



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Momentos valiosos. Retratos pictóricos a través de las
fotografías instantáneas.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Onikienko, Anastasiia

Tutor/a: Gálvez Giménez, Alberto

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

MOMENTOS VALIOSOS.

RETRATOS PICTÓRICOS A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS INSTANTÁNEAS

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Trabajo Final de Máster (Tipología 4)

Máster Oficial en Producción Artística

València, junio de 2024

Presentado por Anastasiia Onikienko

Dirigido por Alberto Gálvez Giménez

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Máster examina la relación entre pintura y fotografía, desde la primera aparición de la fotografía hasta el diálogo entre artistas y fotografía en el mundo contemporáneo. Este proyecto investiga la naturaleza de las fotografías instantáneas, que con la llegada de la portabilidad adquirieron un carácter masivo.

El estudio pretende repensar el *snapshot* en el arte y su impacto en la práctica artística. Para ello, se examinaron las primeras reacciones de los artistas ante la fotografía. También se analizaron las interconexiones entre las personas a través de las fotos instantáneas y la relación de la instantánea con el arte. Para reconsiderar la influencia de la fotografía en la pintura, se ha examinado una selección de autores que construyen un diálogo con la fotografía a través de sus aplicaciones prácticas y conceptuales.

Se implementó la parte práctica utilizando una serie de retratos pictóricos creados a partir de las fotografías digitales de galería personal. Siguiendo la metodología se seleccionaron una fotografía para un retrato pictórico y otra para su inclusión en el proyecto. Al final se obtuvieron diez retratos y una obra grupal contextualizado por las instantáneas. Así se ha integrado que la fotografía se integró en la obra pictórica en la etapa inicial —como inspiración, en medio del proceso— como herramienta, y al final de la obra, como parte conceptual del proyecto. Además, se destaca el trabajo con los archivos personales del artista, con sus recuerdos y conexiones con personas que se capturan en el momento tanto en la pintura como en la fotografía.

Palabras clave: instantáneas, pintura, fotografía, retratos, experiencia, momentos

SUMMARY

This Master's Final Project examines the relationship between painting and photography, from the first appearance of photography to the dialogue between artists and photography in the modern world. This project investigates the nature of instant photographs, which acquired a massive character with the arrival of portability.

The study aims to rethink the snapshot in art and its impact on artistic practice. To do this, we examined the artists' first reactions to photography. We also analyse the connections between people through the snapshot and the relation of the snapshot to art. To reconsider the influence of photography on painting, we analyse a selection of authors who build a dialogue with photography through its practical and conceptual applications.

We implemented the practical part using a series of pictorial portraits created from digital photographs from our gallery. Following the methodology, we select one photograph for a pictorial portrait and another for inclusion in the project. As a result, we have ten portraits and a group painting contextualized by the snapshots. Thus, we highlight that photography was integrated into the pictorial work in the initial stage—as inspiration, in the middle of the process—as a tool, and at the end of the work, as a conceptual part of the project. In addition, we highlight the work with the artist's archives, with his memories and connections with people captured at that moment in both painting and photography.

Keywords: snapshots, painting, photography, portraits, experience, moments

A mi tutor Alberto Gálvez Giménez y a toda la comunidad universitaria por su enorme apoyo y ayuda que me brindaron.

A mis amigas y amigos, sin quienes este proyecto no hubiera existido.

A mi familia, mi hermana y Juan, por siempre estar a mi lado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	8
CAPÍTULO I.	
1. RETRATOS Y LA INFLUENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN LA PINTURA EN SIGLO XIX	11
1.1. Salto tecnológico hacia la portabilidad	14
2. ARTISTAS Y FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA.....	17
2.1. Joaquín Sorolla y su relación con la fotografía	18
2.2. Artistas y el uso de la cámara portátil	19
3. SOBRE LA NATURALEZA DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.....	22
3.1. <i>Snapshot</i> e influencia en las conexiones de las personas.....	23
3.2. <i>Snapshot</i> digital y su relación con el arte.....	23
4. EL DIÁLOGO ENTRE LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA. REFERENCIAS ARTÍSTICAS.....	26
4.1. Gerhard Richter	26
4.2. Justin Duffus	30
4.3. Bernadett Timko	32
CAPÍTULO II.	
5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	35
5.1. Selección de las fotos desde la galería personal	36
5.2. Trabajo con la pintura.....	41
5.3. Resultados y observaciones	45
CONCLUSIONES.....	54
BIBLIOGRAFÍA	57
ÍNDICE DE IMÁGENES	60
ANEXO.....	63

INTRODUCCIÓN

La humanidad tiene un deseo natural de preservar momentos e imágenes. Los artistas que representan figuras y retratos cumplieron fielmente este deseo. Captaron testigos de su época, personas cercanas y pintaron autorretratos. Pero con la llegada de la fotografía se produjeron cambios en el modo estable de representación. Los artistas tendrán que responder a estos cambios, ya que el retrato será accesible y posible sin la participación del pincel del creador.

La reacción de la comunidad artística ante el surgimiento de la fotografía variará desde el rechazo hasta el entusiasmo y la adaptación a las nuevas condiciones. Los artistas comenzarán a construir su relación con la fotografía entusiasmándose con los beneficios que puede aportarles, utilizando la fotografía para aprender y como herramienta en sus carreras artísticas. O, por el contrario, intentar ser útil a la fotografía, utilizando sus dotes pictóricos en el campo de la fotografía, para no perder simplemente su trabajo como retratista. En última instancia, esto provocará un replanteamiento de la representación en la pintura y dará lugar a nuevos movimientos. Los artistas empezarán a repensar su relación con la pintura.

Sin embargo, este Trabajo de Fin de Máster se centra en seguir desarrollando la relación entre el artista y la fotografía. Uno de los temas que se tratan es la llegada de la portabilidad y la fotografía instantánea. El momento en que la cámara compacta Brownie entró en el campo de visión de los artistas, que documentaría el entorno de ellos y también influiría en sus pinturas, sirviendo de inspiración y herramienta.

A lo largo del texto, utilizamos con frecuencia la palabra inglesa "*snapshot*", que traducida significa instantánea. Como término fotográfico, la palabra entró en uso con la invención del obturador rápido y su disponibilidad en cámaras portátiles. Este trabajo final utiliza la palabra *snapshot* no solo en el contexto de la fotografía instantánea, sino que también resaltará la naturaleza aficionada de la toma. Se trata de una fotografía que en el momento de su creación no pretendía ser de gran calidad. Cualquiera puede crear uno con una cámara portátil.

Con el tiempo, independientemente de los motivos de uso y profesionalidad, la fotografía se convierte en un atributo cotidiano en la vida de muchas personas. Si bien la mayoría de las personas toman fotografías porque quieren capturar y preservar experiencias humanas, los fotógrafos aficionados obtienen un gran placer al capturar una fracción de segundo de sus vidas (Thrall Soby y Morgan, 1944). James Thrall Soby, crítico, coleccionista y curador de arte, escribió esto para una publicación que conmemora una exposición de *snaphots* populares celebrada en el MoMA en 1944. La exposición se centra en los 50 años de la llegada al mercado de las cámaras portátiles y el inicio de la creación masiva de fotografías. Desde este momento la tendencia de fotografía instantánea no paro incrementarse y ganar en popularidad.

Las fotografías instantáneas entran en todos los ámbitos de la actividad humana con el desarrollo de la tecnología. Una cámara más pequeña y simplificada llegará a los bolsillos de los usuarios como una de las muchas funciones de los teléfonos móviles. La gente comienza a intercambiar y compartir las fotografías en las redes sociales, formando interconexiones. La fotografía se convierte en una forma cotidiana de comunicación y autopresentación. En cuanto al tema de las conexiones, el texto también aborda la influencia de la fotografía instantánea en las ideas humanas sobre la interconexión de las personas. Además se describan ejemplos de cómo una instantánea afecta a estas ideas, modificando la realidad representada. La conexión también se considera en la implementación de la parte práctica a través de la experiencia común de los sujetos y el artista.

Este trabajo también aborda la cuestión de los *snapshots* en relación con el arte. A través de una rama de la fotografía móvil bajo el término “iPhoneografía”, se plantean consideraciones como: ¿la fotografía es un arte en sí misma? qué y quién le confiere valor artístico y estético?; qué métodos se utilizan para darle legitimidad en el entorno artístico?

Volviendo al desarrollo de la relación entre el artista y la fotografía, el trabajo presentado analiza a varios artistas que construyen un diálogo con la fotografía en su obra. Utilizando los ejemplos de Richter, Duffus y Timko, examinaremos cómo los artistas trabajan conceptual y prácticamente con la fotografía en la pintura.

Los artistas contemporáneos utilizan activamente las herramientas que proporciona la fotografía, adaptando sus atributos inherentes en sus obras mediante técnicas pictóricas. Además, un artista, trabajando con sus propias instantáneas, fotografías históricas, fotografías de otras personas o álbumes de fotos caseros, puede utilizarlas como idea para su concepto artístico. Repensando así y dando nuevos significados a la fotografía instantánea, puede alejarse y acercarse a la fotografía en su pintura cuando quiera, sin miedo al diálogo abierto.

Dicho todo esto, la idea detrás del trabajo práctico era crear una serie de pinturas utilizando fotografía instantánea. Para implementar esto, se utilizaron *snapshots* personales de un álbum de fotos descargado desde un dispositivo portátil: un teléfono móvil. Estas fotografías fueron tomadas al aire libre mientras se vivía una experiencia compartida con personas conocidas. De esta manera, el *snapshot* se integrará en la obra de arte desde el principio, como una inspiración que, a través de la portabilidad, se puede capturar en el momento. Al trabajar con la fotografía instantánea, la pintura dependerá de la información que ésta proporciona. Para lograrlo, se explorarán técnicas adecuadas para transmitir la atmósfera y otros atributos de la fotografía.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivos generales:

- Elaborar obras pictóricas explorando posibilidades técnicas y materiales.
- Comprender cómo la fotografía interactúa e influye en la pintura.

Objetivos específicos:

- Estudiar el origen de las fotografías, así como analizar su uso por parte de los artistas de la época.
- Reflejar cómo se relaciona la fotografía instantánea con el arte; la naturaleza del *snapshot* y las interconexiones de las personas.
- Comprender qué métodos utiliza la pintura en el trabajo con la fotografía y cómo los artistas dialogan con ella; fotografías de aficionados, álbumes de desconocidos y personales.
- Reflexionar cómo los artistas trabajan con los recuerdos personales y dan valor a esos momentos a través de su arte.

Para llevar a cabo este proyecto y abordar todos sus aspectos de forma integral se ha optado por un enfoque cualitativo en nuestra metodología cuyo objetivo final es la realización de la obra artística. Para ello hemos elaborado una memoria, que se divide en dos bloques, justificación teórica y producción artística práctica. La primera fase del trabajo se centra en la revisión de teorías. Para conceptualizar la parte literaria, hemos realizado una excursión histórica a la etapa inicial de formación de la relación entre pintura y fotografía. Esto era necesario para comprender mejor el desarrollo general y el intercambio de estos dos medios.

Desarrollando la línea histórica de la influencia de la fotografía en la pintura, nos transportamos a representantes específicos del mundo del arte posmoderno. Al observar ejemplos del trabajo artístico de estos autores, nos centramos en sus métodos de trabajo con fotografías instantáneas. Esto debería proporcionar más contexto para comprender cómo implementar un proyecto de pintura a través de la selección de fotografías instantáneas de manera práctica.

En el bloque práctico seleccionamos fotografías digitales instantáneas de un álbum personal, que aparecen en trabajos posteriores como *snapshots*. Para seleccionar una fotografía, nos guiamos por criterios como la espontaneidad de la fotografía, la falta de planificación y la narrativa de la instantánea. Dado que la idea del proyecto era implementar una serie de retratos utilizando fotografías espontáneas, además de contextualizar fotografías también se eligieron fotografías de personas. El método para formar el número de fotografías y retratos consistió en seleccionar una fotografía instantánea para un retrato pictórico y una fotografía instantánea tomada en el mismo breve período para sumergirse en el contexto del retrato. La segunda imagen es una referencia para la producción artística y parte de la exposición final del proyecto terminado.



CAPÍTULO I

1. RETRATOS Y LA INFLUENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN LA PINTURA EN SIGLO XIX

Durante mucho tiempo, los creadores transfieren imágenes artísticas a un plano o al espacio. Para ello utilizan multitud de técnicas y sistemas que se unen para crear una obra a partir de las imágenes concebidas por el artista. Además, desde tiempos inmemoriales las personas han conservado recuerdos de sí mismos, de sus seres queridos o de personas que deseaban ser immortalizadas a través de retratos. La reproducción fiel de la semejanza de una persona y su imagen se consideraba un gran logro del maestro.

Con el paso de los siglos, los artistas utilizaron sus habilidades retratistas no sólo para capturar recuerdos de ellos mismos y de sus familias, sino también para cumplir las órdenes de sus mecenas y retratar a personas cuya riqueza se lo permitía. Incluso los más grandes artistas del Renacimiento y de la época moderna trabajaron por encargo y a petición de sus mecenas. Los retratos documentaban el estatus y a los artistas se les pagaba para revelar poder, riqueza y autoridad (Freeland, 2007, p.97).

Al principio del siglo XIX, la industrialización y el crecimiento de la clase media trajeron sus propios ajustes en los ingresos y la ejecución de los encargos de retratos de los artistas (Sarvas y Frohlich, 2011, p.23-24). Esto también afecta la demanda general de servicios de artistas. Tener un artista experto que pintara un retrato grande estaba fuera del alcance de todos, excepto de los ricos. Por el contrario, hacerse una silueta o una miniatura estaba al alcance y a los intereses de las clases medias (Sarvas y Frohlich). De esta manera, los servicios del artista se vuelven más accesibles y difundidos, siguiendo el ritmo del progreso acelerado.

El mismo progreso trae a la humanidad la tecnología de la fotografía, que cambia significativamente las reglas establecidas, especialmente para los artistas que representan la realidad en sus lienzos¹. En su artículo “Pintura y fotografía” (1999), Gómez Isla llama a este momento el momento en que la pintura vive su primera crisis de identidad:²

¹ Y aunque muchas mentes contribuyeron al desarrollo de la nueva tecnología, este descubrimiento se hizo conocido por una gran masa de personas con la llegada del daguerrotipo y su reconocimiento oficial por parte del gobierno francés como una invención de Daguerre en colaboración con Niépce en 1839. El libro de fotografía de Osterman y Romer (2007) confirma esta vocación con la fecha del 19 de agosto de 1839, cuando Arago explicó en detalle el proceso de daguerrotipo en una reunión conjunta de la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes en el Palais Institut de París. Daguerre también preparó un manual, que fue el primero de su tipo y sigue siendo uno de los tratados fotográficos más completos. Sus páginas contienen relatos históricos, fórmulas completas, descripciones del proceso, ilustraciones lineales de todo el equipo necesario para realizar el daguerrotipo (Osterman y Romer, 2007).

² El año en que Daguerre y Talbot publicaron los detalles de sus inventos, se dice que el artista Paul Delaroche declaró que a partir de hoy, la pintura está muerta (Wade, 2016).

En una época donde ya no es necesaria la habilidad, el arduo aprendizaje y el virtuosismo técnico de un determinado oficio para crear imágenes que transcriban con primorosa exactitud nuestro mundo circundante, la pintura pasa inevitablemente a reformular su lenguaje, donde conceptos como la veracidad y la fidelidad al modelo van a pasar definitivamente a un segundo plano. (p.92)

A pesar de que muchos artistas se interesaron por el nuevo invento, resultó evidente que ya no eran los únicos con el poder de visualizar y capturar recuerdos³. Queda claro lo importante que es la accesibilidad de una imagen para la sociedad porque una imagen puede mostrar que una persona existió y lo que existió fue realmente una persona (Freeland, 2007, p. 100-101). Las personas valoran el recuerdo de sí mismas y de sus seres queridos, les gusta mirar al pasado y mirar a los demás, por eso la fotografía tenía que suceder.

La sociedad necesitaba un acceso más rápido y eficiente para capturar recuerdos. Mientras que un artista debe trabajar con el brillo de los ojos o el gesto de los manos, un fotógrafo simplemente hace clic en el obturador y registra todo tal como aparece en el sujeto (Freeland, 2007, p.105). Y si el daguerrotipo son los "espejos con memoria" que ahora reflejan tan claramente la evidencia capturada de las imágenes, entonces los artistas pronto comenzarán a buscar evidencia de su presencia⁴.

Desde este momento podemos decir que el artista se ha liberado del peso de la veracidad que ahora lleva oficialmente la fotografía fiel⁵. Ahora se podían ver en fotografías lugares, personas, objetos, animales, acontecimientos y fantasías. La fotografía capturó cada detalle y se consideró más veraz y barata que una imagen hecha a mano. (Sarvas y Frohlich, 2011, p.31). El creador es libre de elegir qué cualidades intangibles desea representar. Ahora el retratista está en estrecho contacto con la personalidad del retratado.

El modelo parece como una persona autónoma y separada, con pensamientos y emociones únicos. Como persona, el modelo está encarnado, pero su yo está presente en la encarnación, y el artista debe realizarlo, concretizarlo en la imagen (Freeland, 2007, p.98). Así, crece la atención a la conciencia y percepción del retratista. Y si la cámara es un mecanismo de captación de información, entonces el artista es el testigo directo.

³ Mascarós Bertomeu (2012) menciona en su tesis a Jean Auguste Dominique Ingres como: "posiblemente, uno de los primeros pintores en utilizar el daguerrotipo en la ejecución de retratos de encargo" (p.30).

⁴ Pepe Gómez Isla (1999) muestra en su artículo una comparación poética de los contemporáneos del daguerrotipo con los "espejos con memoria" y sus esperanzas en la fotografía, que finalmente restaurará de forma fiable la evidencia de la realidad hasta el más mínimo detalle y producirá fotosensibles cada vez más precisos registros de nuestro entorno.

⁵ Como resultado, la fotografía también contribuyó al desarrollo de la pintura. La fotografía contribuyó a un replanteamiento crítico de las bellas artes, moviéndolas hacia nuevas formas de expresión capaces de representar lo que las imágenes fotográficas no podían, y eventualmente evolucionó hacia movimientos artísticos revolucionarios como el impresionismo, el expresionismo y el cubismo (Guarnieri, 2018).



Fig. 1: Miss Platt, (alrededor de 1870), William H. Barton, carta de visita victoriana, anciana coloreada a mano con un vestido morado.

Despierta una nueva relación entre el artista y la pintura. Al ser testigo, ve en tiempo presente todos los cambios fugaces de la realidad, estando en el mismo momento. Ve cambios en los rostros de las personas, los ve en movimiento y en el momento de su existencia. “Cuanto mejor conocemos a una persona, cuanto más a menudo vemos su cara, menos apreciamos esta transformación, a excepción, quizás, del momento posterior a una enfermedad o a otro tipo de crisis” (Gombrich et al., 1983, p.21-22). El artista no registra retratos sobre lienzo, sabe que no son permanentes, que es libre de representarlos en un período de tiempo que conoce: “Por ello, el retratista que quiera compensar la carencia de movimientos ha de movilizar ante todo nuestra proyección. Debe explotar las ambigüedades del rostro estático de forma que la multiplicidad de las posibles lecturas produzca un aspecto de vida” (Gombrich et al., 1983, p.34).

Esto también muestra la relación no sólo del autor del cuadro, sino también del cuadro y el espectador, quien podrá captar y leer el movimiento congelado.

Como ya se mencionó, los artistas se liberaron de la veracidad. Más precisamente, de la veracidad de la capa exterior de la imagen. Ahora pueden ir detrás del retrato a diferentes niveles. “Al mismo tiempo tenemos la sensación de percibir realmente lo que hay de constante detrás de la apariencia cambiante, la solución invisible de la ecuación, el verdadero color del hombre” (Gombrich et al., 1983, p.66-67). En este sentido, en aquel momento podían surgir

polémicas sobre el tema de lo humano y lo vivo contra una máquina sin alma con una lente, que sólo puede considerar la primera capa de la realidad.

A pesar de la difusión de la fotografía y su desplazamiento de las obras hechas a mano, los artistas no abandonaron el trabajo del retrato. Se adaptaron y aprendieron a colaborar, encontraron las debilidades de la fotografía temprana y aplicaron sus habilidades allí. Por ejemplo, los mismos artistas miniaturistas se encontraron pintando miniaturas fotográficas (figura 1) *carte-de-visite*⁶. Así habla Gustavo Amézaga Heiras (2017) de ello en su artículo sobre colorear fotografías:

La fotografía monocromática en papel se obtenía a partir de negativos con ausencia de color, por lo tanto, una pléyade de pintores profesionales, estudiantes “del arte de Apeles” y aficionados de la pintura, se avocaron a la tarea de colorear manualmente las

⁶ “La llegada de la *carte-de-visite* a principios de 1860, la popularidad de ésta por lo accesible de su formato, lo atractivo de su multiplicidad y su bajo costo, permitió que el coloreado en papel se afanzara en aquella incipiente industria” (Amézaga Heiras, 2017, p.26).

fotografías, cuya manufactura y realización fue muy semejante hasta principios del siglo XX. (p.26)

Los artistas continuaron sus esfuerzos artísticos y trataron de coexistir, aportando al desarrollo de la fotografía aquello en lo que eran buenos: “Las técnicas que se habían utilizado para iluminar en lienzos o en papel se aplicaron para colorear los retratos fotográficos: óleo, acuarela, pastel, tintas, lápices de colores, o la combinación de dos o varias de ellas” (Amézaga Heiras, 2017, p.34).

Además, con el desarrollo de la cámara, los artistas empezarán a interesarse más por la fotografía y a utilizarla para hacer realidad sus ideas. A continuación, consideraremos el proceso de desarrollo de una nueva etapa en la relación entre la fotografía y el artista, que se producirá gracias al uso más accesible de la cámara.

1.1. Salto tecnológico hacia la portabilidad

Desde las placas de Daguerre, la tecnología fotográfica ha recorrido un largo camino de mejora, durante el cual la sociedad aprenderá a utilizarla no sólo para objetos inmóviles, sino también para retratos⁷.

Aunque la tecnología en sí todavía tenía una larga evolución por delante, la gente montó estudios de fotografía con mucha formación y equipo para realizar retratos fotográficos. Se trataba de un proceso técnico complejo que requería recursos y tiempo suficientes. La velocidad de obturación de las cámaras de estudio fue la más larga posible y la resistencia de los propios sujetos no fue menor. Para ello, la gente acudió a uno de los todavía pocos estudios, que intentó proporcionarles todo lo que necesitaban. E incluso si posar para el artista hubiera llevado mucho más tiempo, el modelo aún podía sentirse libre de moverse, a diferencia de la cámara. El uso de soportes y monturas especiales para sostener y fijar la cabeza y el cuerpo en general nos hace comprender lo importante que era no moverse en absoluto durante el proceso fotográfico utilizando placas húmedas⁸.

La invención de lentes más rápidos, mejor iluminación y obturadores mecánicos más precisos permitió a los fotógrafos mejor contralar de exposición para reducir el tiempo necesario para obtener la toma deseada. El diseño de la lente, desarrollado en 1840 por Max Petzval, también permitía velocidades de obturación más rápidas. El objetivo Petzval fue desarrollado

⁷ El proceso original de Daguerre de 1839 era demasiado lento para ser utilizado convenientemente en fotografías de retratos. La exposición solía durar al menos 20 minutos. Debido a las lentes y ópticas rápidas de la época, el proceso inicial de daguerrotipo se limitó a imágenes de bodegón y paisajes (Osterman y Romer, 2007, p.29).

⁸ Cada estudio de fotografía tenía alrededor de media docena de estos reposacabezas, y cuando una familia venía para un retrato grupal, cada persona tenía uno en la parte posterior de la cabeza. Para operarlos, es necesario parar o sentar a la persona que está siendo fotografiada, luego ajustar el soporte a la altura deseada y colocar la horquilla en el extremo de la viga para presionarla contra la cabeza del sujeto, justo detrás de las orejas (The Photo Palace, s.f.). Más sobre este dispositivo en el blog: <https://thephotopalace.blogspot.com/p/head-brace.html>

específicamente para la fotografía de retratos y se convirtió en la base de todos los objetivos para retratos y proyecciones para los próximos años (Osterman y Romer, 2007).

La transición de las placas húmedas a las secas facilitó la manipulación del revelado de las fotografías. Brenda Verónica Ledesma Pérez (2023) lo describe así:

Su manipulación era mucho más fácil que con el colodión húmedo, por lo que surgieron nuevos aficionados a la fotografía, [...] a quienes se dirigieron los mercados con la creación de cámaras que también eran más fáciles de manejar. Por último, la alta sensibilidad a la luz de la placa seca permitió la captura del movimiento, una práctica a la que se nombró fotografía instantánea. (p.269)

El trabajo en este componente ha permitido ampliar el abanico de posibilidades fotográficas. Ahora se ha abierto la opción de fotografiar animales y otros elementos móviles de difícil control.

Ante la posibilidad de fotografiar objetos o figuras en movimiento, la fotografía contempló por primera vez valores como la espontaneidad y la sorpresa, que vinieron a renovar las viejas convenciones que existían acerca del retrato y el paisaje fotográficos; además, la instantaneidad generó nuevas formas de visión en relación con el análisis y la descomposición del movimiento. (Ledesma Pérez, 2023, p.270)

Era sólo cuestión de tiempo que la fotografía se convirtiera en una actividad popular. La cámara se hizo más pequeña y cómoda, hasta que finalmente aparecieron dos tipos principales de cámaras: una cámara estática de estudio y una cámara portátil. Ledesma Pérez (2023) muestra la descripción de las cámaras realizada por un testigo de la época, Eduardo de Bray, de la siguiente manera:

De Bray mencionaba en 1898 que las cámaras fijas, también llamadas “de fuelle”, “de pie” (ya que precisaban estrictamente del mismo), “de galería”, “de taller” o “el aparato clásico”, eran las más empleadas para hacer retratos; mientras que a las portátiles se les denominaba “cámaras instantáneas”, “aparatos de mano”, “de almacén” y “de viaje”. (p.271)

Un ejemplo bien conocido de solución portátil es la cámara compacta Brownie, introducida por primera vez en el mercado por Kodak en 1900. La empresa de Eastman ya producía

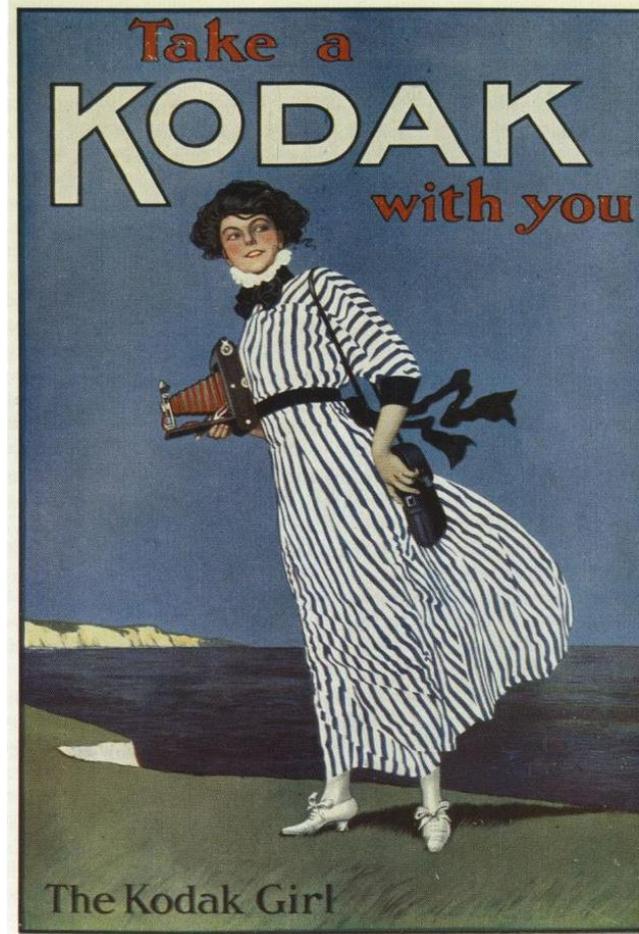


Fig. 2: *Take a Kodak With You*, (1910), John Hassall, el cartel.

cámaras fáciles de usar desde 1888 bajo el lema "*You press the button - we do the rest*", pero el Brownie era más barato y, por tanto, aún más accesible⁹.

La fotografía de estudio profesional, como se ha señalado anteriormente, fue un proceso increíblemente difícil y de múltiples capas. Y si eres fotógrafo de esa época, entonces también eras instalador y químico a tiempo parcial. Sin embargo, una cámara debería ser fácil de usar y económica. Además, Eastman quería que la cámara fuera fácil de producir en grandes cantidades (Sarvas y Frohlich, 2011, p.51). Se suponía que la fotografía sería mucho más simple para el público común.

La cámara portátil abrió nuevas oportunidades no sólo para las personas involucradas en la fotografía profesional, sino también para todos los demás, convirtiéndose en la progenitora de la fotografía aficionada. La característica principal de esta cultura fue que la fotografía se volvió accesible para casi todos y no requería habilidades especiales ni mucho dinero. Por primera vez en la historia de la fotografía, una parte importante de la población aprovechó la oportunidad para fotografiarse (Sarvas y Frohlich, 2011, p.47), incluidos los artistas que podrían usar este tipo de cámaras para documentación instantánea.

⁹ Tal eslogan y una guía simple para el uso de un aparato técnico inherentemente complejo por parte de un usuario masivo indican la estructura del mundo de las tecnologías accesibles de nuestro tiempo. Más que cualquier otro objeto, la cámara Brownie es un artefacto simbólico del universo Kodak, que fue el primer mejor ejemplo de contenido generado por el usuario, que brinda a las personas la capacidad de utilizar alta tecnología para crear sus imágenes, pero controla estrictamente el proceso de producción (Chesher, 2012, p.5-6). Una interfaz simplificada, sistemas operativos cerrados, una lista limitada de configuraciones, íconos grandes limitan el uso de funciones, pero la gente está dispuesta a pagar de más.

2. ARTISTAS Y FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA

Con las cámaras en la mano, las artistas se alejaron de las tomas de estudio estáticas y planificadas y dio rienda suelta a la poesía y la creatividad. Con una cámara salieron a la calle a capturar momentos.

El exterior era el lugar donde podía capturarse gestos repentinos o inesperados; se entendía que la espontaneidad y el movimiento infundían “vida” a las imágenes, las regresaban “animadas”. La fotografía entonces tomó un tono más suelto, se liberó un poco de la rigidez que le había sido conferida por la técnica desde los inicios de su historia, y procuró formas más libres y naturales. (Ledesma Pérez, 2023, p.287)

La fotografía se reinventó y contuvo ese pintoresquismo del momento que los artistas suelen elegir para su trabajo. “El retrato realizado en el exterior y el paisaje con personas, que había hecho posible la instantaneidad, se convirtió en la escena de género cuando los fotógrafos recuperaron el valor de lo pintoresco que caracterizaba la escena costumbrista” (Ledesma Pérez, 2023, p.288)¹⁰. Es como si la pintura hubiera renacido en la fotografía como era antes de su invención.

Las fotografías instantáneas pueden ser tomadas de manera inesperada y rápida¹¹. Los artistas de repente se convierten en entusiastas de la fotografía, documentando y coleccionando recuerdos. La suposición de que las fotografías son evidencia objetiva juega un papel importante en la documentación de la vida familiar (Sarvas y Frohlich, 2011). Muestra evidencia de cómo eran las personas, los lugares que visitaron los artistas y los eventos que ocurrieron.

Los creadores pueden transmitir a través de un retrato todo el amor que sienten por sus seres queridos. También son conscientes de que pueden utilizar las nuevas tecnologías en beneficio de ellos y de su arte, trasladando momentos de inspiración fotográfica al lienzo.

¹⁰ El pictorialismo fue un movimiento fotográfico surgido en el último tercio del siglo XIX en el que los fotógrafos seguían los principios de la pintura con intención artística.

¹¹ las instantáneas – *snapshots*. La palabra *snap* refiere a la simplicidad de las cámaras de consumo, en las que el operador sólo necesita presionar un botón, después la imagen se captura instantáneamente con el sonido del clic del obturador (Sarvas y Frohlich, 2011, p.6).

2.1. Joaquín Sorolla y su relación con la fotografía

Los artistas han tenido diferentes relaciones con las fotografías instantáneas; algunos las utilizan en su trabajo, mientras que otros fueron captados en fotografías. Sorolla conocía bien la industria fotográfica y su carrera creativa transcurrió en los estrechos vínculos familiares de la cámara. Y aunque el artista fue fiel para trabajar al aire libre, la fotografía figuró en muchos aspectos de su trayectoria como referencia, inspiración y práctica.

Sorolla tuvo un suegro, el destacado fotógrafo de la España de finales del siglo XIX, Antonio García Peris, en cuyo estudio estuvo como ayudante de taller en los inicios de su carrera. Así, aprendió mucho utilizando la obra fotográfica de García Peris para su práctica e investigación.

En su trabajo Roberto Díaz Pena (2012) analiza detalladamente las pinturas de Sorolla y las referencias fotográficas de Antonio García Peris:

Sorolla opera trasladando fragmentos de una fotografía de su suegro al lienzo literalmente, pero traduciéndolo con su pincelada y color al lienzo, buscando recoger los gestos y poses que la fotografía le proporcionaba, o estudiando la perspectiva y la composición de la fotografía para trasladarla de igual forma a la pintura. (p.65)

Sorolla utilizó la fotografía más como herramienta, ya que el propio artista escogía la forma de realizar su obra.



Instantánea es una obra de Joaquín Sorolla pintada al óleo sobre lienzo donde se ve a una mujer, quizás su esposa Clotilde o su hija María. La persona maneja la famosa cámara portátil Kodak. Esto muestra simbólicamente la actitud de Sorolla y su pintura hacia la fotografía instantánea y sus vínculos estrechos.¹².

Fig. 3: *Instantánea*, Biarritz (1906), Joaquín Sorolla, pintura al óleo.

¹² Corinne Cristini (2021).

Instantánea, una buena constatación del conocimiento de Sorolla por las aficiones de su entorno y la moda de la fotografía. Se conservan innumerables fotografías donde aparecían él, sus cuadros y personas posando. Utilizó este instrumento, pero se mantuvo fiel al aire.

Al mismo tiempo, comprender el concepto de momento de la fotografía podría aportar esta fugacidad e ideas para la composición de la imagen. De esta forma, el medio de la fotografía podría influir en el artista. El artista sabía que la fotografía se estaba convirtiendo en una parte integral e importante para capturar recuerdos:

Este hecho ocurrirá como Antonio García lo preveía, y el propio Joaquín Sorolla y los miembros de su familia, tomarían fotografías instantáneas recogiendo los acontecimientos más relevantes y de ocio de la vida familiar, utilizando como veremos algunas de ellas como material para plasmar en sus obras. (Díaz Peña, 2012, p.81)

Sorolla comprendió la importancia de la fotografía para los artistas debido a su capacidad para capturar y conservar momentos durante muchos años.

En su disertación sobre Sorolla y la fotografía, Díaz Peña (2012) da un ejemplo de la influencia de la fotografía en su pintura:

[...] el artista pudo visualizar fotografías estereoscópicas tomadas por una cámara que tenía su propia familia, posiblemente su hija María, en las cuales vemos la misma temática que en la obra de Sorolla, como en el caso de la fotografía en la que aparece su hija María paseando a orillas del mar, compositivamente más similar a otro cuadro que ejecutó ese mismo año pero en el que retrata a su hija Elena. (p.113)

Esta explicación muestra cómo el artista, a partir de momentos de la vida, representa en sus obras la realidad de su tiempo. Y aunque Sorolla no trabajó personalmente con una cámara portátil en busca de inspiración, sí tuvo una familia cariñosa que documentaba momentos dignos de recordar incluido el artista propio.

2.2. Artistas y el uso de la cámara portátil

Vale mencionar que la limitada cantidad de información sobre el uso de la cámara por parte de los artistas durante toda la segunda mitad y finales del siglo XIX se debe a la reticencia de muchos artistas a utilizarla en su trabajo o simplemente a admitirlo abiertamente. Quizás muchos tradicionalistas podrían considerar que copiar una fotografía es un testimonio de la anulación de su habilidad, perfeccionada a lo largo de los años.

Desde principios del siglo XX, la posición de la fotografía en la comunidad artística ha mejorado, como lo demuestra el uso abierto de las cámaras por parte de muchos. Tomando

la Brownie portátil, artistas salieron a las calles, bares y terrazas en busca de ideas a partir de escenas cotidianas. Actualmente, existe información sobre el uso de cámaras por parte de representantes del impresionismo. Refiriéndose a información de Corinne Cristini (2021) en su artículo sobre la artista y la fotografía:

Recalamos los vínculos estrechos entre el medio fotográfico y el movimiento impresionista francés, con pintores tales como Edgar Degas, Édouard Manet, Frédéric Bazille, Gustave y Martial Caillebotte, entre otros; la exposición del Thyssen Bornemisza mencionada anteriormente «Los impresionistas y la fotografía» evidencia este aspecto. (p.10)

También menciona a representantes españoles que utilizaron fotografías en el trabajo, pero añade que los investigadores no tienen suficientes detalles:

En España, entre los pintores que recurrieron a la foto de manera ocasional o con más frecuencia, se puede mencionar a la familia Madrazo, a Francisco Pradilla y Ortiz, a Eduardo Rosales, Ignacio Pinazo, Dionisio Fierros, Antonio de Beruete, Ramón Casas, Anglada Camarasa, entre otros, pero todavía escasean los estudios sobre el tema y es difícil saber exactamente en qué proporción y cómo la emplearon. (2021, p.11)

En su tesis, Denise Dale Plumlee (1979) hizo una selección de artistas que utilizaron la fotografía para ayudar a su creatividad.

Cézanne era uno de los que tenían más dificultades para trabajar con desconocidos, y una fotografía de la modelo podría servir después de la sesión con modelo. Theodore Robinson, un destacado impresionista estadounidense, utilizó fotografías porque descubrió que el cambio está en la naturaleza, pero la fotografía puede capturar un momento en el tiempo y preservar una pintura en su memoria (Plumlee, 1979, p.12).

George-Hendrik Breitner utilizó fotografías personales. Tomó fotografías aleatorias de una persona trabajadora o de gente en la calle y utilizó esta cualidad informal en su trabajo. Algunas pinturas de Toulouse-Lautrec contienen primeros planos exagerados, lo que supone una distorsión fotográfica. Los objetos cercanos a la lente de la cámara parecen anormalmente grandes debido a la distorsión causada por la lente de la cámara y la forma convexa de la lente (Plumlee, 1979, p.17).

La exposición *Snapshot*, celebrada en 2012 en la Colección Phillips, exhibió 70 pinturas, grabados y dibujos de 7 representantes del postimpresionismo. Estos artistas formaron parte del grupo de vanguardia parisino Nabis, entre los que se encontraban Pierre Bonnard,

Maurice Denis, Felix Vallotton y Vuillard, George Hendrik Breitner, Henri Evenepoel y Henri Riviere, así como más de 200 fotografías de ellos, todas tomadas la primera cámara Kodak portátil (Nathan, 2012).

Lo que es especialmente interesante de esta colección es el énfasis no sólo en el hecho de que los artistas usan la fotografía sino también en cómo los artistas, usando una cámara portátil, toman fotografías instantáneas “mediocres”¹³. Son fotografías influenciadas por impresiones. Este grupo de artistas-fotógrafos no exigió que la fotografía sirviera a su arte, tomaron fotografías sin prejuicios y sólo más tarde se dieron cuenta de que podían utilizarlas como fuentes visuales. Este hecho no significa que las imágenes carezcan de belleza e interés visual, ni niega la influencia de la fotografía en la forma en que los artistas veían el mundo a principios de siglo (Nathan, 2012).

En definitiva, los artistas, como testigos de su tiempo, documentan lo que sucede a su alrededor. Y como artistas, utilizan su práctica fotográfica como herramienta. Cada uno encontró su propio enfoque y método de interacción con la cámara, que puede ser parte de la enseñanza, ser los “ojos” capaces de preservar un momento interesante antes de que el artista tome su pincel y pinte. Puede ser una inspiración, una referencia y una herramienta para representar su época. Los artistas se han encontrado en la fotografía y esta conexión solo se desarrollará y traerá muchas cosas nuevas tanto a la pintura como a la fotografía.

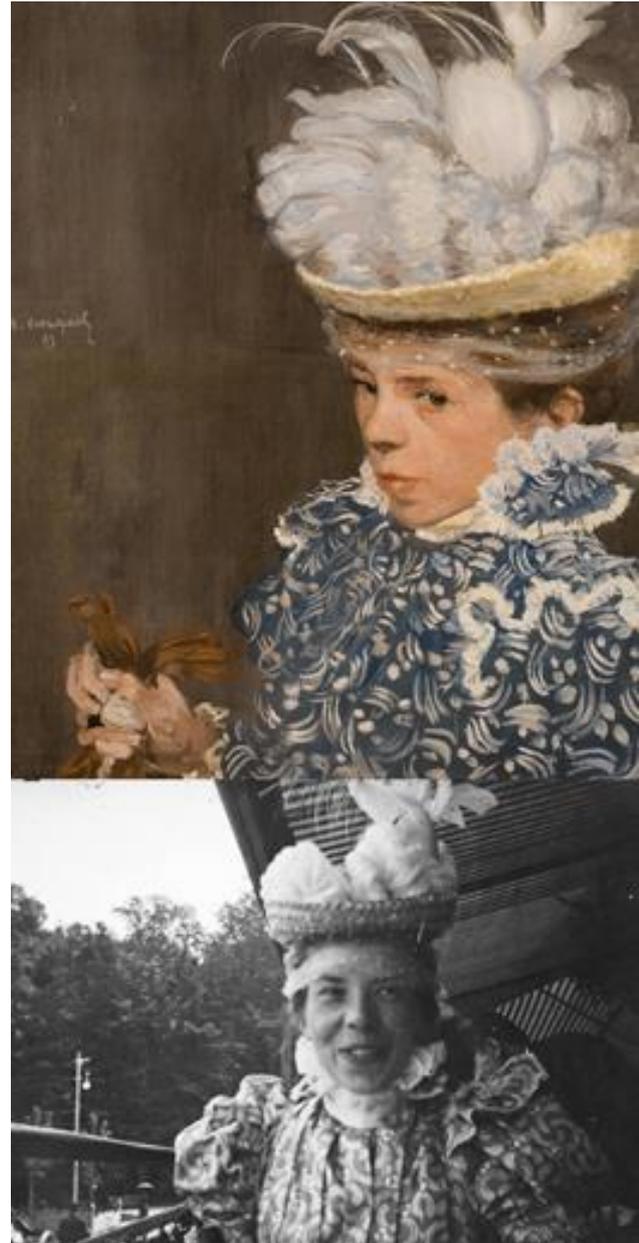


Fig. 4: arriba *El sombrero blanco*, (1897), abajo *Louise en Wépion*, Henri Evenepoel, pintura al óleo, fotografía.

¹³ Fotos de una persona, un “turista”, que documenta los detalles que le gustan sobre la marcha, no perfectas, sin composición o desenfocadas.

3. SOBRE LA NATURALEZA DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL

El rápido progreso en la fotografía ha llevado la humanidad a la escala de uso de la cámara que conocemos hoy. Con la digitalización y los teléfonos móviles, la cámara se ha vuelto aún más común y fácil de usar. Ahora no es necesario revelar y transferir fotografías a soporte físico, ya que la opción preliminar de visualización de imágenes está disponible en formato digital. La distribución masiva de una pequeña cámara en cada bolsillo y el manual más simplificado han llevado la fotografía instantánea a un escenario en el que en el mundo se toman más instantáneas en un día que en todo el siglo XIX de la fotografía¹⁴.

Las personas toman fotografías de sí mismas y, como fuente de información de autorrepresentación, muestran sus historias al mundo. Los teléfonos suelen ser propiedad de una sola persona, por lo que las imágenes que se acumulan en la cámara están directamente relacionadas con el punto de vista y la experiencia cotidiana de ese usuario. Gracias a su memoria interna, el propio teléfono se ha convertido en una colección personal de imágenes, contribuyendo al sentido de identidad del usuario (Chesher, 2012, p.10). Todo se carga en una enorme nube de almacenamiento global, donde toneladas de información de la vida cotidiana fluyen hacia los recuerdos capturados. La frecuencia con la que se crean y la velocidad con la que se pueden compartir están impulsando cambios en la forma en que las personas hablan de sí mismas y de sus actividades día tras día en las redes sociales e Internet (Musse, 2016, p.120).

Ahora el álbum familiar y, en particular, los retratos se convierten en una propiedad común para el intercambio mutuo y la creación de conexiones. La fotografía ya no registra momentos a través de la función de la memoria, sino que ahora registra momentos cotidianos con la función de comunicación entre personas que interactuarán a través de imágenes publicadas en las redes sociales (Musse 2016, p.123). Los internautas publican imágenes instantáneas y veraces que cuentan sus vidas. Pero como se verá con el ejemplo de Catherine Zuromskis (2009), la veracidad de una fotografía no significará que refleje la realidad.

¹⁴ En el año 2024, cada 13 días el mundo tomará tantas fotografías como las que se tomaron a nivel mundial en 1998, en el apogeo de la fotografía cinematográfica (Malitz, 2014).

3.1. *Snapshot* e influencia en las conexiones de las personas.

Los *snapshots* tienen la capacidad de afectar las conexiones y los recuerdos de las personas, que pueden modificarse o incluso no existir en la realidad. Puede seguir este fenómeno utilizando archivos personales como ejemplo, ya que muy a menudo una persona no está sola en el cuadro.

En el capítulo “*On snapshot photography*” (2009), Catherine Zuromskis describe el fenómeno de la formación de vínculos a través de una fotografía de ella misma cuando era niña y su padre tomado por su madre. Se centra en su madre, quien, estando presente en este momento y habiendo tomado personalmente esta instantánea, sólo puede disfrutar de este momento de manera voyeurista. Optando así por la distancia y la posibilidad de poseer una huella del pasado antes que la posibilidad de vivir el presente (p.55). Lo interesante también es que nadie más que su familia sabrá que su madre estaba presente en ese momento, ya que en este caso la imagen sólo reflejará una parte de la realidad.

Un *snapshot*, como la fotografía no sólo puede quitarle algo a la realidad sino también añadir algo que no existe. Zuromskis (2009) describió en su capítulo la experiencia de una excursión con compañeros a una cascada, donde los estudiantes tomaron una fotografía grupal como recuerdo. No se conocían bien cuando se tomó esta fotografía, pero al representar a los estudiantes juntos, esta fotografía simboliza la intimidad mutua entre los modelos, que pretendían ser amigos, aunque todavía no lo eran y tal vez nunca lo fueran. Esta imagen representa entonces una fantasía de conexiones significativas entre sujetos y una afirmación especulativa de una posible intimidad futura (p.58).

Más adelante dará un ejemplo similar de una fotografía con un joven que más tarde se convertiría en su marido. La fotografía encarna su estrecha conexión ya que en el momento de del *snapshot* no existía, pero en realidad sí.

La fotografía instantánea se construye como una forma privada de interacción entre personas; posar para una fotografía, posar con alguien en una fotografía o pedir una pose para tomar una fotografía son todos gestos conscientes de intimidad dentro de la instantánea (Zuromskis, 2009, p. 60). Estos gestos unen a las personas y hacen ajustes a la realidad, en parte reinventando o proyectando nuevas posibilidades para el futuro.

3.2. *Snapshot* digital y su relación con el arte.

Hablando del aspecto profesional de las instantáneas, John-Stewart Gordon (2020) en su artículo “*Are snapshots art?*”, indicó que los *snapshots* pueden en algunos casos pertenecer

a la fotografía general o a la fotografía artística. Además, los fotógrafos profesionales también pueden tomar *snapshots* profesionales (p.10).

Surge una línea de paso entre instantáneas cotidianas que no pretenden tener valor artístico, al menos en el contexto en el que fueron realizadas, y entre instantáneas que son arte potencial. En particular, si una fotografía involuntaria podría haber sido creada, por ejemplo, por un director, como prueba fáctica para un documental. Si al principio la fotografía no tenía tal significado, como resultado, puede pasar a formar parte de la película y ser adquirida. Lo mismo podrá aplicarse a otras actividades relacionadas con imágenes visuales y destinadas a tener valor artístico.

Esto se aplica a un *snapshot*, que entra así en el territorio del arte y pasa a formar parte de su campo. Pero también hay un proceso inverso, cuando las prácticas artísticas entran en el territorio de las fotografías instantáneas e interfieren con ellas.

En su artículo "*iPhoneography as an emergent art world*" (2014), Halpern y Humphreys hablaron sobre su investigación en una comunidad de personas que participaban activamente en un tipo de fotografía llamada "iPhoneografía"¹⁵. Algunos informantes describieron la iPhoneografía como pintura en sus fotografías. Para ellos, la sensación táctil de manipulación a través de la aplicación con la pantalla táctil del su móvil era mucho más parecida a pintar o esculpir que a tomar fotografías por analogía con una cámara (p.69).

Este es un ejemplo interesante de cómo la gente intenta resaltar, dar significado y justificar un *snapshot*. Halpern y Lee Humphreys (2014) describen el deseo de un iPhoneógrafo de adoptar la práctica reconocible de la exposición tradicional en galería como un medio para darle una forma más formal y artística (p. 76). Los autores del estudio llamaron a esto la legitimación de la iPhoneografía.

Siguiendo estas intenciones, pueden surgir dudas sobre la necesidad de utilizar tales prácticas utilizando formas de delimitación del arte generalmente aceptadas. ¿Necesitamos buscar elementos adicionales de interacción e intervención para considerar un *snapshot* digno de la pared de un museo? En su otro capítulo "*Ordinary Pictures and Accidental Masterpieces*", Zuromskis (2008) escribe que el *snapshot* se convierte en algo completamente inconsciente y fuera del ámbito de la evaluación cualitativa (p. 112). Por ello, se pueden utilizar otras técnicas para leer *snapshots* que no se ajustan a la retórica habitual de las instituciones. Cuando se trata de leer estas imágenes, los curadores y críticos tienden a centrarse en la función social del *snapshots*, como la formación de conexiones

¹⁵ iPhoneografía, una rama de la fotografía que utiliza la cámara de un teléfono inteligente con la intervención activa de aplicaciones de edición integradas o adicionales. La iPhoneografía es solo un desarrollo reciente en la larga historia de la convergencia de medios, cultura y tecnología (Halpern y Humphreys, 2016, p.63).

sociales, el llamado a la narrativa, la estimulación de la respuesta afectiva y la universalidad del lenguaje fotográfico (Zuromskis, 2008, p.122).

Volviendo a Gordon (2020), autor del artículo con el sonoro título “*Are snapshots art?*”. Donde se describieron las características de un potencial *snapshot* como arte. Podemos estar de acuerdo con su idea de que mucho dependerá del autor y de la función de la foto.

El valor vendrá determinado por las intenciones del autor al momento de crear un *snapshot* que contendrá información. La forma y las modificaciones que luego elija mostrar al público no determinarán si se trata de una reproducción artística o técnica. Al crear conexiones y transportar información, los *snapshots* pueden convertirse en arte legítimo y aportar algo nuevo a la práctica artística.

4. EL DIÁLOGO ENTRE LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA. REFERENCIAS ARTÍSTICAS

Como ya se ha señalado, los artistas tuvieron que enfrentarse a la fotografía y buscar sus propias formas de relacionarse con ella. A medida que transcurrieron décadas desde la invención de la cámara, y con la llegada de su uso masivo, los artistas establecieron intercambios mutuos trabajando con archivos propios o ajenos. En los años 60 del siglo XX, los artistas usaron la fotografía, sintetizada en collages, relieves, fotografías tomadas de diversas procedencias, abarcando todos los ámbitos de la cultura de masas y llenando ediciones y reproducciones.

Los artistas que trabajan con la fotografía se enfrentan a la necesidad de delinear su relación con ella, sabiendo la gran proporción de la fotografía en la sociedad. Y también para trazar la distancia y la diferencia entre la fotografía como una pintura y la pintura como una fotografía. Combinaron las técnicas de la fotografía comercial brillante y manipulada, como en el trabajo de Wall y Struth o la fotografía vernácula, como en el trabajo de Richter, Kiefer y Havekost (Van Gelder y Westgeest, 2009, p.129).

4.1. Gerhard Richter

Pasando al tema de la relación entre el artista y la fotografía de masas, echemos un vistazo a Gerhard Richter, quien desde muy joven conoció la fotografía y a partir de 1962 comenzó a utilizarla para su pintura. A través del libro *“Gerhard Richter: the daily practice of painting”* (Richter, 1995) con colecciones de entrevistas, notas y cartas de Richter, se puede rastrear su diálogo abierto con la fotografía y su evolución en este camino.

En sus notas de 1960, Richter (1995) describió una de sus primeras experiencias con la fotografía, una imagen de Brigitte Bardot, un cuadro del que pintó en escala de grises. Trabajar a partir de una fotografía le parecía un acto idiota y poco artístico que podía cometer (1995 p.22). A pesar de esta actitud, el artista no intentará separar la fotografía de la pintura. Al contrario, considerando sólo la fotografía capaz de mostrar imparcialmente la realidad objetiva, seguirá trabajando con ella.

Richter escribe que la fotografía es una imagen perfecta que no cambia, aunque ciertamente carecerá de estilo (1995 p.31). Es más adelante en una entrevista con Benjamin H.D. Buchloh (1986), el artista dijo que la pintura conlleva más realidad como un objeto creado a mano, producido de forma tangible y material (1995, p.235). Se podría tener la impresión de que Richter, después de haber confiado a la fotografía la imagen de la realidad, sólo tiene plena confianza en la pintura.

Además, Richter mencionará muchas veces las ventajas de trabajar con la fotografía. En sus notas de 1964-65, Gerhard admite que al dibujar tenía que prestar atención a la precisión y



Fig. 5: *Frau Mit Kind*, (1965), Gerhard Richter, pintura al óleo sobre lienzo.

las proporciones, por el contrario, eliminaba el pensamiento consciente al dibujar a partir de una fotografía (p.30). En una entrevista con Hulsmanns y Reske en 1966, el artista confirma sus palabras, admitiendo que puede olvidarse de todos los criterios de la fuente fotográfica, pintando como si fuera contra su voluntad (1995, p.66). De esta forma, pondrá énfasis en la utilidad práctica de la fotografía, y en la automatización de parte del proceso, sin gastar muchos recursos.

Refiriéndose a los apuntes del artista de 1986, la fotografía lo liberó de la necesidad de elegir y construir una trama. Aunque todavía tenía que elegir la fotografía para pintura, pero esto podía hacerlo sin mayor compromiso (1995, p.130).

Interesante es la técnica pictórica del artista, que no intenta parecer una obra ajena a la fotografía, pero que aún utiliza los atributos de la fotografía. En sus primeras notas, escribe que simplemente copió la fotografía con pintura y se esforzó por lograr el mayor parecido posible con ella. Para lograrlo evitó trazos y marcas de pincel, dejando todo liso (p.23).

En cierta medida, este equilibrio le ayudará a mantener su diálogo con la fotografía. Sin embargo, para Richter su pintura era la fotografía. No intentaba imitar la fotografía; estaba tratando de lograrlo. Según Richter, produce la fotografía en sí, no la pintura, que se parece a ella (1995, p.73). Richter también considerará fotografías sus obras abstractas.

Sus objetivos nunca fueron contrastar el realismo de la fotografía. No considera la principal cualidad de la foto. Hablando sobre fotografía aficionada en una entrevista con Wolfgang Pehnt en 1984, Richter mencionó que al pintar a partir de fotografías banales y cotidianas; intenta recuperar su calidad y mensaje, que se pierden en el espectador masivo. (1995, p.117) Debido a esto, probablemente no vio la necesidad de la técnica del fotorrealismo. En la entrevista de 1993 con Hans-Ulrich Obrist, abordó este tema de la impracticabilidad, admitiendo que no tenía paciencia con el fotorrealismo. Hará falta un año entero de trabajo para que quienes admiren el trabajo digan cuánto se parece a una fotografía (1995).

Volviendo a la esencia de la fotografía aficionada e instantánea, Richter recopiló y realizó una gran cantidad de fotografías a lo largo de su vida. Gerhard Richter recopiló desde el principio imágenes para su *Atlas* (Richter, 1997). El *Atlas* contiene fotografías de aficionados, símbolos de la vida cotidiana, fotografías de fotógrafos de periódicos comunes, extraídas de periódicos y revistas, imágenes de acontecimientos históricos y políticos, ídolos públicos, estrellas y símbolos de estatus (1997).

Esta colección es tan amplia que es difícil trazar una línea común específica entre ellas. A Richter le gusta la composición imperfecta y el formato aficionado de la fotografía. En sus primeras notas, escribe que colecciona fotografías y siempre las mira. No fotografías artísticas, sino las que antes las tomaron fotógrafos no profesionales o periódicos comunes (1995, p.22).

A lo largo de los años, cada vez aparecen más fotografías privadas de la vida personal del artista en el álbum. En una secuencia multiplicada de planos, documentan en detalle momentos significativos, como el nacimiento de un hijo, y momentos cotidianos que capturan a seres queridos, casas y paisajes. Una serie puede constar de muchas fotografías del mismo tipo que capturen un período de tiempo específico. Algunas de ellas se convertirán en pinturas en el futuro. Como fotografías de su hija Betty.

Una selección tan minuciosa de fotogramas en el momento antes y después no es sólo un aspecto del coleccionismo y el pasatiempo de la fotografía instantánea, sino también una de las formas de almacenar información.

En resumen, Gerhard Richter, en su diálogo con la fotografía, pasa por el proceso de separar primero la fotografía de lo artístico hasta aceptar la fotografía como una ventaja de trabajar en la práctica artística. En el futuro, Richter difuminará las líneas de demarcación entre fotografía y pintura, equilibrándose en el medio con su técnica pictórica. Sin sumergirse en la copia exacta de una fotografía, el artista aún realiza su interés por la fotografía en cientos de instantáneas recogidas en el *Atlas*. Esta fascinación por las imperfecciones de la realidad ayuda a redefinir el valor estético de la fotografía instantánea.

Fig. 6: [394] *Betty Richter*, (1978), Gerhard Richter, 3 fotografías en color, parcialmente sobrepintadas y pegadas, montadas individualmente.



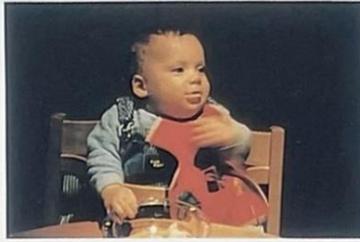


Fig. 7: [608] Moritz 10/1995, [609] Sabine con Moritz, 9/1995 [610] Moritz, (1995), Gerhard Richter, 9 fotografías en color.



4.2. Justin Duffus

Justin Duffus es otro representante moderno que utilizó fotografías de aficionados. Para su trabajo, Duffus elige instantáneas americanas abandonadas del siglo XX. El artista utilizó fotografías encontradas como referencia para sus pinturas tras encontrarse con una caja de fotografías familiares abandonadas junto a un contenedor de basura en un callejón de Filadelfia en 2005 (Hamada, 2021). En una entrevista con el coleccionista de instantáneas Robert E. Jackson (2018), se dijo que mientras trabajaba con instantáneas, se tomaron algunas fotografías de la propia colección de Robert de más de 12.000 *snapshots*.

El artista desarrollará su propia relación con las fotografías encontradas. En la misma entrevista, Justin, al describir el proceso de trabajar con una fotografía, dirá que la imagen se puede almacenar en su estudio durante casi un año. Un artista puede recordar una fotografía por casualidad, sin tenerla en su campo visual. Puede imaginarlo en su cabeza mientras camina o trabaja. Cuando decide utilizar una fotografía para su pintura, el artista variará la importancia de las zonas de la fotografía, intentando distribuir la obra en ellas por igual. En este caso, es posible escribir una cara en un día o en varios intentos durante un largo período de tiempo (2021).

A Duffus le gusta utilizar una variedad de técnicas de pintura y trabajar directamente sobre la superficie del lienzo. Para mover y distribuir la pintura utiliza pinceles, espátulas, trapos, esponjas y hojas de afeitar (Jackson, 2018).



Justin utiliza técnicas artísticas propias de la pintura, pero tampoco oculta el uso de la fotografía. Por el contrario, el artista sumerge al espectador en una tarjeta fotográfica, dando preferencia a los mismos colores e intensidad que en las películas antiguas. Estos colores transmiten una sensación diferente a la fotografía moderna o profesional (Jackson, 2018). Por lo que, al mirar una imagen, puede haber una sensación incómoda de vacío y de presenciar algo privado. El artista trabaja con fotografías encontradas, tiene tiempo suficiente para establecer una conexión con ellas. Para el espectador, las instantáneas que no son suyas y las que se encuentran al azar tienen un mayor impacto. Como algo que los dueños de estos recuerdos perdieron por accidente o intencionalmente.

Fig. 8: *Horizonte*, (2018), Justin Duffus, óleo sobre papel.

Continuando con la entrevista, Duffus dirá que, a la hora de seleccionar fotografías, lo que más le atraen son escenas que le resultan familiares, pero con un contenido poco claro. Gracias a ello, las fotografías dejan lugar a las preguntas y a la intervención personal del autor, añadiendo o quitando lo representado (2018). Esta elección potencia el efecto de un recuerdo abandonado y arrancado, cuando faltan partes de la imagen completa de lo sucedido. También ayuda a cultivar un sentimiento de incomodidad en el espectador.

En su declaración artística, Duffus describe cómo se siente atraído por las poses informales de las figuras y las marcas y manchas de la película. Al recrear y repensar estas imágenes utilizando pintura al óleo tradicional, trabaja para resaltar la belleza de estos artefactos desechados, devolviendo a la vida recuerdos olvidados¹⁶.

Trabajando con series, secuencias de fotografías tomadas en un mismo evento y sobre una misma película, el artista muestra una narrativa en un período de tiempo determinado. Esta narrativa parecerá interconectada, pero mucho quedará detrás de escena y su interpretación estará influenciada tanto por el artista como por el público.

En cuanto a los rasgos generales de este diálogo, el artista interviene abiertamente en el espacio personal cerrado de la fotografía. Utilizando técnicas artísticas, Duffus modificará y reinterpretará la experiencia de los demás, manteniendo las propiedades de la fotografía.



Fig. 9: *Margaret*, (2020), Justin Duffus, óleo sobre tabla.

¹⁶ Recuperado de la página web del artista: <https://www.justinduffus.com/>

4.3. Bernadett Timko

La representante de la pintura figurativa Bernadett Timko también utiliza activamente fotografías personales para su pintura. En el mundo moderno, impregnado de medios digitales, la artista aprovecha la oportunidad para crear álbumes de fotografías digitales de su entorno. Para ello, selecciona fotografías de un álbum de escenas cotidianas de temática variada.

La práctica de la fotografía cotidiana contiene muchos aspectos de la experiencia humana que pueden organizarse en álbumes digitales. Los posibles grupos de fotografías instantáneas en los teléfonos inteligentes de las personas podrían ser; fotografías que muestran a otros cómo es la vida en el lugar donde viven, fotografías que documentan sus propias vidas, fotografías privadas de otras personas; escenas narrativas; escenas de viajes; escenas de giras.¹⁷



Fig. 10: *Conor*, (2022), Bernadett Timko, óleo sobre table.

Los motivos elegidos por la artista son extensos, desde retratos de amigos y extraños, e imágenes de la naturaleza y animales, hasta pequeñas tareas rutinarias como lavar platos y preparar café. Todo esto forma un álbum de momentos de la vida representados en la pintura.

Y nuevamente para discutir la practicidad de trabajar a partir de la fotografía. En su video entrevista, John Dalton (2023) preguntó a Bernadett sobre los beneficios y limitaciones de la fotografía integrada en la obra de un pintor. Según la experiencia de la artista, gana el acceso instantáneo a un álbum de fotos como práctico. La artista no necesita buscar el día y la oportunidad adecuados para que la modelo se reúna para posar, contactando en el momento equivocado. De esta manera ahorrará tiempo, que no tendrá que gastar en configurar la iluminación y el entorno.

A Timko le gusta observar a la gente y la fotografía le permite estar sola en su observación mientras trabaja en un cuadro. De esta forma, la artista tiene tiempo para sí misma. Sin embargo, en cuanto a la limitación, Bernadett señala que la fotografía

¹⁷ Datos del estudio “*Image Space*”, donde se han estudiado las percepciones de las personas sobre la captura y el intercambio de contenido multimedia móvil geoetiquetado y si el geoetiquetado aumenta el valor personal y social de una foto. El estudio también analizó escenas, que permiten a las personas organizar fotografías según asociaciones espaciales y cronológicas. (Lucero et al., 2012)

imposibilita ver las tres dimensiones y cambiar lo que se ve en ellas. (2023) Quizás con el desarrollo de la tecnología los artistas tendrán más acceso a la opción de intervenir en el espacio de la fotografía.

En resumen, los artistas analizados mantienen el diálogo con la fotografía, adaptándolo en su obra, utilizando su método y sus hallazgos, interactúa con la instantánea, creando series secuenciales, agrupando álbumes y recopilando información interesante a partir de instantáneas personales o de otras personas. Trabajar con instantáneas no es una cualidad limitante. Establecer una estrecha relación entre ambos medios aporta descubrimientos al arte, repensando los métodos y medios de expresión de los artistas.



CAPÍTULO II.

5.PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

La producción artística consta de la etapa preparatoria de selección de instantáneas y la práctica pictórica propiamente, donde realizamos una serie de pinturas en técnica al óleo.

En el capítulo anterior, analizamos ejemplos de otros artistas que trabajan con fotografía instantánea, en particular de periódicos, fotografías encontradas, de álbumes aficionados o el trabajo del artista con sus propias fotografías. Al implementar nuestra práctica artística, necesitábamos decidir con qué tipos de fotografías trabajaríamos. Sabíamos que el resultado final que queríamos era una serie de retratos, así que decidimos utilizar fotografías personales de nuestro propio álbum para conectar con los sujetos.

Uno de los aspectos que queríamos resaltar fue la formación de conexiones y recuerdos profundos a partir de momentos cotidianos. La herramienta portátil, la cámara de un teléfono móvil que documenta los momentos detalladamente, sirve para un artista.

Para transmitir este momento cotidiano de establecer conexiones con los seres queridos trabajamos con fotografías de viajes cortos y de estar en la naturaleza. El rango temporal que hemos elegido para la creación de fotografías es de unos dos años. Así, los recuerdos capturados no son un pasado lejano, pero al mismo tiempo ya no están tan frescos en la memoria. La poesía de las instantáneas rápidas de una experiencia compartida al aire libre nos ayudó aún más a seleccionar las fotografías adecuadas y cómo utilizarlas en nuestra práctica artística.

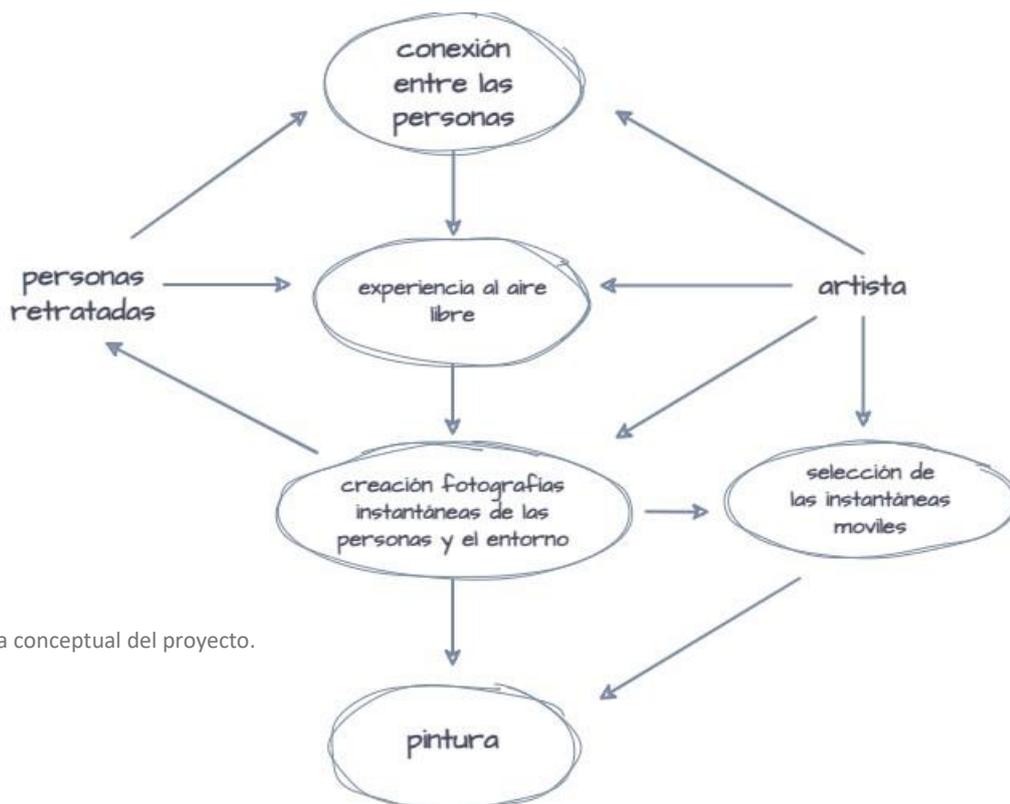


Fig. 11: mapa conceptual del proyecto.

5.1. Selección de las fotos desde la galería personal

Para poder realizar la parte pictórica de la obra, primero seleccionamos fotografías que luego se convertirían en un referente para la pintura. Para buscar fotografías adecuadas, utilizamos una galería digital personal cargada en la nube desde un teléfono móvil. Nos enfrentamos a la tarea de decidir qué criterios debía cumplir una instantánea para seleccionarla entre miles de fotogramas en una galería del móvil. Como ya mencionamos, la gama de fotografías se redujo una vez que nos decidimos por un tema: fotografías al aire libre fuera de la ciudad de personas que se conocían, reunidas para una experiencia compartida.

Aunque al principio no estaba claro en qué deberíamos guiarnos al seleccionar las instantáneas tomadas. Que supiéramos que estas fotografías se tomarían espontáneamente y al aire libre no especificaba el tema. Al final, una selección de muchas imágenes no se incluyó en el proyecto. Era necesaria una relación entre las historias, por lo que se ajustó el método de selección.

Tuvimos dos factores que guiaron la selección, el primero fue la búsqueda de dos fotografías en grupo: un retrato y una fotografía que lo contextualiza, y el segundo se basó en nuestra percepción estética de una fotografía instantánea que podría ser adecuada para cuadro.



Fig. 12: Sin título, (2023), Anastasiia Onikiienko, secuencia de retratos fotográficos.

Como queríamos elegir retratos, necesitábamos rostros de personas en el encuadre. Para ello seleccionamos unas diez fotografías de rostros, no más de dos fotografías por persona. Uno de los criterios para seleccionar los retratos era una toma de un momento aleatorio sin preparación ni pose, o esta pose tenía que ser orgánica y rápida, sin una larga planificación de la toma. En algunos casos se consideraron varios retratos de una misma persona realizados en el mismo breve período (figura 12). Posteriormente se seleccionó una de estas

series de fotogramas. Trabajar con la secuencia ayudó a elegir un plano más vivo y espontáneo.



Fig. 13: Sin título, (2022-2023), Anastasiia Onikiienko, Fotografías seleccionadas para retratos pictóricos.

Parte de nuestra selección de fotografías, además de los retratos, fue incluir instantáneas que proporcionaran contexto al retrato. Tenía que ser un elemento menor, una toma aleatoria que capturara ese mismo momento en el tiempo. El criterio principal es que este *snapshot* fue tomada en el mismo corto tiempo que el retrato, en un intervalo de aproximadamente un minuto. Como resultado, se seleccionaron las fotografías más comunes de lugares y se incluyeron en el encuadre detalles aleatorios como piedras, manos, comida y cosas. Al final, este sencillo método nos llevó a dos grupos de fotografías: una instantánea para retrato pictórico, y la segunda instantánea es una contextualización del momento de este retrato, que se convertirá en una parte de pleno derecho del proyecto.

Mientras trabajábamos con un álbum de fotos digital, también notamos que la nube de almacenamiento, al igual que el teléfono, muestra información detallada sobre las propiedades de la foto. Como la fecha y zona horaria exactas, la apertura de la cámara, el nombre de la imagen, su formato y tamaño, el nombre del dispositivo, el peso de la foto

guardada y la ubicación donde se tomó el *snapshot*. Preservando así las características técnicas de las memorias.

Las personas que no son fotógrafos profesionales ahora tienen acceso a tecnología portátil sofisticada con una cámara funcional, tal como lo hicieron hace casi cincuenta años con la llegada de la Kodak Brownie. La herramienta portátil se ha vuelto más pequeña con la tecnología más compleja, pero en uso sigue siendo simplemente “presionar un botón”. Aunque ahora el usuario tiene la función de visualizar ciertos parámetros, como las características de la cámara y el tamaño de la imagen, lo cual es más bien con fines informativos.

Esta información, al igual que los datos técnicos de una pintura, muestra la hora, el lugar, la técnica de creación, los materiales y documenta el proceso de creación la obra. Por lo tanto, decidimos incluir esta información incorporada en el proyecto, ya que describe no solo el *snapshot* sino también la pintura.



Fig. 14: *Sin título*, (2023), Anastasiia Onikiienko, *snapshot* seleccionado para contexto de retratos.



Details

Mar 26, 2023
Sun, 3:07 PM GMT+02:00

Apple iPhone XR
f/1.8 1/124 4.25mm ISO25

IMG_5777.HEIC
12.2MP 3024 × 4032

Uploaded from iOS device

Backed up (1.9 MB)
Original quality. [Learn more](#)

Estimated location
[Learn more](#)



Fig. 15: *Sin título*, (2023), Anastasiia Onikiienko, ejemplo de una captura de pantalla con parámetros de *snapshot*.



Otro motivo para trabajar con los parámetros técnicos de la fotografía fue la sincronización de las imágenes. Como se dijo antes, al seleccionar las imágenes nos guiamos por el principio de elegir dos instantáneas tomadas a la vez para enfatizar la espontaneidad de los retratos. En algunos casos también se cargó automáticamente un mapa con el nombre del lugar donde se tomó el *snapshot*. Estos atributos son como rastros de evidencia de un evento ocurrido, que transmiten con mucha precisión los detalles del momento y forman una enorme base de datos de ellos. El programa lee descaradamente todos nuestros rastros de presencia y da acceso a información personal.

El resultado es una documentación detallada de todas las imágenes archivadas. Al almacenar esos momentos, la computadora recuerda y registra con precisión lo que la memoria humana no es capaz de recordar. Incluso de un día memorable, una persona no eliminará el desglose de los acontecimientos minuto a minuto, como lo hará la cámara. Un dispositivo portátil y un almacenamiento brindan el privilegio de recordar y almacenar una gran cantidad de datos. La pregunta que surge es si tiene sentido conservar todo lo que se guarda y hasta dónde se puede llegar en un intento de capturar todos los momentos que se vuelven más difíciles de retener en la memoria con el paso de los años¹⁸.

Muchas fotos que pueden no cumplir con los criterios para ser cargadas (recortadas, desenfocadas, marco borroso) al dominio público, como en las redes sociales, pueden permanecer en las profundidades del almacenamiento digital, para nunca ser vistas ni borradas.

Fig. 16: Sin título, (2023-2024), Anastasiia Onikiienko, *snapshots* seleccionados para contexto de retratos.

¹⁸ Almacenar información digital, al igual que la información física, requiere recursos. Sin la capacidad de experimentar esto físicamente, puede resultar difícil comprender cómo la acumulación de cientos y miles de fotografías en álbumes personales e Internet afecta la sostenibilidad global.

Mantener estas memorias digitales es costoso, ya que la energía necesaria para almacenar y administrar el colosal volumen de fotografías en servidores y centros de datos es significativa. Un estudio de 2021 encontró que una persona promedio toma casi 900 fotografías al año y que las imágenes no deseadas almacenadas pueden acumular 10,6 kg de emisiones de CO₂ al año (Komazova, 2024).

Quizás la gente podría adoptar un enfoque más responsable a la cuestión de qué es exactamente lo que fotografían y cuánta información almacenan, pero el valor de una fotografía lo determinará el autor, sin importar los parámetros técnicos que tenga la fotografía. Por ello, consideramos la práctica de utilizar fotografías para pintar y trabajar con fotografías digitales instantáneas de un álbum como una oportunidad para repensar y reutilizar estas fotografías. Cuando trabajamos con nuestra huella digital, utilizamos material ya creado, aunque sea virtual.



Fig. 17: Sin título, (2023-2024), Anastasiia Onikiienko, *snapshots* seleccionados para contexto de retratos.

5.2.Trabajo con la pintura

La segunda parte del trabajo práctico está directamente dedicada a la preparación y creación de la pintura.

Primero tuvimos que decidir el tamaño de los futuros cuadros. Para ello se optó por elegir tres formatos de bastidor, 61x38cm, 61x50cm y 146x97cm; dependiendo de la composición de la fotografía elegimos formatos más alargados o cuadrados. El gran formato debía servir para la composición de un grupo. La escala aproximada de los retratos se basó en 1:1.

Para realizar el cuadro se optó por la técnica del óleo, para lo cual se decidió utilizar tejido natural de algodón de grano medio. Para crear nuestro propio soporte para pintura al óleo, se decidió asegurar una tensión uniforme sobre el lienzo y aplicar un recubrimiento. Para ello utilizamos la cola de conejo en grano con proporciones de un litro por sesenta gramos para disolver gelatina. Habiendo preparado una solución al baño maría, cubrimos la parte requerida del lienzo ya tensado sobre bastidor en una capa y lo dejamos secar. Después de que el lienzo se hubo secado, utilizamos una imprimación blanca de gesso acrílico ya preparado para cubrir la gelatina. Dos capas de yeso fueron suficientes para nivelar un poco la superficie, pero aún dejar el grano de lienzo visible.



Fig. 18: *Sin título*, (2023), Anastasiia Onikiienko, fotografía de cola de conejo en grano.



Fig. 19: *Sin título*, (2023), Anastasiia Onikiienko, fotografía de proceso de imprimación de lienzo con gelatina.

Fig. 20: *Sin título*, (2023) Anastasiia Onikiienko, fotografía del bastidor preparado para tensar un lienzo.



Fig. 21: *Sin título*, (2023), Anastasiia Onikiienko, fotografía de la imprimación de un lienzo con gesso acrílico.

Una vez que el lienzo estuvo listo, elegimos la Siena quemada como tono principal para la infra-pintura, diluimos la pintura con trementina y pincelamos la superficie manteniendo la saturación del pigmento. En algunos lienzos el recubrimiento será más fuerte, en otros será más débil y transparente. Pero la Siena tenía que permanecer más visible para contrastar con las capas de pintura posteriores.

Posteriormente, a partir de la fotografía elegida para la obra, con un pincel fino y un tono de pintura similar, delineamos el busto sobre el lienzo¹⁹.

Empezaremos definiendo con el rostro y la piel. Al representar rostros, prestaremos atención a las emociones y la sinceridad de los retratados. Intentando seguir la ley de la instantánea, pintamos los rostros tal y como estaban en el momento de la sesión fotográfica. También se consideraron las peculiaridades de la iluminación.

Fig. 22: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía del lienzo cubierto con La Siena quemada.



Fig. 23: *Dasha: serie en el mar*, (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía del fragmento de la pintura en proceso.



Fig. 24: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía del proceso de pintar un retrato sobre lienzo.



¹⁹ La foto fue recortada previamente para ajustarse al formato de pintura seleccionado. Esto también hizo posible acercar las caras voladoras para facilitar los retratos.



Fig. 25: *Dasha: serie en el mar*, Anastasiia Onikienko (2024), fotografía de la pintura en proceso.

Una vez delineado el tono de piel, pasamos a la ropa de los sujetos retratados. En la mayoría de las fotografías instantáneas, las personas van vestidas con tonos blancos claros o blanquecinos, lo que le dará algo de aire a la pintura ya que la capa de Blanco de zinc se diluirá y no cubrirá completamente la superficie. Lo mismo se aplicará al fondo, en algunos lugares estará más diluido y no cubrirá por completo la infra-pintura de Siena más intensa.

Respecto a la implementación de un gran formato horizontal, se optó por este tamaño para crear una composición grupal de figuras con énfasis en sus rostros. Nos pareció incluir una foto grupal a respecto de las conexiones entre las personas y la experiencia común al aire libre. Para ello, utilizando el mismo esquema de selección

de *snapshots*, se seleccionó una fotografía con cuatro personas. Después, esbozamos una composición grupal, incluido un autorretrato. Para este cuadro utilizamos una cobertura de pintura más espesa y contrastes de sombra y sol en los rostros. Las personas no posan deliberadamente para la cámara, pero las circunstancias fueron tales que todos terminaron en el mismo cuadro.



Fig. 26: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikienko, fotografía de la pintura en proceso.



Fig. 27: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikienko, fotografía del fragmento de la pintura en proceso.



Fig. 28: *Maria*, (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre tela.

Al trabajar sobre fondos y grandes superficies en general, experimentamos con las técnicas de aplicación de pintura y la intensidad de visibilidad de las capas. Dado que los retratos fueron pintados a partir de fotografías espontáneas e instantáneas, la tarea era transmitir este momento de inconstancia y vibración. Por eso, con un pincel pequeño, distribuimos la pintura como si sombreara trazos sobre el lienzo (figuras 25,26). Así, dando la textura general a la imagen y la profundidad de los fondos no multicolores, intentamos encontrar una forma distintiva de trabajar con la fotografía a través de técnicas artísticas. El contraste de las dos capas principales, la Sienna y la capa base, debería potenciar el efecto de vibración.

También se probaron diferentes tipos de intensidad de dicha aplicación de pintura; En algunos lugares la pintura cubrió completamente la infra-pintura y el fondo parecía más denso. En otros, lavó la capa anterior, dejando el fondo sin tono de contraste (figura 29).

Además, intentamos mantener la atmósfera de las fotografías instantáneas trabajando con contrastes y tonos. Si el tiempo estaba nublado y la luz era difusa, usábamos menos contraste y tonos más similares para transmitir un día de verano nublado pero cálido a la orilla del mar (figura 30). O hay mucho sol en la foto y el encuadre fue tomado al mediodía, pero el fondo será más oscuro debido a las nubes (figura 28). En la mayoría de los cuadros, la iluminación proviene de la parte posterior de la figura, creando un contraluz.



Fig. 30: *Dasha: serie en el mar*, (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre lienzo.

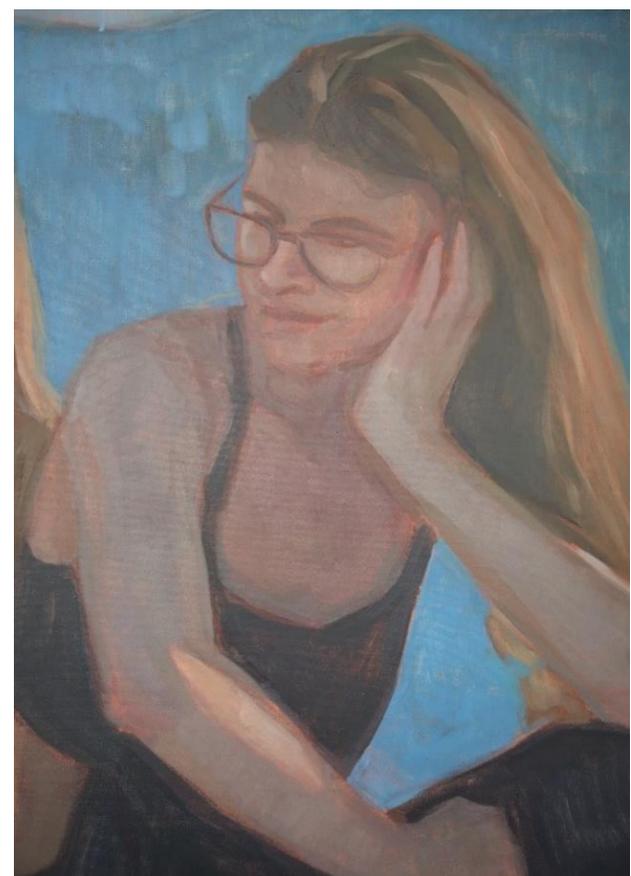


Fig. 29: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre lienzo.

5.3. Resultados y observaciones

Como resultado del trabajo realizado, obtuvimos once pinturas y once instantáneas listas para su exposición. Posteriormente, durante la elaboración del proyecto para su exposición en el espacio público de la universidad, se seleccionarán nueve obras y las nueve instantáneas correspondientes.

A continuación, se puede ver todas las pinturas, incluido dos obras no llegaron a la exposición final:



Fig. 31: Nadiyka, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.

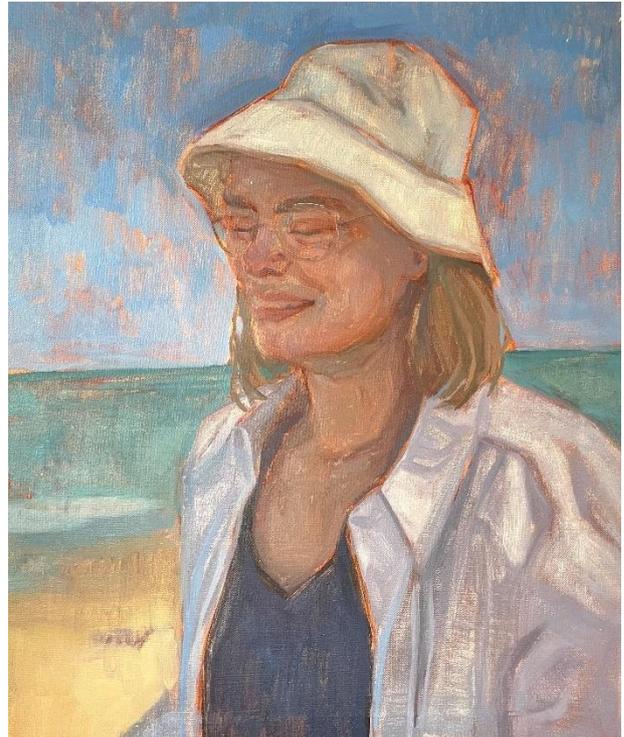


Fig. 32: Marichka serie, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.



Fig. 35: Maria, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.



Fig. 36: Kate, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.



Fig. 34: Karina, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.



Fig. 33: Marichka serie, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.



Fig. 40: Dasha: serie en el mar, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.

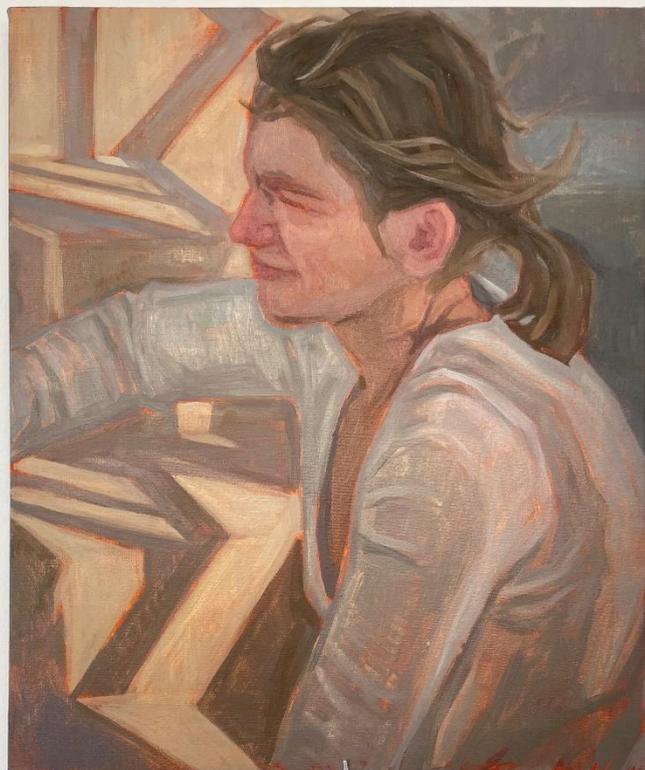


Fig. 39: Karolina, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.



Fig. 38: Dasha: serie en el mar, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.



Fig. 37: Artem, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.

Fig. 41: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 146x97cm.





Como se mencionó, las obras seleccionadas fueron colgadas en la sala común abierta del edificio universitario como parte de la muestra de obras artísticas y multimedia.

El proceso de instalación no fue difícil, pero llevo sus complejones. Fue necesario asegurar los bastidores bien para que factores como una corriente de aire no derribaran los cuadros de la pared. Para ello utilizamos tornillos y ganchos con los que fijamos los cuadros desde abajo para que no se movieran.

En cuanto a la disposición de las obras en la pared, las colgamos en línea horizontal. También nos aseguramos de que las pinturas parecieran armoniosas una al lado de la otra, tanto en tono como en formato, alternando formatos y seleccionando grupos de dos pinturas.

Colocamos las fotografías instantáneas imprimidos en un marco-sobre de papel y ponemos en la parte inferior del retrato correspondiente a la narración.

Fig. 43: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikienko, fotografía de obras expuestas.

Fig. 42: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikienko, fotografía de obras expuestas.





Fig. 44: Sin título, (2024), Anastasiia Onikienko, fotografía de obras expuestas.

Resumiendo, los resultados del trabajo práctico realizado, podemos rastrear el desarrollo del trabajo del artista con la fotografía. Es bastante natural que los artistas modernos utilicen el potencial de sus propias cámaras portátiles para trabajar con la pintura.

Pensamos que el uso de la fotografía en la pintura se puede dividir en dos aspectos. El primer aspecto es el uso de la fotografía instantánea como herramienta auxiliar de la pintura. En este sentido, la pintura utiliza los atributos de la fotografía y el artista construye su propio diálogo con *snapshot*. Hay muchas formas de desarrollar el diálogo, así como formas de llevarlo a cabo. Un artista puede utilizar fotografías de otros o crear álbumes propios como Richter o como Duffus y apropiar colores para la pintura. El artista puede trabajar con la foto original o modificarla cortándola, alterándola y aplicando filtros. También puede modificar, cortar y aplicar los filtros mientras trabaja con instantáneas. Además, puede imitar la fotografía o repensar el significado mismo de la fotografía en la pintura. Hay muchas maneras de interactuar con ella.

En nuestro proyecto utilizamos fotografías personales, encontramos las imágenes que necesitábamos, las recortamos y pintamos retratos a partir de ellas.

Reflexionando sobre la técnica pictórica intentamos preservar el reconocimiento del retratado y la atmósfera en el encuadre. Experimentamos con técnicas para transmitir esos momentos que aparecen en la fotografía, tal como intentas expresarlos en la pintura. Al mismo tiempo, conservamos cualidades plásticas inherente a una pintura al óleo, sin borrar los trazos ni alisar la superficie de la obra. Intentamos encontrar nuestro propio lenguaje en nuestro diálogo con la fotografía.

Creemos que hay muchas técnicas y métodos que los artistas utilizan cuando trabajan con *snapshots*, por este motivo era importante desarrollar nuestro propio estilo. Probando diferentes técnicas de aplicación de pintura, llegamos a la conclusión de que el método en el que se ve una capa de Siena o algún otro pigmento es exitoso y se puede utilizar en futuros proyectos.

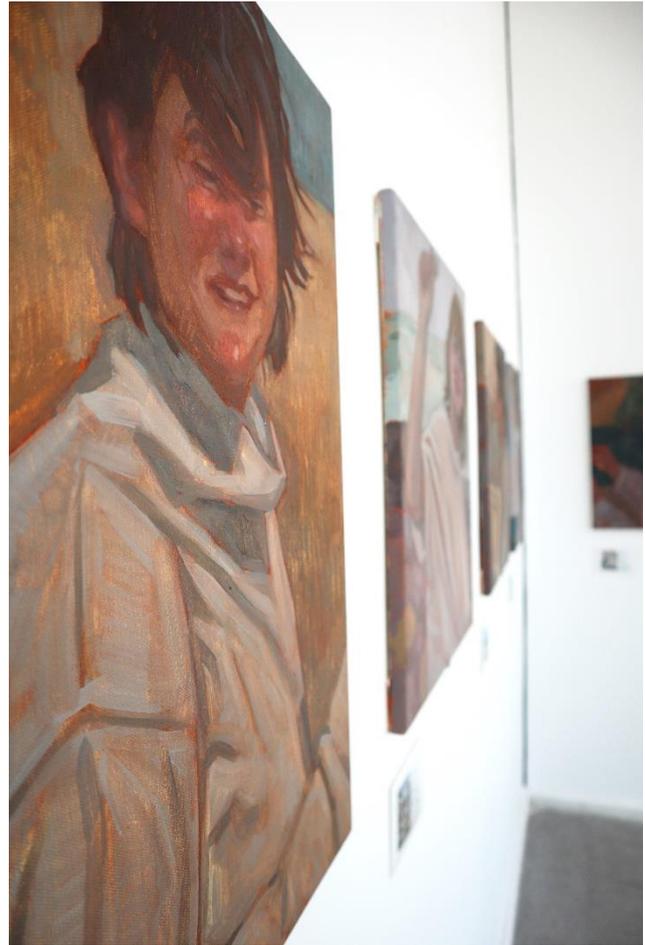


Fig. 45: *Dasha: serie en el mar*, (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía de obras expuestas.

Fig. 46: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía de obras expuestas.

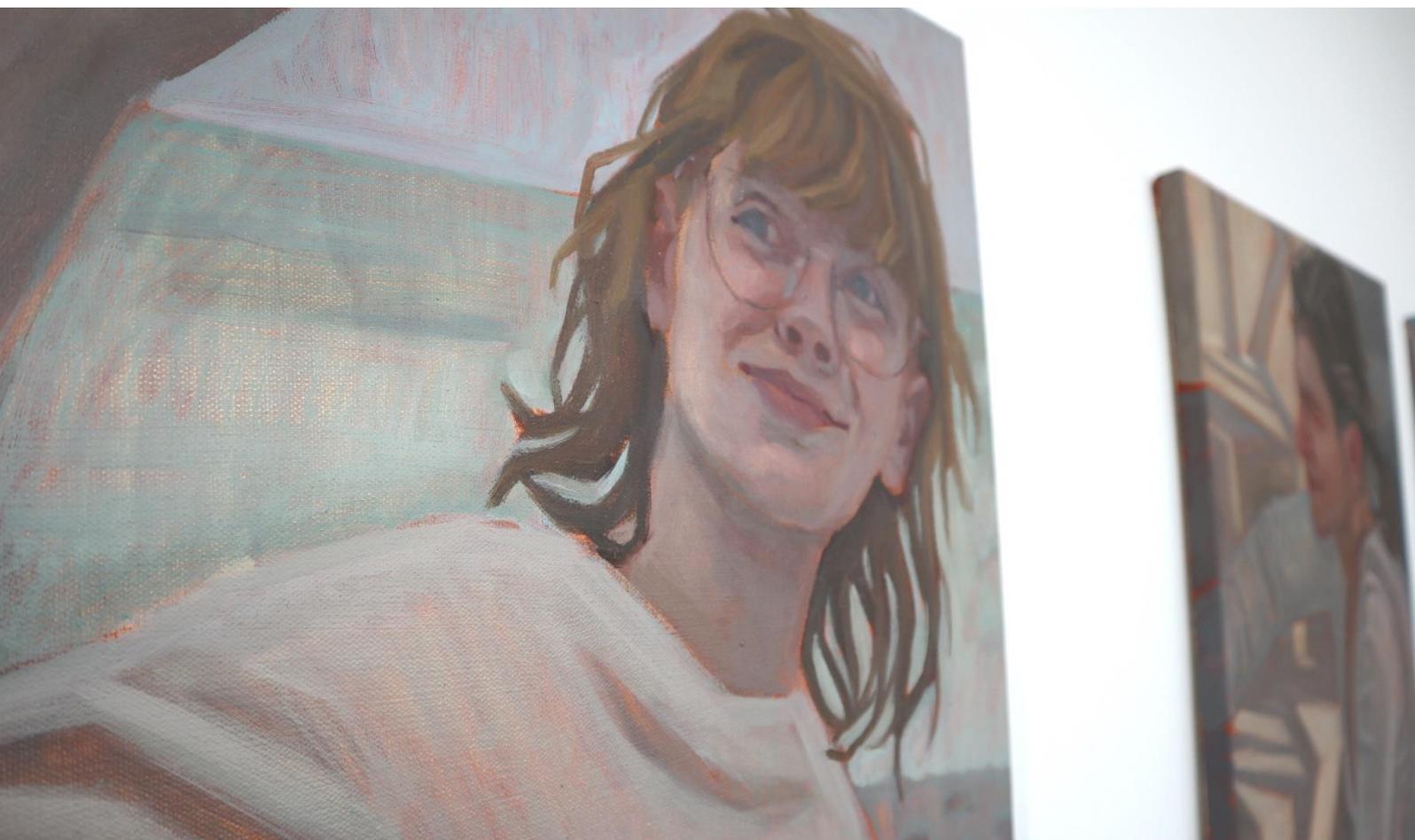




Fig. 47: *Sin título*, (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre lienzo.

Segundo aspecto del trabajo con fotografía en pintura es un aspecto conceptual y la idea misma de utilizar la fotografía instantánea.

Volviendo al ejemplo del artista analizado, Duffus encuentra concretamente instantáneas perdidas del siglo XX, trabajando así con la memoria y los recuerdos perdidos de otras personas. El artista pone en primer plano y da valor artístico a artefactos que nunca reclamaron.

En nuestro caso, utilizamos instantáneas para resaltar las conexiones entre personas a través del ritual cotidiano de la fotografía. Extraemos de muchas memorias similares, un grupo de momentos en los que estás con seres queridos y conocidos, viviendo una experiencia en común y generando una conexión. Al seleccionar una instantánea entre cientos le damos valor. Y cuando lo colgamos en la pared, nos revela las escenas del retrato, contándonos más sobre ese momento, complementando así el cuadro.

A fin de cuentas, nuestro trabajo práctico se centró en trabajo con fotografías instantáneas tomada con un teléfono móvil. Para ello, hemos utilizado imágenes personales de propias experiencias de vida, centrándonos en las conexiones y el valor del momento. Pero también reconocemos que el proyecto podría profundizar más en el tema de las instantáneas, ya que este trabajo tiene potencial para muchos caminos.

En el futuro, vemos la posibilidad de trabajar más profundamente con las identidades de quienes son retratados a través de fotografías instantáneas. Documentar las experiencias dramáticas de una persona, basándose no en experiencias de vida positivas, sino explorando situaciones más difíciles a través de instantáneas.

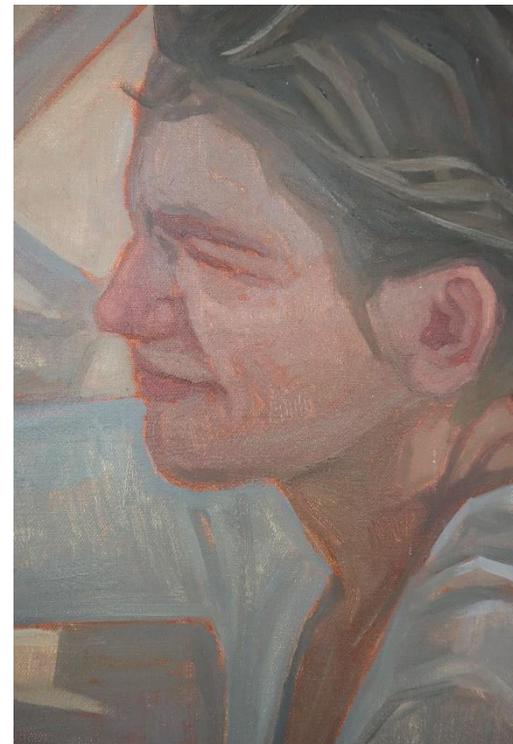


Fig. 48: *Karolina*, (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre lienzo.

Además se podría desarrollar el tema de los álbumes y huellas digitales en Internet y, en particular, el almacenamiento. En términos de fundamento teórico, el trabajo tiene el potencial de proporcionar un análisis más profundo de la relación entre las instantáneas y la pintura, centrándose en un período de tiempo específico y analizando con más detalle la influencia de la fotografía instantánea en los artistas.

CONCLUSIONES

Al resumir este trabajo final, nos remitimos a los objetivos planteados al principio. Para elaborar un proyecto listo para exposición, realizamos pinturas inéditas. Durante el proceso de reproducción y creación pictórica, investigamos técnicas artísticas y formas de trabajar con materiales seleccionados. En el proceso de implementación de pinturas exploramos posibles técnicas adecuadas para trabajar con fotografía. El resultado final, expuesto en la T4 para el PAM, muestra que la tarea se completó.

Dado que en este proyecto trabajamos con la fotografía instantánea en nuestra práctica pictórica, estudiamos la influencia de la fotografía en la pintura en general lo que se convirtió en la idea general de nuestro fundamento teórico. Para justificar esta elección, nos gustaría añadir que utilizamos activamente fotografías en nuestro trabajo. Además, los artistas son usuarios activos de cámaras portátiles, que les permiten crear sus propias imágenes. Estas fotografías no reclamarán el título de fotografía profesional a menos que el artista las tome específicamente de esa manera, confiando en sus propias habilidades. Estamos hablando de *snapshots* sencillas que tomamos a diario. Esto es parte de nuestra vida, que también puede ser parte de nuestra creatividad. Utilizando técnicas artísticas los artistas pueden dialogar con estas fotografías, dándoles nuevos significados.

Argumentando que la fotografía ahora es parte de nuestra experiencia, intentamos comprender cómo la fotografía influye e interactúa con la pintura. La tarea es bastante amplia, ya que estas interacciones pueden ser diferentes y la influencia puede interpretarse de diferentes maneras. Para ello, concretamos la tarea recurriendo a los orígenes de la creación de la fotografía y al inicio de su uso masivo. Sin entrar en detalle en los aspectos técnicos del invento y su evolución, nos centramos en la reacción de la comunidad artística y sus acciones.

El hilo conductor de nuestro trabajo es la fotografía instantánea, por lo que casi de inmediato nos transportamos a una época de uso masivo de cámaras portátiles. Nos interesaba saber si los artistas tomaban fotografías espontáneas y, en caso de hacerlo, si las utilizaban como referencia en su pintura y si les parecía conveniente. Al final, resultó interesante saber si Sorolla siempre pintó del natural, si utilizó una cámara portátil y si hubo momentos en su carrera donde trabajó con la fotografía. Creemos que hemos logrado encontrar algo de información sobre este tema, dejando espacio para posibles investigaciones más profundas.

A medida que avanza el trabajo escrito, mencionamos frases y conceptos como fotografía instantánea, fotografía instantánea digital, *snapshot*. Al denotar tales términos, dedicamos uno de los subcapítulos a la naturaleza de los *snapshots*, en el que abordamos las cuestiones de su significado y valor como arte. Como uno de esos valores que conlleva un *snapshot*, mencionamos el valor de las conexiones de las personas representadas en ello. Abordamos

el fenómeno de formar interconexiones entre personas en redes, a través de personas que intercambian sus fotografías y crean fotografías instantáneas conjuntas. Lo que al final también demostró cómo un *snapshot* puede cambiar la idea de las conexiones reales reemplazando las inexistentes.

Para profundizar en el tema de la relación entre fotografía y pintura, y aportar más claridad al trabajo sobre la producción artística, analizamos a tres artistas Richter, Duffus, y Timko, que dialogan con la fotografía. Para realizar este análisis, analizamos ejemplos de fotografías con las que trabajan estos artistas. Como indicamos para nuestros propósitos, se trataba de fotografías personales de ellos, fotografías de aficionados y álbumes de otras personas. Al iluminar el diálogo de los artistas con las fotografías, hemos dividido su forma de trabajo en dos partes; la fotografía es una herramienta que también comparte sus atributos con la pintura, y la fotografía es la fuente de ideas para la pintura.

En la conclusión pasamos a nuestro último objetivo esbozado en la implementación del trabajo práctico. Para realizar una serie de pinturas utilizando fotografía instantánea, optamos por trabajar con *snapshots* personales como una de las formas de interacción con la fotografía. Tomamos una gran cantidad de fotografías instantáneas durante una experiencia compartida al aire libre. Después de seleccionar los *snapshots* necesarias, determinamos qué fotografías serían las referencias para los retratos en pintura, y cuáles elegiríamos para el concepto del proyecto y las dejaríamos en forma de *snapshots*.

Pensamos que seleccionando instantáneas que se ajustaran a los criterios de nuestro proyecto-les daríamos valor. Al final del trabajo, podemos afirmar que el valor intrínseco de estas instantáneas vendrá determinado por el autor y la información que lleven. El *snapshot* es valioso, ya que contiene información sobre la persona cuyo retrato fue tomado en ese momento. El valor de esta instantánea también vendrá dado por el hecho mismo del evento ocurrido, es decir, el hecho de la conexión formada que existió durante la creación del *snapshot*. Así, este valor estará representado por las personas que fueron representadas.

De esta forma, el proyecto completado nos permitió comprender mejor la esencia de cómo funciona la pintura con la fotografía, ya que esta es parte del camino creativo de muchos artistas. Aprendemos de las fotografías, las utilizamos como referencia, creamos álbumes personales y luego extraemos ideas e inspiración de ellas. Habiendo realizado una incursión académica en este tema intentado esclarecer algo de la naturaleza de estas relaciones. Por tanto, era importante considerar el origen, el desarrollo y la influencia de la fotografía en la pintura. Esta consideración tiene el potencial de proporcionar un análisis más profundo y específico en el futuro, uno que comprenderá mejor la naturaleza de la interacción entre los artistas y la fotografía.

Una vez terminada y expuesta la serie de pinturas, podemos decir con certeza que esta investigación también nos influyó. Pudimos establecer nuestro diálogo con la fotografía

instantánea trabajando directamente con nuestras propias experiencias y relaciones con las personas. Esto nos permitió definir por nosotros mismos el desarrollo futuro de nuestra pintura a través del trabajo con fotografías personales y experiencias de nuestras vidas que encontramos valiosas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amézaga Heiras, G. (2017). En búsqueda de la ilusión: la fotografía iluminada en el siglo XIX. *Alquimia*, (58), 25-43. Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/10815>
- Chesher, C. (2012). Between image and information: The iPhone camera in the history of photography. En L. Hjorth, J. Burgess, y I. Richardson (Eds.). *Studying Mobile Media*, (pp. 98-117). Routledge.
- Cristini, C. (2021). Sorolla y el mundo de la fotografía: relaciones e influencias. Entre visión costumbrista y modernidad internacional. *Les Cahiers de L'ILCEA*, (44), 1-20. <https://doi.org/10.4000/ilcea.12618>
- Dalton, J. (2023). *Bernadett Timko* [Vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=DquUI8_sE6E&t=2238s
- Díaz Pena, R. (2012). *Sorolla y la fotografía* (Tesis doctoral). Universidad Rey Juan Carlos. <http://hdl.handle.net/10115/12093>
- Duffus, J. (2024). *Artist Statement*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de <https://www.justinduffus.com/about-me>
- Freeland, C. (2007). Portraits in painting and photography. *Philosophical Studies*, 135(1), 95-109. doi: 10.1007/s11098-007-9099-7.
- Gombrich, E. H., Hochberg, J. E., y Black, M. (1983). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gómez Isla, P. (1999). Pintura y fotografía: amores y odios en torno a 1900. *Banda aparte*, (16), 92-98. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/42386>
- Gordon, J.-S. (2020). Are snapshots art? On the nature of digital photography. *Pictures Science*, 2(1). 1-19.
- Guarnieri, M. (2018). An Historical Survey on Light Technologies. *IEEE*, 6, 25881–25897. Recuperado de <https://doi.org/10.1109/access.2018.2834432>
- Halpern, M., y Humphreys, L. (2014). Iphoneography as an emergent art world. *New Media & Society*, 18(1), 62-81. <https://doi.org/10.1177/1461444814538632>

- Hamada, J. (2021). *Artist Spotlight: Justin Duffus*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de <https://www.booooooom.com/2021/07/12/artist-spotlight-justin-duffus-2/>
- Jackson, R. E. (2018, 7 de mayo). *Painting Snapshots: Robert E. Jackson in Conversation with Justin Duffus*. [Entrada de blog]. <https://hafny.org/blog/2018/5/painting-snapshots-robert-e-jackson-in-conversation-with-justin-duffus>
- Komazova, I. (2024, 10 de junio). *Capturing moments, consuming energy: The environmental impact of photos* [Entrada de blog]. <https://www.worldcleanupday.org/post/capturing-moments-consuming-energy-the-environmental-impact-of-photos#:~:text=A%202021%20study%20showed%20that>
- Ledesma Pérez, B. V. (2023). Técnica y géneros fotográficos en transición: La fotografía instantánea (1871-1900). *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas/Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 45(123), 265–311. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.123.2821>
- Lucero, A., Boberg, M., Malinen, S., y Väänänen-Vainio-Mattila, K. (2012). Image Space: an empirical study of geotagged mobile media content capture and sharing. *Association for Computing Machinery*, 187-194. doi: 10.1145/2393132.2393169.
- Malitz, D. (2024, 26 de febrero). *How many photos?* [Entrada de blog]. Recuperado de <https://dmalitz.substack.com/p/how-many-photos>
- Mascarós Bertomeu, R. (2013). *24 instantes, un retrato* (Trabajo de Final de Máster). Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/27545>.
- Musse, M. F. (2016). *Photography on Instagram: self-representation, identities and new ways of sociability*. (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/401385>
- Nathan, E. (2012). "Snapshot" post-impressionist picture theory. Recuperado el 23 de mayo de 2024, de <http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/snapshot-at-the-phillips-4-20-12.asp>
- Osterman, M., y Romer, G. (2007). History and evolution of photography. En M. Peres (Ed.). *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, (pp. 23-154). Routledge.

- Plumlee, D. D. (1979). *The photograph as a model in painting* (Trabajo de Final de Máster). Eastern Illinois University. <https://thekeep.eiu.edu/theses/3128>
- Richter, G. (1995). *The daily practice of painting: writings and interviews 1962-1993*. Thames & Hudson.
- Richter, G. (1997). *Atlas of the Photographs, Collages and Sketches*. Distributed Art Pub Inc.
- Sarvas, R., y Frohlich, D. M. (2011). *From snapshots to social media: the changing picture of domestic photography*. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-0-85729-247-6>
- The Photo Palace. (s.f.). *Head Brace for Wet Plate and Daguerreotype Portraits*. [Entrada de blog]. Recuperado de 25 de mayo de 2024, de <https://thephotopalace.blogspot.com/p/head-brace.html>
- Thrall Soby, J., y Morgan, W. D. (1944). *The American snapshot: an exhibition of the folk art of the camera, March 1 to April 30, 1944*. The Museum of Modern Art.
- Van Gelder, H., y Westgeest, H. (2009). Photography and painting in multi-mediating pictures. *Visual Studies*, 24(2), 122–131. doi: 10.1080/14725860903106120.
- Wade, N. J. (2016). Faces and Photography in 19th-Century Visual Science. *Perception*, 45(9), 1008–1035. <https://doi.org/10.1177/0301006616647742>
- Zuromskis, C. (2008). Ordinary Pictures and Accidental Masterpieces: Snapshot Photography in the Modern Art Museum. *Art Journal*, 67(2), 104–125. <https://doi.org/10.1080/00043249.2008.10791307>
- Zuromskis, C. (2009). On snapshot photography: Rethinking photographic power in public and private spheres. En J. J. Long, A. Noble, y E. Welch (Eds.), *Photography: Theoretical Snapshots*, (pp.49-62). Routledge. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecaupves-ebooks/detail.action?docID=432746>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1: <i>Miss Platt</i> , (alrededor de 1870), William H. Barton, carta de visita victoriana, anciana coloreada a mano con un vestido morado. https://www.etsy.com/listing/1479725084/victorian-carte-de-visite-of-miss-platt?show_sold_out_detail=1&ref=nla_listing_details . 13	13
Fig. 2: <i>Take a Kodak with You</i> , (1910), John Hassall, el cartel. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Take a Kodak With You - John Hassall.jpg 15	15
Fig. 3: <i>Instantánea</i> , (1906), Joaquín Sorolla, pintura al óleo. https://es.wikipedia.org/wiki/Instant%C3%A1nea %28Sorolla%29 18	18
Fig. 4: Arriba <i>El sombrero blanco</i> , (1897), abajo <i>Louise en Wépion</i> , Henri Evenepoel, pintura al óleo, fotografía. https://www.phillipscollection.org/event/2012-02-03-snapshot-painters-and-photography-bonnard-vuillard21	21
Fig. 5: <i>Frau Mit Kind</i> , (1965), Gerhard Richter, pintura al óleo sobre lienzo. https://www.artsy.net/artwork/gerhard-richter-frau-mit-kind-1965-mother-with-child 27	27
Fig. 6: [394] <i>Betty Richter</i> , (1978), Gerhard Richter, 3 fotografías en color, parcialmente sobrepintadas y pegadas, montadas individualmente. Atlas of the Photographs, Collages and Sketches (H. Friedel & U. Wilmes, Eds.). 28	28
Fig. 7: [608] <i>Moritz 10/1995</i> , [609] <i>Sabine con Moritz, 9/1995</i> [610] <i>Moritz, (1995)</i> , Gerhard Richter, 9 fotografías en color. Atlas of the Photographs, Collages and Sketches (H. Friedel & U. Wilmes, Eds.) 29	29
Fig. 8: <i>Horizonte</i> , (2018), Justin Duffus, oil on papel. https://www.instagram.com/p/Bq- O FA6iG/ 30	30
Fig. 9: <i>Margaret</i> , (2020), Justin Duffus, óleo sobre tabla. https://www.instagram.com/p/ B9UjmGYHFql/?img_index=1 31	31
Fig. 10: <i>Conor</i> , (2022), Bernadett Timko, óleo sobre table. https://www.instagram.com/p/Cj7y4RLs0YE/?img_index=1 32	32
Fig. 11: mapa conceptual del proyecto. 35	35
Fig. 12: <i>Sin título</i> , (2023), Anastasiia Onikiienko, secuencia de retratos fotográficos. 36	36
Fig. 13: <i>Sin título</i> , (2022-2023), Anastasiia Onikiienko, Fotografías seleccionadas para retratos pictóricos..... 37	37

Fig. 14: <i>Sin título</i> , (2023), Anastasiia Onikiienko, <i>snapshot</i> seleccionado para contexto de retratos.	38
Fig. 15: <i>Sin título</i> , (2023), Anastasiia Onikiienko, ejemplo de una captura de pantalla con parámetros de snapshot.....	38
Fig. 16: <i>Sin título</i> , (2023-2024), Anastasiia Onikiienko, <i>snapshots</i> seleccionados para contexto de retratos.	39
Fig. 17: <i>Sin título</i> , (2023-2024), Anastasiia Onikiienko, <i>snapshots</i> seleccionados para contexto de retratos.	40
Fig. 18: <i>Sin título</i> , (2023), Anastasiia Onikiienko, fotografía de cola de conejo en grano...	41
Fig. 19: <i>Sin título</i> , (2023), Anastasiia Onikiienko, fotografía de proceso de imprimación de lienzo con gelatina.	41
Fig. 20: <i>Sin título</i> , (2023) Anastasiia Onikiienko, fotografía del bastidor preparado para tensar un lienzo.	41
Fig. 21: <i>Sin título</i> , (2023), Anastasiia Onikiienko, fotografía de la imprimación de un lienzo con gesso acrílico.....	41
Fig. 22: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía del lienzo cubierto con La Siena quemada.....	42
Fig. 23: <i>Dasha: serie en el mar</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía del fragmento de la pintura en proceso.....	42
Fig. 24: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía del proceso de pintar un retrato sobre lienzo.	42
Fig. 25: <i>Dasha: serie en el mar</i> , Anastasiia Onikiienko (2024), fotografía de la pintura en proceso.	43
Fig. 26: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía de la pintura en proceso.....	43
Fig. 27: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía del fragmento de la pintura en proceso.	43
Fig. 28: <i>Maria</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre tela.	44
Fig. 29: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre lienzo. .	44
Fig. 30: <i>Dasha: serie en el mar</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre lienzo.	44
Fig. 31: <i>Nadiyka</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.	45
Fig. 32: <i>Marichka serie</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.	45

Fig. 33: <i>Marichka serie</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.	46
Fig. 34: <i>Karina</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.....	46
Fig. 35: <i>Maria</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.	46
Fig. 36: <i>Kate</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.....	46
Fig. 37: <i>Artem</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm.	47
Fig. 38: <i>Dasha: serie en el mar</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x38cm. 47	47
Fig. 39: <i>Karolina</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm.....	47
Fig. 40: <i>Dasha: serie en el mar</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 61x50cm. .	47
Fig. 41: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, óleo sobre tela, 146x97cm.....	48
Fig. 42: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía de obras expuestas.	49
Fig. 43: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía de obras expuestas.	49
Fig. 44: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía de obras expuestas.	50
Fig. 45: <i>Dasha: serie en el mar</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía de obras expuestas.....	51
Fig. 46: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, fotografía de obras expuestas.	51
Fig. 47: <i>Sin título</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre lienzo. .	52
Fig. 48: <i>Karolina</i> , (2024), Anastasiia Onikiienko, el fragmento de la pintura sobre lienzo... 52	52



ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				●
ODS 2. Hambre cero.				●
ODS 3. Salud y bienestar.				●
ODS 4. Educación de calidad.		●		
ODS 5. Igualdad de género.				●
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				●
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				●
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.		●		
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				●
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				●
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				●
ODS 12. Producción y consumo responsables.	●			
ODS 13. Acción por el clima.			●	
ODS 14. Vida submarina.				●
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				●
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				●
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.			●	

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Si bien en nuestro Trabajo de Fin de Máster los ODS no son parte fundamental de la investigación, el trabajo toca indirectamente aspectos relevantes a las metas del desarrollo sustentable.

Así, el proyecto está relacionado con ODS 8, concretamente tema relacionado turismo sostenible. El desarrollo del proyecto se basa en el uso de fotografías de experiencias al aire libre en la naturaleza, donde al llegar hicimos un aporte para el uso de trenes con rutas especiales. Apoyando también la circulación del transporte, en particular de los autobuses, hacia lugares inaccesibles. Utilizando rutas de senderismo turísticas, hemos invertido en un turismo ecológico tratando de tener el mínimo impacto negativo sobre la naturaleza. Utilizamos mapas oficiales y evitamos dañar la fauna y el ecosistema. Al permanecer en pueblos pequeños y utilizar los servicios locales, contribuimos a su desarrollo económico.

Creemos que nuestro proyecto se relaciona con el objetivo de producción y consumo responsable en ODS 12. En términos de producción hay que tener en cuenta en la parte para el retrato los materiales utilizados: la tela, bastidores, pinceles, colores de óleo, agua, yeso, trementina, gelatina, ágrafas. El material que se puede mejorar seguramente es utilizando tela certificada orgánica, para los otros materiales en particular los colores, yeso y trementina se necesita hacer más investigación. Con respecto a consumo se reutilizo los bastidores, los pinceles y otros materiales se mantienen teniendo una rutina para maximizar su tiempo de uso: limpiar los pinceles, impedir que se secan y usar las solventes adecuadas.

En relación con la producción de la fotografía instantánea, se utilizó una impresora para imprimir las imágenes. Sin embargo, lo más importante reside en la selección de las fotografías, que implicó un consumo considerable de fotografías digitales.

En este trabajo, las notas también abordan el problema del consumo excesivo en la retención de datos en línea. En particular los servidores que sirven para amanecer en la nube las fotografías instantáneas digitales necesitan una consideración especial para su fabricación que demandan materia prima. Otro aspecto, es el requisito en electricidad que implican. Algunos centros de servidores utilizan energía renovable. Se necesita una investigación para determinar si el servicio de nube que se utilizado emplea estas fuentes de energías.

Con respecto al consumo, mientras se trabajó en el álbum personal, revisando todas las fotografías almacenadas, resalto el espacio que ocupaban. Para reducir nuestra huella de carbono, podemos ordenar nuestros datos con más frecuencia: eliminarlos, revisar las fotos según su importancia y subirlas conscientemente a las redes sociales.