

ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



DO REGO FOTOGRAFO (II)

Vidal Espanhol

El multifacético Do Rego Monteiro tiene una zona oscura de su obra, directamente ligada con su producción artística, que ha sido muy poco y nada tratada. Nos referimos a su actividad fotográfica. Hemos tratado en un trabajo reciente en Porto Alegre de leer las tonalidades preferenciales utilizadas por el pernambucano para su pintura (sepia y azul) a partir de las dos modalidades cromáticas mas utilizadas por las primeras fotografías (calotipos y cianotipos).

He aquí un análisis cromático comparativo donde vemos la importancia del sepia, en un período en que Do



Rego vivía en Paris, el mismo color que estas fotos de los años 20.

En efecto con la fotografía numérica hemos olvidado la emoción de ver aparecer la imagen en negativo sumergida

gracias a graduaciones de color o a un círculo de luz, a veces casi blanco, rodeando a los personajes. Expone en estos momento -continua el crítico- dos cuadros que representan personajes muy bien observados y tratados en gris y marrón con deformaciones de las manos curiosas.” Ya hemos visto entonces el tema del tratamiento “marrón” y del “circulo de luz” relacionado con la técnica *calotípica*.

Aprovechando y agradeciendo la gentileza de la invitación del Comité de Historia del Arte Brasileiro, quisiéramos trabajar todavía un poco mas sobre este Do Rego fotógrafo, que nos parece tan importante para comprender esta complejidad del constructivismo latinoamericano, en donde el retorno al orden, la vuelta al clasicismo y a la búsqueda de la inspiración en las culturas ancianas, va de la mano de una reapropiación de las tecnologías creativas del momento, en este caso la fotografía.

En la foto presente tenemos una escultura junto con una imagen de mujer y esto nos recuerda una de las características importante del programa artístico del pintor brasileño: la interpenetración de la escultura y la pintura, como lo vemos en este grupo de obras, donde se puede



percibir el relieve de los cuerpos y el volumen estatuario de los senos en las dos imágenes pintadas.

Vemos así que el pernambucano era experto en las mezclas de estilos pero sobretodo en la interacción de diversas disciplinas artísticas. Esto le encontramos de nuevo en una foto donde su mujer Marcelle-Josephine



Angèle Louis do Rego Monteiro ...es el centro de la obra.

La imagen esta proponiendo dos vertientes que en los inicios de la fotografía fueron muy importante, la foto arqueológica (de estatuas y monumentos) y el retrato, que veremos más detalladamente a lo largo de este trabajo.

Pero además esta estatua posicionada a la derecha esta también representando dos culturas,el mármol de factura clásica y el retrato modernista.

Una segunda tensión que aparece con la figura femenina moderna es entre la quietud definitiva de la escultura y la postura , entre rigidez de la estatua y posible vitalidad representada por la figura femenina viva.

Esta supuesta movilidad de la imagen, conlleva en

ella mismo una contradicción, por un lado estamos ante la fijeza de un cuerpo que adivinamos móvil, pero por otro lado, vemos como con la foto se fija también definitivamente, más quizás mucho más que con la estatuaria.

Finalmente, nos interrogaremos sobre el tercer objeto representado en la foto, la máscara. Veremos que aparece varias veces en la obra de Do Rego y da un toque de misterio y de poesía a sus pinturas.

Deciamos que estos dos elementos puestos a la derecha y en el centro de la foto, representan, en suma, dos modalidades tradicionales que supo adoptar la técnica de Talbot en sus orígenes : la documentación arqueológica y el retrato de una mujer à la moda de 1920.

Desde los inicios de esta técnica, calotipistas y arqueólogos trabajarán juntos, creando una rica interacción científica gracias a la cual, la arqueología se fortaleció como una de las ciencias humanas más importantes. Las nuevas técnicas fotográficas de fines del siglo 19, han reducido el peso y el tamaño de los aparatos, por otra parte el papel es más fácil de transportar que las viejas placas de cobre o de vidrio, pero también aumenta la calidad de la imagen, con mejores contrastes. Así por ejemplo, merecerá remarcado



renombre la “Misión heliográfica de 1851”, patrocinada por la Comisión de Monumentos Históricos.

Esta misión-plan es un hito en Francia, en la medida en que pone de manifiesto, el interés documental de la fotografía, pero también revela la evidencia de las cualidades prácticas y estéticas del calotipo. Los primeros fotógrafos, son enviados a las diferentes regiones de Francia por la Comisión para hacer un balance de los monumentos más notables necesitando restauración.

Pero también la “Société Géographique de Paris”, vasta empresa francesa de conocimiento y de descubrimiento del mundo creada en 1820, se ve fortificada por el descubrimiento de la fotografía : así Oriente, América, Oceanía, son re-descubiertas. Aquí vemos fotos del escritor Maxime Du Camp, amigo de Flaubert, en cuya compañía viajó a Egipto (de 1849 a 1851), como lo harían a la misma época, el arqueólogo Salzmann, que viaja a Tierra Santa (1853), y el egiptólogo Deveria (en 1859), grabando un testimonio fiel de lo que vieron.



He aquí dos ejemplos de la fotografía de Du Camp.

El álbum producido por Maxime Du Camp, (la imagen de la derecha esta tirada de él) durante su misión en Egipto, Siria y Palestina, que inaugura un tipo de publicación documental con una lealtad al estilo fotográfico y busca la visibilidad más . que los efectos estéticos. Du Camp prioriza las vistas de frente, con la introducción de un carácter indígena a escala.

También Louis de Clercq (1836-1901) que pasó el verano de 1859 en un viaje en el Mediterraneo , presentando al mismo tiempo un Álbum donde negativos y positivos son



bien visibles y de una gran belleza.

Es en esta matriz cultural particular , este contexto donde las ciencias históricas y humanas se consolidan de la mano de la nueva técnica fotográfica de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, en este continente europeo donde los viajes adquieren una gran importancia, que comienza un nuevo periodo para la pintura latino-americana con Do Rego y su retorno a las culturas clásicas.

En ese sentido tanto Do Rego que Torres García van a apoyar sus trabajos en un “Retour à l’ordre” como se llamará en Francia a este período de las vanguardias. Una investigación, que pasa para los dos, por estadias frecuentes en los museos arqueológicos y por lo que el crítico John Xceron en 1929 anota muy convencionalmente, siguiendo los pasos del crítico francés Cogniat : “Monteiro esta obsesionado por los desnudos y los rostros. Capta su inspiración general de las tradiciones de los mayas y aztecas y de los griegos, descubriendo la manera de convertir formas clásicas en nuevas entidades. ...el método de colorido de Do Rego es muy simple : amarillos, rojos, marrones, blanco y ocres completan su paleta casi primitiva. Usando el blanco, obtiene un buen reflejo de la luz en sus pinturas. Notase una cualidad escultural en



todos sus trabajos (...) basada en principios geométricos.”

El americano olvida sobretodo las influencias de la cultura de la isla de Marajó, que el pernambucano había

estudiado ya desde inicios de 1920, como lo muestran sus archivos (Zanini : 67). Pero también, el retorno a una temática cristiana, como lo notamos en esta Cena eucarística.

Es bien cierto sin embargo que el proyecto retroactivo, compartido por los constructivistas latinoamericanos con otros grupos de vanguardia, como los cubistas (en particular con el “Groupe de Puteaux”, también conocido como de la Section d’Or), significaba para estos artista una “mecánica de construcción de un orden social ideal” como lo analiza Bastos Kern. Esto significo al mismo tiempo un retorno a las grandes civilizaciones clásicas (que para el pernambucano era la cultura maraojara y el arte egipcio y mesopotámico mas que las influencias mayas, aztecas y griegas) y para Torres-García es la cultura primero gréco-latina y luego Inca. Hemos visto también que éstas culturas habían sido durante toda la segunda mitad del siglo XIX y principios del



siglo XX magnificadas por el medio fotográfico.

Asi por ejemplo comprendemos el detalle remarcado por Cogniat de la “deformación de las manos” insertando

esta modificación, en la influencia que tendrá el arte egipcio para nuestro pintor, viendo esta foto de una escultura (copia de la gran esfinge de Gihza, creada con arena de la playa



y fotografiada en 1920 por el mismo Do Rego) junto a una de sus obras, “Pietá” de 1924.

De la tradición griega expresada por la estatua a la derecha, Do Rego pasa a la modernidad representada por la imagen de su mujer.

En efecto, aquí está Marcelle-Josephine Angèle Louis do Rego Monteiro. allí está la mujer verdadera. Si la estatua tiene su sombra, Marcelle no refleja sombra alguna.



Diano 10

Mas aun, se diría que su cabeza está aureolada de luz

(un trabajo sobre el negativo, posible gracias al calotipo, en que los artistas ponían sobre las fotos su marca de fabrica) y donde Do Rego quiso quizás estampar la cualidad angélica de Marcelle-Josephine Angèle, de la cual Walter Zanini afirma:

“Casados en 1925, Vicente y Marcelle Louis disfrutaran de una existencia con condiciones materiales sensiblemente mejor que las frecuentadas en el ambiente de la bohemia artística. ...esto gracias a la herencia recibida por Marcelle, al momento de la muerte de su primer marido. Este hecho inesperado, les permite coleccionar obras de Arte y comprar el inmueble de la Avenida Junot en Mormarte, donde se instalarán en 1926”.

Y ademas, subsecuentemente permite a Do Rego de dedicarse a sus pasiones, tales como la fotografia y las carreras de autos, que insumian muchos gastos.

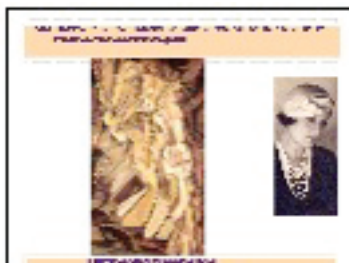
Pero también en Marcelle los colores opuestos permiten dar vida y tensión al personaje. Si el busto de la mujer sin cabeza es la representación estática de la mujer, la encarnación de esta feminidad anonima en una mujer singular, y de su realidad pasajera, parece curiosamente una reflexión cristiana sobre la base del arte clasico, lo singular volviendose “angelical” en la particularidad de la mujer, el halo de luz sobre su cabeza proporcionando a la imagen esta ejemplaridad de lo singular. Singularidad y movimiento de la modernidad,



parecen tratar sobre lo fijo, lo que perdura (la estatua) y el ser en movimiento (la mujer real).

El tema del movimiento ha sido muy trabajado por el pintor pernambucano, que con sus investigaciones sobre la danza (dibujos publicados por primera vez en “la Rampe” en junio de 1923) hace un análisis del movimiento muy cercano a los experimentos de 1878 sobre la cronofotografía (que sirvieron de base para el posterior invento del cinematógrafo).

Esta reflexión de los artista sobre el movimiento es también parte del contexto cultural europeo. Ya desde principios de siglo, los futuristas, el cubismo y en particular



Marcel Duchamp desde 1912 con su “Desnudo bajando una escalera”.

Muy lúcido el francés explica así esta obra: “Esta versión final del Desnudo bajando una escalera, pintado en enero de 1912, fue la convergencia de mis intereses diversos, el cine y la separación de las posiciones estáticas en cronofotografías de Marey en Francia y Muybridge en Estados Unidos”.

A remarcar teniendo en cuenta lo que hemos señalado mas arriba sobre la predominancia del sepia en las pinturas de Do Rego, Duchamp no compara sus colores con los colores dominantes en la técnica del calotipo, pero releva el cromatismo diciendo en francés: “Peint, comme il l’est, en sévères couleurs bois”

“Tal que esta pintado en los severos colores de la madera” este desnudo anatómico discriminando veinte diferentes posiciones estáticas en el acto consecutivo de descenso.” Duchamp lo enviara al Salon des Indépendants de Paris de febrero 1912 , pero afirma que a sus amigos artistas no les gusto y le pidieron que cambiara al menos el titulo. En lugar de cambiar lo que fuera, lo presento en octubre del mismo año, el Salón de la Section d’Or, esta vez sin oposición” (Marcel Duchamp)

Para la anécdota lo que no dice Duchamp es que él mismo, era uno de los fundadores de este salon, junto con el grupo de Puteaux de los cuales hacian parte Gleizes, Metzinger, Picabia.



Este método que se utilizó para analizar todos los actos necesarios para recrear el movimiento

aquí lo mostramos extraído del artículo,
“La chronophotographie et les sports athlétiques”
de E.-J. MAREY, publicado en La Nature en 1901,
donde explica su método. El cronógrafo era una larga
cinta donde se desplegaban una serie de instantáneas
fotográficas (variando en número de 15 a 50 por segundo y
aún más), de modo que todas las fases de un movimiento
estén plenamente representadas, escalonadas y en serie,
sobre una larga tira.

Estos dibujos de Do Rego, tan similares a las
investigaciones de Marey y de Muybridge, no solo ayudan a
comprender la importancia de la fotografía, como inspiradora
de la obra de Do Rego Monteiro, sino que iluminan de otra
manera los dibujos, los retratos que le darán tanto suceso
crítico en Francia y en el mundo. Así el New York Herald en
1927 remarca la nueva estética “sus pinturas de los años
20 tienen volumen y poder de composición basados en
principios geométricos”

Paradoja de sus personalidades múltiples, Do Rego



fue también un aficionado a las carreras de auto y piloto de moto.

Pero sin embargo en su producción artística la calidad escultural de sus obras, el vigor hierático y la negación de la representación del movimiento son las bases de su pintura mas conocida.

Porque entonces, de esta tensión entre movimiento y postura fija, esta ultima saldrá manifestada en su obra?. Quiere Do Rego diferenciarse del futurismo, que había intensificado el movimiento (“Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo” dice el manifiesto futurista)?. O del mismo Duchamp que va a transformar las bases del arte tradicional a partir del ready made (“ objet usuel promu à la dignité d’objet d’art par le simple choix de l’artiste”, como lo describira Breton)?. Es el primero, junto con Torres Garcia, que contrariamente a las dos vías antes mencionadas, toma un camino que podemos llamar conservador o “retroactivo “, asi llega a la monumental quietud de la estatuaria propia a su pintura.

Ya hemos visto que la primera crítica de su obra observa bien esta característica: Así BERNARDO OLEAT en LA RENAISSANCE POLITIQUE, LITTERAIRE, ARTISTIQUE, de Junio 1928, N°25: “Ses personnages aux gestes hiératiques, d’une précision. géométrique, se tiennent bien dans leur cadre, pliés et tordus par les exigences d’une rigoureuse composition.”

“Sus personajes de gestos hieráticos, con una precisión geométrica, se mantienen bien en el cuadro, sus



posturas tensas plegadas y torcidas, por las exigencias de una composición rigurosa”.

Trataremos de comprender el adjetivo “torcido” utilizado por el crítico de la Renaissance en 1928, a partir de ésta foto y de éste “Menino” pintado en 1920. En efecto, Marcelle de frente, no mira al objetivo, sino que tuerce la cabeza en dirección del piso. La misma posición vamos a



encontrarla en esta segunda foto de Marcelle en el atelier, también publicada en en el libro de Zanini.

Manos cruzadas cabeza ligeramente inclinada

mirando hacia abajo o hacia arriba, aquí vemos reflejados los preceptos de los manuales de foto sobre la postura justa para realizar los retratos fotográficos.

Estos consejos para la pose fotográfica, que son tradicionales hoy y que ya se pueden encontrar en los manuales fotográficos de fines del 19 principios del 20.

Entonces es necesario, imaginarse al fotógrafo de la década de 1920 hasta entrada la década de los años 40, período donde la tecnología fotográfica abandona definitivamente el calotipo, como un personaje con altas pretensiones estéticas, pero sobretodo viviendo en una casa lo bastante grande para poder albergar un laboratorio. Este debe contar con mucho tiempo libre para leer los manuales de la época (que tenían más de 200 páginas) detallando los procedimientos de la fotografía, el carácter científico de la composición química de los baños o el cálculo del tiempo de exposición.

En efecto, la rapidez del tiempo de exposición no era lo que es hoy en día, por lo tanto es necesario “composición rigurosa” de la puesta en escena.

Estos son los consejos para hacer el retrato, detallados en el manual :

“El modelo estará sentado en un asiento pesado y sólido,

se evitaban los sillones elásticos.

“Estará colocado correctamente, la cabeza debe mantenerse recta, pero sin afectación ni rigidez, los ojos se fijan una constante en un punto poco alejado.

Recomendar a la persona, tener cuidado con un

movimiento instintivo que llevaría a mirar el instrumento del operador.

Le será solicitado al modelo de evitar lo mas posible el parpadeo de los ojos, y mantenerse en perfecta inmovilidad.

La expresión de la cara debe ser elegante pero natural.

Los retratos de frente y de perfil tienen poca gracia, de preferencia adoptaremos la posición de costado, mostrando las tres cuartas partes del cuerpo.

La cabeza nunca debe estar en la misma dirección que los hombros, vamos a darle un ligero inclinación hacia la derecha o la izquierda, con el objetivo que se aprecie la posición de tres cuartas partes, si los hombros están de frente y recíprocamente.

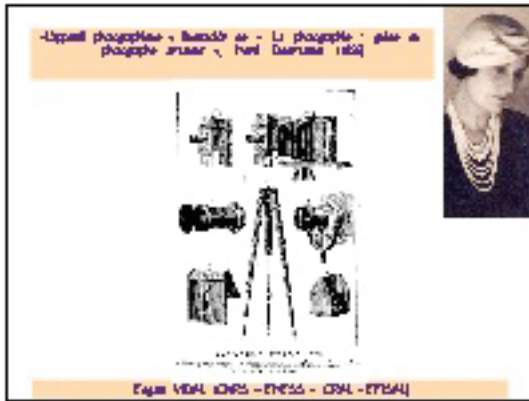
Nos encargaremos de que los ojos estén bien iluminados y que su brillo no sea velado por los arcos salientes de las cejas.

Es sobretodo para evitar este efecto que debemos tener cuidado de que el modelo esté iluminado por la luz horizontal mas que vertical.”

Estos consejos fueron publicados en 1896 por Henri Desmarest en “La Photographie, guide du photographe amateur. La chambre noire, le laboratoire, la pose, le cliché, l’épreuve positive, la microphotographie, la photographie télescopique, la photographie sans objectif, “

He aquí un ejemplo de esta modalidad de retratos tomada de una revista llamada la Rampe de 1923 donde hemos visto que Do Rego publicaba sus dibujos sobre la danza.

Diapo La Rampe



Esas consignas han sido hechas para este aparato:

la ilustración figura en el libro de Desmarest. No éste modelo, pero uno similar, fue utilizado por Do Rego, porque este aparato con

variantes, sobretodo en materia de peso y tamaño, fue utilizado en Francia hasta más allá de 1940. Y vemos también aquí esta exigencia de composición sobre esta otra foto de Marcelle, en la playa al lado de una esfinge.

Diapo Marcelle en la playa

Pero volvamos a nuestra primera fotografía de Marcelle. Hemos dicho mas arriba que la relación entre arqueología y fotografía ha sido una de las bases del desarrollo de ambas disciplinas.

Pero no solo la arqueología sino la etnología (o lo que a la época se llamaba antropología) se ilustra con esta técnica. en ese sentido son significativos los trabajos de Armand de Quatrefages, que en el capítulo sobre la antropología de las "Instrucciones Generales a los viajeros" publicado por la Sociedad Geográfica en 1875, incorpora las recomendaciones de Paul Broca. Este fué inventor del área de la palabra en neurología y ademas fue también un pionero de la antropología física. Fundó la Sociedad Antropológica de París, en 1859, el Diario de Antropología

en 1872 y la Escuela de Antropología en París en 1876. Elaboró la antropometría craneal mediante el desarrollo de nuevos instrumentos de medición y de nuevos índices numéricos. Escribió: “Las fotografías bien hechas tienen un gran valor. Para ello se deben tomar exactamente de frente y perfil. Siempre que sea posible, el mismo individuo debe ser reproducido en sus dos aspectos, manteniendo cuidadosamente la misma distancia de la persona con el instrumento.”

En sus álbumes fotográficos, el príncipe Bonaparte



sigue atentamente estas instrucciones, incluso si sus tomas van más allá de las preocupaciones antropológicas estrictas.

En esta foto de un “piel roja” Roland Bonaparte comenta que el modelo es un “guerrero de renombre, segundo jefe de la tribu, de 42 años, está casado y tiene tres hijos.”

Louis-Ferdinand Martial hizo siete viajes a Punta

Arenas y al Cabo de Hornos entre octubre 1882 y agosto 1883, los contactos con los fueguinos son frecuentes y muchos de ellos incluso aceptan subirse a bordo de la nave. En esta foto, los tres hombres agrupados como perdidos en el puente de la nave. Al mismo tiempo el pudor del gesto



de las manos, y la estrecha camaradería que se aprecia en las posturas, son la fuerza de esta fotografía.

Entonces de esta investigación de los orígenes de la pose en el retrato fotográfico podemos concluir dos cosas importantes para el análisis de la obra de Do Rego. La primera es que, desde sus comienzos, la fotografía, está ligada a la búsqueda de lo perdido, de las viejas culturas (tanto desde un punto de vista arqueológico que etnológico) una investigación que será también una de las innovaciones pictóricas de Do Rego y del constructivismo de un Torres García, que le seguirá.

Quisiéramos mostrarles una de las formas que toma éste retorno a la cultura india, en su serie de niños desnudos



como “Crianças” o “Menino e Ovelha”.

La segunda es que si el salvaje, es decir aquel individuo que sería retratado con los preceptos de la antropología y de la antropometría craneal, debe ser retratado de frente y de perfil, el civilizado tiene que seguir los preceptos del manual de fotografía, poca “gracia” tendría de fotografiar un occidental de frente y perfil, habría que aplicar otros criterios estéticos.

Comprendemos así, porque la serie de “Crianças” pintadas por Do Rego (desnudos como los fueguinos de la misión Jean-
“torcida”.



Quisiera al modo de Do Rego, cambiar de registro disciplinario y dejar por un momento el análisis iconológico de la imagen para intentar otra articulación que nos parece posible encontrar en esta reflexión visual de Do Rego y en su obra en general : una reflexión platónica sobre la imagen.

Platón en el Timeo nombra “formas” también “ideas”, su hipótesis de esas realidades arquetípicas, inteligibles, modelos de todas las cosas, los “eidos”. Así primero existe dice, lo que no nace ni muere, que no viene de ninguna parte ni va a ningún lugar, que no es accesible a los sentidos y que solo la intelección tiene como objetivo analizar. Entonces en esta fotografía lo “femenino” y la estatua como su emblema, podría representar ante todo, lo que queda, lo que perdura, es el “eidos” de la mujer.

En segundo lugar, para Platon, esta lo que llama “eidokon”, que es sensible, que nace, que esta siempre en movimiento, que surge en un lugar para desaparecer en seguida, y que gracias a la sensación, es accesible a la opinión (Marcelle, el ser vivo). “(Timeo, 51-52)

Entonces la estatua y la imagen femenina permiten aquí una reflexión entre eidos y eidokon, y entre los dos, los griegos tenían también una concepción propia para la imitación propia al arte, el « Eikon » : el artífice. Éste puede operar de dos maneras: o teniendo como modelo (παράδειγμα) lo inmutable, y en este caso su obra será

bella (καλός) (para la anécdota este bello platónico se escribe KALOS y da origen al término “calotipo” del griego “kalos”, es decir, “bella-imagen”) o toma como modelo lo que deviene, y así su obra no será bella. Esta reflexión nos parece estar muy cercana a los sujetos propuestos por la pintura del Pernambucano, gracias a las innovaciones técnicas permitidas, como lo hemos visto, por el calotipo entre movimiento y postura fija e inmutable y, al retorno al arte de las culturas primitivas, como búsqueda de la belleza que perdura.

Estas distinciones nos permitieron comprender mejor el artificio constructivista, indagando en un siglo marcado por el movimiento (imagen animada, medios de transportes, movilidad migratoria, vivida por el propio pintor), pero tomando como modelo lo inmutable, esto es una quieta, una inmóvil respuesta, al devenir incesante del mundo.

Y en esto, utilizando y no negando, los aportes de las técnicas (fotográficas) y de las ciencias (arqueología antropología) del momento

Finalmente un tercer objeto aparece en la foto, la máscara. En el mismo negro que el cuerpo de la mujer y que la sombra de la estatua, la máscara solo tomada a la mitad, con un ojo dentro de la foto y el otro afuera, marca el acceso a otros mundos, reales o imaginarios, conscientes o inconscientes. La máscara esta repetida varias veces en la obra de Do Rego, y ella es siempre sinónimo de azar y de misterio, propio a la poesía.

diapo uma+bela+na+noites.jpg).

Aquí en el periodo surrealista de la obra de do rego. Y en sus ilustraciones para la publicación “Renovação”, un grabado llamado “o poeta dormindo”,

diapo “ o poeta dormindo”

donde el antifaz, desprendido de un sueño esta claramente cortada en dos colores antitéticos.

Quizás esto nos indique, que la fotografía, como la maciza monumentalidad de su pintura, sean como máscaras que buscan la eternidad, pero siempre inscritas, en la evanescencia propia, al discurrir del tiempo.

Terminemos con una nota de misterio, de incertidumbre carnalera, que nos recuerda las bases múltiples en su creación e inspiración, polifónicas en su recepción, de toda obra de arte. Este antifaz, signo de una interpretación inacabada, como una mitad solo del análisis que seguirá después de estas palabras, mitad que trata de recrear el imprevisible, infinito, poder sugestivo de la fotografía, pero también, de la obra de arte.

