

El desafío de la creatividad.

Carlos Alberto Fernández

La licenciatura en fotografía es una carrera nueva, que no registra antecedentes. Esto plantea un enorme desafío desde diferentes puntos de vista. Si bien la currícula implementada es amplia y está destinada a brindar una formación de la cual muchísimos profesionales de la fotografía en la actualidad carecen, toca a los docentes de algunas materias resolver aspectos que tienen su origen fuera del área universitaria.

A más de 160 años de la aparición de la fotografía aún es necesario explicar, fuera de los ámbitos que le son propios, sus capacidades creativas. Para la mayoría de las personas una fotografía se «toma» con una «máquina» que «reproduce» la «realidad». El concepto está profundamente arraigado porque tuvo, a lo largo de siglo y medio, muy prestigiosos propulsores. «... la fotografía es el arte que, sobre un plano, por medio de las líneas y tonos, reproduce completamente y sin posibilidad de error el contorno y el relieve del objeto que trata de representar. Sin duda la fotografía es un precioso auxiliar de la pintura y puede llegar a bellos resultados utilizada con arte por personas hábiles y de buen gusto; pero jamás intentará compararse siquiera con la pintura».¹

Menos diplomáticamente: «Estoy convencido de que los procesos mal aplicados de la fotografía han contribuido en gran medida, al igual por otro lado que todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, de por sí tan escaso... Digo esto en el sentido de que la industria, al hacer irrupción en el arte, se convierte en su enemiga mortal y la confusión de funciones impide que ninguna sea bien cumplida... Si se permite a la fotografía suplir el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud».²

Haciendo un gran salto en el tiempo, veremos que el concepto se conserva. Regis Jolivet, decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Lyon, Francia, en su «Tratado de Filosofía» de 1957, explica al analizar la concepción de una obra de arte: «¿Es el arte una imitación de la naturaleza? Hay que negarlo absolutamente si por imitación se entiende una copia. El arte no es una simple copia de los efectos de la naturaleza, pues, de ser así, la fotografía sería la culminación del arte».³

Y veamos un ejemplo más: «En un periódico francés se publicó la siguiente sugerencia: «Frente a un mismo paisaje, Corot, Rousseau y Millet, habrían creado tres cuadros tan distintos como si fuera visto desde tres planetas diferentes; mientras que diez placas, perfectamente ajustadas delante del mismo sitio, y a la misma hora, darían, manejadas por diez operarios distintos, diez imágenes iguales». La fotografía no le ha restado campo de acción a la pintura; es más razonable reconocer que ha contribuido a jerarquizarla, prueba de ello es que ningún coleccionista cambiaría sus óleos, sus témperas o sus acuarelas, por reproducciones fotográficas. Más aún, si cupiesen celos en la Naturaleza no los sentiría por cierto por la invención daguerriana sino por aquellas formas plásticas que tienden a superarla. El artista ofrece siempre una versión subjetiva en tanto que la cámara sólo proporciona una exposición objetiva».⁴

Estas concepciones «obligaron» a muchos fotógrafos del último cuarto del siglo XIX a inventar la «fotografía pictórica», aquella que por su parecido con una pintura fuese

reconocida como arte; fuese «fotografía artística». Así, básicamente, hubo dos fotografías: la utilitaria, la que cumplía «con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y de las artes»⁵, como proponía Baudelaire, y la otra, que con el adjetivo de «artística» era practicada y defendida por «hermandades», «círculos» y «fotoclubes» que se expandieron por todo el mundo.

Esta expresión fotográfica, a través de superposición de imágenes y procesos alternativos, casi todos de raíz pigmentaria, se ubicó en una «zona gris», intermedia, entre pintura y fotografía, para no ser ni la una ni la otra, de acuerdo con los comentarios de la época. Muchos de sus cultores habían transitado por la pintura con distinta suerte y trasladaban el academicismo pictórico, de distintos momentos históricos, a sus producciones fotográficas. El fotógrafo profesional, aquél que vivía de su actividad, también fue incorporando estos aspectos a su principal producto: el retrato. «No siempre el fotógrafo de profesión puede hacer Arte, pues debe continuamente luchar con las opiniones y los gustos de una clientela pretenciosa e ignorante, que no conoce ni comprende nada de Arte, una clientela a quien place asumir poses antiestéticas, delante de fondos caprichosos, que ama las iluminaciones violentas, la producción de la imagen con exactitud microscópica desde el primero hasta el último plano, que quiere verlo todo, que quiere contar los cabellos uno a uno, los poros de la cara, las hojas de los árboles del fondo».⁶

Las influencias sobre los fotógrafos de esta época –que se extendió por prácticamente seis décadas, al menos en nuestro país–, hay que buscarlas estrictamente en la pintura. Los referentes han sido Rembrandt, Hals, Vermeer, Caravaggio y Gainsborough, entre algunos pocos más. Se tomaba de ellos la composición, la pose, la forma de utilizar la luz y, por su supuesto, la suavidad de contornos, limitando el poder resolutivo de los objetivos. Es más, no se era un retratista profesional si no se poseía un objetivo para retratos. En una publicidad local de los objetivos británicos Dallmeyer se lee: «... llevan incorporado un nuevo método para obtener una imagen difusa, estando enteramente bajo control del operador el grado de difusión alcanzable».⁷

En la Argentina un grupo de profesionales y de aficionados lideró la difusión de la fotografía a través de cursos personalizados o tomando aprendices en sus estudios, formando fotoclubes y asociaciones y creando publicaciones especializadas. Los propietarios de estas revistas, los profesionales con estudios prestigiosos y los aficionados que habían acumulado premios en certámenes –que se transformaban en jurados–, eran autoridades incuestionables en la materia.

La pauta generalizada establecía que para que una fotografía tuviese pretensiones artísticas necesitaba algún tipo de tratamiento especial y responder a las normas de la composición pictórica. Solamente se aceptaba la nitidez fotográfica en los materiales periodísticos.

Las grandes figuras de la fotografía mundial no aparecen en las publicaciones hasta los años '60. Curiosamente, las entidades fotográficas nacionales no miran al exterior y, cuando algún autor aparece con alguna expresión que no encuadra en las normas, resulta duramente «castigado».

La fotografía de aficionados avanzados ha dominado la actividad fotográfica nacional, con la suma de muchos destacados profesionales, muy respetados, que determinaron el camino a seguir.

A fines de la década de 1960 nuevas publicaciones comienzan a mirar hacia fuera y empiezan a conocerse autores que ya no pertenecen al ámbito pictorialista y que influyen mucho localmente, además aparecen elementos surrealistas, hasta ese momento casi inexistentes.

La década de los '80 es particularmente trascendente porque durante ella se inicia la investigación sistemática de la historia de la fotografía en la Argentina, proceso que continúa en desarrollo.

En los últimos tiempos ha habido cambios bruscos: desaparecen publicaciones y entidades pero simultáneamente se multiplican las expresiones fotográficas de todo tipo que se aprecian en numerosos centros de exhibición.

Los primeros cursos de fotografía se inician en la Argentina en la década de 1930. La enseñanza es eminentemente técnica; hay abundancia de cuestiones de laboratorio y toma, y queda en manos de asociaciones y fotoclubes. La construcción formal de la imagen está dominada por las reglas pictóricas y por los consejos de los consagrados de cada período, que generosamente, en «peñas» y «tertulias», comparten sus secretos.

El panorama no tendrá cambios sustanciales hasta la aparición de academias más o menos integrales (a partir de 1970), que con cursos de dos años como promedio intentan soluciones más acabadas.

En los círculos fotográficos y académicos de todo el mundo ya no se discute si la fotografía puede ser arte o no. Pero fuera de ellos es muy diferente, incluso entre profesionales de otras especialidades. «Fotografías puede hacerlas cualquiera que posea una cámara», ésta es la creencia imperante, al menos en nuestra sociedad. Y el concepto es abonado, lógicamente, por los productores de equipos a través de sus publicidades. A esto se han agregado las bondades de las cámaras digitales y los programas procesadores de imágenes con los que «nada es imposible».

Una breve anécdota: durante algunos años estuve exhibiendo, en distintas salas del país, una colección de trabajos de Pedro Otero compuesta por 26 fotografías, realizadas en los años '50, que el autor tituló «La fotografía y la música» y que consiste en interpretaciones fotográficas de composiciones musicales, logradas con una amplia variedad de procesos técnicos. La pregunta generalizada entre los más jóvenes, casi siempre estudiantes de fotografía, era: «¿Con qué programa están hechas?».

A excepción de algunos que ya son clásicos, no han aparecido en nuestro medio nuevos referentes fotográficos. En programas masivos de televisión se han visto algunas expresiones, que conviene soslayar, pero que han tenido impacto en la sociedad.

En las recientes III Jornadas Universitarias de Fotografía dedicadas a «Nuevas tendencias en el diseño fotográfico», se expresaron, a mi entender, algunos mensajes «nocivos». Una de las disertantes, que sin lugar a dudas desarrolla trabajos de innegable calidad, expresó «que el fallo de la ley de reciprocidad es una mentira de los fabricantes de películas» y también que «para obtener la máxima calidad en las imágenes hay que emplear la abertura más pequeña de diafragma». Con moderados conocimientos técnicos es posible descubrir la falsedad de ambos conceptos.

Ante otra de las disertantes los asistentes se sintieron confundidos cuando expresó que había sido invitada a exponer en una de las galerías más importantes de Buenos Aires sin tener ningún tipo de antecedentes. Algunos de los

presentes dijeron que para llegar a mostrar fotografías en ese lugar creían que había que tener una larga trayectoria.

En otras presentaciones se valoró mucho la fotografía digital. La sensación final fue que en la actualidad la creatividad pasaba por estos equipos, cuando en realidad los estaban empleando por necesidades profesionales con la intención de abaratar costos, reducir los tiempos de trabajo y producir cientos de imágenes. Y como estos cientos de imágenes tienen un costo nulo, se llega al extremo de fotografiar «estilo ametralladora», como alguna vez dijera Ansel Adams, hasta que se logra la imagen más útil o hasta que «aparecen» unas cuantas partes de imágenes que sirvan para componer una definitiva en la computadora. Lo que los asistentes quizás ignoraban o no tomaron en cuenta, es que los profesionales que hoy desarrollan estas técnicas de trabajo tienen muchos años de experiencia en el campo publicitario y conocen «a priori» lo que van a obtener con tal o cual iluminación, con este o aquel objetivo o punto de toma. Éste es el secreto de su éxito.

Volviendo al comienzo. Tenemos en nuestras manos la responsabilidad de formar licenciados en fotografía, profesionales «reflexivos» que deberán dominar prácticamente cualquier situación fotográfica que se les presente. Debemos poner en sus manos las herramientas que les permitan hacerlo y éstas deben ser tanto técnicas como conceptuales extendiendo el campo más allá de lo estrictamente fotográfico. Los contenidos que presentan las diversas asignaturas están sin duda orientados hacia ese fin. Pero en algunas, sobre todo las de los primeros cuatrimestres, pueden presentárenos problemas.

Nos llegan estudiantes muy jóvenes, prácticamente recién egresados de la escuela secundaria, y muchos de ellos extranjeros. La formación de nuestros estudiantes secundarios está prácticamente basada en la cultura hispanoamericana y podemos sospechar que la de los latinoamericanos que nos visitan se apoya en similares contenidos. Entonces, aunque hayan asimilado esos conocimientos en un alto porcentaje – algo que no siempre es así –, no son suficientes para la comprensión de ciertas asignaturas, sencillamente porque los desarrollos fotográficos se han dado en Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos.

La pregunta clave de por qué han elegido la carrera, tiene respuestas superficiales y ambiguas que pueden sintetizarse en los buenos resultados que lograron con sus cámaras en algún período vacacional sin saber muy bien qué es lo que obtendrán al completar la carrera. Desconocen prácticamente las capacidades de la fotografía y lo que se puede lograr con ella. La mayoría de ellos cree firmemente que todo se limita a un preciso dominio de la cámara y a algunas cuestiones técnicas más. Este panorama está lejos de ser negativo porque nos permite sorprender al alumno, clave en la que creo para despertar su interés y curiosidad y desde allí proponerle el desarrollo de sus propias aptitudes, intereses y creatividad, que hasta este punto desconocen.

En el caso particular de Diseño Fotográfico I, asignatura dedicada específicamente al retrato, pretendo generar una base de conocimientos que también le sirva al estudiante para otras materias que deberá cursar en el futuro.

No es suficiente limitar la enseñanza a cuestiones eminentemente técnicas como posiciones, intensidades y calidades de luces. Deben conocerse también los orígenes de las distintas formas de iluminar, desde los tiempos en que sólo se contaba con la luz natural y las elecciones que hicieron

los primeros fotógrafos apoyándose en diversos modelos pictóricos.

Tengo que sumergirme en el campo de la historia de la fotografía y seleccionar algunos fotógrafos que introdujeron aportes significativos. La bibliografía desde estos intereses, es escasa, tendenciosa y a veces nula. Es tan notable el nacionalismo de los diferentes autores que, si se acude a alguna historia francesa, casi no hubo aportes británicos; si el autor es británico, la fotografía fue inventada por los ingleses y, si la obra es estadounidense, la información referente a los orígenes es superficial, ya que ellos no intervinieron. De cualquier manera, esto podría solucionarse con facilidad si tomamos lo que nos interesa de las diversas fuentes. Pero hay algo más. Son historias que están escritas para otros lectores, por eso algunas cuestiones no están desarrolladas porque se supone que los destinatarios las conocen, que no es el caso de nuestros estudiantes. Veamos un ejemplo.

Julia Margaret Cameron fue una importante fotógrafa de la segunda mitad del siglo XIX. Era una típica dama victoriana, de buena posición, con una gran dosis de aburrimiento. Se destacó en el retrato por influencia de Lord Tennyson y su círculo de amistades. También recreaba algunas escenas medievales y en su técnica fotográfica tuvo mucho que ver Gabriel Rossetti. Ahora bien ¿conocen mis alumnos sobre la era victoriana, sobre Lord Tennyson o sobre Gabriel Rossetti? Definitivamente no, porque no han estado incluidos en sus planes de estudio. Entonces tengo que elaborar un texto explicando cómo era la vida durante el reinado de Victoria, cuáles eran los intereses de Tennyson y sus preferencias poéticas sobre las leyendas de Arturo y su grupo de caballeros y damas medievales, y los de Rossetti como líder de los pre-rafaelistas. De allí van a surgir las formas de trabajo de Cameron.

Otro caso. August Sander pretendió hacer un catálogo documental y monumental de los habitantes de Alemania. Los registraba como eran, no hay en sus fotos alguna intención de estilización. Trabajó desde antes de la Primera Guerra Mundial hasta mediados de los años '30 cuando el nazismo secuestró mucho de su trabajo y le impidió seguir con su tarea. Para comprender su forma de fotografiar no hay más remedio que sumergirse en la República de Weimar, en el descontento de la población, en las libertades creativas del período y en el advenimiento de Hitler al poder. Sander mostraba a los alemanes que el nazismo quería reemplazar. Más difíciles de desarrollar son los textos sobre nuestros autores. La historia de la fotografía en la Argentina está aún en elaboración. Hay muchísimos temas no tratados. La información existe pero está sumamente dispersa en artículos de distintas publicaciones. Hubo en el país notables retratistas que están completamente olvidados. Profesionales que supieron dar respuesta a sus clientes, que querían ser retratados como los actores y actrices de Hollywood de los '40 y '50, agregando la impronta de su personalidad.

Durante la cursada los alumnos practican diferentes formas de hacer un retrato. Pero el objetivo no es que simplemente puedan copiar una técnica o un estilo. La intención va mucho más lejos. No se apela en la asignatura a modelos profesionales. Los que posan son los mismos alumnos. Se fotografían entre ellos. Si bien en un principio les cuesta romper con los esquemas de iluminación que les brinda el docente, en la medida que toman confianza en sus capacidades, ellos mismos eligen cuál es la mejor iluminación

para un rostro. Si la expresión de una compañera se adapta más a una Sara Bernhardt del siglo XIX o a una Joan Crawford de los años '40.

Los estudiantes están acostumbrados a recibir todo elaborado y los más aplicados están dispuestos a seguir al pie de la letra las indicaciones del docente. Pueden sentirse confundidos cuando se les plantea una completa libertad en los recursos a utilizar, pero pronto comprenden el planteo y se motivan para su desarrollo.

El problema de la enseñanza de la asignatura se reduce al hecho de que los alumnos tienen el preconceito de que es una materia técnica. El primer esfuerzo, entonces, debe ponerse en neutralizarlo. Es necesario convencerlos de que el dominio de las herramientas no es el fin, sino el medio para liberarse del entorpecimiento que puede causarles el no controlarlas y así poder arribar a los planos superiores de la estricta creatividad. Ahora bien, ¿puede enseñarse la creatividad?

Jorge Surraco en el III Foro de Integración Académica, que tuvo lugar en agosto, propuso una serie de «Notas para un estudio sobre la enseñanza de la creatividad». De entre todas ellas rescato una que fue tomada del Diccionario de Psicología Orbis, que explica la creatividad en los siguientes términos: «Actitud del individuo ante el mundo que le rodea caracterizada por la capacidad de descubrir nuevas relaciones, modificar acertadamente las normas establecidas, hallar nuevas soluciones a los problemas y enfrentarse positivamente con los nuevos, contribuyendo al progreso de la realidad social. La creatividad es una actitud compleja constituida por una serie de propiedades como la sensibilidad, originalidad, fantasía, espontaneidad, capacidad de reflexión, sentido crítico, etc., muchas de las cuales son susceptibles de ulterior desarrollo por medio de una adecuada educación».

La definición involucra demasiados aspectos que tienen que conjugarse y no sabemos ni en qué orden ni en cuál grado de importancia uno sobre el otro. Podríamos intentar un ejercicio despejando aquellas propiedades que nos resultan más sencillas de conocer por ser las más ligadas a la razón. Leonardo da Vinci se recomendaba a sí mismo: «Acuérdate de aducir primero la experiencia y en seguida la razón», para luego sentenciar: «Toda práctica debe hallarse fundada sobre la recta teoría»⁸. Estas fórmulas las conocemos, las practicamos cotidianamente y las podemos trasladar al alumnado con mayor o menor esfuerzo analizando sus respuestas. Desde aquí podríamos inducirlo hacia una capacidad de reflexión y un sentido crítico.

Nos restan los aspectos más dificultosos a los que no nos es dable llegar: sensibilidad, originalidad, fantasía y espontaneidad. ¿Están presentes estas propiedades en todos los individuos?

Pareciera que sí pero con diferentes niveles de desarrollo. El psicólogo estadounidense Kimball Young sostiene que «Es posible que, en el entrenamiento de los hombres de ciencia, así como en la preparación de jóvenes artistas, nos atengamos demasiado estrechamente «al manual». Una atención exagerada a los procedimientos lógicos y a la técnica de laboratorio, puede inhibir la imaginación productiva de los investigadores. Tal como ocurre en cierta educación artística, si se estimula a los individuos y se los ejercita en el empleo de las ideas que libremente fluyen de su fantasía, podríamos obtener en la ciencia mejores resultados que con los métodos más tradicionales. De cualquier manera, se plantea aquí el familiar

problema de conseguir el equilibrio, en la adaptación humana, entre la rigidez y la flexibilidad»⁹.

Sin embargo y a pesar de la claridad del psicólogo, no sabemos ni cómo ni por qué las ideas fluyen libremente de la fantasía de los individuos. ¿Debemos contentarnos con aceptar aquello de que «hay zonas en el alma del artista que permanecen en la oscuridad y que parecen legitimar sus afirmaciones sobre musas, numen divino o intervenciones no comprobables experimentalmente»?¹⁰

Tal vez puedan brindarnos alguna luz las investigaciones de Theodore Lipps quien para una explicación de la creatividad introduce el concepto de «Einfühlen» o «endopatía». El filósofo Luis Farré nos dice que «... la endopatía es la actividad, la fuerza, la vida profunda de la personalidad, que se realiza y satisface plena y enteramente; en la endopatía el yo y el no yo coinciden y se identifican». Más adelante cita a Lipps: «La belleza es una libre afirmación de la vida sentida en la contemplación de un objeto y ligada a esta contemplación de un modo sensible». «El artista –continúa Farré–, es aquél que no sólo es capaz de experimentar estos sentimientos, sino que puede proyectarlos en la obra de arte, para que los demás sean copartícipes de las mismas emociones».¹¹

Para aprovechar mejor estos pensamientos tomémos algunas licencias, sin analizarlas demasiado, y reemplacemos «artista» por «creativo» y «obra de arte» por «creación».

José Ortega y Gasset adhiriendo al concepto de «Einfühlen» explica: «Vamos a traducir provisionalmente ese endemo-ñado vocablo germánico por uno, ya que tampoco español, al menos españolizado: simpatía. Teodoro Lipps, profesor de Munich, una de las figuras más gloriosas, más nobles, más sugestivas y más veraces de la Alemania actual, ha traído a madurez este concepto de la simpatía y ha hecho de él centro de su estética. «Un objeto que ante nosotros se presenta no es, por lo pronto, más que una sollicitación múltiple a nuestra actividad: nos invita a que recorramos con nuestros ojos su silueta; a que nos percatemos de sus tonos, unos más fuertes, otros más suaves; a que palpemos su superficie. En tanto no hemos realizado estas operaciones, u otra análogas, no podemos decir que hemos percibido el objeto; éste es, pues, resultado de unas incitaciones que recibimos y de una actividad que ponemos en obra por nuestra parte: movimientos musculares de los ojos, de las manos, etc.».¹²

Finalmente el mismo concepto lo encontramos en un artista. Vassily Kandinsky lo expresa así: «Todos los objetos, sin reservas, creados por la naturaleza o por el hombre, son entes con vida autónoma, que inexcusablemente emiten un sentido. Constantemente estamos en contacto con estas ‘emanaciones psicológicas’, cuya influencia puede actuar en el subconsciente, o pasar a la conciencia. El hombre puede conjurarlas encerrándose en sí mismo. La naturaleza, circunstancia externa del hombre, siempre variable, emite una vibración constante de las cuerdas del piano (alma) a través de las teclas (objetos)».¹³

Volviendo a la definición que sobre creatividad nos brindó el Diccionario de Psicología Orbis, podemos decir que hemos desarrollado aquellos aspectos que son necesarios para alcanzarla, dejando para el final el que, tal vez, represente la «puerta de entrada» para que se conjuguen los demás: la sensibilidad.

En ella quizás se encuentre el secreto para liberar la creatividad. Todos poseemos sensibilidad, orientada hacia diferentes intereses, más activa o más atrofiada o, probablemente, más atrofiada que activa. Una apreciación de Paul

Valéry parece bastante acertada: «Si la sensibilidad del hombre moderno se halla gravemente comprometida por las condiciones actuales de su vida, y si el porvenir parece prometer a esa sensibilidad un tratamiento cada vez más severo, tenemos derecho a pensar que la inteligencia sufrirá profundamente con la alteración de la sensibilidad». Luego aclara aún más su pensamiento: «Para los antiguos no había minuto ni segundo. Artistas como Stevenson, como Gauguin, huyeron de Europa para arribar a las islas sin relojes. Ni el correo ni el teléfono acosaban a Platón. La hora del tren no urgía a Virgilio. Descartes vagabundeaba soñando por los muelles de Amsterdam. Pero nuestros movimientos actuales se regulan por fracciones exactas de tiempo. En ciertos dominios de la práctica comienza a no ser desdeñable siquiera el vigésimo de segundo».¹⁴

Por supuesto que una selección de textos y de autores es completamente arbitraria y responde a los intereses de quien los reunió. No pretendo con ellos demostrar la posibilidad de enseñar a crear, aunque sí de establecer un camino sobre los disparadores que se puede intentar accionar para hacer que nuestros alumnos sean más creativos y más reflexivos en sus propias producciones. Claro está que deberemos apelar a nuestra propia creatividad para poder cumplimentar estos objetivos.

Referencias

- ¹ Hippolyte Tayne (1865). *Philosophie de l' Art*, 1865. Extraído versión en castellano de www.elaleph.com, 2003.
- ² Charles Baudelaire, 1859 «Le public moderne et la photographie», artículo con motivo del primer salón anual de fotografía que, en el mismo año, había autorizado el gobierno francés en una sala colindante con el de pintura y escultura, que tras tres años de solicitudes consiguieron Delacroix, Nadar, Gautier, Bayard, Durieu y Blanquart-Evrard. Incluido en Philippe Dubois, «El acto fotográfico. De la representación a la recepción», Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1992.
- ³ Regis Jolivet (1957). *Tratado de Filosofía. Metafísica*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- ⁴ Carlos A. Foglia (1963). *Simulación en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones Áureas.
- ⁵ Baudelaire Charles, op. cit.
- ⁶ Armando Albert (s/f). Los fondos para el retrato artístico. En, *El Progreso Fotográfico. Reseña anual ilustrada de fotografía y sus aplicaciones*, director prof. Rodolfo Namias, Milán-Buenos Aires, 1913-14.
- ⁷ Revista «Correo Fotográfico Sudamericano. Una revista quincenal consagrada a la fotografía y sus aplicaciones», editor-director Alejandro del Conte, Año XXIX, N° 627, Buenos Aires, 1 de enero de 1950.
- ⁸ Romero Francisco (1953). *Estudios de Historia de las Ideas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- ⁹ Young Kimball (1974). *Psicología social*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- ¹⁰ Farré Luis (1950). *Estética*. Córdoba: Librería Cervantes.
- ¹¹ Farré Luis, op. cit.
- ¹² Ortega José y Gasset (1981). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Revista de Occidente. Madrid: Editorial Alianza.
- ¹³ Kandinsky Vassily (1997). *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Need.
- ¹⁴ Valéry Paul (1956). *Variedad II. Ensayos casi políticos, teoría poética y estética, memorias del poeta*. Buenos Aires: Editorial Losada.