

TRADUCCIÓN

# LA PINTURA FOTOGÉNICA

---

MICHEL FOUCAULT, 1975  
(TRAD. ADRIANA PERTUZ VALENCIA)



EDICIÓN NÚMERO 4 / JULIO - DICIEMBRE 2016  
ISSN 2389 - 9794



# LA PINTURA FOTOGÉNICA<sup>1</sup>

MICHEL FOUCAULT, 1975

TRAD. ADRIANA PERTUZ VALENCIA

Ingres: “considerando que la fotografía se resume en una serie de operaciones manuales...” ¿Y si justamente consideráramos esa serie, y con ella la serie de operaciones manuales que resumen la pintura? ¿Y si las pusiéramos una al lado de la otra? ¿Y si las combináramos, las alternáramos, las superpusiéramos, las entrecruzáramos, si hiciéramos que se suprimieran o se exaltaran una a la otra?

---

1. Texto escrito para el catálogo de la exposición de Gérard Fromanger: *Le desir est partout*, en la Galería Jeanne Bucher (1975). Publicado en Michel Foucault (1994). *Dits et écrits II 1970 – 1975*. Éditions Gallimard: Paris. De igual modo, existe una edición bilingüe (inglés-francés), en Gilles Deleuze and Michel Foucault (1999) *Revisions 2, Photogenic Painting – Gérard Fromanger*. Black Dog Publishing: Downingtown. La presente traducción se realiza a partir de la mencionada edición bilingüe, con los permisos respectivos.



Nuevamente Ingres: “La fotografía es muy hermosa, pero no hace falta decirlo”. Cuando la pintura recubre la fotografía, llenándola de forma triunfal o insidiosa, ésta no dice que la foto sea hermosa: hace algo mejor, pues produce al bello hermafrodita de la instantánea fotográfica y el lienzo, la **imagen andrógina**.

Es necesario retroceder más de un siglo. Entre 1860 y 1880 había un nuevo frenesí por las imágenes, era el tiempo de su circulación rápida entre la cámara y el caballete, entre el lienzo, la placa y el papel –ya fuera por sensibilización o imprimidas–; existía, entre todos los nuevos poderes adquiridos, la libertad de trasposición, de desplazamiento, de transformación, de semejanza y de falsas apariencias; de reproducción, de redoblamiento y de trucaje. Se trataba del hurto, aún nuevo pero ingenioso, divertido y sin escrúpulos, de las imágenes. Los fotógrafos hacían seudopinturas, los pintores utilizaban las fotos como bosquejos. Se abría una gran espacio de juego, dónde expertos de la técnica y aficionados, artistas e ilusionistas se deleitaban en el jugueteo sin preocuparse por su identidad.

Puede ser que quisieran menos a los lienzos y a las placas sensibles que a las imágenes mismas, a su migración y su perversión, su travestimiento, su diferencia disfrazada. Admiraban, sin lugar a dudas, que las imágenes – dibujos, grabados, fotos o pinturas– pudieran hacer pensar en cosas; pero sobre todo, les encantaba que ellas pudieran, gracias a sus subrepticias diferencias, confundirse unas con otras. El nacimiento del realismo no puede concebirse separado de ese gran ascenso de las imágenes múltiples y similares. Cierta relación penetrante y austera con lo real, exigida de repente por el arte del siglo XIX, se hizo quizás posible, compensada y aligerada, gracias a la locura de las “ilustraciones”. La fidelidad a las cosas mismas era a la vez un desafío y una ocasión para esos deslizamientos de imágenes, cuya ronda –imperceptiblemente diferente y siempre la misma– giraba alrededor de ellas.

¿Cómo recobrar esa locura, esa insolente libertad que fue contemporánea al nacimiento de la fotografía? En ese entonces las imágenes viajaban por el mundo bajo falsas identidades. Nada les repugnaba más que permanecer cautivas, idénticas a sí mismas, en *un* cuadro, *una* fotografía, *un* grabado, bajo la firma de *un* autor. Ningún soporte, ningún lenguaje, ninguna sintaxis



estable podía retenerlas, sabían evadirse siempre de su nacimiento o de su destino final a través de las nuevas técnicas de transposición. Nadie se sentía ofendido por tales migraciones y retornos, excepto quizás algunos pintores celosos o algún crítico amargado (y Baudelaire, por supuesto).

Algunos ejemplos de estos juegos del siglo XIX: juegos imaginarios —es decir, que sabían fabricar, transformar y hacer circular a las imágenes: juegos en ocasiones sofisticados pero con frecuencia populares.

Resaltar, claro está, un retrato o un paisaje fotografiado con algunos toques de acuarela o de pastel.

Pintar decoraciones, ruinas, bosques, hiedras o arroyos detrás de los personajes fotografiados, como lo hacía Claudet desde 1841, y Mayall, un poco más tarde, con los daguerrotipos que exponía en el Palacio de Cristal para ilustrar “la poesía y el sentimiento”, o para mostrar a Bède el Venerable bendiciendo a un niño anglosajón.

Reconstruir en estudio una escena lo suficientemente parecida a un cuadro real o lo suficientemente cercana al estilo de un pintor para hacer creer que tal escena fotografiada era la fotografía de un cuadro real o posible. Es lo que había hecho Rejlander con la *Madonna* de Rafael, lo que hicieron Julia Margaret Cameron con Perruginio, Richard Pollack con Peter de Hoogh, Paul Richier con Böcklin, Fred Boissonas con Rembrandt, y todos —de Lejaren a Hiller— con cada *Descendimiento de la Cruz* del mundo.

Componer un cuadro viviente a partir de un libro, de un poema, de una leyenda y fotografiarlo para producir el equivalente de un grabado que ilustra un libro: de este modo fotografió William Lake Price a Don Quijote y a Robinson Crusoe; J.M. Cameron respondió a Gustave Doré ilustrando a Tennyson y tomando una foto del rey Arturo.

Fotografiar diferentes figuras sobre negativos separados y revelarlas para crear así una composición única, como lo había hecho Rejlander, en seis semanas y treinta negativos, para la que fue en ese entonces la fotografía más grande del mundo: *Los dos caminos de la vida* debían responder a la vez a Rafael y a Couture, a *La escuela de Atenas* y a *Las novelas de la decadencia*.



Dibujar a lápiz el bosquejo de una escena, reconstituyendo en la realidad sus diferentes elementos, fotografiarlos uno tras otro, recortar las fotos con tijeras, pegarlas en su lugar sobre el dibujo y refotografiar el conjunto. Esta fue la técnica utilizada por Robinson durante más de treinta años –en *Lady of Shalott* (1861) y en *Dawn and Sunset* (1885).

Trabajar el negativo –sobre todo después de Rouillé-Ledevèze con el uso de la goma bicromatada– para obtener foto-pinturas impresionistas, como Demarchy en Francia, Emerson en Inglaterra y Heinrich Kühn en Alemania.

Y habría que añadir, a todas estas maravillas de la época dorada, tras la introducción de la placa seca y de las cámaras baratas, los innumerables trucos de los aficionados: fotomontajes, dibujos en tinta china que repasan los contornos y las sombras de una fotografía que, a continuación, se hace desaparecer en un baño de bicloruro de mercurio; la fotografía utilizada como un bosquejo que se pinta después por empaste o que se recubre con una veladura que la tinta sin absorber el modelo, dejando jugar las sombras y las luces bajo la transparencia de los colores extremadamente diluidos; fotografías reveladas sobre un tejido de seda (sensibilizado con una preparación de cloruro de cadmio, bencina y masilla) o incluso sobre una cáscara de huevo tratada con nitrato de plata –procedimiento que los manuales recomendaban vivamente a quienes quisieran obtener una fotografía de familia en degradado; fotos sobre pantallas de lámparas, sobre vidrios de lámparas, sobre porcelana; dibujos fotogénicos a la manera de Fox Talbot o de Bayard; fotopintura, fotominiatura, fotograbado, cerámica fotográfica.

¿Tonterías, mal gusto de aficionado, juegos de salón o de familia? Sí y no. Hubo, entre los años 1860 y 1900, abierta a todos, una práctica común de la imagen, en los confines de la pintura y la fotografía, a la cual los códigos puritanos del arte del siglo XX llegarían a desaprobear.

Sin embargo, qué enorme gozo en torno a esos procedimientos menores que se reían del Arte. Deseo de la imagen por doquier; y por todos los medios, placer en la imagen. Momento feliz, donde Robinson, sin duda el más grande de estos contrabandistas, escribía: “actualmente podemos decir que todos aquellos que se entregan a la Fotografía no tienen más que un deseo, cualquiera que sea, necesario o futil, que no ha sido satisfecho”.



Los juegos de la fiesta se han extinguido. Todos los rodeos técnicos de la fotografía que dominaban los aficionados y que les permitían esos pasajes fraudulentos, se los han anexo los técnicos, los laboratorios y los comerciantes; unos “toman” la foto, los otros la “entregan”; no hay nadie que “libere” la imagen. Los profesionales de la foto se han replegado sobre la austeridad de un “arte” cuyas reglas internas deben protegerle del delito de copia.

Por su parte, la pintura se ha propuesto destruir la imagen, no sin decir que se ha emancipado. Y los discursos sombríos nos han enseñado que habría que preferir, antes que la ronda de los parecidos, el corte tajante del símbolo; antes que la carrera de los simulacros, el orden de los sintagmas; en lugar de la fuga loca de lo imaginario, el régimen gris de lo simbólico. Han ensayado convencernos de que la imagen, el espectáculo, las apariencias y el engaño no estaban bien, ni teórica ni estéticamente. Y que era indigno no despreciar esas majaderías.

Gracias a esto, privados de la posibilidad técnica de fabricar imágenes, restringidos a la estética de un arte sin imagen, plegados bajo la obligación teórica de descalificar a las imágenes, llamados a no leerlas más que como un lenguaje, podíamos ser ahora abandonados, atados de pies y manos, a la fuerza de otras imágenes –políticas, comerciales– ante las cuales no teníamos poder alguno.

¿Cómo recobrar el juego de otros tiempos? ¿Cómo reaprender –no sólo a descifrar o distorsionar las imágenes que se nos imponen, sino a fabricarlas de todas las clases? ¿No sólo a hacer otras películas o mejores fotos, no sólo a recuperar lo figurativo dentro de la pintura sino a poner las imágenes en circulación, hacerlas transitar, tergiversarlas, deformarlas; a ponerlas al rojo vivo, a congelarlas, a multiplicarlas? Desterrar el aburrimiento de la Escritura, revocar los privilegios del significante, descartar el formalismo de la no-imagen, descongelar los contenidos, y jugar, en toda ciencia y placer, dentro, con y contra los poderes de la imagen.

El Pop y el hiperrealismo nos han enseñado de nuevo el amor a las imágenes. Y no mediante un retorno a la figuración, ni de un redescubrimiento del objeto con su densidad real, sino a través de una conexión con la cir-



culación indefinida de las imágenes. El uso recuperado de la fotografía es una manera de no pintar una celebridad, una motocicleta, una tienda o el modelo de un neumático; es una manera de pintar su imagen y de hacerla valer, en un cuadro, como imagen.

Cuando Delacroix acumulaba álbumes fotográficos de desnudos, cuando Degas utilizaba instantáneas, Aimé Morot fotos de caballos al galope, se trataba para ellos de captar mejor el objeto. Buscaban en él mismo un agarre más justo, mejor fundamentado, más mensurable. Era una manera de prolongar las técnicas antiguas de la cámara oscura y de la cámara lúcida.

La relación entre el pintor y lo que pintaba se encontraba de esa forma relevada, asistida, asegurada. La gente del Pop y los del hiperrealismo pintan imágenes, no integran las imágenes a su técnica de pintura sino que la prolongan en un gran baño de imágenes, es su pintura la que hace el relevo en esa carrera sin fin. Ellos pintan imágenes en dos sentidos: en primer lugar, como cuando hablamos de pintar un árbol o pintar un rostro; que utilicen un negativo, una diapositiva, una foto revelada, una sombra china, poco importa; no quieren buscar detrás de la imagen lo que ella representa y lo que jamás han podido ver: captan las imágenes y nada más. Pero también pintan imágenes como cuando hablamos de pintar un cuadro, puesto que eso que han producido al final de su trabajo no es un cuadro construido a partir de una fotografía, ni una fotografía maquillada para que parezca un cuadro, sino una imagen asida en la trayectoria que la lleva de la fotografía al cuadro.

Mucho mejor que los juegos de antaño, que se hacían aún algo sospechosos, olían a veces a fraude y adoraban la hipocresía— la nueva pintura se mueve con júbilo en el movimiento de las imágenes que ella misma hace girar. Pero Fromanger va a su vez más lejos y más rápido.

Su método de trabajo es significativo. En primer lugar, no tomar una foto que “haga” cuadro, sino una foto “cualquiera”: Después de haber utilizado durante largo tiempo fotos de prensa, Fromanger toma ahora fotos en la calle, fotos al azar, sacadas un poco a ciegas, fotos que no se aferran de nada, que no tienen centro ni objetos privilegiados, y que por tanto no son dominadas por nada exterior. Imágenes extraídas como una película



sobre el movimiento anónimo de lo que acontece. Es así como no encontramos en Fromanger esa composición de cuadro o esa presencia virtual del cuadro que organiza frecuentemente las fotografías de las que se sirven Estes o Cottingham. Sus imágenes son vírgenes de toda complicidad con el cuadro futuro. Después, al cabo de horas, en la oscuridad, se encierra con la diapositiva proyectada sobre una pantalla: observa, contempla. ¿Aquello qué busca? No tanto lo que hubiera podido pasar en el momento en que la foto fue tomada, sino el acontecimiento que tiene lugar y que continúa teniendo lugar sin cesar en la imagen —el hecho mismo de la imagen; el acontecimiento que transita por las miradas entrecruzadas, en una mano que alcanza un puñado de billetes, la longitud de una línea de fuerza entre un guante y un perno, a través de un paisaje que invade un cuerpo. Siempre, en todo caso, un acontecimiento único, el de la imagen, y que la hace, más que en John Salt o Ralph Goings, absolutamente única: reproducible, irremplazable y aleatoria.

Es ese acontecimiento, interior a la imagen, el que el trabajo de Fromanger va a hacer existir. La mayoría de pintores que han recurrido a las diapositivas se sirven de ellas como Guardi, Canaletto y tantos otros se servían de la cámara oscura: para trazar con lápiz la imagen proyectada sobre la pantalla y obtener así un bosquejo perfectamente exacto; es decir, para captar una forma. Pero Fromanger elude el relevo del dibujo; aplica la pintura directamente sobre la pantalla de proyección, sin darle al color más apoyo que una sombra —ese frágil dibujo sin trazo, a punto de desvanecerse. Y los colores, con sus diferencias (los cálidos y los fríos, los que arden y los que congelan, los que avanzan y los que retroceden, los que se mueven y los que se estancan), establecen las distancias, las tensiones, los centros de atracción y de repulsión, las regiones altas y bajas, las diferencias de potencial. ¿Y su papel, después de ser aplicados a la foto sin el relevo del dibujo y de la forma? Crear un acontecimiento-cuadro sobre el acontecimiento-foto. Suscitar un evento que transmite y magnifica al otro, que se combina con él y da lugar, para todos los que vendrán a verlo, y para cada mirada singular posada sobre él, a una serie ilimitada de nuevas circulaciones. Crear, mediante el cortocircuito foto-color, no la identidad trucada de la antigua foto-pintura, sino un foco para la mirada de imágenes que de allí emanan.





Un grupo de detenidos sublevados sobre un techo: foto de prensa reproducida por doquier, ¿pero quién por eso ha visto lo que allí sucede? ¿Qué comentario alguna vez ha liberado el acontecimiento único y múltiple que circula en ella? Lanzando un puñado de manchas multicolores, cuyo emplazamiento y valores no son calculados en relación al lienzo, Fromanger extrae de la foto innumerables festejos.

Él mismo lo dice: para él, el momento más intenso y más inquietante es ese cuando, una vez terminado el trabajo, apaga la lámpara de proyección, hace desaparecer la foto que acaba de pintar y deja existir a su lienzo “solo”. Momento decisivo en el que, cortada la corriente, es la pintura, por sus propios medios, la que debe dejar pasar al acontecimiento y hacer existir la imagen. A ella, de aquí en adelante, a sus colores, la potencia de la electricidad; a ella, la responsabilidad de todas las fiestas que iluminará. En el movimiento mediante el cual la pintura despoja al cuadro de su soporte fotográfico, el acontecimiento se desliza entre sus manos, brota como un ramillete, adquiere velocidad infinita, une y multiplica instantáneamente los puntos y los tiempos, suscita un cúmulo de gestos y miradas, traza entre ellos mil caminos posibles —y hace precisamente que su pintura, emergiendo de la noche, nunca más esté “sola”. Una pintura poblada de miles de exteriores presentes y futuros.

Los cuadros de Fromanger no captan imágenes, no las fijan: las hacen pasar. Las conducen, las atraen, les abren pasajes, les acortan vías, les permiten quemar etapas y las lanzan al viento. La serie foto-diapositiva-proyección-pintura que está presente en cada cuadro tiene como función asegurar el tránsito de una imagen. Cada cuadro es un pasaje, una instantánea que en lugar de ser extraída del movimiento de la cosa por la fotografía, anima, concentra e intensifica el movimiento de la imagen a través de sus soportes sucesivos. La pintura como una catapulta de imágenes. Catapulta que con el tiempo se torna cada vez más rápida. Fromanger no tiene ya necesidad de las balizas o puntos de referencia que hasta el momento había conservado. En el *Boulevard de los italianos*, en *La pintura y el Modelo*, en *Anuncie el color*, pintaba calles, —lugar de nacimiento de las imágenes, imágenes ellas mismas— En *El deseo está en todas partes*, las imágenes han sido en su mayoría extraídas de la calle y a veces nombradas como una calle. Pero la calle no está dada en la imagen. No es que



esté ausente, sino que está integrada de alguna manera a la técnica del pintor. El pintor, su mirada, el fotógrafo que le acompaña, su cámara, la instantánea que han tomado, el lienzo -todo eso constituye una especie de larga calle, a la vez poblada y veloz, donde las imágenes se adelantan y descienden hacia nosotros. Los cuadros ya no tienen la necesidad de representar la calle, son calles, rutas, caminos a través de los continentes, hasta el corazón de la China o de África.

Múltiples calles, acontecimientos innumerables, imágenes diferentes que se escapan de una misma foto. En las exposiciones precedentes, Fromanger construía sus series a partir de fotos distintas pero procesadas con técnicas análogas, como las imágenes de una misma explanada. Aquí, por primera vez, tenemos una serie compuesta a partir de una misma foto: la de un barrendero negro en la puerta de su camión (y que no era ella misma más que una pequeña imagen extraída de la esquina de una foto mucho más grande). Esa cabeza negra y redonda, esa mirada, ese mango de escoba en diagonal, el gran guante puesto debajo, el metal del camión, los herrajes de la puerta, —y la relación instantánea de todos esos elementos— formaban ya un acontecimiento; pero la pintura, a través de procedimientos cada vez diferentes y casi nunca repetidos, descubre otro acontecimiento y libera toda una serie de ellos, antes escondidos en la lejanía: la lluvia en el bosque, la plaza de la villa, el desierto, el hormigueo de un pueblo. Las imágenes, que el espectador no ve, vienen del fondo del espacio y, a causa de una fuerza oscura, logran brotar de una foto única para divergir en cuadros diferentes, en los que cada uno a su turno podrá dar lugar a una nueva serie, a una nueva dispersión de acontecimientos.

¿Profundidad de la fotografía de la cual la pintura arranca secretos desconocidos? No. Más bien, apertura de la fotografía generada por la pintura que llama y hace transitar por ella imágenes ilimitadas.

En esta ramificación indefinida no hay ya necesidad de que el pintor se represente a sí mismo como una sombra gris en su cuadro. Anteriormente, esa presencia oscura del pintor (pasando por la calle, perfilándose entre la diapositiva proyectada y la pantalla sobre la que pinta, para finalmente habitar en el lienzo) servía de alguna manera como relevo, como alfiler que sostenía la fotografía sobre el lienzo.



A partir de ahora (nueva austeridad, nueva ligereza, nueva aceleración) la imagen es propulsada por un artífice del que ni siquiera se ve la sombra. Ella viene por el camino corto, lanzada desde de su punto de origen –la montaña, el mar, la China– hasta nuestra puerta, y con encuadres variados donde el pintor ya no tiene lugar (primerísimo plano de la cerradura de una puerta de prisión, de un puñado de notas de banco entre la gran mano de un carnicero y la de una pequeña niña; el inmenso paisaje de montaña, desmesurado por la relación con los personajes minúsculos que se encuentran allí y que sólo pequeños puntos de color vienen a señalar).

Trashumancia autónoma de la imagen que circula hasta nosotros según las mismas vías de deseo que los personajes que allí se muestran: detenidos al borde del mar, mirando a un niño con una metralleta o soñando con una manada de elefantes.

Ahora salimos de ese largo período en que la pintura no ha cesado de minimizarse como pintura para “purificarse”, exasperarse, como arte. Puede ser que, con la nueva pintura “fotogénica”, se burle ella al fin de esa parte de sí misma que buscaba el gesto intransitivo, el signo puro, la “traza”. He aquí la que acepta el devenir lugar del pasaje, transición infinita, pintura poblada y concurrida. Y he aquí que al abrirse a todos los acontecimientos que relanza, ésta se integra a todas las técnicas de la imagen, reanuda los parentescos para ramificarse sobre ellas, amplificarlas, multiplicarlas, inquietarlas o desviarlas. Alrededor de ella se dibuja un campo abierto donde los pintores ya no pueden estar solos ni la pintura ser la única soberana; allí redescubrirán a la multitud de aficionados, artífices, manipuladores, contrabandistas, ladrones, saqueadores de imágenes; y podrán reírse del viejo Baudelaire, y convertir en placer su desprecio de esteta: “a partir de ese momento, decía a propósito de la invención de la fotografía, la multitud inmunda se abalanzó como un solo narciso para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de esos nuevos adoradores del sol”. Que Fromanger sea entonces para nosotros uno de esos fabricantes de sol.

¿De ahora en adelante poder “pintarlo todo”? Sí. Pero esto puede ser todavía una afirmación y una voluntad de pintura. Si más bien dijéramos: que todo el mundo entre entonces en el juego de las imágenes y se ponga a jugar.



Dos cuadros terminan la exposición de hoy. Dos focos de deseo. En Versailles: candelabro, luz, resplandor, disfraz, reflejo, espejo; en ese gran lugar donde las formas debían ser ritualizadas en la suntuosidad del poder, todo se descompone en el resplandor mismo de la pompa y la imagen libera una oleada de colores. Fuegos artificiales Reales, Haendel cae como lluvia; Bar de las Folies Royales, estalla el espejo de Manet; príncipe travestido, el cortesano es una cortesana. Oficia el más grande poeta del mundo y las imágenes prescritas por la etiqueta huyen al galope, sin dejar tras ellas más que el acontecimiento de su paso; la cabalgata de los colores se va a otro lugar.

Al otro lado de las estepas, en Hu-Xian, el campesino-pintor-aficionado se esmera. Ni espejo ni candelabro. Su ventana no se abre hacia ningún paisaje, sino sobre cuatro bandas planas de color que se trasponen en la luz que lo baña. De la Corte a la disciplina, del más grande poeta del mundo al setecientos millonésimo principiante dócil, se escapa una multitud de imágenes, y es éste el cortocircuito de la pintura.

## Nota:

Fotografías de Gérard Fromanger que se mencionan en el texto<sup>2</sup>

- *Existe*, 1976.
- *En revolté à la prison de Toul I*, 1974.
- *En revolté à la prison de Toul II*, 1974.
- *En Chine à Hu-Xian*, 1974.
- *Rue du désert*, 1974.
- *Rue de la savane*, 1974.
- *Rue de mon peuple*, 1974.
- *Rue de la mer*, 1974.
- *Rue de la saison de pluies*, 1974.
- *Rue des animaux sauvages*, 1974.
- *Rue de la danse*, 1974.
- *À l'Opéra de Versailles. Portrait de Michel Bulteau, le plus grand poète du monde*. 1975

---

2. Por motivo de derechos de autor, no incluimos las ilustraciones mencionadas. Sin embargo, una buena selección de ellas se pueden encontrar en: <http://www.wikiart.org/en/gerard-fromanger> y en: <http://www.galerie-strouk.fr/artiste/fromanger>



## Una fotografía no es pintura

### Comentario al texto de Michel Foucault

Gloria Ocampo Ramírez

*Una fotografía no es una pintura, un poema, una sinfonía,  
una danza. No es justamente un cuadro bonito. Es o debe ser  
un documento significativo, una declaración penetrante.*

Berenice Abbott

Desde sus inicios la fotografía estuvo particularmente ligada a la pintura, puesto que su principio óptico ya se conocía con el uso de la cámara oscura, la cual estuvo durante siglos cercana a la intención de perfeccionar las habilidades de dibujo de los artistas. Dicho evento se puede remitir a los siglos XVI y XVII, cuando se populariza este dispositivo visual entre los más importantes pintores de la época, siendo Jan Vermeer de Delft uno de los grandes maestros –entre muchos otros– que hace uso de ella para convertir sus lienzos en magníficas representaciones de la realidad. En este sentido, Gombrich afirma que el pintor holandés es:

Como un fotógrafo que de propio intento suaviza los contrastes demasiado fuertes de su fotografía sin deshacer las formas, Vermeer dulcifica los contornos y, no obstante, conserva la impresión de solidez y firmeza. Esta rara y excepcional combinación de precisión y suavidad es la que hace inolvidables sus cuadros mejores, que nos hacen ver con una nueva mirada la sosegada belleza de una escena sencilla, dándonos una idea de lo que sintió el artista cuando contempló la luz filtrándose por la ventana y avivando el color de un pedazo de tela”. (2012, p. 324)

Lo que se pretende es precisamente suavizar contornos, encontrar el mayor parecido con la realidad posible en los cuadros, la relación mimética, imitativa o bien, reproductiva de la realidad, el *analogón* perfecto con la necesidad de producir cuadros con una clara semejanza a su modelo.



Es así como la técnica fotográfica irrumpe en la vida de los artistas convirtiéndose en aquello que Foucault en el texto *La Pintura Fotogénica* llama “el bello hermafrodita”, “la imagen andrógina”, pues es la combinación perfecta entre el óleo y los haluros de plata, entre el lienzo y el papel fotosensible; lugar híbrido donde las ideas de los artistas tomarán cuerpo, serán plasmadas más allá de la técnica o de los modos de hacer, en un soporte que recibirá la huella, bien sea de la luz, bien sea del pigmento.

La pintura fue durante siglos la encargada de proporcionarle al hombre verdades visuales sobre el mundo, verdades mediadas por la mirada y la mano del artista, visualidad que circula libremente a través del deseo, del placer que genera la imagen. La fotografía aparece para “comunicar lo inefable por medio de la imagen, o en términos visuales, registrar lo oculto que se encierra en el ver” (Raich Muñoz, 2015, p. 8), pues muy pronto se destituye su intención mimética y devela su condición *poiética*, su capacidad de potenciar la intención creadora del artista y deja de ser “una ficción que se presenta como verdadera” (Fontcuberta, 1997, p. 15).

En *La Pintura Fotogénica* Michel Foucault nos permite hacer un breve recorrido por la historia de los inicios de la fotografía y sus juegos, tránsitos e intercambios técnicos, estéticos y formales con la pintura, donde ésta deja de pretender encontrar el parecido con la realidad, pues ya la fotografía lo alcanza y a su vez, lo fotográfico se despoja de lo real para posibilitar al creador-pintor-fotógrafo una nueva lúdica, un nuevo recorrido visual en el que ambos medios se integran y designan una nueva visualidad, como en el caso del pintor Fromanger, objeto principal de esta reflexión foucaultiana sobre la foto-pintura.

Tomando las ideas de Foucault, la fotografía parte de la realidad como medio creativo. Comienza su tránsito a partir de un espacio concreto de lo real para terminar en la generación de nuevas poéticas, de nuevos eventos que posibilitan impensables relaciones: la imagen se devela, mas allá de su técnica, como el desarrollo de una nueva poética.



## Bibliografía

---

Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Gombrich, E (2012) *La Historia del Arte*. Londres, Inglaterra: Phaidon.

Raich Muñoz, Ll. (2015) *Fotografía y motivo poético*. Barcelona, España: Casimiro Libros.



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,  
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: [redestetica\\_med@unal.edu.co](mailto:redestetica_med@unal.edu.co)

Medellín, Colombia, Sur América