



Universidad de Chile.

Facultad de Arte.

Departamento de Artes Visuales.

## **FOTOCOLLAGE : El Proceso como Obra.**

Tesis para optar al título profesional de Artista Fotógrafo.

**DANAE CAROLINA SANTANA FERRADA.**

Profesores Guía

Francisco Brugnoli Bailoni.

Sergio Rojas Contreras.

Profesor Evaluador

Víctor Alegría Superbi.

Jorge Gaete Villalón.

Santiago, Chile.

2006.

*“Si puedes hacer que el ojo se mueva de un lado para otro, haces que el observador sea consciente del elemento tiempo, y así tiempo y espacio estarán interconectados”*

**David Hockney.**

## **I N D I C E.**

**I.-** Introducción.

**II.-** Movimiento y Tiempo.

- Eadweard Muybridge y Jules-Etienne Marey.
- Cubismo.
- Futurismo.

**III.-** Fotografía Manipulada.

- Fotograma o Rayografía. Man Ray.
- Fotomontaje. Oscar Rejlander.

**IV.-** Fotógrafos.

**V.-** La Actividad Estructuralista.

- Proceso de Formación.

**VI.-** De-construcción de lo Cotidiano.

**VII.-** Fotografías.

**VIII.-** Anexo: Mecanismo en Obra

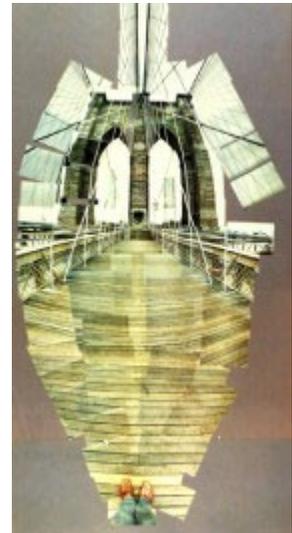
**IX.-** Bibliografía.

## **INTRODUCCION:**

Todo comenzó un día de clases cuando en la puerta de la sala de computación de mi Facultad encontré un afiche con una fotografía que llamó mucho mi atención, se trataba de la fotografía de un puente, el cual no tenía bordes bien definidos y se veía que el fotógrafo estaba presente porque sus zapatos estaban fotografiados, extraño para una fotografía, porque lo usual es fotografiar y no auto-fotografiarse, pero tenía otra particularidad, estaba compuesta de muchas fotos que al mirarla de lejos no lo parecía, pero al acercarse a ella se notaban los cortes que se producían al colocar una al lado de la otra, y comencé a preguntar quién habría hecho eso, la respuesta fue David Hockney. ¿David Hockney? ¿Quién es? Jamás había escuchado a nadie con ese nombre, siempre se habla de Henri Cartier-Bresson, Cindy Sherman, Julia Margareth Cameron, Man Ray, Diane Arbus, artistas más conocidos que cambiaron el pensamiento con respecto a ver y hacer Fotografía, así que pensé que sería un "artista emergente". Error, era más conocido y con trayectoria de lo que yo imaginaba, y comencé a averiguar sobre su trabajo.

**"The Brooklyn Bridge", 1982, Collage Fotográfico, David Hockney.**

Es increíble como detrás de una fotografía tan simple pueda contener tanta información y tanta historia a la vez. Pude averiguar que su fotografía tiene como referente máximo el Cubismo de Pablo Picasso y también el Futurismo de



Fillippo Marinetti, pero al estar influencia por el Cubismo tiene también bases del Trabajo que realizó Paul Cèzanne.

Con alma de Pintor, David Hockney incursiona como dibujante, escenógrafo y también como fotógrafo, todo esto gracias a su versatilidad y entusiasmo para trabajar con diferentes medios, en donde encuentra una armonía serena con la ingenuidad, la alegría y la broma pero también incluye la melancolía, el aburrimiento y la añoranza. Sus cuadros no son traducciones de ilusiones, sino en cierto sentido la "realidad misma", captando aspectos vividos y tipificados de la vida cotidiana. Es así como durante los años 80, la fotografía se convirtió en un medio importante para este artista, desarrollando un juego artístico y artificial con ésta, y a medida que progresaba la década comenzó a experimentar con medios alternativos de realización de imágenes mediante el uso de computadoras, fotocopadoras y faxes.



David Hockney abre un intervalo de tiempo y utiliza esto para cuestionar la veracidad del arte fotográfico. Comenzó a hacer collages con fotografías combinadas, primero de naturalezas muertas y luego de retratos. Descubrió que aquí había una manera de resolver el problema del tiempo que planteaba la fotografía. Al igual que se necesitaba tiempo para hacer esas imágenes, también necesitaba tiempo para contemplarlas y para experimentar los diferentes puntos de vista que tenía la fotografía.

**"Henry Moore", David Hockney, 1982, 24 fotos polaroid, 53x36cms.**

Sus primeros trabajos consistieron en collages de Polaroids. Ensambladas directamente después de haberlas tomado, la imagen global obtenida es una combinación de muchas imágenes individuales, cada una de las cuales fue tomada desde un ángulo diferente, en un momento diferente y con una perspectiva diferente. Es el caso de la fotografía "Henry Moore". Esta describe una acción llevada a fotografía, en donde se ven claramente las acciones que el personaje realizó, movimientos que en una fotografía tradicional no se hubieran captado.

Hockney se esforzó para que estas imágenes transmitieran vida, y para él fue particularmente interesante que la imagen pudiera ser alterada durante el proceso. Pero el uso de polaroids era en algunos aspectos limitado. Cuando se colocan cuidadosamente una junto a la otra, sin ningún corte o solapamiento, siempre forman un rectángulo. Además, mientras la imagen global era coherente, siempre tenía una notoria cuadrícula blanca creada por los marcos de la polaroids y esto servía para excluir de la obra artística al observador. Otro problema provocado por la cuadrícula era que el montaje disponía un registro de la escena muy entrecortado, y Hockney deseaba estimular el proceso natural de reconocimiento, pero las juntas no lo permitían. Consciente de estos problemas, comenzó a trabajar con una cámara de película normal. El espacio representado es más coherente, articulando un todo de contorno irregular, y produciendo una imagen global poliangular.

Las imágenes pueden ser más complejas, y Hockney ya no se siente obligado a respetar el marco rectangular de la instantánea individual, ensamblando las imágenes con más libertad,

superponiéndolas como le parecía conveniente a cada caso y recortándolas si fuese necesario. De esta manera, el trabajo estaba estrechamente relacionado con el dibujo, de la misma manera que



empleando varios dibujos podía modelar los contornos de una figura. Comenzó a emplear muchas más fotos individuales que anteriormente con la cámara Polaroid. Dado que el proceso requiere un grado de concentración muy elevado, era de gran ayuda planificar la imagen con claridad antes de fotografiar, con el objetivo de registrar todos los detalles importantes y no pasar por alto algo fundamental.

**"Billy wilder lighting his cigar", 1982, Collage Fotográfico, David Hockney.**

Sin embargo, la manera libre de conjuntar los elementos tenía una gran ventaja sobre los collages de polaroids: la figura podía ser representada en un proceso de movimiento y permaneciendo coherente al mismo tiempo. En este sentido, repite los pasos de Pablo Picasso hacia el cubismo sintético, pero Hockney obtuvo mayor continuidad con una imagen final que no estaba destinada a un orden rectangular de una imagen convencional, lo que le ayudó a experimentar con varios formatos, y ángulos extremos para superar ésta limitación y sacarle el máximo de partido. Pero aparte de ciertas dificultades formales, estos collages tenían potencialmente una enorme capacidad de representar el tiempo y crear imágenes vivas de gente en movimiento. Hockney decía:

*"Las mejores fotografías que retratan gente son aquellas que captan en una fracción de segundo un período de tiempo, que parecía como si hubiera sido más largo"<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> David Hockney: Retratos. Marco Livingstone y Kay Heymer. Editorial Cartago S.L. 2003.

Hockney se dio cuenta de que los extraños ángulos y las contorsiones anatómicas a las que Pablo Picasso había sometido los cuerpos femeninos, en realidad no eran distorsiones en absoluto, como tan a menudo se cree, sino el inevitable resultado de la proximidad física del artista y el modelo. Ese es el aspecto que alguien podría ofrecer cuando sé esta muy cerca de él, y así es también como uno podría expresar en forma pictórica, su percepción subjetiva y emocional con respecto a esa persona. La reinterpretación que Hockney hacía del cubismo no era un concepto estilístico, sino una manera, un procedimiento para lograr representaciones más reales y más vívidas. El resultado, aunque se ajusta al conjunto de convenciones pictóricas del cubismo, tiene una naturalidad que "convence" al espectador y nos permite tomarnos con tranquilidad las rarezas que puedan resultar. La reinterpretación del cubismo que hizo Hockney le permitió tomarse infinitas libertades en la representación de la figura humana y permanecer fiel a lo que estaba observando.

El trabajo de obra que estoy realizando comienza con la selección de un lugar cotidiano, como por ejemplo el baño, el living, una habitación o un pasillo, y con la cámara procedo a fotografiar "fragmentadamente" el modelo, sólo se acciona el trípode que sostiene a la cámara, en sentido horizontal o vertical, pero no se mueve por ningún motivo de su lugar. La escena se fragmenta para dar un realce y una nueva percepción del lugar seleccionado, y también para manipular la mirada del espectador.

Se trata de provocar un quiebre en lo que respecta al modo habitual de ver la fotografía. Ya no es una fotografía obtenida por un solo punto de vista sino que es trabajada mediante el

movimiento que se puede lograr con la cámara fotográfica, pero siempre del mismo punto físico.



El resultado de la imagen obtenida no es la usual, ni tampoco su forma de verla. Esta "nueva fotografía" no tiene límite horizontal ni vertical definido. El movimiento que produce el colocar una fotografía al lado de la otra, obliga al espectador a dar paso a la de-construcción visual y el reconocimiento de elementos, mostrando cotidianidad y acciones que ocurren dentro de ella todo enfocado desde un primer plano. El Movimiento que se crea tanto dentro como fuera de la fotografía, es parte importante en mi trabajo.

**"Cocina", Octubre 2004, FotoCollage, Danae Santana, 74.3x86 cm.**

## **MOVIMIENTO Y TIEMPO.**

En 1877, **Eadweard Muybridge** comenzó a investigar sobre la descomposición del movimiento, gracias a una apuesta. El millonario americano Leland Stanford (fundador de la Universidad del mismo nombre) era aficionado criador de caballos, él tenía la teoría de que un caballo a galope en cierto momento tenía las cuatro patas al aire, cuando descubrió las investigaciones de **Jules-Etienne Marey** sobre Reproducción de movimiento animal con medios mecánicos, vio en este trabajo la posibilidad de comprobar su teoría.

Para ello contrató a Muybridge y le ofreció utilizar su caballo "Occidente" para la prueba. El principal problema para realizar la serie de fotos, fue la velocidad de obturación de la cámara, para solucionarlo Muybridge diseñó un sistema de cortinas de madera con elásticos que lograban elevar la velocidad de obturación a 1/2000 de segundo (en ese tiempo el obturador más rápido no superaba el 1/2 de seg.), con esto fotografió a "Occidente" en un recorrido sobre una pista, desafortunadamente la imagen fue demasiado borrosa y no sirvió.

Entonces intentó alineando 12 cámaras sin tener nuevamente éxito. Por último diseñó disparadores electromagnéticos que se activaban al paso del caballo, esto hizo posible el registro de 12 imágenes durante el recorrido, para luego convertirse en 24 en una segunda toma. Estas fotos fueron proyectadas para la prensa de la época, causando gran revuelo. El mecanismo de proyección fue mediante un aparato basado en el Fenakistoscopio y la linterna mágica.



Trabajo realizado por Eadweard Muybridge en 1877.

Su trabajo es de gran importancia para el cine, ya que es la primera serie de fotografías que descompone el movimiento rápido, y también para desmentir y aclarar muchos errores que se cometieron en la Pintura al dibujar el galope de un caballo. Como por ejemplo en un cuadro de Theodore Gericault llamado "**Las carreras de Epsom**" (1821). El cuadro corresponde a una carrera de caballos con sus respectivos jinetes, en donde se puede apreciar que las patas de los caballos están extendidas y en el aire. Con el estudio realizado por Muybridge se demostró que Gericault se encontraba equivocado.

**"Las Carreras de Epsom", Theodore Gericault, 1821.**

Es con este trabajo investigativo que el arte desea ir más allá, y comienza a indagar en temas poco habituales como es plasmar el movimiento en un tiempo y espacio determinado. Y es así, como aparece el **Cubismo (1907-1914)**, definido como un movimiento artístico que se manifestó sobre todo en la pintura, que



cuyo objetivo principal era el de alejarse de la representación naturalista y conseguir plasmar de modo simultaneo sobre la superficie del cuadro, un objeto visto desde múltiples ángulos, donde la descomposición de la imagen tridimensional se pudiera representar en varios puntos de vistas bidimensionales, donde se rechazan los valores tradicionales de la perspectiva, el escorzo, el modelado y el claroscuro.

El origen de este movimiento artístico está basado, según los estudiosos, en dos fuentes muy distintas: por una parte, el impacto que causó en los círculos artísticos de París la escultura primitiva africana, y por otra, la influencia del pintor francés **Paul Cézanne** y su tendencia a analizar los volúmenes de los objetos reales por medio de elementos esenciales como el cilindro, el cubo y la esfera.

**Paul Cézanne** es considerado el Padre del Arte Moderno, gracias a su trabajo metódico. Su pintura la fue simplificando de modo gradual, al principio era densa, empastada y abundante en materia, en donde no había una completa relación de los objetos representados, para llegar hasta el punto de lograr expresar el volumen con solo unas cuantas pinceladas de color yuxtapuestas. En donde lo más importante era la exaltación de los volúmenes con una pincelada plana, de orientación inclinada que revaloriza el plano pictórico y da entidad a los objetos representados. Su método comienza a plantearse en ¿Cómo representar la esencia de la realidad?. Cada vez se tornaba más exigente, y planificó una elaboración mental a partir de la sensación. La mente del creador da coherencia a las sensaciones, lo que lleva a cabo un análisis constructivo de los objetos e intenta descomponer el fundamento de la realidad, pero a través de su propia experiencia. Esto fue muy complicado porque la experiencia de la naturaleza no es en formas, sino más bien, hay que buscar una equivalencia en sensación. Hizo suyo un género que hasta entonces había estado desprestigiado; **El bodegón**. Este le obliga a grandes sesiones, porque tiene la necesidad de aprehender el objeto en su entidad. Observa que las frutas varían con el paso del tiempo, y también los pliegues de los manteles; por eso al final terminaba enyesando los manteles y pintando frutas de cera.



“Still life with Onions”, 1895-1900, Oleo sobre lienzo, Paul Cézanne, 66x81 cm.

Es fundamental encontrar el color exacto, porque así con más entidad aparecerá su forma. Cèzanne elimina el espacio euclidiano por considerarlo un convencionalismo, y amplía su horizonte hacia nuevas medidas de extensión: la **Cuarta Dimensión**. Apollinaire la define “... *estaría engendrada por las tres medidas euclidianas conocidas: configura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado*”<sup>2</sup>. Es el espacio de la dimensión del infinito, dotando a los objetos de plasticidad y proporciones que merece la obra, en donde el tiempo cobra un nuevo significado, que debe estar presente dentro de la obra. Al basarse en el color reivindica el componente bidimensional de la pintura. La imagen se articula a través del plano coloreado. Logrando una autonomía del cuadro. En “Cebollas y Botella” (*Still Life with Onions*), los elementos se eligen por su entidad volumétrica, la mesa al colocarse en paralelo al marco y la distribución de los objetos, pintados en diferentes puntos de vista ayudan a dar el sentido de profundidad dentro de la pintura de Cèzanne. La luz y el color son importantísimos para darle una entidad física al modelo.

Este Pensamiento Cèzanniano fue de importancia para que más tarde se diera pie para crear el Cubismo.

El Cubismo fue desarrollado principalmente por George Braque y Pablo Picasso en 1907, alcanzó su apogeo alrededor de 1914 y continuó evolucionando durante la década de 1920. El Cubismo llegó a ser el estilo que más influencia ejerció en todo el siglo XX.

---

<sup>2</sup> Meditaciones Estéticas. Los Pintores Cubistas, Guillaume Apollinaire, La Balsa de la Medusa S.A., Madrid, España, 2001.

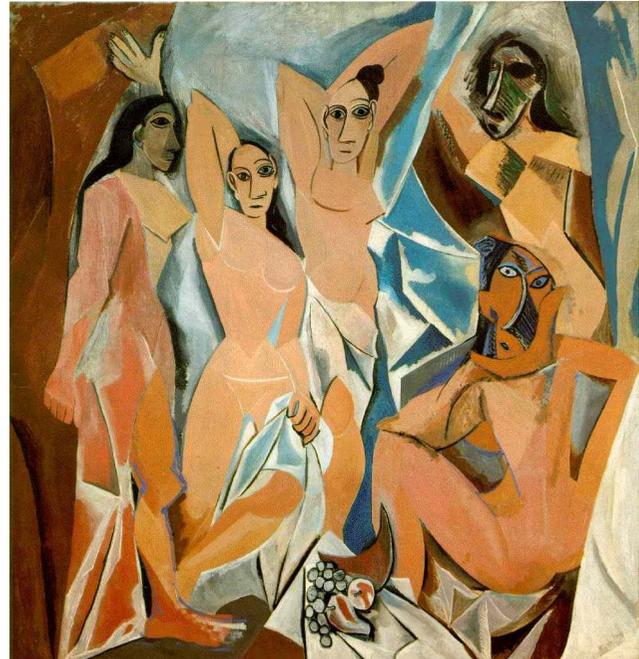
Los experimentos pictóricos que en tal sentido fueron realizados, ante todo, por Pablo Picasso, desembocaron finalmente en un tipo de pintura que, en el plano del cuadro, compone a un tiempo varias perspectivas de un mismo objeto. Esta contemplación simultánea de un objeto desde diversas perspectivas se encontraba, en un principio, próxima al Principio de la Teoría de la Relatividad. Sus planteamientos son totalmente inéditos en el arte. Crea un nuevo lenguaje pictórico y estético que implica una nueva relación entre el espectador y la obra de arte. El espectador no se puede quedar contemplando sin más la obra, sino que debe reconstruirla en su mente para poder comprenderla en todas sus posibilidades representativas, esta nueva relación también se da en la fotografía en donde puede interactuar y participar de ella, como lo que busco en mi trabajo. La pintura es algo mental, el espectador interpreta la realidad según las estructuras con las que el artista opera, convirtiéndose en un creador. La nueva estética se desliga completamente de la interpretación o la semejanza con la naturaleza, lo que significa que la obra de arte tiene valor es sí misma, como medio de expresión de ideas. Esta desvinculación de la naturaleza se consigue a través de la descomposición de la figura en sus partes mínimas, y pintadas de forma geométrica. Esta descomposición no es casual, sino que está muy estudiada y calculada, para permitir la recomposición mental de la figura. Su obra "**Les Femmes d'Alger (O. J.)**" (Las Señoritas de Aviñón, 1906) se destaca la manera en que Picasso, dentro de un solo plano, y sin emplear gradaciones en el color para dar volumen, consigue hacer ver al espectador la diversidad de planos y la profundidad en las que se encuentran las figuras.

El cubismo es una creación, es un nuevo lenguaje y una nueva estética, un replanteamiento integral de la pintura y las artes plásticas. Hasta el momento, ni los más radicales fauvistas se

habían atrevido a romper con el lenguaje convencional y sensitivo que representaba, en mayor o menor grado, la naturaleza, desde los tiempos griegos.

**"Les Femmes d'Alger (O. J.)", 1911, Pablo Picasso.**

Pero el cubismo rompe con todo eso; es un arte mental no sólo en las formas sino en la concepción de la obra. Para comprender un cuadro se debe realizar un proceso reflexivo complejo. Hará un replanteamiento de la obra de arte, de lo que son las formas, la luz, la perspectiva, el movimiento, el volumen, el espacio, el color, etc. Todo ello exige del espectador un esfuerzo mental para reconstruir la figura, que no se observa a simple vista. En el cubismo no es el color, sino la escala de valor, la que crea la figura y compone el cuadro. Sus obras son producto de un proceso de creación meditado y consciente, al igual que en la fotografía que planteo en donde figuras abstractas se unen para reconstruir un espacio nuevo en el tiempo. El cubismo se pregunta, también, por los problemas de los cuerpos y su espacialidad. Su ruptura con la tradición renacentista e impresionista es total, y busca un nuevo espacio pictórico para sus formas. Una de las



características del cubismo analítico es su representación en blanco y negro, consecuencia de su desvinculación con la naturaleza e influido por la fotografía, para facilitar la lectura del cuadro. El cubismo se identifica con el concepto de la representación del movimiento y por lo tanto del tiempo: la cuarta dimensión, legado de Paul Cézanne. El cuadro cubista pretende representar, al mismo tiempo, todas las formas posibles de ver una figura, esto implica que el espectador está obligado a construir visualmente para recomponer la figura. El color ceniza, el blanco y el negro, ayudan a la reconstrucción del cuadro. La cuarta dimensión está en la mente humana, vemos el mundo con movimiento, con el paso del tiempo, y eso es lo que pretende captar el cuadro cubista.

Los cuadros de Picasso llamaron tanto la atención, que algunos fotógrafos quisieron



mostrar en sus trabajos artísticos dicha tendencia, pero solo pudieron conseguir fotografías abstractas, en donde nada se puede reconocer, y no demuestran un precedente del tiempo, como si lo hizo los trabajos de Pablo Picasso.

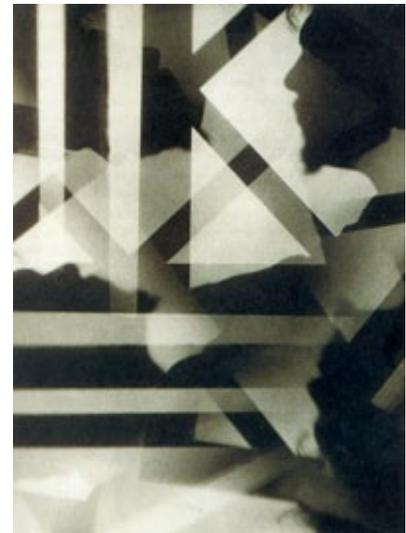
Esto es aplicable ante todo a **Alvin Langdon Coburn**; quien en sus ensayos en torno al principio analítico de descomposición de superficies partía de la pintura cubista tan admirada por él. Se esforzó por obtener de la fotografía una descomposición parecida, lo cual consiguió con ayuda de tres espejos colocados en triángulos, entre los cuales colocó trocitos de vidrio, cristales, madera, etc. Por medio de "**Vortograph**", 1917, Gelatinobromuro de plata, A.L.Coburn, 20.8x15.6 cm.

múltiples reflejos las pequeñas superficies quedaban de tal forma distribuidas en la fotografía, que el resultado recordaba a una pintura cubista, aunque de hecho se trataba de una composición abstracta.

Debido a una simetría circular, que despierta en el espectador la impresión de un torbellino, **Coburn** denominó el resultado de su experimento **VORTOGRAPH** (Término derivado de vórtice, torbellino). El Vorticismo fue un movimiento vanguardista británico, de corta vida, fue más agresivo en tono que el futurismo glorificando al máximo la edad de la máquina, y produciendo un arte más contundente, viril y agresivo.

Alvin Langdon Coburn realizó una serie de fotografías que mostró en una exposición en 1917. De esta forma Coburn fue el primero en realizar una colección de abstracciones racionales en el campo de la fotografía.

**"Vortografía de Ezra Pound", 1917, Gelatinobromuro de plata, A.L. Coburn, 20.2x15.5 cm.**



El **Futurismo (1909-1918)** procede directamente del cubismo, incluso los primeros cuadros, son de pleno derecho cubistas, pero evolucionaron rápidamente hacia una estética diferenciada, debido a su obsesión por representar la velocidad. El futurismo es el primer movimiento artístico que se organiza como

tal, que se reconoce y se define en 1910 a través del Manifiesto Futurista, que publica el poeta Fillippo Tomaso Marinetti, proclama el rechazo frontal al pasado, a la tradición y la defensa de un nuevo orden moderno, dominado por la máquina, la velocidad y la ciudad, constituyentes fundamentales del progreso.

El verdadero reto para los futuristas era encontrar un estilo propio y definido, diferente por completo a las tradicionales formas del arte. Sus cuadros se componen mediante la superposición de planos fragmentados con el deseo de transmitir una sensación de movimiento. Es difícil plasmar el dinamismo en sus pinturas, entendido como la deformación y desmaterialización que sufren tanto los objetos, como el espacio en el momento de producirse la acción. Los futuristas no aspiran a la captación de un instante puntual, como ocurría con el impresionismo, sino intentan plasmar la suma de instantes que conjuntamente constituyen la acción. Utilizan la fragmentación de los volúmenes y las líneas, como vehículo de representación del objeto en movimiento y reiteran estas divisiones hasta lograr la saturación del plano, de este modo consiguieron con éxito la simultaneidad, uno de sus objetivos primordiales. Caballos, perros y figuras humanas pintadas con varias cabezas o series radiales de extremidades, el sonido representado como una sucesión de ondas y el color con variaciones de formas prismáticas, son características esenciales de su estilo. En uno de los manifiestos de esta vanguardia artística se lee:

*"El gesto que reproduzcamos en el lienzo no será más un momento fijo en el dinamismo universal. Simplemente será la misma sensación dinámica (...). Debido a la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican a sí mismos constantemente; su forma cambia como rápidas*

*vibraciones en su loca carrera. De ese modo, un caballo en movimiento no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares*<sup>3</sup>

El cuadro de Carlo Carrà "**The Red Horseman**" (El Jinete Rojo), 1913, capta toda la esencia que los futuristas deseaban traspasar. Para expresar el movimiento es usual repetir la imagen a modo de secuencia fílmica, como se puede apreciar, y también con una amplia gama de colores, que ayudan a dar el sentido de movimiento.



**"The Red Horseman", 1913, Carlo Carrà.**

Algunos de los exponentes máximos de este movimiento en la pintura fueron Humberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Giacomo Balla y Luigi Russolo. Y en la fotografía se destacó **Antón Giulio Bragaglia (1890-1960)** basado en la representación de los estados anímicos de



las personas mediante la captación del movimiento, especializándose en la captación, primero del movimiento de las manos, y después el del cuerpo entero. Realizó una serie de retratos buscando la descomposición del movimiento de los

**"Dinimodattilografia", 1933, Bragaglia.**

---

<sup>3</sup> Extracto del Manifiesto Futurista sacado de [//redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act\\_permanentes/historia/histdeltiempo/pasado/tiempo/p\\_arte.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/histdeltiempo/pasado/tiempo/p_arte.htm)

gestos y jugar con las masas de grises de las imágenes movidas para conseguir el efecto deseado. Él se refería a esto como fotografía dinámica.

Mi trabajo lo considero heredero de la vanguardia. De Cézanne se puede apreciar, el traducir el volumen y la forma a través de la fotografía fragmentada, como él lo realizaba a partir de su pincelada que determinaba la singularidad de su estilo, como decía Gino Severini, en su libro "El Tratado de las Artes Plásticas"<sup>4</sup> que logró alcanzar en sus cuadros, con la fuerza del instinto, la "construcción" y la "composición". La composición se refleja en sus bodegones en donde todos los elementos presentes forman una armonía dentro del cuadro, siempre buscando el equilibrio y a la vez un movimiento al contemplarlo, y la construcción, con su pincelada, la cual se encuentra llena de matices sensibilizando el ojo del espectador, dando paso a la bidimensionalidad, que más tarde daría la posibilidad para hablar de una cuarta dimensión. Las fotografías que he tomado para mi trabajo, sin previo conocimiento del pensamiento *revolucionario* de Cézanne, tiene mucho de aquella forma que quiso adoptar, como es en la construcción de espacios cotidianos y su composición de modo que se pueda advertir una dimensionalidad dentro de este, y a la vez crear un tiempo y espacio determinado, en donde los puntos de interés, seleccionados por mí, sean asimilados por el espectador y pueda re-crear un movimiento al mirarlos detenidamente, para "encerrar" dentro de la fotografía el paso del tiempo

---

<sup>4</sup> "El Tratado de las Artes Plásticas", Gino Severini, Editorial Glem, Buenos Aires, Argentina, 1944.

y de las acciones, que se puedan realizar dentro del espacio en cuestión fotografiado. También Cèzanne se refería a que pintar no era copiar tal cual el modelo, sino traducir y materializar las propias sensaciones, que es lo que plasmo con mis fotografías, al descomponer el fundamento de una "realidad" convencional, para expresarlo mediante mis propias percepciones.

Los planteamientos del Cubismo son totalmente inéditos en el arte. Creando un nuevo lenguaje tanto pictórico como estético que implica una nueva relación entre el espectador y la obra de arte. Un vínculo que mi trabajo desea provocar, en donde el espectador no se pueda quedar contemplando sin más la obra, sino donde deba re-construirla en su mente para poder comprenderla, esta nueva relación también se da en la fotografía en donde puede interactuar y participar de ella. El cubismo siempre quiso plantear un nuevo sistema de ver y hacer arte, salir de lo establecido y poder "jugar" junto al espectador, que el espectador también fuese el artista creador de este nuevo arte. En mi trabajo, pretendo que el espectador se interese y pueda ser partícipe de una nueva construcción, en donde mire la operación que realicé, dentro de un límite visual establecido y modificado por mí. El espectador es parte fundamental dentro de mi trabajo, ya que sin él, no se armaría la conexión de romper con lo establecido.

Al mirar la fotografía, se pueden distinguir iniciales puntos de concentración de un elemento, el cual al estar desencajado se crea un movimiento visual, este movimiento es el que se puede realizar en ese lugar con aquel objeto, como por ejemplo en la perilla de la fotografía del Pasillo, esta puede moverse, de ahí que se puedan observar varias



**"Pasillo II", detalle, Mayo 2005, Danae Santana.**

perillas a su alrededor, el movimiento no es explícito pero con pequeños detalles se hace presente, al contrario del pensamiento que motivaban a los Futuristas, que hacían que el movimiento fuese manifiesto.

Otra parte fundamental de mi trabajo es la conexión que se puede hacer al reencuadrar una fotografía al lado de la otra. En donde la continuidad y el reconocimiento de los elementos fotografiados no debe perderse, para dar el sentido real de espacio y que el espectador pueda reconocer sin mayor dificultad.

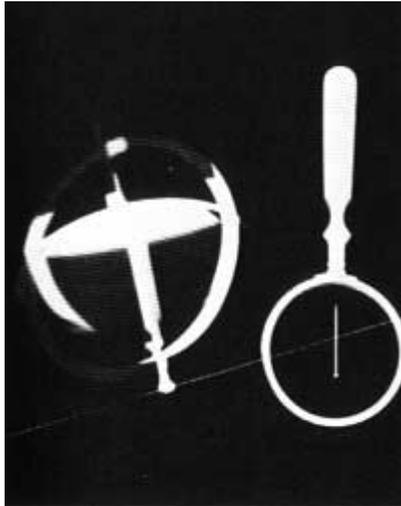
## FOTOGRAFIA MANIPULADA.

Las primeras fotografías que se manipularon fueron los conocidos como **Rayogramas** o **Fotogramas**, que es una imagen obtenida en una emulsión flexible o en papel fotográfico, sobre la cual se pueden colocar objetos, y que es expuesta a la luz y revelada a continuación. Philippe Dubois se refiere que la imagen final aparece como un simple juego de luz y de sombra, con densidades variables y contornos inciertos. Pero de ningún modo una imagen mimética o figurativa. Por otra parte, con frecuencia se ha calificado a los fotogramas como "composiciones abstractas" y es verdad que muchas veces es difícil, sino imposible identificar con precisión los objetos que fueron colocados sobre el papel<sup>5</sup>

A quien se le ha atribuido la paternidad de los fotogramas, fue **Man Ray** (1890-1976), pero él nunca quiso aceptarlo sino lo que él hizo fue darles el nombre de Rayogramas a sus trabajos para designarlos como propios. La técnica que él utilizaba con mayor frecuencia fue el rayograma, además de las solarizaciones, se dice que las conoció por azar, si bien hay quienes dudan de esta afirmación. Estas técnicas eran ya conocidas muchos años atrás pero al parecer él no tenía conocimiento de ello, hasta que las descubrió por casualidad. Basta para ilustrar este hecho la conocida anécdota de cómo descubrió los fotogramas: cuando estaba revelando algunas fotografías de modas para el diseñador Paul Poiret, echó accidentalmente un papel no expuesto a la solución. Como al cabo de varios minutos seguía sin aparecer imagen alguna, colocó encima del papel un embudo, una probeta y un termómetro y dio la luz; apareció una imagen de la

---

<sup>5</sup> "El Acto Fotográfico, De la representación a la Recepción", Philippe Dubois, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1994.



silueta de los objetos contra un fondo oscuro y de bordes ligeramente deformados a causa de las diferentes propiedades de transmisión de la luz de cada uno de los objetos. Man Ray obtuvo volumen y tono haciendo exposiciones múltiples y variando la distancia de los objetos al papel. Es así como descubrió las Rayografías.

**"Rayografía N° 86", 1920, Gelatinobromuro de plata, Man Ray.**

Para Man Ray todo puede ser transformado por la luz. "*La luz es un instrumento tan capaz como el pincel*" como él mismo aseveraba. La fotografía de Man Ray se adentra profundamente en el mundo surrealista del residuo y del *objet trouvé*<sup>6</sup>, que fijará por medio de la luz y de la química al papel fotográfico. Sus obras son objetos que aísla de su contexto para integrarlos en su mundo de relaciones oníricas y del subconsciente.

El trabajo realizado por Man Ray lleva implícito un trabajo de investigación, ya que es importante hacer un estudio previo de los elementos y del papel a utilizar, para potenciar los elementos, de lo mismo hablo en mi trabajo. El programa que manejo se llama

---

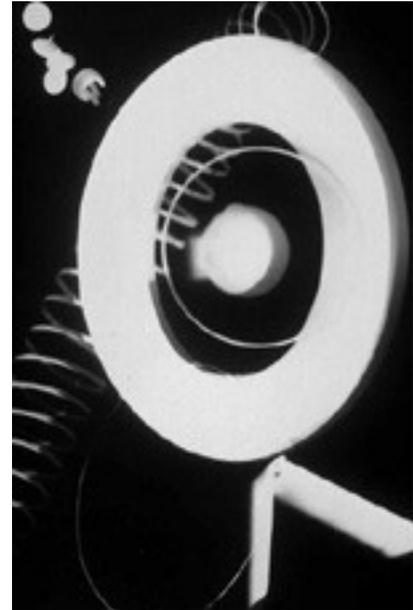
<sup>6</sup> **"Objet trouvé":** no hay un orden establecido, es el azar el que hace que varios objetos se relacionen, se encuentren y emerja algo que impacta en el espíritu del artista y lo considere su obra. Esta obra aparece por casualidad, nunca en el sujeto, en el artista no ha habido un fin preconcebido, la obra ha surgido del azar, en el momento que la unión o dispersión de objetos ha ocasionado el impacto espiritual del sujeto. Este retorno surrealista al azar implica una aproximación a la realidad y a la vida vivencial.

<<**Photoshop**>>. Lo utilizo para manipular mis fotografías, en donde me da la posibilidad de estudiar como se puede manejar mejor una imagen al lado de la otra, y crear un punto de movimiento dentro de la fotografía, donde la imagen es fundamental para crear el efecto onírico dentro de la mirada del espectador.

**"Rayografía", 1922, Gelatinobromuro de plata, Man Ray.**

Desde los tiempos del Dadaísmo, la doble exposición es una forma de expresión esencial de la fotografía experimental, pero es antiquísima, fue empleada de forma útil en la segunda mitad del siglo XIX no sólo en la "fotografía espiritista", sino también para fines de chantaje, junto con el fotomontaje. Esto sucedió, de forma completamente racional, de dos modos; en cuanto al contenido, la combinación de lo imposible dio lugar a una provocación surrealista, tanto más por cuanto el detalle parecía ofrecer plena realidad, apoyada y asegurada por la fe en la autenticidad de la fotografía, por otra parte se produjo la ruptura con la realidad debido a la incongruencia de contenido de diversos motivos, al abandono de su contexto casual. Las rupturas de contenido, por otra parte, desaparecen en el aspecto formal del conjunto, porque un montaje bien armado es, en última instancia, aquel que procura la unidad formal.

**Oscar Rejlander (1817-1875)** es uno de los precursores en fotomontaje y a la vez en utilizar grandes formatos. Abandonó su profesión inicial de pintor y retratista de Miniaturas, tras comprobar cómo la fotografía conseguía los logros que a él se le negaban. En estos primeros



momentos se dedicó al retrato y al Desnudo fotográfico, para la que empleaba como modelos a chicas del circo de Madame Wharton, chicos de la calle y jóvenes prostitutas.

En 1860 Oscar Rejlander creó una compleja composición llamada **"Tiempos Difíciles"**, formada por dos negativos copiados uno encima del otro. Esta fotografía representa un sueño, aparece por primera vez un ser hermafrodita de doble rostro. El bodegón en la mesa constituye, por su forma y contenido, un calculado contraste al desasosiego de un sueño poco profundo.



**"Hard Times" (Tiempos Difíciles), 1860, Impresión a la Albúmina, Oscar Rejlander, 13.9x19.9 cm.**

Su más famosa fotografía, de carácter alegórico, es **"Los dos caminos de la vida" (The two ways of life)** que se mostró en 1857 en una exposición en Manchester, provocando una controversia considerable por su tratamiento de las figuras, algunas de ellas desnudas y que daban una idea muy personal del mundo que le rodeaba. Uno de los aspectos más destacables de esta fotografía es que nunca existió el modelo, ya que hubiera sido necesario un gran estudio y una considerable iluminación, aspectos estos casi imposibles para la época. La fotografía fue la impresión combinada de un considerable número de negativos, se cree que fueron alrededor de treinta o más. Los grupos fueron fotografiados de forma individual. Su tamaño es considerable,

para la época, de alrededor de 76 x 41 cm. Si bien hay cierta incoherencia en la disposición de los personajes, resulta ser una fotografía muy lograda. Presenta una composición geométrica dividida por la figura del Patriarca, cuyo objetivo es ofrecer un mensaje moral al mostrar el mal a la izquierda y el bien a la derecha, de forma más luminosa y donde se halla la virtud, el trabajo, las buenas costumbres



**"The two ways of life", 1857, Oscar Rejlander, Impresión a la Albúmina, 76x 41cm, montaje de 30 negativos aprox.**

Si este proceso se realizara en estos años se criticaría mucho, pero dado en la época en la cual se llevo a cabo fue un gran avance dentro del desarrollo de la fotografía, porque hay que pensar que el resultado es un trabajo de precisión que hace "pensar" a los espectadores y no los deja indiferentes ya que es una clara *alegoría*<sup>7</sup> de la sociedad de aquella época.

A partir de la I Guerra Mundial, el fotomontaje va adquiriendo toda su importancia como vía de expresión artística. Es el movimiento Dadá quien utiliza por primera vez este término para referirse al hecho de recortar u yuxtaponer fragmentos fotográficos de diversa procedencia (copias propias, recortes de prensa y de revistas) sin respetar las unidades de textura, de estilo y de espacio. Grandes figuras de esa época fueron George Grosz, Raoul Hausmann y Hannah Höch. Cercano a la anarquía visual dadaísta, el Constructivismo Ruso se apropia también del fotomontaje desde una postura mecanicista, que ya había esbozado el Futurismo a través de Antón Giulio Bragaglia (1890-1960) y Carlo Carrà (1881-1966), y llevado después a la práctica por autores como Mimo Paladino (1948-) e Ivo Pannaggi (1901-1981). "Las fotos se asocian como piezas en una cadena de montaje" es una frase de Gustav Klucis que, como El Lissitzky y Rodchenko, fueron artistas constructivistas que trabajaron frecuentemente con el fotomontaje. Moholy-Nagy profesor de la Bauhaus recurre ya desde 1922 al fotomontaje como parte esencial de su obra, depurándolo en asociación con sus composiciones geométricas.

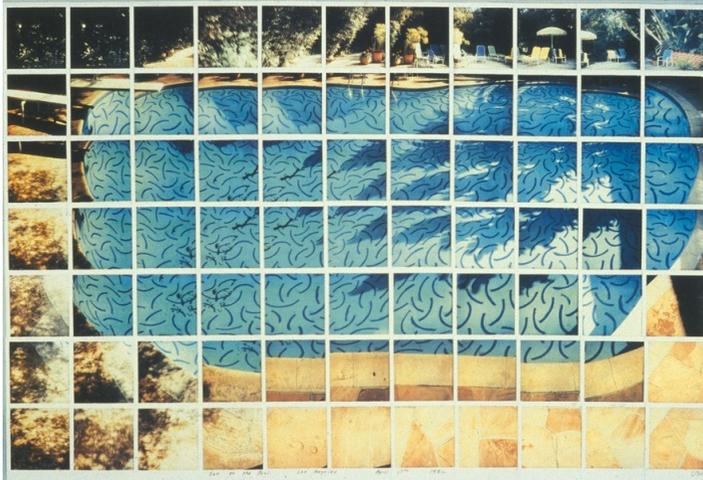
Posteriormente, profundizando en los postulados dadaístas, los surrealistas encontraran en el fotomontaje, en sus dos vertientes de fotocollage y de técnica fotográfica, un medio ideal para

---

<sup>7</sup> **Alegoría:** Del griego *allegorein*, «hablar figuradamente», recurso estilístico muy usado en la Edad Media y el Barroco, que consiste en representar de forma humana o como objeto una idea abstracta.

transmitir ideas como la poesía de los encuentros fortuitos o ese espacio libre en el interior de una imagen entre lo que se ve y lo que se comprende. Muchos surrealistas crearon fotomontajes, entre ellos Raoul Ubac, Max Ernst y Salvador Dalí. A finales de la década de 1920, con estos antecedentes y el desarrollo de la imprenta y de las revistas, el fotomontaje adquiere un importante papel en la transmisión de ideas dentro de un contexto político. John Heartfield, uno de los mayores fotomontadores de la historia, realiza durante el periodo de entre guerras un extenso trabajo, conjugando la precisión de sus collages con los títulos que los acompañan, lo que da como resultado unas caricaturas políticas de gran impacto.

**David Hockney** también realizó Fotomontajes, primero empezó con cámaras polaroid pero el contorno blanco de la fotografía era un distractor para estimular el proceso natural de reconocimiento, además que limitaba la composición a un rectángulo normal que daba las



polaroids ensambladas una al lado de la otra, y cambio a cámara de película normal (reflex). En la fotografía "**Sun on the Pool**", se puede apreciar lo compacta que queda la fotografía, y eso ha David Hockney no le gustaba, por eso lo del cambio. Esto le ayudo para ampliar el limite

"Sun on the pool", Los Angeles, 1982, Polaroid, David Hockney.

final de la fotografía, dándole más libertad al momento de "componer", podía superponerlas o incluso llegar a cortarlas si fuese necesario.

Los montajes que él realizó no fueron por medio de un programa sino que a simple vista colocaba una al lado de la otra.

Esta libre manera de colocar las fotografías le daba una gran ventaja, ya que ahora la figura podía ser representada en un proceso de movimiento y a la vez, permanecía coherente, y también le permitía jugar con los formatos.

El primer collage que realice fue de un edificio, la idea era construirlo nuevamente, pero aun no tenía la noción de crear movimiento dentro de la fotografía y mi planteamiento era débil, porque no existían fundamentos nuevos en los cuales se pudiera basar esta nueva <<reconstrucción>> de espacios. El procedimiento siempre ha sido el mismo, pararme frente al objeto a fotografiar y comenzar a mover la cámara para realizar las tomas. Esta fotografía posee una búsqueda de lo habitado, ya que siempre he pensado que las casas, edificios, plazas, etc. están cargadas de presencia humana, pero fotografiarlas sería reiterar lo que ahí se encuentra. Ahora el espacio que fotografío, son espacios cotidianos, como el baño, la cocina, dormitorios y pasillos, que "armados" dan una sensación de movimiento, que son las acciones que uno realiza en esos espacios, en donde el tiempo es fundamental ya sea en la toma como en la construcción, desde mi punto de vista hasta la del espectador y también las fotografías sacadas del mismo lugar, todos estos puntos se unen a través del tiempo, para formar una sola fotografía, **mi obra**.



**"Edificio", 2002, FotoCollage, Danae Santana F.**

## FOTOGRAFOS.

Dentro de la Evolución de la Fotografía, existen millones de personas que han hecho posible el avance hacia nuevas y mejores técnicas, con esto me refiero a que muchos fotógrafos tanto conocidos como anónimos a través de su trabajo han podido darle un nuevo sentido al Arte Fotográfico y por ende, considerarlo **Arte**. Es por esto, que muchas veces, sin darnos cuenta los trabajos realizados tienen ciertas semejanzas o grandes diferencias con otros. En este capítulo seleccioné a tres grandes fotógrafos, según mi apreciación, para relacionarlos con mi trabajo.

En un principio la fotografía se abocó de lleno al retrato, considerado el género más antiguo, y dentro de estos precursores se encuentra **Julia Margaret Cameron (1815-1879)**. Ella deseaba fotografiar con el fin de legar a la posteridad el "*alma*" de las personas que tanto admiraba, sus amigos. Tuvo que aguantar fuertes y constantes ataques por parte de fotógrafos profesionales, por su deficiente técnica y la falta de nitidez de sus fotografías, lo que se transformaba en su sello artístico. De hecho había renunciado a muchos avances de su época, y probablemente lo hizo consciente, ya que las deficiencias de sus fotos las hacían precisamente fascinadora. Utilizaba objetivos inadecuados para las placas utilizadas, le era indiferente que las placas resultaran manchadas o arañadas, ya que con ello pretendía la obtención de efectos que alejaran la realidad de las imágenes captadas. En mi trabajo quiero capturar el *alma*, pero el alma que una persona a dejado dentro de un espacio cotidiano, en simples acciones que dejó como muestra de su paso. En mis fotografías la presencia humana no es tan notoria como en las fotografías de Cameron, sino que están sutilmente representadas por los objetos que se

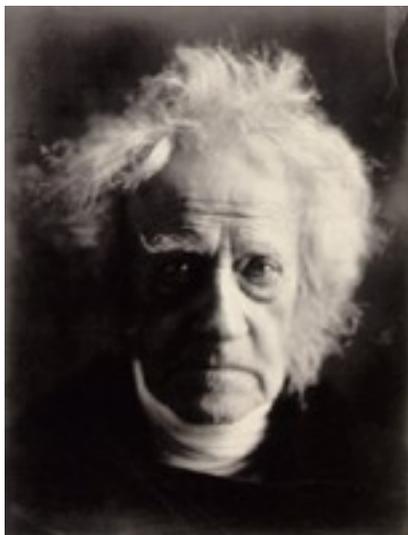
encuentran en ellas, creo que no es necesario fotografiar a personas ya que los mismos objetos dan cuenta de ello.

**"Mrs. Herbret Duckworth", 1867, Impresión a la albúmina, Julia Margaret Cameron, 27.6x23.8 cm.**

El trabajo de Cameron procura reflejar el **contenido de eternidad** de cada personalidad, es decir pretendía eliminar todo lo momentáneo y casual, lo que incluía la vestimenta, el entorno, la postura del cuerpo, se concentraba únicamente en la cabeza, acercaba la cámara al máximo, adelantándose al termino cineasta *Close-up*. En este aspecto mi trabajo se parece al de ella, porque también quiero reflejar el contenido de eternidad, pero no de la personalidad sino de un momento que en el tiempo realizaron dichas personas, porque en un espacio pueden interactuar varias personas a la vez. Al contrario de Cameron, mi fotografía trata de capturar todos los detalles intrínsecos de los espacios para así poder re-construir las acciones que se llevaron acabo, reconstruyéndolas en escenas.



**"Sir John Herschel", 1867, Copiado de un negativo impreso con haluros de plata, teñido y levemente difuminado, Julia Margaret Cameron, 25.7x19.4 cm.**



**"Living", julio 2005, FotoCollage, Danae Santana, 80x 100 cm.**



El trabajo que he realizado, trata una serie de fotografías en donde se observa claramente un movimiento y un tiempo, pero la situación a fotografiar jamás se manipula, se captura tal cual está. En esto se diferencia con las fotografías tomadas por **Cindy Sherman (1954- )**.



**"Untitled**

**Film Stills #58", 1980, Cindy Sherman.**

El trabajo realizado por Sherman tiene la característica de construir una historia, la cual presenta una imagen estática y la captación del momento. Las fuentes de su arte no se encuentran en las obras de los grandes maestros ni en los grandes museos que las albergan, sino en algo más cotidiano y al alcance del gran público; la televisión, las fotografías de revistas y el cine. Utiliza la fotografía como medio para plasmar su opinión sobre la condición femenina. Muchas de ellas están centradas en la teatralización de la imagen y en el disfraz. Su obra se ha convertido en un corpus de representaciones falseadas, teatralizadas, en el que no existe reivindicación de lo propio como algo íntimo e intransferible, sino de la visión del yo como otro, como algo distinto a lo habitual, como distinto a nuestros pensamientos más íntimos: en definitiva, una aproximación a la paranoia moderna que nos obliga a vernos siempre desde fuera, como extraños a nosotros mismos.

Elige el autorretrato como vía para mostrar los diferentes papeles asignados a la mujer, desde los más comunes como el de ama de casa hasta los más singulares como el de diva, pasando por el rol de mujer de negocios y el de objeto sexual. Ella es la "actiz-modelo" que,

además se ocupa del vestuario, del maquillaje, de la peluquería, del decorado, de la iluminación y ella es quien finalmente realiza las fotografías.

**"Untitled Film Stills #10", 1980, Cindy Sherman.**



Cada imagen es una historia completa, susceptible de múltiples interpretaciones. Esta polivalencia de significados, dotados todos ellos de gran vitalidad, radica en la destreza de Sherman para el disfraz, para la performance, como dice ella: *"Desde pequeña me interesó el lado perverso del disfraz"*.

Sus obras, al igual que muchos artistas contemporáneos, tiene como objetivo principal la exploración y desarrollo del yo, el cual, en la modernidad, se produce mediante el abandono de la moralidad con la esperanza de adquirir un mayor conocimiento de uno mismo. Por esta razón utiliza de manera reiterativa el autorretrato, pero cada uno de ellos es distinto, pues toma posesión de identidades diferentes en cada imagen, con esto logrando su objetivo: la fragmentación del yo.

Con mis fotografías pretendo buscar el movimiento presente en todas las situaciones, que la imagen fotografiada ya no sea estática como lo muestra Sherman, que capte el preciso momento en que todos los hechos sucedieron y no quedarse con solo una acción, y gracias a

esto, se pueda dar licencia para construir una nueva acción, un nuevo movimiento y porque no decirlo una nueva realidad, saliéndose del formato tradicional.

En mi trabajo yo describo un lugar, pero siempre desde mi perspectiva y desde mi percepción, al igual que el trabajo que realizó **Henri Cartier-Bresson (1908-2004)**. Sus obras proporcionan una magnífica descripción de lugares, su gente, su cultura y su vida cotidiana, captando el preciso instante, cuando en una fracción de segundo se produce la colisión entre la realidad y la experiencia del fotógrafo, es como si éste se estuviese preparando para confrontarse con la realidad, dominar, controlar y ordenarla. Lo real se le presenta a cada momento como una especie de espejismo, una trampa que debe eludir. Si sucumbe a dicha tentación, creará algo caótico, desordenado, y la obra no hará más que reproducir el caos de la realidad, duplicar lo real y la fotografía se convertirá en algo insignificante, carecerá de razón de ser.



"Brussels", Bélgica, 1932, Henri Cartier-Bresson, 30x40 cm.

El fotógrafo debe encontrarse atento para eludir esta trampa, debe encontrar la coincidencia entre su experiencia y lo real. Esto es lo llamado como **"Momento Decisivo"**. Este momento consiste cuando los elementos de la realidad normalmente dispersos, logran, en una fracción de

segundo, organizarse y en ese momento de significación plena, el fotógrafo debe estar atento con su cámara para captar dicho momento.

Este **"Momento Decisivo"**, se encuentra en todas las obras de Henri Cartier-Bresson. En especial en la fotografía "Prostitutas", en donde Cartier-Bresson ha llegado en el momento justo para captar el momento en que ellas miran la cámara, y también hacen partícipe al fotógrafo. Esta fotografía se asemeja con una pintura, pero con una pintura bidimensional, porque si se divide la fotografía en dos, la "modelo" del lado derecho está bien en su pose, pero su brazo sobresale del "marco" creando volumen y profundidad dentro de la foto, y la "modelo" del lado izquierdo sobresale completamente y avanza hacia el artista de modo desafiante. Las miradas de



las mujeres crean una presencia exterior, llamada fuera de campo, es decir que ellas están mirando al fotógrafo, haciéndolo partícipe de su obra.

Cartier-Bresson decía que **"fotografiar es una manera de vivir. Es poner la cabeza, el ojo y el corazón sobre un mismo eje"**<sup>8</sup>

**"Prostitutas, México, Calle Cuatemoczin, 1934", Henri Cartier-Bresson, 30x40 cm.**

---

<sup>8</sup> "Henri Cartier-Bresson; Ensayo", Raúl Beceyro, Editorial Orígenes, Santiago, Chile, 2001.

Mi trabajo se parece al de Cartier-Bresson, en la medida que no se altera ni modifica lo que esta sucediendo. Se dice que el trabajo de Cartier-Bresson es de una gran "economía", ya que con su pequeña cámara hace un enfoque rápido con su ojo adiestrado, para no perder ese instante y listo. Mi fotografía, es muy similar. Me paro frente al modelo, coloco mi trípode, adoso la cámara y sin mas, comienzo a fotografiar. También capto ese instante decisivo, ese momento en que ocurrió una acción que dejó por su paso, **mi imagen**. Esa imagen en donde todo se encuentra a foco, porque todo es relevante, en donde hay presencia humana sin estar a la vista, en donde hay movimiento pero se ve todo estático, en donde se ve el paso del tiempo, en donde se rompe lo tradicional para dar paso a la re-construcción visual, y sacarse de

la mente que las fotografías siempre deben tener límites y ser rectangulares, y también estar enmarcadas.



**"Mi mundo exterior", Octubre 2005, FotoCollage, Danae Santana F., 24x20.7 cm.**

Para el final, he dejado a mi parecer a la persona que ha influido, sin conocer previamente su trabajo, en mi pensamiento y actuar en la fotografía, él es **David Hockney**

(n.1937).

En los años 80, David Hockney quiso desarrollar un juego artístico y artificial. El medio que le permitió experimentar con diversos elementos alternativos para realizar sus imágenes, fue la fotografía, abriendo un intervalo de tiempo, que lo utilizará para cuestionar la veracidad del arte fotográfico. Sus primeros trabajos consistían en collages con fotografías combinadas; de naturaleza muerta y luego de retratos. Aquí se plantea la manera de resolver el problema del tiempo que lleva implícita la fotografía. Los collages de polaroids que realizó, son imágenes muy directas, ensambladas directamente después de haberlas tomado. La imagen final es una



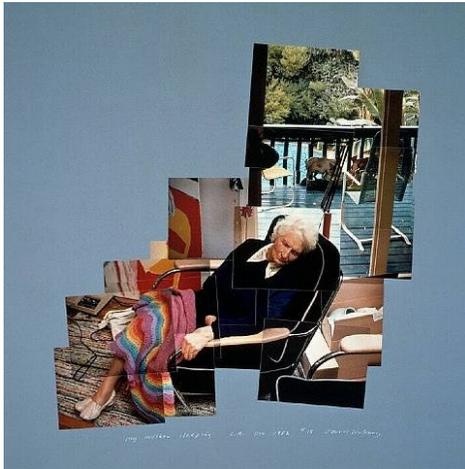
combinación de muchas imágenes individuales, cada una de las cuales fue tomada desde un ángulo diferente, en un momento diferente con una perspectiva diferente.

**“Unfinished painting in finished photograph(s)”, Polaroids, David Hockney.**

Hockney deseaba que estas imágenes transmitieran vida, lo que le permitía alterar la imagen durante el proceso, si esto lo requería. Pero el uso de polaroids era en algunos aspectos limitados, porque cuando se coloca una junto a la otra, sin ninguna alteración, siempre terminarán siendo un rectángulo con una notoria cuadrícula blanca. La imagen global era coherente, pero siempre tenía este marco de la polaroids, lo que ayudaba para excluir de la obra artística al observador.

Otro problema era el resultado segmentado de la imagen, y Hockney deseaba estimular el proceso natural de reconocimiento, pero la cuadrícula blanca no se lo permitía, consciente de este problema, utilizó una cámara Reflex. La imagen obtenida de este cambio es coherente, resultando bordes irregulares y una imagen global poliangular.

Las imágenes son más complejas, y ya no siente la obligación de respetar el marco rectangular de la instantánea individual, y reconstituye las imágenes con bastante más libertad, superponiéndolas como le parecía y recortándolas si fuese necesario. Su trabajo está



estrechamente relacionado con el dibujo, de la misma forma en que emplea varios dibujos para modelar los contornos de una figura, crea una fotografía. Esta técnica le permitió emplear muchas más fotos individuales que con la cámara Polaroid. Como el proceso requiere un grado de concentración elevado, era de gran ayuda planificar la imagen con claridad antes de fotografiar, con el objetivo de registrar todos los detalles importantes y no pasar por alto algo fundamental.

**"My mother sleeping", 1982, fotografía técnica mixta (papel), David Hockney.**

La manera libre de ensamblar las fotografías tenía una gran ventaja sobre los collages realizados con polaroids: si la imagen mostraba una figura humana, esta podía ser representada en un proceso de movimiento y permanecer coherente al mismo tiempo. En este sentido, repite los pasos propuestos por Pablo Picasso, pero Hockney obtiene mayor continuidad ya que la imagen final no estaba destinada a un orden rectangular como una imagen convencional, lo que le favoreció para experimentar con varios formatos, y de diversos ángulos para superar ésta limitación y sacarle el máximo de partido. Aparte de ciertas dificultades formales, estos nuevos

collages tenían gran capacidad de representar el tiempo y crear imágenes vivas de gente en movimiento.

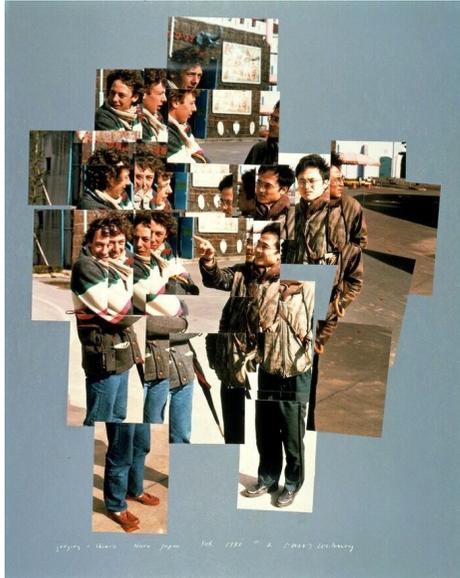
Hockney se dio cuenta que los extraños ángulos y contorsiones anatómicas que Pablo Picasso había sometido a sus cuerpos femeninos era en realidad el inevitable resultado de la proximidad física del artista y el modelo. Expresado en forma pictórica; la subjetiva emocional hacia esa persona. La reinterpretación que Hockney hace del cubismo no es un concepto estilístico, sino una manera para expresar sus representaciones, hacerlas reales y más vívidas. El resultado, aunque se ajusta al conjunto de convenciones pictóricas del cubismo, tiene esa naturalidad que convence al espectador, y permite asimilar con tranquilidad las rarezas que

puede resultar. La manera de reinterpretar el cubismo, le permitió tomarse infinitas libertades en la representación de la figura humana y permanecer fiel a lo que estaba observando.



**"Shoes", Kyoto, 1983, David Hockney.**

El trabajo que realiza David Hockney es una descripción de una acción que sé esta llevando a cabo, en donde debe captar ese preciso momento. Debe pensar bien la dirección que desea tomar, es decir que hay que fotografiar todo pero tampoco hay que ser reiterativo y a la vez no hay que detenerse en elementos que no aportan a la composición y a la intención que



desea darle. Como por ejemplo en la fotografía de **"Gregory and Shinro"**, David Hockney se concentró en la conversación y los movimientos que se hicieron dentro de esa conversación, la cara de frío de Gregory y lo que nos podía transmitir a través de lo que Hockney sintió, como así también la cara de concentración que tenía Shinro en la conversación. Esta fotografía nos "habla" de la comunicación, como Hockney la percibe, y la desarrolla para el espectador, el lugar en donde se encontraban no era relevante.

**"Gregory and Shinro", 1982, Paris, David Hockney.**

## **LA ACTIVIDAD ESTRUCTURALISTA.**

El objetivo de toda Actividad Estructuralista es de-construir un "objeto" de modo que en esta de-construcción se manifiesten las reglas de funcionamiento o las "*funciones*" que posee este Objeto. La estructura es en el fondo un simulacro del objeto, pero un simulacro dirigido, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural. La persona que realiza esta función debe tomar lo real, descomponerlo y luego volver a recomponerlo; en apariencia es muy poca cosa, pero es decisivo, pues entre los dos objetos o los dos tiempos de la actividad estructuralista, se produce algo nuevo, y esto nuevo es nada menos que lo inteligible general: el simulacro, es el intelecto añadido al objeto, y esta adición tiene un valor antropológico, porque es el hombre mismo, su historia, su situación, su libertad y la resistencia misma que la naturaleza opone a su espíritu.

La naturaleza del objeto copiado no es lo que define un arte, sino la riqueza que se le añade al reconstruirlo: la técnica es el ser mismo de toda creación. La actividad existe en la medida en que los fines están indisolublemente ligados a una técnica determinada; se recompone el objeto para hacer aparecer funciones y por decirlo así, "es el camino el que hace la obra"<sup>9</sup>.

La Actividad Estructuralista tiene dos operaciones bien definidas, las cuales son:

- Recorte
- Ensamblaje, aquí se fijan las reglas de asociación.

Este recorte y ensamblaje manifiesta una categoría nueva del objeto, donde lo creado no es real ni racional, sino más bien rescata la funcionalidad de dicho objeto y saca a plena luz el

<sup>9</sup> Ensayos Críticos, Roland Barthes Editorial Seix Barral, S. A. 1967. Capítulo: "La Actividad Estructuralista".

proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas. El simulacro, denominado al resultado final, así edificado no devuelve el mundo tal cual es y la importancia de la actividad estructuralista reside ahí.

El estructuralismo no es una escuela ni siquiera un movimiento, porque la mayoría de los autores que se suelen asociar a este término distan mucho de sentirse ligados.

Esta "actividad" puede verse dentro de las Artes Plásticas, como por ejemplo en la obra de Marcel Duchamp, "**Desnudo bajando una escalera**" de 1912. Su pintura es una crítica del movimiento pero a la vez el movimiento es la crítica de la pintura. Sus cuadros son la representación del movimiento, al análisis, la descomposición y el revés de la velocidad. Incorpora el espacio lentamente en un lugar inmóvil, realizando una reflexión sobre la imagen.

**"Nude Descending a Staircase", 1912, Oleo sobre tela, Marcel Duchamp, 146x89 cm.**

Esta obra se transformó en uno de los ejes de la pintura moderna, colocando fin al cubismo y comenzando algo que aún no termina. "**Desnudo bajando una escalera**" está influenciada por



un poema de Laforgue, pero este interés está en sus títulos, su fascinación ante el lenguaje es de orden intelectual, porque es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos. Para Duchamp, todas las artes obedecen a la misma ley: la *meta-ironía*, que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa. Se inspira en preocupaciones afines a las de los Futuristas, que es la ambición de representar el movimiento, la visión desintegrada del espacio, el maquinismo, pero en Duchamp el propósito es más objetivo y menos superficial, no pretende dar la ilusión de movimiento, sino descomponerlo y ofrecer una representación estática de un objeto cambiante, llegando a fundir los conceptos de inmovilidad y movimiento en una misma obra. Aquí se pueden apreciar una serie de formas geometrizadas que componen una especie de cuerpo fragmentado. La superposición de cilindro, conos, esferas y líneas provocan el efecto visual de movimiento. El título nos sugiere que en esta obra debemos buscar un cuerpo dinámico. Sin embargo, a primera vista nuestros ojos no encuentran exactamente lo que el título pide. No vemos tal "desnudo", en el sentido convencional del término, sino una abstracción de éste, y tampoco es evidente la presencia de la escalera. Pero la sucesión de pasos que requirió ese cuerpo para descender por la escalera se aprecia más claramente. Entre otras cosas, el artista nos muestra un fragmento específico de tiempo, aquel que transcurre en el movimiento de un cuerpo bajando una escalera. Desde la pintura, esta obra hace algo que también hizo la fotografía científica: en la búsqueda de un análisis meticuloso del movimiento de un cuerpo en el espacio, descompone las imágenes de su trayectoria. Es decir, representa en términos plásticos el tiempo como fenómeno físico. Esta obra resume varias vanguardias, el tratamiento de la imagen es cubista, la sensación de movimiento es futurista y el conjunto presentaba el aspecto de una fotografía de exposición múltiple. Además se puede incluir dentro de esta actividad estructuralista al utilizar estas operaciones, de recorte y ensamblaje en el ámbito de pintura.



## DE - CONSTRUCCION DE LO COTIDIANO.

Mi primer encuentro con el trabajo de David Hockney provocó el desencadenamiento de una serie de ideas. Entre estas, la necesidad de fotografiar espacios abiertos y cotidianos. Comencé fotografiando un edificio ubicado en Santiago Centro –específicamente en la esquina Ismael Valdés Vergara con Monjitas-. Se trataba de un edificio de 6 pisos, una construcción antigua, al parecer de cemento, no obstante, a estas simples características, no se trataba de un tradicional edificio rectangular, sino que de uno curvo; un edificio que intentaba salir del formato tradicional, al igual que mis propias fotografías.

Y efectivamente, mi trabajo se caracteriza por la ausencia de un perímetro definido e inscrito en un plano rectangular. Del mismo modo, carece de un punto de vista único, pues se configura a partir de varias tomas fotográficas distintas, generando imágenes dispuestas una al lado de la otra, en donde su organización depende de las manipulaciones realizadas a través de los reencuadres o cortes de las imágenes originales. En un principio incluso, “jugaba” con las proporciones ‘reales’ de estas primeras fotografías del edificio, agrandándolo, ensanchándolo, e inclinando también su orientación. Si bien me agradaba “jugar” con esta imagen, me desagradaba sin embargo, el paso constante de las personas que circulaban por allí: me hacían señas, se ponían



enfrente de la cámara, y me pedían incluso que “los incluyera en la foto”. A partir de estas molestias u obstáculos, decidí cambiar mi modelo a fotografiar, aunque no descarto el volver a éste, buscando desde ese entonces en lo más próximo.

Comencé justamente a pensar en lugares aún más cotidianos para mí, pero que no dejaran de ser reconocidos por el común de la gente. Es así como llegué al encuentro con un nuevo referente: mi propia casa. Lo primero que fotografié fue el baño, aludiendo a las fotografías de David Hockney, en donde también aparezco en un rincón de la imagen. Se puede decir que es mi mirada frente a este espacio, como también la reflexión que hago de él. Decidí fotografiar mi casa, mi espacio, porque deseaba tener una conexión o relación directa con el referente a través del cual construiría mi trabajo, y a la vez, con la intención de poder elegir el momento de la toma, sin que otros sujetos pudiesen interferir en el espacio seleccionado.

El espacio que fotografío nunca ha sido intervenido antes por mí, es decir, ningún espacio que pretendo fotografiar es intervenido antes de hacerlo; en el momento de hacer las tomas para la fotografía del Baño por ejemplo, entré y éste –el baño- fue fotografiado en las mismas condiciones en las que había sido dejado por mi compañero de departamento después de haberlo usado. En este sentido, el factor tiempo es un elemento que me ha inquietado desde el comienzo de este proceso, cómo lograr captarlo ha sido una interrogante siempre presente. Me interesa bastante que la imagen que logre construir, no sea una imagen estática sino que una imagen dinámica en donde el observador tenga la posibilidad de recorrerla sin que exista un perímetro preconcebido que limite de alguna manera su mirada, formato rectangular. Que el espectador pueda intervenirla con su propia percepción y apreciación, estableciendo relaciones con sus

recuerdos y con lo que en definitiva ya ha visto. Que a su vez el movimiento que se produce al ver una fotografía inmediatamente al lado de la otra, sea el indicio que de cuenta del movimiento que se produce dentro de la misma imagen y del movimiento que podría percibir el espectador, rememorando en alguna medida las diversas acciones que fueron llevadas a cabo en la construcción total de ésta.

Si bien comencé fotografiando un baño, el modelo se fue extendiendo y fui considerando distintos lugares de la casa. Fotografié la cocina, tal como había sido dejada después de ser usada; el living, con el mismo desorden que dejaba mi hermana al maquetear; y mi pieza, "evidenciando" de alguna manera mi presencia y desplazamiento en ella. Pero las fotografías que más representan lo que intento plantear, son las series de Pasillos, que además demuestran la evolución de mi trabajo.

En la primera fotografía que tomé del pasillo, hay un espejo en la muralla del fondo, entre las puertas que se encuentran en el lado izquierdo: Hay un cuadro, en esta misma muralla, además de un cable blanco de televisión ajustado en el guardapolvo. Al frente de ésta, en el suelo, se observa una caja de conexión para el teléfono; en el techo, una ampolleta colgando de él. Todos estos objetos denotan una cierta presencia dentro de este espacio, que sin embargo no es absolutamente explícita. El tono de la fotografía es cálido, pues evidencia la fecha en la que se hizo la toma, Octubre. En este sentido el tono de la imagen, estaría haciendo presente, tanto el tiempo como el espacio donde fue captada. La fotografía se estaría convirtiendo entonces para mí, en el instrumento que finalmente me permite representar el transcurso de este tiempo,

dentro de un espacio determinado, haciendo que mi percepción de este lugar, sea el elemento para llevarlo a cabo.

La segunda fotografía de la serie de Pasillos, corresponde a una imagen más oscura y plomiza, dejando también el rastro del mes en el que fueron hechas las tomas, Mayo. En esta fotografía se evidencia la presencia de más elementos. Por un problema práctico dentro de la organización del departamento, fue necesario colocar una repisa en la muralla derecha y bajo ésta, un mueble amarillo, con el objeto de almacenar libros. Insistiendo en que dicha modificación respondía a la solución de un problema práctico, y en ningún momento pensado en la composición de mis fotografías, debo reconocer que dichos elementos activaron el espacio registrado inicialmente, produciendo variaciones respecto de la primera toma. Tanto el color de la fotografía como los elementos que se han agregado, denotan el tiempo que ha pasado, además del rastro de la presencia humana, sin ser una evidencia explícita. El cable, el espejo, el cuadro y la ampolleta continúan ahí, mostrando que en el transcurrir del tiempo, siempre hay cosas que permanecen y otras que varían. De este trabajo, al igual que en el anterior, también existen variaciones o segundas versiones, en donde se establecen nuevas relaciones utilizando el espejo como eje de la imagen.

La tercera fotografía de esta serie, si bien es muy similar en cuanto al tono de la primera fotografía, pues fue tomada en Septiembre del año siguiente a la primera toma (la primera fue tomada en Octubre), existe sin embargo, la presencia de más elementos, que vuelven a modificar la toma original. Ahora sobre el mueble que se encuentra bajo la repisa, aparece un alargador conectado al enchufe del pasillo, que sale de escena por el lado izquierdo, en la misma dirección

del cable blanco de televisión; nuevamente, debido a necesidades cotidianas, el espacio es modificado.

La cuarta fotografía, se distingue de las demás por la sola presencia del destello de luz que proviene de una de las piezas. Así, la característica general de esta serie de imágenes, pasa por la ausencia concreta de personas, que sin embargo ha sido insinuada constantemente en todos los elementos que en ella se encuentran, mostrando una tensión interna dentro del plano. Existen elementos que nunca cambian, como por ejemplo la ampolleta, los interruptores, las perillas de las puertas y el espejo, generando los enlaces de conexión entre una imagen y otra. El espejo como mencionaba anteriormente, cumple un rol importante dentro de las fotografías, pues constituye el eje para iniciar el trabajo de composición, desde ahí comienzo a moverme para fragmentar la imagen que tengo frente a mi cámara. El conjunto de imágenes individuales, fragmentos producidos a través del lente fotográfico, comienzan a unirse para configurar una sólo imagen. El resultado: un **Fotocollage**. Denominado así por corresponder a un conjunto de "trozos de material pegados sobre una superficie plana", trozos que en este caso corresponden a fotografías.

El tiempo, otro elemento importantísimo dentro de mi trabajo, está presente de muchas maneras; desde que comienzo a tomar la fotografía en un tiempo determinado, pasando por el tiempo que le dedico para componerla, hasta el tiempo que utiliza el espectador para poder contemplarla.

Otro de mis trabajos corresponde la fotografía de una Ventana, ventana que sin embargo no es cualquier ventana, sino la ventana de mi casa acompañada de otros objetos significativos para mí: una silla de mimbre donde se encuentran una muñeca y unos peluches. En la muralla se ve la presencia de una estrella de mar. Al lado derecho se observa una repisa en donde también hay peluches. Se podría deducir que es la pieza de una niña, pero en realidad es mi propia habitación. Lo que más captó mi atención a la hora de la toma, es lo que se ve dentro de la ventana, es decir, lo que se encuentra fuera de la pieza, fuera de mi propio espacio. La cortina aquí juega un papel importante y a la vez inquietante, pues dan ganas de correrla para poder ver mejor lo que se encuentra ahí. Todo esto se corresponde a la contemplación del mundo sin interactuar explícitamente con él, y tampoco dejar que el me toque, pues el velo de la cortina, de alguna manera lo impide. El espacio se convierte entonces en un "mundo redondo", lleno de cosas y de rastro de personas. Se produce una relación entre la fotografía y el proceso del embarazo; adentro hay una personita con miedo de conocer lo que esta afuera, pero a la vez, sí desea mirarlo y lo quiere, quiere traspasar la frontera a lo cotidiano y rutinario de la vida, aunque todo lo que quiera ya esté dentro, pues necesita inevitablemente de la interacción de lo exterior.

Todas las fotografías hablan finalmente de lo cotidiano, es decir, son sacadas de lo cotidiano rompiendo en alguna medida con lo tradicional, para formar parte del territorio de lo artístico, evidenciándose tanto en la contemplación como en el resultado, en donde el objetivo debe ser armado(ensamblado), re-construido por el autor y por el espectador, invitando a prescindir de límites para soñar, y en donde tampoco los hay como contornos concretos dentro de la fotografía. Es decir, la fotografía ya no se queda en su formato rectangular, rompe con lo ya establecido. El espectador puede soñar, pero dentro de los parámetros que yo le entrego y con

los focos en los que quiero que se concentre. Y si bien dicha manipulación el espectador no la puede percibir con certeza, sí está presente como todo lo demás.

La manipulación de la imagen comienza desde que elijo el lugar a fotografiar, como quiero que estén dispuestas las fotos y los elementos que actuarán como focos para el espectador, sin embargo, lo que nunca puedo manipular, es la imaginación del espectador... ese es finalmente el objetivo de esta imagen, y el objetivo en definitiva de todo mi trabajo.

Mi gran labor a través de este proceso, ha sido el re-definir mi propio concepto de fotografía, evidenciando el procedimiento de "desmantelamiento" representativo de mi percepción de lo cotidiano, para dar paso luego a la de-construcción. De-construcción que tiene como resultado una imagen, imagen que se constituye como mi obra.

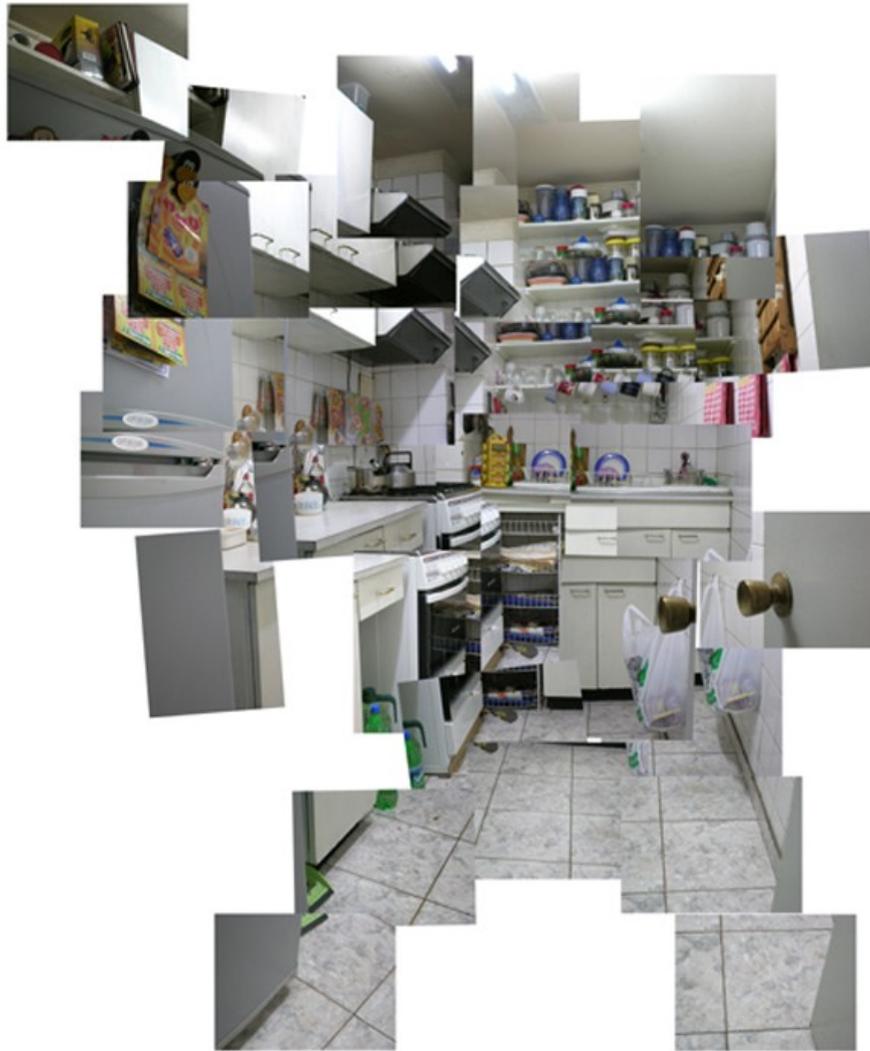
## **FOTOGRAFÍAS.**

Las fotografías que se presentan aquí, son el fruto del trabajo que se viene realizando de Octubre del 2004 hasta Octubre del 2005, se podría decir que es un año de crecimiento y de evolución artística reflejado en el proceso de obra que concluye. Con esto no quiero decir que este trabajo este terminado, sino me refiero a que este capítulo de crecimiento y proyección personal ha evolucionado para seguir realizando este, y otros proyectos personales, siguiendo con el mismo formato.

Aquí se mostrará el proceso de obra como evolución. Las fotografías se encuentran ordenadas por fecha.



**"Baño", Octubre 2004, FotoCollage, Danae Santana F., 64x61 cm.**



**"Cocina", Octubre 2004, FotoCollage, Danae Santana F., 86x74 cm.**



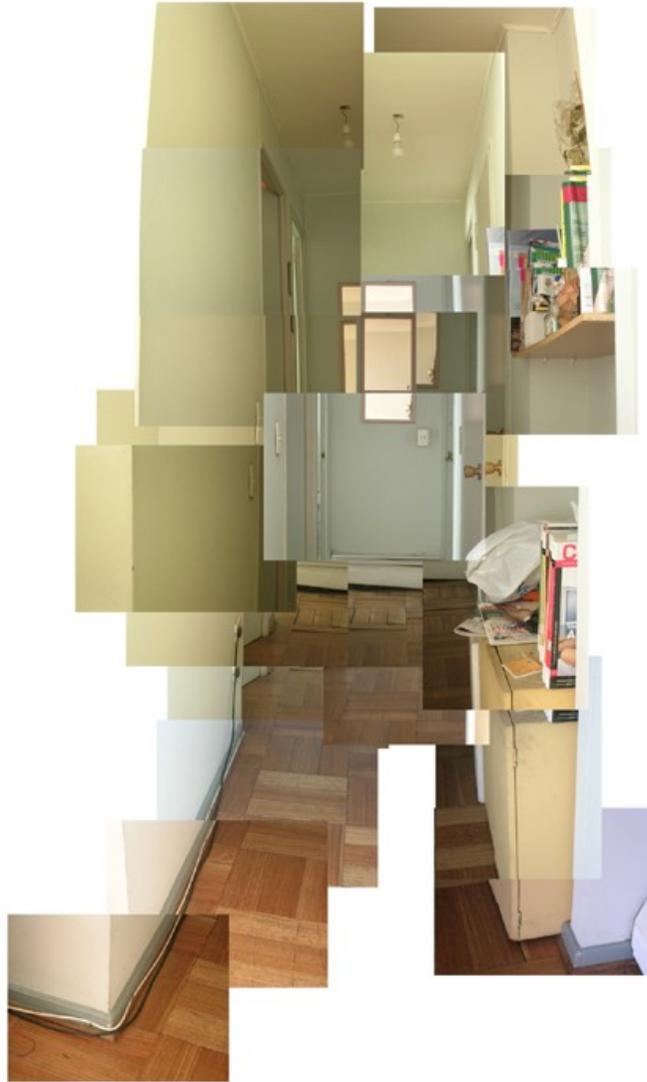
"Living", Julio 2005, FotoCollage, Danae Santana F., 100x80 cm.



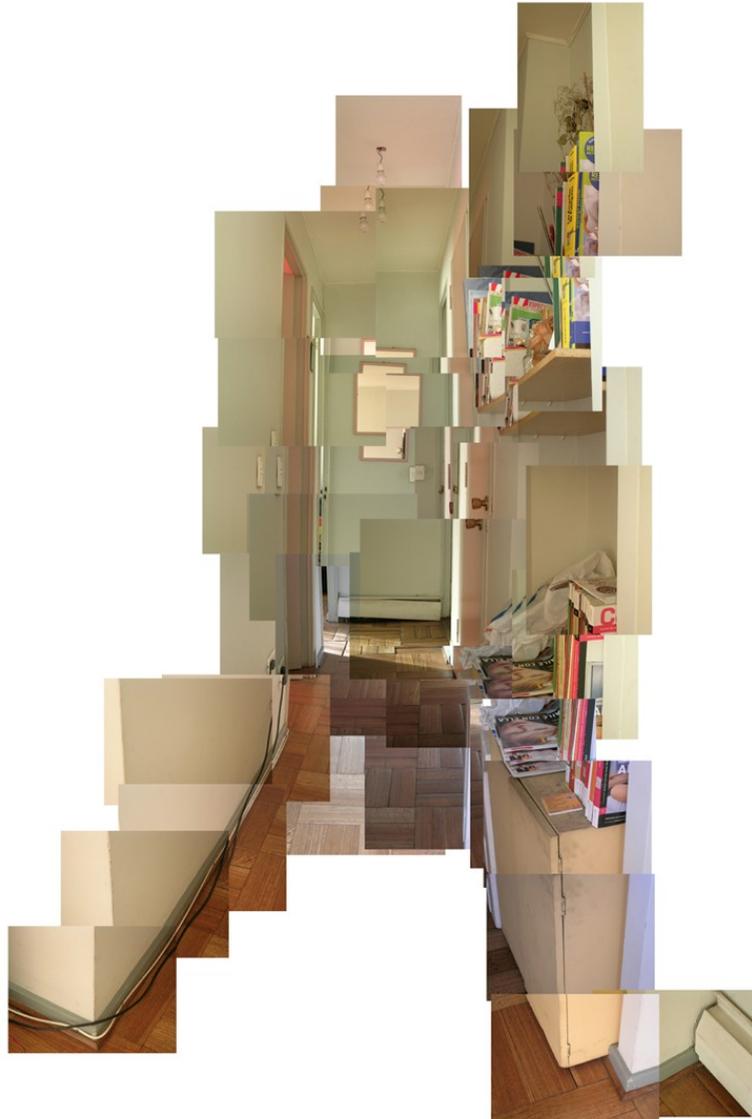
**"Pasillo", Octubre 2004, FotoCollage, Danae Santana F., 80x58 cm.**



**"Pasillo", Mayo 2005, FotoCollage, Danae Santana F., 80x50 cm.**



**"Pasillo", Septiembre 2005, FotoCollage, Danae Santana F., 80x66 cm.**



**"Pasillo", Octubre 2005, FotoCollage, Danae Santana F., 106x73 cm.**



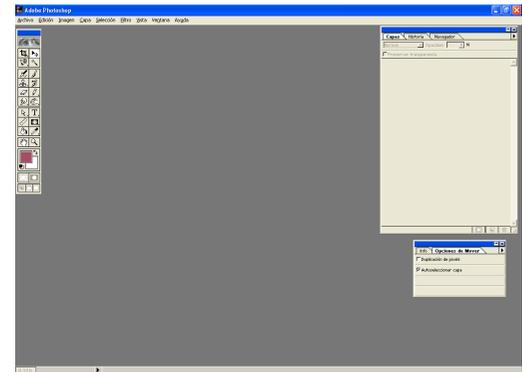
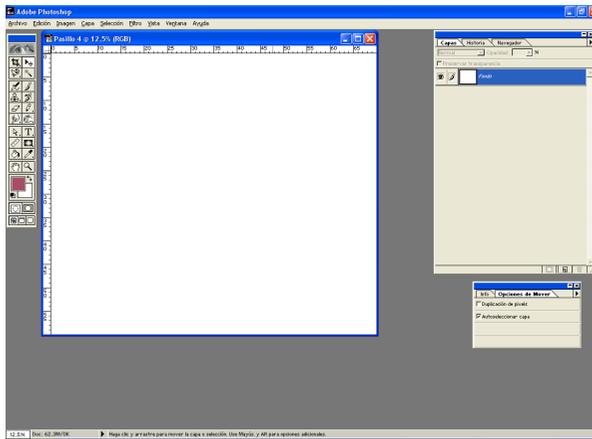
**"Mi Pieza", Julio 2005, FotoCollage, Danae Santana F., 113x83 cm.**



**"Mi mundo exterior", Octubre 2005, FotoCollage, Danae Santana F., 24x20.7 cm.**

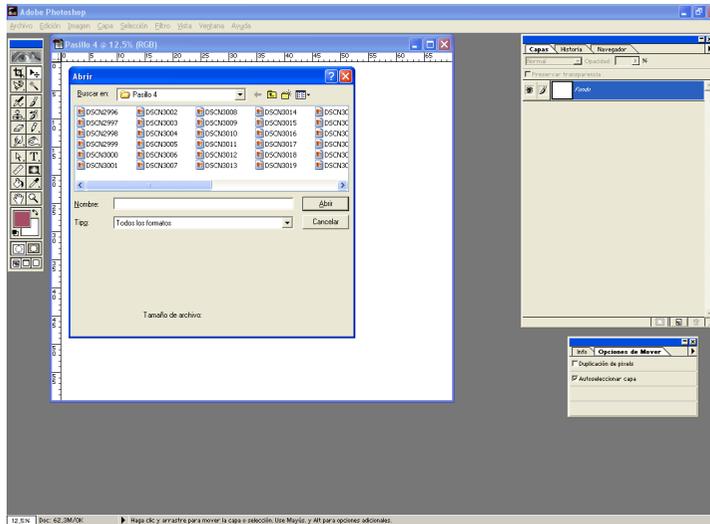
## ANEXO: MECANISMO EN OBRA.

Las operaciones de la Actividad Estructuralista son las que incluyo dentro de mi trabajo, aunque debo reconocer que en un principio era algo inconsciente. Seleccionaba un lugar, colocaba el trípode, montaba la cámara y comenzaba el proceso de reproducción. Ahora el mecanismo reproduce mi evidencia. Después de obtener todas las tomas, procedo a manipularlas con un programa que se llama **Adobe Photoshop**. Aquí mostrare los pasos que realizo para llegar al fotomontaje final.

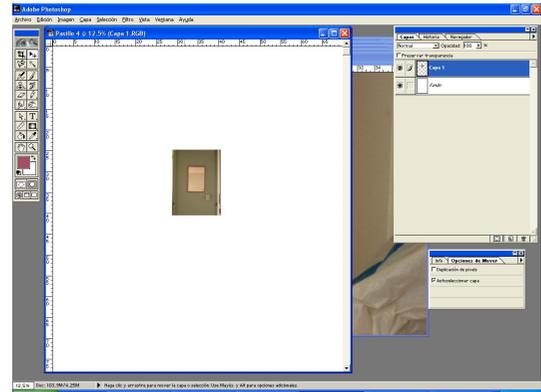
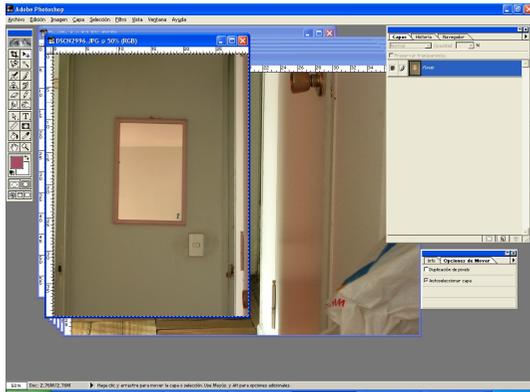


Debo crear un lienzo donde colocar todas las fotos, proporcionarle un nombre y las medidas que este tendrá. El nombre que se le dio fue de <<**Pasillo 4**>>

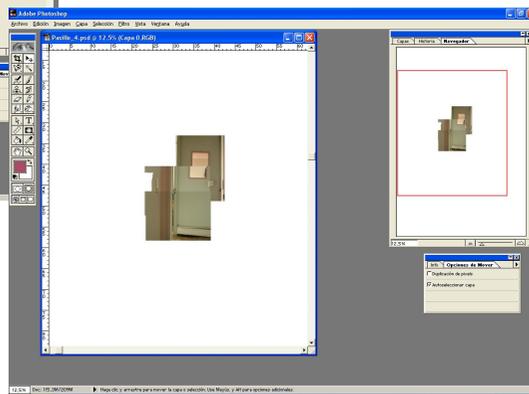
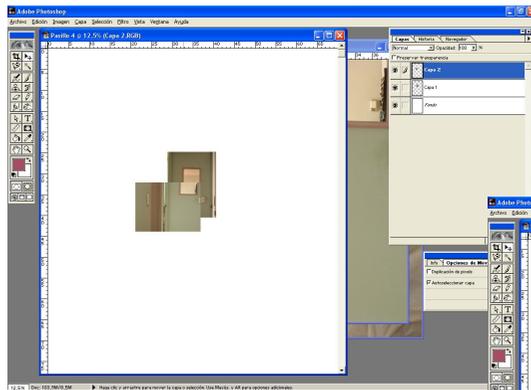
Cuando esta listo el lienzo, se seleccionan las fotos para llevarla a obra.

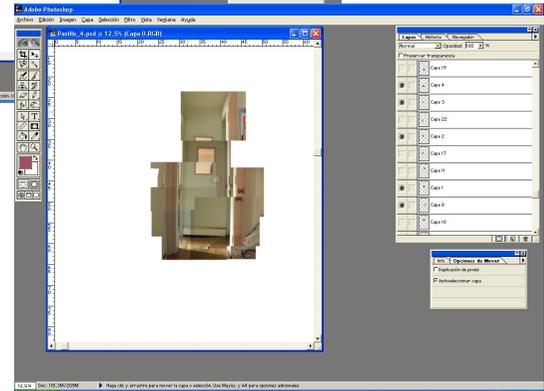
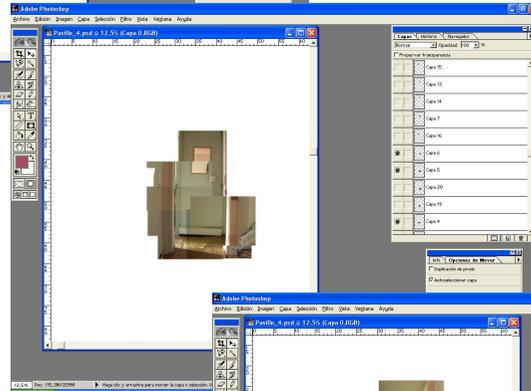
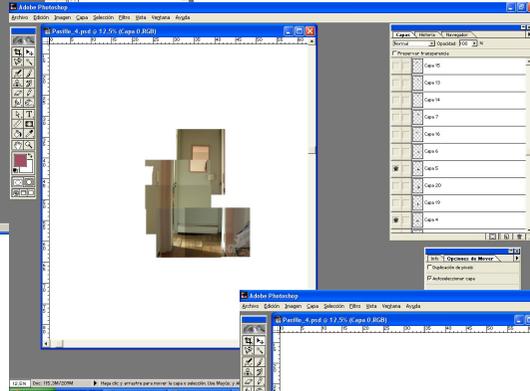
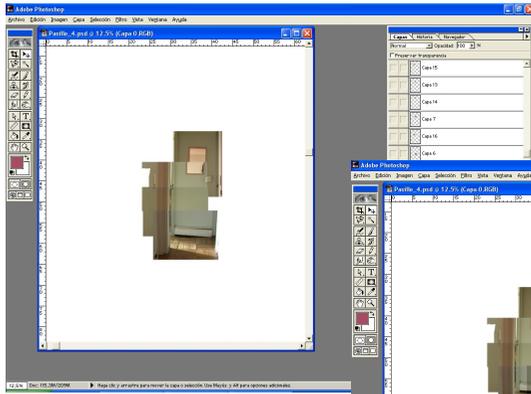


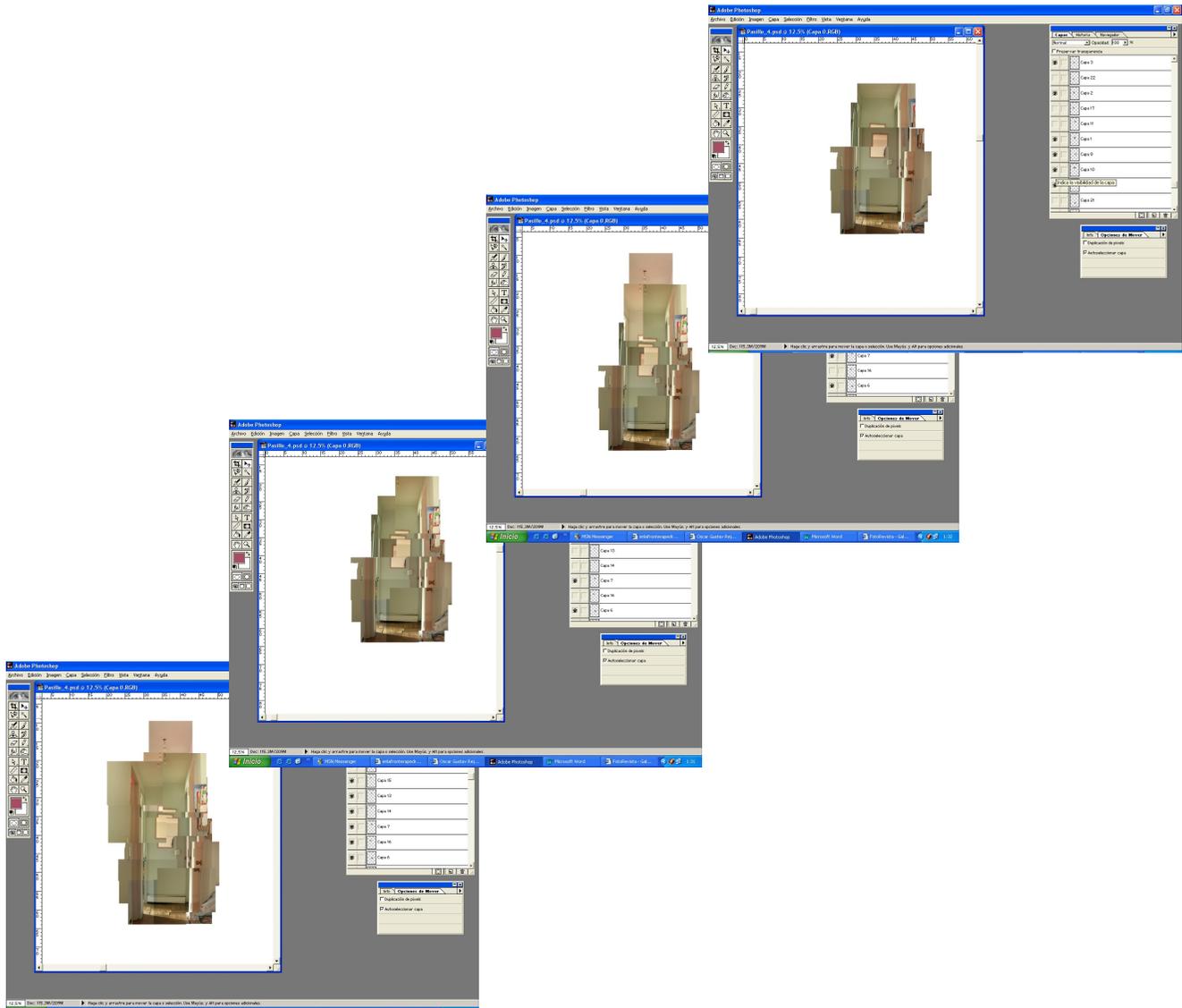
Las fotografías que se abren, se deben seleccionar para llevarlas al lienzo. Esto debe realizarse con cada una de las fotografías que se quieran incluir dentro de la obra. A continuación se mostrarán los pasos a seguir.

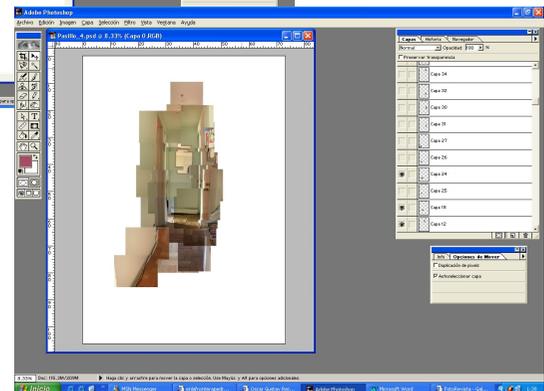
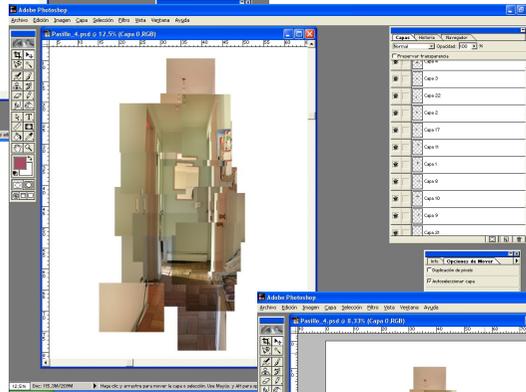
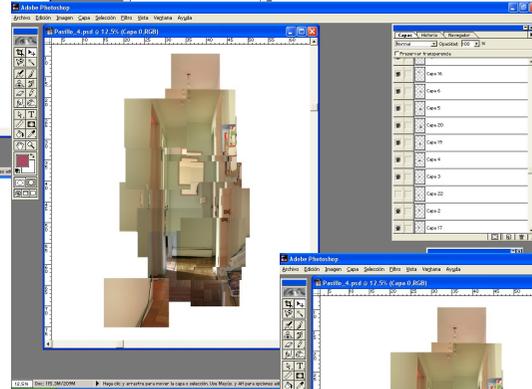
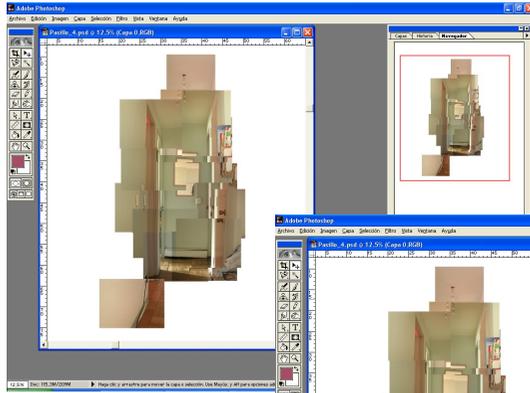


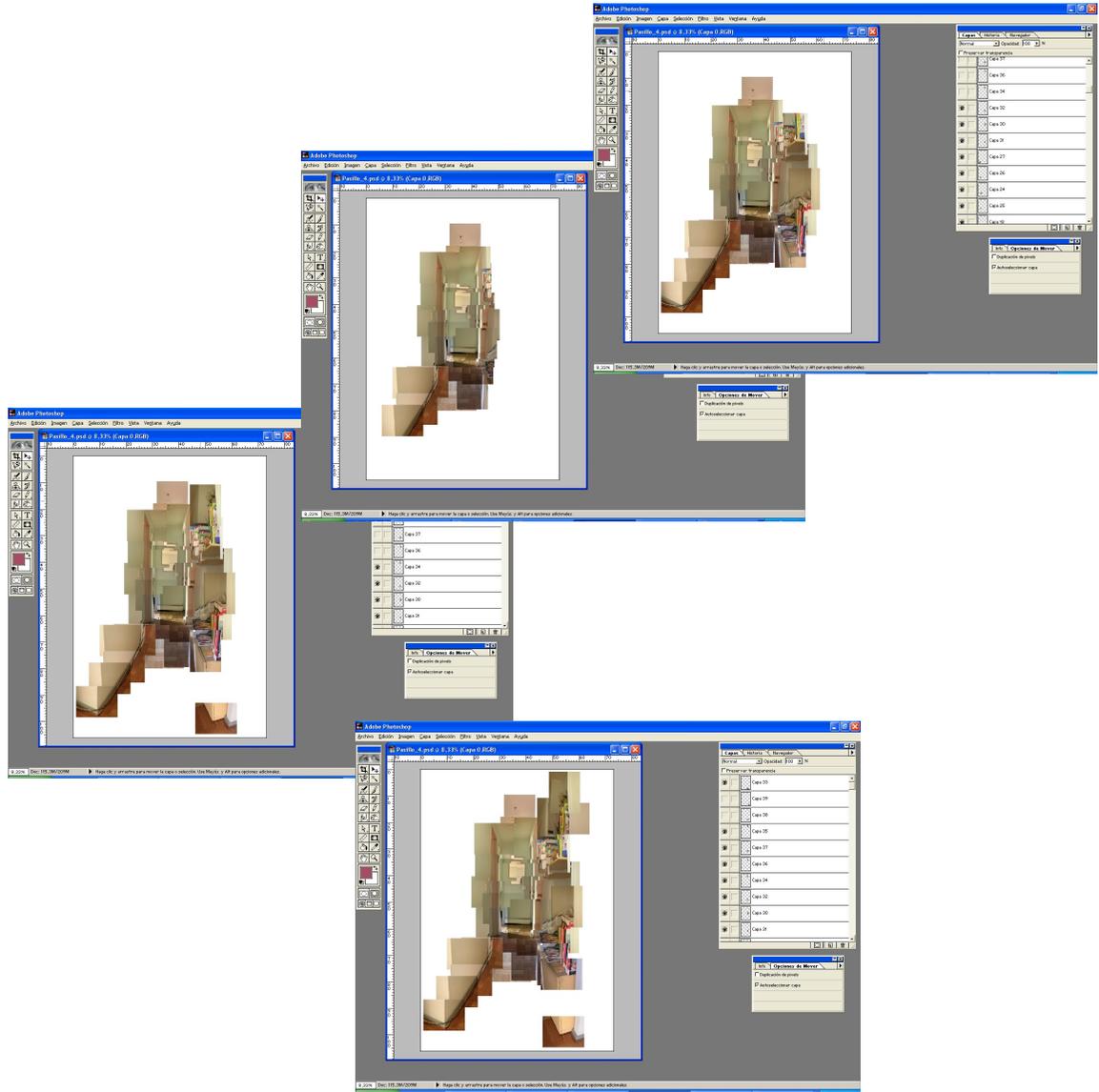
Así se hace con todas las fotos que se quieran agregar.

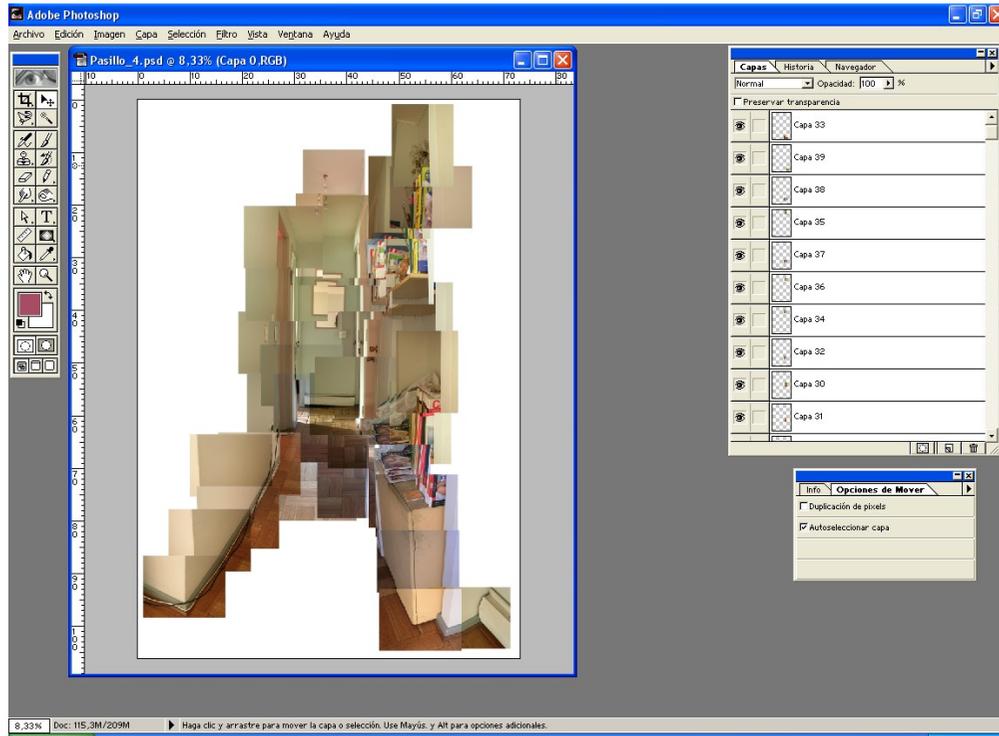












Es así como realizo el montaje de las fotos para dar paso a la Obra:



## **B I B L I O G R A F I A .**

### **LIBROS.**

- **Historia de la Pintura Moderna**, Herbert Read, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 1988.
- **Historia de la Fotografía**, Jean A. Keim, Oikos-Tau S.A. Ediciones, Barcelona, España, 1971.
- **Historia de la Fotografía**, Marie-Loup Sougez, Ediciones Cátedra S.A., Cuarta Edición, Madrid, España, 1991.
- **Historia de la Fotografía en el Siglo XX**, Petr Tausk, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España.
- **Historia de la Fotografía**, Beaumont Newhall, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España, 2002.
- **De la Fotografía**, Gabriel Bauret, Editorial La Marca, Buenos Aires, Argentina, 1999.
- **Historia de la Fotografía**, Jean-Claude Lemagny y André Rouille, Ediciones Martínez Roca S.A., Barcelona, España, 1988.
- **La Fotografía del siglo XX**, Museum Ludwig Colonia, Taschen, 2001.
- **Ensayos Críticos**, Roland Barthes, Editorial Seix Barral S.A., Capítulo: "La actividad estructuralista", 1967.

- **Discursos Interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia**, Walter Benjamin, Editorial Taurus, Madrid, España, 1973. Capítulo: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”
- **Sobre la Fotografía**, Susan Sontag, Editorial Edhasa, Barcelona, España, 1981.
- **El Acto Fotográfico, De la Representación a la Recepción**, Philippe Dubois, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1994.
- **David Hockney: Retratos**, Marco Livingstone y Kay Heymer, Editorial Cartago S.L., Palma de Mallorca, España, 2003.
- **Apariencia Desnuda, Obra de Marcel Duchamp**, Octavio Paz, Alianza Editorial S.A. Madrid, 1989.
- **El Arte Pop con 62 ilustraciones a color**, Simón Wilson, Editorial Labor S.A, Barcelona, España, 1975
- **Pop Art**, Tilman Osterwold, Benedikt Taschen, 1992.
- **Así lo veo yo (That’s the way I see it)**, David Hockney, Ediciones Siruela. Edición a cargo de Nikos Stangos. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo.
- **Post Producción**, Nicolás Bourriaud, Adriana Hidalgo Editora S.A., Buenos Aires, Argentina, 2004.
- **Henri Cartier-Bresson**, Ensayo, Raúl Beceyro, Editorial Orígenes, Santiago, Chile, 2001.

- **Arte y Fotografía; contactos, influencias y efectos**, Otto Stelzer, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España, 1981.
- **Paul Cézanne**, Felicitas Tobien, Editors S.A., Barcelona, España, 1992.
- **Los Pintores Cubistas. Meditaciones Estéticas**, Guillaume Apollinaire, La balsa de la Medusa S.A, Madrid, España, 2001.
- **Historia del Arte**, E. H. Gombrich, Ediciones Garriga S.A., Barcelona, España, 1967.
- **El arte moderno, el arte hacia el 2000**, Giulio Carlo Argan, Ediciones Akal S.A., Madrid, España, 1992.
- **Perspective: David Hockney**, Apunte facilitado por Francisco Brugnoli.

## **INTERNET**

- Historia de la fotografía, Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2005  
<http://es.encarta.msn.com> © 1997-2005.
- [www.picassomio.com/davidhockney/es](http://www.picassomio.com/davidhockney/es).
- [www.britishcouncil.cl/artes/hockney-emin.htm](http://www.britishcouncil.cl/artes/hockney-emin.htm)
- [//artpop.htmlplanet.com/david.htm](http://artpop.htmlplanet.com/david.htm)
- [//es.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761575854\\_5/pintura.html](http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761575854_5/pintura.html)
- [www.fineartphotography-online.com](http://www.fineartphotography-online.com)
- [www.cindysherman.com](http://www.cindysherman.com)
- [www.artehistoria.com](http://www.artehistoria.com)

- [www.marcel Duchamp.org](http://www.marcel Duchamp.org)
- [www.picasso.fr](http://www.picasso.fr)
- [www.artenet.com](http://www.artenet.com)
- [www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_work\\_lg\\_146F\\_2.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_146F_2.html)
- [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)
- [www.thegascoignegallery.com/david\\_hockney/exhibition\\_pic2.html](http://www.thegascoignegallery.com/david_hockney/exhibition_pic2.html)
- [//redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act\\_permanentes/historia/histdeltiempo/pasado/tiempo/p\\_arte.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/histdeltiempo/pasado/tiempo/p_arte.htm)