamp admitió sin ningún pudor que sus fuentes de inspiración se habían basado directamente en las cronofotografías del señor Marey:

Pierre Cabanne.- ¿No hay en el *Nu descendant un escalier* una influencia cinematográfica?

Marcel Duchamp.- Evidentemente. Es cosa de Marey...

P.C.- La cronofotografía.

M.D.- Sí. Yo había visto en la ilustración de un libro de Marey cómo marcaba a las personas que practican la esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de punteado que delimitaba los movimientos diversos. De este modo explicaba la idea de paralelismo elemental. Ello tiene un aspecto muy presuntuoso como fórmula pero es divertido.

Eso es lo que me dio la idea de la ejecución del *Nu descendant un escalier*. Utilicé un poco de ese procedimiento en el esbozo, pero primordialmente, en el último estadio del cuadro. Ello debió ocurrir de un modo definitivo entre diciembre y enero de 1912 <sup>16</sup>.

Si el tiempo estaba fragmentado, seccionado en ese tipo de creaciones, de las cuales existen varias versiones y bocetos, esto significaría a la postre algo más que una reflexión puramente conceptual sobre la física del tiempo. Esta preocupación por plasmar visualmente la continuidad del movimiento a través del fluir temporal era ya, a todas luces, una cuestión estética y artística, y no ya puramente física y científica.

Por esas mismas fechas hacía furor en Italia un grupo de jóvenes exaltados que, bajo los auspicios de su ideólogo, el escritor Marinetti, dieron forma a un nuevo movimiento de vanguardia denominado "Futurismo". Prueba de que el virus de la modernidad y el progreso frenético se había introducido en lo más profundo de la estética artística de principios de siglo, lo constituye el innovador concepto de belleza propugnado por este movimiento futurista en su manifiesto fundacional: "*Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia*". <sup>17</sup>

De este modo y a partir de entonces, los artistas futuristas, como Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo, Carrà o Umberto Boccioni, se lanzaron a una carrera frenética para contrarrestar el éxito del cine y la imagen en movimiento, con un tipo de imágenes fijas que, sin embargo, a pesar de su incapacidad móvil, eran capaces de representar una secuencia temporal y dinámica completa sobre el espacio fijo de la escena pictórica o escultórica. De este modo, obras tan emblemáticas, como la escul-

tura de Boccioni titulada "Formas únicas de continuidad en el espacio" (1913), o diversas composiciones pictóricas de Severini o Balla (como su "Dinamismo de un perro con correa") fueron un arma arrojada dirigida contra la complacencia visual burguesa, en su ánimo por dar vida a una nueva forma de ver el mundo.

Sin embargo, a pesar de ese impetuoso espíritu de renovación, los futuristas también se habían basado, al igual que Marcel Duchamp, aunque por vías diferentes, en las cronofotografías de Marey. Aunque no quisiesen reconocerlo explícitamente, la inspiración cronofotográfica resultaba una forma insustituible de representar el movimiento (mediante imágenes fijas) en diversas fases de momificación. Estas imágenes se materializaban en una suerte de cadáveres disecados en posturas que se iban depositando sobre la superficie pictórica o fotográfica a medida que el movimiento iba teniendo lugar, dejando un rastro indeleble de muerte (en tanto que pasado) y de fugacidad al mismo tiempo. La Primera Guerra Mundial truncó muchas de las aspiraciones de los artistas futuristas que, por aquel entonces, ya habían comenzado a derivar hacia un nuevo movimiento que se dio en llamar *Vorticismo*. Con la aparición de esa nueva tendencia vorticista, desgajada espontáneamente del futurismo, las imágenes ya no representaban formas concretas e identificables, sino diversos estados abstractos de movimiento puro, a través de sensaciones visuales de vértigo y aceleración, como evidencian insistentemente las obras de Kupka o de Robert y Sonia Delanuy entre otros.

Sin embargo, no deja de ser paradigmático que en ese movimiento futurista se inscribiesen un par de fotografías que, aunque inicialmente fueron defendidos por Marinetti, nunca gozaron del favor del resto de los integrantes del movimiento. Estos dos fotografías no eran otros que los hermanos Anton Giulio y Arturo Bragaglia. Cuando hicieron su aparición en la escena futurista, intentaron realizar en fotografía lo que los artistas plásticos habían intentado desarrollar durante tantos meses y tanto esfuerzo con sus pinceles y cinceles. Por ello, y debido en parte a su tardía incorporación, fueron sistemáticamente tachados por estos creadores plásticos de copistas, de artesanos sin alma, de simples feriantes sin el más mínimo ápice de sensibilidad. A pesar del apoyo inicial de Marinetti, los Bragaglia fueron expulsados sin contemplaciones del movimiento futurista por los propios pintores. De nada serviría que A. G. Bragaglia publicara en 1913 un manifiesto de anexión a la causa titulado *Fotodinamismo futurista*. De hecho, este poner tierra por medio de los "plásticos" del futurismo frente a todo lo que sonase a imagen mecánica no era más que una defensa de su propia condición de creadores puros. No en vano, estos artistas futuristas habían sido duramente criticados por lo que algunos teóricos calificaron como una excesiva tendencia cinematográfica y cronofotográfica en su pintura. En defensa a estos ataques Boccioni llegó a afirmar: "Siempre hemos rechazado con asco y desdén incluso la más lejana vinculación con la fotografía, porque se encuentra fuera de los límites del arte. La fotografía tiene valor en la medida en que, reproduciendo los objetos e imitando objetivamente, ha conseguido, gracias a su perfección, liberar a los artistas del peso de reproducir la realidad con precisión."<sup>18</sup>

Esta reacción tan aparentemente desproporcionada contra dos fotografías de tan poca monta como los Bragaglia, estaba supuestamente justificada por la falta de originalidad que estos creadores aportaban a la causa futurista con sus fotos. Sin embargo, la auténtica razón de este impulso iracundo contra ellos era mucho más prosaica: la imagen mecánica, ya fuese fotográfica o precinematográfica, captaba mucho mejor y más instantáneamente lo que los "artistas puros" nunca llegarían a conseguir con aquellas frustrantes piruetas de materia pictórica sobre el espacio. En cierta manera, un soterrado complejo de inferioridad se acabaría adueñando de los pintores y escultores futuristas respecto al progreso mecánico de la imagen que ellos mismos habían propugnado con el ensalzamiento estético del progreso industrial. La belleza de la máquina había sido su máxima durante años. Sin embargo, ahora no podían tolerar que todo su *corpus* estético diese al traste por el exceso de facilidad que esa misma "máquina" había acabado otorgando a los nuevos modos "cronofotográficos" de representación de la realidad. No sería de extrañar que esos mismos artistas hubiesen tratado de ocul-



Ballerinas, E. Degas, 1879



Ring Toss [fotografía], Clarence H. White

18. Boccioni, Umberto, declaraciones escritas recogidas en *Lacerba*, Florencia, 1 de agosto de 1913.



Imagem en movimiento [fotografía futurista], Bragaglia, 1913



Dinamismo de un perro atado con correa, G. Balla, 1912

tar su fuente inspiradora a la hora de romper con la tradicional percepción de la realidad para intentar formular una nueva manera de ver, mirar y representar el mundo. Esa fuente de inspiración había sido la propia cámara fotográfica, o más exactamente, el fusil fotográfico y las cronofotografías que Marey había realizado en Francia varias décadas atrás. La máquina óptica les acabó traicionando, de igual forma que les traicionó, e incluso masacró físicamente, la maquinaria bélica que ellos mismos habían erigido, no sólo en su fuente estética y poética de inspiración, sino en su nuevo dios al que adorar: "Nosotros queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer".<sup>19</sup> Durante la Gran Guerra el llamado "príncipe del futurismo", Umberto Boccioni, murió como consecuencia de una caída de caballo. Muchos otros futuristas empezaron a entender que la guerra no era ya una "epopeya lírica", sino una máquina de destrucción que poco o nada tenía que ver con su ideario estético. Así, su creciente frustración fue compartida a partes iguales entre la traición perpetrada por la máquina fotográfica y la de la máquina bélica y, al poco de concluir la Guerra, el movimiento futurista se disolvió en silencio.

Sin embargo, remontándonos a la época de máximo esplendor de este movimiento, el ostracismo injustificado al que fueron sometidos los hermanos Bragaglia por parte de sus compatriotas futuristas nunca ha sido suficientemente analizado por parte de los historiadores del arte. ¿No será que ese nuevo modo de ver que los artistas plásticos tanto propugnaban era, en realidad, el mismo cáncer que acabaría devorando su propio proceso de creación, ya obsoleto, en tanto en cuanto no había variado sustancialmente su manera de representar la realidad (moviente o no moviente) con imágenes fijas?

Nada había cambiado a pesar de las apariencias, y ya por aquel entonces el cine tomaba clara ventaja a la hora de formular su propio lenguaje narrativo. Su particular poder secuencial para construir relatos en el espacio y en el tiempo, cogiendo de aquí y de allá (de la literatura y de las artes visuales, del teatro y la escenografía), acabaría por dinamitar los cánones tradicionales de la representación plástica. Como el caballo de Atila, la nueva plaga que arrasaba con los viejos sistemas de representación artística se llamaba "montaje cinematográfico". Muchos artistas de vanguardia intentaron emular esta técnica narrativa mediante los fotomontajes y los foto-collages. Particularmente activos en estas lides fueron los creadores pertenecientes a los movimientos dadaístas, constructivistas o surrealistas. En muchos casos, más que obras de arte, estos montajes se convirtieron en pasto diario de los medios de comunicación, o en meras ilustraciones de las revistas más progresistas de la época. Esta técnica híbrida del foto-collage o montaje fotográfico se erigió en el caballo de batalla con el que las artes plásticas intentaron rivalizar con las nuevas "artes del movimiento" y, finalmente, con el que lograron reconciliarse con la ya entonces omnipresente tecnología visual. Estos últimos intentos de ponerse al día derivaron inevitablemente en que el fotomontaje perdiera parte de su condición artistizante y estética para ser devorado por el vértigo de la información y la difusión rápidamente consumida de las páginas impresas. Pero esa ya es otra historia.

19. Marinetti, F.T., "Primer manifiesto del futurismo", *Op. Cit. Figaro* el 20 de febrero de 1909. Recopilado en Michael, Mario De, *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Publicado por Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milán, 1966. [Versión castellana de Ángel Sánchez Gijón: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, SA, Madrid, 1979, Colección Alianza Forma nº 7, p.372].